

„Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit“

**Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‚verordnetem
Antifaschismus‘ und der Auseinandersetzung
mit seinem Kriegstrauma**

**Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen
Kunst der SBZ/DDR 1945-1989**

**Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines
Doktor der Philosophie an der philosophisch-historischen
Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg**

Vorgelegt von Eckhart Gillen

Referent: Prof. Dr. Peter Anselm Riedl

Koreferent: Dr. habil. Christoph Zuschlag

Berlin 2002

Dank

Diese Arbeit, die im Mai 1998 begonnen und im Juni 2002 abgeschlossen wurde, verdankt vielen Personen und Institutionen wertvolle Informationen und Hilfen durch die Bereitstellung von Quellen und Bildmaterial. Ich danke allen Archiven, Bibliotheken und Museen, die mir Zugang zu ihren Beständen gewährten. Sie sind im Quellenverzeichnis einzeln aufgeführt. Für viele hilfreiche Hinweise auf Bestände im VBK-Archiv danke ich herzlich Michael Krejsa von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Für die großzügige Überlassung des gesamten kunsthistorischen Nachlasses von Karl Max Kober bin ich seiner Familie, insbesondere seinem Sohn, Bertram Kober, zu großem Dank verpflichtet. Im Museum der bildenden Künste Leipzig fand ich ideale Arbeitsbedingungen für das Studium der einzigartigen Sammlungen von Lithographien und Zeichnungen Bernhard Heisigs. Herzlichen Dank dafür dem Direktor Dr. Hans-Werner Schmidt und seinen Abteilungsleitern Dr. Dietulf Sander (Malerei, Plastik), der mir seine Dissertation zum druckgraphischen Werk zur Verfügung stellte, und Dr. Karl-Heinz Mehnert (Graphische Sammlung).

Ich danke dem Künstler Lutz Dammbeck für die Überlassung der Typoskripte seiner Interviews für den Film "Dürers Erben". Der Kunsthistoriker und Schriftsteller Henry Schumann stellte mir dankenswerterweise sein Archiv mit Dokumenten und Zeitungsausschnitten zur Verfügung.

Karin Thomas, die ehemalige Cheflektorin des DuMont Buchverlages, hat von Anfang an meine Beschäftigung mit Bernhard Heisig kritisch begleitet und mir Mut gemacht bei meinem Vorhaben.

Voraussetzung für das Forschungsvorhaben war die großzügige Bereitschaft von Bernhard Heisig, nicht nur in vier fast ganztägigen Gesprächen vorbehaltlos und selbstkritisch alle meine Fragen zu beantworten, sondern auch das Manuskript kritisch gegenzulesen. Dank auch seiner Frau Gudrun Brüne, die mich gastfreundlich in Strodehne aufnahm und bei meinen Interviews sachkundig unterstützte.

Sehr herzlich danke ich meinem Freund, dem Kunsthistoriker Paul Thiel, der während der gesamten Zeit der Niederschrift meine Texte kritisch kommentierend las und korrigierte. In zahlreichen freundschaftlichen Gesprächen mit ihm über die 44 Jahre SBZ/DDR konnte ich meine kulturpolitischen Urteile immer wieder überprüfen.

Ohne die stete Ermunterung, kontinuierliche und große Anteilnahme meines Doktorvaters Prof. Dr. Peter Anselm Riedl am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg wäre diese Arbeit nicht geschrieben worden. Dafür danke ich ihm von Herzen. Für die Bereitschaft, das Korreferat zu übernehmen, danke ich Dr. habil. Christoph Zuschlag.

Vor allem danke ich meiner Frau Inge Maria für ihren Beistand, Zuspruch und ihre Geduld, die mir die Abfassung der Arbeit neben meiner Berufstätigkeit ermöglichte.

0. Einleitung

a. Bernhard Heisig als idealtypischer Künstler der DDR Debatten um den Stellenwert der DDR-Kunst seit 1990	6
b. Untersuchungsgegenstand, Gliederung	15
c. Die Machtorgane der Kunstpolitik	18
d. Quellen und Forschungsstand	24

I. Bernhard Heisig zwischen den Fronten der Kulturpolitik Die Leipziger Kunstverhältnisse 1945-1972

I.1. Leipzig und die Hochschule für Grafik und Buchkunst 1945-1954

a. Von Adam Friedrich Oeser zu Max Klinger: Klassizismus und Gedankenkunst. Die Staatliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe	27
b. Der Aufbau der Hochschule für Grafik und Buchkunst nach 1945 als Kadenschmiede des Sozialistischen Realismus durch Kurt Massloff und Kurt Magritz	30
c. "Dürer als Führer" - "Dürers Erben" gegen Grünewald	36
d. Auswirkungen der Formalismuskampagne in Leipzig: Der Fall Max Schwimmer	40
e. Die HfGB Leipzig und die Dritte Deutsche Kunstausstellung 1953	48
f. "Ehrt unsere alten Meister": Beispiel einer Aneignung des nationalen Erbes: Wilhelm Leibl, Hans Mayer-Foreyt, Udo Wendel	51
g. Die Leipziger HfGB und der "Neue Kurs" 1953	60

I.2. Bernhard Heisigs Auseinandersetzung mit der Leipziger Historienmalerei der fünfziger Jahre

a. Übersiedlung von Breslau nach Zeitz, Studienbeginn in Leipzig	64
b. Tätigkeit als freischaffender Maler und erste Karriere bis 1964	68
c. Erstes Historienbild nach Adolph von Menzel: "1848 in Leipzig", 1954/58	75
d. Kapp-Putsch in Essen 1954-56. Abbruch des Auftrags und Kritik an der Leipziger Historienmalerei	79
e. Auftrag der SDAG Wismut: "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920", 1960/1984	87

I.3. Bernhard Heisig findet sein Thema im Widerspruch

a. Alfred Kurellas Wirken in Leipzig als "Ideologe der Rechtgläubigkeit"	94
b. Pariser Kommune 1956-1972	119
c. Vergeblicher Versuch einer Emanzipation: Der V. Kongreß des VBKD 1964. Die Selbstkritik von Bernhard Heisig	148

II. Bernhard Heisig im Konflikt mit dem 'Verordneten Antifaschismus' in der DDR

II.1. Verordneter Antifaschismus

- a. Antifaschismus als Legitimation der Diktatur 170
- b. Gerhard Richter: Herr Heyde oder die Mörder sind unter uns. Die Auseinandersetzung mit den Traumata der verdrängten Geschichte in Westdeutschland 186

II.2. Bernhard Heisig als "unbelehrbarer Soldat"

- a. Bernhard Heisig als Soldat bei der Waffen-SS 192
- b. Die Kriegsgeneration und der Antifaschismus. Beispiel möglicher Wandlungen: Franz Fühmann im Vergleich mit Bernhard Heisig 205
- c. Die Graphik als Zentrum der Erinnerungsarbeit
Lithographien zu Ludwig Renn: "Krieg", um 1955/56; Erich Maria Remarque: "Im Westen nichts Neues", um 1964; "Der Faschistische Alptraum", 1965/66 222
- d. Traum eines Soldaten
Die Gemäldezyklen: "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" 1960-1978; Krüppelbilder 1977-1980; "Die Festung Breslau" 1969-1980; Mutterbildnisse 1966-1978; "Begegnung mit Bildern" 1977-1987 und "Christus verweigert den Gehorsam" 1984-1987 242

Resümee: Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit

- a. Werner Tübke als virtuoser Hofkünstler im Vergleich zum Wahrheitssucher Bernhard Heisig 260
- b. Ikarus - der unvernünftige Künstler 268
- c. Erbepflege oder Eklektizismus? Das Konzept einer moderaten Moderne 274
- d. Jenseits des Streites um Kunstbegriffe in Deutschland, gibt Heisig der subjektiven Wahrheit seiner Kriegserfahrung eine Form 276

III. Exkurs: Kunst im Sozialismus als 'parteiliche' Darstellung und Auslegung von Geschichte, Gegenwart und Zukunft

1. Das "Große Vorbild" Sowjetunion

- a. Russische Intelligenzija und Utopie 284
- b. Der kollektive Übermensch 288
- c. Der Sozialistische Realismus behauptet das Primat der Politik über die Künste 297

2. Das Scheitern der ästhetischen Erziehung des 'Neuen Menschen' in der DDR

Überblick und Zäsuren 1945-1989

- a. "Antifaschistisch-demokratische" Kunstpolitik 1945-47 306
- b. Die Formalismuskampagne im Schatten des Stalinismus 1948-53. 314
- bb. Georg Lukács und die DDR 327

c. Die Diffamierung der Weimarer Künstlergeneration und der 'Westemigranten'	332
cc. Hans und Lea Grundig	341.
d. Neuer Kurs? 1953-56	347
e. Die SED geht in die kulturpolitische Offensive - kein "Tauwetter" auf bitteren Feldwegen 1957-60	353
f. Verordnete Utopie - Die Mauer	370
ff. A.R. Penck - ein sozialistischer Künstler als kultureller Eiszeitforscher	380
g. Die "wissenschaftlich-technische Revolution" erfordert eine intelligenzintensive Kunst. Das 'Kahlschlag'-Plenum 1965	386
h. "Auf keine Art irgendwelche Hoffnung" 1971-1989	399

IV. Anhang

Dokumente

1. Heinz Lüdecke und Hans Sedlmayr - zwei Kunsthistoriker als Antimodernisten im geteilten Deutschland	419
2. Waldemar Grzimek, Brief an Paul Wandel, 4.6. 1956	423
3. Brigitte Reimann: Brief an das ZK vom 5. September 1961	424
4. Fritz Cremer, Rede auf dem V. Kongreß des VBKD am 24.3. 1964	
5. Bernhard Heisig, Rede auf dem V. Kongreß des VBKD am 24.3. 1964	431
6. Bernhard Heisig, Selbstkritik auf der Parteiaktivtagung am 10.6. 1964 im Berliner Künstlerklub "Möwe"	435

Biographien	440
--------------------	-----

Bibliographie	448
----------------------	-----

Abkürzungsverzeichnis	468
------------------------------	-----

Abbildungsverzeichnis	471
------------------------------	-----

Abbildungen	486
--------------------	-----

0. Einleitung

"Die Menschen können sich mit ihren Ängsten nirgendwohin wenden. Sie fallen ständig auf sich selbst zurück. [...] Malerei hat zu tun mit dem Sinn des Lebens und des Todes. Wenn ich über den Sinn des Todes nicht nachdenken kann, weil die Umgebung sofort hysterisch reagiert, dann kann ich keine großen Bilder malen."¹

a. Bernhard Heisig als idealtypischer Künstler der DDR

An der Persönlichkeit und an dem Werk von Bernhard Heisig scheiden sich die Geister. Er steht im Zentrum des seit 1990 andauernden Kunststreites um die Hinterlassenschaft der Kunst in der DDR, um ihre Staatsnähe und -ferne, um die Frage nach ihrer Autonomie und die ideologische Funktion des gesellschaftlichen Auftrages.

Für die einen (Eduard Beaucamp, Klaus Honnef, Peter Ludwig, Jörn Merkert, Eberhard Roters, Uwe M. Schneede, Carla Schulz-Hoffmann) ist er nicht nur einer der bedeutendsten Künstler der DDR, sondern zugleich einer der wichtigsten Maler nach 1945 in Deutschland, der sich der Vergangenheit, der Verstrickung als Täter und Opfer zugleich gestellt habe. Eberhard Roters z.B. zählte in einem Gespräch mit Werner Schmidt, dem mit der künstlerischen Opposition sympathisierenden Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts und ersten Generaldirektor der Dresdner Kunstsammlungen nach der Wende, zu den vier wichtigsten Künstler der DDR neben Hermann Glöckner, Carlfriedrich Claus und Gerhard Altenbourg auch Bernhard Heisig. "Er ist eigentlich der erste [...], der mit der Doktrin des Sozialistischen Realismus in der DDR gebrochen hat, indem er eben nicht nur Jubelbilder gemalt hat [...], sondern Bilder des Zweifels und der Verzweiflung, eigentlich der Zerstörung durch den Krieg. Er hat zum ersten Mal genau das Gegenteil der inhaltlichen Interpretation im Sinne der geforderten Ideologie gemalt [...]." Schmidt wendet ein: "Heisig hat 1970 aber auch den optimistischen Brigadier (vgl. Abb. 249-251) gemalt, der mit dem Daumen nach oben zeigt [...]. Das war schon ein Jubelbild." Roters: "Zugegeben, er hat den Brigadier, den Lenin gemalt [...]. Aber: was mich fasziniert, das sind eben die großen Zyklen wie 'Der Untergang Breslaus' oder die 'Pariser Kommune', womit er dann seine politischen Schwierigkeiten bekam und gemaßregelt wurde. Und was ich besonders interessant finde, das ist dieser ganze Zyklus 'Zauberlehrling' (vgl. Abb. 203, 204): Wie der Künstler sich malt, im Atelier sitzend zwischen all seinen Figuren, die ihn bedrücken. Da spüre ich deutlich die Melancholie und den Selbstzweifel heraus."²

Für die anderen, bezeichnenderweise kommen die Kritiker alle aus der ehemaligen DDR, ist er ein führender Funktionär eines verbrecherischen Regimes (Christoph Tannert), einer der viel zu spät gemerkt hat, wem er gedient hat (Friedrich Dieckmann). Sie halten seine Malerei für anachronistisch und eklektizistisch. Er galt, neben Willi Sitte und Werner Tübke, als Mitglied einer künstlerischen Nomenklatura, die nach anfänglichen Schwierigkeiten mit der Formalismus-Kampagne der 50er Jahre und den Auseinandersetzungen der 60er Jahre in der Honecker-Ära an die Spitze des Künstlerverbandes aufgerückt war. Ihr Reformkurs in der Malerei und Kunstpolitik wurde ihnen daher als zumindest stillschweigendes Einverständnis

¹ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

² Eberhard Roters und Werner Schmidt, "Über die Freiheit, die man sich nimmt". In: Ausst.kat. "Europa-Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa", hrsg. von Ryszard Stanislawski und Christoph Brockhaus, 27.5.-16.10. 1994 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bd. I, S. 278-283, hier S. 279f. Das Gespräch steht im Kapitel "Politik gegen Avantgarde: Sozialistischer Realismus" exemplarisch für die DDR.

mit der seit den 70er Jahren zunehmend offensiveren kulturellen Außenpolitik der DDR im Zeichen einer neuen Runde der Systemkonkurrenz übelgenommen.

Es ging und geht immer noch um die Frage ihrer Kollaboration mit einem "aus heutiger Sicht" diktatorischen Regime. Die von ihnen übernommene "politische Verantwortung" für die Kunstszene und die relative Autonomie des Verbandes bildender Künstler in den 80er Jahre hatte einen hohen Preis: die freiwillige Selbstbeschränkung, die auch in den Gemälden ihre Spuren hinterlassen habe.

Charakteristisch für dieses gespaltene Bild des Malers auch bei ostdeutschen Kunsthistorikern ist folgende Einschätzung von Matthias Flügge, der als Redakteur der Zeitschrift "Bildende Kunst" Anfang der achtziger Jahre entlassen worden war: "Ästhetisch gehörte ich immer zu den Leuten, die schwer dagegen polemisiert haben, daß z.B. Günter Grass sagt, in der DDR wird deutscher gemalt. Um Gottes willen, was ist denn das! Wir wollten überhaupt gar nicht deutscher sein als die im Westen, erstens. Zweitens schrieb Alfred Nemeček, stellvertretender Chefredakteur der 'Arte', im nämlichem Katalog: 'Jeder wackere DDR-Realist ist mir lieber, als die DDR-Abstrakten.' Will heißen, die haben wir selber, diese abgetörnte, seit den 50er Jahren uns bis zum Überdruß entnervende, gegenstandslose Form. Das wollen wir nicht. Wir wollen jetzt mal endlich was erfahren von den Brüdern und Schwestern, was die da so treiben. Und da waren natürlich Bilder von Mattheuer, heute noch von Heisig, der ja immer noch als der größte Geschichtsmaler und jetzt als der einzige deutsche Künstler gilt, der sich wirklich mit deutscher Geschichte auseinandersetzt. Man guckt gar nicht auf die Bilder, man guckt auf die Titel. Man guckt auf die Reiz- und Versatzstücke, die auf den Bildern drauf sind. Und wenn da ein Hakenkreuz drauf ist und ein Kopf vom alten Fritzen, denkt man, das hat was mit deutscher Geschichte zu tun. Und das befriedigt sozusagen ein Oberlehrerbildungsgut, ein deutsches Oberlehrerbildungsgut über das Verhältnis von Kunst und Geschichte. Mit Malerei hat das nach meiner bescheidenen Ansicht nicht so wahnsinnig viel zu tun.

Kurze Anekdote: Als ich das erste Mal bei Jörn Merkert eingeladen war, dankenswerterweise, lief gerade die Heisig-Ausstellung [im August 1989 zeigte die Berlinische Galerie im West-Berliner Martin-Gropius-Bau die erste Retrospektive im Westen, E.G.]. Und ich war da durchgegangen, hatte mir das angeguckt im Gropiusbau und ging dann hoch und traf also den berühmten Direktor der Berlinischen Galerie erstmals in meinem Leben. Und da fragte der mich: 'Nun, wie finden Sie denn diese Heisig-Ausstellung?' Und ich sagte: 'Ach, wissen Sie, Heisig finde ich irgendwie nicht so wahnsinnig wichtig.' Und da sagt Jörn Merkert: 'Na dann mögen Sie ja wohl auch Corinth und Kokoschka nicht.'³

Wie bei keinem zweiten Künstler der ehemaligen DDR verbindet sich mit seiner Person und seinem Werk die Vorstellung einer Alternative zur westlichen Kunstentwicklung nach 1945. Das außerordentliche Interesse von westdeutschen Sammlern aus der Industrie am "neuen Realismus" der Leipziger und Dresdner Künstler seit Mitte der 70er Jahre (Peter Ludwig, die Chemiekonzerne Hoechst und BASF, die Schuhfabrik Salamander in Kornwestheim und die Metallgesellschaft AG in Frankfurt am Main), Kunstkritikern (Eduard Beaucamp) und Museumsdirektoren (Werner Hofmann, Eberhard Roters) entzündete sich vor allem an Heisigs Persönlichkeit und Werk. Diese Wirkung beruht vermutlich auf der Hoffnung auf eine alternative, eigenständige Kunstposition, mit der man wirkungsvoll die negativ bewerteten Erscheinungen, Phänomene westlicher Kunst in die Schranken weisen kann.

³ Podiumsdiskussion "Ostdeutsche Kunst - ausgestellt im Westen" im Kunsthaus Apolda, Dezember 1999, mit Matthias Flügge, Eckhart Gillen, Rüdiger Küttner, Jörn Merkert, Jürgen Schweinebraden. Moderation: Wolfgang Kil, anlässlich der Ausstellung "Kunstraum DDR". In: Jahresringe. Eine Sammlung 1945-1989. Kunstraum DDR. Reden, Interviews, Diskussionen. Kunsthaus Apolda Avantgarde 2000, S. 29-61.

Gerade diese Ambivalenz zwischen extremer Zustimmung und Ablehnung machen Heisig zum idealtypischen "DDR-Künstler", an dessen Werdegang und Werkverlauf sich die Hoffnungen, Widersprüche, Zäsuren und Periodisierungen einer noch zu schreibenden Kunstgeschichte der DDR exemplarisch entwickeln lassen.

Der von Matthias Flüge erwähnte Direktor der Berlinischen Galerie, Jörn Merkert, z.B. eröffnete 1998 im bundesdeutschen Millionärsdorf Bad Homburg v.d.Höhe im Taunus eine von der ALTANA AG gesponserte Retrospektive "aus vier Jahrzehnten" mit den Worten: "Bernhard Heisig [...] fordert mit seinem bildmächtigen Werk und nicht minder mit seinen pointierten Texten bis heute immer wieder zu Polemiken und Grundsatzdebatten heraus, die weit über seine Kunst und seine Person hinaus- und nicht selten an beiden vorbeigehen. Heisig und sein Werk werden dann zum Surrogat für die [...] Fragen auf dem Gebiet deutsch-deutscher Kunst, nach den fundamentalen Unterschieden zwischen Ost und West, nach der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Macht, zwischen Künstler und Staat, nach dem Verhältnis der Tradition zur Avantgarde, nach der Funktion und Wirkkraft von Kunst in der Gesellschaft überhaupt. Heisig ist aber zugleich auch Katalysator für diese Fragen, denn augenscheinlich kann niemand vor seinen Bildern gleichgültig bleiben."⁴

Am 30. September 1989, fünf Wochen vor der Maueröffnung, wurde als Höhepunkt der bisherigen Rezeption ausgerechnet in der "politischen Einheit" Westberlin die umfassendste "Bernhard Heisig Retrospektive"⁵ im Martin Gropius-Bau eröffnet. Dies war nach dem ersten Gesamtüberblick des Werks von Joseph Beuys 1988 die zweite große monographische Ausstellung im damals größten Ausstellungshaus der Bundesrepublik. In den Eröffnungsreden des Staatssekretärs im Ministerium für Kultur der DDR, Dietmar Keller, und des Regierenden Bürgermeisters Walter Momper am 30.9. 1989 wird das gegenseitige Verständnis im Sinne guter Nachbarschaft beschworen. Keller betont, "daß wir zu Vernünftigem fähig sind, wenn wir in der Sache zusammenarbeiten", sei besonders jetzt wichtig, wo "unsere Beziehungen Gefahr laufen, in die Zeit des Kalten Krieges zurückzusinken".⁶ Im Rahmen des deutsch-deutschen Kulturabkommens waren unter der "Gesamtverantwortung" des Zentrums für Kunstaustellungen der DDR⁷ Prof. Dr. Peter Pachnicke (Zentrum für Kunstaustellungen) und Prof. Jörn Merkert, Direktor der Berlinischen Galerie⁸, für die "Konzeption und wissenschaftliche Vorbereitung" verantwortlich. Zum erstenmal kooperierten Kunstwissenschaftler aus Ost und West auf zwischenstaatlicher Ebene.

⁴ Jörn Merkert, Das 'Denken in Bildern'. Anmerkungen zur Bildwelt von Bernhard Heisig nebst einigen Polemiken. In: Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten (Kat.), Altana AG, Bad Homburg v.d. Höhe, Köln 1998, S. 8.

⁵ Mit 122 Gemälden zwischen 1958 und 1989 sowie 355 Arbeiten auf Papier zwischen 1953 und 1988, darunter Leihgaben aus 14 öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik. Sie reiste an das Rheinische Landesmuseum Bonn (25.1.-11.3. 1990) und an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München (23.3.-6.5. 1990), um schließlich von dort zurück in die DDR nach Ost-Berlin zu wandern. Die zweite Retrospektive "Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten" begann im Sinclair-Haus, Bad Homburg (1.9.-11.10. 1998), wanderte an das Von der Heydt-Museum, Wuppertal (8.11.1998-24.1. 1999) und endete in der Heisig betreuenden Galerie Berlin, Berlin (4.2.-27.3. 1999).

⁶ Vgl. Der Tagesspiegel, 1.10. 1989. Zu diesem Zeitpunkt ist die Prager Botschaft der Bundesrepublik mit etwa 7000 Flüchtlingen hoffnungslos überfüllt. In den Abendstunden des 30. September kann Außenminister Genscher ihre Ausreise in die Bundesrepublik ankündigen. Am 3.10. erlaubt die DDR eine weitere "einmalige" Ausreise von 7000 DDR-Bürgern aus der Prager Botschaft.

⁷ Das Zentrum war verantwortlich für alle Kunst-Ausstellungen der DDR im westlichen Ausland (nichtsozialistisches Wirtschaftsgebiet), vergleichbar mit dem Institut für Auslandsbeziehungen (IfA) in Stuttgart.

⁸ Die Berlinische Galerie ist zwar, wie ihr Name besagt, ausschließlich für Kunst aus Berlin zuständig, bot aber als mit öffentlichen Mitteln geförderter privater Verein (Landesmuseum im Aufbau), der im Martin-Gropius-Bau logiert, Prestige und zugleich eine gewisse Staatsferne.)

In der FAZ werden die Kriegserlebnisse und schweren Verwundungen des blutjungen Angehörigen einer Panzer-Division mit dem "nur wenig älteren Rheinländer" Joseph Beuys verglichen. "Auch bei Bernhard Heisig brach die oberflächlich geschlossene Wunde der Erinnerung an die blutige Vernichtung seiner Vaterstadt erst nach einer längeren Verdrängungspause wieder auf."⁹ Die TAZ schwärmt: "Der Bildraum saugt uns in ein aggressives Traumland, in dem Tragödien im Zeitstillstand geträumt werden. Heraus kommt man da nicht mehr. [...] Heisigs Bilder malen an die Wand, was die Uhren längst anzeigen. Überall ist die Welt schon jenseits der Katastrophe, nichts geht mehr, Endzeit, Stillstand."¹⁰ Doch noch vor dem Ende dieser Ausstellung am 31. Dezember 1989 war Heisigs Weltbild zusammengebrochen, das für ihn die Voraussetzung für ein fruchtbares Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber war. Der Sozialistische Realismus war bis dahin für ihn die Fixierung des "Stellenwertes, den der Maler in der sozialistischen Gesellschaft einnimmt, der gar nicht so weit weg ist von der klassischen Vorstellung des Künstlerseins, wie sie die Renaissance noch hatte. Etwa die Tatsache, daß sich Michelangelo ganz selbstverständlich als Auftragnehmer des Papstes fühlte und den Papst als Verkörperung eines Willens akzeptierte, weil ja ein geschlossenes Weltbild existierte."¹¹ Deshalb sah er auch keinen Grund dafür, diese "Gesellschaftsformation" zu verlassen: "Ich habe nie emigrieren wollen. Ich hätte jedesmal die Möglichkeit gehabt, aber ich hatte immer das Gefühl, ich werde gebraucht. [...] Die Kunst des Westens, auch die des Joseph Beuys bot nicht das an, was ich machen wollte, deshalb war der Westen nicht meine Welt. Ich wollte, daß diese Welt hier anders wird. Und deswegen bin ich nicht emigriert."¹²

Nach dem Rücktritt des Politbüros im Dezember 1989 verließ er enttäuscht die SED, der er seit 1947 angehörte, und gab die staatlichen Auszeichnungen, aber auch die damit verbundenen Geldpreise zurück mit der Begründung: "Das bisher bekannt gewordene Ausmaß an Machtmißbrauch und Korruption in der ehemaligen Führungsspitze der DDR läßt mich die durch die damalige Staatsführung für meine künstlerische Arbeit mir erwiesenen Ehrungen nicht mehr als solche empfinden."¹³ Er zeigte sich verunsichert und huldigte dem neuen Souverän mit Gemälden wie "Wir sind das Volk" (1989, Öl/Lwd.).

Konnte er den Machtmißbrauch der "verblendeten Greise" (Uwe Kolbe) erst nach ihrem Sturz erkennen?

Heisig hatte nicht nur in seiner Selbstkritik 1964 verbal seinen Anspruch auf die Verantwortung des Künstlers zurückgenommen, sondern zwischen 1965 und 1967 fünf Fassungen seines Kommune-Stoffes durch Übermalung vernichtet (vgl. I.3.b.).¹⁴ Diese erzwungene Selbstzensur hat sein Verhalten und sein Werk vielleicht tiefer geprägt als er es

⁹ Camilla Blechen, Die Wunden der Erinnerung. Dämonische Zeitgeschichte: Der Leipziger Maler Bernhard Heisig im Berliner Gropiusbau, FAZ vom 31.10. 1989.

¹⁰ rola, Der Schlächter, geschlachtet, TAZ vom 11.10. 1989.

¹¹ Bernhard Heisig im Gespräch mit Henry Schumann. In: Henry Schumann, Ateliervespräche, Leipzig 1976, S. 116.

¹² Interview von Lutz Dambeck während des Drehtermins am 20.4. 1995 für den Film "Dürers Erben", MDR/arte, 1996, Typoskript, S. 2 (künftig zit. als Dambeck 20.4. 1995).

¹³ Freya Mülhaupt, Regisseur großer Bildstoffe. Der Maler Bernhard Heisig. In: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Köln 1990, S. 380f. Vgl. "Erklärung zur Rückgabe der Nationalpreise vom 5.12. 1989", in: Neues Deutschland, Berliner Ausgabe, 6.12. 1989. Das Ministerium für Kultur verweigerte die Annahme, da das Geld nicht zu verbuchen sei. Daraufhin gab er die Summe von 80.000 DDR-Mark an die Hochschule für Grafik und Buchkunst (HfGB) Leipzig. Damals ist ihm klar geworden, daß die DDR ein "Unrechtsstaat" war. Ein Urteil, über das er sich mit Willi Sitte zerstritten hatte, der dies bis heute nicht so sehen will. (Gespräch d. Vf. mit Heisig am 27.4. 2002.)

¹⁴ "Ich bin ein Feind meiner Bilder. Ein Drittel meiner Gemälde habe ich selbst zerstört, nicht immer nur aus ideologischen Gründen." (Heisig im Gespräch mit dem Vf. am 27.4. 2002)

wohl selbst wahrnehmen kann. Die allseits bekannte und gefürchtete Marotte der ständigen Korrektur und des Übermalens noch bis in die Nacht vor der Eröffnung seiner Ausstellungen sind ein Indiz dafür.

Die folgende Untersuchung versucht, das malerische und graphische Werk von Bernhard Heisig als Wechselwirkung von politischer Einflußnahme, Selbstverpflichtung und individueller Selbstbehauptung zu begreifen. Der Konflikt zwischen den parteilichen Geschichtsbildern eines "verordneten Antifaschismus" und dem Wunsch, das selbst Erlebte und Empfundene zum Ausdruck zu bringen, soll am einzelnen Werk, sei es die Zeichnung, die Druckgraphik oder das Gemälde¹⁵ mit Hilfe der Bildanalyse und Interpretation sichtbar gemacht werden. Denn: "Die Bilder lügen nicht".¹⁶

Eine nur moralisierende Kritik an Heisigs taktisch-strategischen bzw. opportunistischen Verhalten gegenüber der zweiten deutschen Diktatur und ihren Funktionären dagegen trägt zum Verständnis des Werkes wenig bei. Im Gegensatz zu einer "Gesinnungsästhetik" äußert sich die moralische Haltung eines Künstlers im Sinne einer "Verantwortungsästhetik" zuerst in der Verantwortung, die er für den von ihm geschaffenen Artefakt übernimmt. Wo der Künstler "als Person zur moralischen Instanz hochstilisiert wird, ist die Gesellschaft nicht in Ordnung, wie in Diktaturen der Fall."¹⁷

Nur wenigen Künstlern und Intellektuellen in der DDR gelang die Überwindung des Zwanges, "sein Ich in zwei Hälften zu spalten, in eine private und eine öffentliche" und zu sagen: "Ich habe keine Furcht mehr"¹⁸. In der Diktatur, nach Lenins Definition "eine sich unmittelbar auf Gewalt stützende Macht, die an keinerlei Gesetz gebunden ist"¹⁹, herrscht die Angst, die "vor keinen, auch noch so 'befreiten' oder abgespaltenen Bereichen der Gesellschaft haltgemacht"²⁰ hat und die "totale Lüge" (Ralph Giordano). Kunst als "die Schöpfung der Persönlichkeit"²¹ ist in einem System organisierter Schizophrenie nur mit großer Zivilcourage möglich.

Allgegenwärtig war die Lüge, die als "Staatslüge" sich legitimierte durch die Berufung auf eine höhere Wahrheit, die Lehre von der Gesetzmäßigkeit der historischen Entwicklung und so alle Beteiligten entlastete. Es gab kein Subjekt, keinen Urheber der Lüge, da die Wissenschaft vom historischen Materialismus als nicht mehr hinterfragbare Instanz galt.

¹⁵ Zu berücksichtigen ist auch der jeweilige Grad von Intimität und Öffentlichkeit eines Mediums. Die graphischen Arbeiten von Bernhard Heisig sind, wie im Kapitel II.2.c. vorgestellt, sehr viel experimenteller, kühner und persönlicher als die Gemälde, insbesondere die großformatigen, mehrteiligen Auftragswerke z.B. zur Pariser Kommune. "Je weniger publik ein Medium war, um so größer schien die Bewegungsfreiheit des Künstlers zu sein, der es betrieb." (Jurek Becker, 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. 507.)

¹⁶ Eduard Beaucamp in der FAZ vom 7.5.1994. Vgl. dazu den Artikel über die digitalisierte Fotografie von Karl Prünn: "Die Bilder lügen immer - damals, heute und in Zukunft sowieso", in: Der Tagesspiegel vom 17.6. 1996.

¹⁷ Rolf Schneider, Outing, Der Tagesspiegel, 19.2.1993, S. 17.

¹⁸ Ralph Giordano, Die Partei hat immer recht, Köln 1961, S. 258. Giordano war nach dem Krieg der Hamburger KPD beigetreten.

¹⁹ W.I. Lenin, Die proletarische Revolution und der Renegat Kautsky, Moskau 1940, S.15, zit.n. Francois Furet, Das Ende der Illusion. Der Kommunismus im

20. Jahrhundert, München 1996, S. 632.

²⁰ Jan Faktor, Siebzehn Punkte zur Prenzlauer-Berg-Szene (1992), in: J.F., Die Leute trinken zuviel, kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht..., Berlin 1995, S. 132.

²¹ Emile Zola, zit.n. Marc Bernard, "Emile Zola in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten", Reinbek bei Hamburg 1959, S. 149.

Vgl. die Kontroverse zwischen Emile Zola und dem Sozialisten Pierre-Joseph Proudhon. Zola: "Wir tragen für unseren Stil und unsere Kunst unsere Haut zu Markte und unsere Seele [...] Doch wir stehen in niemandes Dienst." (S. 149)

In seiner Kritik an der "Prenzlauer-Berg-Szene" beobachtete der aus Prag stammende, 1978 in die DDR übergesiedelte Schriftsteller Jan Faktor aus der Distanz des beteiligten Außenseiters, daß alle Repräsentanten der DDR-Kunst, Realisten und Metaphoriker sowie die "Avantgarde", der "Untergrund", die "Dissidenten" die gemeinsame "panische Angst davor" untereinander verband, eine Kunst zu machen, "wo etwas eindeutig und klar festgenagelt werden könnte."²² Vor diesem Hintergrund war das 1990 einen langjährigen Bilderstreit auslösende Interview des bereits 1957 als Student geflüchteten Malerkollegen Georg Baselitz kein Ausrutscher²³, sondern genau gezielt: "Sind Bernhard Heisig oder Wolfgang Mattheuer etwa keine Künstler?", wurde er gefragt. "Keine Künstler, keine Maler. Keiner von denen hat je ein Bild gemalt. [...] Das sind Interpreten, die ein Programm des Systems in der DDR ausgefüllt haben. Die Künstler sind zu Propagandisten der Ideologie verkommen. Sie haben sich in den Dienst der 'guten Sache' gestellt. Auf dem addierten, dem sogenannten historisch richtigen Weg, haben sie die Phantasie, die Liebe, die Verrücktheit verraten."²⁴

Dammebeck: "Trifft Sie das?" Heisig: "Nein". Dammebeck: "Können Sie es akzeptieren?" Heisig: "Warum soll ich denn das akzeptieren? Es trifft mich nicht, es ist seine Meinung. [...] Das hat eigentlich mit mir gar nichts zu tun."²⁵

Die seit dem Fall der Mauer in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1989 ausgebrochene innerdeutsche Debatte um den Stellenwert der Kunst aus der ehemaligen DDR, deren Ende vorläufig nicht absehbar ist, wird in erster Linie geführt zwischen den Künstlern, die seit Anfang der 50er Jahre die DDR verlassen mußten oder wollten und den "Nesthockern", die sich für ein Verbleiben in der DDR entschieden hatten. Beide Parteien werden jeweils von Museumsdirektoren, Kunsthistorikern und Kunstkritikern aus Ost und West unterstützt. Fünf Debatten können bisher unterschieden werden: Die erste Runde eröffnete im Frühsommer 1990 der Schokoladenfabrikant Peter Ludwig als er sich anlässlich seines 65. Geburtstages über das "Hausverbot für DDR-Kunst" beklagte, das der Direktor des Museum Ludwig in Köln, Siegfried Gohr, verhängt habe. In diesem Zusammenhang gehört die bereits zitierte Äußerung von Baselitz über Heisig und Mattheuer.

Die zweite Debatte wurde durch die Zusammenlegung der beiden Berliner Akademien der Künste im Februar 1993²⁶ ausgelöst, in deren Folge vor allem die Maler der Abteilung Bildende Kunst die Westberliner Akademie verließen. West-Berlin hatte als Antwort auf die 1950 eröffnete "Deutsche Akademie der Künste" 1955 eine eigene Akademie der Künste als Leuchtfeuer der freien Kunst einer freien Welt gegründet. Beide Stadthälften wurden Schaufenster ihrer Systeme: Stellte die West-Berliner Akademie der Künste z.B. 1957 Le Corbusier aus, zeigte zur gleichen Zeit die Ost-Berliner Deutsche Akademie der Künste den 'Realisten' Otto Dix.

²² Jan Faktor, Siebzehn Punkte zur Prenzlauer-Berg-Szene (1992), in: J.F., Die Leute trinken zuviel, kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht..., Berlin 1995, S. 132, 117.

²³ Diesen Eindruck versuchte Heisig im ZEITmagazin zu erwecken: "Mein Gott, wenn einer gerade in dem Moment, wo er jemanden Arschloch nennt, von einer Fernsehkamera erwischt wird, das kann doch passieren! Die Situation war damals ja ganz anders, man mußte sich erst langsam aneinander gewöhnen." (Nr. 36, 29.8.1997, S. 32)

²⁴ "Ein Meister, der Talent verschmäht". Interview von Axel Hecht und Alfred Welti mit Georg Baselitz, in: art 1990, H. 6, S. 70.

²⁵ Dammebeck, 20.4.1995, Typoskript S. 2.

²⁶ Zum Gesamtvorgang vgl. "...und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch". Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (West) 1945/1954 bis 1993, hrsg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Ausgewählt und kommentiert von Christine Fischer-Defoy, Kapitel 9: "Willkommen, du schwierige Frage!", Berlin 1997, S. 487-558.

Der Austritt von 18 prominenten westdeutschen Künstlern²⁷ (unter ihnen Georg Baselitz, Gotthard Graubner und Gerhard Richter) der Abteilung Bildende Kunst der Akademie der Künste (West) 1992 als Reaktion auf die geplante En-bloc-Aufnahme der Kollegen von der Ostberliner Akademie war ein später Reflex auf diesen Kalten Krieg der Künste zwischen 'Abstrakten' und 'Realisten' nach 1945, der 1955 in Berlin im Grohmann-Hofer-Streit seinen spektakulären Höhepunkt gefunden hatte. Abstrakte, gegenstandlose Kunst stand für Freiheit²⁸, gegenständliche "realistische" Kunst dagegen für Unfreiheit. Die Avantgarde von gestern glaubte noch einmal in einer nostalgischen Aufwallung "ihre" Akademie als Hochburg der Freiheit und der Moderne verteidigen zu müssen.²⁹ Der Streit zwischen Ost und West wurde auch geschürt von CDU-Kulturpolitikern der 'Fluchthelfergeneration' in der Berliner CDU wie Uwe Lehmann-Brauns, die immer noch in Kategorien des Kalten Krieges dachten, bzw. nachgeholt Abwehrgefechte inszenierten.³⁰ Sie bestärkten die Opfer der DDR in ihrer Verweigerungshaltung.³¹

Der dritte Streit entzündete sich im Frühjahr 1994 an der Neuhängung der DDR-Kunst in der Neuen Nationalgalerie am Kulturforum nach der Zusammenlegung der Bestände aus Ost- und West-Berlin, die bereits - zunächst unbemerkt - im Dezember 1993 vollzogen worden war. Künstler, die nicht vom Staatlichen Kunsthandel gefördert und in den Westen exportiert worden waren und sich dadurch auf dem westlichen Kunstmarkt benachteiligt sahen, protestierten mit Nachdruck gegen die angebliche Dominanz bereits in der DDR etablierter Künstler im Mies-van-der-Rohe-Bau an der Potsdamer Straße. Die Auswahl bestätigte nahtlos die Kunstpolitik der DDR-Führung und vermittelte ein schales déjà-vue-Erlebnis. Gegenüberstellungen wie Francis Bacon mit Hubertus Giebe; Wolf Vostell (Malpartida) mit Werner Tübke (1:10 Fassung des Wandbildes für das Panorama in Bad Frankenhausen, Abb. 256, 257); Konrad Klapheck mit Willi Sitte ("Leuna 1969", 1967/68) wirkten in der Tat verkrampft und erzwungen. Der Leipziger Kunsthistoriker und Direktor der Galerie für zeitgenössische Kunst, Klaus Werner, warf den Repräsentanten der DDR-Kunst vor, sie hätten "das Odium systembedingter Unfruchtbarkeit des Ostens [...] gebrochen, die nicht ins Suchraster passenden Außenseiter hingegen isoliert." Der Streit um die Neuhängung in der Berliner Nationalgalerie zeige, "wie wenig man noch immer die Umstände von den Artefakten

²⁷ Darunter Erwin Heerich, Franz Bernhard, Horst E. Kalinowski, Fritz König, Horst Antes, Georg Baselitz, Gotthard Graubner, Rupprecht Geiger, Erich Hauser, Markus Lüpertz, Heinz Mack, Gerhard Richter, Bernhard Schultze. Von ihnen sind bis 1997 erst Geiger (1994) und Hauser (1995) zurückgekehrt. Zur Vereinigung der beiden Berliner Akademien vgl. "... und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch", ebd., S. 487-558.

²⁸ "Berlin - Ort der Freiheit für die Kunst" nannte sich programmatisch 1960, ein Jahr vor dem Mauerbau, eine Ausstellung, die den Anspruch Berlins als Wiege der Moderne von Liebermann und Munch bis in die Gegenwart im Charlottenburger Schloß (seit einem Jahr provisorischer Sitz der West-Berliner Nationalgalerie) beschwor.

²⁹ "Es ist, als ob die über vierzig Jahre zurückliegende erbitterte Fehde zwischen den Abstrakten und den Gegenständlichen weiterwirkt." (Helmut Börsch-Supan, Besinnung auf Qualität, Tagesspiegel vom 8.3. 1992) Nach einer Neuwahl aus den eigenen Reihen am 9.12.1991 und einigen Austritten (Wieland Förster, Werner Tübke) blieben die Bildhauer Theo Balden, Fritz Cremer, Heinrich Drake, Joachim Jastram, Gerhard Kettner, Werner Stötzer; die Zeichner Arno Mohr, Dieter Goltzsche, Joachim John, Werner Klemke, Lothar Reher und die Maler Wolfgang Mattheuer, Hans Vent. Dazu Klaus Staeck und als Doppelmitglieder Horst Janssen und Rolf Szymanski. Cremer und Kettner sind inzwischen gestorben. Vgl. zur Debatte über die Vereinigung der beiden Berliner Akademien: "...und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch". Ebd., S. 497.

³⁰ Vgl. Rede vor dem Abgeordnetenhaus am 27.1. 1992, zit.n. "...und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch". Ebd., S. 500f.

³¹ Vgl. Brief an den Präsidenten und die Mitglieder der Akademie der Künste Berlin-West vom 30. Januar 1992. In: "...und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch". Ebd., S. 501f.

trennen oder einen 'Freispruch von der Geschichte' proklamieren kann. Das System ungleicher Wertzuweisung und Förderung in der Kulturstrategie der DDR kann nicht weggesprochen werden, weil sich die Favoriten dem System - wie sie heute meinen - mehr oder weniger entzogen hatten."³²

Die vierte Debatte richtete sich im November 1997 gegen die Nominierung von Bernhard Heisig für die künstlerische Ausstattung des Berliner Reichstages. In einem Leitartikel der Berliner Zeitung eröffnete Sebastian Preuß die Diskussion um eine angemessene Beteiligung der Kunst aus der DDR unter dem Titel "Triumph der Westkunst im Reichstag", die sich bis Ende März 1998 hinzog. "Acht Jahre nach dem Fall der Mauer stehen sich Ost- und Westkunst immer noch unversöhnt gegenüber. [...] Immer noch wirft man den sogenannten 'Staatskünstlern' der DDR einen Pakt mit dem Teufel vor, ohne zu differenzieren, ohne historische Gerechtigkeit walten zu lassen- [...] Die Parade der westdeutschen Publikumsliebliche wird [...] bis zum Gähnen weitergeführt. [...] In seiner künstlerischen Ausstattung wird der Reichstag jedenfalls alles andere sein als ein Symbol für die geglückte Wiedervereinigung. Die beiden Ostdeutschen Bernhard Heisig und der Einsiedler Carlfriedrich Claus wirken vor den übermächtigen westdeutschen Salonlöwen wie peinliche Feigenblätter, die obendrein in den Obergeschossen eher peripher gehängt werden sollen." Nur in der Konfrontation von Heisig, Mattheuer und Tübke mit den "Westmalern" Richter, Polke und Baselitz "würde die Kunst an diesem zentralen Ort die Risse, Verwerfungen und Brüche dokumentieren, mit denen sich Deutschland seit der Vereinigung plagt und weiter plagen wird." Falls die "Spaßkultur des Westens" von der Ernsthaftigkeit, mit der das Publikum in der DDR an der Kunst teilnahm, "etwas übrig gelassen hat, dann wird sich um die Kunst im Reichstag ein quälender Bilderstreit entzünden."³³

Christoph Tannert behauptete in einem Offenen Brief vom 31.1. 1998 an den Kunstbeirat des Bundestages, der von 58 überwiegend ostdeutschen Künstlern, Schriftstellern und Schauspielern³⁴ unterschrieben wurde, die "Ehrenrettung von Bernhard Heisig durch nachträgliche Würdigung auf neudeutschem Niveau ist nicht nur ein kunsthistorischer Irrtum, sondern auch eine politische Instinktlosigkeit. [...] Es muß befürchtet werden, daß die Gebäude des neuen Regierens durchaus auch aus dem Geist Heisig'scher Kooperation mit dem DDR-Regime dekoriert werden."

Darauf antwortete am 12.2. 1998 der streitbare Maler und ehemalige Schüler von Heisig, Hartwig Ebersbach (vgl. I.3.b.), ebenfalls mit einem Offenen Brief³⁵, in dem er von einer würdelosen "Schlamm Schlacht" spricht. Würdig befunden würde nur noch, wer "staatsfern" oder im Exil gewirkt habe. Es werde lediglich ein Klischee bedient: "Heisig, das ist DDR. [...] Abgesehen von den Schwierigkeiten, das staatstragende Bild in Heisigs Werk überhaupt zu finden, begegnet man eher einem Grübler und Zweifler, vielleicht sogar einem Utopisten im Sinne Blochs."

Der Kunstbeirat habe "keine politischen Gesinnungsprüfungen vorzunehmen" befand Thomas Krüger als Beauftragter für Kunst und Kultur der SPD-Fraktion und Mitglied des Kunstbeirates.³⁶

³² Klaus Werner, Verdammt in alle Ewigkeit? Die Diskussion geht weiter: der Formationsflug der Leipziger Maler in die Nationalgalerie, FAZ vom 25.5.94.

³³ Berliner Zeitung, 29./30. November 1997, S. 4.

³⁴ U.a. Jan Faktor, Jürgen Fuchs, Ralph Giordano, Eberhard Göschel, Hans Hendrik Grimmling, Peter Herrmann, Katja Lange-Müller, Michael Morgner, Max Uhlig.

³⁵ Unterschrieben u.a. von Gerhart Baum, Frank Castorf, Joachim Fest, Günter Gaus, Hubertus Giebe, Günter Grass, Matthias Greffrath, Walter Libuda, Walter Jens, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Helmut Schmidt, Uwe M. Schneede, Wolf Jobst Siedler, Wolfgang Thierse, Werner Tübke, Christa Wolf, Armin Zweite.

³⁶ Thomas Krüger, Die DDR-Kunst wird nicht ausgegrenzt, Berliner Zeitung, 21.1.1998.

Ein weiteres Mitglied, Klaus Werner, Direktor der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig, urteilte: "Heisig und Claus waren loyale Bürger der DDR und politische Visionäre [...] Ging Heisigs Biegsamkeit so weit, daß sie seine künstlerische Autonomie korrumpierte? Ich meine nicht."³⁷

Die geschichtlichen Konfliktfelder, die Heisigs Generation passieren mußte, "mit Krieg, Utopiegläubigkeit, Enttäuschungen, Schuldgefühlen, metaphysischen Bedürfnissen und ideologischen Auseinandersetzungen", habe eine eindrucksvolle Kunst im Osten Deutschlands entstehen lassen. Sie schufen "keine staatstragende oder parteitreue Kunst. Es war umgekehrt. Die Partei versuchte sich das internationale Ansehen dieser Kunst nachträglich zu Repräsentationszwecken zunutze zu machen."³⁸ Eduard Beaucamp urteilt als westdeutscher Kunstkritiker aus der Position des konservativen Liberalen und ist ehrlich erstaunt über den Abschied vom Pathos der Zukunftsgewißheit in der Malerei Bernhard Heisigs: "Zum Bild der Staatskunst will nicht der tiefe Pessimismus, die Fortschrittsfeindlichkeit, die Düsternis und der oft apokalyptische Furor der DDR-Kunst passen [...]." Heisig, Mattheuer und Tübke seien zwar ursprünglich gläubige Sozialisten gewesen und damit auch tief verstrickt in die Geschichte und Gesellschaft der DDR. Der Umbruch in ihrer Kunst sei Kritik und Reform von oben aus den Reihen der SED.³⁹ Mit ihren komplizierten Sprachformen hätten sie aber eine "aufreizend labile Subjektivität im Gegensatz zur Gesellschaft ins Spiel" gebracht.⁴⁰

Allerdings muß auch für die Historien- und Epochenmaler, die in den Jahren und Jahrzehnten nach dem Mauerbau den "realen Sozialismus" ästhetisch überhöht und historisch legitimiert haben, gelten, was ein Historiker aus der DDR über seine Zunftgenossen äußerte: "Die einen und die anderen - die Sozialisten aus Überzeugung wie die Opportunisten - müssen sich heute fragen lassen, ob sie den 17. Juni 1953 und den 13. August 1961 verschlafen haben, so daß sie die abgrundtiefe Unmenschlichkeit des von der SED errichteten Terrorsystems nicht bemerkt haben. Spätestens nach diesen beiden Daten mußte es jedem denkenden Menschen klar sein, worum es sich hier handelte - und von Historikern darf man erwarten, daß sie dieses Maß an Intelligenz aufbringen. Ihr Verbleiben in der SED war die Voraussetzung für das Verbleiben auf ihrem Posten und für ihre weitere Karriere."⁴¹ Er zitiert zwei führende Vertreter des Zentralinstituts für Geschichte der Akademie der Wissenschaften, Walter Schmidt und Olaf Groeler, die anlässlich einer Vortragsreihe an der Technischen Universität Berlin Anfang Juni 1990 bekannten: "[...] wir Historiker haben versagt", die Geschichte sei in der DDR eine Magd der Politik gewesen und zu einem Teil des Herrschaftssystems gemacht worden.⁴² A.R. Penck, gefragt nach seiner Einschätzung der 'Staatskünstler', räumte ein: "Die haben ja trotz allem ein eigenständiges Werk. Sie zeigen die Problematik eines geschichtlichen Prozesses an ihrer eigenen Person auf."⁴³ Künstler sind in Diktaturen oft bewußt oder unbewußt "Träger und Vollstrecker eines negativen Geschichtsprozesses." Dennoch kann ihre Kunst den Untergang des Systems, dem sie, wenn auch unfreiwillig, gedient hat, überleben.⁴⁴

³⁷ Bilder von Bernhard Heisig im Reichstag am rechten Platz, Dresdner Neueste Nachrichten, 12.2. 1998.

³⁸ Eduard Beaucamp, Bundesbilder. Ein Streit um Heisig, FAZ vom 21.2. 1998.

³⁹ Eduard Beaucamp, "Staatsmaler?", FAZ vom 27.11.1989.

⁴⁰ Eberhard Roters, Eine deutsche Kunst., Tagesspiegel vom 11.3.1990.

⁴¹ Karlheinz Blaschke, Geschichtswissenschaft im SED-Staat, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament, B 17-18/92, 17. April 1992, S. 19.

⁴² ebd., S. 21.

⁴³ Mutig den Austausch wagen, Gabi Czöppan, Interview mit A.R. Penck. In: PAN, Heft 3, 1990, S. 61.

⁴⁴ Eduard Beaucamp, Mit Genie, Bravour und Leidenschaft hinein ins Desaster. Ist die Kunst mitschuldig? Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe rollt noch einmal das Drama der sowjetischen Avantgarde vom utopischen Aufbruch bis zum Ende im Stalinismus auf. In: FAZ vom 4.4. 2001.

In diesem Sinne soll in dieser Studie am Beispiel von Bernhard Heisig untersucht werden, wie der Maler aus dem geschichtlichen Stoff und den daraus abgeleiteten parteilich definierten Themen sein persönliches Lebensthema gemacht hat.

b. Untersuchungsgegenstand, Gliederung

Die vorliegende Untersuchung versteht sich nicht als Monographie über Heisig, sondern konzentriert sich auf einen, wenn auch zentralen, Aspekt seines Werkes: seine persönliche Auseinandersetzung als Maler und Grafiker mit der Vergangenheit, mit seiner Rolle als Täter und Opfer im Krieg und als Angehöriger einer verbrecherischen Organisation, der Waffen-SS. Am Beispiel seiner Gemälde- und Grafikzyklen werden seine künstlerischen Versuche analysiert, dem offiziellen Geschichtsbild eines "verordneten Antifaschismus"⁴⁵ unbeirrt von ideologischen Vorgaben seine individuellen Erfahrungen und Eindrücke entgegenzusetzen. Das erste Kapitel richtet den Blick auf Leipzig und berichtet im ersten Abschnitt über den Aufbau der Hochschule für Grafik und Buchkunst nach 1945 als Kadenschmiede des Sozialistischen Realismus und Musterschule für die DDR. Am Beispiel der an Dürer und der Genremalerei des 19. Jahrhunderts orientierten Lehrmethoden von Kurt Massloff und Kurt Magritz werden die lokalen Auswirkungen der Formalismus-Kampagne und des neuen Kurses ab 1953 beschrieben.

Der zweite Abschnitt erzählt die Biographie von Bernhard Heisig seit seiner Entlassung aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft in Breslau bis zur Ernennung zum Professor und Rektor der HfGB 1961. Beschrieben werden seine Lehrer (insbesondere Walter Münze und der entscheidende Einfluß von Max Schwimmer), sein Studienabbruch und Selbststudium in der Auseinandersetzung mit dem radikalen Realisten und peniblen Beobachter Adolph Menzel. An Menzel schult Heisig auch seine Kritik an der anekdoten- und genrehaften Auffassung der Historienmalerei in Leipzig, die er in seinen Rezensionen der Bezirkskunstausstellungen artikuliert. Beschrieben werden seine ersten Versuche mit der Auftragskunst.

Der dritte Abschnitt des ersten Kapitels gibt Einblick in die zweite Phase des 'Kulturkampfes' in der Ära Alfred Kurellas und Kurt Hagers (1957-69), die Heisig im Gegensatz zur 'Formalismuskampagne' 1951-53 nicht mehr als distanzierter Beobachter, sondern als kulturpolitisch Mithandelnder erlebt. Als Leipziger Bezirksvorsitzender des Künstlerverbandes wird er, trotz seines taktisch geschickten Agierens, von Heinrich Witz 1959 in diesem Amt abgelöst.

Mit dem bereits seit 1956 entwickelten Kommune-Thema, das Heisig nicht als perspektivischer Sieg der Arbeiterklasse, sondern als das Schicksal grausam niedergemetzelter Barrikadenkämpfer interpretiert, verliert Heisig nicht nur Amt und Würde als Professor und Rektor, sondern riskiert auch den Bruch mit der Partei. Nach einer seine Verantwortung als Künstler verteidigenden Rede auf dem V. Kongreß des Künstlerverbandes und der darauf ihm abverlangten Selbstkritik 1964, erlebt er eine künstlerische Krise, in der er seine in der Presse angegriffenen Kommune-Fassungen zwischen 1964 und 1967 durch Übermalung vernichtet. Diese persönliche Adaption eines Stoffes aus dem offiziellen Themen-Kanon der SED (Pariser Kommune) für die Erkundung seiner subjektiven Erfahrung als Soldat wurde Heisig von Seiten der parteioffiziellen Kunstkritik und den Verbandsfunktionären persönlich übel genommen.

Seine zweite Karriere in den 70er Jahren beruhte auf Heisigs Bereitschaft zum ideologischen und künstlerischen Kompromiß.

⁴⁵ Vgl. Ralph Giordano, Die Zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein, Berlin 1990, Kapitel "Der verordnete Antifaschismus. Ein Wort zum Thema 'NS-Erbe und DDR'", S. 215-228.

Auf Gemälden wie der "Brigadier" (1969/70, vgl. Exkurs, 2.h.) folgte die vierteilige Fassung der Pariser Kommune, die 1971 einen Kompromiß sucht zwischen historischer 'Wahrhaftigkeit' und ideologisch richtiger 'sozialistischer Perspektive'.

Der erste Abschnitt des zweiten Kapitels über Heisigs Konflikt mit dem "verordneten Antifaschismus" in der DDR behandelt den Antifaschismus als zentrale Lebenslüge der SED und der DDR. Als Legitimation der Diktatur war er tabu für jede Kritik. Über die bereits behandelten Kategorien des Sozialistischen Realismus hinaus, setzte die Partei im Namen des Antifaschismus gegenüber den Künstlern ein "Melancholieverbot" durch und verlangte den optimistischen Blick nach vorn. Die Derealisierung und Verleugnung der Nazizeit als gesamtdeutsches Phänomen kommt im Vergleich mit Gerhard Richter, der sich Anfang der 60er Jahre nach seinem Wechsel von Dresden nach Düsseldorf damit auseinandersetzt, in den Blick.

Der zweite Abschnitt des zweiten Kapitels behandelt Heisigs eigene Kriegserfahrungen und ihre Verarbeitung im Werk. Die Frage nach den Möglichkeiten einer inneren Wandlung werden im Vergleich mit Biographie und Werk des Schriftstellers und Generationsgefährten Franz Fühmann (Jg. 1922) diskutiert.

Im Zentrum dieses Abschnittes stehen die Werkzyklen und ihre Entstehungsbedingungen vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren, die sich auf sein Kriegstrauma direkt beziehen: die lithographischen Zyklen zu Ludwig Renn: "Der Krieg" aus der Mitte der fünfziger Jahre, der Zyklus zu "Remarque: Im Westen nichts Neues", um 1964, und der Lithographiezyklus "Der faschistische Alptraum" 1965/66 und 1975/76.

Auf die Grafikserien folgen die zentralen Gemäldekomplexe zur Kriegsthematik: "Weihnachtsraum des unbelehrbaren Soldaten" 1960-1978, die Krüppelbilder 1977-1980, die Metaphorik des Eingeschlossenseins in Bilderzyklen wie "Festung Breslau" 1969-1980, die Mutterbildnisse 1966-1978, vor allem "Mutter vor brennender Stadt", "Begegnung mit Bildern" 1977-1987 und "Christus verweigert den Gehorsam" 1984-1987. Dabei wird auch auf Heisigs Ambivalenz zwischen erneuter Suche nach historischer 'Wahrhaftigkeit' und Rücksichtnahme auf die Geschichtspolitik der SED nach dem Grundlagenvertrag mit der Bundesrepublik aufmerksam gemacht. Die 'Krüppelbilder' z.B. wenden einerseits das Motiv des unbelehrbaren Soldaten zum Propagandabild ("Wir sind doch alle Brüder und Schwestern") gegen den westdeutschen 'Revanchismus' und 'Militarismus' im Zeichen der Abgrenzungspolitik der SED gegen die neue Ostpolitik der sozialliberalen Koalition. Neben dieser vordergründigen Benutzbarkeit der Krüppelbilder, blieben sie andererseits, dank ihrer komplexen Struktur, auch Allegorien für die Gegenwart der Vergangenheit in Deutschland. Heisig hält fest an seinen Recherchen zum Nachleben der Vergangenheit in der Gegenwart. Das Resümee geht auf die Zweifel des Künstlers am Sinn der sozialistischen Fortschrittsidee ein. Heisig verbindet in einem programmatischen Bild den Ikarus-Mythos mit den "Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit". Im Vergleich mit Werner Tübke, der als virtuoser Hofkünstler auftritt, wird Bernhard Heisig als Wahrheitssucher in der Reibung mit dem gesellschaftlichen Auftraggeber charakterisiert.

Das Werk von Heisig wird im Sinne einer aufklärenden, moralischen Kunstauffassung im Osten mit der westlichen Idee des autonomen Kunstwerkes konfrontiert.

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit im Werk von Bernhard Heisig wird immer wieder in Beziehung gebracht mit vergleichbaren Werken und Biographien der Vätergeneration (Hans und Lea Grundig), mit seinen Kollegen und Zeitgenossen wie die Maler Werner Tübke, Gerhard Richter und A.R. Penck, aber auch mit Schriftstellern wie Franz Fühmann, Brigitte Reimann und Christa Wolf.

Bernhard Heisig hat sich schon in den fünfziger Jahren von einer Kunst als Illustration ideologischer Vorgaben und weltanschaulich gedeuteter Geschichte im Sinne des Historismus

distanziert. Das zeigen seine frühen Zeichnungen und Lithographien zur 48er Revolution, Pariser Kommune und dem Buch "Krieg" von Ludwig Renn, sein Umgang mit Aufträgen und seine frühen Kunstkritiken (1953-1956). Ihm war bewußt: "Sie können in ein Bild eine Menge hineindeuten, was der Autor oft gar nicht gemeint hat. Und das ist gut so, denn nur so bleiben die Bilder ja lebendig. [...] In einem Bild ist immer auch die Wahrheit des Betrachters im Spiel."⁴⁶

Dennoch sind die Eigenart, Bedeutung, aber auch die Schwächen seines Werkes nur verständlich, wenn dabei immer wieder die kulturpolitischen Vorgaben, Zielsetzungen der parteilichen und staatlichen Institutionen und ihre ständige Modifikation im Blick bleiben. Grundsätzlich wurde die Kunst in der sozialistischen Erziehungsdiktatur, die sich mit ihrem "Antifaschismus" legitimierte, als "visuelles Transportmittel politischer Ideologie" instrumentalisiert.⁴⁷

Da eine kunstpolitische Gesamtdarstellung darüber, wie sich die Doktrin des Sozialistischen Realismus auf die Künstler in der DDR ausgewirkt hat und welchen Einfluß das "große Vorbild" Sowjetunion auf die Kunstpolitik der DDR hatte, noch nicht existiert⁴⁸, folgt am Ende der Untersuchung ein Exkurs, der, ausgehend vom "großen Vorbild" Sowjetunion, deutlich macht, warum die Idee einer ästhetischen Erziehung des Neuen Menschen in der DDR gescheitert ist. Um den Haupttext zu entlasten, verweise ich in allen Fragen der Kultur- und Kunstpolitik (17. Juni, Neuer Kurs, Westemigration, Bitterfelder Weg, Mauerbau und seine Folgen für die Künstler, 11. Plenum 1965, Prag 1968, Ausbürgerung von Wolf Biermann), die Bernhard Heisig und sein Verhalten tangieren, auf diesen Exkurs, der z.B. auch Heisigs kurzen Ausflug in das Arbeiterporträt ("Brigadier") behandelt.

Im ersten Kapitel des Exkurses werden die alternativen Kunstkonzeptionen und Entwicklungswege einer sozialistischen Kunst in den 20er Jahren vorgestellt: Von der reflexiven Konstruktion zur Propaganda einer neuen Gesellschaft sowie von der operativen Massenkunst zur Genremalerei, die von den sowjetischen Kulturoffizieren in der SBZ zum "Großen Vorbild" erklärt wurde. Die Anfang der 30er Jahre in Moskau ausformulierte 'Theorie' des Sozialistischen Realismus diente als Instrument zur Durchsetzung des Primats der Politik über die Künste auch in der DDR. In der Kunstpolitik der DDR wurde, bis in die Details der Durchführung des Bitterfelder Weges Ende der 50er Jahre, die in der Sowjetunion angewandten Methoden wiederholt. Die Tragödie der menschenverachtenden Industrialisierungs- und Kollektivierungskampagnen und die sie propagierende und verklärende Kulturrevolution zwischen 1928 und 1934 in der Sowjetunion kehrte in der DDR als Travestie wieder.

Das zweite Kapitel des Exkurses versucht eine Zusammenfassung der Auseinandersetzungen zwischen den Künstlern und den Kulturfunktionären zwischen 1945 und 1989. Das geläufige Bild eines quasi naturwüchsigen Wechsels zwischen Eiszeit- und Tauwetterperioden,

⁴⁶ Bernhard Heisig im Interview mit Reinhart Grahl 1989. Zit.n. Ausst.kat. Herbstspaziergang. Bilder 1995/96 und Texte, Leipzig 1996/97.

⁴⁷ Lothar Lang, in: Aspekte der Kunstentwicklung in der DDR, 4. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK der DDR in Binz vom 19.-22.11. 1979, S. 35.

⁴⁸ Martin Damus, Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus, Reinbek bei Hamburg 1991, gibt einen ersten Überblick anhand der offiziellen Verlautbarungen und Veröffentlichungen in der von der Partei kontrollierten Presse. Martin Damus behauptet, die Kunst der DDR habe "sich *immer* (Hervorhebung, E.G.) in unmittelbarem oder auch mittelbarem Zusammenhang mit dem politischen Herrschaftssystem, abhängig von dessen Vorgaben, Anforderungen, Erwartungen, Zwängen, Privilegien" entwickelt. "Die Künstler der DDR identifizierten sich mit dem System, stellten sich in seinen Dienst oder wehrten sich doch nicht dagegen, vereinnahmt oder gebraucht zu werden, nicht dagegen, daß der Staat sich mit ihrer Kunst wie mit schönen Federn herausputzte." Diese These soll am Beispiel von Heisig in meiner Untersuchung relativiert werden.

zwischen Ikonodulen und Ikonoklasten oder die Vorstellung einer langsamen aber kontinuierlichen Öffnung der Theorie des Sozialistischen Realismus gegenüber der Tradition der Moderne (Expressionismus und Bauhaus) und der internationalen Kunstentwicklung, die zu einer Liberalisierung der Kunstpolitik (Auftragswesen)⁴⁹ geführt habe, verschleiert den Verlust der Utopie, der in den 70er Jahren, trotz Anerkennung einer "Realismusauffassung der Weite und Vielfalt"⁵⁰, in eine die schöpferischen Kräfte lähmende Stagnation und Hoffnungslosigkeit umschlug. Zwar gab es bis zum Mauerbau und sogar noch in den ersten Jahren danach (bis zum 11. Plenum im Dezember 1965, dann bis zum 20. August 1968) immer noch Hoffnungen auf einen gerechten, demokratischen Sozialismus, den man in der verschärften Gegnerschaft zu den Dogmatikern in unerbittlichen Debatten zu erstreiten hoffte. Nach 1968, sicher nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns am 16. November 1976, war die Stimmung unumkehrbar umgeschlagen in Resignation oder ohnmächtige Wut.

c. Die Machtorgane der Kunstpolitik

Die politisch-ideologische Lenkung der Künstler erfolgte streng hierarchisch von oben nach unten: Das Politbüro entscheidet "alle Grundsatzfragen", die Sekretäre des ZK (das Sekretariat des ZK) kümmern sich um die "Auswahl der Kader".⁵¹ Die Beschlüsse des Politbüros werden vom Apparat "durch ein umfassendes System der Kontrolle der Tätigkeit der nachgeordneten Parteiorgane, der Parteiorganisationen, der zentralen staatlichen Organe und Institutionen" durchgesetzt.⁵² Die laut Statut offiziell im Rahmen des "demokratischen Zentralismus" vorgesehenen Wahlen aller Parteiorgane wurden in der stalinistischen Praxis so durchgeführt, daß "der jeweils übergeordnete Apparat die Funktionäre der unteren Ebene benannte und einsetzte. Die übergeordneten Leitungen überprüften die Kandidaten für die Vorstände und Sekretariate, gaben Direktiven für die zu wählenden Kandidaten und nahmen über ihre Instrukteure unmittelbaren Einfluß auf die Wahlen. Eine Auswahl zwischen mehreren Kandidaten konnten die Delegierten in der Regel nicht treffen."⁵³

Kurt Hager, seit 1958 Kandidat, seit 1963 Mitglied des Politbüros, war von 1957 bis 1989 ZK-Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur (von 1963-89 zugleich Leiter der "Ideologischen Kommission beim Politbüro"). Ihm unterstanden die jeweiligen Leiter der Kulturabteilung des ZK der SED. Sie wiederum lenkten die Abteilungsleiter Kultur der Bezirke (z.B. Bezirk Leipzig) usw.

⁴⁹ Vgl. Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), "Enge und Vielfalt - Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR", Hamburg 1999.

Die Herausgeber konstatieren eine tief greifende Umstrukturierung des Auftragswesens seit Anfang der 70er Jahre: Die dezentralen Büros für bildende Kunst in den Bezirken lösten zunehmend die politisch-ideologisch motivierten Auftraggeber in den Parteien, Massenorganisationen und Großbetrieben ab. Das Auftragswesen wandelte sich von einer Institution der ideologischen Erziehung zu einer Einrichtung sozialer Absicherung und gesellschaftlicher Integration der Künstler.

⁵⁰ Werner Mittenzwei, Die Brecht-Lukács-Debatte, in: Sinn und Form 1/1967, S. 235-269, hier S. 249.

⁵¹ Horst Dohlus, Der demokratische Zentralismus - Grundprinzip der Führungstätigkeit der SED bei der Verwirklichung der Beschlüsse des Zentralkomitees, Berlin/DDR 1965.

⁵² Otto Schön, Die höchsten Organe der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 2. überarb. u. erw. Aufl., Berlin/DDR 1965, S. 34f. Die Rangfolge war Generalsekretär, Politbüro, Sekretariat des ZK, Sekretär des ZK für Kultur, Leiter der Abteilung Kultur des ZK, dann die Kulturabteilungen der Bezirks- und Kreisleitungen der SED.

⁵³ Hermann Weber, Geschichte der DDR, aktualisierte und erweiterte Neuausgabe der Erstausgabe von 1985, München 1999, S. 259. "Die SED hat [...] ihre Wahlen in den Grundorganisationen, den Kreisen und Bezirken und zu den Parteitagen ordnungsgemäß durchgeführt. Das formal richtige Verfahren des Wählens verlor aber dadurch an Wert, daß sich im Lauf der Zeit die Gewohnheit einbürgerte, den unteren Parteiorganisationen durch die übergeordnete Leitung die Namen der zu Wählenden vorzugeben." (Kurt Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 406)

Seit dem Fall der Mauer sind die Akten der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv zugänglich.⁵⁴

Auf staatlicher Ebene sekundierte die "Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung" bis zur Gründung der DDR 1949, es folgte bis Ende 1953 die "Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten" und schließlich ab 1. Januar 1954 das Ministerium für Kultur der DDR.⁵⁵

"Eine Besonderheit der politischen Struktur bestand darin, daß der Apparat des ZK ein Abbild des Staatsaufbaus war oder umgekehrt. Dem Ministerium für Kultur entsprach die Abteilung Kultur des ZK, deren Aufgabe in der Anleitung der Parteiorganisationen im Ministerium bestand, die jedoch oft selbst in die Belange des Ministeriums eingriff. [...] Diese Parallelität war sowjetischen Ursprungs und erwies sich als uneffektiv und kostspielig."⁵⁶ Sie entsprach ideologisch dem in der Verfassung von 1968 und 1974 verankerten Führungsanspruch der Partei der Arbeiterklasse, den sie auf allen Ebenen über ihre Mitglieder in den "Grundorganisationen" (für Mitglieder des Apparates) und im "Parteiaktiv", d.h. in geschlossenen Parteisitzungen unter Ausschluß der Nichtmitglieder, durchzusetzen verstand. Von der Kulturabteilung des ZK kontrolliert (Kaderpolitik), sollte nach dem Organisationsmuster der Sowjetunion vor allem die Deutsche Akademie der Künste (ab 25.4. 1974 "Akademie der Künste der DDR") als "höchste Institution der DDR im Bereiche der Kunst" (Otto Grotewohl, 1950) als Zentralinstanz staatlicher Kunstlenkung die prominenten Künstler aller Sparten mit Privilegien und Ehrungen (Nationalpreise) auf die jeweilige kulturpolitische Linie verpflichten. Die Mitglieder, aber auch die Sekretäre der Sektionen waren allerdings nicht immer bereit, die jeweilige Kunstpolitik zu bestätigen, und

⁵⁴ Das ehemalige Zentrale Parteiarchiv der SED (ZPA) steht als "Stiftung der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv" (SAPMO-BArch) der Öffentlichkeit zur Verfügung. Die Bestände des ehemaligen Zentralen Parteiarchivs wurden um die Akten des "Internen Parteiarchivs" und der Massenorganisationen FDJ, FDGB, DSF, Kulturbund, Deutsche Bauakademie usw. ergänzt. Von den sogenannten Blockparteien kamen nur die Akten der NDPD in die Stiftung, die der CDU und LDPD gingen in die Archive ihrer westdeutschen Schwesterparteien ein.

Die "Kunstdokumentation SBZ/DDR" gibt für den Zeitraum 1946-1964 einen ersten Überblick über Organisation, Arbeitsweise, Politik und Besetzung dieser Kulturabteilung Auskunft: Vgl. Beatrice Vierneisel, Die Kulturabteilung des Zentralkomitee der SED 1946-1964. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 788-820. Für den Zeitraum 1961 bis 1989 gibt es einen Gesamtüberblick über die Anleitung der Kunstpolitik durch die SED: Joachim Ackermann, Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst, in: Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hrsg.), Eingegrenzt-Ausgegrenzt. Die Bildende Kunst und Parteiheerrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S. 15-87.

Die Kontinuität der Kulturpolitik verkörperte Kurt Hager, der im Oktober 1957 Paul Wandel als ZK-Sekretär für Volksbildung ablöste und als ZK-Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur bis zum Ende der DDR 1989 'Chefideologe' der Partei bleibt. Zu seinem Sekretariat gehörten die Abteilung Wissenschaft und Hochschulen, Kultur, Volksbildung, Gesundheitswesen, der Dietz Verlag, die Redaktion "Einheit", die Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, die Parteihochschule "Karl Marx" beim ZK der SED und das Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Vgl. Klaus Schroeder, Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949-1990, München 1998, S. 404. Vgl. zu Hager Joachim Ackermann, Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst, in: Eingegrenzt-Ausgegrenzt, S. 21-28.

⁵⁵ Vgl. Angelika Reimer, Organe der Macht 1945-1954. Von der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung bis zur Gründung des Ministeriums für Kultur. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 821-834. A. Reimer konnte zum damaligen Zeitpunkt nur den Bestand der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten als integralen Teil des Ministeriums für Kultur (BA DR 1) im Bundesarchiv einsehen.

⁵⁶ Kurt Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 407. Vgl. dazu das Interview von Joachim Ackermann mit dem stellvertretenden Minister für Kultur der DDR, Klaus Höpcke, in: Eingegrenzt-Ausgegrenzt, S. 49ff. In Zweifelsfragen hatte Kurt Hager gegenüber dem Minister für Kultur das letzte Wort, nicht aber das Weisungsrecht, das formal beim Ministerpräsident bzw. dem Ministerrat lag.

beanspruchten zunehmend Freiräume.⁵⁷

Im Sinne der Partei zuverlässiger funktionierten die nach Kunstgattungen organisierten Verbände, die direkt der Abteilung Kultur beim ZK der SED und dem zuständigen Sekretär des ZK (von 1957 -1989: Kurt Hager) unterstanden. Der "Verband Bildender Künstler Deutschland", gegründet am 17./18.6. 1950, ab dem VI. Kongreß vom 28.-30.4. 1970 "VBK-DDR"⁵⁸ genannt, war vergleichbar mit den mittelalterlichen Zünften, denn ohne Mitgliedschaft im Verband durfte das Handwerk des Malens, Zeichnens und Modellierens in der DDR nicht ausgeübt werden (keine Steuernummer, kein Zugang zu den verbandseigenen Läden mit Künstlerbedarf, Status eines Asozialen).⁵⁹

Die Besetzung des Präsidenten und des Zentralvorstandes gehörte zur Kaderpolitik des ZK. Im Präsidium und Zentralvorstand saßen in der Regel Parteimitglieder und -funktionäre.⁶⁰

⁵⁷ Vgl. dazu u.a. die Debatten um das "Verhör des Lukullus" von Brecht und Dessau (1951/1952), die Barlach-Ausstellung (1951/52, vgl. Exkurs, 2.b.), die Erklärung zum Neuen Kurs 1953, den "Johann Faustus" von Hans Eisler (1953), Peter Huchel als Herausgeber der Akademie-Zeitschrift "Sinn und Form", Fritz Cremer (damals Sekretär der Sektion Bildende Kunst) und seine Ausstellung "Junge Künstler" (1961, vgl. Exkurs, 1.e.), usw. Vgl. Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/1950 bis 1993, hrsg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Zusammenarbeit mit Inge Jens ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geißler, Berlin 1997.

Vgl. auch Petra Uhlmann, Sabine Wolf, Meister und Schüler. Strukturen der Nachwuchsförderung an der Sektion Bildende Kunst der Deutschen Akademie der Künste zu Beginn der fünfziger Jahre. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 262-283. Das Zentrale Archiv der Akademie der Künste der DDR wird inzwischen als "Stiftung Archiv der Akademie der Künste" geführt und konnte für diese Studie genutzt werden.

⁵⁸ Vgl. Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation. Dokumentation, hrsg. vom Verband Bildender Künstler der DDR, historischer Abriß und Dokumentation Ullrich Kuhirt, Bilddokumentation Herbert Heerklotz, Berlin/DDR, o.J. [1983];

Michael Krejsa und Ursel Wolff, Gründungsgeschichte und Organisationsaufbau des Verbandes Bildender Künstler. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 835-843.

Hannes Schwenger, Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR. In: Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, hrsg. von Hannelore Offner und Klaus Schroeder, Berlin 2000, S. 89-162.

⁵⁹ "Den Zugang zur Zunft regelt ein rigider numerus clausus an den stark akademisch strukturierten Kunsthochschulen (nach Schließung der Künstlerausbildung in Weimar 1951 war ein Studium nur noch in Berlin-Weißensee, Leipzig, Dresden und speziell für Kunsterzieher in Greifswald möglich, E.G.). Wer diese Hürde genommen hatte - es war jährlich nur eine Handvoll -, sah eigentlich nur ein wesentliches Hindernis vor sich: Die Umwandlung des automatisch mit dem Hochschuldiplom verliehenen Kandidatenstatus in eine Vollmitgliedschaft, die allein wirkliche Berufsausübung gewährleistete [...] Vor den Schranken der neuen Zunft aber [...] stauten sich die modernen 'bönhasen', die Unzünftigen: ohne Recht auf eine Steuernummer, genaugenommen auch ohne Verkaufsgenehmigung, eigentlich ausgeschlossen von jeder professionellen Ausstellung. [...] Die Verbindung eines ideologischen Monopols mit einem ökonomischen schuf das realsozialistischen Modell der Kunstlenkung und Kunstausübung." (Günter Feist, Künstlergilde VBK: Eine Organisation in der Wende. In: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Köln, 1990, S. 49-54, hier S. 54.)

Über die Funktion des Verbandes als politisch-ideologisches Lenkungsorgan der Partei ging es seiner Führung immer ebenso um die Wahrung einer exklusiven Berufsausübung auch gegenüber anderen potentiell konkurrierenden Institutionen wie der Akademie der Künste, dem Staatlichen Kunsthandel oder den Genossenschaften bildender Künstler. "Darin ist er aber letztlich erfolglos, denn am Ende ufer er in jeder Hinsicht aus - sowohl was seine Mitgliederzahlen (von 2.435 Mitgliedern 1962 auf 6.052 kurz vor dem Ende 1989, E.G.) wie die Theorie und Praxis des Sozialistischen Realismus angeht. Man kann nicht gleichzeitig Kammer und Avantgarde, reaktionäre Zunft und revolutionäre Zelle sein." (Hannes Schwenger, a.a.O., S. 130.)

⁶⁰ Eine "Analyse über die Situation unter den bildenden Künstlern" der Hauptabteilung V/1 des MfS vom 21.7. 1958 definiert die Organisationsstruktur des Verbandes: "Das höchste Organ des Verbandes bildender Künstler ist der Zentralvorstand. Er besteht aus 35 gewählten Mitgliedern und wird für die Dauer von zwei Jahren gewählt. Ihm unterstehen das Präsidium, die zentralen Sektionsleitungen und die Zentraleitung des Verbandes, die sich aus hauptamtlichen Angestellten (1. Sekretär, Sekretäre, E.G.) zusammensetzt. Das Präsidium wird aus der Mitte des Zentralvorstandes gewählt und ist für die Durchführung der Beschlüsse des Zentralvorstandes

Zum Studium an einer Kunsthochschule konnte man durch einen Betrieb delegiert werden, sich durch Abendstudium (Abendakademie, Volkshochschule) oder Besuch eines Zeichenzirkels mit Beurteilung qualifizieren. Nach dem Erwerb des Diploms einer Kunsthochschule folgte (z.B. an der Akademie der Künste) ein Aufbaustudium als Meisterschüler und/oder die dreijährige Kandidatenzeit (jeweils mit Förderstipendium von ca. 400 Mark), die von zwei 'Mentoren', meist bewährte älterer Mitglieder, die für solche 'Patenschaften' parteilich ausreichend 'gefestigt' waren, begleitet wurde. Danach fiel die Entscheidung zur Aufnahme oder Ablehnung.⁶¹ Der Verband entschied auch über die Ansiedlung in der Großstadt oder auf dem flachen Land, über Stipendien, Aufträge, Ankäufe und die Aufnahme in regionale und überregionale (z.B. Kunstausstellung der DDR in Dresden) Ausstellungen und die Teilnahme an Ausstellungen im Ausland (über das Büro für Kunstausstellungen oder den Staatlichen Kunsthandel).

Der VBK scheiterte an dieser Doppelfunktion als politisch-ideologisches Lenkungsorgan der Partei und zugleich Monopolorganisation der Künstler, denn "man kann nicht gleichzeitig Kammer und Avantgarde, reaktionäre Zunft und revolutionäre Zelle sein" schreibt Hannes Schwenger, der als Vorsitzender des Verbandes Deutscher Schriftsteller und langjähriger Geschäftsführer des Berufsverbandes Bildender Künstler (BBK) über einschlägige Erfahrung verfügt. Nichts konnte die Künstler der DDR "so nachhaltig nivellieren wie ihre eigene Organisation."⁶² Dennoch unterschied sich das Arbeitsklima im Verband nach Aussage von Wolfgang Hütt erheblich von dem sonst in der DDR üblichen: "Allein schon, daß seit der Präsidentschaft Willi Sittes die Vorstandswahlen geheim stattfanden und nur gewählt wurde, wer mehr als die Hälfte der abgegebenen gültigen Stimmen auf sich vereinen konnte, war etwas Ungewöhnliches. [...] Hier mußte niemand mit Rücksicht auf das eigene Fortkommen irgendwelchen Vorgesetzten nach dem Munde reden. Es herrschte daher in den Vorstandssitzungen und den Versammlungen ein so freier Umgangston, wie ich ihn nirgends anders im Gesellschaftsleben der DDR hatte beobachten können."⁶³

verantwortlich. Die zentralen Sektionsleitungen bestehen für alle Fachrichtungen, wie Malerei, Graphik, Bildhauer usw. und werden vom Zentralvorstand für die künstlerische und ideologische Anleitung ihrer jeweiligen Sektion verantwortlich gemacht. Dem Zentralvorstand nachgeordnet bestehen 11 Bezirksleitungen des Verbandes [...] Entsprechend der Struktur des Verbandes sind auch die Grundorganisationen der SED innerhalb des Verbandes aufgebaut. Es bestehen jeweils eine Grundorganisation der Partei in der Zentraleitung sowie in den 11 Bezirken des Verbandes." (BStU Archiv Nr. 5149/70, Bd. 2, Bl. 10)

Das Statut in der Fassung vom 17.11. 1983 (auf dem IX. Kongreß des VBK-DDR beschlossen) verpflichtet die Mitglieder "Eng mit dem Leben des Volkes verbunden und in Übereinstimmung mit den historischen Aufgaben der führenden Kraft unserer Gesellschaft, der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei" tätig zu sein. "Der VBK-DDR bekennt sich zur Methode des sozialistischen Realismus und stellt dessen Förderung in das Zentrum seiner Arbeit." (S. 4-6)

⁶¹ "Das bedeutete eigentlich, drei Jahre lang immer im Blick des Verbandes zu sein und sich so verhalten zu müssen, daß man auch wirklich aufgenommen wurde [...] letzten Endes war diese Kandidatenzeit für Hochschulabgänger [...] auf jeden Fall ein Mittel, um sie zu disziplinieren, da sie sonst nicht freiberuflich tätig sein konnten. [...] Der Verband Bildender Künstler ist das Hauptwerkzeug gewesen, um Zensur im Bereich der bildenden Kunst in der DDR auszuüben [...]" (Bärbel Bohley, 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. 459.)

⁶² Hannes Schwenger, Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR. In: Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, hrsg. von Hannelore Offner und Klaus Schroeder, Berlin 2000, S. 130 und 147.

⁶³ Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 320f. Allerdings waren kritische Auseinandersetzungen in Zentralvorstandstagen "oft kaum mehr als geduldete Schaukämpfe. Über die praktische Verbandspolitik bestimmte der kleine Kreis von Sekretariatsmitgliedern, wobei es eine ihrer Aufgaben war, kulturpolitische Richtlinien der SED den Besonderheiten des Künstlerverbandes anzupassen." (S. 320)

Das Archiv des VBK-DDR, das seit 1994 in die "Stiftung Archiv der Akademie der Künste" (SAdK) überführt worden war, ist erst seit Ende 1996 in Teilbereichen zugänglich, konnte aber für diese Studie bereits umfassend genutzt werden.

Nicht zuletzt lenkte und beeinflusste das Ministerium für Staatssicherheit⁶⁴ mit sogenannten Operativen Maßnahmen und Zersetzungsstrategien aus dem Hintergrund die Kunstszene. Deshalb sind auch Bestände beim Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU) in diese Untersuchung mit eingegangen.

Ende der 70er Jahre nach der Ausbürgerung Biermanns, die eine Welle des Protestes auslöste, hatte das MfS seine Strukturen im Kulturbereich so weit ausgebaut, daß im Künstlerverband, in den Kunsthochschulen und in der inoffiziellen Szene schon von einem fast lückenlosen Informationsnetz ausgegangen werden mußte. Der "strukturelle Zugriff" der Staatssicherheit auf die Kultur begann 1954 mit der Einrichtung der Hauptverwaltung V. Aus der Zusammenlegung der Abteilungen V und VI entstand zum erstenmal eine Sonderabteilung, die für die Beobachtung des kulturellen Lebens in der DDR bis 1964 zuständig war. Am 9. März 1964 wurde aus der HA V die HA XX, deren Leitung (bis 1.7. 1965 zunächst kommissarisch) Major Paul Kienberg (Deckname: "Rose")⁶⁵ übertragen wurde. Von 1964 bis 1969 war die Hauptabteilung XX für die Absicherung des kulturellen Lebens und die Durchsetzung der SED-Kulturpolitik, insbesondere für die Bekämpfung der "politisch-ideologischen Diversion" (PID) und die "politische Untergrundtätigkeit" (PUT), verantwortlich. Das System wurde ab 1969 weiter ausgebaut. Die spezielle Überwachung der Kultur übernimmt innerhalb der Hauptabteilung XX die Abteilung 7, die wiederum in vier Referate aufgeteilt ist, von denen Referat 4 für Schriftsteller, Verlage, bildende und darstellende Künstler zuständig ist. Anfang der 80er Jahre wird die Abteilung 9 laut Dienstanweisung 2/85 vom 20.2. 1985 zur vorbeugenden "Verhinderung, Aufdeckung und Bekämpfung politischer Untergrundtätigkeit" eingerichtet. Unter den fünf Referaten dient Referat 5 der "Bearbeitung politischer Untergrundtätigkeit in kulturell-künstlerischen Personenkreisen."⁶⁶

⁶⁴ Am 8.2. 1950 beschloß die Volkskammer die Bildung eines Ministeriums für Staatssicherheit, das bereits nach Stalins Tod im März 1953 mit 10.000 Mitarbeitern "die reichsweite Gestapo der Vorkriegszeit übertroffen" hatte. Mit jedem Jahrzehnt des vierzigjährigen Bestehens der DDR verdoppelte sich die Zahl der hauptamtlichen Mitarbeiter: Nach dem Mauerbau 1961: 20.000, mit Honeckers Machtantritt 1971: 45.500, nach der Polenkrise 1982: 81.500 und 1989 mit dem Ende der DDR: 91.015. Rechnet man dazu noch die 173.000 inoffiziellen Mitarbeiter (IM) kommen auf etwa 65 DDR-Bürger ein hauptamtlicher oder inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit. (Vgl. Jens Gieseke, Mielke-Konzern. Die Geschichte der Stasi 1945-1990, Stuttgart, München 2001.)

⁶⁵ Geb. am 15.10. 1926, entstammte der "Arbeiterklasse", sein Vater war jüdischer Herkunft und war von 1941-1945 im Konzentrationslager Theresienstadt. Nach Volksschule, Schlosserlehre, Arbeitslager (1944/45) am 1.9. 1945 Eintritt in die KPD, seit Ende 1949 hauptamtlicher Mitarbeiter der MfS-Kreisdienststelle Liebenwerda im Bezirk Cottbus, ab Mai 1950 in der Berliner Zentrale. (J. Walther, Sicherheitsbereich Literatur, Berlin 1996, S. 838.)

⁶⁶ Vgl. Joachim Walther, Mielke und die Musen: DDR-Literatur und Staatssicherheit, 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. 433-453, hier: 437-440.

Vgl. auch Joachim Walther, Struktur- und Personalentwicklung im Sicherheitsbereich Literatur, in: Sicherheitsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1996, S. 140-252, hier S. 151. Vgl. als erste Übersicht für die bildende Kunst: Hannelore Offner, Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes. In: Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, hrsg. von Hannelore Offner und Klaus Schroeder, Berlin 2000, S. 165-309.

Eine erste Übersicht über Methoden, das "operative Zusammenwirken" von Parteiorganen, künstlerischen Institutionen und dem MfS sowie Fallstudien hat Hannelore Offner vorgelegt.⁶⁷ Sie zeigt, wie reibungslos und 'normal' das 'kollegiale' Zusammenspiel und "operative Zusammenwirken" des MfS mit dem Partei-, Staats- und Verbandsapparat funktionierte: Jeder Leiter einer Dienststelle, jeder Museumsdirektor, Rektor, Verlagsleiter war verpflichtet, mit den hauptamtlichen Mitarbeitern⁶⁸ des MfS 'vertrauensvoll' zusammenzuarbeiten, die in größeren Einrichtungen wie auf der Berliner Museumsinsel oder in der Dresdner Kunstakademie über eigene Büros im Haus verfügten. Offners Aussage, "selbst bei der Berufung des Rektors einer Kunsthochschule war von Seiten des ZK die Einschätzung des MfS gefragt", bleibt weit hinter der Realität zurück, denn in der Praxis konnte weder ein Aktmodell noch ein Hausmeister ohne Genehmigung des zuständigen Stasi-Offiziers eingestellt werden. Es kam letztlich darauf an, wieweit der Amtsträger über dienstliche Belange hinaus bereit war, auch über das Privatleben seiner Untergebenen zu informieren, vertrauliches Wissen über politische Einstellungen, Ausreisepäne, Westkontakte preiszugeben. Der IM, der zugleich Vorgesetzter oder leitender Verbandsfunktionär war, konnte in dieser Funktion 'konspirative' Amtshilfe bieten, indem er die Zulassung zum Kunststudium verhindert oder die Exmatrikulation verfügt, Künstlern die Mitgliedschaft im Verband verweigert, sie zur persona non grata erklärt oder in der Öffentlichkeit verleumdet. Die Initiative ging aber oft auch von Partei- und Staatsfunktionären aus, wie dem Leiter der obersten Zensurbehörde, der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, Klaus Höpcke, der beim MfS z.B. operative Maßnahmen gegen Elke Erb und Uwe Kolbe in Auftrag gab, während im Fall Penck (alias Ralf Winkler) das MfS die Verbands- und Staatsfunktionäre auf Trab brachte und dafür sorgte, daß Penck nach seiner Kandidatenzeit nicht in den Verband aufgenommen und nach jahrelangen Zersetzungsmaßnahmen außer Landes getrieben wurde. Neben dem "Zentralorgan" Neues Deutschland als 'Mundwerk', verkörperte die Staatssicherheit gleich drei weitere Zentralorgane des Parteiorganismus: Auge, Ohr und "Hand, die greifen, zuschlagen, Werkzeuge und Waffen benutzen kann", wie Joachim Walther in seiner immer noch unübertroffenen Studie zum "Sicherungsbereich Literatur"⁶⁹ (1996) formuliert. Jedes Mitglied der SED war demnach automatisch mitverantwortlich, auch wenn viele das verdrängt haben, für die Existenz und die verbrecherischen Maßnahmen dieses "Schildes und Schwertes" der Partei, mit dem die "feindlich-negativen" Künstler und Intellektuellen zersetzt, zersplittert, isoliert, desorganisiert, schließlich zerschlagen und liquidiert werden sollten. Ende der 70er Jahre sah das neue Konzept der Stasi nicht mehr das Zerschlagen von Künstlergruppen von außen, sondern das Umprofilieren, Paralisieren und Zersetzen von innen heraus vor.⁷⁰ Jede scheinbar noch so banale und nebensächliche

⁶⁷ Hannelore Offner, Überwachung, Kontrolle, Manipulation, ebd., S. 165-309.

Eine systematische, umfassende Untersuchung über die Auswirkungen der Staatssicherheit auf die bildende Kunst in der DDR, vergleichbar der Studie von Joachim Walther, Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1996, gibt es leider noch nicht.

Walther macht seine Darstellung durch ausführliche Zitate aus den Akten stets anschaulich. Dank seiner Zurückhaltung bei der wertenden Kommentierung, ist seine Studie, die sich auf gut dokumentierte Fälle beschränkt und stets nach dem alten römischen Rechtsgrundsatz in dubio pro reo votiert, seriös und verlässlich.

⁶⁸ Vgl. Jens Gieseke, Die hauptamtlichen Mitarbeiter der Staatssicherheit. Personalstruktur und Lebenswelt 1950-1989/90, Berlin 2000. Mit 91.015 hauptamtlichen Mitarbeitern am 31.10. 1989 kamen auf 180 DDR-Bürger ein hauptamtlicher Stasi-Mann und zwei Inoffizielle Mitarbeiter. D.h. zum Ende der DDR hatte sich das MfS, gemessen an der Bevölkerungszahl, "zum wohl größten geheimpolizeilichen und geheimdienstlichen Apparat der Weltgeschichte" entwickelt.

⁶⁹ Vgl. Anm. 67.

⁷⁰ Vgl. Joachim Walther, Sicherungsbereich Literatur, a.a.O., S. 638ff. Hauptaufgaben dieser IM: Sie sollten in den Gruppen "tonangebend" werden und damit deren Aktivitäten "paralisieren", die politischen Ziele der

Information über Gewohnheiten, Vorlieben observierter Personen diene der Herstellung eines Klimas lähmender Angst. Die Stasi betrieb zugleich 'Aufklärung', Abwehr und Strafverfolgung (u.a. brachte sie 43 Schriftsteller bis 1989 ins Gefängnis).

d. Quellen und Forschungsstand

Zu Bernhard Heisigs Umgang mit der Geschichte hat Bernfried Lichtnau 1988 an der Universität Greifswald eine Dissertation geschrieben: "Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der DDR. Bestimmung der Funktions- und Gestaltungsdifferenzierung historisch-thematischer Kompositionen." Ihr Verdienst liegt in der Rekonstruktion der zahllosen Fassungen zu den Gemäldefolgen, die sich mit historischen und allegorischen Themen befassen. Von den kunstpolitischen Kampagnen, Disziplinarverfahren und der Selbstkritik bleibt allerdings nur ein Satz in der ganzen Dissertation: "Dennoch muß auch auf kritische bis ablehnende Positionen der Kunstkritik gegenüber den Werken B. Heisigs in der 2. Auseinandersetzungsphase verwiesen werden."⁷¹

Lichtnau stützt sich expressis verbis auf die einzige Monographie über Bernhard Heisig von Karl Max Kober⁷², die als "Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR" 1981 im VEB Verlag der Kunst Dresden erschienen ist. Er folgt dem methodischen Ansatz von Karl Max Kober: "Diese Methode besitzt den Vorzug der genauen, objektivierbaren Aussage anhand der realen Werkentwicklung, zugleich wird sie durch die subjektive Eigenart des Künstlers, seine Werke später noch grundlegend zu überarbeiten (mit der Gefahr der Zerstörung) und von für ihn wichtigen Sujets verschiedene Fassungen zu schaffen, wesentlich erschwert."⁷³

Ein Schlüssel zu den zahllosen Fassungen und den jeweiligen Zustandsdrucken und Druckvarianten des umfangreichen graphischen Werkes von Bernhard Heisig ist das "kommentierte Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypien 1950-1990" von

Gruppe "umprofilieren" oder die Gruppe insgesamt "zersetzen". Paradigmatisch für diesen IM neuen Typs war Sascha Anderson. 1986 folgte er den Künstlern Ralf Kerbach und Cornelia Schleime als IMB Peters nach Westberlin.

⁷¹ Bernfried Lichtnau, Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der DDR. Bestimmung der Funktions- und Gestaltungsdifferenzierung historisch-thematischer Kompositionen, Greifswald 1988. Teil I Textband, Typoskript, S. 98, siehe auch Anm. 91, die auf Harald Olbrichs Kritik von 1966 verweist.

⁷² "Das Buch muß Deinen Stempel tragen, Deine Diktion, Deine Vorstellung von der Sache. Es darf sich nirgendwo angleichen an irgend etwas vom Verlag Gewünschtes, etwa von Jähner (damals Leiter des Verlages der Kunst, E.G.), der so ein Hans-Dampf-in-allem-Gassen sein möchte. Auch der Frommhold (Cheflektor, E.G.) steht weder über uns, noch steht er bei uns. Was der Frommhold oder der Jähner sagt, ist völlig unerheblich. Wir können sie mit dem Buch von anderer Stelle aus unter Druck setzen, so daß sie machen müssen, was wir wollen. [...] Der Jähner hat ja bei der Renate Hartleb (Monographie "B.H. - Maler und Werk", Verlag der Kunst Dresden 1975, E.G.) schon versucht Einfluß zu nehmen: "Wenn nicht der Brigadier kommt, wenn nicht der Lenin kommt usw., dann erscheint das Buch nicht. Da habe ich ihm mitteilen lassen, daß der Band dann eben nicht erscheint und ich die Auswahl der Bilder dahingehend beeinflusse, daß ich mir es nicht bieten lasse, daß ich hier verkauft werde, weil er in der Serie (Maler und Werk, E.G.) jetzt mal einen progressiven Parteimaler braucht zum Vorzeigen. [...] Das ist eine Verfahrensweise, die dem Jähner durchaus eigen ist. Er will ein bestimmtes Mischungsverhältnis im Verlag herstellen. Einige Künstler, die er vorzeigen kann und einige, die er dann so unter Kunst verkauft. D.h., er läßt von mir alles weg, was interessant ist. Den Mattheuer verkauft er als den Kritischen, den Tübke als den Hinterhältigen und mich als den Vordergründigen mit den Plattitüden. Nicht mit mir!" (Karl Max Kober im Gespräch mit Bernhard Heisig 1978 in Warnau. Tonbandrolle 50 im Nachlaß K.M. Kober, SAdK.)

⁷³ Bernfried Lichtnau, ebd., Typoskript, S. 12.

Dietulf Sander⁷⁴, ein unentbehrliches Hilfsmittel, das laufend von ihm aktualisiert und ergänzt wird.

Bernhard Heisig hatte sich bereits Mitte der fünfziger Jahre mit seinen Kreidelithographien an Max Beckmann, dann auch an Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Otto Dix orientiert und die Verwandtschaft seiner Kunst mit der expressionistischen Ausdruckskunst auch in Reden und Aufsätzen verteidigt. Er orientierte sich damit am Erbe der deutschen Moderne, auch wenn es bis Ende der 70er Jahre zum verfemten "Modernismus"⁷⁵ gerechnet wurde. Damit gehörte er, neben Willi Sitte, zu den wenigen Künstlern der Aufbaugeneration (geboren etwa zwischen 1920 und 1930), die eine expressive Grundhaltung innerhalb der DDR über vier Jahrzehnte durchgehalten haben.

Der Expressionismus als Epochenstil zwischen 1905 und ca. 1923 war in den Augen der SED-Kulturfunktionäre bis weit in die 80er Jahre hinein lediglich ein Synonym für eine 'formalistische', 'volksfeindliche', antihumane, 'westlich imperialistische' Kunstpraxis. Die Weimarer Generation, zu der auch Bernhard Heisigs Lehrer Max Schwimmer gehörte und dann die Schüler der Aufbaugeneration, der Heisig zuzurechnen ist, haben seit den sechziger, siebziger Jahren den Expressionismus als Ausbruch aus den Stilkonventionen des 19. Jahrhunderts und als Ausdruck eines revolutionären, wenn auch ambivalenten politisch-weltanschaulichen Aufbruchs, der die proletarisch-revolutionäre Kunst der ASSO (Assoziation proletarisch-revolutionärer Künstler Deutschlands) prägte, durchgesetzt gegen die erbitterter Abwehr maßgeblicher Theoretiker und Kulturfunktionäre wie Georg Lukács und Alfred Kurella, die bereits in der Expressionismus-Debatte der Moskauer Exil-Zeitschrift "Das Wort"⁷⁶ 1937/38 den Expressionismus zum Wegbereiter des Faschismus erklärt hatten.⁷⁷ Ulrike Niederhofer hat in ihrer Dissertation⁷⁸ die politisch-ideologischen Hintergründe der negativen Bewertung und auch Überschätzung des Expressionismus als ästhetisches Phänomen untersucht.⁷⁹

Die Dissertation von Ulrike Goeschen zeigt wie dank der Weimarer Künstlergeneration und engagierter Kunstwissenschaftler über die semantische Brücke der Epitheta 'proletarisch-revolutionär' und 'antifaschistisch' die kritische, expressionistische, konstruktivistische und sogar abstrakte Kunst der 10er und 20er Jahre zum Vorbild für eine sozialistische Kunstpraxis

⁷⁴ Dietulf Sander, Das druckgraphische Werk. Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypen 1950-1990", Textband und Anhang Band I-X mit dem kommentierten Werkverzeichnis der Druckgraphik Bernhard Heisigs, Dissertation A zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil., Leipzig 1992.

⁷⁵ Vgl. Günter Erbe, Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem 'Modernismus' in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR, Opladen 1993.

⁷⁶ 1935 auf dem internationalen Schriftstellerkongreß in Paris als Sprachrohr der deutschen Volksfrontpolitik gegen den Faschismus im Ausland gegründet.

⁷⁷ "Erstens läßt sich heute klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führt: in den Faschismus." (Alfred Kurella, "Nun ist dies Erbe zuende...". In: Das Wort, Heft 9, 1937, S. 43.)

Vgl. zur Debatte: H.J. Schmidt (Hrsg.), Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt am Main 1973. Vgl. zur Rezeption der Debatte in der DDR: Reinhard Weisbach, Wir und der Expressionismus. Studien zur Auseinandersetzung der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft mit dem Expressionismus, Berlin/DDR 1973, S. 82-157.

⁷⁸ Ulrike Niederhofer, Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989, Diss. Universität Münster (Westfalen), 1995; Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 277, Frankfurt am Main 1996.

⁷⁹ "So war er mit wechselnder Akzentsetzung erst eine formalistische und dekadente, dann eine revisionistische und antinationale Kunstrichtung. Später wurde seine Widersprüchlichkeit als Haupteigenschaft hervorgehoben. Dieser erlaubte einerseits ein Herausfiltern von positiven, die DDR-Kunstentwicklung vorwärtstreibenden Elemente, andererseits gewährte sie weiterhin die Möglichkeit, ihn als negatives, nicht zu kopierendes Vorbild hinzustellen." (Niederhofer, S. 363.)

in der DDR seit den späten 60er Jahren werden konnte.⁸⁰

Unter den monographischen Ausstellungen sind hervorzuheben: Bernhard Heisig, Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Gemäldegalerie Neue Meister Dresden, Museum der bildenden Künste Leipzig, Dresden/Leipzig 1973 (79 S. und 101 Abb. mit Werkverzeichnis) und Bernhard Heisig. Malerei. Graphik. Zeichnungen, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1985 (160 S.); bereits erwähnt wurden die beiden Retrospektiven seines Werkes in West-Berlin und in Westdeutschland: Noch unter der Regie des "Zentrums für Kunstausstellungen der DDR" stand eine Wanderausstellung, die ausgehend von der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau (1.10.-31.12. 1989) das Ende der DDR erlebte und überlebte. Die zweite Retrospektive "Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten" begann im Sinclair-Haus, Bad Homburg (1.9.-11.10. 1998).

⁸⁰ Ulrike Goeschel, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Diss. FU Berlin 1999, Zeitgeschichtliche Forschungen Band 8, Berlin 2001.

I. Bernhard Heisig zwischen den Fronten der Kulturpolitik. Die Leipziger Kunstverhältnisse 1945-1976

I.1. Leipzig und die Hochschule für Grafik und Buchkunst

a. Von Adam Friedrich Oeser zu Max Klinger: Klassizismus und Gedankenkunst. Die Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe

Die Stadt Leipzig verdankte, abgesehen von ihrer reichen Musikkultur, seit dem 17. Jahrhundert ihre Ausstrahlung mehr dem Handel, Gewerbe und den Wissenschaften als den bildenden Künsten. Die Ansiedlung der damals in Deutschland namhaftesten Verlage und die berühmte Messe machten Leipzig zur Stadt der Bücher und des Buchhandels. Wenn überhaupt, so interessierte sich das Bürgertum für die bildende Kunst hinsichtlich des Bildstoffes und als Buchillustration.

Die durch einen kurfürstlichen Erlaß am 6. Februar 1764 gegründete "Zeichnungs- Malerey- und Architektur-Academie" hatte sich von Anfang an darauf spezialisiert, zeichnerische und graphische Fertigkeiten, vor allem die Radier- und Stecherkunst, auszubilden für den Bedarf des lokalen Gewerbes und der Verlage. Der Almanach "Bibliothek der schönen Wissenschaften" vermerkt 1769: "Die Bemühungen der Leipziger Künstler, unter Aufmunterung einsichtsvoller Buchhändler die Bücher zu verschönern, haben gleiche Verdienste um den Geschmack und um einen neuen Handelszweig."⁸¹

Ihr erster Direktor, Adam Friedrich Oeser (1717-1799), war ein führender Vertreter der Dresdener frühklassizistischen Bewegung. Er wurde vor allem bekannt als Zeichenlehrer des jungen Johann Wolfgang Goethe, dem er zwischen 1766 und 1768 theoretischen und praktischen Privatunterricht in Leipzig erteilte. Unter Oesers Nachfolgern Johann Friedrich August Tischbein (1750-1812) und Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld (1763-1841)⁸², der Vater von Julius Schnorr von Carolsfeld, der seit 1814 Direktor war, konnte die Akademie nur die Bedeutung einer provinziellen Zeichenschule erlangen, die man eher nebenbei besuchte, um sich anzueignen, "was zu Ausbildung ihres Geschmacks als Kaufleute, Fabrikanten, Manufactur-Arbeiter und bey Betreibung eines Gewerbes oder eines Handwerkes gehöre."⁸³

Bis zum Auftreten Max Klingers machte sich Leipzig einen Namen mehr mit der grafischen Umsetzung z.B. der über 400 Zeichnungen von Adolph Menzel zu Franz Kuglers "Geschichte Friedrichs des Großen", die Eduard Kretzschmar in Holz gestochen hatte und die 1840 im Verlag der Weberschen Buchhandlung Leipzig publiziert wurden.

1876 umbenannt in "Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule", zog das Institut 1890 aus der Pleißenburg in den noch heute genutzten Gründerzeitbau an der Wächterstraße. Der Bedarf an Graphikern, Typographen etc. für die prosperierende polygraphische Industrie wuchs ständig. Vor allem das Leipziger Buchgewerbe und die in Deutschland damals einmalige Konzentration einer illustrierten Presse, darunter die erste deutsche Illustrierte, das

⁸¹ Zit.n. Gustav Wustmann, Der Leipziger Kupferstich im 16., 17. und 18. Jahrhundert. In: Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig, III, Leipzig 1907, S. 102. Siehe Dieter Gleisberg, Die Druckgrafik - Wege und Wandlungen in 225 Jahren. In: Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1945-1989, Ausst.kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1989, S. 30.

⁸² Vgl. Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld, Meine Lebensgeschichte, hrsg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2000.

⁸³ Aus einer Verordnung von 1814. Zit.n. Hans Wolff, Die Geschichte der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig von 1764-1901, Leipzig o.J., S. 34. Siehe ebd., S. 31.

"Pfennig-Magazin"⁸⁴, die "Leipziger Illustrierte Zeitung" und die "Gartenlaube", drängte auf eine qualifizierte Ausbildung in allen Bereichen der Buchkunst. Es entstanden zwar auch Abteilungen für Glasmalerei, dekorative und monumentale Malerei, die aber bereits 1900 wieder ausgegliedert wurden. Dementsprechend benannte man die Schule in "Königliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe" um.

Die ab 1901 unter dem Rektorat von Max Seliger (1865-1920) eingeleitete Ausbildungsreform orientierte sich an der von John Ruskin und William Morris propagierten Aufhebung der Trennung von bildenden und angewandten Künsten. Neben den traditionellen Werkstätten für Holzschnitt, Lithographie und Radierung, kam zur 1893 eingerichteten Abteilung Fotografie eine mit neuesten Apparaten zur Reproduktionstechnik ausgestattete "Abteilung für fotografische Vervielfältigungstechnik". Das durch Max Seliger begründete Ansehen der Hochschule konnte in den zwanziger Jahren unter dem Rektorat des international angesehenen Schriftkünstlers Walter Tiemann (1921-1941) ausgebaut werden. Zu den neuen Lehrkräften gehörten u.a.: Hugo Steiner-Prag (1880-1945), bekannt geworden durch Lithographien zu Gustav von Meyrinks "Der Golem", Radierungen zu E.T.A. Hoffmann und Heinrich Heine; Hans Alexander Müller (1888-1962) gab der Leipziger Holzstichtradition neue Impulse, die Karl Georg Hirsch (geb. 1938) bis in die Gegenwart fortführt; Willi Geiger (1878-1971), von dessen expressiven Realismus sein Schüler Ernst Hassebrauk, der 1927 aus Dresden nach Leipzig kam, geprägt wurde. Diese drei Lehrer mußten aus politischen und rassistischen Gründen unter der Naziherrschaft die Schule verlassen. Ob es Tiemann, der bis 1941 der Schule vorstand und sie dann verlassen mußte, gelang, humanistische Werte zu wahren oder "ob der Rückzug in die Pflege klassischer Buchgestaltung von den Nationalsozialisten nicht auch als Alibi für ihre geistige Bewegung vereinnahmt wurde", ist bisher noch nicht untersucht worden.⁸⁵

Leipzig war kein Zentrum der modernen Malerei. Max Beckmann, 1884 in Leipzig geboren, verließ mit seiner Mutter bereits 1894 für immer die Stadt.⁸⁶ Der 1904 in Leipzig geborene Hans Hartung studierte immerhin neben seiner Ausbildung an den Kunstakademien Leipzig und Dresden 1924-26 auch Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Leipzig,

⁸⁴ Seit dem 4.5. 1833 erschien Deutschlands erste Illustrierte, das "Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse" wöchentlich, jeweils am Samstag, und war auf acht Seiten im Quartformat pro Heft mit vier bis sechs Holzstichen illustriert. Vgl. Reprint "Das Pfennig-Magazin 1833/1834", Delphi 1011, Nördlingen 1985.

⁸⁵ Peter Pachnicke, Traditionslinien der Hochschule. In: Leipziger Schule, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, hrsg. von der HfGB Leipzig und Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen 1990, S. 14.

⁸⁶ Erst 1990, nach dem Fall der Mauer, konnte dem großen Sohn der Stadt, dem heimlichen Übertäter der 'Leipziger Schule' eine erste Retrospektive gewidmet werden, die das Städelsche Kunstinstitut im Rahmen des deutsch-deutschen Kulturabkommens zusammengestellt hatte: Max Beckmann. Gemälde 1905-1950, Ausst.kat., hrsg. von Klaus Gallwitz, Museum der bildenden Künste Leipzig 21.7.-23.9. 1990: "Von Richard Wagner und Max Klinger abgesehen, hat sich die Stadt Leipzig bis in die jüngste Vergangenheit zumeist nur halbherzig zu jenen Künstlern bekannt, die hier geboren wurden. [...] Ganz ähnlich verhielt es sich langezeit auch mit Max Beckmann. [...] In Leipzig konnte man sich allerdings erst 1932 dazu entschließen, eines seiner Hauptwerke, das 'große Stilleben mit Fernrohr', für das Museum der bildenden Künste zu erwerben. Dort befand es sich jedoch nur kurze Zeit: schon 1937 wurde es im Zuge der verhängnisvollen Aktion 'Entartete Kunst' [...] beschlagnahmt und bald darauf verschleudert. Als Bestandteil der Stiftung von Sofie und Emanuel Fohn zählt dieses Meisterwerk seit 1964 zu den Glanzstücken der Staatsgalerie moderner Kunst in München." Dem bereits von den Nazis angefeindeten Maler wurde zu seinem 50. Geburtstag in ganz Deutschland nur "aus der Feder seines damals 28jährigen Leipziger Landsmanns Erhard Göpel" in der "Neuen Leipziger Zeitung" eine öffentliche Würdigung zuteil. Erst 40 Jahre später, 1974, fand der Leipziger Maler Bernhard Heisig "wieder in dem Zeitungsbeitrag 'In Leipzig soll er nicht vergessen sein' wegbereitend offene Worte rühmenden Gedenkens für den genialen Wahlhahnen, der ihm wie vielen anderen Künstlern in der DDR zum anregenden Vorbild geworden war. Für die offizielle Kunstwissenschaft hierzulande war Beckmann bis dahin nahezu tabu." (Dieter Gleisberg, Max Beckmann in Leipzig, S. 9.)

bevor er der Stadt und ab 1932 Deutschland bis an sein Lebensende den Rücken kehrte. Hier war kein Platz für die spätimpressionistische 'peinture' der Dresdner Schule und die Ausdruckskunst der Dresdner "Brücke", gab es an der Pleiße doch so wenig die atmosphärischen Reize, das opake Licht des Elbtales, wie ein Äquivalent zu den Moritzburger Teichen. Der Titel einer Ausstellung "Mercur und die Musen" umschreibt treffend den Genius loci, der immer geprägt war von einem nüchternen, auf die nützlichen Künste orientierten Besitzbürgertum.

Nur ein Leipziger Künstler brachte es in der Stadt zu überregionalem Ruhm: Max Klinger.⁸⁷ Vom gebildeten Bürgertum zum 'prometheischen' bzw. 'faustischen' Künstlertypus stilisiert, blieb der 1857 in Leipzig geborene Künstler, der ab 1893 bis zu seinem Tod 1920 in seiner Vaterstadt wohnte, eine solitäre Figur. Seine Berufung zum Professor an die Akademie 1897 hinterließ dennoch keine Schule. Insbesondere blieb seine Malerei und Skulptur im Vergleich zu seinen graphischen Zyklen folgenlos. Einen gewissen Einfluß bis in die Gegenwart wird seiner 'Gedankenkunst', seinem Hang, angeregt z.B. von der Lektüre Arthur Schopenhauers, philosophische Ideen über Tod und Leben in Bilder umzusetzen, nachgesagt. Ludwig Zeitler bemerkte 1924 über den "Leipziger Genius", er komme "leicht ins Spintisieren [...] zerdröselte sich gerne im Philosophischen, Theosophischen, Anthroposophischen" und "versendet nicht selten in der Darstellung einer abstrusen und konfusen Ideenwelt."⁸⁸

Klinger hat seine Überzeugung vom Primat des graphischen Schwarz-Weiß der Zeichnung und Druckgrafik, er prägte dafür das deutschümelnde Wort "Griffelkunst", gegenüber der Farbigekeit und Sinnlichkeit der Malerei für den Ausdruck von Ideen und Weltanschauungen in seiner Schrift "Malerei und Zeichnung" (1891)⁸⁹ und in Briefen theoretisch begründet: "Die Radierung dürfte mehr als Domäne die Weltanschauung gehören. [...] Schwarz und weiß, Licht und Schatten und Form - das sind die Mittel mit denen eine präzise Phantasie Alles angreifen kann."⁹⁰

Als ein Vertreter des Symbolismus und der weltanschaulichen Programmalerei sah Klinger in der Farbe vorrangig ein Mittel zur Gegenstandsbeschreibung ohne Eigenwert. Er lehnte daher alle Kunststile seit dem Impressionismus ab, besonders den "Farben-, Formen- und Lichtwahn"⁹¹ des Expressionismus und bestärkte so das eher konservative Kunstklima in Leipzig. Viele Künstler des späteren Sozialistischen Realismus der Leipziger Schule (Hans Mayer-Foreyt, Heinrich Witz, Gerhard Kurt Müller) setzten diese "unerquickliche Mischung

⁸⁷ Zur Rezeption Klingers in Leipzig vgl. das Buch des Direktors des Museums der bildenden Künste zu Leipzig: Julius Vogel, Max Klinger und seine Vaterstadt Leipzig. Ein Kapitel aus dem Kunstleben einer deutschen Stadt, Leipzig 1924;

Max Klinger 1857-1920, Ausst.kat. der Ausstellung zum 50. Todestag des Künstlers, hrsg. vom Museum der bildenden Künste zu Leipzig, Leipzig 1970; Max Klinger 1857-1920, Ausst.kat., hrsg. von Dieter Gleisberg, Edition Leipzig 1992. Der Katalog begleitete die Klinger-Ausstellung, die das Museum für bildende Künste 1992 als Gegengabe zur Max-Beckmann-Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes von 1990 zusammenstellte und in Frankfurt am Main zeigte.

⁸⁸ Julius Zeitler, Otto Richard Bossert. In: Leipzig. Eine Monatsschrift, Leipzig, I, 1924, 1, S. 4-9. Zit.n. Karl-Heinz Mehnert, "Mich reizte die reinliche Technik dieser Kunstart...", in: Ausst.kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Stuttgart 1997, S. 18f.

⁸⁹ Die Schrift ist im Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1985 unter dem Titel "Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe", hrsg. von Anneliese Hübscher (S. 19-53), neu aufgelegt worden.

⁹⁰ Max Klinger, Brief an H.H. Meier jr., Paris, den 23. 2. 1883, in: wie Anm. 89, S. 97. Vgl. auch Brief an J. Albers, Paris, den 24. 2. 1885: "Anders liegt es mit der Zeichnung [...]. Sie ist das wahre Organ der Phantasie in der bildenden Kunst. [...] Durch diese Eigenschaften halte ich die Zeichnung von allem für das beste Feld, seine *Lebens-* seine *Weltanschauung* nieder zu legen." In: wie Anm. 89, S. 113.

⁹¹ Klinger in einem Brief vom 24. Juni 1919. Zit.n. Briefe von Max Klinger, hrsg. von H.W. Singer, Leipzig 1924.

von idealistischem Gehalt und naturalistisch-akademischer Form, die Klingers symbolistische Werke kennzeichnet"⁹², weltanschaulich freilich mit umgekehrten Vorzeichen und verbunden mit dem Drang zu gedanklicher Überfrachtung der Bildstoffe in epigonaler und trivialisierter Form fort.

Gerhard Pommeranz-Liedtke stellte, entsprechend der kunstpolitisch erwünschten Erbfolge, Klinger als 'Wegbereiter' in die Reihe der sozial engagierten deutschen Grafik, die über Käthe Kollwitz, Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz, Karl Hubbuch bis zum Spätwerk von Hans und Lea Grundig reichte: "Von einem Geist seines Ranges, dem das Inhaltliche so wichtig war, konnten aber auf die Dauer die heftigen Pulsschläge der sozialen Wirklichkeit nicht übersehen werden. Gereifter, greift er aus dem Strudel des großstädtischen Lebens, dessen Nacht- und Schattenseiten er kennengelernt hat, dramatische Vorgänge und Schicksale heraus und stellt sie mit anklagender Absicht und echter Anteilnahme dar. [...] Es ist die Zeit, in der der literarische Naturalismus in Deutschland Fuß zu fassen beginnt. Dessen Forderung einer genauen Beobachtung und Kenntnis des Milieus und seiner bis ins Einzelne gehenden Schilderung befolgend, bemüht sich auch Klinger in den 'Dramen' (1883, E.G.) um eine genaue Festlegung der Schauplätze und um eine sachlich-wirklichkeitsgetreue Darstellung der Handlungen. [...] Mit den 'Dramen' erreicht Klinger den Höhepunkt seines Realismus."⁹³ In Heinz Zanders Radierfolge zu Bertolt Brechts "Anachronistischem Zug" 1960, in radierten Paraphrasen zu Thomas Manns Romanen "Der Zauberberg" und "Doktor Faustus" sowie der Radierfolge 1967/68 zu seinem eigenen Roman "Gespräche am schwarzen Tisch - eine Studierstubenapokalypse" sah Renate Hartleb erste sichtbare Zeugnisse eines direkten Einflusses auf die Leipziger Schule der sechziger Jahre, "die die Möglichkeiten des graphischen Zyklus und der Verbindung zu Literatur in vollkommener Weise umsetzen, indem er eigene Visionen mit zahlreichen Anregungen aus Literatur und Kunst zu einem immer stärker von Mythen und Archetypen geprägten Werk verband [...]"⁹⁴

b. Der Aufbau der Hochschule für Grafik und Buchkunst nach 1945 als Kaderschmiede des Sozialistischen Realismus durch Kurt Massloff und Kurt Magritz

Das beim Luftangriff am 4. Dezember 1943 fast zu zwei Dritteln zerstörte Gebäude der "Staatlichen Kunsthochschule Leipzig", deren technische Ausrüstung und Maschinen aber weitgehend erhalten blieben, kam im Juni 1945 auf Bitte der amerikanischen Besatzungsmacht wieder in die Obhut des alten, 1941 abgesetzten Rektors Walter Tiemann (vgl. Biographie im Anhang). Nach der Übernahme Leipzigs durch die Sowjetarmee am 2.7. 1945, wird die Akademie am 9.7. von Vertretern der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) besichtigt und am 1.8. Tiemann als kommissarischer Direktor offiziell wieder eingesetzt, der in einem Brief mitteilen kann: "Unsere Werkstätten sind Gott sei Dank einigermaßen intakt [...]. Für den Unterricht in den Belangen der freien Kunst habe ich in der Nähe der Akademie eine Reihe brauchbarer Lokalitäten mieten können, so daß wir nun am 1. November mit dem Unterricht beginnen wollen."⁹⁵

Mit seiner Rede auf der CDU-Großkundgebung am 9.11. 1945 warnte Tiemann eingedenk der

⁹² Henry Schumann, Leitbild Leipzig. In: Kunstdokumentation, S. 481.

⁹³ Gerhard Pommeranz-Liedtke, Der Graphische Zyklus von Max Klinger bis zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Entwicklung der deutschen Graphik von 1880 bis 1955, Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1956, S. XI f.

⁹⁴ Renate Hartleb, Von Max Klinger bis zur 'Leipziger Schule'. In: Ausst.kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Stuttgart 1997, S. 43.

⁹⁵ Brief vom 20.10. 1945 an Alfred Mahlau. Zit.n. Anneliese Hübscher, Die Jahre des Neubeginns: 1945-1959. Dokumentation zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. In: Leipziger Schule, Malerei. Grafik. Fotografie, Ausst.kat., hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1990, S. 235.

nationalsozialistischen Kunstpolitik vor jeder politischen Indienstnahme der Kunst und leitet damit im Zeichen der Politisierung aller Lebensbereiche durch die SED unfreiwillig seine Ablösung als Rektor ein: "Die künstlerische Betätigung wurde eingespannt in ein politisches Geschirr und der Freiheit ihrer Entwicklung beraubt. Der bildende Künstler wurde parteilich ausgerüstet, gleichgeschaltet, zurechtgehobelt und weltanschaulich glanzpoliert [...]. Nur ein totaler Dilettantismus konnte auch hier der Meinung sein, daß die Kunst einen neuen Aufschwung nähme, wenn man sie in den Dienst einer politischen Aufgabe stellte, wenn man sie ausrichtete auf einen billigen, profanen und verdorbenen Geschmack."⁹⁶

Die Reaktion ließ nicht lange auf sich warten. Noch im gleichen Monat warnte Willy Weikert, Leiter des Photomechanischen Instituts, Mitglied der KPD und Kulturleiter des Arbeitsgebiets Süd-West der KPD, vor einer politisch neutralen, zweckfreien Kunst: "Wir Kommunisten lehnen ab, was Prof. Tiemann in einer Werbeversammlung der CDU als Referent sagte: Die Kunst sei neutral. Daß die Kunst nicht neutral ist und auch nicht sein kann, weiß jeder Marxist [...] Er und übrigens alle seiner jetzigen Künstlerkollegen lassen jeden Funken proletarischen Empfindens vermissen, das doch von Grund auf vorhanden sein muß, um die heutigen Aufgaben erfolgreich bewältigen zu können. [...] Nur gewerkschaftliche und politische Bindung garantiert für die Unterrichtung im demokratischen Geiste."⁹⁷

Vorausgegangen waren mahnende Briefe an den Rektor von Will Grohmann (vgl. Biographie im Anhang), Ministerialdirektor der Zentralen Verwaltung für Wissenschaft, Kunst und Erziehung am 22.10. und vom Leiter des Volksbildungsamtes der Stadt Leipzig, Helmut Holtzhauer (vgl. Biographie im Anhang), am 31.10. 1945: "Um es rund heraus zu sagen: es ruft in den interessierten Kreisen in Leipzig mehr als Verwunderung hervor, daß zwei so ausgeprägte Künstler, wie die Herren Massloff und Schwimmer noch nicht in den Lehrkörper der Akademie berufen worden sind. Herr Prof. Grohmann hat mir in Dresden unumwunden erklärt, er habe diese Regelung für so selbstverständlich gehalten, daß er sie schon für vollzogen wähnte."⁹⁸

Am 27.10. 1945 schrieb der damalige Referent für Buchhandel bei der Landesverwaltung Sachsen, Kurt Magritz (vgl. Biographie im Anhang), an Tiemann: "Ich hatte mit Ihnen vereinbart, am Mittwoch, den 24. des Monats mit Ihnen zusammenzukommen, um einen Vertrag über einen Lehrauftrag für perspektivisches Zeichnen an der Staatlichen Akademie für Grafik und Buchkunst in Leipzig abzuschließen. Wie mir heute Herr Stadtrat Holtzhauer bestätigt, hatte er mit Ministerialdirektor Dr. Grohmann eine feste Vereinbarung dahingehend getroffen, daß außer mir auch die Herren Maßloff und Schwimmer und Frau Voigt in den Lehrkörper der Akademie aufgenommen werde sollten. Aus der gestern stattgefundenen Besprechung geht jedoch hervor, daß diese Vereinbarung nicht erfüllt worden ist und ich bitte Sie deshalb, mit dem Abschluß eines Vertrages mit mir solange zu warten, bis diese Angelegenheit geklärt ist."⁹⁹

Bis der 'Fachmann' Tiemann im Frühjahr 1946 den Kampf um die konzeptionelle und politische Vorherrschaft an der Schule verloren hatte, mußten sich die vier Dozenten hinter den Kulissen noch gedulden.

Inzwischen betrieb, mit der Unterstützung des Leipziger Stadtrats für Volksbildung Helmut

⁹⁶ Ebd., S. 236.

⁹⁷ Ebd., S. 236.

⁹⁸ Helmut Holtzhauer, zit.n. Anneliese Hübscher, Die Jahre des Neubeginns: 1945-1959. Dokumentation zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. In: Leipziger Schule, Malerei. Grafik. Fotografie, Ausst.kat., hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1990, S. 235.

⁹⁹ Brief im Archiv von Maria Rüger.

Holtzhauer, der Nachfolger von Will Grohmann, Ministerialdirektor Herbert Gute (vgl. Biographie im Anhang) von der Landesverwaltung Sachsen, hinter dem Rücken von Tiemann handfeste Personalpolitik und ernannte Kurt Massloff am 1.2. 1946 zum Leiter einer Meisterklasse. Am 1.3. wurde Massloff mit der "lehrplanmäßigen und baulichen Aufbauarbeit der Akademie" beauftragt, worauf er noch am gleichen Tag per Anschlag am schwarzen Brett die Schule vorübergehend schließen läßt. Am 10.4. wurde er zum Professor ernannt, "dann gab es ein halbes Jahr bis Frühjahr 1947 Interimsbetrieb hinter verschlossenen Türen [...]".¹⁰⁰ In einem Brief vom 24.3. 1946 an Ministerialdirektor Gute beklagte Prof. Tiemann sich über die Berufung von Lehrkräften (Massloff, Magritz, Schwimmer)¹⁰¹ hinter seinem Rücken, "über die weder eine amtliche Mitteilung erfolgt war, noch mein Einverständnis eingeholt worden ist, und die ich nur durch die Berufenen selbst erfuhr." Dieses Vorgehen habe bei ihm den "letzten Anstoß" gegeben, "das mir vor sieben Monaten anvertraute Amt eines kommissarischen Leiters der Akademie in die Hände der Landesverwaltung zurückzulegen. [...] Hat man in Fachkreisen auf meine Mitwirkung am Wiederaufbau der Akademie große Hoffnungen gesetzt, so kann ich nun nicht länger einer völligen Auflösung eines bewährten Lehr- und Erziehungsprogramms durch höchst fragwürdige Theorien und unsachliche Experimente zusehen."¹⁰²

¹⁰⁰ Arnd Schultheiß, Von den 'Leipziger Anfängen'... Ein Gespräch zwischen der Kunsthistorikerin Dr. Anneliese Hübscher und dem Maler und Grafiker Arnd Schultheiß. In: Ausst.kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Stuttgart 1997, S. 331.

Schultheiß, geb. 1930, war von 1946 bis 1951 Student an der HfGB. Die Kunsthandlung Engewald widmete ihm eine Einzelausstellungen mit "Radierungen aus den Jahren 1948 bis 1956", die vom 20.3.-20.4. 1957 gezeigt wurde.

¹⁰¹ Arnd Schultheiß: "Gegen Tiemann, eine europäische Koryphäe auf dem Gebiet der Buchkunst, hatte sich inzwischen eine Gruppe von Künstlern und Nicht-Künstlern formiert, die eine KPD- oder SPD-Mitgliedschaft von vor 1933, teilweise auch antifaschistischen Kampf in der Illegalität sowie Zuchthausaufenthalte nachweisen konnten." (Von den 'Leipziger Anfängen'... Ein Gespräch zwischen der Kunsthistorikerin Dr. Anneliese Hübscher und dem Maler und Grafiker Arnd Schultheiß. In: Ausst.kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Stuttgart 1997, S. 328.)

¹⁰² BA Potsdam, R - 2 1033, Bl. 33 + RS.

Mit Bezugnahme auf dieses Schreiben erläutert Tiemann in einem "Bericht für den Fünfzehner-Ausschuß des graphischen Gewerbes", also an die im Brief genannten "Fachkreise" gerichtet, die Lage an der Hochschule aus seiner Sicht: "Kurz nach dem Abmarsch der amerikanischen Besatzung, von der ich gebeten wurde, die Leitung der Akademie zu übernehmen, meldeten sich die Herren Massloff und Schwimmer bei mir und entwickelten 'Reformpläne', welche Einrichtungen und Lehrziele der Akademie betrafen. Beiden Herren waren sichtlich der Sinn und der Zweck unseres Instituts fremd oder nicht mehr gegenwärtig, denn es handelte sich in den langatmigen Unterhaltungen nur um 'große Kunst', um 'neue Bildinhalte' und um eine neue politische Ausrichtung der Kunstjugend. Zweifellos ging das Streben der beiden Herren, die mit ihrer unkollegialen Kritik an den noch vorhandenen Lehrkräften in keiner Weise zurückhielten, dahin, möglichst schnell einen Lehrposten an unserer Akademie zu erhalten. Die verworrenen Kunsttheorien und die Ignoranz unseren Aufgaben gegenüber veranlaßten mich zu größter Zurückhaltung. Als sich bald darauf Herr Massloff zum Leiter der 'Gewerkschaft für Kulturschaffende, Abteilung für Bildende Kunst' ernannt hatte und in seiner Partei den nötigen Rückhalt fand, traten die Herren schon mit direkten Forderungen an mich heran. Als dritter Kandidat erschien nun noch, von Dresden empfohlen, ein Herr Magritz auf dem Plane, dem ich im Hinblick auf seine künstlerische Unreife einen Lehrauftrag für Perspektive anbot, den er auch annahm. Aber bald darauf erklärte er, daß er diesen nicht übernehmen könne, da ich anscheinend nicht gewillt sei, die beiden anderen ihm befreundeten Herren in den Lehrkörper aufzunehmen [vgl. Brief von Magritz an Tiemann vom 27.10.45 im Archiv der Tochter Maria Rüger, E.G.]. Nun war einige Monate lang äußerlich Ruhe, hinter den Kulissen entfaltete man aber eine rege Tätigkeit, deren Resultate schließlich in einer Berufung der drei Herren an die Akademie für den 1.4. 1946 gipfelten. [...] Soll die Leipziger Akademie wieder die fachlich ausgerichtete Hochschule werden, die sie vor 1933 war, soll sie sich ihren Weltruf wieder erringen, so kann das nur im Vertrauen auf eine Leitung geschehen, die durch ihre künstlerische und sachliche Haltung und in der Anerkennung der fachlich interessierten Kreise die Garantien dazu bietet. Kann man sich behördlicherseits zu dieser Einsicht nicht durchringen, dann ist jeder Pfennig, den man für eine sinn- und zwecklos gewordene Einrichtung ausgibt, hinausgeworfenes Geld. Schulen für

In einem Brief vom 29.3. 1946 an den Präsidenten der Zentralverwaltung für Volksbildung, Paul Wandel (vgl. Biographie im Anhang), formulierte er noch einmal seine Auffassung von den Aufgaben der Hochschule und seine Einstellung zu den Möglichkeiten einer künstlerischen Erziehung: "Keine Akademie und keine Lehre ist von sich aus im Stande, einen 'Künstler' hervorzubringen. Wohl aber muß eine derartige Hochschule dem Studierenden die Möglichkeit, die 'Kunstmittel' zu erlernen, im vollendensten Maße darbieten und die Beherrschung derselben zur Pflicht machen. Jede erkennbare Individualität muß gepflegt und gefördert werden, damit sie sich späterhin zu der Freiheit im künstlerischen Schaffen entwickelt, die der Nation und der Welt neue Werte schenken kann. Deshalb war ich auch von jeher ein Feind aller dogmatischen und tendenziösen Einbrüche in unser Lehrprogramm, sei es nun von welcher Seite sie auch kamen. In dieser Beziehung ist mein Kampf gegen den Nazismus bekannt, der mir schließlich das Amt und beinahe auch Kopf und Kragen kostete."¹⁰³

Ausgerechnet dieses "Institut mit Einrichtungen von solcher technischen Vollkommenheit" sollte nun zur Kadenschmiede für den Sozialistischen Realismus umfunktioniert werden, bis unter dem Rektorat von Bernhard Heisig ab 1961 dann eine Akademie für Maler und Zeichner entstand, die mit der traditionellen Kunstakademie Dresden um die Vorherrschaft in der Malerei der DDR konkurrierte.

Die Entwicklung der Hochschule nach der Ernennung von Kurt Massloff zum Rektor (bis 1958) bestätigte alle Befürchtungen von Walter Tiemann. Massloff (vgl. Biographie im Anhang), als alter Kommunist geprägt durch die Klassenkämpfe am Ende der Weimarer Republik und durch seine jahrelangen Zuchthausaufenthalte, war zu einem alles Bürgerliche verachtenden Doktrinär geworden.¹⁰⁴ Angeblich wegen eines Augenleidens, das er sich in der Haft zugezogen habe, hatte er nach 1945 die künstlerische Tätigkeit eingestellt. Als Leiter einer Meisterklasse, der den Sozialistischen Realismus zur Richtschnur für die künstlerischen Praxis erklärte, trug ihm die eigene Unfähigkeit, die Lehre in Bilder umzusetzen viel Spott

Experimente auf freiem künstlerischen Gebiet gibt es in Sachsen genug, dort mögen die oben genannten Herren ihre kunsttheoretischen Phantastereien abladen. Leipzig kann stolz sein auf die organisch aus lokalen Bedürfnissen gewachsene Hochschule. Hat die weitverzweigte graphische Industrie, der Verlagsbuchhandel und die auf graphischem Gebiet liegende Forschung nicht mehr die Kraft und den Willen, für die Erhaltung und Förderung ihrer höchsten Interessen, wie sie in der Form der Akademie ihren Ausdruck fanden, einzustehen, dann müssen die Konsequenzen erbarmungslos gezogen werden, dann schließe man die Pforten der Akademie zu Leipzig." (BA Potsdam, R - 2 1033, Bl. 34 + RS)

¹⁰³ BA Potsdam, R - 2 1033, Bl. 31. Im Verlauf des Briefes listet er die Lehrangebote, Techniken und Ausstattung der Schule auf: "Sie umfaßt in ihrem Lehrplan die gesamten Techniken der graphischen Künste und alle für das graphische Gewerbe bedeutsamen Einrichtungen. Außer den Klassen und Meisterateliers für freie und angewandte Graphik, gibt es Werkstätten für Typographie und Buchdruck, Lithographie und Flachdruck, Radierung und Tiefdruck, Holzschnitt usw. Fernerhin ist ihr ein Fotomechanisches Institut angegliedert, das alle Reproduktionsmöglichkeiten und deren Drucklegung umfaßt, und in den letzten Jahren meiner Amtstätigkeit wurde noch, mit wesentlicher Unterstützung der einschlägigen Industrie, eine Abteilung für Farbfotografie eingerichtet. Es gab wohl auf dem Kontinent, vielleicht in der ganzen Welt, kein Institut mit Einrichtungen von solcher technischen Vollkommenheit." (RS von Bl. 31.)

Walter Tiemann wird in der Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen der Hochschule, die im Oktober 1964, parallel zum 15. Jahrestag der DDR erschien, überhaupt nicht erwähnt.

¹⁰⁴ Der Student Klaus Weber erzählt im Interview mit Lutz Dammbeck: Massloff "kam ja aus dem Zuchthaus, war Kommunist und wollte das irgendwie in der Schule umsetzen. Er fühlte sich also in der Hochschule immer noch einer Welt von Feinden gegenüber, obwohl das gar nicht stimmte. [...] Er wollte als Thema die Geschichte der Arbeiterbewegung, politische Plakate und na ja solche Aufrufe wie 'Zerreißt die Gestellungsbefehle' (in Westdeutschland, E.G.) und die Gestaltung von Aktivisten-Diplomen. Das war nun sein Credo." (Typoskript, S. 5)

und Kritik ein.¹⁰⁵

Die von Massloff am 21.9. 1946 bei "Prof. Wandel", dem Präsidenten der Zentralverwaltung für Volksbildung in Ost-Berlin, eingereichte Konzeption nimmt die, offiziell erst zwei Jahre später mit dem am 24. November 1948 erschienen Artikel "Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei" von Alexander Dymshitz eingeleitete, Formalismuskampagne vorweg: "Die pädagogische Methode: vermittelt den Studierenden die realen gesellschaftlichen Inhalte als Voraussetzung für eine progressive künstlerische Entwicklung. Der bisherige l'art pour l'art-Standpunkt ist durch die Erstarrung der Kunst im Formalismus praktisch widerlegt. An seine Stelle tritt die wissenschaftliche Erkenntnis, daß die Einheit von Inhalt und Form unter der Voraussetzung des Primats des Inhaltes die Grundlage jeder großen Kunst ist. Um die neuen Kunstinhalte zu gewinnen, ist die Einsicht in die gesellschaftlichen Zusammenhänge notwendig."

Die Arbeitsgemeinschaften für Soziologie¹⁰⁶ und das Kunstwissenschaftliche Institut setzen an die "Stelle der abstrakten, leeren Stilbeschreibungen die Erklärung der formalen Veränderungen durch die Veränderung des Bewußtseins im Zusammenhang mit den Veränderungen des gesellschaftlichen Seins [...]"¹⁰⁷

Bezeichnend für die totale Umstrukturierung in Richtung einer forcierten Schulung in Malerei und Grafik war Massloffs Anordnung, die Druckmaschinen der Meisterschule des Graphischen Gewerbes und die photomechanischen Werkstätten auszugliedern.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Henry Schumann, Leitbild Leipzig. In: Kunstdokumentation, S. 490. In einem Artikel der Täglichen Rundschau vom 31.1. 1951, "Studenten kämpfen für den Realismus", der offensichtlich von der FDJ-Gruppe der HfGB Leipzig geschrieben worden ist, auf den ich noch eingehen werde, heißt es: "So wird unser Rektor, Gen. Prof. Massloff, immer wieder mit diesem Argument angegriffen, und sein Nichtproduzieren als Beweis seiner falschen theoretischen Ansicht hingestellt. Seine Praxis als Rektor unserer Hochschule wird dabei offensichtlich nicht als Praxis anerkannt." (Zit.n. Anneliese Hübscher, Die Jahre des Neubeginns: 1945-1959. Dokumentation zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. In: Leipziger Schule, Malerei. Grafik. Fotografie, Ausst.kat., hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1990, S. 238.)

Henry Schumann (a.a.O., S. 490) vermutet, daß seine Augen nicht so schwach sein konnten, daß er nicht mehr fähig war zu zeichnen, denn er sagte vermutlich auf der "1. methodisch-pädagogischen Konferenz über Plakatkunst" am 22.11. 1953 an der HfGB: "Für mich ist es jetzt eine politische Frage, daß ich zur eigenen künstlerischen Produktion komme. Ich möchte mir nicht noch einmal bieten lassen, daß ein Mitglied der Akademie mir den Vorwurf macht, daß ich nicht mehr produziere. Ich sehe darin eine bestimmte Gefährdung der Plakatkunst, wenn nicht eine wirkliche teilweise Freistellung der Dozenten erfolgen kann." (SStA, AkadGuB, HGB, Mappe 334: aus einer Diskussion, undat.)

Über seine eigenen spätexpressionistischen Werke vor 1933 schwieg er sich, wie Studenten von damals berichteten, aus (vgl. die Reproduktion des Gemäldes "Die russischen Arbeiter befreien die proletarischen Gefangenen 1917", Öl auf Lwd. Zuletzt gezeigt auf der "2. Großen Leipziger Kunstaussstellung", 1932, abgeb. in: Kunstdokumentation, S. 485). Zu seinem künstlerischen Schaffen in dieser Zeit siehe "50 Jahre ASSO in Leipzig", Ausst.kat. des Museums der bildenden Künste, Leipzig 1979, S. 109-118 (mit elf Abb. seiner Werke).

¹⁰⁶ Die 'bürgerliche' Soziologie wurde ersetzt durch den Unterricht in "Marxismus-Leninismus", den "Gesellschaftswissenschaftler" erteilten.

¹⁰⁷ Zit.n. Anneliese Hübscher, Die Jahre des Neubeginns: 1945-1959. Dokumentation zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. In: Leipziger Schule, Malerei. Grafik. Fotografie, Ausst.kat., hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1990, S. 237.

Zumindest der Form nach betont Massloff einleitend, die Akademie werde "durch die in Leipzig konzentrierte graphische Industrie bestimmt, die optische Gestaltung der Presse, der Zeitschrift, des Buches und der Werbung ist der Inhalt der Lehrtätigkeit [...]" (ebd., S. 236.)

¹⁰⁸ "Das wurde alles auf die Straße geschafft, in Kisten verpackt und mußte raus. Das war eigentlich der Todesstoß für die Akademie für Graphisches Gewerbe. Es war dann überhaupt nicht mehr möglich, eigentlich technisch richtig zu lernen, wie ein Buch entsteht, in diesem Haus. Man konnte nur illustrieren, zeichnen, malen, ein bißchen Bildhauerei betreiben. Und Buchbinden, Schrift zeichnen. [...] Es sind keine technisch versierten

Im Vorfeld der offiziellen Wiedereröffnung veröffentlicht Dipl. Ing. Kurt Magritz, als Dozent für Kunstgeschichte und Soziologie der theoretische Kopf der Schule, am 10.1. und 1.2. 1947 in der Leipziger Volkszeitung zwei programmatische Artikel unter dem Titel "Die Aufgaben der Akademie", in denen er der von Tiemann angesprochenen graphischen Industrie und dem Verlagsbuchhandel in Leipzig unterstellt, diese "monopolkapitalistischen Kreise" würden die Akademie ihrem "merkantilistischen Standpunkt" unterwerfen wollen. Es sei notwendig, "die in einem inhaltlosen Formalismus herabgesunkene und durch banale und niedrige Inhalte degenerierte Kunst wieder auf die Höhe der Einheit von Inhalt und Form, d.h. auf die Höhe der klassischen und harmonischen Schönheit zu heben." Die Akademie habe als Erzieherin der Künstler ihre pädagogische Aufgabe zu erfüllen. In grotesker Verkennung der 'Aktion Entartete Kunst' wurde wenige Monate nach der vorsichtigen Rehabilitierung der 'entarteten' Künstler auf der "Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung" 1946 in Dresden die "faschistischen Irrlehren" mit der "Propagierung des l'art pour l'art-Standpunktes" in einen Topf geworfen.¹⁰⁹

Am 26. April 1947 wird die "Akademie für Grafik und Buchkunst - Staatliche Kunsthochschule" (ab 1950 "Staatliche Hochschule für Grafik und Buchkunst", ab 1.9. 1951 schließlich bis heute "Hochschule für Grafik und Buchkunst") mit einem Festakt im Leipziger Schauspielhaus offiziell wiedereröffnet.¹¹⁰

Kurt Massloff hält als neuer Rektor eine programmatische Rede, die Lehre und Praxis der

Leute von dieser Hochschule gekommen. [...] Die Gutenberg-Schule hat dann einiges von diesen Maschinen zu sich geholt." (Interview von Henry Schumann mit dem damaligen Studenten der HfGB, dem Maler und Grafiker Arnd Schultheiß im Juli 1993.) Bei dieser Maßnahme kann es sich aber auch um eine der damals von der SMAD angeordneten "Reparationsentnahmen" gehandelt haben, die nachweisbar an der TU Dresden und der Karl-Marx-Universität Leipzig durchgeführt worden waren.

Ende 1946 kamen der SED-Landesleitung Sachsen dann doch noch Zweifel, ob der von Massloff eingeschlagene Kurs richtig ist: "Bleiben noch die Bildenden Künste. Die haben in Leipzig (vor allem durch Massloff und Magritz) eine ausgesprochen fortschrittliche Theorie entwickelt, die in ihrer Radikalität jedoch die Praxis eher lähmt als befruchtet hat. Wie die Ausstellungen, zuletzt die des Nachwuchses, gezeigt haben, bewegt sich die junge Generation ganz im Konventionellen, sowohl was die Sujets wie die Form angeht." (SAPMO-BArch DY 30/IV 2/906/39, Bl. 4-10, Information der SED-Landesleitung Sachsen an Abt. Kultur des ZK der SED, undat.)

Erwähnt wird die Ausstellung "Junge Kunst", veranstaltet von der FDJ, Kreis Leipzig, Leipzig Petershof im Capitol vom 1.-8. Dezember 1946, an der viele Studenten der HfGB teilnahmen, u.a. Wolfgang Mattheuer, Hans Mayer-Foreyt, Arnd Schultheiß, (Oskar) Erich Stephan, Rolf Szymanski (ging nach West-Berlin, heute Direktor der Abt. Bildende Kunst der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Künste), Heinrich Witz.

Hochschulinterne Kritik artikulierte sich in einem undatierten Papier, vermutlich Anfang 1947: "In der Druckstadt Leipzig ist diese Schule, so wie sie bisher geführt wurde, zum allmählichen Absterben verurteilt. Die Tragik lag darin, einerseits Malerhochschule sein zu wollen und dies mangels Maler von wirklichen Format doch nicht sein zu können - andererseits keine oder nur mangelhafte Kenntnis der Führung in reproduzierender Graphik aufzuweisen und daher diesen enormen Möglichkeiten letzten Endes verständnislos gegenüber zu stehen. [...] Mit der Verlagerung des Schwerpunktes auf das technische Gebiet verliert die Akademie keinesfalls ihr Volumen. Im Gegenteil, sie steigert ihren Ruf und ihr Ansehen und was am Wichtigsten ist, sie erfüllt einen Zweck." (SStA Lpz., Mappe 13, Staatl. Akad. für graph. Künste und Buchgewerbe, undat, nicht gez. Typoskript.)

¹⁰⁹ Leipziger Volkszeitung vom 1.2. 1947, S. 3.

¹¹⁰ Bis 1949 sei, so Arnd Schultheiß, der Betrieb "relativ frei" gelaufen, "es gab zwei Grundklassen, Hassebrauk/Voigt, dann noch die Meisterklassen Massloff für Plakat und angewandte Kunst, die Meisterklasse Schwimmer für Buchillustration und freie Graphik und die Meisterklasse Johannes Widmann für Photographie." Anneliese Hübscher: "1951 wurde bereits für alle Kunsthochschulen der DDR ein Studienplan vorgelegt. Marxismus/Leninismus wurde als Lehrfach installiert. Massloff hatte damals 50 Studenten immatrikuliert, ausgehend von der These: Das ganze Gerede von Begabung ist Quatsch, jeder normal Begabte ist zum Künstler zu erziehen, Voraussetzung ist eine weltanschaulich gesicherte Position." (Von den 'Leipziger Anfängen'... Ein Gespräch zwischen der Kunsthistorikerin Dr. Anneliese Hübscher und dem Maler und Grafiker Arnd Schultheiß. In: Ausst.kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Stuttgart 1997, S. 331.)

Schule auf die 'progressive' Grafik der Dürerzeit festlegen wollen.

c. "Dürer als Führer"¹¹¹ - "Dürers Erben"¹¹² gegen Grünewald

Die Blüte der Grafik "schon bei ihrem Beginn", so Kurt Massloff in seiner programmatischen Eröffnungsrede, sei zweifellos von der Tatsache ausgegangen, "daß die Künstler dieser Zeit, allen voran einer ihrer genialsten Vertreter: Albrecht Dürer, in ihrem künstlerischen Schöpfungsprozeß von echten demokratischen Absichten geleitet waren. [...] Die Künstler dieser Periode lebten inmitten der aufstrebenden bürgerlichen Klasse, die auf der Grundlage ihrer sich immer mehr verstärkenden ökonomischen Kraft im gesellschaftlichen Leben eine dieser Kraft entsprechende politische Geltung beanspruchte. [...] Indem sie für die Freiheit des Individuums kämpften, bildeten sie zugleich das Bewußtsein einer neuen Klasse. Indem sie das neue Bewußtsein einer neuen Klasse schöpferisch gestalteten, entwickelten sie sich selbst zu Persönlichkeiten. So wurde der Individuelle auf eine natürliche Weise demokratisch. Wenn sie als einzelne schufen, wandten sie sich an viele. So ist das kein Zufall, daß diejenige Kunstgattung, die ihrem Wesen nach ein Ausdrucksmittel ist, das sich an viele wendet: die Grafik und Buchkunst, in dieser Zeit eine erstaunliche Blüte erlebte."¹¹³

Dieser frühe Hinweis auf Dürer in Kurt Massloffs Rektoratsrede vom April 1947, lange vor der offiziellen Propagierung Dürers als Vorbild und Leitfigur des nationalen Erbes 1953, zeigt wie schon bei der Vorwegnahme der Formalismuskampagne durch Magritz 1946 den Anspruch der beiden Leipziger Protagonisten, geistige Wegbereiter und Vorreiter für die Kulturpolitik der SMAD zu sein.

Sechs Jahre später schmückte programmatisch ein Ausschnitt aus Albrecht Dürers Selbstporträt von 1498 das erste Heft der im Januar/Februar 1953 neugegründeten Zeitschrift "Bildende Kunst".¹¹⁴ 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."¹¹⁵ [...] Die erste theoretische Konferenz auf dem Gebiete der bildenden Kunst im September 1952 in Dresden" stellte "an den Anfang

¹¹¹ "Dürer als Führer" (Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, S. 129ff., zit. n. Peter Ulrich Hein, Die Brücke ins Geisterreich, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 75.)

¹¹² Titel des Films von Lutz Dammbeck, 1996, MDR/arte.

¹¹³ "Die Absichtlichkeit des künstlerischen Gestaltens. Aus der Rede Prof. Kurt Massloffs zur Eröffnung der Akademie für Grafik und Buchkunst in Leipzig". In: Leipziger Volkszeitung vom 1.5. 1947 (zusammengefaßt von Kurt Magritz).

¹¹⁴ Herausgeber war die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und der Verband bildender Künstler Deutschlands. Der Chefredakteur Cay von 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, Halle 1999, S. 132)

¹¹⁵ 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.

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."¹¹⁶ 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..."¹¹⁷

Dürer wird mit selektiven Zitaten zu einem Vordenker des Sozialistischen Realismus: "Das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit der Dinge. Darum sieh sie fleißig an, richte dich darnach und geh nicht von der Natur ab nach deinem Gutdünken, daß du meinen wolltest, das Bessere aus dir selbst zu finden; da würdest du verführt."¹¹⁸ 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." Vorbildlich ist er auch in seinem Streben nach Wissenschaftlichkeit seiner künstlerischen Gestaltungsmethoden: "Ohne ein genaues Wissen, wer will uns denn da die rechte Klarheit und Sicherheit geben?"¹¹⁹

Schließlich ist er ein Wegbereiter der sozialistischen Kunst, dank seiner "Bejahung alles Schönen, Wahrhaften und Guten im Leben [...]."¹²⁰

Zweischneidig und durchaus ironisch gegen die Redaktion der Bildenden Kunst zu verwenden ist das Zitat Dürers, mit dem der programmatische Einführungsartikel endet: "Denn das muß ein gar spröder Kopf sein, der sich nicht getraut, auch etwas Weiteres zu erfinden, sondern der überall auf der alten Bahn geht."¹²¹

¹¹⁶ Bildende Kunst, Heft 1, Januar/Februar 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.)

¹¹⁷ Friedrich Engels, Dialektik der Natur, zit.n. B.K., Heft 1, 1953, S. 20.

¹¹⁸ Aus Dürers Schriften, zit.n. B.K., Heft 1, 1953, S. 20. Aus den "Vier Büchern von menschlicher Proportion", Auszüge aus der gedruckten Fassung von 1528, 2. Der "Große ästhetische Exkurs": "Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding, darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach, und geh nit von der Natur in dein gut Gedünken, daß du wöllest meinen, das Besser von dir selbs zu finden, dann du wirst verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie, überkumstu sie, so wirdet sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk [...] Aber je genäuer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint, und dies ist wahr, darum nimm dir nimmermehr für, daß du etwas besser mügest oder wellest machen, dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu würken Kraft geben hat, dann dein Vermügen ist kraftlas gegen Gottes Geschöff." (Zit.n. Albrecht Dürer, Schriften und Briefe, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1971, S. 255f.)

¹¹⁹ Ebd., S. 20.

¹²⁰ Ebd., S. 22.

¹²¹ Aus Dürers Schriften, ebd., S. 22. Aus den "Vier Büchern von menschlicher Proportion", Auszüge aus der gedruckten Fassung von 1528, 1. Widmung: "Dann es muß ein gar spröder Verstand sein, der ihme nit trauet, auch etwas weiters zu erfinden, sondern liegt allwegen auf der alten Bahn, folgt allein anderen nach und untersteht sich nichten, weiter nachzudenken." (Zit.n. Albrecht Dürer, Schriften und Briefe, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1971, S. 244.)

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

Die humanistische Porträtkunst der deutschen Renaissance wie z. B. Albrecht Dürers Porträt des Kaufmanns Oswolt Krel, wird zum Vorbild erklärt für die Darstellung des Arbeiters als "neuer Eigentümer". Helga Möbius behauptet, daß "Der neue Eigentümer" 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."¹²²

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."¹²³

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.)

¹²² 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. Das Gemälde, Öl auf Lindenholz, 49,6 x 39 cm, befindet sich in der Alten Pinakothek München.

¹²³ In: Tägliche Rundschau vom 23.10. 1952. Bezeichnenderweise wird diese Passage im Katalog Stötzer, Köln 1991, S.16, zitiert. Vgl. auch den Artikel von Wolfgang Hütt über "Realismus und Modernität" in der Zeitschrift Bildende Kunst, Heft 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

Neben Herbert Sandberg, war es vor allem der in Genf aufgewachsene, in Südafrika und London tätige und 1946 nach Ost-Berlin übergesiedelte René Graetz¹²⁴, 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!"¹²⁵

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 sei Form und Farbe autonom geworden und 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. Heinrich Wölfflin, "Italien und das deutsche Formgefühl", Aufsatz 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" (Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, S. 129ff., zit. n. Peter Ulrich Hein, Die Brücke ins Geisterreich, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 75) der völkischen Maler.

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", Kunst der Nation Nr. 24, 2.12.1934, S. 1-2.)

¹²⁴ Vgl. Andreas Schätzke: Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR, Berlin 1999, S. 47-54.

¹²⁵ René Graetz, Was ich in Italien lernte, in: Bildende Kunst, Heft 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 *Aldorfer*. 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

Grünewalds Höllengesichte erregten schon das Mißtrauen der zeitgenössischen protestantischen Theologen. Martin Luther z.B. lehnte 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.¹²⁶ Aus Furcht vor dem magischen Bilderzauber gebot Calvin den Künstlern: "Es soll also nur das gemalt oder gebildet werden, was unsere Augen fassen können."¹²⁷ Das ist, wie Werner Hofmann ausführte, 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."¹²⁸

d. Auswirkungen der Formalismuskampagne in Leipzig:

Der Fall Max Schwimmer

Nachdem Anfang 1950 die Redaktion der Täglichen Rundschau, dem offiziellen Organ der SMAD, jetzt der Sowjetischen Kontrollkommission, ausgewechselt worden war, wurde Kurt Magritz aufgefordert, zum 1.4. 1950 in die Redaktion einzutreten, wo er als deutscher Chefredakteur der "Illustrierten Rundschau" bis 1954 fungierte. Seinen ehemaligen Schüler, Wolfgang Mattheuer, beauftragte er mit dem Layout der Zeitschrift.¹²⁹ Als deutscher 'Experte' sollte er im Auftrag der SMAD die Formalismuskampagne vorantreiben. Zunächst für zwei Semester beurlaubt, hält er noch bis Herbst 1952 nebenamtlich Vorlesungen in Leipzig. Kurt Magritz begleitete die 1951 in der Täglichen Rundschau unter dem Pseudonym N. Orlow vermutlich im Auftrag des damaligen Beraters der Kontrollkommission, Wladimir Semjonow, gegen alle Formen der modernen Kunst geschriebene Polemik¹³⁰ mit eigenen Beiträgen.¹³¹ In einer den Kunstakademien gewidmeten Passage heißt es: "Starke Beachtung verdienen die Kunstschulen und Werkstätten, in denen unter dem Einfluß von Formalisten nicht selten für den Künstler auch so außerordentliche wichtige Fächer wie Anatomie, Proportionslehre usw. vernachlässigt werden. Dadurch wird die künstlerisch begabte Jugend verdorben und es droht

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." (Georges Grosz, Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, in: Das Kunstblatt, Jg. XV, Nr. 3, 1931, S. 79-84)

¹²⁶ 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, Kunsthalle Hamburg, München 1983, S. 31.

¹²⁷ Zit.n. Werner Hofmann, a.a.O., S. 37.

¹²⁸ Werner Hofmann, a.a.O., S. 39.

¹²⁹ Mattheuer erinnert sich im Interview mit Lutz Dammbeck, wie er mit Kurt Magritz im PKW der Redaktion auf der Heimfahrt nach Leipzig am Anhalter Bahnhof Station machte, um die FAZ und andere westliche Zeitungen zu kaufen.

¹³⁰ "Wege und Irrwege der modernen Kunst". In: Tägliche Rundschau, 20. und 21.1. 1951, vgl. zu Semjonow, Exkurs 2.b.

¹³¹ "Der Formalismus bedeutet seinem Wesen nach in Wahrheit die Schändung der großen Kunsttraditionen und die Vernichtung der Kunst überhaupt [...] An die Stelle der historisch entwickelten formalen Errungenschaften der Kunst treten die Formzertrümmerung, das Nichtskönnertum, der Dilettantismus, die Kultur des Häßlichen und Widerwärtigen." (Kurt Magritz, "Die Bedeutung des nationalen Kulturerbes für die Arbeiterklasse", Neue Welt, Nr. 10/1951.)

ein Verfall des Künstlertums in Deutschland auf viele Jahre hinaus [...]."¹³²

Am 31.1. 1951 erschien in der Täglichen Rundschau eine Ergebnisadresse von Studenten der FDJ-Gruppe der Hochschule für Grafik und Buchkunst, die Magritz sozusagen an das Machtorgan der Besatzungsmacht 'delegiert' hatte. Unter der Schlagzeile "Studenten kämpfen für den Realismus" verteidigt das Pamphlet die Politik des Rektors Massloff und die Verbindlichkeit des großen sowjetischen Vorbildes: "Was den künstlerischen Beweis angeht, so fällt es denen natürlich schwer, die in der Kunst der Sowjetunion keinen Beweis für die Richtigkeit der Theorie des sozialistischen Realismus finden können, realistische Tendenzen an unserer Hochschule zu entdecken. [...] Sie begreifen nicht, daß ihr eigenes 'Gefühl' für Qualität nichts anderes ist, als die mehr oder weniger bewußte Widerspiegelung des Geschmacks und der Formvorstellung einer zerfallenden bürgerlichen Kultur."¹³³

Im gleichen Jahr hatten bereits alle künstlerisch herausragenden Lehrkräfte die Hochschule mehr oder weniger unfreiwillig verlassen müssen, bis auf Elisabeth Voigt (vgl. Biographie im Anhang), die als Schülerin von Karl Hofer und Meisterschülerin von Käthe Kollwitz an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin offensichtlich geschützt war.

Hans Theo Richter, in den zwanziger 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 fünfziger 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 Hassebrauk¹³⁴, 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 (vgl. Biographie im Anhang) im Frühjahr 1951, der als Kommunist und Mitglied der 1946 von der Landesleitung Sachsen zusammen mit Massloff und Magritz neu eingestellten Führungsgruppe der Hochschule auf die Unterstützung der Parteigremien in Leipzig und Berlin bauen konnte. Der weitgereiste, weltoffene Max Schwimmer litt besonders unter dem kleinbürgerlich-repressiven Klima der Schule und "verhöhnte Massloff, wo er konnte. Er sagte von ihm, daß er nicht bis zur Pleiße gucken könnte."¹³⁵ Massloff rächte sich mit einem Artikel über die

¹³² Ebd.

¹³³ "Studenten kämpfen für den Realismus. Ein Beitrag zur Diskussion über die bildende Kunst. Zit.n. Anneliese Hübscher, Die Jahre des Neubeginns: 1945-1959. Dokumentation zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. In: Leipziger Schule, Malerei. Grafik. Fotografie, Ausst.-Ausst.kat., hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1990, S. 238.

¹³⁴ Nach Aussage des Studenten Klaus Weber im Interview mit Lutz Dammbeck, leitete Hassebrauk die einzige Malklasse, "aber er war nicht sehr oft da. Die Studenten waren sich also oft selbst überlassen. Außerdem gab es ja zu der Zeit keine Farben zu kaufen. [...] Es wurde fast nur gezeichnet." Nach Aussage von Karl Max Kober waren Heisig und Tübke Schüler von Hassebrauk (Karl Max Kober, Die Kunst der frühen Jahre 1945-1949, Leipzig 1989, S. 124, Anm. 138).

¹³⁵ Bernhard Heisig. In: Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 123. Nach der Aussage des damaligen Studenten Arnd Schultheiß fiel der Satz "Der Kerl kann ja nicht mal über die Pleiße gucken" über Massloff in einer Vorlesung von Max Schwimmer und wurde später zu einer beliebten Redewendung unter Leipziger Künstlern. (Interview von Henry Schumann mit Arndt Schultheiß, Juli 1993, zit.n. H. Schumann, Leitbild Leipzig. In: Kunstdokumentation, S. 488.)

Max-Schwimmer-Ausstellung in der Kunsthandlung Engewald (vgl. Kapitel I.2.b.), der, von seinem Studenten Paul Ruhland unterzeichnet, unter dem Titel "Das Leben auf der Welt ist schöner" als "Diskussionsbeitrag zum Problem des Formalismus" am 8.4. 1951 in der Leipziger Volkszeitung erschien.

Ausgerechnet dem Kenner der Pariser Malerszene und Verehrer von Pierre Bonnard, Henri Matisse und Raoul Dufy, der mit französischem Esprit und leichter Hand Werke der Weltliteratur illustrierte und auch mit seinen Vorlesungen ein wenig frische Luft in die stickige Atmosphäre der Hörsäle brachte, wird auf der gleichen Seite von Albin Knopf, Monteur der Leipziger Baumwollspinnerei, vorgehalten "Die Welt und das Leben auf der Welt sehen schöner aus."¹³⁶

Wie unter einem Brennglas werden im Artikel selbst auf lokaler Ebene am Beispiel von Max Schwimmer alle Argumente gegen den Formalismus gebündelt: Erstens sei er antiidealistisch, zweitens antinaturalistisch: "Er verzichtet gerade auf das, was die größten Schöpfungen in der Kunst auszeichnet, wie hohen Ideengehalt, Perspektive, Lichtführung, Anatomie und die Darstellung des stofflichen Reichtums der realen Umwelt." Er verzichte auf ein "gesellschaftlich wahres Thema". Er benutze das Licht als Selbstzweck wie die Impressionisten und nicht als "körperbildende Lichtführung" wie die "Renaissancemeister, die den Grundstein für die realistische Kunst legten." Schwimmer fasse die Farbe "nicht als optische Widerspiegelung stofflicher Substanz auf (wie Fleisch, Haare, Tuche, Wasser, Stein, Holz usw.)" Stattdessen schwele er "nur in vorgestellten Farben, Farbfleckenkompositionen."

Die Kritik an Max Schwimmer zielte "objektiv" auf die Klassenfeinde und die westlichen "Kriegsbrandstifter". Ihre "Kunst- und Menschenfeindlichkeit" finde ihren Ausdruck im "Formalismus und Kosmopolitismus", der "Ideologie des amerikanischen Imperialismus" und ihrer westdeutschen Satelliten.

Rettung liegt einzig in der konsequenten Nachahmung der "Errungenschaften der Sowjetkultur", die "uns ein leuchtendes Vorbild" sein soll. Nicht nur alle Professoren der Hochschule sollen dem gestrauchelten Kollegen helfen, sondern vor allem der Verband bildender Künstler "hat die Pflicht seine kritische Stimme zu erheben und seinen Mitgliedern -

¹³⁶ "Stimmen zur Max-Schwimmer-Ausstellung", Leipziger Volkszeitung, 8.4. 1951, S. 3. Schwimmers "Mädchen mit Stilleben" und eine Zeichnung zum Pyrenäenbuch von Kurt Tucholsky werden mit dem "hervorragenden" Gemälde "Freunde des Friedens" des sowjetischen Malers Gelberg konfrontiert. Dazwischen stehen Zitate von A.A. Shdanow: "Lernt von den Klassikern!" und ein Abschnitt aus dem Referat "Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur" von Hans Lauter auf der 5. Tagung des ZK der SED vom 15.-17. März 1951.

Am 22. April erschien eine ganze Seite mit Leserbriefen unter der Überschrift "Ein Wort an die Kunstfachleute", darunter auch zwei zustimmende: "Das in der Zeitung abgedruckte Bild 'Mädchen mit Stilleben' kann ich keinesfalls mit dem Original vergleichen, da dieses durch seine Farbenpracht an Schönheit bedeutend gewinnt. [...] Diese Bilder kann ich jedenfalls nicht so ohne weiteres ablehnen [...]." Illustriert ist die Seite mit dem naturalistischen Gemälde "Der Frontbrief" von A.I. Loktionow (gemeint ist A. Laktionov, Brief von der Front, 1947, E.G.) und der Federzeichnung "Heimkehr vom Felde" von Ludwig Richter mit "Gedanken über Kunst und Leben" des Biedermeier-Meisters: "Wohl dem, der den Sinn und Geist des Ganzen erfaßt hat" (ein Plädoyer für das Typische!). "Die Subjektivität ist die allgemeine Krankheit unserer Zeit."

Ein Dokument für die zweite Phase der Formalismuskampagne nach dem "Neuen Kurs" von 1953ff. (vgl. I.3.a.) ist die Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK im Hause des ZK der SED am 19. Oktober 1959 unter dem Vorsitz von Prof. Alfred Kurella, auf der Gerhard Winkler sprach, damals Kulturbeauftragter der SED-Gebietsleitung bei der SDAG (Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft) Wismut, 1968-81 Direktor des Museums der bildenden Künste Leipzig: "Auf der Ausstellung zum 10 Jahrestag der DDR "habe ich mir das Selbstporträt von Prof. Schlimmer (! gemeint ist Max Schwimmer) betrachtet. Da habe ich mich gefragt: Wenn die Künstler mit so zugeschnittenen Augen unsere Menschen betrachten, werden sie nie das Neue unserer Gesellschaftsordnung sehen können." (SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 80, Bl. 127)

auch Prof. Schwimmer - zu helfen, ihre Mängel und Schwächen zu überwinden." Die Genossen waren über diesen polemischen Angriff auf das angesehene Leipziger Verbands- und Parteimitglied nicht erbaut.

Die Landesleitung Sachsen der SED sah sich genötigt, am 17.5. 1951 einen Bericht an den Abteilungsleiter Kultur und Erziehung des ZK in Berlin, Egon Rentzsch, zu übermitteln, und ist der Meinung, "daß dieser Artikel ein Musterbeispiel dafür ist, wie man die Auseinandersetzung in der Frage Formalismus, Realismus nicht führen soll. [...] Wenn aber die Redaktion in der Kopfnote zu diesem Artikel die Künstler und die Bevölkerung auffordert, Stellung zu nehmen und ihre Beiträge einzusenden und am Fuße der Seite erscheinen schon die 'Beiträge' von Volkskorrespondenten und Arbeitern, dann wirkt das für meine Begriffe etwas gestellt. Ich bin also der Meinung, daß wir mit dieser Art Kritik nicht weiterkommen." Der Partei blieb nicht verborgen, daß es sehr "nach persönlichen Ressentiment riecht". Genosse Schwimmer sei überzeugt, "daß hinter diesem Artikel Maßloff stecke, und daß dieser Ruhland, ein in der Prüfung durchgefallener Student, nie in der Lage sei, einen solchen Artikel zu schreiben." Für einen solchen "Angriff auf einen Genossen Künstler" trage die Partei in jedem Fall die Verantwortung. "Schwimmer selbst ist sehr deprimiert und hat sich beurlauben lassen. er hat mir erklärt, daß er unter diesen Umständen nicht mehr am Institut arbeiten könne."¹³⁷

Noch im März 1951 ließ Schwimmer sich von der Lehrtätigkeit beurlauben. Zwei seiner Schüler, Bernhard Heisig und Hans Engels, brachen daraufhin aus Protest ihr Studium ab. Schwimmer behielt seinen Wohnsitz in Leipzig, folgte aber einem Ruf als Professor an die Kunsthochschule nach Dresden.¹³⁸

Massloff holte als Ersatz z.B. den Zeichenlehrer Otto Singer aus Weimar, der im Haus der Deutschen Kunst ausgestellt hatte und bereits 1955 wieder ausschied, und berief 1951 Albert Kapr, der als "Entwerfer der sozialistischen Schrift und des sozialistischen Ornaments"¹³⁹

¹³⁷ SAPMO-BArch DY 30/IV 2/906/39, Schreiben vom 17.5. 1951, gez. G[erda] Glöckner. Handschriftliche Notiz: "Ist im Prinzip alles richtig! Re."

¹³⁸ Die Leitung der SED-Betriebsgruppe der Akademie hatte bereits am 1.12. 1950 in einer Resolution "über den Sozialdemokratismus als Agentur des Imperialismus" Kritik an Schwimmer, seinen Schülern und sogar Magritz geübt: Die Vorlesungen des Genossen Schwimmer hätten im Sommersemester 1950 "Objektivismus" gezeigt, "z.B. indem er im zustimmenden Sinne Nemitz, einen formalistisch-idealistischen Kunsttheoretiker, unkritisch zitierte und sein Werk als vorbildlich, als gute Analyse der Künstlerpersönlichkeit Goyas und dessen Werk hinstellte, sowie in seinen Vorlesungen die Formalisten Klee, Kirchner u.a. als Anschauungsmaterial benutzte mit der Meinung, an diesen Beispielen nicht den Formalismus zu propagieren. Weiterhin unterstützte er die formalistischen Experimente besonders der Studierenden Gen. Heisig und Kom. Schmidt, Hans, indem er sie als erfahrener fortschrittlicher Pädagoge nicht genügend auf die Gefahren dieses Weges aufmerksam machte. Nicht begriffen wurde von Gen. Prof. Schwimmer und Gen. Heisig sowie Gen. Schlicker das Wesen der Kritik und Selbstkritik."

In der Diskussion über diese Entschließung am 16.12. 1950 sei auch festgestellt worden, daß Gen. Prof. Magritz im Wintersemester 1949/50 "Arbeiten von formalistischen Künstlern" verwendet habe und die Betriebsgruppe von dem nicht anwesenden Genossen eine selbstkritische Stellungnahme von ihm erwarte.

Die Resolution begründet die "aufgezählten Schwächen" mit einem offensichtlich "mangelhaften Klassenbewußtsein" und beschließt folgende Maßnahmen zur Abhilfe: "1. Durch die qualifizierte Durchführung und Kontrolle des Parteischuljahres 2. durch die Bildung eines Parteiaktivs 3. durch die Entfaltung der Kritik und Selbstkritik 4. durch die Kontrolle der gefaßten Beschlüsse [...]"

Redaktionskommission: gez. G.K. Müller, Rolf Rettig, P. Ruhland, C.K. Massloff, Heinz Plier. Gruppenleiter: gez.: Mau" ("Staatliche Hochschule für Grafik und Buchkunst, 21.12. 1950, An die SED-Kreisleitung Leipzig, Leipzig C 1, Karl-Marx-Haus. Resolution", Bl. 1-2, Archiv Maria Rüger)

¹³⁹ Henry Schumann, Leitbild Leipzig. In: Kunstdokumentation, S. 488.

Albert Kapr, 1918 in Hedelfingen bei Stuttgart geboren, gest. 1995; 1949-51 Dozent an der Hochschule für Baukunst und bildende Kunst Weimar, war 1951-1983 Professor, davon 1959-61 und 1967-73 Rektor der HfGB. Er war für die 'stalinistisch-klassizistische' Gestaltung der Zeitschrift Bildende Kunst unter der Chefredaktion von

Karriere machte.

Von diesem Aderlaß an hervorragenden Lehrkräften profitierte zunächst vor allem die Dresdner Akademie. Erst zehn Jahre später, nach den Berufungen von Heisig (1954), Tübke (1956), Mattheuer (1953), konnte sich die Leipziger Hochschule von der Tabula-rasa-Politik Massloffs wieder erholen und ab Mitte der sechziger Jahre zum Zentrum dessen werden, was man sich im Westen unter "DDR-Kunst" vorzustellen begann.

Massloffs Lehrmethode besagte, "das man die Helden in einer völlig entwickelten Handlung räumlich, körperlich, plastisch und stofflich als lebendige Menschen vor das Auge des Betrachters bringen muß."¹⁴⁰

Es galt "die Einheit der in sich geschlossenen Handlung in einem topografisch bestimmten Ort/Raum und in einer Zeitebene" (Lichtnau).

Joachim Uhlitzsch formulierte die auf Lessings Laokoon zurückgehende Doktrin im Zusammenhang mit Bert Hellers Bild "Adieu Elfenbeinturm": "Hellers Bildkonzeption ist in der Einheit von Zeit, Ort und Handlung realistisch und konkret. Alles ist so, wie man es in der Wirklichkeit sehen könnte..."¹⁴¹

Auffallend, und auf Fotos¹⁴² gut dokumentiert, ist die von Massloff durchgesetzte Praxis, Plakate zu malen wie Ölbilder auf Leinwand.

Nach einer vorgegebenen Thematik wurden in Form von lebenden Bildern¹⁴³ (vgl. Abb. 1-4) Modelle und Modellgruppen "gestellt" und mußten von den Studenten "ohne Veränderungen" gezeichnet werden. Verpönt war schon der Anschein von Skizzenhaftigkeit oder Konstruktion und jede individuelle Handschrift.¹⁴⁴ Das Protokoll der FDJ-Leitungssitzung am 4.3. 1953 verzeichnet den Beschluß, "das kompositionelle Zeichnen bis Ende des Semesters einzuführen. Das ganze Blatt soll durchgezeichnet werden, um die Komposition durchzuarbeiten. Wenn immer nur vor weißem Hintergrund gezeichnet wird, entsteht niemals

Helmut Holtzhauer von 1953 bis 1954 verantwortlich. Ausgehend von der Broschüre "Stalin zu den Fragen der Sprachwissenschaften" nahm man sich damals vor, "unser Verhältnis zu den verschiedenen Schrifttypen vom wissenschaftlichen Standpunkt aus untermauert festzulegen." (SStA Lpz AkadGuB, Mappe 350, 2. Kampf gegen den Formalismus. Zit.n. H. Schumann, Leitbild Leipzig, Kunstdokumentation, S. 491.)

Auch die Schrift sollte von der "Vorherrschaft des Funktionalismus und Objektivismus" befreit werden. (Exposé "Über den gegenwärtigen Stand der Typografie und Buchkunst" der Arbeitsgemeinschaft für Schrift am 18.3. 1952. Zit.n. Anneliese Hübscher, Die Jahre des Neubeginns: 1945-1959. Dokumentation zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. In: Leipziger Schule, Malerei. Grafik. Fotografie, Ausst.kat., hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1990, S. 239.)

¹⁴⁰ Kurt Massloff in seinem Referat auf der "1. methodisch-pädagogischen Konferenz über Plakatkunst", HfGB am 20.11. 1953. Zit.n. Anneliese Hübscher, Die Jahre des Neubeginns: 1945-1959. Dokumentation zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. In: Leipziger Schule, Malerei. Grafik. Fotografie, Ausst.kat., hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen und der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1990, S. 240.

¹⁴¹ Joachim Uhlitzsch, in: Katalog Bert Heller, Dresden-Berlin 1972, S. 38 und 40.

¹⁴² "Zentralbild 24.5. 1957. Wahlvorbereitungen in der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Das 8. Seminar der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig ist emsig dabei, ihren Beitrag zu den Volkswahlen zu leisten. Ihre Diplomarbeiten stellen sie für das Wahllokal, das für die Studenten dieser Schule bestimmt ist, zur Verfügung. (Abb. 3, von l.n.r.): Die Studenten im 5. Studienjahr Edgar Stefan, Dieter Kittel und Klaus Koker an einem Plakat gegen den imperialistischen Krieg." An einem mit dem Bajonett in der Erde steckenden Gewehr ist ein weißes Tuch gebunden mit der Inschrift: verhandeln! Der Student im Vordergrund malt das Plakat mit dem Pinsel.

¹⁴³ Zu dieser Praxis des 19. Jahrhunderts vgl. "Eintausend Sujets zu lebenden Bildern. Ein Verzeichnis von mehr als 1000 kleineren und größeren Genrebildern, historischen Gruppen und biblischen Tableaux...", hrsg. von Edmund Wallner, Erfurt o.J., 4. Aufl. (ca. 1870er Jahre).

¹⁴⁴ Anneliese Hübscher, Zur Geschichte der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Manuskript, o.J., S. 6. Zit.n. Peter Pachnicke, Traditionslinien der Hochschule, S. 16f.

eine Komposition."¹⁴⁵

Die Doktrin des Sozialistischen Realismus war so real und unbezweifelbar wie die Existenz Gottes in der mittelalterlichen Theologie. Das Problem war nur, wie kann man eine Anschauung dieser abstrakten, im Bereich der Literatur entwickelten Doktrin vermitteln?¹⁴⁶ Welche Musterbilder waren sakrosankt? Die Debatte erinnert an den Heiligen Lukas, der ausersehen war, das authentische Madonnenbild zu malen, wofür die Gottesmutter ihm als Modell erschien.

Die Rolle der Madonna sollte ein echter Sowjetsoldat spielen. Eine Aktennotiz überliefert uns eine Besprechung am 22.1. 1953 zwischen Prof. Massloff und Ass. Mayer-Foreyt: "Herr Prof. Massloff hat die Absicht, zum Tage der Sowjet-Armee einen Sowjetsoldaten malen zu lassen. Die beste Arbeit soll dann vergrößert an der Aussenfront der Schule angebracht werden. [...] Herr Prof. Massloff hat weiter die Absicht, sich mit dem Vorsitzenden der SKK (sowjetischen Kontrollkommission, E.G.) in Verbindung zu setzen, um evtl. einen echten Sowjet-Soldaten als Modell zu bekommen."¹⁴⁷

Die Vorbilder konnten nur in der Sowjetunion zu finden sein, z.B. Gemälde über den Großen Vaterländischen Krieg wie Laktionows "Brief von der Front"¹⁴⁸. Diese Malerei der Shdanow-Ära hatte den Realismus von Repin, Surikow und der "Wanderer" zu einer naturalistischen Genremalerei trivialisiert (vgl. Exkurs, 1.c.), die dem Niveau der Bildwerke auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen im Haus der Deutschen Kunst in München in nichts nachstand. Auf ähnliche Weise trivialisierte die Nazikunst die Genremalerei¹⁴⁹ eines Menzel, Leibl, Feuerbach.

¹⁴⁵ SStA Lpz StAkadGuB, Mappe 334. Der Student Rudi Wendt erklärt, daß in seiner Klasse die Studenten "keine Hilfe von Frau Prof. Voigt" erhielten. "Diese Diskussion wäre sehr notwendig, da sich die Minderheit zum Lager der realistischen Methode durchgerungen hat." Handschriftlich hinzugefügt: "Gen. Massloff - wann soll die Aussprache zwischen diesen beiden Klassen Prof. Voigt - Mayer-Foreyt stattfinden?"

¹⁴⁶ "Die Methode des sozialistischen Realismus besteht in der wahrheitsgetreuen und historisch konkreten Darstellung der Wirklichkeit, wobei es diese in ihrer revolutionären Entwicklung zeigt. Um diese Methode meisterhaft anwenden zu können ist es notwendig, das klassische nationale Erbe und die Erfahrungen der sowjetischen Kunst gründlich und systematisch zu studieren, aber nicht zu kopieren." (Bericht über die Arbeit des VBKD - Arbeitskreis Leipzig nach der II. Parteikonferenz der SED, Leipzig, den 30.9. 1952, gez. Warnecke, Sekretär.)

¹⁴⁷ SStA, AkadGuB, Mappe 344, HfGB, Aktennotiz, Leipzig, 27.1.53. Zit.n. H. Schumann, Leitbild Leipzig, Kunstdokumentation, S. 492.

Auch für die 13 Meter hohe Figur des sowjetischen Soldaten, der in der Pose des Christopherus ein Kind im Arm hält, im Zentrum des Treptower Ehrenmals in Berlin, stand ein Sowjetsoldat, der Tambower Arbeiter Iwan Stepanowitsch Odartschenko, Modell. Der begrünte Kurgan (Tumulus), auf dem der Sockel mit der Statue steht, hat einen Durchmesser von 62 Metern und eine Höhe von 9,5 Metern. Die Gesamthöhe des Monuments beträgt 30 Meter. Zum Gestalterkollektiv der Anlage in Treptow gehört der Bildhauer J.W. Wutschetitsch, der Architekt J.B. Belopolski, die Ingenieurin Sarra Samuilowna Walerius und der Kunstmaler Alexander Andrejewitsch Gorpenko. (Vgl. Das Treptower Ehrenmal. Geschichte und Gegenwart des Ehrenmals für die gefallenen sowjetischen Helden in Berlin, Arbeitsgemeinschaft 'Junge Historiker' des Hauses der Jungen Pioniere Berlin-Treptow unter Leitung von Dr. Horst Köpstein und Dr. Helga Köpstein, Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin/DDR 1987, S. 76ff.)

"Im Mittelpunkt sollte der Frontsoldat stehen, ein Mensch in Uniform, der nur deshalb die Waffe führte, weil er die Heimat verteidigte. [...] Das Kind auf dem Arm des Soldaten hat den verheerenden Krieg überlebt; der Kämpfer, der die Menschheit von der braunen Pest befreite, trägt es dem Frieden, einer neuen Welt entgegen." (J.W. Wutschetitsch, a.a.O., S. 21.)

¹⁴⁸ Vgl. die Abbildung in der Leipziger Volkszeitung 22.4. 1951, Anm. 136.

¹⁴⁹ Vgl. Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974, insbesondere Kapitel IV.1. Restaurierung 'substantieller' Kunst.

Massloffs Ehrgeiz war es, die Leipziger Hochschule zur politisch korrekten Musteranstalt¹⁵⁰ des Sozialistischen Realismus in der DDR zu machen. Mit nie erlahmender doktrinärer Energie vertrieb er mit Max Schwimmer alle Tendenzen, die im entferntesten noch an die Moderne, an französisches Kolorit etc. erinnerten aus der Schule.¹⁵¹ Er hatte keine Hemmungen "alte Ausgaben über Klee, Kandinsky, Beckmann und Picasso aus der Bibliothek in den sorgsam verschlossenen Giftschrank" zu verbannen.¹⁵²

Massloffs Verehrung von Stalin und seine Dankbarkeit gegenüber der Sowjetunion, die ihn aus dem Zuchthaus befreit hatte, nahm in der HfBG konkrete Gestalt an: "Wenn man in der Hochschule die Treppen hochging, war da in der Mitte eine Stalinbüste aufgestellt, und rechts und links daneben stand ein FDJ'ler mit einem Luftgewehr. Alle, die eine Treppe höher gehen wollten, schreckten erst einmal vor dem martialischen Eindruck zurück", berichtet Bernhard Heisig.¹⁵³

Auch Kurt Magritz bekennt sich rückblickend zu seiner Verehrung für die sowjetische Besatzungsmacht: "Die suchten natürlich zuverlässige Leute. Die waren sozusagen auf der Suche nach den guten Deutschen, auf die man sich verlassen konnte." Auf die Frage Dammecks, warum er als Freund des Expressionismus und Maler das Lager gewechselt habe und als Theoretiker und Kritiker gegen den Formalismus gekämpft habe, sagt Magritz: "Meine persönlichen Wandlungen hängen natürlich ganz eng mit den sowjetischen Genossen

¹⁵⁰ In dem Grundsatzreferat von Hans Lauter über den "Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur" auf der 5. Tagung des ZK der SED vom 15.-17.3. 1951 wird im Abschnitt "Zur Verbesserung der Lage an den Kunstschulen" die Leipziger Schule im Gegensatz zur "Hochschule für angewandte Kunst" in Weißensee nicht erwähnt. Dort habe man im Gegensatz zu Leipzig immer noch nicht die Bedeutung des nationalen, kulturellen Erbes begriffen. Man gebrauche Formulierungen wie: "Dann müssen wir also dürrern, menzeln, holbeineln usw." (Berlin 1951, S. 38).

Im Protokoll der Leitungssitzung der Parteiorganisation der Hochschule am 22.5. 1953 wird vermerkt, "Genosse Prof. Massloff fragt, wie es möglich ist, daß Genosse Singer in seiner Abteilung 3 Mitglieder der 'Jungen Gemeinde' habe und davon nichts gemerkt hatte. Er weist darauf hin, nicht nur die fachlichen Fortschritte zu sehen, sondern die ideologische Entwicklung bei den Studierenden zu beachten." An anderer Stelle verlangt Massloff "zu klären, warum Genossin Grünzig die Genossin Dittrich wegen des Nicht-Heraushängens der roten Fahne zum 1. Mai belogen hat." (SStA, AkadGuB, Mappe 341)

¹⁵¹ Am 24.11. 1951 berichtet Massloff an die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten: Es hat sich gezeigt, "daß allgemein sowohl die Dozenten als auch die Studierenden eifrig bemüht sind, sich die Methode des sozialistischen Realismus anzueignen und dabei die formalistischen Reste zu überwinden." (SStA, AkadGuB, Mappe 350, An die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, betr.: Rundschreiben Nr.4 (7) vom 24.11. 1951, Berichterstattung. Zit.n. H. Schumann, Leitbild Leipzig, Kunstdokumentation, S. 491.)

¹⁵² Bernhard Heisig in seiner Rede zur Investitur seines Nachfolgers Arno Rink als Rektor im Juli 1987. Zit. nach dem handschriftlichen Manuskript. In: Freya Mülhaupt, 1989, S. 97. Massloff selbst hortete Bücher aus der Bibliothek der Hochschule bei sich zuhause, über die eine Liste der "bis 31.12. 1954 ausgeliehenen Veröffentlichungen, die noch nicht zurückgegeben wurden", informiert. Darunter befanden sich von Paul Klee das pädagogische Skizzenbuch (Bauhausbuch), aus einer Ansichtssendung vom 16.6. 1952: Chagall, Matisse und Picasso neben Ausgaben sowjetischer Klassiker wie Surikow, dann das deutsche Erbe Dürer, Klinger, Menzel. (SStA Lpz, StAkadGuB, Mappe 341.)

Als Originale waren die Werke der Moderne, die die Nazis in den Museen konfisziert hatten, in der DDR unerreichbar. Im Gegensatz zu den Rückkaufaktionen westdeutscher Museen fehlte in der DDR nicht nur das Geld, sondern vor allem das politische Interesse. Gerhard Händlers Versuche als Direktor der Galerie Moritzburg in Halle endeten mit seiner Flucht nach Hamburg. Vgl. Andreas Hüneke, Der große Treck nach Westen. In: Die Depots der Kunst, Symposium 13.-15.11. 1996, Burg Beeskow. Dokumentationszentrum Kunst der DDR und Interessengemeinschaft neue bildende Kunst e.V., S. 8-14.

¹⁵³ Interview von Lutz Dammeck während des Vorgesprächs am 2.3. 1995 für den Film "Dürers Erben", MDR/arte, 1996, Typoskript, S. 32f. (künftig zit. als Dammeck 2.3. 1995)

Der Haß auf alles Russische war so groß, daß keiner Russisch lernte, obwohl es Pflichtfach an der Hochschule war und die Sowjetunion das einzige große Land, in das man reisen konnte. "Da war eine Abwehrhaltung bis zum geht nicht mehr." (ebd., S. 12)

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 Genossen, 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."¹⁵⁴ 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."¹⁵⁵

Im Auftrag der sowjetischen Genossen vertrat er in den Jahren der Formalismuskampagne (1950 bis Mitte 1953) gegen seine eigene Überzeugung diese starre, dogmatische Kunstlehre, während er zur gleichen Zeit seine eigene expressionistisch geprägte Kunst betrieb.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Lutz Dammebeck, Interview mit Kurt Magritz und seiner Tochter Dr. Maria Rüger 1992 für den Film "Dürers Erben", Typoskript, S. 13, 16, 20f.

¹⁵⁵ Ebd., S. 26.

¹⁵⁶ "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, E.G.] 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.)

In einem Brief von Kurt Magritz an die "Liebe Lea" mit Briefkopf der Redaktion Illustrierte Rundschau vom 8.8. 1950 äußert er sich sehr reserviert über palästinensische Landschaften von Lea Grundig, die "ein klein wenig traurig wirken" und "einige Beklemmungen" bei ihm auslösen. Er verspricht später "eine klare Begründung für meinen gefühlsmäßigen Eindruck zu geben, denn das bin ich Dir natürlich schuldig. Die Frage der Veröffentlichung muß ich erst noch eingehend mit unserer Kulturabteilung besprechen [...]." (PDS-Archiv-Dresden V/2.22-017. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Günter Feist.)

Maria Rüger, seine Tochter, erwähnt im Interview von Dammebeck Landschaftspastelle, große expressionistische Linolschnitte und Gemälde.

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 Befreier 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

e. Die HfGB Leipzig und die III. Deutsche Kunstausstellung 1953

Magritz und Massloff setzten ihren ganzen Ehrgeiz ein, mit Hilfe der Dozenten und Studenten der HfGB als Musterschule der neuen Lehre auf der für November 1952 geplanten III. Deutschen Kunstausstellung endlich eine überzeugende Parade von Werken des Sozialistischen Realismus präsentieren zu können. Dabei war man sich mit Herbert Gute (1952-53 Generalsekretär des VBKD, vgl. Biographie im Anhang) einig in der Kritik der II. Deutschen Kunstausstellung (10.9.-30.10. 1949) mit ihrer Wandbildaktion (vgl. Exkurs, 2.cc.: Horst Stempel).

Herbert Gute übernahm im Zentralvorstand des VBKD zu Berlin das Kommando für eine groß angelegte Kampagne zur III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden, in der die Hochschule in Leipzig 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.¹⁵⁷ Gute veranlaßt auf dieser Konferenz die Gründung der "1. Sozialistischen Künstlerbrigade", für die der Leipziger Maler, damalige Dozent der Kunstgewerbeschule und Förderer Bernhard Heisigs, Walter Münze (vgl. I.2.a.), mit Kopfbogen des Künstlerverbandes Werbebriefe an Künstlerkollegen verschickte.¹⁵⁸

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, 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".

Arnd Schultheiß erinnert sich an Gedichte im Stil von Rilke und George: "Und diese Gedichte ließ er von einem Studenten abstrakt illustrieren. Mit abstrakten Radierungen wurden die 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, Kunstdokumentation, S. 485.)

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ Walter Münze war 1952/53 neben Hans Kinder Leiter der "1. Sozialistischen Künstlerbrigade", 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. (Vgl. Abb. 5=6) 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. 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 Mitglieder der Brigade, darunter Walter Münze, Interviews führen. Auf diesen Aussagen beruht die Studie von 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. 182-198. Zur Biographie von Walter Münze vgl. Anhang.

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.¹⁵⁹ Ein verbandsinternes Papier dokumentiert, welche Künstler aus Leipzig entsprechende Themen aus der am 26.6. 1952 von Herbert Gute zusammengestellten Vorschlagsliste für 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 unserer¹⁶⁰ Menschen werden."¹⁶¹ Kurt Magritz, Helmut Holtzhauer und Joachim Uhlitzsch (vgl. Biographie im Anhang)¹⁶²

¹⁵⁹ 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 Lwd.

¹⁶⁰ Die innerhalb der SED-Führung gebräuchliche Unterscheidung von "wir" und "unseren 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, S. 556.)

¹⁶¹ Wie Anm. 159, Bl. 46 + RS, gez. Blume, Oberreferentin.

¹⁶² Intern wird Uhlitzsch von Massloff an die ideologische Kandare genommen: "Genosse Massloff" erklärt, "daß ihm Gen. Uhlitzsch ernste Sorgen macht. Er schlägt vor, daß die Genossen Uhlitzsch und Koenig Konsultationen bei Genossen Magritz nehmen. [...] Genosse Koenig macht den Vorschlag, Genossen Uhlitzsch zur regelmäßigen Teilnahme am Dozentenkreis zu verpflichten. [...] Genosse Koenig schlägt vor, Genossen Uhlitzsch zur nächsten Leitungssitzung einzuladen und dann den Beschluss, daß er am Parteilehrjahr der Hochschule teilnehmen muß, herbeizuführen." (Protokoll der Leitungssitzung der Parteiorganisation an der HfGB am 22.5. 1953; SStA, AkadGuB, Mappe 341)

Mit seiner Studie "Die Stellung des Marxismus-Leninismus zur Religion", datiert auf den 20.4. 1954, profiliert sich Joachim Uhlitzsch dagegen 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, d. Vf.) gehören. Der Kampf gegen die EVG ist also ein Kampf gegen die Religion und für die Wissenschaft." (S. 28)

Auf Victor Klemperer macht der "baumlange(r) blonde(r) Dreißiger" bei einem Treffen in Paris einen sympathischen Eindruck. Auf Klemperers Frage, wie in der DDR auf die Geheimrede Chruschtschows reagiert würde, erklärte Uhlitzsch, die DDR-Presse schweige sich aus. "Er hält das und die gesamte Unterdrückung der Auslandsnachrichten genauso falsch wie wir. Auch er ist der Meinung daß solches Absperrn unklug, schädlich u. *unnötig* ist. Im Punkte Stalin findet er eine böse Entschuldigung: die heutige SED-Generation sei ganz u. gar in Stalin-Vergottung erzogen - 'es gäbe eine Revolution, wenn man ihr die ganze Wahrheit sage'. Aber auch er ist sich bewußt, daß man diese Wahrheit doch nicht verheimlichen kann, trotz aller Absperrung u. allen Störsendern. Und natürlich wird er sich die angekündigte Sospresse-Broschüre der Monde kaufen u. natürlich *Köstler* lesen." (Victor Klemperer, So sitze ich denn zwischen alle Stühlen, Bd. 2, Tagebücher 1950-1959, 19.6. 1956, S. 567.) 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

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."¹⁶³ (Abb. 7)

Holtzhauer findet bei allem Lob kritische Worte für die "impressionistische" Art der jungen Dresdener 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 Weber¹⁶⁴ (Abb. 8), das "Bildnis eines Offiziers der Volkspolizei" von Gerhard Kurt Müller,

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 anfang 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.)

Bernhard Heisig zeichnete Joachim Uhlitzsch mehrfach in der Pose des unerbittlichen Kritikers oder Großinquisitors (z.B. Bleistiftzeichnung, 1959, abgeb. in: K.M. Kober, Heisig, Dresden 1981, S. 198. Foto: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.)

¹⁶³ Helmut Holtzhauer, Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden. In: Bildende Kunst, H. 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 Stilleben 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).

¹⁶⁴ Klaus Weber berichtet im Interview mit Lutz Dammbeck, daß die 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 Plagiaten 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

"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 und vermerkt, daß alle vier Werke von Absolventen der HfGB stammen. "Diese schönen Arbeiten [...] sind das Ergebnis einer sorgsam, zielbewußten und konsequenten Erziehungsarbeit an dieser Hochschule, die den jungen Talenten den Weg ebnete."¹⁶⁵

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 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."

f. "Ehrt unsere alten Meister": Beispiel einer Aneignung des nationalen Erbes: Wilhelm Leibl, Hans Mayer-Foreyt, Udo Wendel

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' (Abb. 9), nennt Hans Mayer-Foreyt sein Gemälde. Vor einem Tisch sitzt ein Arbeiter. Das Aktivistenabzeichen¹⁶⁶ 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."¹⁶⁷

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).

¹⁶⁵ Holtzhauer, a.a.O., S. 32.

¹⁶⁶ 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.)

¹⁶⁷ Joachim Uhlitzsch, Leipziger Maler auf der III. Deutschen Kunstausstellung, Leipziger Volkszeitung, 15.3. 1953. Im Deutschen Volkskalender 1950, Dietz Verlag, Berlin/DDR, findet sich für den 27.-31. August ein Foto,

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"¹⁶⁸ sein Bild. Sein Thema, die Verbindung des Künstlers zu der ihn tragenden Gesellschaft¹⁶⁹, 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" (Abb. 10).¹⁷⁰

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 Brockdorff, auf dessen großen Leibl-Essay ich noch eingehen werde, kritisiert im gleichen Heft, die Gesten und Bewegungen seien "noch zu gestellt". Auch Mayer-Foreyt bleibt diese "nicht ganz überwundene Modellpose, eine gewisse Theatralik im Verhältnis der beiden handelnden Figuren" nicht verborgen. Alles entscheidend ist der fruchtbare Augenblick¹⁷¹: "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

das einen älteren Meister mit Brille, Jackett und Krawatte, flankiert von zwei jüngeren Männern, in die Betrachtung eines druckgraphischen Blattes vertieft zeigt.

¹⁶⁸ Heft 2, Jg.1, März/April 1953, S. 45-46. Die folgenden Zitate Mayer-Foreyts sind diesem Beitrag entnommen.

¹⁶⁹ Die Paul Klee, wie er beklagt ("Uns trägt kein Volk"), verloren hat.

¹⁷⁰ 1868/69 (Öl auf Leinwand, 67 x 55 cm, Privatbesitz) 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.

¹⁷¹ "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*. Diss. 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 an Bernhard Heisig (vgl. I.2.e.) und vor allem an Heinrich Witz (vgl. I.3.a.), der auf über 40 Seiten der Dissertation als vorbildlicher Anwender des 'fruchtbaren Augenblicks' in seiner Malerei herausgestellt wird.

Blatt, das der junge Mann in der Hand hält) treffen.¹⁷²

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 tragendem Volk zeigt sich an der gekünstelten und verkrampten 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 gegenüber in der Regel gleichgültigen Arbeiter¹⁷³ wurden von den Funktionäre allenfalls mit bestellten Leserbriefen in Stellung gebracht, um die Künstler einzuschüchtern (vgl. den Fall Max Schwimmer).

Mögliche Kritik vorwegnehmend, reagiert auch Mayer-Foreyt mit der damals üblichen Selbstkritik¹⁷⁴: "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 Historismus¹⁷⁵ beherrschten Zeit, in der an den Akademien, vergleichbar mit

¹⁷² 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, Kunsthau Zürich, abgeb. in: Peter Tomory, Heinrich Füßli. Leben und Werk, Berlin 1972, S. 55, Abb. 7. (Abb. 11) 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 Bertold Hinz, in: Ästhetik und Kommunikation, H. 26, Jg. 7, Dezember 1976, S. 89f.)

¹⁷³ 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, S. 72.)

¹⁷⁴ 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!, Bildende Kunst, H.2, 1953, S. 60f.)

¹⁷⁵ 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, Zeitschrift des

Leipzig, weniger manuelles Handwerk, dafür um so mehr die Erfindung von Szenen gelehrt wurde, vermied 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 Genremalerei¹⁷⁶ zugunsten 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.¹⁷⁷ Die akademischen Lehrmethoden wurden abgelehnt. Dafür stand das Selbststudium hoch im Kurs, die Schulung an selbst ausgewählten Meisterwerken.¹⁷⁸

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"¹⁷⁹, schrieb er gegen die durch Franz von Lenbachs Porträtmalerei modisch gewordenen psychologisierenden Realismus. Dagegen 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."¹⁸⁰ Damit geht Leibl, wie schon vor ihm Menzel (vgl. I.2.c.), einen entscheidenden Schritt in Richtung einer Begründung der Malerei aus sich selbst heraus jenseits der Darstellung von Ideen.

Das "Bildnis der Frau Gedon"¹⁸¹ brachte ihm auf der Internationalen Kunstausstellung im

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, 1978, S. 12.)

¹⁷⁶ 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 zurecht 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.)

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ 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. (Vgl. I.2.b.)

¹⁷⁹ Zit.n. Julius Mayr, Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, Berlin 1906, S. 148.

¹⁸⁰ Beate Söntgen, Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus, München 2000, 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.)

¹⁸¹ 1868/69, Öl auf Leinwand, 119,5 x 95,7 cm, Bayrische Staatsgemäldesammlung, München.

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."¹⁸² 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."¹⁸³

Das Prinzip, nur zu malen, was das Auge sieht (vgl. Calvin), 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 [...]"¹⁸⁴

War Courbet zunächst für alle Mitglieder des Leibl-Kreises die zentrale Figur, so distanzieren 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."¹⁸⁵ Deshalb lehnte Leibl und seine Gesinnungsgenossen jede Art von Aufträgen für Geld rigoros ab. Der Künstler arbeitete für sich selbst und einen Kreis von Kennern¹⁸⁶, von denen die kompetentesten die gleichgesinnten Künstlerkollegen sind: "Den Beifall der wahren Künstler zu erringen, ist schwerer, aber für den Künstler (allein) von wahren 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."¹⁸⁷

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 (vgl. Biographie im Anhang) 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 zehnteiligen mit elf Reproduktionen illustrierten grundsätzlichen Aufsatz. Nach Dürers Selbstporträt auf dem

¹⁸² 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.)

¹⁸³ Eugen Diem, Wilhelm Leibl. Leben und Werk. In: Wilhelm Leibl und sein Kreis, Ausst.kat., hrsg. von Michael Petzet, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1974, S. 12.

¹⁸⁴ Zit.n. Eberhard Ruhmer, Die Kunsttheorie des Leibl-Kreises. In: Wilhelm Leibl und sein Kreis, a.a.O., S. 34.

¹⁸⁵ 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, Ausst.kat., hrsg. von Werner Hofmann in Verbindung mit Klaus Herding, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1978, S. 582f..

¹⁸⁶ 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, C.D.F. in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, S. 83.)

¹⁸⁷ Zit.n. Eberhard Ruhmer, Die Kunsttheorie des Leibl-Kreises. In: Wilhelm Leibl und sein Kreis, a.a.O., S.41.

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 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"¹⁸⁸ 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."¹⁸⁹ 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."¹⁹⁰ Leibl: "Ich will nur malen, was wahr ist, und das hält man für häßlich, weil man nicht mehr gewohnt ist, etwas Wahres zu sehen."¹⁹¹ Leider gehörten zur Wahrheit seines Lebens, bedauert Brockdorff, noch nicht das Industrieproletariat als entscheidende Kraft des Fortschritts. Dennoch 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".¹⁹²

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 Menzel, vgl. I.2.c.) in den Mittelpunkt ihrer Malerei setzten. Sie mißverstanden die Gemälde dieser Maler als Sitten- bzw. Genrebilder zur sittlichen Erbauung und Erziehung des 'Volkes'.¹⁹³ 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

¹⁸⁸ Die Kokotte, 1870, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

¹⁸⁹ Bildende Kunst, Heft 2, 1953, S. 20.

¹⁹⁰ Bildende Kunst, Heft 2, 1953, 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, a.a.O., S. 104ff.

¹⁹¹ Julius Mayr, Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, S. 152. Zit.n. Brockdorff, a.a.O., S. 25.

¹⁹² Ebd., S. 22.

¹⁹³ 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. Vgl. I.2.f.)

Kunstgriffen wie Fragmentierung, Montage "die Zersetzung überkommener Hierarchien, Werte, sozialer Strukturen" "feinnervig" wahrnimmt.¹⁹⁴ Aus Wirklichkeitsfanatikern machten sie moralisierende Klassizisten.

Im Interview mit Lutz Dammebeck 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.¹⁹⁵

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 1939.¹⁹⁶ Das Gemälde (Abb. 12) 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.¹⁹⁷ 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 genrehafte, 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.¹⁹⁸

Die Nähe der sowjetisch-stalinistischen Malerei, die als Muster hinter den Bildern der jungen Maler aus der HfGB Leipzig standen, zur Nazi-Ästhetik wurde gesehen, die Debatte darüber war aber tabu. Brockdorff von Dammebeck 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 Funktionsapparat ein, denen konnten die Maidemonstrationen "gar nicht groß genug sein", so verwandelte sich die Demonstration in

¹⁹⁴ Claude Keisch, Menzel Kreuzwege Brüche, in: Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, SMPK, Köln 1996, S. 437.

¹⁹⁵ Lutz Dammebeck, Interview mit Cay Brockdorff, Dürers Erben 1996, Typoskript, S. 19.

¹⁹⁶ Es war 1940 im "Haus der Deutschen Kunst" in München ausgestellt. Beide Bilder befinden sich jetzt im Depot des Deutschen Historischen Museum in Berlin.

¹⁹⁷ Jg. 2, Folge 3 vom März 1938, S. 84.

¹⁹⁸ 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.

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 machtgerig war und diese Debatte benutzte, um aus der Hochschule für Grafik eine ganz große Hochschule für Kunst zu machen."¹⁹⁹

Die SED als Partei neuen Typs, die die neue Gesellschaft aufbauen will, orientiert sich paradoxerweise immer noch 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.²⁰⁰ 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."²⁰¹ In der Sphäre der großen Kunst ist die historische Bewegung der bürgerlichen Gesellschaft zum Stillstand gekommen.²⁰² 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 Kunsttheorie²⁰³, auch die Kunstanschauungen der SED in den fünfziger 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 Aufbau des Sozialismus mit all

¹⁹⁹ Typoskript, S. 17.

²⁰⁰ "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.)

²⁰¹ 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.

²⁰² 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.

²⁰³ Mitte der zwanziger Jahre hatten führende Funktionäre wie Trotzki 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 Trotzki 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 Schöpfung. 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.)

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"²⁰⁴ gab, später dann "Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813"²⁰⁵ 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."²⁰⁶

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"²⁰⁷, 1815 (Abb. 13) von Georg Friedrich Kersting, das die Freunde des Malers als Lützower Jäger im Eichenwald zeigt, 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

²⁰⁴ 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!"

²⁰⁵ Ausst.kat., hrsg. von der DAK, Berlin 1953. 15.5.-15.7. 1953. Konrad Kaiser schrieb den umfangreichen Einleitungstext, "Patriotische Kunst", S. 7-47. Vgl. Alexander Abusch, Patriotische Kunst. In: Bildende Kunst, Heft 3, 1. Jg., 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. DHM, Berlin 1996, S. 162-174. Vgl. auch Rüdiger Thomas, Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer 'sozialistischen deutschen Nationalkultur'. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990, hrsg. von G. Feist, E. Gillen, B. Vierneisel, S. 20-22.

²⁰⁶ Eröffnungsrede am 15.5.1953; ZAA (Zentrales Akademiearchiv), Sektion bildende Kunst, Abt. Ausstellungen, einzelne Ausstellungen, Archivnr. 181.

²⁰⁷ Öl auf Leinwand, 46 x 35 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Kranzwinderin"²⁰⁸ (Abb. 14) 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."²⁰⁹

Von diesen Altarbildern einer patriotischen Kunstreligion geht in Deutschland eine Tradition aus, die im patriotischen und sozialistischen Andachtsbild das Versprechen innerweltliche Erlösung verkörpert sieht: von Caspar David Friedrichs Gemälde "Huttens Grab" bis zu Feiningers "Kathedrale des Sozialismus", 1919.

g. Die Leipziger HfGB und der "Neue Kurs" 1953

Der Aufstand vom 17. Juni 1953 setzte einen "Neuen Kurs" auch in der Kunstpolitik in Gang, an dessen Durchsetzung u.a. die Deutsche Akademie der Künste beteiligt war. Wie wirkten sich die Ereignisse auf der Bezirksebene in Leipzig aus?

In einer Sitzung der Leipziger Bezirksleitung des Künstlerverbandes herrschte am 3.7. 1953 Ratlosigkeit. Der 17. Juni und der Neue Kurs tauchten in der Tagesordnung mit keinem Wort auf. Nur Georg Kretzschmar, ehemaliges Mitglied der Künstlerbrigade Rammenau (vgl. I.1.e.), erinnerte an den eigentlichen Anlaß des Treffens mit seiner Bitte um pünktliche Beendigung der Sitzung um 16 Uhr, damit die Verbandsmitglieder geschlossen an der Ergebnisdemonstration der Leipziger für die Partei- und Staatsführung teilnehmen können. "Kollege Warnecke teilt mit, daß einige Kollegen ihn im Büro fragten, wie sie nach dem neuen Kurs der Regierung jetzt malen sollen. [...]" Kollege Stephan fügt hinzu:²¹⁰ "Nach den Äußerungen des Kollegen Münze sollen wir den Begriff sozialistischer Realismus nicht mehr popularisieren. Eine konkrete Anleitung ist jedoch nicht gegeben worden." Der führenden Rolle der Partei entsprechend, ergriff darauf Siegfried Wagner in seiner Eigenschaft als Sekretär für Kultur der Bezirksleitung der SED in Leipzig²¹¹ das Wort, um sogleich zu sagen, daß sein Eingreifen eine typische "Arbeitsmethode des alten Kurses" sei. "Zum neuen Kurs der Partei gehört die unbedingte Selbständigkeit der Massenorganisationen und der Künstlerverbände", wobei die Partei sich darauf beschränken will, "mit den Genossen der Künstlerverbände zu diskutieren, wie sie ihre Aufgaben als Künstler durchzuführen haben." In der Arbeit des Verbandes seien "Überspitzungen und Fehler" gemacht worden. "Wenn wir begabte Künstler haben, die noch mit formalistischen Mitteln malen, dann sind das keine Agenten, sondern dann sind das für uns noch ehrliche Künstler mit unklaren Auffassungen, und daß sie die haben, ist in erster Linie Schuld der Partei und Schuld der Genossen des Verbandes, die sie mit Schlagworten in ihr stilles Kämmerlein gedrückt haben und sich selbst überlassen." Plötzlich zeigte sich dieser höchste Parteivertreter für die Kultur in Leipzig rückblickend auf die III. Deutsche Kunstaussellung "erschüttert über die Enge unseres künstlerischen Schaffens. Sie zeigt uns eigentlich nur ein Bild, als wenn es in der DDR nur Eisengruben, nur Aktivisten, nur Stahlschmelzer und Brigadeberatungen geben würde." Mit scheinheiligem Augenaufschlag folgte auf die Versicherung, damit "keine negative Beurteilung der Ausstellung" machen zu wollen, die Frage: "drückt diese Ausstellung eigentlich die Vielseitigkeit unseres Lebens in der Deutschen Demokratischen Republik aus?" Nach dieser gewundenen und windungsreichen Rede dankte man ergebenst

²⁰⁸ Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

²⁰⁹ Walter Grasskamp, Raumbilder, in: Ausst.kat. "Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert", Staatsgalerie Stuttgart, München 1986, S. 127.

²¹⁰ Oskar Erich Stephan, geb. 1919 in Leipzig, gest. 1989 in Leipzig, vgl. I.3.b.

²¹¹ Siegfried Wagner, geb. 1925 in Hildesheim, war von 1952 bis 1957 in diesem Amt. Von 1958-1967 arbeitete er als Abteilungsleiter für Kultur des ZK der SED Alfred Kurella und Kurt Hager zu (vgl. I.3.a.).

und wagte allenfalls, wie Georg Kretschmar, vor der Gefahr, "daß Kunstpápste" wie Massloff entstehen, zu warnen.²¹² Diese Sitzung wirft ein Schlaglicht auf die Situation des Leipziger Bezirksverbandes in den fünfziger Jahren. Politisches Duckmäsertum und mangelnde Zivilcourage ermöglichten es Alfred Kurella und Siegfried Wagner in seiner neuen Berliner Position als Abteilungsleiter für Kultur beim ZK, diesen Verband zur Musterbrigade des Sozialistischen Realismus umzufunktionieren (vgl. I.3.a.).

Von ganz anderer Tragweite waren zwei außerordentliche Vorstandssitzungen am 7./8. August und am 14. November 1953, auf denen der Zentralvorstand des VBKD in Berlin versuchte, einen Neuen Kurs für die Künstler zu finden. Die Kritik richtete sich 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 bildenden 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, als gesamtdeutsche Ausstellung ganz besonders hätte sein müssen." Der VBKD muß der alleinige Herausgeber werden. Es ist zu keinem Zeitpunkt gelungen, "jene Atmosphäre zu schaffen, in der allein der Künstler schöpferisch in unserem Sinne wirksam werden kann."

Lea Grundig nimmt insbesondere den Beitrag der vier jungen Leipziger Künstler auf der III. Kunstausstellung nach Strich und Faden auseinander: "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 herumgesehen hat, malt man fröhlich und unbefangen einfigurige, zweifigurige und vielfigurige Bilder ganz gleich welchen Themas. Das ist Bildmacherei, aber kein Kunstwerk." Kurt Magritz persönlich macht 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, 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

²¹² SStA, BT/RdB, Mappe 2265, Bl. 49-53: Protokoll der erweiterten Bezirksleitungssitzung des VBKD Leipzig am 3.7. 1953.

stehende Vorbilder hinstellten, die man nichts als nachzuahmen hätte."²¹³

Drei Monate später, auf der außerordentlichen Sitzung des Zentralvorstandes am 14.11. 1953 im Berliner Haus der Kultur, sprach Fritz Cremer²¹⁴ 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 Jefanow²¹⁵ 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 ergänzt und präzisiert 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."²¹⁶

²¹³ Neuer Kurs und die Bildenden Künstler, Sonderausgabe von "Das Blatt", Mitteilungsblatt des VBKD, Berlin 1954, S. 20-23, 67-70, 104.

²¹⁴ 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.

²¹⁵ 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 herauschälen 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. Abb. 227; abgeb. im Katalog, S. 19. 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 der B.K., Heft 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 (vgl. Exkurs, 2.bb.) prägenden Einfluß auf die Theorie des Sozialistischen Realismus.

²¹⁶ Wie Anm. 213, 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-

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."

Der Stalin-Preisträger²¹⁷ 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."²¹⁸

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)

²¹⁷ Brecht erhält den Preis am 25. Mai 1955 im Swerdlow-Saal des Kreml. Vgl. John Fuegi, Brecht & Co., Hamburg 1997, S. 829ff.

²¹⁸ Das Gespräch "Über Malerei" ist publiziert in: Brecht im Gespräch. Diskussionen und Dialoge, hrsg. von Werner Hecht, Berlin/DDR 1977, S. 200-219.

I.2. Bernhard Heisigs Auseinandersetzung mit der Leipziger Historienmalerei der fünfziger Jahre

a. Übersiedlung von Breslau nach Zeitz, Studienbeginn in Leipzig

Bernhard Heisig wurde am 31. März 1925 in Breslau geboren als Sohn von Walter Heisig (1882 - 1941) und Hildegard Heisig, geb. Rossa (1895-1978). "Mein Vater war Maler; es ging ihm wirtschaftlich schlecht, und er hat mich vor diesem Beruf immer gewarnt."²¹⁹ Als erfolgloser Kunstmaler mußte der Vater unterschiedlichen Nebenerwerbstätigkeiten, unter anderem auf dem Bau nachgehen, um die Familie ernähren zu können. Die Mutter arbeitete in der Firma Freudenthal und Niederstädter. "Ich habe von meiner Mutter erfahren, was ein Laubhüttenfest ist. Zu diesem Anlaß hatte sie immer frei. Als sie später bei einer chemischen Reinigung arbeitete, sagte sie immer, sie sei in der von Juden geführten Firma sehr viel besser behandelt worden. Dank der Haltung meiner Eltern gab es keine antisemitischen Einflüsse in meiner Erziehung."²²⁰ Noch bevor er lesen und schreiben konnte, sagt Heisig, habe er zeichnen können. Der Vater starb im April 1941 an den Folgen eines Sturzes vom Baugerüst. Kurz danach verließ der Sohn die König-Friedrich-Oberschule mit der Mittleren Reife. Wie seine Mitschüler war er in der HJ²²¹, im Fähnlein 16, benannt nach "Lettow-Vorbeck", der mit seiner Schutztruppe Deutsch-Ostafrika im Ersten Weltkrieg verteidigt hatte. "Meine Großmutter besaß Geweihe, die habe ich dann der HJ gestiftet. Natürlich wurden wir dort nazistisch erzogen, aber unerschwellig. Der ganze Sonnabend war schulfrei, dafür gab es den ganzen Tag Aufmärsche der HJ, immer an der Fahnenstange vorbei. Wenn man im Gleichschritt marschieren muß, denkt man auch im Gleichschritt. Mit Tausenden auf einer Wiese herzustehen und über Lautsprecher unverständliche Ansprachen zu hören, das war stumpfsinnig bis zum geht nicht mehr. Andererseits sangen wir unpolitische Blödelieder wie 'Mariechen war ein Frauenzimmer', deshalb sind wir ganz gern dahin gegangen. Die politischen Schulungen dagegen waren verpönt."²²²

Ab 1. Oktober 1941 besuchte er die Meisterschule des Deutschen Handwerks (ehemals Kunstgewerbeschule²²³) in Breslau, um sich bei Wilhelm Rall²²⁴ (Schriftgrafik) und Eberhard Holscher aus Dresden (Freihandzeichnen) als Gebrauchsgrafiker ausbilden zu lassen. Er meldete sich noch 1941 als Sechszehnjähriger freiwillig zur Panzertruppe, wird aber erst nach Beendigung des zweiten Semesters an der Meisterschule in Breslau Anfang September 1942 eingezogen. Nach Arbeitsdienst und militärischer Grundausbildung kommt er dann im Sommer 1943 zur 12. SS-Panzer-Division Hitler-Jugend. (Vgl. II.2.a.)

Der Zwanzigjährige kehrte nach seiner Entlassung aus dem russischen Lazarett zu seiner Mutter zurück und fand für drei Monate als Grafiker Anstellung im polnischen Amt für Information und Propaganda. "Die Deutschen mußten immer etwas auf dem Schwarzen Markt verkaufen, um überleben zu können. Sie bekamen keine Brotkarten. Ich dachte, ich müßte mit

²¹⁹ Henry Schumann, Ateliervespräche, Leipzig 1976, S. 107.

²²⁰ Gespräch des Verfassers mit Bernhard Heisig in Strodehne, 15.10. 2000.

²²¹ "Sechs Monate vor Ausbruch des Krieges war die Pflichtmitgliedschaft bei der Hitlerjugend (HJ) für alle männlichen Jugendlichen mit 17 Jahren eingeführt worden. Aber erst ab September 1941 mussten beide Geschlechter ab zehn Jahren verpflichtend einer der Jugendorganisationen der Nationalsozialisten beitreten." (Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 101.)

²²² Heisig im Gespräch mit E.G. am 1.6. 2000 in Strodehne.

²²³ Zur Geschichte der 1791 gegründeten Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule Breslau, an der bis zur Schließung 1932 u.a. Hans Poelzig, August Endell, Oskar Moll, Otto Mueller, Alexander Kanoldt, Carlo Mense, Johannes Molzahn, Oskar Schlemmer, Georg Muche und Hans Scharoun lehrten und u.a. Alexander Camaro und Horst Stempel studierten, vgl. Ernst Scheyer, Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll, Würzburg 1961.

²²⁴ "Ein Münchner, überzeugter Nazi, aber sehr guter Fachmann." (Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 2)

dem, was ich auf der Meisterschule gelernt hatte, auch Geld verdienen können. Mein erster Auftrag war ein Riesenporträt von Tadeusz Andrzej Bonaventura Kosciuszko.²²⁵ Die Anregung kam von einem Polen holländischer Herkunft, Andrzej Will. Er hat gesehen, daß ich sowas kann. Ich konnte Schrift, alles mögliche, was so damals gebraucht wurde. Dann hörte ich von der Gründung der Künstlergenossenschaft 'Paleta'. Ihr Direktor, Falinski, war ein Amateurmaler mit einem großen Interesse für die Kunst. Dort arbeiteten zwölf Leute, zwei Russen, zwei Holländer und acht Polen, die als Maler, Dekorateur Kunst und Kunstgewerbe machten, z.B. schnitzten sie auch polnische Adler. Alle sprachen deutsch, damit ich sie verstehe. Das hat mich ziemlich beeindruckt. Ich dachte darüber nach, was mit Polen geworden wäre, wenn es unter deutscher Besetzung geblieben wäre. Sie wollten, daß ich etwas begreife von dem, was hier passiert ist."²²⁶ Sie zeigten dem jungen Deutschen Fotos. "Da sieht er zum erstenmal, wie Deutsche in Polen gehaust haben. Und ich wollte es nicht glauben, sagt Heisig. Und die mochten mich. Und ich die auch. Und die schüttelten immer nur den Kopf und sagten: Was bist du bloß für ein verboghrter Hund!"²²⁷

Heisig staunt, "wie unbefangen seine Kollegen mit ihm, dem einzigen Deutschen, umgehen, und wie unvoreingenommen und ernsthaft sie über moderne Kunst nachdenken und diskutieren. Hier - so betont Heisig rückblickend - machte er in kurzer Zeit entscheidende Erfahrungen, bekommt einen Begriff von moderner Kunst und nicht zuletzt auch von Demokratie."²²⁸ Andrzej Will machte "stilisierte, abstrakte Entwürfe, die ich kopierte, um herauszufinden, warum das nicht realistisch ist."²²⁹

Da die Künstlergenossenschaft auch für die Übernahme verlassener deutscher Kunst- und Buchhandlungen verantwortlich war, sah er plötzlich Dinge, die von den ehemaligen Besitzern vor den Nazis versteckt gehalten worden waren, z.B. eine halbverbrannte Menzel-Zeichnung, ganze Jahrgänge des 'Sturm', oder zum ersten Mal in seinem Leben Picasso²³⁰ "und so starrte und blätterte ich ratlos und empört darin herum. Nichts stimmte da mit meiner Vorstellung von Kunst überein."²³¹ "Ich wollte nicht glauben, daß jemand Picasso heißt, das mußte doch ein Pseudonym sein. Dann sah ich, was er machte, und dachte, das muß ein Spinner sein. Den Polen in der Genossenschaft gefiel das aber. Da wir uns gut verstanden haben, wollte ich wissen, warum es ihnen gefiel. Mein Vater wollte mit moderner Kunst nichts zu tun haben."²³² Heisig begann nachzudenken über Sinn und Unsinn seiner bisherigen Überzeugungen und Vorstellungen von der Kunst: "Wir waren erzogen worden, in der Kunst etwas Edles zu sehen, etwas Erhebendes, das vielleicht auch ein bißchen langweilig ist. Alles das, was später unter moderner Kunst lief, war damals Kunst der Systemzeit oder 'jüdische Verfallskunst'. [...] Die Bücher, die ich von meinem Vater geerbt hatte, das war Dürer,

²²⁵ Polnischer Offizier und Freiheitskämpfer (1746-1817).

²²⁶ Strodehne 1.6. 2000.

²²⁷ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 409.

²²⁸ Freya Mülhaupt, Biographische Dokumentation. In: Bernhard Heisig. Retrospektive, hrsg. von Jörn Merkert und Peter Pachnicke, München 1989, S. 94-107, S. 96.

²²⁹ Strodehne, 15.10. 2000.

²³⁰ "Ich wurde später dann zum glühenden Verfechter von Picasso (vgl. die Arbeiten "Picassoides", 1965, abgeb. im Ausst.kat. Heisig 1989, Nr. 9 und 10, Abb. 16), obwohl ich damit nichts anfangen konnte, bloß weil ich dagegen war. Gegen Picasso konnte man ja schlecht was sagen, weil er Mitglied der kommunistischen Partei war." (Strodehne 1.6. 2000.)

²³¹ Bernhard Heisig, Typoskript der Rede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Karl-Marx-Universität Leipzig am 23.10. 1987. Zit.n. Freya Mülhaupt, Biographische Dokumentation, Heisig 1989, S. 96.

²³² Strodehne, 15.10. 2000.

Rembrandt [...]."²³³

Bezahlt wurde er wie ein Handlanger, aber es war ein Privileg, überhaupt etwas Geld zu bekommen. Das Leben als Deutscher im polnisch verwalteten Breslau (jetzt Wroclaw) war nicht einfach. "Die Deutschen bekamen damals zwar Lebensmittelkarten, aber man bekam nichts darauf zu essen. Die Deutschen verkauften also alles, was nicht niet- und nagelfest war. Es gab einen riesigen Schwarzen Markt, auf dem sie alles verkauften, was sie hatten. Ich hatte nichts mehr als meine Uniform, die trug ich noch drei, vier Jahre. [...] Wir sind sechsmal aus Wohnungen rausgeflogen, das ging damals relativ schnell. Die Polen hatten das von den Deutschen gelernt, wie man das macht, innerhalb von zehn Minuten alle Sachen packen. Zum Schluß hatten wir nichts mehr. Wir sind irgendwo untergekrochen und haben versucht, diese Trecks zu vermeiden. Aber es war nicht so, daß wir gejagt wurden, das stimmt nicht.²³⁴ Obwohl er eine Bescheinigung²³⁵ hatte, die ihn von der Evakuierung befreite, mußte auch er und seine Mutter Ende 1946 Breslau verlassen. Auf einem Handkarren, mehrmals kontrolliert, durfte man maximal 40 Kilo Habe mitnehmen. Vom Freiburger Bahnhof in Breslau fuhren die Güterwaggons mit jeweils 30 bis 40 Personen nach Westen. "Als wir über die Neiße fuhren, da wurden die Leute plötzlich still und die Frauen fingen alle an zu heulen. Denen ist in diesem Moment klar geworden, daß sie ihre Heimat verloren hatten. Ich habe das überhaupt nicht begriffen. Ich wußte gar nicht, daß das ein Grenzfluß ist. Meine Mutter hat diesen Verlust auch später nie verwunden. Die Pleiße hat sie immer Oder und Zeitz Breslau

²³³ Dammbeck, 20.4.1995, Typoskript S. 3.

²³⁴ Ebd., S. 3f.

"Die russische Militärmacht wurde nicht etwa schlagartig durch polnische Verwaltung abgelöst. Sie blieb für die Polen unliebsamerweise noch lange im Hintergrund bestehen. Aber zugleich mit der Einschleusung der polnischen Bevölkerung, ein Prozeß, der sich viele Monate hindurch vollzog, rückten polnische Behörden, Beamte, Sachbeauftragte und polnische Miliz ein. Der 'schwarze Markt' am Scheitniger Stern setzte ein, auf dem auch die deutsche Bevölkerung ihre letzten Habseligkeiten zu Schleuderpreisen verkaufte, um nicht zu verhungern. [...] Dringend gesucht waren deutsche Facharbeiter und Spezialisten, die lebenswichtige Betriebe in Gang bringen sollten und trotz minimalster Bezahlung die einzigen Geldverdiener waren [...]" (Joachim Konrad, Stadtdekan von Breslau 1945/46. In: Letzte Tage in Schlesien. Tagebücher, Erinnerungen und Dokumente der Vertreibung, zusammengestellt und herausgegeben von Herbert Hupka, München o.J., S. 192f.)

Ende Dezember 1945 lebten noch 150.000 Deutsche mit 33.000 Polen in Breslau. Im Herbst 1946 hatte sich das Verhältnis bereits umgekehrt: 150.000 Polen standen 28.000 Deutschen gegenüber. "Der Stadtpräsident verfügte, daß die Lebensmittelrationen für Polen dreimal so hoch zu sein hätten wie für Deutsche. Polen erhielten ihre Zuteilungen regelmäßig, Deutsche je nach den Möglichkeiten. [...] Zwischen den Ruinen tauchten bald deutsche Bettler, deutsche Prostituierte und deutsche Händlerinnen auf, die Kleidung und Hausrat gegen Lebensmittel tauschten. [...] Es gab keine Progrome gegen Deutsche, keine Akte kollektiver Rache. [...] Deutsche Straßenbahner in Mützen mit polnischen Adlern fuhren die Straßenbahnen [...]. Polnische Ladenbesitzer stellten eine Verkäuferin hinter den Ladentisch, die kein Polnisch verstand - also mußten polnische Arbeiter ihre deutschen Bediensteten zum Einkaufen schicken. [...] Damals pflegte man in Breslau zu sagen: 'Jeder Pole hat seinen Deutschen.' [...] Im Februar 1946 lief die zentral vorbereitete Massenausiedlung an. Polnische Arbeitgeber wollten ihre deutschen Arbeiter und deren Familien vor der Aussiedlung schützen. Das half aber nicht viel. Die Aussiedlung dauerte bis Oktober 1947. In der Stadt blieben nicht viel mehr als 3000 Deutsche. Die Aussiedlung selbst verlief unterschiedlich. Oft konnten die Ausgesiedelten ihren Hausrat nicht mitnehmen, manchmal wurden sie überstürzt, brutal vertrieben. Plünderungen waren keine Seltenheit. Die Reise fand unter sehr schweren Bedingungen statt. Aber die polnische Bevölkerung in der Stadt hatte damit nicht viel zu tun. [...] Die Neuankömmlinge stießen auf eine unbekannte Zivilisation. Vierzig Prozent von ihnen kamen vom Lande [...]. Die Siedler hoben Brunnen in den Gärten von Villen aus, die funktionierende Badezimmer besaßen. In Parks und den Hinterhöfen von Mietshäusern tauchten Kühe, Schweine und Ziegen auf." (Włodzimierz Kalicki, Als es hieß: "Jeder Pole hat seinen Deutschen". Wie sich zwei Bevölkerungen im Breslau der ersten Nachkriegszeit begegneten. In: FAZ, Nr. 273, 23.11. 1995, S. 13. Deutsche Übersetzung von Helga Hirsch aus dem Magazin der Tageszeitung "Gazeta Wyborcza".)

²³⁵ Ab Ende 1946 konnten Deutsche für die polnische Staatsbürgerschaft optieren. Besonders deutsche Spezialisten waren gefragt, einigen von ihnen wurde die Ausreise verweigert.

genannt.²³⁶

Heisig wurde mit seiner Mutter, die einzige, die von der Familie überlebt hatte, in die SBZ, nach Zeitz, umgesiedelt. "Das war reiner Zufall. Zunächst war ich mit meiner Mutter in der Moritzburg untergebracht. Dann kamen die Leute aus Zeitz, die sich ihre Quartiersleute aussuchten nach Beruf usw. Wir kamen uns vor wie die Tiere im Zoo."²³⁷ Er bekam mit seiner Mutter ein Zimmer zugewiesen.

Dort arbeitete er einige Monate in einer Werkstätte für Kriegsversehrte. "Die malten so Kitschbilder [...] Alpenlandschaften mit Leimfarben auf Pappen. Da saßen auch ungefähr acht Mädchen [...], die machten das nach Vorlagen und verkauften die dann in Kunstgewerbebeschäften. [...] Ich hatte mir in irgendeiner Buchhandlung ein Buch von Spitzweg gekauft und malte dann nach Spitzwegmotiven, um wenigstens etwas anderes zu machen als immer Alpenlandschaften."²³⁸

Dort hatte er später, als er schon zwischen Zeitz und seinem Studienort Leipzig pendelte, auch Kontakt zu einer Künstlergruppe, zu der u.a. der Architekt Arlt, die Grafiker Karl Erich Merseburger (der Vater des Journalisten Günter Merseburger) und Fritz Fröhlich, der Fotograf Vöppel, der Pianist Herbert Karl gehörten, die jeden Donnerstag über moderne Kunst, Literatur und Musik diskutierten. Einer von ihnen, Heinz Prüstel, ging nach Mainz. Heisig hat ihn 1956 dann zur "Atelierausstellung" in das ehemalige Reichsgericht eingeladen. (Vgl. Kapitel I.2.d.) "Die Gruppe war für mich wichtig, weil sie mir einen neuen Kontakt zur Kultur eröffnete, z.B. zur modernen Musik, zur Philosophie."²³⁹

Von dort geht er nach Weißenfels, um in einer graphischen Kunstanstalt zu arbeiten, danach war er in einem graphischen Betrieb in Gera tätig. "Dort hatte ich in einer kleinen Firma hauptsächlich Fotografien russischer Soldaten mit Fotofarben zu kolorieren."²⁴⁰

Anfang Oktober 1948 bewarb er sich zunächst an der Kunstakademie in Leipzig, die im April 1947 offiziell ihren Lehrbetrieb wiedereröffnet hatte. "Da bin ich abgelehnt worden, weil ich nicht modern genug war, also das verrückte Zeug, das konnte ich nicht, keine Phantasie und so. Da bin ich ziemlich verzweifelt nach Hause gefahren zu meiner Mutter in Zeitz²⁴¹ und hab gesagt, das wird nichts mehr mit mir. Ich dachte, ich bring mich um und so. Am nächsten Tag bin ich wieder hingefahren und kam in die Kunstgewerbeschule²⁴², die war nämlich gleich

²³⁶ Strodehne, 15.10. 2000.

²³⁷ Strodehne, 1.6. 2000.

²³⁸ Dammbeck, 20.4.1995, Typoskript S. 5.

²³⁹ Strodehne 15.10. 2000.

²⁴⁰ Strodehne 1.6. 2000.

²⁴¹ Bis zur Heirat 1951 mit seiner ersten Frau Brunhilde Eisler, die an der Kunstgewerbeschule Mode studierte, pendelte er noch zwischen Zeitz und Leipzig.

²⁴² Die im Luftkrieg am 3./4. Dezember 1943 völlig ausgebrannte Kunstgewerbeschule nahm den Lehrbetrieb in den Räumen der Ingenieurschule in der Wächterstr. 13 (später Dimitroffstraße) unter der kommissarischen Leitung des Bildhauers Alfred Thiele am 17. Juli 1946 offiziell wieder auf. Kurt Magritz wurde auf Vorschlag von Kurt Massloff zum Stellvertreter Thieles ernannt. Walter Münze unterrichtete Dekorative Malerei und Graphik, Karl Miersch Zeichnen, der Graphiker Egon Pruggmayer Schrift, Fritz Sachs Architektur, Ingrid Schneider leitete die Modeklasse, Ilse Bitterberg war für Textil und Liselotte Oehring-Hoehne für Glasveredelung zuständig. Im März 1947 übernahm der Maler und Graphiker Max Schwimmer, zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Prorektor, Dozent und Leiter einer Fachklasse für freie Graphik an der Akademie für Grafik und Buchkunst, bis um 1950 die Leitung der Kunstgewerbeschule. Die Schule besaß Klassen für Architektur, Möbel, Textil, Keramik, dekorative Malerei, Werbung, Bühnenbild und Glasarbeit. Im Dezember 1950 erfolgte die Umbenennung in "Fachschule für angewandte Kunst". Als Nachfolger von Schwimmer, der die Schule bereits verlassen hatte, war Alfred Thiele nochmals der kommissarische Leiter bis Heinrich Hinrichs das Direktorat Anfang 1951 übernahm. Nach dem Ausscheiden Walter Münzes 1952 übernahm Hinrichs dessen Klasse für Dekorative Malerei. Ende August 1964 wurde auf Weisung des Ministerium für Kultur die Schule

daneben, und dort war der Walter Münze (vgl. Biographie im Anhang), ein richtiger Altkommunist, wenn man ihm zuhörte, konnte man denken, er war mit Thälmann befreundet. Unter dessen Fittiche bin ich nun geraten in jeder Hinsicht und der hat mich in seine Klasse für Dekorative Malerei und Graphik aufgenommen. Ich brauchte auch keine Aufnahmeprüfung zu machen. Ihm habe ich eigentlich einiges zu verdanken."²⁴³ Von ihm erfuhr er zum erstenmal etwas über Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg und Ernst Thälmann. Im gleichen Jahr entschloß er sich auf Anraten von Münze, Mitglied der SED zu werden. Nicht jedoch aus vordergründig ökonomischen Erwägungen: Anfangs mußte sogar Schulgeld bezahlt werden. "Noch lange nach der Währungsreform, als es die DDR schon gab, habe ich kein Stipendium bekommen. Nur einmal für ein halbes Jahr 40-50 Mark monatlich. [...] Aber wir haben uns über die Leipziger Messe Geld verschaffen können. Das Studium war noch nicht so verschult."²⁴⁴

An der Hochschule sagte ihm Münze: "Wenn du hier was haben willst, mußt du auch mitmachen. Das leuchtete ihm ein. Aber Euphorie und Aufbruch? Nein. Und dann diese Lieder! 'Jugend heraus, wir sind bereit.' Du lieber Gott, denkt er, das ist ja dieselbe Scheiße wie früher. Nur langweiliger. Aber dann hört er Ernst Busch. Und die Lieder von Brecht. Und ist versöhnt. Den Rest verdrängt er."²⁴⁵

b. Tätigkeit als freischaffender Maler und erste Karriere bis 1964

Ein Jahr später im Oktober 1949 konnte er doch noch an die Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe (ab 1.9. 1951: Hochschule für Grafik und Buchkunst) wechseln.

Zunächst kam er in die Klasse von Kurt Magritz, der in seiner Lehre vor allem auf dem obligatorischen Geometrie- und Mathematikunterricht bestand, womit er an die erste Florentiner Kunstakademie der Renaissance anknüpfen wollte. "Sie müssen sich vorstellen, eine Klasse von 20 Studenten, davon acht Mädchen. Die meisten kamen aus dem Krieg, einer hatte bloß noch einen Arm, und wir ließen uns schurigeln wie die Schuljungs. Wir waren zum Gehorchen erzogen worden und haben daher erst spät angefangen zu opponieren."²⁴⁶ [...] Magritz war ein Vertreter der wissenschaftlichen Methode, Kunst zu lehren. Er berief sich ständig auf die Renaissance [...]. Aber er war von seinem ganzen Naturell her kein Maler.

geschlossen. (Vgl. Die Leipziger Kunstgewerbeschule, Ausst.kat. des Museums für Kunsthandwerk/Grassimuseum Leipzig, Leipzig 1996/97.)

²⁴³ Dammebeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 3.

²⁴⁴ Ebd., S. 3.

²⁴⁵ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 410.

Im Gespräch mit Lutz Dammebeck berichtet Heisig, er habe noch in Breslau im Radio die ersten FDJ-Lieder gehört. Seine erste Reaktion war eine "Mischung zwischen Enttäuschung und Verblüffung. Es war genau derselbe Ton, den ich schon kannte. Ich glaube, sie sangen 'Jugend heraus', 'Wir sind bereit... zu neuen Taten'. Dieser Ton war schrecklich. Ich dachte, das ist doch der ganze alte Käse wieder. Ich weiß noch wie heute, man merkt sich solche Dinge ja nicht umsonst, wie ich damals die Vorstellung hatte, daß sich da im Prinzip nichts geändert hatte, nur die Vorzeichen." (Lutz Dammebeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 8.)

Vgl. Liederbuch der deutschen Jugend. Herausgeber: Freie Deutsche Jugend, Volk und Wissen Verlags-GmbH, Berlin/Leipzig 1946. Den Liedern vorangestellt wird der Imperativ "Seid bereit", ohne ein Ziel zu nennen: "Nur im Morgen liegt die Zukunft, liegt das Ziel der neuen Zeit! Laßt zurück das bittere 'Gestern' - wagt den Schritt und seid bereit!" (S. 4) Die Vergangenheit sollte schnell vergessen werden: "Nach dem Gestern wolln wir nicht fragen, nach dem Gestern gibt's kein Zurück! Denn es kennt nur Not und Klagen, in die Zukunft lenkt den Blick [...] und ein Licht geht uns voran." (S. 12f.) Mit der Aufnahme von Volksliedern und alten deutschen Weihnachtsliedern wurde die Tradition gewahrt.

²⁴⁶ Magritz habe die Schüler seiner Klasse, also auch Heisig, gezwungen, in die FDJ einzutreten. Von 20 Studenten hatten nur zwei ein Diplom gemacht. (B. Heisig, Strodehne 1.6. 2000.)

Wenn er mal zeichnete, merkte man sofort, daß er mit dem Strich nicht umgehen konnte."²⁴⁷
 "Wir haben ja eine Studentenrevolte gegen den gemacht. Der stand ja auf dem Standpunkt, daß jeder Maler ein guter Mathematiker sein muß. [...] Er war ja Architekt. Wir haben also sehr viel Pythagoras gemacht. [...] Während wir zu einer Mathematiklausur eingeschlossen waren, schloß unsere Professorin für Naturzeichnen, Elisabeth Voigt, von außen auf und fragte uns: 'Warum sind Sie eingeschlossen?' 'Frau Professor, weil wir eine Mathematikarbeit schreiben.' 'Was? Also wir gehen morgen in den Zoo zeichnen.' In dem Moment kommt Magritz und merkt, daß die Klasse offen ist und schließt wieder ab. Jetzt war die auch eingesperrt und wir mußten nach dem Hausmeister rufen. [...]"²⁴⁸

Für den Kreisvorstand der SED in Zeitz hatte Heisig damals große Schrifttafeln gemalt. Nach einer Weile fragte er, ob er zusätzlich zur Schrift auch Figuren malen dürfe. Das wurde ihm gestattet: "Ich habe dann Porträts von Dimitroff gemacht, es gab ja kein Stipendium."²⁴⁹ Am Leipziger Bahnhof wurde Max Schwimmer zufällig durch eine Aufstelltafel auf Heisig aufmerksam gemacht. Später in der Schule fragte er ihn, ob er nicht in seine Klasse kommen wolle. "Max Schwimmer machte uns mit künstlerischen Dingen bekannt, von denen wir sonst nichts hörten. Er gehörte damals zur Gruppe der Picasso-Anhänger, mehr aus Protest. [...] Schwimmer war ein amüsanter, egoistischer Mensch, sehr belesen, sehr nachtragend, aber für Studenten, in denen er Künstler witterte, eher der ältere Kollege als der Lehrer. Er war weltoffener als die anderen, gab jedoch nie eine manuelle Korrektur. Von ihm kam eine gewisse Unbekümmertheit. Und das war wichtig für mich, den ich war ziemlich festgefahren und hatte Schwierigkeiten, auch mal einen Strich heiter oder drollig zu finden. [...] Er machte mich mit den großen Zeichnern bekannt, und ich verdanke ihm eine Menge. Auch er hielt unabdingbar an der Figur fest, was für mich besonders wichtig war. Ich war im Zusammenhang mit einer Malerfreundschaft unter den Einfluß der Abstrakten geraten. [...] Vor allem jene Dinge, die Max Schwimmer so nebenbei machte, gehörten zum besten, was seine liebenswürdige Zeichenkunst zu bieten hatte. Viel mehr als den Giganten Picasso liebte er Kirchner, besonders aber Paul Klee. Er konnte wunderbar über ihn sprechen."²⁵⁰

In Heisigs Studienzeit zwischen 1949 und 1951 fällt der Höhepunkt des "Kampfes gegen den Formalismus" (vgl. Exkurs 2.b. und I.1.b.-f.), der besonders unerbittlich an der Leipziger Hochschule mit ihren konservativen Protagonisten Kurt Massloff²⁵¹ und Kurt Magritz geführt wurde. Neugierig "auf alles, was bei den Nazis verboten war", kam eine "neue Sperre", die "Formalistenschießerei", bevor "wir diese Neugier befriedigen und ihre Gegenstände auf ihre Verwendbarkeit abklopfen konnten [...]"²⁵² Viel Zeit ging verloren für endlose Streitereien unter den Studenten und mit den Lehrkräften. "Man schlug sich die Argumente oder was man dafür hielt ziemlich heftig um die Ohren. Das ging bis zur persönlichen Intrige, bis zu Feindschaften, die dann noch viele Jahre vorhielten. Ich weiß noch, wie ich in einer Versammlung einmal Massloff schrecklich wegen seiner abfälligen Bemerkungen über Klee und Picasso anbrüllte und wie er mich ganz kalt und höhnisch konterte."²⁵³

In seiner Erinnerung teilte sich die HfGB damals in zwei künstlerische Lager: "Eine Gruppe

²⁴⁷ Lutz Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 7.

²⁴⁸ Lutz Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 5.

²⁴⁹ Strodehne, 15.10. 2000.

²⁵⁰ Bernhard Heisig. In: Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976, S, 123.

²⁵¹ "Einige kamen, wie der damalige Direktor Kurt Massloff, aus dem Gefängnis. [...] Massloff war, auch wenn er sich noch so marxistisch gab, immer irgendwo auch Maler und Bohemien [...]. Dann war er natürlich ein Diktator. [...] Massloff war sozusagen der ewige Rektor. Man konnte sich die Schule gar nicht ohne ihn vorstellen, er war identisch mit ihr." (Lutz Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 6, 14f.)

²⁵² Henry Schumann, ebd., S. 121.

²⁵³ Ebd., S. 122.

der Studenten scharte sich um Kurt Massloff den Rektor, der gewaltig mit Begriffen wie sozialistischer Realismus usw. umging, worunter er Vorbilder wie Leibl, Menzel, Repin usw. verstand. [...] Ein anderer Teil der Studenten, zu denen auch ich gehörte, scharte sich um Max Schwimmer. Er war gewissermaßen der Antipode zu Massloff, womit nicht gesagt sein darf, daß Schwimmer mit seiner zwar liberalen, aber mitunter unklaren Lehrhaltung immer recht gehabt hätte. [...] Aber durch Max lernte ich auch die Zeichenkunst Menzels kennen."²⁵⁴ Nach Angriffen auf seine Person verläßt Max Schwimmer Leipzig und nimmt einen Ruf an die Kunstakademie in Dresden an (vgl. I.1.d.). Heisig, dem Schwimmer schon einen Studienplatz in Dresden besorgt hatte, lehnt dessen Einladung zur Fortsetzung des Studiums an der Hochschule für bildende Künste Dresden ab. Er hatte von Hochschulen erst einmal "die Schnauze total voll"²⁵⁵ und brach nach drei Semestern das Studium nach dem Sommersemester 1951 an der HfGB ohne Diplom ab.

Bis 1954 arbeitete er als "freischaffender Künstler" und lebte, wie schon während des Studiums von Werbegrafik für die Leipziger Messe und Ausstellungsgestaltung. In dieser Zeit entstand sein erstes Gemälde: "Zirkel junger Naturforscher".²⁵⁶ (Abb. 15) "Das war das erste Bild, das ich je in meinem Leben gemacht habe. Es war für die Kreisberufsschule Oschatz. Die wollten ein Bild haben. Ich bekam 2.000 Mark dafür. Für das Bild habe ich von Leibl über Liebermann, alle Vorbilder, die mir begegneten, verarbeitet und entsprechend das Gemälde verändert. Ich bin bald verrückt geworden damit, aber ich habe dabei malen gelernt. Leibl²⁵⁷ nachzumalen ist schon sehr schwierig, da muß man schon sehr viel können. Von Liebermann waren es die 'Gemüseputzerinnen'²⁵⁸, die im Leipziger Museum hängen, die ich über einen Druck vom Seemann-Verlag kennengelernt habe. Dabei habe ich festgestellt, daß man tief enttäuscht vom Original sein kann. Die Reproduktion läßt etwas offen, was ich als Maler selber schließen kann. Die drucktechnisch schlechte Abbildung entwickelte impressionistische Effekte, die dem Original fehlten. Wobei ich ein großer Verehrer von Liebermann bin."²⁵⁹

Der Aufstand am 17. Juni 1953 überraschte ihn als er gerade mit Walter Münze auf dem Messegelände in Leipzig an den Entwürfen für ein Wandbild im Kreiskrankenhaus Aue arbeitete.²⁶⁰ "Wir sahen draußen auf der Straße Demonstranten mit roten Fahnen. Walter Münze rief gleich, da müssen wir mitmarschieren. Das waren noch die revolutionären Reflexe aus den zwanziger Jahren. Er wußte gar nicht, um was es ging. Mir war sehr schnell klar, um was es ging. Es wurde geschossen, die Russen griffen mit Panzern ein. Wir standen etwas ratlos am Fenster der Hochschule. Ich hatte das Gefühl, endlich passiert hier was. Es herrschte

²⁵⁴ Bernhard Heisig, Erinnerung an Max Schwimmer. In: Kat. "Max Schwimmer", Galerie der HfGB Leipzig, 27.11. 1980 bis 9.1. 1981.

²⁵⁵ Lutz Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 7.

"Es war keine schöne Zeit. Es war eine Zeit, in der Studenten sich haßten. In der auch die Studienatmosphäre so widerwärtig, so auf eine schlechte Weise politisiert war, daß man eigentlich miteinander nicht gut auskam. Ich war froh, daß ich weg bin." (ebd., S. 7.)

²⁵⁶ Angekauft von Gleisberg für das Museum der bildenden Künste.

Karl Max Kober: "Kannst Du Dich an Dein erstes Bild erinnern?" Heisig: "Ja"

Kober: "Wann war das, was war das?" Heisig: "In Leipzig. ... Da war ich schon freiberuflich. Es war ein Tafelbild mit allem drum und dran." (Bernhard Heisig im Interview mit Karl Max Kober in Warnau 1978, Tonband Nr. 51 im Nachlaß von K.M. Kober.)

²⁵⁷ Von Wilhelm Leibl besitzt das Museum der bildenden Künste Leipzig u.a. "In Erwartung", 1898 und "Die Spinnerin", 1892. Vgl. I.1.f.

²⁵⁸ Gemeint sind "Die Konservenmacherinnen", Öl auf Holz, 49 x 65,3 cm, erworben 1897.

²⁵⁹ Strodehne, 15.10. 2000.

²⁶⁰ Heisig hatte den Wettbewerb um das Wandbild gegen Münze gewonnen, der jetzt mit ihm zusammen daran arbeitete.

überall Mangelwirtschaft."²⁶¹ Es gab Tote, Verhaftungen und Hinrichtungen. "Plötzlich kamen Panzer. Ich habe selbst einen Toten weggetragen."²⁶²

Mit der Einführung des "Neuen Kurses"²⁶³ nach den Ereignissen des 17. Juni, die zur Auflösung der Staatlichen Kunstkommission (Stakuko) und der Gründung eines Ministeriums für Kultur zum 1. Januar 1954 führte, war auch Massloff gezwungen, "alle möglichen Leute, an die er früher nie gedacht hätte, zum Beispiel mich, als Assistenten an die Schule zu holen."²⁶⁴

1954 wurde Heisig Assistent²⁶⁵, Anfang September 1956 schließlich Dozent und Leiter einer Fachklasse für Graphik. Schon vor seiner Assistentenzeit gelang es ihm auf der bereits erwähnten (vgl. I.1.g.) außerordentlichen Vorstandssitzung am 3.7. 1953 durch die Wahl zum Mitglied der Jury für die Bezirkskunstausstellungen²⁶⁶, Einfluß auf die Arbeit des Künstlerverbandes zu nehmen.

Von 1956 bis 1959 folgte er Walter Münze im Amt des Vorsitzenden des Verbandes Bildender Künstler im Bezirk Leipzig, 1961 wurde er schließlich zum Professor (bis 1968, davon 1965-68 Leiter der Abteilung Freie Graphik) und Rektor (bis Frühsommer 1964) berufen. Von 1968-76 blieb er in Leipzig freischaffend und wurde von 1976-87 noch einmal Rektor und Leiter einer Fachklasse für Malerei und Graphik.

Heisig berichtet, der realistische Kern in Leipzig sei dadurch entstanden, daß er und einige Kommilitonen erkannt hatten, wir müssen uns alles selber beibringen. Sie entdeckten die Malerei, die an der Hochschule noch nicht gelehrt wurde. "Wir haben das gemacht wie an der französischen Akademie, von der ja auch Picasso herkommt. [...] Also die ganze Klaviatur des Zeichnens an der Figur, Akt usw. [...] Wir haben dann ein richtiges Grundstudium²⁶⁷ entwickelt für die Studenten, das auf dem Arbeiten mit der Figur basierte. Ich habe auch versucht, Anatomie zu vermitteln. [...] Das war der Punkt, wo wir sagten, jetzt geht uns Picasso und Leger nichts mehr an, jetzt wollen wir es wissen. [...] Ich kann heute noch das Blatt raussuchen, was mir plötzlich die Augen geöffnet hat. Ich begriff, wer Picasso ist. Das war eine Reproduktion, die ich in der Buchhandlung Engewald²⁶⁸ in Leipzig gekauft hatte. Es

²⁶¹ Strodehne, 1.6. 2000.

²⁶² Strodehne, 15.10. 2000.

In das 1960 gemalte Bild "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920" sind, nach Aussage von Heisig (vgl. I.2.e.), Gewaltszenen, die er am 17. Juni 1953 in Leipzig erlebte, eingegangen.

²⁶³ 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.

²⁶⁴ Lutz Dammebeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 15.

Sonja Kurella, bis zur Heirat mit Alfred Kurella 1958, dem sie nach Ost-Berlin folgte, Abteilungsleiterin für Kultur- und Volksbildung in der Bezirksleitung Leipzig, sagte im Interview mit Lutz Dammebeck: Im Vorbeigehen habe Kurella zu ihr gesagt, "es hat alles keinen Sinn, die Schule, so wie sie ist, kann nicht verbessert werden, wir müssen warten, bis solche Leute wie Tübke und Heisig selber Dozenten sein können. Also er hat sehr auf die beiden gebaut." (Typoskript Sonja Kurella, S. 6)

²⁶⁵ 1953-56 war Wolfgang Mattheuer Assistent für Schrift und Buchgraphik, 1965 Professor für Malerei und freie Graphik, 1974 kündigte er seine Professur und arbeitete freischaffend; 1956 wurde Werner Tübke Assistent, 1965 Dozent, 1972 Professor und 1973 bis 1976 Rektor.

²⁶⁶ Mitglieder der Jury waren u.a. auch Walter Münze, Rudolf Oelzner, Prof. Dr. Johannes Jahn, Direktor des Museums der bildenden Künste und Kollege Ruhland als Vertreter des Rats des Bezirks Leipzig und Vertreter der SED-Bezirksleitung.

²⁶⁷ Heisig entwickelte gemeinsam mit Mayer-Foreyt, der Material über das Studienprogramm der französischen Akademie der Schönen Künste besorgt hatte, das Grundstudium in den Räumen eines Studentenheims. Später kam noch Tübke dazu.

²⁶⁸ Kurt Engewald war der einzige private Kunsthändler in Leipzig. Die Galerieräume lagen hinter dem Antiquariat in der Klostersgasse. Als die Enteignung drohte, floh er Mitte der fünfziger Jahre nach West-Berlin. Einem Emissär der Stadt Leipzig gelang es, Engewald gegen Zusicherung freier Geschäftsführung nach Leipzig

war unglaublich, als wäre ein Tier seziert worden und man schaut in das Getriebe seines Lebens. Es war kein Tier, es war ein Stilleben. Da begann ich zu begreifen, daß die Dinge ganz anderswo liegen als ich bisher dachte. So fing ich an, auch Courbet und vor allem Velázquez anzugucken. Ich sah plötzlich hinter dem ganzen Vorgang, der dort bildnerisch angeboten wurde, noch etwas anderes, das ich vorher nicht gesehen habe."²⁶⁹

Über diese Erfahrungen, die Picasso²⁷⁰ ausgelöst hatte, konnte er allerdings öffentlich nicht sprechen. "Zu einer bestimmten Zeit mit Picasso zu argumentieren, das war ein Affront."²⁷¹ Schon Massloff wollte die Malerei an der Hochschule offiziell etablieren, obwohl im

zurückzuholen. Vgl. Henry Schumann, Leitbild Leipzig. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996, S. 488, Anm. 33. Arnd Schultheiß: "Bis in die sechziger Jahre war die Buch- und Kunsthandlung Engewald die Kulturoase Leipzigs. Nach Engewalds Tod und nach dem Freitod Hennings in Halle bildete sich nichts Vergleichbares mehr." (Von den 'Leipziger Anfängen'... Ein Gespräch zwischen der Kunsthistorikerin Dr. Anneliese Hübscher und dem Maler und Grafiker Arnd Schultheiß. In: Ausst.kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Stuttgart 1997, S. 329f.)

Der schon im Kapitel I.1.d. zitierte Artikel über die Max-Schwimmer-Ausstellung in der Kunsthandlung Engewald war auch ein direkter Angriff auf den privatkapitalistischen Kunsthändler: "Verschiedenen Kunsthändlern liegt anscheinend der Kampf um die Erhaltung des nationalen Kunsterbes, um die Entwicklung einer fortschrittlichen Kunst nicht sehr am Herzen. Sie verhalten sich gleichgültig gegenüber der Auseinandersetzung mit den Fragen des Formalismus und Realismus. Solche Kunsthändler haben das Neue und Vorwärtsdrängende in unserer Deutschen Demokratischen Republik nicht begriffen. [...] Bei einem Besuch der Leipziger Kunsthandlung Engewald wird das besonders offensichtlich. Neben guten Reproduktionen [...] Albrecht Dürers [...] hängen da 'Kunst'werke, die mit Kunst wohl nichts mehr gemein haben, sondern Kunststückchen sind." (Leipziger Volkszeitung, 8.4. 1951, S.3.)

²⁶⁹ Lutz Dammebeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 11f.

"Wir mußten uns das eigentlich alle autodidaktisch beibringen. Wir haben wirklich sehr hart trainiert. Das müssen Sie sich in einer Umgebung vorstellen, wo in der Weltkunst das Arbeiten mit der menschlichen Figur die letzte Übung war. Wir hatten uns einfach abgeschottet. Die Gesellschaft hatte uns sowieso abgeschottet. Das war damals sogar eine Kraftquelle; wenn wir die Gelegenheit gehabt hätten, andauernd zu gucken und zu suchen, dann wäre das für uns unter Umständen verhängnisvoll geworden. Wir mußten auf die Plattform und da haben wir die alte französische Akademie studiert." (Heisig im Gespräch mit Patricia Ferdinand Ude. In: Patricia Ferdinand Ude, Das gemalte Selbstbildnis im Werk von Bernhard Heisig in der Zeit von 1958-1995, Textband, Magisterarbeit im Fach Kunstgeschichte bei Prof. Dr. Thomas Topfstedt, Universität Leipzig, 1995, Typoskript, S. 6.)

²⁷⁰ Aus dem Jahr 1962 gibt es zwei Gemälde mit kubistisch verfremdeten sitzenden Akten, die Heisig "Picassoides I" (Öl/Lwd., 80 x 70 cm) und "Picassoides II" (Öl/Lwd., 89 x 60 cm, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Abb. 16) genannt hat. Abgeb. in: Kat. B.H., Retrospektive, Berlin 1989, Kat. Nr. 9 und 10. Zum Tod von Picasso schrieb Heisig einen Nachruf in der Leipziger Volkszeitung vom 11.4. 1973 (abgedruckt in: K.M. Kober, B.H., Dresden 1981, S. 188). Vgl. auch seinen Vortrag über Picasso vor dem Verein der Freunde des Sprengel Museums Hannover am 6.12. 1986 (abgedruckt in: Bernhard Heisig - "Begegnung mit Bildern", Brusberg Dokumente 35, Berlin 1995, S. 52-57).

Im Fragebogen des Magazins der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (25.8. 1989) benennt er als Lieblingsmaler an erster Stelle Picasso, noch vor Beckmann und Kokoschka.

²⁷¹ Lutz Dammebeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 12.

Vgl. den Versuch (Egon Rentzsch, Leiter der Abteilung Kultur beim ZK der SED, an Landesleitung Sachsen, 3.3.52), mit vorgeschobenen Gründen die Picasso-Broschüre mit Einleitung von Lothar-Günther Buchheim einzuziehen, denn "Wir können uns natürlich nicht leisten, in der DDR Picasso zu 'verbieten', werden jedoch über das Amt für Information Berlin die Einziehung der Broschüre aus folgenden Gründen veranlassen": Formalien; ausführliche Empörung über Buchheims Einleitung; Bitte um Bericht über Buchheim (läuft über Abt. Propaganda ZK) (Bl. 187) In der Antwort vom 27.3.52, Bl. 194, werden Fehler des Amtes f. Information zugegeben; werden künftig Hennig aufs Korn nehmen. (SAMO-BArch IV 2/906/37.)

Vgl. Angela Schneider, "Picasso in uns selbst". In: Deutschlandbilder, Köln 1997, S. 539-544. Vgl. auch die Picasso-Debatte in der Zeitschrift Bildende Kunst, die Dank der Übernahme der Chefredaktion durch Herbert Sandberg ab Heft 4, 1954 bis 1957 zwischen 1955 und 1956 dort geführt werden konnte (vgl. Exkurs, 2.b.).

Schulstatut die Ausbildung auf Graphik und Buchkunst festgeschrieben war.²⁷² Als er 1958 emeritiert worden war, blieb das Ministerium für Kultur dabei, Leipzig ist die Schule der Graphiker, Buchgestalter und Gebrauchsgraphiker, Dresden ist die Hochschule für Malerei. Mit der Ernennung zum Professor und der Wahl zum Rektor 1961²⁷³ kann Heisig endlich der Malerei an der Hochschule mehr Geltung verschaffen und die Vergabe von Malerei-Diplomen durchsetzen. "Die Malerei habe ich überhaupt erst durch die Hintertür in die Schule eingeführt, das durfte ich eigentlich gar nicht. Gemalt wurde nur in Dresden. Wer malen wollte, mußte nach Dresden gehen. In Leipzig sollte nur gezeichnet werden."²⁷⁴ Zunächst richtet er eine Klasse für farbige Gestaltung ein, über die er ab Herbst 1962 auch eine Klasse für freie Malerei einführte. "Über den Trick der sogenannten farbigen Gestaltung habe ich dann, ehe man das in Berlin merkte, eine Malklasse eingeführt. In dieser Zeit kam die erste Gruppe von Studenten der Malerei, zu der z.B. auch Ebersbach gehörte."²⁷⁵

Trotz seiner Schwierigkeiten mit dem Traditionalismus der Massloffschen Lehrmethode, kann Heisig im Rückblick das Beharren auf Vorbilder des 19. Jahrhunderts und auf die menschliche Figur an der HfGB durchaus als produktiv für seine Entwicklung werten: "Hauptsache für mich ist, daß ich durch diese Zwangsbegegnung, die sich aus der Notwendigkeit ergab, mich als Student mit diesen Lehrmeinungen beschäftigen zu müssen, Menzel, Velázquez, Leibl und andere kennenlernte, die anfangs für mich keine Bedeutung hatten, weil ich von ihnen nichts wissen wollte. Es kamen also Zwangskontakte zustande, die sich später fruchtbar auswirkten. Das ist eine Wechselwirkung zwischen Wollen und Sollen. [...]"²⁷⁶ Trotz aller "teilweise bis ins Grotteske gehenden Überspitzungen" habe die Hochschule damals die "Grundlagen für ihren späteren Ruf" gelegt. "Das ist auch das ganz unbestreitbare Verdienst von Kurt Massloff, den ich als Student weidlich gehaßt habe. [...] Später habe ich ihn verstanden [...] wegen seiner unerschütterlichen Haltung."²⁷⁷

Die akademische Lehrmethode von Massloff, die allerdings auch in Dresden gepflegt wurde (vgl. Kritik Lea Grundigs an dem Gemälde "Die jüngsten Flieger", I.1.e., vgl. Abb. 8), nach der ein Bild in vielen Skizzen und Entwürfen (am besten für jeden Gegenstand, jede Figur)

²⁷² Arnd Schultheiß: "Es war eine Zeit lang, von 1949 bis 1951, verboten zu malen. Es mußte heimlich gemacht werden." (Von den 'Leipziger Anfängen'... Ein Gespräch zwischen der Kunsthistorikerin Dr. Anneliese Hübscher und dem Maler und Grafiker Arnd Schultheiß. In: Kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Stuttgart 1997, S. 330.)

²⁷³ Dazwischen war Erwin Koenig, Prorektor für Gesellschaftswissenschaften, einige Monate kommissarisch Rektor, 1959 folgte der Typograph Albert Kapr.

²⁷⁴ Lutz Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 16.

²⁷⁵ Bernhard Heisig, aus einem Gespräch in Strodehne am 17.8. 1994. In: Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971-1990, hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert, Leipzig 1996, S. 56.

Obwohl Heisig als Rektor im Sommer 1964 nach seiner Rede auf dem V. Kongreß des VBKD (vgl. I.3.c.) abgesetzt worden war (Nachfolger: Gerhard Kurt Müller), erinnert die Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen der Hochschule, die im Oktober parallel zum 15. Jahrestag der DDR erschien, an seine Einführung der Malerei in das Studium: "Unter dem Rektorat des Malers und Grafikers Bernhard Heisig wurde die Malerei als Ergänzung zum Grafik-Studium wieder einbezogen. Der Lehrkörper ist der Auffassung, daß das Studium der Malerei auch anregend auf die Anwendung der Farbe in den grafischen Künsten und der Buchkunst zu wirken vermag." ("Zweihundert Jahre Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig", Leipzig 1964, S. 38) Als Abteilungen werden genannt: 1. Grundstudium, 2. Grafik, 3. Angewandte Grafik, 4. Buchgestaltung, 5. Fotografie. Nach fünf Jahren wurde das Studium mit einem Diplom abgeschlossen. (S. 101) Zur Abteilung Grafik gehörten eine Klasse für Grafik und Malerei und eine Klasse für Grafik und Illustration. "Die bedeutendsten Werke der realistischen Kunst der Vergangenheit und Gegenwart sind den Studierenden Vorbild für ihre künstlerische Entwicklung." (S. 104)

²⁷⁶ Bernhard Heisig. In: Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 122.

²⁷⁷ Ebd., S. 121.

entwickelt werden muß, soll, so Heisig in seiner ersten Rezension 1953, in einer Ausstellung für den Betrachter transparent gemacht werden: "Es ist sicher, daß die Beziehung der Werkstätten zum fertigen Werk stärker, die Kritiken und Diskussionen fruchtbringender sind, wenn es gelingt, nachzuweisen, wie eine Idee von Skizze zu Skizze festere Formen gewinnt, wo Schwierigkeiten auftreten, wie sie gemeistert werden bis zum Aufbau des formalen Gerippes, dem Kompositionsentwurf." Diese Aufgabe leistet die Ausstellung leider nur lückenhaft. "Es fehlen die ersten Notizen und Entwürfe, die zeigen, wie der Künstler sich an die Lösung heranarbeitete." Etwas gönnerhaft klingt aus der Feder eines 28jährigen die Rede vom "begabten Nachwuchs".²⁷⁸

Jedenfalls machte er es sich zur Regel, seine Gemälde wie die alten Meister in vielen Skizzen und Zeichnungen zu erproben und zu entwickeln.²⁷⁹ Das Beharren auf akademischen Methoden, aber vor allem die Entdeckung Adolph Menzels verdanke er Massloff. Im nachhinein bewunderte er ihn sogar ein wenig dafür: "Schließlich gehörte einige Einsicht und auch Mut zum Unpopulärsein dazu in einer Zeit, da man populär war, wenn man von Picasso statt von Menzel sprach."²⁸⁰

Gegen alle Vorurteile eines trockenen Akademikers, ist Menzel für Heisig "abenteuerlicher in seiner Art zu leben und zu phantasieren als viele andere [...]. Und diese Rolle des sich freiwillig beschränkenden Genies ist seltsam genug, um sich einmal damit zu beschäftigen.²⁸¹ Und was heute viele, die sich als gute Zeichner ausgeben, nicht sehen: Menzel beendete eine Zeichnung sofort, wenn die nötige Information gegeben war. Er zeigt nirgendwo, wie schön er zeichnen kann. Das kommt so nebenbei bei ihm. Wie eben bei allen großen Zeichnern. Wenn bei ihm eine Verkürzung etwa zeichnerisch nicht gelöst ist, streicht er sie durch. Ist sie gelöst, so hört die Zeichnung dort sofort auf."²⁸²

An Menzel imponierte ihm die "fast abnorme Arbeitswut, mit der er sich terrorisierte"²⁸³, die Detailbessenheit und Genauigkeit der Recherche. Wie Menzel interessiert sich Heisig nicht für Theorien, Ideologien und Konzepte, sondern immer für das sinnlich Begreifbare, Sichtbare, Reale und Konkrete. Menzels Modernität, von der sich Heisig angezogen fühlt, liegt im Bruch mit einer distanzierteren, ganzheitlichen "Erfahrung der Wirklichkeit", der sich mit Begriffen wie "Wahllosigkeit, Detailsucht, Fragmentation und Montage" charakterisieren

²⁷⁸ Bernhard Heisig, Ein Blick in die Ausstellung Leipziger Künstler. In: Leipziger Volkszeitung, Nr. 18, 22.1. 1953, S. 4.

²⁷⁹ Das läßt sich z.B. an den Entwürfen für den "Ikarus" im Palast der Republik verfolgen. Abgeb. in: Karl Max Kober, Heisig, Dresden 1981, S. 13.

²⁸⁰ Bernhard Heisig. In: Schumann, a.a.O., S. 121.

²⁸¹ Vgl. Bernhard Heisig, Über die Kunst der Illustration, Der Fall Adolph Menzel. In: Marginalien Nr. 18, Berlin 1965, S. 51. In diesem Essay reflektiert Bernhard Heisig Menzels Rolle als "freiwillig beschränktes Genie", das "die genialen Improvisationen seiner Jugend" verachtet oder "durch nachträglich hinzugefügte kleinliche Zutaten" entstellt.

Wie so oft sieht er und sucht er Parallelen zu seiner eigenen Situation: "Also wir waren ja auch sozusagen eingekreist, politisch, wir konnten ja nicht raus, solche Dinge haben ja manchmal auch eine Kraftquelle, indem man sich auf seine Mittel besinnen muß und rechts und links ist keine Möglichkeit, außer der, daß man Dinge überbewertet und dann hat es natürlich zur Folge gehabt, daß ich das eben machte. Dazu kam das ganze gesellschaftliche Getriebe, das nicht übersehen werden darf. Die ganze Vorstellung von Kunst war diktiert von der Notwendigkeit, Kunst in ein bestimmtes gesellschaftliches Moment zu bringen. Dazu wurde die Figur gebraucht. Was mir wieder entgegenkam." (Lutz Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 6.)

²⁸² Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 122.

²⁸³ Vgl. Bernhard Heisig, Über die Kunst der Illustration, Der Fall Adolph Menzel. In: Marginalien Nr. 18, Berlin 1965, S. 55.

läßt.²⁸⁴ Bezeichnend ist auch, was Menzel nicht darstellte: "So gut wie keine religiösen Themen. Nichts Mythologisierendes. Keine reinen Landschaften [...]."²⁸⁵

c. Erstes Historienbild nach Adolph Menzel: "1848 in Leipzig"

Das von Massloff geförderte und durch Max Schwimmer geweckte Interesse Heisigs an Adolph Menzel richtete sich zunächst auf dessen unvollendet gebliebenes Gemälde "Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin"²⁸⁶, 1848, das Heisig 1953 nach Reproduktionen (Abb. 17) sehr genau studierte und in eigenen Studien verarbeitete. Die Dynamik, Detailbessenheit und Virtuosität dieser Bleistift- und Kreidezeichnungen sowie einer Folge von 11 Lithographien von Heisig zum Thema "Aufbahrung der

²⁸⁴ Susanne von Falkenhausen, *Historie und Politik - Beliebigkeit und Sinngebung: Menzel und der Historismus*. In: Adolph Menzel, *Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher*. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek, SMPK, Berlin 1984, S. 23.

²⁸⁵ Peter H. Feist, *Adolph Menzel und der Realismus*, in: Adolph Menzel, *Ausst.kat.*, Nationalgalerie, Berlin/DDR 1980, S. 19.

²⁸⁶ Öl auf Leinwand, 45 x 63 cm, Hamburger Kunsthalle. Vgl. Friedrich Rothe, *Klassenpositionen fortschrittlicher Maler im Vormärz*, in: *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*, *Ausst.kat. der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst*, Berlin 1972, S. 146f.: Menzel habe, als seine Hoffnungen auf die Überwindung oder zumindest Abschwächung der Klassenwidersprüche durch den Gebrauch der 'Vernunft' sich nicht erfüllten, enttäuscht die Arbeit an der Ölskizze abgebrochen und sich den großen Gemälden "Die Tafelrunde von Sanssouci" (1850) und "Das Flötenkonzert" (1852) zugewandt, die den "aufgeklärten Absolutismus Friedrich II. verherrlichten".

Für Elke von Radziewski ist die Aufbahrung ein Schlüsselbild seines Richtungswandels: "ein Werk, das in verschiedene Teile auseinanderfällt. Es ist bezeichnend, daß Menzel, der Ideale und Einsichten über die Wirklichkeit gedanklich und ästhetisch nicht mehr zusammenfügen konnte, dieses Gemälde unvollendet ließ." Die Bürger, Handwerker, Studenten streben "uninteressiert in alle Richtungen auseinander. [...] Menzels Hoffnung, große, übergreifende Ideen könnten das Volk dauerhaft zusammenschließen und ihm eine gemeinsame Orientierung bieten, war enttäuscht. Die Erfahrung der Dissonanz ist das Erlebnis, das in Zukunft Menzels Werk prägen und sein Interesse auf das Einzelne, das Fragment lenken wird." (Elke von Radziewski, *Menzel - ein Realist?* In: *Menzel - der Beobachter*, *Ausst.kat.*, Hamburger Kunsthalle, München 1982, S. 20f.)

Auch für Françoise Forster-Hahn ist "Menzel's painting connected to the revolution that it remained unfinished like the revolution itself." ("Die Aufbahrung der Märzgefallenen". *Menzel's Unfinished Painting as a Parabel of the Aborted Revolution of 1848*. In: *Kunst um 1800 und die Folgen*. Werner Hofmann zu Ehren, hrsg. von Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster und Martin Warnke, München 1988, S. 221-232, hier S. 221.)

Jens E. Howoldt von der Kunsthalle Hamburg vermutet, Menzel habe das Bild nicht vollendet, weil er den Konflikt zwischen seiner persönlichen "Strategie der Vergegenwärtigung" und der offiziellen Auffassung vom Historienbild, das die Fokussierung der Ereignisse auf den "fruchtbaren Moment" fordert, nicht bewältigen konnte. Auch als Ölskizze ist die "Auflösung der gemeinschaftlichen Aktion in die unterschiedlichsten individuellen Handlungsweisen" und die parallele Darstellung unterschiedlicher Vorgänge, "die in ihrer Gleichzeitigkeit die Wahrnehmung eines unmittelbar Beteiligten suggerieren" virtuos und modern. (Jens E. Howoldt, *Adolph Menzel in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1993, S. 18)

"Wer ist der Protagonist?", fragt Susanne von Falkenhausen. "Der Sarg, der von links vorne diagonal ins Bild getragen wird [...] Dieser Sarg jedoch, der hier die Bildposition revolutionärer Märtyrerkörper einnehmen könnte, steuert nur auf die Leere des Platzes zu [...] Die Leere ist das Bildzentrum." Zur Frage, warum Menzel das Bild unvollendet ließ, fügt sie den bisherigen Vermutungen den Zweifel hinzu, "ob ein Sarg erzähltechnisch einen Helden ersetzen kann" und den "Umstand, daß eine Menschenmenge in der Regel mehr ist, als der Erzählmodus des Historienbildes verkraften kann." Das neue Sujet 'Masse' konnte offenbar kein Bildzentrum abgeben. (Susanne von Falkenhausen, *Zeitzeuge der Leere - Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel*. In: *Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, *Ausst.kat.* Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, SMPK, Köln 1996, S. 498f.)

In seiner *Menzel-Monographie* (Köln 1982) resümiert Jens Christian Jensen: "Menzels Blick trifft auf eine auseinanderdriftende Massengesellschaft, die nichts mehr zusammenhält, die keine Gemeinsamkeit mehr kennt, die in Unordnung verfällt und den einzelnen auf sich selbst zurückführt."

Märzgefallenen"²⁸⁷ steht in einem auffallenden Kontrast zu der eher steifen Gemäldefassung, die ein Jahr später unter dem Titel "1848 in Leipzig"²⁸⁸ (Abb. 18) entstanden ist. Im Gegensatz zu Heisigs bereits früh ausgereifter Zeichenkunst, die dem Vorbild nahe kommt, ist seine Malerei noch weit entfernt von Gemälden wie Menzels "Hinterhaus und Hof", 1844²⁸⁹, in denen die Farbe sich von ihrer dienenden Funktion zur Bezeichnung konkreter Formen und Lokaltöne losgelöst hat und als reine Materie erscheint, die vom Pinsel über die Fläche gedrückt, wieder abgeschabt und wie eine Haut angekratzt und verletzt wird.²⁹⁰ In seiner Gemäldefassung läßt Heisig die Menschenmenge auf dem Markt vor der Fassade des Alten Rathauses wie einen Opernchor steif und bewegungslos auf der Bühne antreten. Die wie eingefroren wirkende Szenerie der durch ein unsichtbares Ereignis überraschten Bürger erinnert an Fotografien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihre durch lange

²⁸⁷ Es handelt sich um die Studie zur Aufbahrung der Märzgefallenen, Kohlezeichnung, 30 x 56 cm (Abb. 20); Aufbahrung der Märzgefallenen I, Kreidezeichnung, 30 x 56 cm, Kupferstich-Kabinett, Dresden (Abb. 21) und die Bleistiftzeichnung "Aufbahrung der Märzgefallenen", 47 x 35 cm (alle 1953, Abb. in: K.M. Kober, 1981, S. 26f., Abb. 19). Außerdem verzeichnet das Werkverzeichnis der Druckgraphik elf Lithographien, die sich in drei Gruppen unterteilen: 1. Aufbahrung der Märzgefallenen I-VI, WVZ. 4-9, alle um 1953 (Abb. 22-24), die von Menzels Gemälde inspiriert, den Transport der Särge thematisieren und "aus einer Fülle von teilweise auf Umdruckpapier ausgeführten Zeichnungen" (Sander, Textband, S. 30) hervorgehen. 2. WVZ. 11 und 12 (1953/54, Abb. 25 und 26) werden von Sander 1848, bzw. 1848 in Leipzig zugeordnet. Diese Blätter stehen in Beziehung zu dem Gemälde "1848 in Leipzig". "Ihm entspricht in beiden Blättern die bildparallele Anordnung der dichtgedrängten, in sich bewegt gegliederten Menschenmasse, deren frontale Ausrichtung auf den Betrachter, die Wartesituation [...] Die nachträglich darübergelegte Quadratur kann als Hinweis dafür gelten, daß die Lithographie Nr. 12 ein wichtiger Schritt innerhalb des mehrjährigen Arbeitsprozesses am Gemälde war, bei dem dann erst mit der Einfügung des Alten Rathauses der Leipzig-Bezug hergestellt wurde." 3. WVZ. 17-19 (1953/55, Abb. 27-29) gelten als Revolutionsszene 1848 I-III. Die III. Szene ist bereits an einer Seine-Brücke in Paris angesiedelt und leitet über zum Kommune-Thema.

Lichtnau datiert sie deshalb auf "um 1958" (Bernfried Lichtnau, Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der DDR. Bestimmung der Funktions- und Gestaltungsdifferenzierung historisch-thematischer Kompositionen, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Diss. B, Greifswald 1988, Typoskript, Bd. 1, S. 81/82) bzw. sogar auf "nach 1958/59" (1988, Bd. 2, S. 7). "Im Bestreben, die weiche, atmosphärisch dichte Art der Bleistiftzeichnungen mit dem Reichtum ihrer Strukturen und des Hell-Dunkels in die Druckgraphik zu übernehmen, wird die Lithokreide Heisigs bevorzugtes Arbeitsmaterial." (Dietulf Sander, Bernhard Heisig - Das druckgraphische Werk, Anhang, Band I, Leipzig 1992, S.30-33.)

²⁸⁸ 1954/58, Öl/Lwd., 126,8 x 190,3 cm, Museum für bildende Künste Leipzig, Abb. in Heisig, Ausst.kat. Leipzig 1985, S. 84. Auftragswerk für die Goethe-Schule Leipzig. Auf Initiative des Direktors wurde das Gemälde dem Museum für bildende Künste übergeben. Dieses Gemälde gilt als das erste Historienbild von Heisig. Lichtnau datiert um 1953/54 (1988, Bd. II, S. 4).

²⁸⁹ Öl auf Leinwand, 44,5 x 61,5 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

²⁹⁰ Dennoch hatte sich Heisig nie mit der 'proletarisch-revolutionären' Menzel-Rezeption der 50er Jahre begnügt, die den Maler des "Eisenwalzwerkes" in den Mittelpunkt rückte. Vgl. dazu Konrad Kaiser, Adolph Menzels Eisenwalzwerk. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste, Berlin/DDR 1953. Vgl. auch die Kritik des Buches von Walter Besenbruch, der Kaiser eine Verkennung des wirklichen Inhalts des Begriffs 'Produktionsverhältnisse' vorwirft, die zu einer einseitigen Interpretation des Gemäldes führten und zu einer mangelnden Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Schaffensprozesses. (W. Besenbruch: Menzel, der realistische Beobachter der Wirklichkeit seiner Tage. Bemerkungen zu Konrad Kaisers Buch 'Adolf Menzels Eisenwalzwerk'. in: Bildende Kunst 4/1954, S. 31-38) Das vielgelobte Meisterwerk wurde erstmals nach der Rückgabe des Beutegutes im November 1958 durch die Sowjetunion in der Nationalgalerie wieder ausgestellt. Vgl. Weltschätze der Kunst - der Menschheit bewahrt. Ausstellung anlässlich des 40. Jahrestages des Sieges über den Hitlerfaschismus und der Befreiung des deutschen Volkes, Ausst.kat. Altes Museum, Berlin/DDR 1985, S. 53. Heisigs neugierig-unbefangene Beschäftigung nahm vielmehr die 'postmoderne' Sicht einer Menzel-Renaissance der 90er vorweg, für die der Zeichner des Industrieproletariats gleichberechtigt neben dem Alltagsbeobachter und Historienmaler der Hohenzollern stand. Vgl. Claude Keisch, Menzel Kreuzwege Brüche, in: Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Köln 1996, S. 429-444.

Belichtungszeiten hervorgerufene Künstlichkeit. Die statische Komposition dieses Gemäldes als Ausdruck des Wartens bzw. der Ruhe vor dem Sturm war sechs Jahre später der Ausgangspunkt für Heisigs drei Fassungen der Märztage in Paris: "Pariser Märztage" I+II, 1960, III, 1962 (Abb. 68-70). Heisig folgt hier noch der an der Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst tradierten Forderung des Klassizismus nach einer geschlossenen Einheit von Ort, Handlung und Raum in einer bestimmten Zeit.

Die Zeichnungen und die Lithographien "Aufbahrung der Märzgefallenen" I-VI (Werkverzeichnis 4-9, Abb. 22-24) dagegen greifen unmittelbar auf Kompositionsideen des Fragment gebliebenen Gemäldes von Adolph Menzel zurück. Heisig rückt allerdings Menzels in leichter Schrägsicht von oben gesehene Szene mit dem von schwarzgekleideten Herren geschulterten Sarg, die den Vordergrund in Menzels Komposition diagonal teilt, wie mit einem Zoom an den Betrachter heran. Auf dem Hochformat der Bleistiftzeichnung (Abb. 19), der die Lithographie (WVZ Nr. 4) folgt, gibt Heisig der Szene mit dem Sargkarren noch den Architekturrahmen des Gendarmenmarktes. Abweichend von Menzel zeigt Heisig hier und in den weiteren Fassungen eine aufgewühlte, dramatisch bewegte Menge, die den Handwagen umringt. In den Querformaten der Kohle- und Kreidezeichnung (Abb. 20 und 21) tritt die Topographie in den Hintergrund, um den Betrachter unmittelbar mit dem Geschehen konfrontieren zu können. Mit diesem Kunstgriff, den Heisig auch im Bild "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920" (1960/1984, vgl. I.2.e., Abb. 48) sowie in den Graphiken und Gemälden zum Kommune-Thema (vgl. I.3.b.) anwenden wird, zieht er den Zuschauer in die Handlung hinein, manchmal suggeriert er ihm sogar ein Mitbeteiligtsein. Im Gegensatz zu Menzels würdevoller Schulterung des Sarges, ging es Heisig darum, "alles Feierliche zu eliminieren und statt dessen den Transport der Toten als ganz unheroischen Vorgang zu fassen."²⁹¹

Heisig gelingen mit den Zeichnungen und Lithographien eigenständige und eigenwillige Paraphrasen auf das Gemälde von Menzel, die zwischen der Menzelschen Nüchternheit und einer an Kubin und Klinger geschulten Phantastik vermitteln. Die "Aufbahrung der Märzgefallenen V" (31,5 x 51 cm, WVZ. 8, Abb. 23)²⁹² überdehnt den Raum des Gendarmenmarktes zwischen der Neuen Kirche (Deutscher Dom) und der Freitreppe des Schauspielhauses im Hintergrund sowie dem Betrachterstandpunkt auf den Stufen der Französischen Kirche zur unheimlich leeren Fläche im Mittelgrund, vor der der Trauerzug der Sargkarren sich um so bizarrer abhebt.

Hat Heisig den 17. Juni 1953, ähnlich wie Menzel die Märztage 1848, als historische Zäsur empfunden, die ihren Niederschlag im Widerspruch zwischen den furiosen, bewegten und zugleich düsteren Zeichnungen von 1953 und der statischen Gemäldefassung der 48er Revolution von 1954 fand?

Schon im Frühwerk zeigt sich seine Vorliebe und sein ausgeprägtes Talent für die Graphik, die ihm spontane und kühne Lösungen erlauben. So treffsicher der Strich und der Umgang mit dem Raum bereits 1953 entwickelt ist, so unbeholfen erscheint noch die Malerei, mit der er sich zeitlebens in unzähligen Übermalungen und Korrekturen auseinandergesetzt hat. Auffallend ist die Kontinuität und Dominanz des druckgraphischen Werkes in dem Zeitraum zwischen 1953 und dem Ende der 60er Jahre, das diese Studie ins Zentrum rücken wird. Mit 564 Werknummern (einschließlich der Zustandsdrucke und Druckvarianten sogar 902)

²⁹¹ Karl Max Kober, 1979, S. 5.

²⁹² Dietulf Sander weist auf den Einfluß von Max Schwimmers Gemälde "Barrikade 1848" auf dieses Blatt hin (1948, Privatbesitz Berlin), beide Werke sind im Ausst.kat. "Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin/DDR 1956, Verz.-Nr. 26 und 64 publiziert. (Vgl. Sander, Bernhard Heisig - Das druckgraphische Werk, Leipzig 1992, Textband, S. 29.)

kommt dem graphischen Schaffen ein besonderes Gewicht im Werkzusammenhang zu. Nur in Bezug auf das Kommune-Thema bereiten Zeichnung und Lithographie die Gemäldezyklen vor, in der Regel entstehen ganz eigenständige Illustrationen literarischer Werke²⁹³ oder autonome Bildfolgen wie der "Faschistische Alptraum" von 1965/66, das graphische Hauptwerk (vgl. II.2.c.), so daß Henry Schumann zurecht feststellen kann, daß "Bernhard Heisig im Innersten mehr mit der Schwarz-Weiß-Kunst als mit der Malerei verbunden ist."²⁹⁴ Die 48er Revolution in Berlin, Leipzig und im letzten Blatt der Lithographienfolge (WVZ. 19, Abb. 29) in Paris geht fließend über in die Darstellung der Kommune. Die Gestaltung von Massen und ihrer Aktionen verbindet die Blätter der 50er Jahre, die lange vor den Gemälden zur gleichen Thematik entstanden sind.

Auf der zweiten, damals noch jährlich zur Leipziger Messe vom Bezirksverband des VBK organisierten Bezirkskunstausstellung 1954 ist Heisig mit zwei der bereits erwähnten Studien aus dem Jahr 1953 zu Menzel vertreten: "Aufbahrung der Märzgefallenen I" (Abb. 21) und "Aufbahrung der Märzgefallenen" (Abb. 19).²⁹⁵ Joachim Uhlitzsch stellt in seiner Rezension der Ausstellung unter dem Titel "Noch näher an das Leben heran" die beiden Studien, zusammen mit Lithographien von Heinrich Witz zum Zyklus "Völkerschlacht bei Leipzig" und einer Lithographie von Klaus Weber mit einer Darstellung aus dem Ruhrkampf 1920 positiv heraus und lobt, "daß gerade unsere jungen Graphiker mutig an die Gestaltung wichtiger historischer Themen unserer nationalen Geschichte herangehen. Dabei orientieren sie sich bewußt auf die größten Meister der Graphik des vergangenen Jahrhunderts - Witz schult sich offensichtlich an Goya, Heisig und Weber wählten sich Menzel und Käthe Kollwitz zum Vorbild. Das Studium des klassischen Kunsterbes ist für die Eroberung der Meisterschaft unerlässlich."²⁹⁶

Bernhard Heisig schrieb selbst parallel zur Arbeit an dem Leipziger Revolutionsbild seine zweite Kunstkritik über diese Ausstellung inzwischen als eine Art Leipziger Korrespondent für die zentrale, in Berlin ansässige, Verbandszeitschrift "Bildende Kunst". Das Heft 5/6, 1954 erschien bereits unter der neuen Chefredaktion von Herbert Sandberg. Heisig lobt die "handwerkliche Basis" und den Verzicht auf "das übliche Kokettieren mit pseudomodernen Formulierungen." Er vermißt jedoch in seiner Generation "Mut" und "Kühnheit" und wünschte sich, "daß die jüngere Malergeneration ihre Rechte wahrnimmt und sich mit mehr Entschlossenheit zu ihren Problemen äußert." Besonders in der Malerei beobachtet er ein "Anklammern an verbrauchte Formulierungen oder an Nur-Handwerkliches [...] mit den Mitteln eines gemäßigten Impressionismus."²⁹⁷ Auch bedauert er es, daß das "klar entschiedene, politische Thema" vorerst noch vielfach Arbeiten vorbehalten bliebe, "die im staatlichen Auftrag entstehen; ein Zeichen dafür, daß die Diskrepanz zwischen gesellschaftlichem Auftrag und persönlichem Wollen keineswegs überbrückt ist."

²⁹³ Vgl. zur Bedeutung der Graphik Bernhard Heisigs in der Geschichte der Buchillustration in der DDR: Lothar Lang, Von Hegenbarth zu Altenbourg. Buchillustration und Künstlerbuch in der DDR, Stuttgart 2000.

²⁹⁴ Henry Schumann, Satire und zarte Impression. Der Leipziger Maler und Graphiker Prof. Bernhard Heisig, in: Sächsisches Tageblatt, Leipzig, vom 19.7. 1963, S. 3.

²⁹⁵ Diese Bleistiftzeichnung ist in der Leipziger Volkszeitung vom 8.9. 1954 zur Kritik "Noch näher an das Leben heran" von Joachim Uhlitzsch abgebildet. Die Bildlegende dort bezeichnet das Blatt fälschlich als Kreidezeichnung.

²⁹⁶ Joachim Uhlitzsch, Noch näher an das Leben heran. Über Erfolge und Mängel der Bezirkskunstausstellung 1954 des Verbandes bildender Künstler Leipzigs. In: LVZ vom 8.9. 1954. Kurt Magritz dagegen schreibt über die Lithographien von Heisig zu den Märzereignissen von 1848, sie bedürften "einer strengeren und genaueren Durcharbeitung; Flüchtigkeit und Undeutlichkeit lenken nur von der Sache ab." (Zeitgenössische deutsche Graphik im Pergamon-Museum, Tägliche Rundschau, 5.2. 1955, S. 4.)

²⁹⁷ Bernhard Heisig, Zur Kunstausstellung in Leipzig 1954. In: Bildende Kunst Heft 5/6, 1954, S. 81.

Walter Münze, sein erster Lehrer an der Kunstgewerbeschule (vgl. Biographie im Anhang), habe "als einziger der genannten Künstler ein zeitnah orientiertes Thema in den Mittelpunkt seiner Arbeiten gestellt." Die "reportagehafte Auffassung" seines Gemäldes "Liebknecht vor dem Tribunal" behindere allerdings sichtbar "einen großen Bildgedanken."

In der jüngeren Malergeneration besteche Werner Tübke "durch eine selten zu findende, sehr vordergründig gewordene handwerkliche Solidität. Das Vorbild Leibl ist immer eine gute Ausgangsposition, allerdings nur, wenn man sich bewußt bleibt, daß zwischen der mörderlichen Konstatierung naturalistischer Details und der Beseeltheit Leiblscher Form grundsätzliche Unterschiede bestehen."²⁹⁸

In der Grafik, "die ja in Leipzig als der Stadt der Buchkunst traditionsgemäß ihre besondere Pflegestätte hat", sei der künstlerische Nachwuchs, zu dem ja Heisig selbst noch zählt, "mit beachtlichen Ergebnissen vertreten." Leider trete gerade im grafischen Bereich "das politisch aktuelle Thema nicht stärker in den Vordergrund [...] und das künstlerische Wagnis, eine Voraussetzung zur Geburt des Neuen, Zukunftsweisenden blieb vorerst weiterhin ein Wunschtraum."²⁹⁹

d. Kapp-Putsch in Essen 1954-56. Abbruch des Auftrages und Kritik an der Leipziger Historienmalerei

In einem Rechenschaftsbericht der Bezirkstagsabgeordneten vom 29.7. 1954 werden die Maßnahmen aufgelistet, die seit dem Neuen Kurs "unsere Regierung" den Künstlern im Bezirk Leipzig angedeihen ließ. Die "Sorge und Hilfe [...] erstreckt sich bei den Bildenden Künstlern nicht nur auf die materielle und finanzielle Seite, sondern vielmehr auch auf eine aktive und wertvolle künstlerische und ideologische Unterstützung. Es werden von Seiten der Regierung, nämlich vom Kulturfonds der Deutschen Demokratischen Republik und vom Museum für Deutsche Geschichte, Berlin, Entwicklungsaufträge vergeben [...] im Bezirk Leipzig bisher an 47 Künstler [...] mit einer Gesamtsumme von DM 105.000,- [...]"

Darunter war das großformatige Gemälde "Aufstand der Kieler Matrosen", für das Günter Albert Schulz eine Studienreise nach Kiel genehmigt worden war, "um dort selbst an Ort und Stelle die näheren Umstände zu studieren." Weiter heißt es in dem Papier: "Durch die Themen, welche den Künstlern gestellt werden, wird deren politisches Wissen und Bewußtsein gestärkt. Sie sind gezwungen, ein intensives Studium des angegebenen Materials zu betreiben." Weitere Entwicklungsaufträge gingen u.a. an Heinrich Witz: "Befreiungskrieg 1813", Heinz Wagner: "Zeughaussturm 14. Juni 1848", Walter Münze: "Bebel spricht im norddeutschen Reichstag" und an Bernhard Heisig: "Kapp-Putsch".³⁰⁰

Dieser erste Auftrag wurde Heisig am 7.4. 1954 vom Referatsleiter beim Kulturfonds der DDR, Herbert Heerklotz (1949-50), übermittelt. Das Gemälde zum Kapp-Putsch im Ruhrgebiet war für das "Museum für Deutsche Geschichte" im Zeughaus vorgesehen. Das am 18. Januar 1952 gegründete Museum für Deutsche Geschichte sollte als Zentrum der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft in der DDR den Beschluß des 7. Plenums des ZK der SED (1952) ausführen, eine deutsche Nationalgeschichte und eine Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung³⁰¹ zu konzipieren, vor allem aber zu veranschaulichen.³⁰² "In

²⁹⁸ Ebd., S. 82.

²⁹⁹ Ebd., S. 83.

³⁰⁰ SStA, BT/RdB, Mappe 2268: Ref. Bildende Kunst, Leipzig, am 29.7. 1954. Betr.:

5 Jahre kulturelle Entwicklung in der DDR - Rechenschaftsbericht der Bezirkstagsabgeordneten.

³⁰¹ Bereits im Oktober 1951 hatte das ZK der SED beschlossen, ein zentrales Institut für Geschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin/DDR einzurichten, von dem aus die Institute für die Geschichte des deutschen Volkes an den Universitäten nach sowjetischen Vorbild angeleitet werden sollten. In diesem Zusammenhang war auch die Gründung eines Museums für Deutsche Geschichte im Zeughaus

Auswertung der Beschlüsse der II. Parteikonferenz und der Lehren des XIX. Parteitages der KPdSU stellt die Erziehung der deutschen Werktätigen im Geiste des Patriotismus einen wesentlichen Faktor im Kampf um die Einheit Deutschlands und den Aufbau des Sozialismus in der DDR dar. Die bildende Kunst ist durch das Sichtbarmachen konkreter historischer Vorgänge besonders geeignet, das patriotische Bewußtsein auf breiter Basis zu entwickeln. Infolgedessen muß die Historienmalerei, die bisher ein Stiefkind der deutschen bildenden Kunst war, systematisch entwickelt werden."³⁰³

Zwei wegen des Autonomieanspruches der westlichen Kunst im Westen vergessene Genres der Malerei, das Historien- und das Ereignisbild, wurden in der DDR Anfang der fünfziger Jahre wiederentdeckt als verbindliche Bildgattungen im Dienst parteilicher 'Wahrheitsfindung'.

Das Ereignisbild erfüllte in der DDR die Forderung nach Darstellung und Gestaltung der sozialistischen Gegenwart und Zukunft, "das Große der demokratischen Umwandlung, des Neuaufbaus, der neuen Menschen und ihrer gegenseitigen Beziehungen", um "dadurch die Volksmassen zu erziehen und die in ihnen ruhenden unerschöpflichen Kräfte zur Entfaltung zu bringen."³⁰⁴

Ganz offensichtlich geht es der Partei nicht um eine kritische Aneignung historischer Stoffe, wie sie Bernhard Heisig betreiben wird, sondern im Sinne der bereits zitierten Definition von Wolfgang Götz, um Kunst im Dienst eines längst überwunden geglaubten Historismus, d.h. im "Dienste einer Weltordnung, einer Staatsidee, einer Weltanschauung, die aus der

vorgesehen. In diesem Museum sollte sichtbar werden, "welche Kraft unser Volk aus seiner Geschichte, seinen großen nationalen Traditionen, seinem nationalen Kulturerbe zu schöpfen vermag." (Ulrich Neuhäuser-Wespy, Geschichte der Historiographie der DDR. Die Etablierung der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft und die Rolle des zentralen Parteiapparates der SED in den fünfziger und sechziger Jahren, unveröff. Typoskript 1994, S. 19f.)

Am 5.7. 1955 folgte der Politbürobeschuß über "Die Verbesserung der Forschung und Lehre in der Geschichtswissenschaft der DDR", mit der die bessere Akzentuierung der "Rolle der Volksmassen in der geschichtlichen Entwicklung" gemeint war. Im Sinne einer von der westdeutschen Geschichtsschreibung sich abgrenzenden sozialistischen Geschichtskonzeption werden als Stationen der fortschrittlichen Traditionen deutscher Geschichte "die Freiheitskämpfe der Germanen gegen die römischen Sklavenhalter", der Bauernkrieg, die Freiheitskriege gegen Napoleon, die 48er Revolution usw. genannt (vgl. Neuhäuser-Wespy, a.a.O., S. 35 und 37, zit.n. Rüdiger Thomas, Staatskultur und Kulturation. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 22f.)

Mit dieser selektiven Geschichtsaneignung progressiver Momente der deutschen Geschichte, die in der Gründung der DDR gipfelte, wollte die SED die "Misere-Theorie" überwinden, die auf Alexander Abuschs 1946 im Aufbau-Verlag erschienenem Buch "Der Irrweg der Nation" gründete, nach der die deutsche Geschichte seit den Bauernkriegen als eine Geschichte des permanenten Scheiterns fortschrittlicher Kräfte im Kampf gegen die Reaktion gedeutet wurde. Dies geschah aus der Einsicht, daß sich aus einer total gescheiterten Nationalgeschichte kein identitätsstiftendes Geschichtsbewußtsein ableiten läßt. Daraus wurde als ständiger Vorwurf an Künstler und Schriftsteller der "Geschichtspessimismus" abgeleitet.

³⁰² Ein Paradebeispiel sollte der Zyklus "Die revolutionäre Geschichte des deutschen Volkes" 1950-55 von Max Lingner werden. Nur "Der Große Bauernkrieg", 1955, Tempera, DHM Berlin, ist fertig geworden. Zu "1848", "1918" (Matrosenaufstand in Kiel) und "1949" (Gründung der DDR, Fackelzug vor Wilhelm Pieck) existieren nur Entwürfe. Vgl. Rüdiger Thomas, Staatskultur und Kulturation. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 22 und 25.

³⁰³ Entwicklung einer fortschrittlichen Historienmalerei. Entwurf einer Vorlage an das ZK der SED, 22.1.53. In: Deutsches Historisches Museum, Archiv (DHM-Archiv), Bestandsgruppe Museum für Deutsche Geschichte (MfDG), Künstlerische Abteilung: Schriftwechsel, 1953-1956, unpaginiert. Zit. n. Auftrag:Kunst, 1995, S. 74.

³⁰⁴ Walter Ulbricht, Welches sind die Hauptaufgaben auf dem Gebiet der Kultur? Referat "Der Fünfjahrplan und die Perspektiven der Volkswirtschaft", gehalten auf dem III. Parteitag der SED, Juli 1950. In: ND vom 23.7.1950, zit.n. Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, hg. von Elinar Schubbe, Stuttgart 1972, S. 149-151, S. 150. Vgl. Tagung der sozialistischen Künstler und Schriftsteller in Berlin am 5.9.1948 in Berlin.

Geschichte programmatisch ihre Denkmodelle und Formenmodelle" bezieht.³⁰⁵

Die geschichtliche Legitimation des Staates und die visuelle Beglaubigung, "Sieger der Geschichte"³⁰⁶ zu sein, hatte die Historienmalerei³⁰⁷ zu liefern. Die historisch-materialistische Geschichtskonzeption der SED verkürzte die 'Vorgeschichte' der DDR im Zeitraffer auf sechs "Meilensteine" zum Sozialismus der DDR:

1. "Kampf des Bürgertums gegen den Feudalismus"³⁰⁸ oder "frühbürgerliche Revolution" mit dem Höhepunkt des "Großen Deutschen Bauernkriegs" (1524-25); 2. Die "Befreiungs- bzw. Unabhängigkeitskriege" (1813-14)³⁰⁹; 3. Die bürgerliche Revolution von 1848/49; 4. Der Aufstand der Kommunarden von 1871 in Paris; 5. Die Novemberrevolution 1918/19; 6. Der Kampf der Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg 1936-38.³¹⁰

Mit dieser Auffassung von Historienmalerei hatte Bernhard Heisig von Anfang an seine Schwierigkeiten. Wie Günter Albert Schulz darf auch er 1956 für das Auftragswerk über die Siege der Arbeiter gegen die "weissgardistischen Truppen" im Ruhrgebiet³¹¹ nach Essen fahren, um sich den historischen Schauplatz erst einmal anschauen zu können. Er wurde zu einem gewissen Fleming nach Essen vermittelt, der Mitglied der KPD war. Seine Reise fiel in die Zeit des KPD-Verbotes³¹² in Westdeutschland. "Als ich ihn endlich gefunden hatte,

³⁰⁵ Wolfgang Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV, 1970, S. 196-212, hier S. 211. Zit.n. Heinrich Dilly, Entstehung und Geschichte des Begriffes 'Historismus' - Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte. In: Michael Brix/Monika Steinhauser (Hrsg.), Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland, Lahn/Gießen 1978, S. 12.

³⁰⁶ Unter diesem Titel erschien 1970 im Auftrag des Bundesvorstandes des FDGB ein Buch mit Arbeiterdarstellungen, die in der gleichnamigen Ausstellung 1968 zu den 10. Arbeiterfestspielen in Halle gezeigt wurden. Zum Autorenkollektiv gehörte Heinz Schönemann, damals Direktor der Schlösser in Potsdam-Sanssouci. Bernhard Heisig ist nicht vertreten, da er erst 1969/70 das Thema Brigade, Brigadier behandelte.

³⁰⁷ Ulrike Krenzlin, Historienmalerei in der DDR - Bebilderung oder Erhellung der Geschichte? In: hefte zur ddr-geschichte, Forscher- und Diskussionskreis DDR-Geschichte, Abhandlungen 1, Berlin 1992, S. 12, Anm. 18.

³⁰⁸ F. Engels, MEW, Bd. 19, S. 533.

³⁰⁹ Vgl. die Ausstellung "Patriotische Kunst", die am 15. Mai 1953, wenige Wochen vor dem Arbeiteraufstand am 17. Juni, von der Deutschen Akademie der Künste eröffnet worden war (siehe I.I.f.).

³¹⁰ Der VBKD - Land Sachsen hatte bereits am 26.6. 1952 eine Vorschlagsliste mit historischen Themen auf dem Gebiet der bildenden Kunst, von denen nachweislich einige für das Museum für Deutsche Geschichte und die Dritte Deutsche Kunstausstellung ausgeführt worden sind, verbreitet. Die vom Generalsekretär des VBKD, Prof. H. Gute, gezeichnete Liste endet mit dem Hinweis: "Zur Gestaltung aller dieser Themen brauchen die Künstler eine gründliche ideologische Anleitung. Die Mitarbeiter des Institutes für Kunsterziehung sind bereit, das für jedes Thema benötigte Material in einer übersichtlichen Art und Weise zusammenzustellen."

Neben Themen zur Novemberrevolution 1918, Räterepublik München, Vereinigungsparteitag in Gotha 1875, Adolf Hennecke nach seiner 1. Aktivistschicht, dem Richtfest auf der Weberwiese, wird auch das Thema "Revolution 1848: Das Volk bewaffnet sich" vorgeschlagen: "Es kommt weniger darauf an, den Kampf auf den Barrikaden darzustellen, als vielmehr die Volkserhebung zu symbolisieren, bei der die Arbeiter die Hauptrolle spielen gemeinsam mit einem Teil der Studentenschaft, während sich das Kleinbürgertum abwartend verhält." (SSStA, BT/RdB, Mappe 2265, Bl. 47f.)

Dieses Verfahren erinnert an die von Jesuiten zusammengestellten und erarbeiteten ikonographischen Programme (vgl. Resümee a.).

³¹¹ DHM-Archiv, Bestandsgruppe MfDG, Künstlerische Abteilung: Historienmalerei Verträge E-H, 1953-1956, unpaginiert. Vgl. Barbara Naumann/Arnulf Siebenecker, Bernhard Heisig: Geraer Arbeiter am 15. März 1920. In: Auftrag: Kunst 1949-1990, (Kat. des DHM), Berlin 1995, S. 129, Anm. 5-8. Nach Anfertigung einiger Studien, gab Heisig den Auftrag Anfang 1956 zurück.

³¹² Die Bundesregierung hatte am 16.11. 1951 beim Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe einen Antrag auf Verbot der KPD gestellt, der, im Gegensatz zur Position Großbritanniens und Frankreichs, wo starke kommunistische Parteien existierten, vom amerikanischen Hohen Kommissar angeregt und unterstützt wurde. Am 17.8. 1956 erklärte das Gericht die KPD und alle ihre Hilfs- und Nachfolgeorganisationen für verfassungswidrig. Der KPD-Vorsitzende Max Reimann geht in die DDR, von wo die Parteiarbeit in der Bundesrepublik illegal weiter gelenkt und finanziert wurde bis zur Gründung der DKP am 25.9. 1968.

erklärte er mir, er müsse jetzt untertauchen. Er hat mir aber ein paar Adressen gegeben, denn ich wollte Teilnehmer des Kapp-Putsches kennenlernen. Am meisten hatte mich die düstere Architektur des Wasserturmes beeindruckt, wo während des Putsches heftige Kämpfe stattfanden. Ich fand dann auch einige der Zeitzeugen, habe mich aber gewundert, daß keiner darüber reden wollte, noch dazu mit jemand, der aus Ost-Berlin kam. Am Wasserturm angebracht war eine Tafel, auf der zu lesen stand, daß eine Kompanie oder Abteilung der Polizei, die sich im Turm verschanzt und dann ergeben hatte, dennoch von den Kommunisten erschlagen wurde."³¹³

Vor Ort kam Heisig zu dem Schluß, daß sich die Ereignisse für die Beteiligten ganz anders entwickelt hatten als die SED-gelenkte Geschichtsschreibung die Vorgänge sehen wollte. Eine Polizeieinheit hatte sich ergeben und wurde trotzdem von der "Roten Ruhrarmee" niedergemetzelt³¹⁴, die am 18. März 1920 Essen und zwei Tage später das gesamte Ruhrgebiet erobert hatte, während die vom ostpreußischen Generallandschaftsdirektor Kapp und dem General Freiherr von Lüttwitz mit der Unterstützung von Freikorps-Soldaten und Reichswehroffizieren gebildete "Regierung" in Berlin bereits am 17. März zurückgetreten war.

"Das hat mich schon in ziemliche Konflikte gebracht, weil ich das anders gelesen hatte. So kam es dann auch, weil wir uns nicht einigen konnten, nicht zu diesem Auftrag und ich habe ihn dann [1956, E.G.] zurückgegeben."³¹⁵

Entstanden sind zwei "Ideenskizzen" (Abb. 30 und 31)³¹⁶: die erste knüpft an die Barrikadenzeichnungen und Lithographien zur Pariser Kommune an³¹⁷ und zeigt im Strich bis zum pastosen Schwarz verdichtete Angehörige der Roten Ruhrarmee hinter einer Barrikade im engen Straßenlabyrinth der Großstadt Essen, die mit ihren Gewehren in Richtung eines Wasserturmes zielen. Die zweite kräftig konturierte, Einflüsse von Beckmann zeigende Kohlezeichnung steht in Verbindung, bzw. folgt dem Motiv des zur Barrikade umfunktionierten Leichenwagens auf der bereits erwähnten Lithographie "Revolutionsszene 1848 I" (1953/55, 31,3 x 49 cm, WVZ. 17, Abb. 27).

Der erste Auftrag an Heisig, einen historischen Stoff zu erarbeiten, fand zwar sein Interesse, zeigte ihm aber zugleich die Gefahren und Grenzen "im Spannungsfeld von Anpassung und Druck. [...] Das Reibungsfeld ist eine Notwendigkeit."³¹⁸ Der Auftrag stellte dem Maler eine Aufgabe, "die er lösen soll, aber die er dann auf seine Weise lösen will, so daß ein Reibungsfeld entsteht. Du willst das, ich will es auch, aber ich will es anders."³¹⁹ Dann entsteht "das Hin und Her, nee, so wollen wir es, nein, so mach ich es. [...] Ich habe es nicht so gemacht bei dem Auftrag zum Kapp-Putsch in Essen."³²⁰ Mit der Folge, daß er außer den Reisekosten nach Berlin keinen Pfennig erhält.

³¹³ Strodehne, 15.10. 2000. Vgl. auch Brief von Bernhard Heisig an Monika Flacke. In: Auftrag: Kunst 1949-1990, (Kat. des DHM), Berlin 1995, S. 129.

³¹⁴ Genau diese Situation malte er 1964 mit dem Barrikadenbild der Pariser Kommune in der Konstellation Versailler Truppen gegen die Kommunarden.

³¹⁵ Dammebeck, 20.4. 1995, Typoskript, S.25.

³¹⁶ Barrikade I (Ideenskizze zum Kapp-Putsch in Essen), um 1955, Kohle, 50 x 60,3 cm, Kunstgalerie Gera, abgeb. in Auftrag: Kunst, S. 128 (Abb. 30), abgeb. in Winkler, Kat. Gera, S. 10; Barrikade II (Ideenskizze Kapp-Putsch in Essen), um 1955, Kohle, 35,2 x 54,5 cm, Kunstgalerie Gera, abgeb. in Auftrag: Kunst, S. 128 (Abb. 31). abgeb. in Winkler, Kat. Gera 1985, S. 10. Lichtnau und Winkler datieren beide Blätter auf 1958/59.

³¹⁷ Vgl. WVZ. 22-30, 1955-56.

³¹⁸ Dammebeck, 20.4. 1995, Typoskript, S.20.

³¹⁹ Dammebeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 6.

³²⁰ Lutz Dammebeck, 20.4.1995, S. 22.

Der erste Versuch, einen Auftrag für ein historisches Thema aus der Geschichte der Arbeiterbewegung zu erarbeiten, die innerhalb der SED einen hohen Stellenwert hatte, war also gescheitert.

Die Rezension der dritten Leipziger Bezirkskunstausstellung bot die Gelegenheit, über die Gründe des eigenen Scheiterns und zugleich über den Stand der Malerei für gesellschaftliche Zwecke in Leipzig kritisch nachzudenken. Sein Ton verschärft sich: "nach wie vor muß im allgemeinen ein verdünnter, disziplinos gewordenen Impressionismus erhalten, bescheidene Wünsche nach gefälliger Interpretation zu befriedigen. Landschaft und Stilleben werden dabei als 'neutrale Zonen' bevorzugt. Man stellt fest und registriert betrübt die traurige Minderheit *der* Maler, die sich bewußt bleiben, daß auch die Landschaft keine Fluchpositionen bietet, auf denen man sich als Vogel Strauß vor geistig-künstlerischen Entscheidungen drücken kann." Die Historienbilder, die aus den oben erwähnten "Entwicklungsaufträgen" für das Museum für Deutsche Geschichte (an denen Heisig mit dem Thema Kapp-Putsch im Ruhrgebiet beteiligt war) entstanden sind, werden diesmal einer grundsätzlichen Kritik unterzogen: Historienbild sei ein "enggefaßter Begriff, der jedoch die geistigen Grenzen dieser Werke richtig determiniert: das Thema bleibt stets vordergründig, wird nirgends überwunden und zu tieferer Ausdeutung benutzt." Die erste Fassung der Liebknechtkomposition Walter Münzes mag er noch gelten lassen, obwohl "irreführende 'Diskussionen'" dazu geführt haben, daß die erste Konzeption "stellenweise in ausschließlich thematische Bezüge abgeleitet." Während Münze als Altkommunist "die leidenschaftliche Verbundenheit des Autors mit dem Stoff" spüren läßt, zeigen andere "weit mehr Abstand zum Thema [...] Dafür bleibt manches nur Kompositionselement oder kommt über die bloße Geste nicht hinaus." Den "Zeughaussturm 1848" von Heinz Wagner (einer der vier jungen Leipziger Künstler auf der III. Deutschen Kunstausstellung) kritisiert er: "Zeichnerische Sicherheit und Bravour des Vortrags können nicht vertuschen, daß diese Arbeit bereits von der inhaltlichen Konzeption her in der Episode hängen bleibt und nun von Anleihen und von einem mißverstandenen 'kulturellen Erbe' nicht leben kann."³²¹

Zum letztenmal äußert sich Heisig 1956 zu einer Bezirkskunstausstellung. Sein Ton ist inzwischen noch sarkastischer geworden. Auf der Ausstellung im Grassi-Museum überwögen Malereien, "die man ganz sachlich als 'Ferienbilder' bezeichnen kann. Im Sommer ist es die Ostsee [...] in Ahrenshoop sitzt - so hört man - hinter jedem Baum ein Maler auf dem Anstand [...] Der Tummelplatz solcher Gemüter ist ein mit halbmodernen Attributen versehener abgestandener Impressionismus, bei dem der Pinselduktus den inhaltlichen Unterdruck kompensieren soll. In welcher Zeit leben wir eigentlich? [...] Verwirrte Seelen in verantwortlichen Funktionen glauben ahnungslos und ernsthaft, solche Bilder seien imstande, die 'Liebe zur Heimat' beim Betrachter zu entfachen. [...] Der Genarrte ist der Zeitgenosse. [...] Es wird hier nicht gegen Landschaft oder Stilleben, wohl aber gegen eine von ideologischen Mißverständnissen geförderte Trägheit gesprochen, die sich in bequemen Anleihen äußert [...] Das inhaltliche Vakuum ist eine gesellschaftliche Erscheinung [...] In diesem Sinne sind unsere Ausstellungen unzeitgemäß. Sie werden in ihrem ziel- und gesichtslosen Arrangement zum Ablageplatz von Mittelmäßigkeiten."

Heisig beschwört das Ideal der Künstler-Boheme, um diese "Erscheinungen der Verwilderung und Verwirrung" überwinden zu können: "Soviel aber ist sicher, daß es notwendig wird, Ausstellungen künftig vom Bedürfnis, zielbewußter und gleichgesinnter Künstlergruppen her zu planen."

Einen möglichen Partner einer solchen Gruppierung glaubte Heisig in Werner Tübke gefunden zu haben, von dem er das Gemälde "Versuch II" mit wohlwollender Skepsis

³²¹ Bernhard Heisig, Zur Leipziger Bezirkskunstausstellung 1955. In: Bildende Kunst Heft 6, 1955, S. 476f.

vorstellt. In der Ausstellung ist es jedenfalls "die einzige Arbeit mit betont gegenwartsbezogener Thematik."³²²

Das klingt beinahe wie eine ideologische Rechtfertigung der ungenehmigten, juryfreien "Atelierausstellung"³²³ im Dachgeschoß des Dimitroff-Museums (dem ehemaligen Reichsgericht), wo sich einige Künstler provisorische Atelierräume eingerichtet hatten. Im November/Dezember 1956 stellten dort 12 Leipziger Künstler (darunter Harry Blume, Hans Engels, Bernhard Heisig, Hans Mayer-Foreyt, Heinz Mäde, Gerhard Kurt Müller, Heinz Plier, Werner Tübke und Heinrich Witz³²⁴) sowie Heinz Prüstel³²⁵, Hans Roosen und Gustl Stark, drei abstrakt-konstruktive Kollegen, die der "Neuen Gruppe Rheinland-Pfalz" angehörten, aus. Die 15 Künstler im Alter zwischen 30 und 40 Jahren zeigten ca. 150 Werke. Die juryfreie Ausstellung sollte "in einer intimeren, aber deshalb besonders verpflichtenden Atmosphäre Voraussetzungen für eine gegenseitige Auseinandersetzung" finden. Bernhard Heisig, der die Ausstellung in der "Bildenden Kunst" besprach, erhofft sich von ihr "eine Aktivierung unseres Kunstlebens" und eine "Ergänzung des oft recht schematischen Ausstellungsbetriebes des Verbandes."³²⁶ Walter Münze als Vorsitzender des VBKD Leipzig legalisierte die 'wilde' Ausstellung, indem er sie im nachhinein zur offiziellen Verbandsausstellung deklarierte³²⁷, womit er eine Leipziger Tradition der "Selbsthilfeausstellung" begründete, die sich bis zum legendären "1. Leipziger Herbstsalon" 1984³²⁸ in Anspielung auf Herwarth Waldens Ausstellung von 1913 auswirkte.

Auch in einem Überblicksartikel zur Leipziger Kunst seiner Generation beklagt Heisig, daß es nur "wenig Berührungspunkte" gebe, "und Gruppen mit gemeinsamen künstlerischen Absichten" nicht zu finden seien. Für diesen Zustand gibt er der starren Struktur des

³²² Bernhard Heisig, Leipziger Bezirkskunstausstellung 1956. In: Bildende Kunst Heft 1, 1957, S. 66f. Heisig stand mit seiner Kritik nicht allein. Besonders die Tagespresse der Blockparteien durfte zu dieser Zeit noch deutliche Kritik äußern: "Die diesjährige Bezirksausstellung ist enttäuschend, ist ungenügend, ist unrepräsentativ. Ihr Gesamtniveau ist bestenfalls mittelstädtisch. Vom Anschluß an ein gesamtdeutsches Niveau ist nicht zu sprechen. Vom viel zitierten 'Weltniveau' wollen wir erst gar nicht reden. Um Irrtümern vorzubeugen: Die Ausstellungen der Vorjahre waren nicht besser - sie waren eher noch schlimmer. Aber nachdem jene unkünstlerische Richtung eines aufgepropften Agitations-Symbolismus, den man verfälschenderweise als Realismus bezeichnet hat, gescheitert ist [...] hätte man doch [...] etwas mehr erwarten können. Mehr Revolutionäres und weniger Konvention!" (hub, Malerei-Grafik-Plastik. Unbefriedigende Jahresausstellung Leipziger Künstler, Sächsisches Tageblatt, 18.10. 1956.)

³²³ Nicht die Presse der SED, sondern der Blockparteien berichteten über diese Ausstellung: "Lassen wir die Künstler zu sich kommen, lassen wir sie aber auf jeden Fall experimentieren." Die Besprechung zitiert aus dem Katalog die Intention der Künstler, "die eigene Arbeit ungehindert und umfassender zeigen zu können. So hat diese Schau kein Programm. Sie verfolgt aber die Absicht, eine Atmosphäre gegenseitiger Toleranz schaffen zu helfen [...]." Werner Tübke wird als das "hervorstechendste Talent" genannt. (hub, Experiment und Epigonentum. Atelierausstellung junger Leipziger Künstler, Sächsisches Tageblatt, 9.12. 1956. Auch die Kritik der Mitteldeutschen Neuesten Nachrichten ist von Werner Tübke beeindruckt, lobt Phantastik und Logik seiner Radierungen. Hervorgehoben werden auch "aus diagonalem Netzgewirr eindringlich hervortretende lithographierte Köpfe" von Bernhard Heisig. (z, Künstler unterm Glasdach. Atelier-Ausstellung im Dimitroff-Museum, Mitteldeutsche Neueste Nachrichten, 24.11. 1956.)

³²⁴ Bis auf Engels, Mäde, Müller und Plier tauchen alle Genannten auf einem "Gruppenporträt" von Harry Blume 1961 wieder auf (vgl. I.3.a.).

³²⁵ Bernhard Heisig war mit Heinz Prüstel, seit seinem Aufenthalt und den Diskussionen 1947 in Zeitz befreundet. Damals konnte er ihn noch in Mainz besuchen.

³²⁶ B.K., Atelier-Ausstellung in Leipzig, in: B.K. 3/1957, S. 168.

³²⁷ Bernhard Heisig: "Die Ausstellung war also gegen den Verband gemacht [...] Münze war damals Vorsitzender [...] trickreich sagte er, wir nehmen das in den Verband mit rein und da wurde es plötzlich eine Verbandsausstellung. Es war keine Ausstellung von Bedeutung [...], es war etwas Gesamtdeutsches, vom Unternehmen her schon was ganz Ungewöhnliches." (Lutz Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 11.)

³²⁸ Vgl. Kunstkombinat DDR, Berlin 1990, S. 158-161.

regionalen Künstlerverbandes die Schuld. Seine eigene Generation sei in einer Atmosphäre herangewachsen, in der "die ästhetische Richtlinie das lebendige Vorbild ersetzen sollte". Die Kunst habe man für "eine toderne Sache" gehalten, der nur "mit größter Wissenschaftlichkeit" beizukommen sei. Der Begriff Historienbild wecke bei ihm "Erinnerungen an die großen 'Maschinen' deutscher und französischer Malerfürsten des 19. Jahrhunderts [...], wo eine im Sinne der herrschenden Klasse diktierte historisch antiquarische 'Richtigkeit', verbunden mit akademischer Glätte, oberstes Kriterium war." Goya, Delacroix und auch Picasso dagegen "interpretieren keine Historie, sondern deuten sie neu im Sinne einer leidenschaftlichen Auflehnung, und ihre Malerei ist zu ihrer Zeit, wie ihre Ideen, revolutionär."

In Leipzig dagegen ergibt der "historisch getreu erfaßte Vorgang, zeichnerisch richtig auf die Fläche gebracht", noch lange keine künstlerische Aussage. Man spreche von "Meisterschaft" als "ein aus Kompositionsregeln und sonstigen Rezepten zusammengebautes Etwas, das abseits jedes geistigen Vorhabens zunächst einmal als Handwerk existiere, erlernbar etwa durch kritisches Studium der klassischen Vorbilder."³²⁹ Auf diese Weise würden Form und Inhalt³³⁰ gegeneinander ausgespielt. "'Der Inhalt ist gut', hört man sagen, 'nur der Form fehlt noch die erforderliche Vollendung', wobei nun gefragt werden muß, wie es möglich sei, aus einer unzureichenden Form auf einen bedeutsamen Inhalt zu schließen. Aber man meint gar nicht den Inhalt, sondern apostrophiert das Thema, den aktuellen, wichtigen Stoff, und bedenkt nicht, daß selbst bei größter Aktualität das Thema künstlerisch, damit auch gesellschaftlich völlig unwirksam bleiben kann. Erst seine geistige Bewältigung schafft den Begriff 'Inhalt', der dann ganz zwangsläufig eine genau seiner eigenen Substanz entsprechende Form zeitigt. So ist also letztlich die Qualität der Form analog der Bedeutung des Inhalts, so gibt es, weiter gefolgert, keine Kunstwerke mit gutem Inhalt und schlechter Form oder umgekehrt."

Heisig wünscht sich "eine Anzahl kleiner, sachlich und weniger verpflichtend inszenierter Ausstellungen [...] Vielleicht würde das helfen, wieder so etwas wie eine künstlerische Atmosphäre schaffen, in der statt eines Exerzierens von Regeln das Abenteuer der Kunst lebendig wäre."³³¹

Der Kritiker der Tageszeitung "Die Union" beschreibt 1956 anlässlich der Jahresausstellung treffend die paradoxe Situation des umworbenen und zugleich ideologisch bedrängten, typischen Leipziger Künstlers: "Natürlich mußte er sich an die 'große Tradition' halten, und ebenso natürlich alles 'Gestrige' über Bord werfen. Nur keine technischen Experimente und Formübungen (Formalismus!), neue Themen sollten vor allem gebracht, aber natürlich nicht mit den alten, abgegriffenen Kunstmitteln dargestellt werden! Und schnell sollte alles gehen, das versteht sich in einer raschlebigen Zeit; [...] der neue Mensch sollte kometengleich vom Himmel fallen und die neue Kunst, den neuen Stil gleich fertig mitbringen."³³²

In dieser Phase der Selbstfindung und kritischen Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Umfeld in Leipzig entstanden 1956 die "Köpfe", eine Graphikfolge von 16

³²⁹ Bernhard Heisig, Junge Künstler in Leipzig. In: Bildende Kunst Heft 3, 1956, S. 127-131.

³³⁰ Vgl. den Abschnitt "Das Inhalt-Form-Problem". In: Walter Besenbruch, Zum Problem des Typischen in der Kunst, Weimar 1956, S. 14-67.

Vgl. Rudolf Pillep, Inhalt und Form der bildenden Kunst. Eine fachgeschichtlich und kunsttheoretische Untersuchung zum Entwicklungsgang des Problems in der Kunstwissenschaft, Inauguraldissertation, eingereicht und verteidigt an der Sektion Kulturwissenschaften und Germanistik der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1974.

³³¹ Bernhard Heisig, Junge Künstler in Leipzig, Bildende Kunst, Heft 3, 1956, S. 127-131.

³³² CDG, Jenseits vom Experiment. Zum diesjährigen Arbeitsbericht der bildenden Künstler, Die Union, 31.10. 1956.

Lithographien³³³, die schon durch ihre Bezeichnung die beabsichtigte Distanzierung zur eigenen Person zum Ausdruck bringen sollten, ganz im Gegensatz zu den zeitgleichen bzw. zeitlich nahe liegenden Lithographien "Selbstbildnis I", um 1956 (37,4 x 26,7 cm, Wvz. 45, Abb. 32), "Selbstbildnis II, 1957/58 (37,2 x 25 cm, Wvz. 67) und "Selbstbildnis III", 1957/58 (37,1 x 25,7 cm, Wvz. 68), die einen nachdenklichen, in sich hineinschauenden Künstler zeigen.

Im "Selbstbildnis im Spiegel: Kopf nach rechts geneigt", 1956 (36,5 x 38,5 cm, Wvz. 52, Abb. 36) der Reihe "Köpfe" beginnen sich die Konturen der vertrauten Heisig- Physiognomie aufzulösen. Das "Selbstbildnis im Spiegel, Kopf nach links geneigt", 1956, 37,1 x 26 cm, Wvz. 60, Abb. 41) zeigt ihn ähnlich frontal, den Betrachter aus schwarzen Augenhöhlen eindringlich und ernst betrachtend. "Selbstbildnis vor Fenster mit Zeichenblock", 1956 (ca. 36 x 25 cm, Wvz. 58, Abb. 39) läßt den Betrachter Anteil nehmen am schöpferischen Prozeß des Zeichnens vor dem Fensterkreuz, das (wie "Selbstbildnis vor Fenster", 1956, 26,5 x 36,6 cm, Wvz. 57) keinen Blick nach Außen freigibt. Wir blicken in angestrengt flackernde Augen, die starr auf den Zeichenblock geheftet sind.

Die Blätter Wvz. 47, 48, 50, 54, 55, 59 (Abb. 35, 37, 38, 40) lösen sich weitgehend von der Physiognomie Heisigs zugunsten einer stilisierenden Herausarbeitung von Kopfstudien als Ausdruck seelischer Erregungszustände. Zweifel, Skepsis, Distanz werden an der 'Oberfläche' des Gesichts sichtbar gemacht, gleichsam dem Gesicht eingeschrieben. Heisigs nervöser Strich auf den Lithographien der 60er Jahre wird hier bereits vorweggenommen. Sander beschreibt, wie "erregt gezogene Linien" sich verdichten und mitunter "wie Kraftströme über den Kopf ins Umfeld" (Wvz. 48, 55, 57) ausgreifen. Er sieht in diesen Blättern erregende Psychogramme "von rückhaltloser Offenheit", in denen sich Heisig schonungslos selbst offenbart. Sie verraten auch "ein Gefühl der Isoliertheit".³³⁴ Das "Selbstbildnis mit erhobenen Händen" (37,4 x 26 cm, Wvz. 54, Abb. 37) zeigt demonstrativ seine Ohnmacht und sein Ausgeliefertsein an die kunstpolitischen Verhältnisse.

Diese Studien entstanden sicher nicht zufällig 1956, einem Jahr, in dem nicht nur Chruschtschow die Entstalinisierung einleitete, sondern auch im Spätherbst nach dem Scheitern des Ungarn-Aufstandes eine neue Eiszeit in der DDR begann (vgl. Exkurs, 2.e.), die sich unmittelbar auf die Arbeitsbedingungen der Künstler auswirkte. Heisig war mit seiner Berufung zum Dozenten und Leiter einer Fachklasse für Graphik im September 1956 sowie seiner Wahl zum Bezirksvorsitzenden des VBK Leipzig (bis 1959) von diesen Vorgängen betroffen und für die getroffenen Maßnahmen und Debatten mitverantwortlich.

Mit seinen Selbstporträts, die sich des intimen, kammermusikalischen Mediums kleinformatiger Druckgrafik bedienen, gab er seinen gemischten Gefühlen Ausdruck und befreite sich zugleich von den Normen des 'sozialistischen Menschenbildes'. Diese Blätter entstanden im eigenen Auftrag, ohne Absicht auf Veröffentlichung und Ausstellung. Zum erstenmal bekannte er sich mit diesen Selbstbildnissen, wenn auch nur im privaten Freundeskreis³³⁵, zum expressionistischen Duktus in der Zeichnung. Die Orientierung am

³³³ Dietulf Sander, Werkverzeichnis der Druckgraphik 1992, Anhang Bd. 1, Nr. 46-61. Sander zählt insgesamt 33 druckgraphische Selbstbildnisse gegenüber 13 gemalten Selbstporträts. Das erste gemalte Selbstbildnis (1958, Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm) zerstörte Heisig. Abgeb. in: B.H., Ausst.kat. Dresden/Leipzig 1973, Werkverzeichnis der Gemälde Nr. 14, S. 49.

³³⁴ Ebd., Textband, Typoskript, S. 111f.

³³⁵ Außer der "Porträtstudie" [Selbstbildnis: Kopf mit langem Hals] (1956, Wvz. 61), die zu Heisigs Besprechung der Atelier-Ausstellung ganzseitig in der Bildenden Kunst (B.K. 3/1957, S. 168) abgebildet wurde, erscheinen erst 1973 weitere Blätter in der Öffentlichkeit: Bernhard Heisig, Ausst.kat. Dresden/Leipzig 1973,

Zeichenstil von Menzel wird hier erstmals abgelöst von Beckmanns kantigen, disharmonischen Zeichenstil seit dem Kriegerleben als Sanitäter 1914 (vgl. Abb. 141, II.2.c.), von dem sich Heisig in dieser Schaffensphase angezogen fühlte.

Wolfgang Hütts Artikel "Realismus und Modernität. Impulsive Gedanken über ein notwendiges Thema"³³⁶, mit dem Chefredakteur Herbert Sandberg in der Zeitschrift Bildende Kunst eine neue Rubrik "Die Kunstdiskussion" eröffnete, empfand Heisig sofort als positives Signal dafür, daß nach der Formalismuskampagne wieder über den Expressionismus gesprochen werden könne. Heisig zeigte sich überzeugt, daß er mit expressiven Mitteln positiv wirkende Kunstwerke schaffen werde.³³⁷

Die Ära Sandberg endete bereits im Sommer 1957. In einer Stellungnahme der Abteilung Kultur des ZK vom 18.3. 1957 zur Zeitschrift Bildende Kunst wird bereits die Ablösung Herbert Sandbergs als Chefredakteur dringend empfohlen und die politisch-ideologisch mangelhafte Redaktionsarbeit u.a. begründet mit der Vorliebe für "gerade jene Künstler, die ein sehr schleches Verhältnis zur Partei haben, obwohl sie ihr angehören." Dazu werden von Irene Heller Werner Tübke und Bernhard Heisig gezählt und auf Beiträge in Heft 2 und 3 verwiesen.³³⁸

e. Auftrag der SDAG Wismut: "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920", 1960/1984

Bernhard Heisig, der in den fünfziger Jahren sehr zurückhaltend Ausstellungen besuchte, bzw. aber auch, z.B. auf der III. und IV. deutschen Kunstausstellung, ausjuriiert³³⁹ worden war,

Abb. 65, 67, 68, 70, 72 (dort datiert auf 1958/59) und Renate Hartleb, Bernhard-Heisig-Ausstellung im Dresdner Albertinum, in: Sächsisches Tageblatt vom 3.6. 1973, S. 7.

³³⁶ In: Bildende Kunst, Heft 10, 1956, S. 565-567. "Wir haben uns einst auf den Standpunkt gestellt, [...] daß alles wesentlich Vorbildhafte, was Erbe sein kann, mit dem Ausklang des letzten Jahrhunderts ende. Dem aber, der um die Mitte unseres Jahrhunderts zwischen die Fronten der Kunst geriet, sich zu entscheiden hatte, dem Bekenntnisse abverlangt wurden, war auch dieses halbe Jahrhundert Erbe. Er wird gezwungen sein, sich mit ihm zu beschäftigen. [...] Es ist doch ein Anachronismus, wenn das erste Atomkraftwerk der Welt, die Tat von Geistesgiganten, in klassizistischen Formen wie ein Tempel gebaut wurde und nichts von seinem Wesen verkündet. [...] Es gibt Werke des sozialistischen Realismus, die nichts mehr zu denken übrig lassen. Es gibt Werke, deren Sinnlichkeit so antiquiert ist, daß sie nicht erschüttern können. Unsere Kunst aber soll erschüttern und ergreifen. Käthe Kollwitz ist uns deshalb viel näher als die glatten, rosenrot romantischen Bilder der Gegenwart. Ist das ein Zufall? - Es ist kein Zufall! Wir haben versäumt, das Feld der neueren Kunst nach dem Positiven abzusuchen, das inhaltsbetont nach einer Periode der Verflüchtigung des Inhalts im Neopressionismus sich mit dem Expressionismus gegen die bürgerliche Welt aufgelehnt hat. Es ist kein Zufall, daß die Sozialkritik des 20. Jahrhunderts sich der Mittel des Expressionismus bediente." (S. 565f.)

In Heft 3/1957 antwortet der Berliner Maler Konrad Knebel auf die von der Redaktion gestellte Frage: "Halten Sie die Mittel des Expressionismus für geeignet, Anliegen unserer Zeit positiv zum Ausdruck zu bringen?": "Der Expressionismus ist eine unvollendete Richtung, deshalb trägt er besonders viele Ansatzpunkte und Möglichkeiten für unsere Zeit in sich, so daß wir viel von ihm lernen müßten. Betrachten wir unsere heutigen Arbeiten, so sehen wir, daß vielen von ihnen optische Knappheit und Prägnanz fehlen. Es herrscht oft eine der modernen Zeit fremde Belieblichkeit in den Beziehungen von Form und Farbe zum Inhalt." ("Vom Expressionismus können wir viel lernen", S. 198.)

³³⁷ Vgl. Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 135. "Es war verlernt worden, Fragen zu stellen, weil behauptet wurde, Marxisten hätten für alle Probleme gültige Antworten bereit. Es war, als öffne mein Artikel Schleusen. Ein Tabu schien aufgehoben. Jetzt konnte wieder über den Expressionismus gesprochen und geschrieben werden."

³³⁸ Vgl. SAPMO-BArch, ZPA, IV/2/906/171, Bl. 33-35, zit. n. Ulrike Goeschen, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, Berlin 2001, Dokument 30, S. 339. Es handelt sich im Fall Heisig um seinen Bericht über die "Atelier-Ausstellung in Leipzig", B.K., 3/1957, S. 168-170 mit einer Porträtstudie Heisigs von 1956.

³³⁹ Von Bernhard Heisig war auf der IV. Deutschen Kunstausstellung nur die Bleistiftzeichnung "Meine Mutter" (60 x 40 cm) zu sehen (o.Abb. im Kat.). Die von ihm eingereichte erste Fassung seiner "Kommunarden" (1956-1958/59, Öl/Hartf., 120 x 150 cm, zerstört, nach Aussage von Heisig befanden sich 31 Fassungen auf dem Bildträger), in der man eine Auseinandersetzung mit Oskar Kokoschkas Triptychon "Thermopylae" (1954/55,

verweigerte sich der im Gefolge des Bitterfelder Weges besonders geförderten Thematik Arbeiterporträt und Aufbau der volkseigenen Industrie. Das mit dem repräsentativen Gemälde "1848 in Leipzig" (1954/58) geweckte Interesse an historischen Themen, insbesondere die Möglichkeit, Situationen des Kampfes, wie das Warten auf das Gefecht, in Auseinandersetzung mit den eigenen Kriegserfahrungen zu bearbeiten, reizte ihn, wieder einen Auftrag für ein Historienbild anzunehmen.

Gerhard Winkler³⁴⁰, der in seiner Funktion als Kulturbeauftragter der SED-Gebietsleitung bei der SDAG (Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft) Wismut³⁴¹ einige Monate später den Vertrag der IG Wismut mit Heinrich Witz vermittelte, hatte sich an Heisigs 1956 abgebrochene Auseinandersetzung mit dem Thema Kapp-Putsch im Ruhrgebiet erinnert und bot ihm 1958 das Thema noch einmal an, diesmal auf eine bestimmte historische Episode in Gera bezogen: "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920" (1960/1984). Nach zahlreichen Studien³⁴² entstand 1960 eine ursprüngliche Gemäldefassung, die Heisig im nachhinein als

Tempera/Lwd.) zu erkennen glaubte, wurde abgelehnt. Horst Jähner erwähnte das Bild in seiner Rede auf dem IV. Kongreß des VBKD (1.-5.12. 1959), das "unwillkürlich an das Thermopyläe-Triptychon von Oskar Kokoschka denken läßt und zweifellos Symptome der Dekadenz in sich birgt." (Protokollband, S. 175) Die Kunstwerke auf der Vierten Deutschen Kunstausstellung in Dresden (28.9. 1958 bis zum 25.1. 1959), dem wohl absoluten Tiefpunkt in der Abfolge der 10 Dresdner Kunstausstellungen, kritisierte Walter Ulbricht als zu häßlich, die dargestellten Arbeiter als bloß hilflos leidend. Er vermißte die wirklich "eindrucksvollen Bilder", das Aufbaupathos der Dritten Deutschen Kunstausstellung. Es dominierte der "lyrische Dresdner Stil" (Lindner 1998, S. 123), den Heisig in seiner Rezension der Leipziger Bezirkskunstausstellung 1955 als "verdünnten disziplinlos gewordenen Impressionismus" bezeichnete (B.K. 6/1955, S. 476). Das am häufigsten genannte Gemälde (107 Nennungen, 13%) von Kurt Seifert: E-Werk Dresden, 58 x 88 cm, Kat. Nr. 529) war noch nicht einmal im Katalog abgebildet. An zweiter Stelle stand mit 105 Nennungen (12%) Bernhard Kretzschmars Bild "Blick auf Stalinstadt" (105 x 160 cm, Kat. Nr. 302, vgl. Lindner 1998, S. 128.) Dennoch kaufte die Staatliche Auftragskommission auf ihrer außerordentlichen Sitzung am 8.12. 1958 Kunstwerke im Gesamtwert von 280.000 Mark. (SAMO-BArch IV 2/906/184, Bl.151-155.) Alle Künstler, die zum damaligen Zeitpunkt noch nicht optimistisch genug malten, wie Metzkes, Sitte, Tübke, waren überhaupt nicht, oder wie Heisig und Mattheuer nur mit einer Zeichnung bzw. Farblithos beteiligt worden. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit standen die Mitglieder des Ausstellungskomitees u.a. Walter Arnold, Kurt Bunge, Fritz Cremer, Fritz Dähn, Lea Grundig, John Heartfield, Bert Heller, Hans Jüchser, Gerhard Kettner, Karl Kröner, Karl Erich Müller, Otto Nagel, Oskar Nerlinger, Otto Niemeyer-Holstein, Hans-Theo Richter, Max Schwimmer, Klaus Wittkugel und der Jury u.a. Gerhard Bondzin, Hans Grundig, Waldemar Grzimek, Bernhard Kretzschmar, Wilhelm Lachnit, Arno Mohr, Herbert Tucholski und Herbert Wegehaupt. Zu diesem Zeitpunkt dominierten noch die Berliner mit insgesamt 23 und die Dresdner mit 19 Mitgliedern gegenüber drei Vertretern aus Leipzig (Hans Mau, Gabriele Meyer-Dennewitz und Max Schwimmer, der aber in Dresden lehrte) eindeutig das Organisationskomitee (Teil der Jury) und die Jury. Bereits auf der V. Deutschen Kunstausstellung (22.9. 1962 bis März 1963) rückte mit Harry Blume (zu seinem "Gruppenporträt Leipziger Künstler" von 1961 vgl. I.3.b.) ein Leipziger Künstler in die Position des stellvertretenden Präsidenten des Organisationskomitees. Aus Leipzig kamen außerdem jetzt Albert Kapr, Hans Mayer-Foreyt, Heinrich Witz in das Komitee und Wolfgang Mattheuer, Gabriele Meyer-Dennewitz in die Jury, in der, dem Bitterfelder Weg geschuldet, erstmals auch ein Maurer, Zerspanungsmeister, eine Büchereileiterin, Buchhalterin, zwei Schweißer, Rohrleger, Bergmann, Entwicklungsingenieur, Sattler, Schlosser, Dekorationsmaler, eine Modegestalterin, ein Graveur und eine technische Zeichnerin saßen.

³⁴⁰ 1968 wurde er Direktor des Museums für bildende Künste in Leipzig, wo er den Kunsthistoriker Johannes Jahn ablöst, der wegen seine Protestes gegen die Sprengung der Leipziger Universitätskirche im Mai 1968 in Ungnade gefallen war. Nach ständigen Konflikten mit dem Leiter der Abteilung Kultur beim Rat des Bezirkes, Werner Wolf, wechselte Winkler 1981 an die Kunstgalerie Gera (Sammlung Handzeichnungen der DDR). Ende 1988 verläßt er auf einer Dienstreise die DDR in Richtung Bundesrepublik.

³⁴¹ Der Uranbergbau im Erzgebirge mit ca. 52.000 Beschäftigten war mit seinen Lieferungen an die Sowjetunion im Kalten Krieg für die zivile und militärische Atomindustrie von hoher strategischer Bedeutung.

³⁴² Kompositionsskizze zum Gemälde "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920" I, 1958/59, Kohle, weiß gehöht, 49,2 x 75 cm, Inv. Sammlung der Handzeichnungen der DDR (SHZ), Kunstgalerie Gera, heute Kunstsammlung Gera, Nr. 587, Stiftung Rat des Bezirkes Gera; Kompositionsskizze II, 1959/60, Feder in Schwarz, 29 x 41,8 cm, Inv. SHZ, Nr. 444, Stiftung des Künstlers (Abb. 43); 11 Figurenstudien zum Gemälde "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920" (Stiftungen von Kampfgruppeneinheiten diverser VEB aus Gera, Abb. 44-46): Sich ergebender

seinen ersten Auftrag bezeichnet. Diese Fassung hatte er 1984 grundlegend überarbeitet.³⁴³ Obwohl für kulturelle Zwecke finanziell besonders gut ausgestattet, war die SDAG Wismut zum damaligen Zeitpunkt noch nicht als Auftraggeber in Erscheinung getreten. Der Auftrag³⁴⁴ hatte im Vorfeld der Bitterfelder Konferenz 1959 daher auch die Funktion einer Initialzündung.

Heisig standen zum Zeitpunkt der Auftragserteilung weder historische Quellen, noch eine wissenschaftliche historische Studie zu den lokalen Ereignissen nach dem Kapp-Putsch in Gera, der damaligen Landeshauptstadt des thüringischen Duodez-Staates Reuß, zur Verfügung. Parallel zum Berliner Vorgehen setzten dort putschende Reichswehroffiziere mit etwa 500 regulären Soldaten und rund 1000 'Zeitfreiwilligen' die Landesregierung ab. Im Rahmen des vom Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund ausgerufenen Generalstreiks kam es am 15. März 1920 auch auf dem Marktplatz von Gera zu einer Massendemonstration streikender Arbeiter, die von dem Militär nicht aufgelöst werden konnte. Die Arbeiter stürmten Rathaus, Kaserne und das Gebäude der Landesregierung. Bei den Kämpfen wurden dreizehn Arbeiter getötet.³⁴⁵

Soldat, Graphit, 33,3 x 27,2 cm, SHZ Nr. 445; Arbeiter mit Gewehr, Graphit, 33,5 x 26 cm, SHZ Nr. 446; Bewaffneter Arbeiter (Rückenansicht), Graphit, 33,7 x 25,6 cm, SHZ Nr. 447; Bewaffneter Arbeiter, das Gewehr durchladend, Graphit, 33,7 x 25,6 cm, SHZ Nr. 448; Arbeiter, das Gewehr durchladend (Rückenansicht), Graphit, 33,4 x 26 cm, SHZ 588; Soldat mit erhobenen Händen, Graphit, 33,8 x 25,8 cm, SHZ Nr. 589; Soldat, die Hände um den Stahlhelm gelegt, Graphit, 34 x 26 cm, SHZ Nr. 590; Zeitfreiwilliger, Hände vor den nach vorn gebeugten Kopf haltend, Graphit, 33,4 x 26 cm, SHZ Nr. 591; Kopf eines Zeitfreiwilligen, Graphit, 29,8 x 20,8 cm, SHZ Nr. 592; Soldat, mit erhobenen Armen, Graphit, 33,8 x 25,9 cm, SHZ Nr. 593 cm; Soldat, mit erhobenen Händen und Studienkopf oben rechts, Graphit, 33,8 x 26 cm, SHZ Nr. 594; Zwei Studien zu bewaffneten Arbeitern, 1959/60, Graphit, 29,8 x 41,6 cm, SHZ Nr. 595; Bewaffneter Arbeiter, das Gewehr im Anschlag haltend (Rückenansicht), 1959/60, Graphit, 33,5 x 24,8 cm, SHZ Nr. 597. Abgebildet in: "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920", Kat., Gera 1985, S. 12-16, Abb. 10-22 und in: Auftrag: Kunst 1949-1990, Ausst.kat. des DHM, Berlin 1995, S. 131.

³⁴³ "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920", 1960, 1984 vom Künstler überarbeitet, Öl auf Leinwand, 120 x 181 cm, Städtische Kunstgalerie Gera. Abgeb. in: Gerhard Winkler, Kat. Gera 1985, S. 17 (erste Fassung 1960) und S. 19 (zweite Fassung 1984) sowie Kat. Heisig, Leipzig 1985, S. 85 und Ausst.kat. der Retrospektive, München 1989, Abb. 5.

Die Komposition der ersten Fassung ist nach Aussage von Heisig (Strodehne, 1.6. 2000) in Form einer Zeichnung erhalten. Die Fassung von 1960 "hatte überhaupt keinen Erfolg." (Strodehne, 15.10. 2000) Sie wurde zwar auf der V. Deutschen Kunstausstellung 1962/63 zusammen mit dem Gemälde "Pariser Märztag 1871" ausgestellt, blieb aber ohne Abbildung im Katalog. Sie fand keine Erwähnung in der Kunstkritik, außer bei einer polnischen Rezensentin, die die "zielbewußt gewählten und unterschiedlich gestalteten psychologischen Akzente der menschlichen Gesichter" lobte (Helena Krajewska, Die Dresdner 'Fünfte' aus polnischer Sicht. In: Przeglad Artystyczny Nr. 5/1963, deutsch: Bildende Kunst, 4/1964, S. 212). Bis 1976 blieb das Gemälde im Besitz des Bergbaubetriebes Schmirchau der SDAG Wismut in Ronneburg. Der Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin und Direktor der Nationalgalerie, Eberhard Bartke, entdeckte das Bild auf der Ausstellung "Auftragswerke der Wismut" in Gera und äußerte den Wunsch, es nach Berlin zu holen. Am 18.1. 1977 übergab die SDAG Wismut das Werk der Nationalgalerie als Schenkung. Bereits im Frühjahr 1977 bemühten sich die Museen der Stadt Gera vergeblich um das Gemälde, das als "emotionaler Höhepunkt" die Stadtgeschichte zur Zeit des Kapp-Putsches in Gera dokumentieren sollte. Schließlich gelang es dem Initiator des Auftrages, Gerhard Winkler, als neuer Direktor der Kunstgalerie Gera seit 1981, das Gemälde von der Nationalgalerie zurückzuerwerben. (Vgl. Barbara Naumann/Arnulf Siebeneicker, Bernhard Heisig: Geraer Arbeiter am 15. März 1920. In: Auftrag: Kunst, S. 131f., Anm. 15-18.)

³⁴⁴ Nach Aussagen von Bernhard Heisig bekam man für ein Gemälde wie "Geraer Arbeiteraufstand" ca. 5.500 Mark. Davon gingen anfangs 14%, später 20% Steuer ab. Vgl. Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 22.

³⁴⁵ Vgl. zu den historischen Ereignissen: Gerhard Winkler, Zur Geschichte der Geraer revolutionären Märzkämpfe im Jahre 1920. In: "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920". Gemälde von Bernhard Heisig. Historische Dokumentation von Gerhard Winkler (Kat.), Gera 1985, S. 31-55.

"Das ist ein Katalog, der nicht ganz astrein ist, weil die Fotos nicht die Situation in Gera zeigen. Auf Genauigkeit kam es ihm wohl nicht an." (Strodehne, 15.10. 2000.)

Bernhard Heisig nahm den Auftrag an, zumal ihm Gera topographisch noch von seinem Aufenthalt 1947 in der graphischen Kunstanstalt vertraut war. "Ich kannte also die Räumlichkeiten und konnte mir den Marktplatz mit dem Krach dort imaginieren, eine Fähigkeit, die mich manchmal richtig bedrängt. Ich habe dann mit Leuten gesprochen, die das erlebt haben."³⁴⁶ Die Aussagen der Teilnehmer am Märzaufstand nahm er im Atelier auf Tonband auf. "Das waren einfache Arbeiter, die sehr plastisch erzählen konnten. Ich konnte aus diesen Erzählungen einzelne Szenen entwickeln."³⁴⁷ Heisig berichtete z.B., daß die Szene im Vordergrund, in der ein Bürger der Stadt auf einen der vom LKW heruntergezerzten Freiwilligen einschlägt, sich auf den Bericht eines Zeitzeugen bezieht: Ein Vater erkannte seinen Sohn unter den Putschisten.³⁴⁸

Inspiziert hatte Heisig offensichtlich auch die Radierung "Märztage I"³⁴⁹ von Max Klinger aus dem Jahre 1883 (Abb. 47). Auf engstem Raum zwischen den Kulissen wohlhabender Bürgerlichkeit zusammengedrängt, feiert die entfesselte Menge den Sieg ihrer Revolution. Bewegte Plünderungsszenen im Hintergrund wechseln ab mit statischen Partien wartender Gestalten. Heisig, der das Hochformat in ein Breitformat verwandelt und den engen Bildraum der Radierung zum Marktplatz von Gera erweitert, übernimmt von Klinger den extremen Hell-Dunkel-Kontrast zwischen der im Schatten liegenden Bade-Anstalt auf der rechten Bildseite und den hellen Fassadenpartien im Hintergrund: Der dunkle LKW, den Soldaten mit erhobenen Händen verlassen, steht vor einem im Schatten liegenden Eckhaus. Die bei Klinger entgegen den Sehgewohnheiten von rechts vorne nach links in die Tiefe reichende Diagonale verläuft bei Heisig von rechts oben nach links unten aus dem Bildraum heraus. Wie bei Klinger lassen die Licht- und Schattenpartien die Menschenmenge als dramatisch bewegt erscheinen. Auch die leichte Schrägsicht von oben auf die Menge macht Heisig sich zu eigen, zieht aber die Platzwände (der Dachhelm des Rathausturmes ist angeschnitten) und die Gesichter der Menge wie mit einem Zoom so dicht an den Betrachter heran, daß die Vordergrundfiguren 'angeschnitten' werden und als Brustbildnisse erscheinen. Auch hier geht es Heisig um das unmittelbare Einbezogenwerden des Betrachters und die Überwindung jeder Distanz zwischen Bildgeschehen und Betrachter. Aus der Menschenmenge nehmen sogenannte 'Korrespondenzfiguren' Blickkontakt mit dem Betrachter auf bzw. verweisen auf eine imaginäre Handlung außerhalb des Bildausschnittes.

In der stark überarbeiteten Fassung von 1984 erhöht Heisig den Betrachterstandpunkt und rückt die Häuserfassaden und den Rathausturm wieder auseinander. Auf diese Weise verschafft der Maler dem Betrachter wieder einen größeren Abstand zum Bildgeschehen. An der ursprünglichen Fassung von 1960 fällt das Fehlen einer eindeutigen Konfrontation der Bürgerkriegsparteien im Klassenkampf auf. Die schon von der polnischen Kunstkritikerin Helena Krajewska gelobte psychologische Genauigkeit, mit der Heisig nahezu jeder Figur eine porträtgenaue Individualität verleiht, bezieht auch den 'Klassenfeind', die

Eindeutig auf Gera bezogen sind nur ein Foto auf S. 44 und die Bilder auf S. 51 und 52.

³⁴⁶ Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 25.

³⁴⁷ Strodehne, 15.10. 2000.

³⁴⁸ Bernhard Heisig im Gespräch mit Monika Flacke und Arnulf Siebeneicker am 8.7. 1994 in Strodehne. In: Auftrag: Kunst 1949-1990, (Kat. des DHM), Berlin 1995, S. 130.

³⁴⁹ Aus "Dramen", Opus IX, Blatt 8, Berlin 1883, Radierung und Aquatinta, 45,3 x 35,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Singer 154 IV.

Rückblickend schrieb Klinger 1916 über den Zyklus, der sechs tragische Ereignisse aus dem Alltag der Großstadt behandelt, darunter die Zeit der Sozialistengesetze: "Damals war die Zeit der schärfsten Sozialdemokratie mit revolutionärem Hintergrund in ganz Deutschland. [...] Es war die Zeit meiner Schwärmerei für Zola (dem wollte ich eigentlich die 'Dramen' widmen) für die Goncourts, für Flaubert [...]." (Brief an Max Lehrs vom 1.3. 1916, zit. n. Briefe von Max Klinger, aus den Jahren 1874 bis 1919, hrsg. von Hans Wolfgang Singer, Leipzig 1924, S. 208.)

gefangengenommenen, jungen und unerfahrenen Putschisten mit ein, deren angsterfüllte Gesichter vor der Kulisse der bewaffneten und wütenden Masse der Arbeiter mitleiderregend sind. Heisig kehrt das Täter-Opfer-Verhältnis um. Barbara Naumann und Arnulf Siebeneicker vergleichen die Szenerie zu Recht mit zwei Ecce-Homo-Darstellungen: Hieronymus Bosch, Ecce Homo (1470-80, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main) und Honoré Daumier, Ecce-Homo (1862-65, Folkwangmuseum Essen), auf denen der wehrlose Christus, erhöht stehend und von bewaffneten Schächern umringt, dem rasenden Mob präsentiert wird.³⁵⁰ Heisig dämonisiert mit seiner grundlegenden Überarbeitung des Gemäldes von 1984 (Abb. 48) die Seite der Putschisten, die jetzt dichtgedrängt und aggressiv mit tief ins Gesicht gezogenen Stahlhelmen als anonyme Masse auf die Demonstranten zustürzen. Zusätzlich werden sie als 'faschistische Gefahr' gebrandmarkt durch Hakenkreuze auf den Stahlhelmen, die "nur für die Marinebrigade Ehrhardt bei deren Einsätzen im März 1920 in Berlin überliefert sind."³⁵¹ Durch seine Überarbeitung werden die Fronten eindeutig. Dem Klassenfeind wird ein individuelles Antlitz verweigert. Er tritt als aggressive Militäreinheit auf, nicht als die hilflosen, verhetzten jungen Männer der ersten Fassung. Heisig sagt selbst, er habe in der ersten Fassung die Soldaten individualisiert und in einer Täter-Opfer-Haltung gemalt, wie er sie auch für sich selbst als Angehöriger der Waffen-SS in Anspruch genommen hat. Er war während des Krieges im gleichen Alter wie die Zeitfreiwilligen in Gera 1920. In der Überarbeitung jedoch wollte er "sie gesichtslos machen, sozusagen als nichtdenkende Leute. Diese Freiwilligen haben auch nicht nachgedacht, das waren Freikorpsleute, [...] die habe ich als Masse auf den Wagen gestellt. Das ist eine inhaltliche Überlegung, die ich kompositorisch umgesetzt habe."³⁵²

Heisig revidierte 1984 sein Unbehagen an eindeutigen Feindprojektionen, das ihn noch 1954 gehindert hat, das Massaker der siegreichen "Roten Ruhrarmee" an der Polizeieinheit in Essen, die bereits kapituliert hat, zu malen.

Das Gemälde ist ein frühes Beispiel für die "Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit": Heisig erzählte 1996 Lutz Dambeck im Interview, er habe damals die Ereignisse in Gera verbunden mit Erfahrungen, "die ich am 17. Juni [1953, E.G.] erlebt habe, zum Beispiel eine Frau, die mit einem Gemüsegewagen abgeholt wurde und der sie in den Bauch geschossen hatten. Ihr lief das Blut zwischen den Beinen raus, in Leipzig damals.³⁵³ Ich will damit sagen, warum interessiert mich so ein Auftrag? Weil ich damit andere Dinge verbinden kann, die unter Umständen für mich eine Rolle gespielt haben und die ich nicht loswerden kann, denn, wenn ich sie los werden könnte, würde ich sie nicht malen."

Dambeck hält ihm vor: Sie sprechen von Gewaltszenen am 17. Juni 1953 in Leipzig, die "Sie aber künstlerisch nicht etablieren können. Das ist doch das Problem. Wie geht man damit um? Das ist doch gemeint mit der 'politischen Kompromißformel'." Heisig: "Ja, glauben Sie denn, daß das am 17. Juni so viel anders war als in Gera, als es dort geknallt hat?" Lutz Dambeck: "Aber, Sie haben das Erlebte dann doch etabliert unter der Maske des 'richtigen' Themas³⁵⁴: Geraer Arbeiteraufstand, und eben nicht 17. Juni. Solange das Thema, kontrolliert durch die Partei oder durch Sie selbst, erhalten bleibt, gestatten Sie sich dann auch das

³⁵⁰ Vgl. Barbara Naumann, Arnulf Siebeneicker, in: Auftrag: Kunst, S. 132f.

³⁵¹ Ebd., S. 133.

³⁵² Dambeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 26.

³⁵³ Vgl. Heidi Roth, Der 17. Juni 1953 in Leipzig, Originalbeitrag für "DDR Lesebuch. Stalinisierung 1949-1955", hrsg. von Ilse Spittmann und Gisela Helwig, Edition Deutschlandarchiv, Köln 1991, S. 219-223.

³⁵⁴ Die Dominanz der christlichen Ikonographie in der europäischen Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts zeigt, daß die Künstler im Rahmen von religiös "korrekten" Themen wie Bethlehemischer Kindermord, Gefangennahme Christi, Geißelung Christi, Kreuzigung etc. die Möglichkeiten von Gewaltdarstellungen ausschöpfen konnten.

Formexperiment, diese Erweiterung des formalen Horizonts. Es wird ein bißchen gedehnt, aber diese Nabelschnur zur Partei, die bleibt doch erhalten." Heisig: "Ich weiß nicht, was Sie unter Nabelschnur verstehen."³⁵⁵

Diese "Nabelschnur zur Partei", von der Heisig nichts wissen will, wurde ihm und vielen anderen Künstlern, wie z.B. Willi Sitte, in der Ende der fünfziger Jahre beginnenden Ära Kurella zum Verhängnis. Die nach dem 17. Juni 1953 taktisch und halbherzig geduldete "Tauwetterperiode" brach die Partei Mitte 1957 ab und zog, alarmiert durch die Ereignisse nach dem XX. Parteitag in Ungarn und Polen, die Zügel wieder an im Kampf gegen alle Erscheinungen des "ästhetischen Revisionismus", der Dekadenz und des Modernismus (vgl. Exkurs, 2.e.).

Noch bevor Heisig an seinem zweiten Hauptwerk, das einen historischen Stoff behandelte, arbeitete, stieg sein Kollege Heinrich Witz während der 5. Leipziger Bezirkskunstausstellung 1959 zum neuen Protagonisten der Leipziger Kunstszene auf und löste ihn im Oktober 1959 als Bezirksvorsitzenden ab. In seiner Rede auf dem IV. Kongreß des VBKD (1.-5.12. 1959 in Leipzig-Markkleeberg), auf dem Witz auch zum Mitglied des Zentralvorstandes des VBKD in Berlin gewählt wurde, stellte er seinem Vorgänger Heisig ein denkbar schlechtes Zeugnis aus. Ausgerechnet zum Jahreswechsel 1956/57, als Heisig den Altkommunisten Walter Münze als Leipziger Verbandsvorsitzenden abgelöst hatte, habe "der Einfluß des Revisionismus [...] zu einer erheblichen Verwirrung über die einfachsten Dinge" geführt. "Man ließ nur Kollegen ins Atelier, von denen man annahm, daß sie die eigene Meinung teilten. Es herrschte eine Atmosphäre wie bei Schwerkranken. Man verkehrte nur mit Kollegen, die die gleiche Krankheit hatten. Dieser Zustand der Zersplitterung, der Vereinzelung und der Isolierung hat es natürlich leicht gemacht, daß einzelne durchaus begabte Künstler plötzlich sich als rechtmäßige Erben Max Beckmanns (!), Hofers oder Picassos fühlten, zu langweiligen Nachahmern wurden und eine Unmenge Zeit, Kraft und zumindest zeitweilig, Talent auf diesem Wege einbüßten. [...] Dieser Zustand der Unfruchtbarkeit hat uns deutlich vor Augen geführt, wohin die Behinderung [...] durch spätbürgerliche Kunstvorstellungen geführt hat: ins Praktizieren der Theorie des dritten Weges, in den Versuch, ideologisch zu koexistieren und bei den Dogmen der Moderne zu landen, die Genosse Prof. Kurella mit Recht als fürchterlich bezeichnet hat."³⁵⁶

Die von Witz aufgezählten Symptome im Bezirksverband konnte ein Bezirksvorsitzender Bernhard Heisig beim besten Willen nicht verhindern, entsprachen sie doch den von der Partei ritualisierten Vorwürfen gegen Künstler, die den XX. Parteitag zum Anlaß genommen hatten, mehr Verantwortung für ihre künstlerisch Produktion zu fordern.

Die zitierten Ausstellungsrezensionen von Bernhard Heisig sind ein stetes Plädoyer, die eigenen Ansprüche ernst zu nehmen. Sein Frühwerk mit den Zeichnungen und Lithographien nach Menzels Aufbahrung der Märzgefallenen und dem Gemälde zum Geraer Arbeiteraufstand zeigt seinen Versuch, das Historienbild zu reformieren. Die staatlich und parteilich als Medium zur Identitätsstiftung für den Sozialismus gebrauchte Historienmalerei benutzt Heisig zur Erprobung und Verarbeitung seiner eigenen traumatischen

³⁵⁵ Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 25f.

³⁵⁶ Vierter Kongreß des Verbandes bildender Künstler Deutschlands, Protokollband, hrsg. vom Zentralvorstand des VBKD, verantwortlich Joachim Uhlitzsch, Gesamtgestaltung HfGB, Leipzig, o.J., S. 57f. Mit dieser Rede wurde nach den Begrüßungen und dem Hauptreferat des amtierenden Präsidenten Willi Wolfgramm die Diskussion eröffnet. Trotz der Rede erinnert sich Heisig, daß Witz sich ihm gegenüber immer loyal verhalten habe. Er zitiert Sonja Kurella, die Frau von Alfred Kurella, die bis 1958 Mitglied der Bezirksleitung der SED in Leipzig war: "'Wir wären schon viel weiter mit dem Heisig, wenn Du (Heinrich Witz, E.G.) dich nicht dauernd dazwischen stellen würdest.' Die wollten mich damals abschießen. Ich war ihnen zutiefst suspekt." (Strodehne, 15.10. 2000.)

Kampferfahrungen im Zweiten Weltkrieg. Er wendet dazu Verfahren der Zoom-Technik aus der Film- und Fotoästhetik an, wie den Wechsel von Weitwinkel und Nahaufnahme, um den Betrachter in das von ihm geschilderte Geschehen distanzlos hineinzuziehen. Mit diesen Abweichungen vom geforderten eher statisch und repräsentativ ausgerichteten Historien- und Ereignisbild, die verbunden waren mit einem subjektiven, von seinem eigenen Erleben geprägten Blick auf die thematisierten Ereignisse, kam Heisig seit Ende der 50er Jahre zunehmend in Konflikte mit dem "gesellschaftlichen Auftraggeber". Der erste Abschnitt des folgenden Kapitels behandelt die Ära Kurella 1957 bis 1962, in der eine fiktive Künstlergruppe des Leipziger Bezirksverbandes zur sozialistischen Künstlerbrigade aufgebaut werden sollte. Nachfolger von Heinrich Witz, den man wegen erwiesener Unfähigkeit bald fallen ließ, wurde bereits 1962 Werner Tübke, ein erklärter Favorit von Alfred Kurella.

I.3. Bernhard Heisig findet sein Thema im Widerspruch

a. Alfred Kurellas Wirken in Leipzig als "Ideologe der Rechtgläubigkeit"

Mit der Ernennung von Alfred Kurella zum Leiter der im Oktober 1957 gegründeten "Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED" leitete Walter Ulbricht persönlich die Wende zurück in die Zeit vor dem "Neuen Kurs" ein. Kompromißlos sollte der Spätheimkehrer aus dem Exil in der stalinistischen Sowjetunion den Kampf gegen den 'ästhetischen Revisionismus' aufnehmen, der die Künstler an den autoritären Stil der Ende 1953 zugunsten des Ministeriums für Kultur aufgelösten "Staatlichen Kunstkommission" erinnerte.

Mit der Kulturoffensive auf dem V. Parteitag (10.-16.7. 1958), auf dem Walter Ulbricht die Losung ausgab: "In Staat und Wirtschaft ist die Arbeiterklasse der DDR bereits der Herr. Jetzt muß sie auch die Höhen der Kultur stürmen und von ihnen Besitz ergreifen"³⁵⁷ und mit der "I. Bitterfelder Konferenz" am 24./25. April 1959 (vgl. Exkurs 2.f.) stiegen auch die ideologischen Ansprüche der Partei an die thematisch beliebigen und künstlerisch mittelmäßigen Werke auf den Leipziger Bezirkskunstausstellungen (vgl. die Rezensionen von B. Heisig). Kurella, der bereits durch seine Tätigkeit als Direktor des Literaturinstituts (später Literaturinstitut Johannes R. Becher genannt)³⁵⁸ von 1954 bis 1957 mit Leipzig vertraut war, behielt auch nach seinem Wechsel in die Hauptstadt als Leiter der Kulturkommission beim Politbüro durch seine Frau Sonja, die er 1958 geheiratet hatte, enge Fühlung mit der Leipziger Kunstszene. Sonja Kurella war vor ihrer Heirat und dem Umzug nach Berlin Abteilungsleiterin für Kultur- und Volksbildung in der Bezirksleitung Leipzig. Aus diesem Tätigkeitsfeld hatte sie gute Kenntnisse und Beziehungen zu den Leipziger Künstlern, z.B. machte sie ihren Mann als erste auf den damals 29jährigen Maler Werner Tübke aufmerksam.³⁵⁹

³⁵⁷ Walter Ulbricht, Einige Probleme der Kulturrevolution. Auszug aus dem Referat "Der Kampf um den Frieden, für den Sieg des Sozialismus, für die nationale Wiedergeburt Deutschlands als friedliebender demokratischer Staat" auf dem V. Parteitag der SED, Juli 1958. In: ND vom 12.7. 1958. Zit.n. Dokumente, 1972, S. 536.

³⁵⁸ In seiner Eröffnungsrede als Direktor des "Instituts für Literatur" in Leipzig 1955 beschwor er die "Lehrbarkeit der literarischen Meisterschaft" (Alfred Kurella, Wofür haben wir gekämpft? Beiträge zur Kultur und Zeitgeschichte, Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1975, S. 286-302.)

³⁵⁹ Sonja Kurella erklärte im Interview mit Lutz Dammbeck: "Na ja, die Leipziger Schule ist über die Astoria-Bilder von Werner Tübke entdeckt worden. Mich rief Ilse Dalinger, eine Freundin aus Leipzig, die beim Rat der Stadt arbeitete, an und sagte: Der Tübke hat mal einen Auftrag bekommen, zur Leipziger Messe fünf Gemälde für das Hotel Astoria zu malen. Er hat 10 Bilder gemalt [Fünf Diptychen zu den fünf Kontinenten, 1958, Öl auf Holz, jede der 10 Tafeln 275 x 147 cm, für den Speisesaal des Interhotels], die stehen jetzt hier im Keller herum, weil die Ökonomen des Hotels der Meinung sind, man könne diese Bilder den Messeonkels aus den kapitalistischen Ländern [Thema war der Gegensatz zwischen sozialistischer und kapitalistischer Gesellschaftsordnung, zwischen Kolonialismus und Befreiungsbewegungen, zwischen Arbeitern und Ausbeutern, Armut und Reichtum auf den fünf Kontinenten] nicht zumuten. Da habe ich dem Alfred gesagt, er solle doch, wenn er in Leipzig zu tun hat, sich mal die Bilder anschauen. Zusammen mit Abusch haben sie sich die Bilder angesehen und waren also begeistert davon. Von daher besteht diese Beziehung meines Mannes zu Tübke und seiner Malerei." Kurella sorgte auch dafür, daß der Arbeitsausschuß des Kuratoriums des Kulturfonds, einem Antrag des Rates des Bezirks Leipzig folgend, für Tübkes Astoria-Tafeln über das vereinbarte Honorar (16.000 Mark) hinaus eine Prämie gewährte. (Vgl. Brief des Vorsitzenden des Kuratoriums des Kulturfonds der DDR und Stellvertreters des Ministers für Kultur, Professor Hans Pischner, an Tübke vom 12.9. 1959. SAPMO-BArch DY 30, IV/2/2026/58.)

Offensichtlich hatte sich Tübke von den Wandbildern Diego Riveras anregen lassen. Eine Monographie über den Mexikaner war 1957 im Verlag der Kunst, Dresden erschienen. So wie Rivera seinen Kubismus aus der Pariser

Als erste Bewährungsprobe sahen die Partei- und Verbandsverantwortlichen die 5. Bezirkskunstaussstellung in Leipzig an, die am 14.6. 1959, weniger als zwei Monate nach der I. Bitterfelder Konferenz, eröffnet wurde. Die Verbandsleitung stellte in ihrer "Ideologischen Konzeption"³⁶⁰ zur 5. Kunstaussstellung des VBKD Leipzig vom 2.3. 1959 den Mitgliedern die Aufgabe, "zu einer qualifizierteren künstlerischen Darstellung des sozialistischen Menschen zu kommen. Die ganze Vielfalt der Individualität der Menschen und ihre neuen gesellschaftlichen Beziehungen widerzuspiegeln, ist nur möglich, wenn anstelle einer oftmals noch schematischen Darstellung die psychologische Vertiefung ihrer Gestaltung und das Verstehen ihrer gesellschaftlichen Bezüge treten." Auf dem Bitterfelder Weg sollten die Künstler vor Ort das "Studium der Wirklichkeit" betreiben und durch den direkten Kontakt mit der 'herrschenden Klasse' "formaldekorative Scheinlösungen" überwinden. "Die vielen positiven und liebenswerten Erscheinungen des täglichen Lebens bieten, neben den großen historischen Ereignissen der Vergangenheit und der Gegenwart, reichen Stoff und eine vielfältige Thematik für einen parteilichen Künstler, der fest im Lager des Friedens und des Sozialismus steht. Deshalb gebührt der würdigste Platz im Kunstwerk weniger dem Künstler, sondern dem darzustellenden Leben. Der optimistische Grundgehalt des sozialistischen Realismus soll [...] die Werke [...] von allen Erscheinungen der Dekadenz abgrenzen."³⁶¹ In einem "Entwurf zum Bericht der Abteilung Kultur des Rates des Bezirks an das Büro der Bezirksleitung der SED Leipzig" vom 15.5. 1959 wird stolz vermerkt, daß u.a. die Genossen Künstler Karl Weber, Heinrich Witz, Gerd Thielemann bereits "feste Verbindungen zu sozialistischen Gemeinschaften, zu Betrieben und LPG" haben. Erste Arbeiten als Ergebnis solcher Verbindungen würden die Richtigkeit des von der Partei gewiesenen Bitterfelder Weges bestätigen. Die Auseinandersetzungen über die "Überwindung von Erscheinungen der Selbstisolierung, des Individualismus und der intellektuellen Überheblichkeit, die einige Künstler gegenwärtig noch daran hindern, den Schritt vom Ich zum Wir zu tun und sich Brigaden der sozialistischen Arbeit anzuschließen"³⁶², seien voll im Gange. Der psychische Druck auf die Verbandsmitglieder in Leipzig, in die Partei einzutreten und Verträge mit Betrieben und Landwirtschaftlichen Produktionsgemeinschaften (LPG) abzuschließen, muß zum damaligen Zeitpunkt sehr groß gewesen sein. Der Maler Heinrich Witz, zugleich kulturpolitisch tätig als Sekretär für Kultur der Gebietsleitung Leipzig der IG Metall, hatte bereits am 23.2. 1959 einen Vertrag mit der IG Wismut, der gewerkschaftlichen Sektion der SDAG Wismut abgeschlossen.³⁶³ Dort entstand

Periode mit der Orientierung an der Malerei der italienischen Frührenaissance hinter sich ließ, suchte Tübke seinerseits Inspiration im italienischen Manierismus. Kurella, der Rivera 1927 in Moskau kennengelernt hatte, empfand sicher Sympathie für diese demonstrative Wende aus der 'dekadenten' Moderne zurück zum Erbe der alten Meister. Vgl. dazu Lothar Lang, Die fünf Erdteile, in: Junge Kunst 8/1959, S. 25-32 und Horst Jähner, Schule alter Meister, "Die fünf Erdteile" von Werner Tübke, in: Sonntag, 27.9. 1959.

³⁶⁰ "Die Kulturabteilung der Bezirksleitung der Partei hatte für jede Bezirkskunstaussstellung eine Konzeption abliefern müssen. [...] Aber man hat das nicht ernst genommen. [...] Das waren so Pflichtübungen." (Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 1.) Werner Tübke bestätigt Dammbeck diese Einschätzung: "Das hat auch damals keiner gelesen. Jedenfalls die meisten nicht. [...] Sie nehmen es zur Kenntnis und machen das weiter, was sie sowieso machen." (Lutz Dammbeck, Interview mit Werner Tübke, Rolle 52/3.)

³⁶¹ SStA, BT/RdB, Mappe 2972: VBKD Leipzig, 2.3. 1959, Bl. 1.

³⁶² SStA, BT/RdB, Mappe 2953.

³⁶³ In diesem Vertrag verpflichtete er sich, "die Bewegung der Werktätigen der SDAG Wismut bei ihrem Bestreben, sozialistische Gemeinschaften zu bilden, mit allen künstlerischen Mitteln zu unterstützen" und "Werke der bildenden Kunst zu schaffen, die diese Bestrebungen widerspiegeln und unterstützen [...]." (Vertrag des Zentralvorstandes der IG Wismut, SAPMO-BArch IV2/2.026/54, Bl. 11-13, Bl. 11.) Als Honorar wurden monatlich 1000 Mark vereinbart, die mit Ankäufen von Gemälden verrechnet werden sollten.

das Gemälde "Der neue Anfang" (Abb. 49).³⁶⁴ Der Händedruck als bildbeherrschendes Motiv spielt natürlich auf den historischen Handschlag zwischen SPD und KPD auf dem Vereinigungsparteitag im April 1946 an, der zum Emblem des SED-Parteiabzeichens geworden ist. Die im Vordergrund rechts sitzende Frau im zitronengelben Kleid dient als Repoussoir-Figur, die eine Tiefenstaffelung der Figuren suggerieren soll. Dem frostigen Farbklima (hellblau, zitronengelb) entspricht das steife, unbeholfene Arrangement der Vertreter der jetzt herrschenden Klasse, die als austauschbare Charaktermasken dargestellt werden.

Kunsthistorisch orientiert sich Witz an der Malerei des deutschen Klassizismus³⁶⁵, die von der Epoche des aufgeklärten Absolutismus um 1760 bis zum Spätklassizismus von Buonaventura Genelli (1798-1868) und des Nazareners Peter Cornelius (1783-1867) reichte, der im gezeichneten Karton sein ästhetisches Ideal fand. Diese spröde Malerei mit ihrer peniblen und steifen Konturierung der Körper wirkt in der amateurhaften Fassung von Heinrich Witz nur noch epigonal und unsinnlich.

Die Ästhetik des deutschen Frühklassizismus, die die Einheit von Zeit, Ort und Raum und den 'fruchtbaren Augenblick' herausstellte, wurde von Kulturfunktionären wie Gerhard Winkler zum normativen Vorbild der Ästhetik des Sozialistischen Realismus erklärt (zu Gotthold Ephraim Lessings Laokoon vgl. Anm. 171). Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst"³⁶⁶, die er während seines Dresdener Aufenthaltes 1754-55 unter dem Einfluß der dortigen frühklassizistischen Bewegung³⁶⁷ niederschrieb, behaupten die bleibende ethische und stilistische Vorbildhaftigkeit der antiken Kunst, ohne die Künstler zu einem unschöpferischen Eklektizismus aufzufordern. Die Nachahmung der Griechen garantiere eine bessere Nachahmung der Natur. Vor allem ihre "Kontur", die Zeichnung sind idealischer Ausdruck der Schönheit durch die Scheidung vom Zufälligen, Geschmacklosen und der Unordnung.³⁶⁸

Für Winckelmann gibt es einen konstitutiven Zusammenhang zwischen Linearität und Idealität. Schließlich sei die bildende Kunst einst mit der Umschreibung des Schattens eines Menschen entstanden.³⁶⁹

Der Aufstand der parteilichen Kunstkritik gegen Bernhard Heisigs Fassung der Pariser Kommune von 1964 geht zurück auf einen sozialistischen Humanismus, der sich am Idealismus der deutschen Klassik orientierte. Getreu der Auffassung, nach der es in der sozialistischen Gesellschaft keine antagonistischen Konflikte geben könne, wünscht sich die Partei eine Kunst, die im Sinne Winckelmanns "edle Einfalt und eine stille Größe"³⁷⁰ zum Ausdruck bringt. Wie ein roter Faden zieht sich durch alle kulturpolitischen Verlautbarungen

³⁶⁴ 1959, Öl auf Leinwand, abgeb. in Bildermappe anlässlich der ersten "Arbeiterfestspiele Karl-Marx-Stadt 1960", E.A. Seemann-Verlag, Leipzig 1960.

³⁶⁵ Vgl. Gisold Lammel, Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig 1986.

³⁶⁶ In: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften und Briefe, Weimar 1960 (Hermann Böhlau Nachfolger). Herausgegeben im Auftrage des Instituts für angewandte Kunst, Berlin/DDR, von Wilhelm Senff, S. 29-61.

³⁶⁷ Dazu gehörte z.B. Adam Friedrich Oeser, der erste Direktor der 1764 gegründeten Leipziger "Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe", vgl. I.1.a.

³⁶⁸ Das allgemeine Schöne und die "idealischen Bilder desselben" (wie Anm. 366, S. 38) sind vergleichbar mit der Kategorie des Typischen in der Ästhetik des Sozialistischen Realismus, vgl. Exkurs, 2.b. und 2.bb. zu Lukács in der DDR.

³⁶⁹ Vgl. Robert Trautwein, Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln 1997. Vgl. insbesondere im Kapitel "Die Krise der Kunstbetrachtung: Johann-Joachim Winckelmanns Kunst-Anthropologie" den Abschnitt "Die unbeschreibliche Linie", S. 144 und "Linearität und Idealität", S. 150.

³⁷⁰ Wie Anm. 366, S. 44.

der SED die Maxime des deutschen Klassizismus, der Künstler möge doch einen Beitrag zur Erziehung des Menschengeschlechts leisten. In einem Beitrag über das "Lessingsche Erbe" zitiert Claus Träger Lessings Bemerkung im "Laokoon", die Obrigkeit im antiken Griechenland habe es "ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig" gehalten, "den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten". Das Gesetz der Thebaner zum Beispiel befahl ihm "die Nachahmung ins Schönerere" und verbot "die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe". "Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese wiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken."³⁷¹

Über die Entstehungsgeschichte seines ersten Werkes als Lehrstück schrieb Heinrich Witz: "Am 7. März 1959 nahm ich an dem ersten gemeinsamen Brigadeabend der Brigaden Meier und Hofmann der SDAG Wismut teil. Diese Brigaden kämpften im gleichen Schacht um den Titel 'Brigade der sozialistischen Arbeit'. Die Brigade Hofmann trägt seit dem 10. Jahrestag unserer Republik diesen Ehrentitel; ihr Brigadier wurde Held der Arbeit. Die Brigade Meier hatte die Brigade Hofmann zum Wettbewerb aufgefordert und nun trafen sie sich zum ersten Male, um ihre Erfahrungen auszutauschen." Statt Wettbewerb, der falschen "Ehrgeiz, Egoismus, Eitelkeit, Ruhmsucht" provoziere, fiel ihnen die Einsicht "in den Schoß": "Man mußte sich gegenseitig helfen, um besser vorwärts zu kommen!" Zu dieser Einsicht hat ihnen die Partei geholfen. "Sie wußten, daß das, was die Partei sagte, gut und richtig war und daß unmöglich scheinende Dinge möglich wurden, wenn die Partei führte."³⁷² Diese Erkenntnis nahm sich auch der Maler zu Herzen und stellte sich der Partei als gehorsamer Parteimaler zur Verfügung.

Gerhard Winkler, Kulturbeauftragter der SED-Gebietsleitung bei der SDAG Wismut, berichtet: "Wir haben den Genossen Witz mitgenommen, weil wir wußten, was sich auf diesem Brigadeabend abspielen wird. Das war am 7. März 1959. Da wurde erstmalig in der Wismut ein Vertrag zwischen zwei Brigaden abgeschlossen, auf Grund dessen der eine Brigadier dem anderen durch den Austausch von Erfahrungen helfen wollte. Diesen Moment hat der Künstler, der mitten in dieser Brigade saß - in der ersten Zeit fast unbeachtet -, gestaltet. Wir stehen hinter diesem Bild in jeder Beziehung, weil hier eine historische Situation der Wismut festgehalten worden ist."³⁷³

Gerhard Winkler, der, wie bereits in Kapitel I.1.f. erwähnt, 1961 seine Dissertation am Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED über die Bedeutung von Lessings Schrift "Laokoon" für die deutsche sozialistische nationale bildende Kunst schrieb, behandelte auf über 40 Seiten des Manuskripts die Gemälde von Heinrich Witz als Musterbilder im Sinne von Winckelmann und Lessing.³⁷⁴ Entsprechend der idealistischen Position des

³⁷¹ Gottfried Ephraim Lessing, Gesammelte Werke, hg. von Paul Rilla, Berlin/DDR 1954ff., Bd. 5, S. 20f. Zit.n. Claus Träger, Lessingsches Erbe, in: Weimarer Beiträge, XXII. Jg., 5/1976, S. 90.

³⁷² Heinrich Witz, Beitrag zu "Unser Profil: Künstler in Brigaden", in: Junge Kunst, Heft 2, 1960, S. 47-53. Die Arbeiter handeln demnach nicht aus eigener Einsicht, sondern sie vollziehen nach, was die Vordenker der Partei erkannt und propagiert haben.

³⁷³ SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 80, Bl. 126.

³⁷⁴ 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. Diss. am Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, 1961.

Winkler bekam am 10.5. 1960 Schwierigkeiten mit seinem Doktorvater Eberhard Bartke, Lehrstuhlleiter des Lehrstuhls bildende Kunst am Institut für Gesellschaftswissenschaften des ZK. Bartke wandte "sich kategorisch gegen die Aufnahme des Beispiels Wismut in die Dissertation." Winkler zitiert Bartke: "Es ist nicht in Ordnung, wenn der Geschmack von einem einzigen Mann wie Kurella bestimmt wird, der weiter niemanden als Witz und Tübke kennt." Auf der Kulturkonferenz Ende April 1960 sei Witz von Walter Ulbricht, Alfred Kurella, Alexander Abusch und Max Seydewitz lobend erwähnt worden. (Gerhard Winkler, Information, 16.1.61, vermutlich an Kurella, SAPMO-BArch IV 2/2026/54, Bl. 26.)

Sozialistischen Realismus zählte die Darstellung der gefährlichen, gesundheitsschädigenden, oft unter haarsträubenden Sicherheitsbedingungen geleisteten, Arbeit unter Tage nicht zu den 'fruchtbaren Momenten' der Malerei.

Das Ziel der Bitterfelder Kampagne war nicht zuletzt eine soziale Kontrolle der Künstler durch den "gesellschaftlichen Auftraggeber" (vgl. Exkurs 2.e.). Angeblich wissen "unsere Kumpel" (!) bereits, "was Kunst ist", und wollen "das Neue, das sie im täglichen Kampf spüren, gestaltet sehen."³⁷⁵ Das Bild über die Geburtsstunde einer sozialistischen Brigade sollte zugleich die Geburtstunde einer von den 'Auftraggebern' bestimmten oder zumindest entscheidend beeinflussten Kunst werden: "Die Brigaden entschieden, wer zu der Porträtgruppe gehört - nur die besten Kumpel ihrer Gemeinschaft sollten es sein. Die Bergarbeiter organisierten auch das Modellsitzen [...] Wieder waren die Kumpel Heinrich Witz' erste Kritiker. [...] 'Aber die Frau Hoffmann, das ist die rechts vorn, ist doch noch viel hübscher.' 'Und die Frau von Günter Meier ist jünger als auf dem Bild.' 'Weißt du, die langen Haare von Günter Meier, na ja, damals waren sie so, er konnte aber nicht zum Friseur gehen, da er eine Flechte hatte, sonst geht der regelmäßig zum Friseur. Muß denn auf dem Bild nun ausgerechnet der Ausnahmefall zu sehen sein?'"³⁷⁶ (Das Typische!, E.G.)

Im Gegensatz zu seinen Leipziger Kollegen Heisig und Tübke, vor allem aber zum gemäßigten Modernismus, der von Willi Sitte und Willi Neubert im benachbarten Halle gepflegt wurde, setzte Heinrich Witz auf die schlichte, konturenbetonte Figurenmalerei, wie sie die klassizistische Malerei und die Genremalerei des mittleren und späten 19. Jahrhunderts kultiviert hatte. An der HfGB wurde eine epigonale Variante gelehrt, die u.a. auch von der "Brigade Rammenau" für die Dritte Deutschen Kunstausstellung 1953 betrieben worden war (vgl. I.1.e. und f.).³⁷⁷ Offensichtlich war Heinrich Witz handwerklich-technisch nicht in der Lage, die bei den Arbeitern geweckten Erwartungen auf Milieugenauigkeit zu erfüllen. Ein Arbeiterkorrespondent macht in einer Ausstellungsbesprechung angesichts des Gemäldes "Der neue Anfang" seinem Herzen Luft: "Auf Anhieb seufzt du 'Gott, ist das schlecht gemalt!'" Witz wird aber zugestanden, er habe "trotz und gegen die tausend Mängel" die Brigaden erlebt und sie beispielsweise nicht im Schacht "in schwerer körperlicher Arbeit

Witz erklärte Lutz Dammbeck im Interview: "Man soll mir beweisen, daß die Prinzipien von Lessing nicht mehr stimmen für die Malerei. Was die Kunst angeht, da bin ich hier Fachmann." (Typoskript, S. 18) Die Kunst der Griechen ist "musterhaft, beispielhaft [...] Es gibt wohl nichts Schöneres, Geschlosseneres, Zauberhafteres als die griechische Architektur und die griechische Plastik..." (Dammbeck, Kassette 9, S. 1.)

³⁷⁵ Gerhard Winkler auf der Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK im Hause des ZK der SED am 19. Oktober 1959, Vorsitzender Prof. Alfred Kurella.

(SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 80, Bl. 127/128)

Verantwortlich für die Abwicklung der Aufträge war die Oberreferentin für bildende Kunst beim Rat des Bezirks, R. Dutschke, die dem stellvertretenden Vorsitzenden des Rates des Bezirkes unterstellt war. (Vgl. Henry Schumann, Die Entwicklung der bildenden Kunst im Bezirk Leipzig. Forschungsbericht im Auftrag des Ministeriums für Kultur der DDR, Abteilung Bildende Kunst und Museen, Leipzig, Dezember 1965/Januar 1966, Typoskript, S. 6, Archiv Schumann.)

³⁷⁶ Werner Krecek, Ein neues Bild mit Geschichte, Leipziger Volkszeitung vom 5.7. 1959.

³⁷⁷ Vgl. Horst Jähner, Ist die Genremalerei überholt? In: Junge Kunst 5/1959, S. 53-58. "Aus welcher Epoche man sich auch Bilder betrachtet, überall kommt das Literarische entscheidend zu Wort, selbst noch bei Expressionisten wie Beckmann und Hofer ist es zu finden. Es verändert zwar sein Gesicht im Wandel der Stile, bleibt aber existent bis zu jenem Augenblick, wo die Demontage des Menschlichen durch die Dekadenz beginnt. Immer mehr verliert nun das literarische Element an Bedeutung gegenüber 'reinen Sehen' [...] Zurück bleibt ein Schrottplatz des Modernismus. [...] Bernhard Heisig schuf ein Bild über die Pariser Kommune, bei dem man an Oskar Kokoschka in seiner Spätphase erinnert wird [...] solange wir uns nicht um eine klare Vorstellung von der sozialistischen Kunst und ihren gestaltungsmäßigen Möglichkeiten gemäß unserer eigenen Tradition bemühen, werden die gesellschaftlichen Wünsche ohne nachhaltiges Echo in den künstlerischen Lösungen bleiben." (S. 54, 58) Ders., Genrebild kein Stiefkind mehr. Bezirksausstellung des Verbands Bildender Künstler in Leipzig, in: Sonntag, 31, 1959.

dargestellt [...], sondern im gesamten Leben, und erkannt, daß sie *hochstehende, kultivierte, schöpferische Menschen sind*.³⁷⁸ Und für dieses Erlebnis schien ihm der Brigadeabend günstiger [...] Selbst der Schimmer des wirklich Schönen, des im Leben Schönen, den du ahnen kannst, ist wertvoller als erdachte Schönheit [...]."³⁷⁹ In einer Anmerkung wird dennoch bedauert, daß bei Witz die "spezifischen Mängel an realistischer Detailtreue und Können" leider "Stimmung und 'Zauber'" verhindern und "die Phantasie nicht 'großwerden'" lassen.³⁸⁰ Wie ernst diese Mitbestimmung von Seiten der Partei- und Betriebsleitungen gemeint war, wird deutlich aus Äußerungen des damaligen Brigadiers Werner Schiffner, der sich erinnert, daß Heinrich Witz für das Gemälde "Das Arbeitertheater der Wismut auf dem Lande" (1961)³⁸¹ nicht die Kumpel der Wismut, sondern Leipziger Studenten,

³⁷⁸ Dazu Heinrich Witz: "Ich bin oft gefragt worden - oft mit kritischem Unterton -, warum Sekt auf dem Tisch steht? Weil unsere Bergleute sich Sekt leisten können und weil er ihnen schmeckt! Und wenn man mich fragt, ob ich das für typisch halte: Ja! Für genauso charakteristisch wie die hübschen, gut angezogenen Frauen meiner Brigadekollegen und wie die gut aussehenden und gut gekleideten Brigadekollegen selbst, bei denen durch den guten Anzug so richtig deutlich wird, was für Kerle das sind!" (Heinrich Witz, Beitrag zu "Unser Profil: Künstler in Brigaden", in: Junge Kunst, Heft 2, 1960, S. 53.)

³⁷⁹ Gegen diesen Naturalismus behauptet Winckelmann das "idealische Schöne". Die Griechen "fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur." (Wie Anm. 366, S. 35)

³⁸⁰ H.N., Im Widerstreit die nächsten Schritte gehen (Notizen), in: Junge Kunst 8/1969, S. 38-44, hier S. 39 und 42.

³⁸¹ Öl auf Leinwand, 185 x 265 cm, abgeb. im Kat. der Fünften Deutschen Kunstausstellung Dresden 1962, o.S., Kat. Nr. 552.

Das mobile Arbeitertheater bestand, nach dem Bericht von Werner Schiffner, aus einem großen Zelt, Gartenstühlen, einer Bühne und Beleuchtung. Das alles wurde auf einem riesengroßen Sattelschlepper transportiert. Die Hauerbrigade zog zusammen mit den Frauen und Kindern von Dorf zu Dorf und spielte "unser eigenes Stück": "Der Weg zum Wir". Die Idee kam angeblich von Alfred Kurella. Am 1. Mai 1960 erhielten sie in Berlin im Theaterzelt den Staatspreis für künstlerisches Volksschaffen. Der Berliner Auftritt fand parallel zur Kulturkonferenz im Kultursaal des VEB Elektrokohle in Berlin-Lichtenberg vom 27.-29. April statt. In acht Bildern stellten die Kumpels dar, "wie sie sich von einer bei der Planerfüllung rückständigen 'Gammelbrigade' zum übersollschaffenden 'sozialistischen Kollektiv' wandelten." (Heinz Kersten: Sturm auf die Kultur, in: Der Tag, 3.5. 1960) Es gab nur einen Fernsehsender mit täglich ca. 6-10 Stunden Programm. Die Parole lautete: Kultur aufs Land. Das hieß, "man sollte nicht mehr so viel saufen und ein bißchen kultivierter leben." (Lutz Dambeck, Interview mit Werner Schiffner für den Film "Dürers Erben" (1995/96 WDR/Arte). Gerhard Pommeranz-Liedtke schreibt über den Anlaß zu diesem Bild und die Idee des fruchtbaren Augenblicks in der Kunst des Sozialistischen Realismus: Im Frühjahr 1960 verfaßten Arbeiter der Wismut ein "aktuelles Zeitstück mit dem Titel 'Der Weg zum Wir'. Sie führten das Stück auf, bei sich, in anderen Großbetrieben, in Berlin auch im Maxim-Gorki-Theater. Sie beschlossen, aufs Land zu gehen, um den Bauern bei der sozialistischen Umwälzung auf dem Lande ideologisch zu helfen. Sie zogen in viele Dörfer des Bezirks Karl-Marx-Stadt [...] und überall schlugen sie ihr in ein Wandertheater verwandeltes einfaches Gaststättenzelt auf, luden sie die Bauern zum Besuch ihrer Aufführung ein [...] mehr als einmal vollzogen sie unter dem Eindruck des Stückes, so romanhaft es klingt, diesen Schritt schon am nächsten Tage und schlossen sich zu einer LPG zusammen. [...] Man kann sich denken, wie aufwühlend dieses Erlebnis auf einen sozialistischen Maler wie Heinrich Witz, der das Arbeiter-Theater der Wismut auf seinen Landausflügen einig Male begleitete, wirken mußte. [...] Wo lag innerhalb der vielen Vorgänge, die mit dem Auftreten dieses Arbeitertheaters verbunden waren, der Augenblick, der am treffendsten den Umschlag vom Zweifel zur Überzeugung ausdrücken konnte? [...] Nach vielen Beobachtungen entdeckte sich dem Maler eine geeignet erscheinende Möglichkeit der Verbildlichung dafür in den Vorgängen, die sich jeden Abend vor dem Zelteingang abspielten: Menschen kamen, versammelten sich vor dem Eingang, sprachen und diskutierten miteinander [...] Das aus der Zeltöffnung dringende Licht verwandelte die Szene davor in ein seltsam erregendes Schauspiel. [...] Er entdeckte die Möglichkeit, diese Illumination in einem höheren geistigen Sinn auszuschöpfen [...] Seine Untersuchungen erstreckten sich auf entsprechende, analoge Probleme enthaltende Werke von Masaccio, Tizian und Tintoretto, Rembrandt und Velasquez [Velázquez, E.G.]." Das am 30.7. 1961 abgeschlossene Manuskript hatte das ND wegen "der Maßnahmen des 13. August [...]" immer wieder hinausgeschoben", worüber sich Pommeranz-Liedtke

seine Ehefrau und die Kinder Modell gestanden haben. Weil Witz sich äußerst selten bei den Kumpels sehen ließ³⁸² und sich die meisten in der Darstellung als Porträts nicht wiedergefunden haben, ist das Bild "kritischer betrachtet worden, da waren meine Kumpels in der Brigade natürlich ein bißchen enttäuscht [...]" Der Umgangston der Funktionäre mit den Arbeitern, um die sich doch alles drehte, war autoritär. Keine Rede von Mitsprache bei der Frage, ob das Bild akzeptabel sei. "Absolut nicht. Da hatten wir überhaupt keinen Einfluß [...]" Nach der Schicht wurden wir zur Enthüllung des Gemäldes in den Zentralvorstand der Gewerkschaft bestellt und wir sollten unsere Meinung darüber sagen. Da habe ich nur gesagt, ohne Zweifel ist das Bild ein echter Witz. Das war mein Eindruck damals. Und da habe ich ja auch nichts Falsches gesagt. Das hat mir der Gewerkschaftsvorsitzende natürlich jahrelang übel genommen."³⁸³

Witz gesteht selbstkritisch ein: "Als ich mit der Arbeit an meinem Bild [Der neue Anfang, E.G.] begann, hatte ich nicht viel Zeit vor mir. Der Wunsch lag so deutlich in der Luft, ein Bild vom Leben dieser Brigaden in der Ausstellung in Leipzig, die im Juni 1959 eröffnet wurde [5. Bezirkskunstausstellung, E.G.], zu sehen, daß ich nicht enttäuschen durfte. Und es konnte nur ein Bild jenes Abends sein, an dem meine Kollegen moralische Positionen eroberten, die sie zu wahrhaft sozialistischen Menschen machten. Für mein Vorhaben hätte ich fünf, sechs, zehn Konzeptionen machen müssen, Bildnisstudien, viele Porträtsitzungen, und dafür war so wenig Zeit!"³⁸⁴

Welchen hohen Stellenwert die Partei dem Gemälde beimaß und wie wichtig dieser Vorgang für die kommende Karriere von Heinrich Witz war, wird sichtbar daran, daß in die Ansprache zur Eröffnung am 14.6. 1959 nachträglich noch der Passus eingefügt wurde: "Sie werden z.B. in wenigen Minuten das Bild 'Der neue Anfang' [...] betrachten können [...] Durch seine Tätigkeit seit Mitte Februar dieses Jahres bei den Kollegen der Wismut gelang Herrn Witz ein Werk, das zweifellos zu einem der Höhepunkte dieser Ausstellung zu rechnen ist. Es bringt

in einem Brief an Kurella vom 18.10. 1961 bitter beklagte. (SAPMO-BArch IV 2/2026/53, Bl. 68, Artikel zu Witz: Bl. 69-77.)

³⁸² In einem Brief an Kurella vom 24.9. 1959 berichtet Gerhard Winkler, der Vertrag mit Witz sei Ende August ausgelaufen. Die Mängel des Gemäldes "Der neue Anfang" seien auf "ungenügende Kenntnisse der Situation innerhalb der Wismut" zurückzuführen, da Witz sich nur "sehr selten [...]" bei uns befindet. So hat er sich z.B. schon ca. 3 Monate nicht einmal bei uns sehen lassen." Der Vertrag solle daher nicht erneuert werden, stattdessen denke man an direkte Werkverträge über Porträts und Bilder nach, "in denen wir ihm konkrete Themen zum Auftrag geben. Wir hoffen damit, daß er dadurch gezwungen ist, die notwendige Verbindung mit den Kumpels herzustellen." (SAPMO-BArch IV 2/2026/54, Bl. 9.) Ende 1961, nach väterlich mahnenden Briefen von Kurella ("[...] ist es aber nötig, daß Du so schnell wie möglich Deine Beziehungen zur Wismut in Ordnung bringst." Brief vom 11.10.1961, SAPMO-BArch IV 2/2026/58), verließ Witz endgültig die Wismut. 1962 verlor er sein Amt als Bezirksvorsitzender an Tübke. Ende 1962 zog er nach Berlin mit dem Auftrag, Walter Ulbricht zu malen. An der Hochschule der Deutschen Gewerkschaft Fritz Heckert in Bernau bezog er einen Bungalow "mit einem viel zu kleinen Atelier. So kam das zu diesem Bild. Wo es abgeblieben ist, keine Ahnung." (Interview Dammbeck mit Witz, S. 15) Der FDGB-Bundesvorstand gestand ihm immer wieder Förderverträge zu bis zur endgültigen Kündigung 1971 wegen nicht gelieferter Bilder. (Vgl. Karsten Borgmann, Christa Mosch, Heinrich Witz, Der neue Anfang. Auftraggeber: IG Wismut. In: "Auftrag Kunst", Berlin 1995, S. 119-126, hier: S. 124.)

Um den "Betriebskünstler" wenigstens einmal im Monat im Werk zu sehen, wurde in den Verträgen häufig festgelegt, daß der Künstler das Geld monatlich im Betrieb abzuholen habe. Es fielen häufig auch Bemerkungen wie "Wir haben also einen Künstler mit durchzuschleppen" oder "Wenn wir den Vertrag erneuern, können wir nach Fertigstellung des Werkes sämtliche Gebäude mit diesen Dingen tapezieren." (Zit.n. Heinz Schierz, Neue Kunst - neue Wege, Berlin/DDR 1967, S. 153.)

³⁸³ Werner Schiffner, ebd. Einige Zeit hing es im Festsaal des Clubhauses Aktivist an der Wand, "dann kam ja die Zeit, wo die Kultur zurückgepfiffen wurde bei Ulbricht, da wurde es dann auf den Boden gestellt, jahrelang." (Werner Schiffner, ebd.)

³⁸⁴ Heinrich Witz, Beitrag zu "Unser Profil: Künstler in Brigaden", in: Junge Kunst, Heft 2, 1960, S. 49. Aus Zeitgründen konnte das Gemälde nicht mehr im Katalog abgebildet werden.

[...] den Wohlstand, den Optimismus und die Kraft der Arbeiterklasse in unserer Republik zum Ausdruck."³⁸⁵

Wenn auch, laut diesem Dokument, Bernhard Heisig³⁸⁶ (damals noch als Bezirksvorsitzender des VBK) die Gäste im Grassi-Museum begrüßen durfte und für die Eröffnung zuständig war (Punkt 2), dominierte dafür Heinrich Witz am Vortag die öffentlichkeitswirksame Pressekonferenz und hielt eine Grundsatzrede, die immerhin neun eng beschriebene Manuskriptseiten umfaßt: "Die 5. Kunstaussstellung des VBKD im Bezirk Leipzig findet im Jahre des 10-jährigen Bestehens unserer Republik statt. Sie ist die erste Ausstellung der Künstler eines Bezirkes nach der IV. Deutschen Kunstaussstellung in Dresden und sie ist die erste Ausstellung eines Bezirkes, in der die Künstler ihre Geburtstagsgeschenke für unseren Arbeiter- und Bauernstaat den Werktätigen als den obersten Kunstrichtern zur kritischen Prüfung und Begutachtung vorlegen." Er erinnert feierlich an einen Beschluß der letzten Vollversammlung der Leipziger Mitglieder des VBKD aus dem Jahr 1958, sich "zu einer sozialistischen Künstlerorganisation zu entwickeln. [...] Mit diesem Beschluß, in dem sich die führende Rolle der Partei der Arbeiterklasse deutlich verwirklichte, zerschlugen wir eine ganze Reihe liberalistischer Dogmen, die viele Künstler daran hinderten, die Linie zu beziehen, die zum sozialistischen Realismus führt. [...] Wir glauben sagen zu dürfen, daß das Typische dieser Ausstellung das Optimistische, das Heitere, das Lebensfrohe ist; daß ferner das Gesicht dieser Ausstellung bestimmt wird von Themen, die nicht in der Retorte erzeugt wurden, sondern die vom Leben selbst, und zwar von unserem neuen Leben geschrieben sind [...]."³⁸⁷

In der Praxis übten die meisten Künstler in der Ausstellung jedoch noch große Zurückhaltung gegenüber den Bitterfelder Themen zugunsten eher privater und allgemeinmenschlicher Motive. Der Graphiker Wolfgang Mattheuer hatte sein Debut als Maler mit einer "Vogtländischen Bergbau-Landschaft".

Aber Alfred Kurella begrüßte das Ergebnis als ersten Schritt und schrieb am 20.6. 1959 in das Gästebuch der Ausstellung, "die Entwicklung einzelner Leipziger Künstler zu einer tieferen realistischen Erfassung des Lebens" sei "eine der schönsten Entdeckungen."³⁸⁸

Auch die parteiliche Kritik hob erwartungsgemäß das Bild von Witz hervor. Joachim Uhlitzsch, Dozent für Kunstgeschichte an der HfGB (vgl. I.1.c.-f. und Biographie im Anhang), schränkte zwar ein: "Gewiß würde eine Analyse des Bildes Schwächen konstatieren müssen. [...] Ich kenne aber außer diesem Gemälde kein anderes, daß eine entscheidende Seite im Leben unserer neuen Brigaden zum Inhalt hat."³⁸⁹

Die sechs aus einer Serie von acht Lithographien von Bernhard Heisig zur Pariser Kommune

³⁸⁵ Schreiben offensichtlich des Bezirksvorstandes des VBKD an Gen. Häußler, Stellvertreter des Vorsitzenden des Rates des Bezirkes, Leipzig, den 11.6. 1959, Betr.: Eröffnung der Bezirkskunstaussstellung, Punkt 4, SStA BT/RdB 2973, Bl. 26.

³⁸⁶ Heisig gehörte seit 7.3. 1953 der Jury für die Bezirksausstellungen an, Tübke kam neu hinzu, außerdem gehörten zur Jury: Prof. Walter Arnold, Harry Blume, Prof. Hans Mayer-Foreyt, Gabriele Meyer-Dennewitz, Walter Münze, Gisela Richter-Thiele, Günter Albert Schulz, Max Gerhard Uhlig, Heinz Wagner, Heinrich Witz. Von 126 Künstlern waren 710 Arbeiten eingereicht worden. 200 Arbeiten von 77 Künstlern wurden angenommen. Witz betonte, daß von 235 Exponaten 76 "im Auftrage des Staates entstanden oder angekauft" worden seien, "das heißt: jedes 3. Exponat der Ausstellung." (SStA, BT/RdB 2953, Bl. 111, S. 5.)

³⁸⁷ Ausführungen des Kollegen Witz anlässlich der Pressekonferenz zur 5. Kunstaussstellung des VBKD, Bezirk Leipzig, am 13.6. 1959, SStA, BT/RdB 2953, Bl. 108, S. 2, Bl. 111-113, S. 5-7.

³⁸⁸ Auszug aus dem Gästebuch der V. Bezirksausstellung, SStA, BT/RdB 2953, Bl.105.

³⁸⁹ Joachim Uhlitzsch, Auf dem Wege zur sozialistischen Kunst, LVZ vom 25.6. 1959. Vgl. auch J. Uhlitzsch, Gefühlsmäßige Vertiefung. Zur V. Bezirksausstellung des VBKD Leipzig, ND vom 9.7. 1959. Distanzlos hatte Uhlitzsch bereits 1953 die Genrebilder eines Mayer-Foreyt u.a. für die Dritte Deutsche Kunstaussstellung 1953 gelobt (vgl. I.1.e. und f.).

(vgl. I.3.b.) in der Ausstellung dagegen machten auf den Kritiker einen zwiespältigen Eindruck: "So anziehend diese Graphiken in technischer und zeichnerischer Beziehung sind, so unklar bleibt vieles vom Inhalt her. Von dem revolutionären Atem dieser Zeit kündigt noch am stärksten das Blatt 'Ihr seid auch Arbeiter!'"

Trotz der zunehmenden Kritik³⁹⁰ am Bild "Der neue Anfang" war der Siegeszug des Gemäldes, und seines Urhebers nicht mehr aufzuhalten. Am 6. Juni 1960 wurde das Bild "Der neue Anfang" während der 2. Arbeiterfestspiele im Bezirk Karl-Marx-Stadt mit dem erstmals verliehenen Kunstpreis des FDGB ausgezeichnet. Am 6. Oktober 1961 erhielt Witz den Kunstpreis der Stadt Leipzig für die Gemälde "Arbeitertheater der Wismut auf dem Lande" und "Martin Andersen Nexö liest vor der Jugend".³⁹¹ Bereits im Oktober 1959 wurde Witz zum Bezirksvorsitzenden des VBKD gewählt und löste in dieser Funktion Bernhard Heisig ab.

In der Erinnerung von Heisig war der Heinrich Witz "ja ein blendender Unterhalter."³⁹² Er sei allgegenwärtig gewesen. "Der war ungeheuer aktiv."³⁹³ Er war eigentlich ein verheimerter Kabarettist. Der konnte Pointen setzen, die waren wirklich gut. Bloß eines konnte er nicht: malen. Aber jetzt wollte er als Maler Karriere machen. Da war ihm jedes Mittel recht. Er hat Bilder gemalt, die konnten einem einen kalten Schauer über den Rücken jagen. [...] Eine zwielichtige Figur, aber kein Dummkopf."³⁹⁴

Das Gemälde "Arbeitertheater der Wismut auf dem Lande" sollte so eine Art Apotheose von Kurella werden: "Links ist ein offenes Tor oder so ein Lichtbogen [...]. In der Mitte ist seine Frau dargestellt mit seinen zwei Kindern, weil er ein Modell brauchte und dahinter reihen sich so Köpfe auf von Leuten die er mag oder auch nicht mag." Heisig sieht in der Figur am Eingang zum Theater Alfred Kurella, der Horst Weiß, dem damaligen Sekretär des VBKD in Berlin, die Hand auf die Schulter legt³⁹⁵, was heißen soll, "nun geh doch mal ins Theater". Kurella sollte als so eine Art "geistiger Führer" dargestellt werden.³⁹⁶

Kurellas Interesse für Leipzig war jedenfalls geweckt. Hier sah er das von Heinrich Witz beschworene sozialistische Künstlerkollektiv nach dem Vorbild der sowjetischen Künstlergruppe Kukryniksy³⁹⁷ heranwachsen, das als 'Stoßbrigade' der Kunst zum Motor für eine dynamische Verbindung von Kunst und Leben auch in anderen Kunstzentren der DDR werden sollte. Immer häufiger kam er nach Leipzig, machte Atelierbesuche und versuchte die Künstler für sein Projekt zu agitieren, wie er es als junger Mann im Moskau zur Zeit der

³⁹⁰ "Es stellt sich die Frage: Kann eine sehr schlecht gemalte Wahrheit künstlerisch noch wahr sein?" (Siegfried Heinz Begenau, Von der schönen Wahrheit, die noch zu malen bleibt, in: B.K., H. 11, 1960, S. 717-723.) Im Sonntag, Nr. 25/1960 schreibt Horst Jähner: "Noch verharrt seine Lösung im Episodenhaften und registriert lediglich das Momentane eines Vorganges. Es fehlt die realistische Verallgemeinerung."

³⁹¹ 1961, Öl auf Leinwand, 180 x 385 cm. Vgl. Kulturspiegel, November 1961, S. 688f.

³⁹² Lutz Dammebeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 18f.

³⁹³ Während seines Studiums war Witz Sprecher des Studentenrates. Nach der Erinnerung von Arnd Schultheiß habe er eine Lesung der "Fliegen" von Sartre organisiert (vgl. Interview mit Henry Schumann im Juli 1993). Von 1953 bis 1959 war er Parteisekretär im Verband Bildender Künstler und seit Oktober 1959 schließlich Vorsitzender des Bezirksverbandes bis 1962.

³⁹⁴ Dammebeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 25.

³⁹⁵ Vgl. den ikonographischen Typus "Lehrer und Freund" in der sowjetischen Ikonographie der 30er Jahre.

³⁹⁶ Ebd., S. 24f.

Ohne Umschweife antwortet Heinrich Witz im Film "Dürers Erben" auf die Frage seines ehemaligen Leipziger Künstlerkollegen Lutz Dammebeck "Was bedeutete der Bitterfelder Weg für Sie": "Ein Millionenpublikum und entsprechende Mittel [...] Wer auf dem Geld sitzt, hat die Macht." Eine kleine Clique von Künstlern habe eine Personalunion mit der zentralen Auftragskommission gebildet. "Mit dem 17. Juni 1953 war eigentlich alles klar [...] Wir sahen die Diktatur der Partei. [...] Da kam die Wismut, die wollte ihren Hofmaler haben."

³⁹⁷ Vgl. Alfred Kurella, Wer sind die Kukryniksy? In: Bildende Kunst 1955, Heft 5, S. 349.

Kulturrevolution Ende der 20er Jahre bereits getan hatte (vgl. Exkurs, 2.e.). Heisig erinnert sich im Interview mit Lutz Dambeck an Kurella: "Wir haben ihn 'Kulturella' genannt. Wenn er sich zu einem Atelierbesuch ankündigte, dann prüfte man am besten erst einmal die Bilder, die an der Wand hingen und hängte sie im Zweifelsfall weg. Ich habe immer meine Kollegen über so einen Besuch informiert und so dafür gesorgt, daß ich nie mit ihm allein war. Ich wußte ja nicht, was der mit mir vorhatte. Ständig klingelte es dann bei mir an der Haustür. Kurella sagte, die kommen ja wie die Bienen zum Honig hier. [...] Er war hochintelligent, man konnte mit ihm über alles reden. Aber er hatte eine fürchterliche Grundeinstellung: Ich habe die bürgerliche Bildung mit all ihren Schattenseiten kennengelernt, deshalb muß ich euch davor bewahren, mit ihr in Berührung zu kommen. [...] Also, d.h., du mußt nicht erst Gift fressen, um zu wissen, was Gift ist. Das habe ich ihm sehr übel genommen. Ich habe ihm gesagt, er muß das mir überlassen, was ich für richtig halte, und was nicht. [...] Er hat versucht den Laden hier umzudrehen, um eine zweite Form des sozialistischen Realismus hier produzieren zu lassen. Aber das hat nicht mehr geklappt in der Gesamtsituation. Er war auch schon zu alt und eines Tages kippte er um."³⁹⁸

Die Konsequenzen dieser erneuten Formalismuskampagne für die Kunstpolitik, insbesondere in Leipzig, wurden auf der einzigen Sitzung der Kulturkommission, die ausschließlich Fragen der Bildenden Kunst behandelte, deutlich. Diese Sitzung fand am 19. Oktober 1959 unter dem Vorsitz von Kurella statt. Auf Grund ihrer grundsätzlichen Bedeutung soll im folgenden aus dem Sitzungsprotokoll ausführlicher zitiert werden. Auf der Tagesordnung standen die Vorbereitung des IV. Kongresses des VBKD (1.-5.12. 1959 in Leipzig-Markleeberg) und die Lage der Malerei in der DDR.³⁹⁹

Hans Lauter, der gerade als Nachfolger von Siegfried Wagner (dieser ging als Abteilungsleiter Kultur beim ZK der SED nach Berlin) neu bestellte Sekretär für Kultur in der Bezirksleitung

³⁹⁸ Lutz Dambeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 14f.

"Als Kurella in mein Atelier kam, hatte ich eine Reproduktion von Beckmanns Gemälde "Blinde Kuh" an der Wand. Auf seine Frage, was ich damit wollte, habe ich ihm versucht das klarzumachen, so gut ich konnte." (Strohdene, 15.10. 2000.)

In seiner Rede auf dem IV. Kongreß des VBKD in Markleeberg bei Leipzig erklärte Kurella weit ausholend: "Vor fast einem halben Jahrhundert habe ich selber in mir die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus, dem ich als anfangender Maler vor dem Kriege angehörte, durchgekämpft [...] Danach war ich Zeuge, wie [...] sehr bedeutende Künstler aus dem bürgerlichen Lager [...] einen solchen Bruch mit ihrer früheren ästhetischen Anschauung vollzogen. Ich meine die Dichter Majakowski, Becher, Aragon und den Maler Diego Rivera. Mit diesen Männern war ich in den Jahren zwischen 1920 und 1927/28 [...] zum Teil längere Zeit eng verbunden. Wer die Monografie über Riviera von Dr. Secker [Hans Secker, Diego Riviera, Verlag der Kunst, Dresden 1957, hatte z.B. großen Einfluß auf Tübke, E.G.] gelesen hat, wird sich erinnern, daß dort die Rede von unserer Zusammenarbeit in Moskau ist. Ich war damals dort eineinhalb Jahre lang unter Lunatscharski Leiter der Abteilung bildende Kunst. Rivera hatte den Bruch mit dem Kubismus in den Jahren 1914/15 vollzogen [...] als er nämlich sah, daß gerade die Menschen, denen er die Wahrheit von der Verderblichkeit des Krieges sagen wollte, die Arbeiter, seine Bilder, in denen er das ausdrückte, überhaupt nicht aufnehmen konnten! [...] Da sagte er sich: [...] Haben die Millionen Unrecht oder habe ich Unrecht? Und er antwortete sich: Ja, ich muß Unrecht haben! Und dann ist er nach Italien gefahren, hat dort die ältere Wandmalerei studiert und schließlich über Cimabue, Giotto und die frühen Sienesen und Toscaner nach der Rückkehr in seine Heimat den Weg zum Volk und den Anschluß an die mexikanischen Volkstraditionen gefunden." Der "Aufbruch zu einem Suchen, zu einem kollegialen, kollektiven Experimentieren neuer Art, zum Realismus unserer Zeit [...] das alles ist [...] eine Wiederholung dessen, was sich damals im einzelnen Individuum abgespielt hat." (Protokollband zum Vierten Kongreß des VBKD 1.-5.12. 1959, S. 221-223.) Der Versuchung, selbst wieder als schöpferischer Künstler tätig zu werden, widerstand Kurella. Er folgte 1933 nicht der Einladung Diego Riveras, nach Mexiko zu kommen, um in seinem Haus in Coyoacán, in das einige Jahre später Leo Trotzki einziehen sollte, zu malen. (Vgl. Hubertus Gaßner, Kunstdokumentation, S. 673.)

³⁹⁹ SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 80: Sitzung der Kulturkommission beim Politbüros des ZK im Hause des ZK der SED am 19. Oktober 1959, Vorsitzender Prof. Alfred Kurella .

der SED Leipzig, bestätigte die Richtigkeit der Politik des "Bitterfelder Weges": "Die Menschen gehen den Schritt vom ich zum wir. Aber wie steht es jetzt mit dem Künstler? [...] Es zeigt sich ganz besonders, daß alles Liebäugeln des Künstlers mit einem Weg - vorhin wurde er als 3. Weg bezeichnet - [...] theoretisch auf die ideologische Koexistenz zwischen sozialistischer Ideologie und bürgerlicher Ideologie hinausläuft [...]. (Bl. 34) Kann es denn ein schöneres Gefühl für einen Künstler geben, als daß der Besucher sagt: Ich wurde durch den Besuch einer Kunstausstellung zu guten Taten angespornt? [...] Welch hohe Verantwortung für den Künstler, die richtigen Gefühle, Empfindungen und Gedanken seiner Personen in seinen Werken darzustellen! Das kann aber doch ein Künstler nur, wenn er ideologisch voll und ganz in den Hauptfragen auf den Positionen der Partei steht." (Bl. 37)

Joachim Uhlitzsch, Dozent für Kunst- und Gesellschaftswissenschaften an der HfGB (vgl. I.1.e. und f., vgl. Biographie im Anhang), will zum Punkt "Aneignung alles Wertvollen und Progressivem, was in der Geschichte der Kunst unseres Volkes [...] geschaffen wurde", wissen, "was soll man eigentlich damit anfangen?" Zwischenruf Kurella: "Wie Cornelius⁴⁰⁰ malen!"

Uhlitzsch: "Wir hatten in Dresden einmal einen Klubabend. [...] Das Thema war: 'Können wir malen wie Dürer?', und mein Professor [...] sagte: 'Wenn ja, warum nicht?' [...]" (Bl. 134) Man könne feststellen, "daß einige Künstler, die gar nicht auf dem Boden des Sozialismus stehen und, wie Prof. Rudolph sogar in Worten gegen die sozialistische Ordnung Stellung nehmen, in einer Sache ganz auf dem Boden des Progressiven [...] stehen, nämlich in der engen Beziehung zur Wirklichkeit [...]"⁴⁰¹ (Bl. 135/136)

Gegen dieses gegenseitige Auspielen von richtiger Form und falschem Inhalt bzw. gutem Inhalt und ungenügender Form hatte Heisig schon in seinem Aufsatz "Junge Künstler in Leipzig" in Heft 3/1956 der Bildenden Kunst polemisiert. Jetzt antwortete er Uhlitzsch: "Es

⁴⁰⁰ Peter Cornelius (1783 -1867). Diese Bemerkung von Alfred Kurella erhellt schlaglichtartig die Nähe der von Kurella propagierten Vorstellung des Sozialistischen Realismus zum Nazarenertum der Lukasbrüder, die eine Symbiose von akademischen Klassizismus und Nationalromantik zu einer konservativen Ideenkunst erstrebten. Im Sinne einer Nationalpädagogik wollten sie mit ihrer Kunst, wie in den 50er Jahren Alfred Kurella und die SED, die Einheit von Kunst und Volk bzw. Nation in kollektiver, nach festgelegten Regeln organisierter Arbeit verwirklichen. Nach dem Bruch mit dem bayrischen König Ludwig I., folgte Cornelius einem Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin. Der "Romantiker auf dem Thron" sah in Cornelius den Künstlertypus, der seinen Vorstellungen von der königlichen Mittlerstellung zwischen Gott und dem Volk (im Sinne der Einheit von Thron und Altar) den angemessenen künstlerisch-pädagogischen Ausdruck geben könne. In zwei zentralen Ausstellungsräumen der 1872 eröffneten Nationalgalerie wurden die Kartons von Cornelius für die Fresken der Münchner Glyptothek, der Ludwigskirche und des nicht realisierten Campo Santo in Berlin als Musterbilder gegen den Berliner Realismus präsentiert, außerdem ab 1887 die aus dem Palazzo Zuccari in Rom nach Berlin überführten "Casa Bartholdy"-Fresken der Josephsgeschichte (1816/17). Helmut Börsch-Supan charakterisiert den Maler in seiner Rezension des 2. Bandes von Frank Büttners Werk über "Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte": "Überzeugt, im Besitz der einzig wahren Kunst zu sein, wollte Cornelius von oben herab missionieren." (Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 37, 14.2. 2000, S. 57.) Die Monumentalmalerei der Nazarener prägte den Historismus des 19. Jahrhunderts, der im Historienbild ein gemaltes Gegenstück zur moralisierenden Geschichtserzählung sah: "historia magistra vitae" (Cicero). Vgl. Monika Wagner, Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989. Vgl. auch Werner Hager, Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim, Zürich, New York 1989. Vgl. David Koch, Peter Cornelius. Ein deutscher Maler, Stuttgart 1905; Alfred Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Mit den Briefen des Meisters an Ludwig I. von Bayern und an Goethe, Berlin 1921; Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Stuttgart 1980, Bd. 2, Stuttgart 1999, Bd. 3 ist als Gesamtkatalog der Zeichnungen, Grafiken, Kartons, Gemälde und Fresken in Arbeit.

⁴⁰¹ Diese These geht auf Georg Lukács zurück, der am Beispiel von Balzac behauptete, ein Künstler könne gegen seine eigene politische Prägung und Klassenzugehörigkeit in seinem Werk fortschrittliche Positionen vertreten (vgl. Exkurs 2.bb. zu Lukács in der DDR).

werden eine Reihe Professoren, die sich mit dem Begriff 'Prominenz' umreißen - die sind meist nicht hier und auch in unseren Versammlungen nicht - kritisiert [...] ihnen selbst einen Vorwurf zu machen, wäre unsinnig, sie sind im Kapitalismus aufgewachsen und haben dort gelernt, daß der Künstler ein Einzelgänger zu sein hat usw., der gewissermaßen in Kontraststellung zur Gesellschaft sich manifestieren müsse, und dann wird das Wort von Thomas Mann immer wieder angeführt, der Künstler sei ein Paria der Gesellschaft, der über den Zaun zu sehen habe, und wie oft wird das im Unterricht ausgestreut, was dann bei jungen Menschen Vorstellungen erzeugt, die ganz gefährliche Auswirkungen haben, und wenn man denkt, daß der Künstler, der solche Auffassungen hat, zugleich doch ein guter Lehrer sein kann, so bestreite ich das. Ich bin Lehrer an einer Hochschule. Ich war solange ein schlechter Lehrer, wie ich persönlich selber geschwankt habe. Das kann man gar nicht kennen. (Bl. 149) Die ganzen Entwicklungsschwierigkeiten, die ein Künstler als Lehrer durchmacht, machen zwangsläufig seine Studierenden mit, und das muß irgendwie einmal bereinigt werden. [...] Es ist so, daß z.B. die Annahme oder Nichtannahme eines Bildes in der Jury oft von dem persönlichen Wohlbefinden des Einzelnen abhängig ist. Es hängt oft davon ab, was der einzelne zufällig gerade empfindet, weil keine ideologische Konzeption der Jury vorhanden ist. Das müssen wir ändern. Wenn wir das nicht bald ändern, wird es einmal einen heftigen Ärger geben. [...] Man kann doch ganz konkret aus dem Verfahrensbereich der bisherigen Arbeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst bestimmte Maximen, auch ästhetische ableiten, die man ganz konkret dort (in den Entschließungsentwurf, der dann an die Bezirksdelegiertenkonferenzen geht, E.G.) hineinbringt." (Bl. 150) Kurella greift die Rede von Heisig lobend auf: "Wir haben doch nicht zufällig die Genossen aus Leipzig, von denen wir wußten, daß sie auf diesem uns augenblicklich am meisten interessierenden Gebiet als Parteiorganisation und dank dem als Organisation des Verbandes die meisten greifbaren, vorwärtsführenden Resultate erzielt haben, gebeten, hier eine Art Koreferat zu halten." Es gäbe da "einen Kern jüngerer Künstler (z.B. Heisig, d.Vf.), die Parteimitglieder sind und gleichzeitig als Künstler etwas leisten, die sich in den letzten drei Jahren unter unseren Augen gewandelt und gelernt haben", eine neue Plattform zu bilden im Sinne eines Leitbildes Leipziger Kunst. "Das haben uns die Leipziger Genossen gezeigt." (Bl. 158) Kurella will es genau wissen und initiiert einen umfangreichen Bericht "über die Lage und die Perspektiven in der Malerei der DDR [...] Wir haben beschlossen, zur Herstellung dieses Berichts eine Reihe von Untersuchungen einzuleiten [...]" (Bl. 169) Im weiteren Verlauf plante Kurella eine Art Inventur, eine exemplarische Bestandsaufnahme im Bezirk Halle⁴⁰², in der alles registriert und auch in Reproduktionen erfaßt werden soll, "was gemalt wird, angefangen vom Zeichenunterricht bis zu den allgemeinbildenden Schulen, über die Laienzirkel in Großbetrieben und chemischen Werken, über die Verwirklichung von Freundschaftsverträgen der Maler bis zu den Lieferanten der Glasermeister. Wir wollen also alles erfassen, was überhaupt im Bezirk im Laufe des Jahres gemalt hat, was jetzt sozusagen da ist, wie man malt. Es geht uns also um eine extensive Übersicht. Das andere ist, wie man malt, intensiv. Da wollen wir Leipzig nehmen, und zwar sechs jüngere bildende Künstler. Einige sitzen hier. Wir können ihnen schon ankündigen, daß sie sich darauf vorbereiten sollen. Wir werden uns alles genau ansehen, was sie malen, was sie in den Schubladen und Skizzenbüchern haben, was sie losgeworden sind, was sie ausgestellt

⁴⁰² Natürlich war es kein Zufall, daß gerade Halle für die "extensive Übersicht" ausgewählt worden war, galten doch die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle und die Kunstszene dieses Bezirks Ende der 50er Jahre als Zentrum des "Revisionismus auf dem Gebiet der Kunst" (SAPMO-BArch DY 30/IV 2/906/53, Bl. 201). Vgl. Andreas Hüneke, Bilder aus Halle 1945-1958, Kunstdokumentation, Köln 1996, S. 218-236, insbesondere S. 232-236.

haben, wie sie sich entwickelt haben, welche Einflüsse sie veranlaßt haben, so oder so zu malen. Wir wollen also einmal an sechs Fällen intensiv studieren, wie, wo und warum gemalt wird." (Bl. 169)

Als Termin für die Untersuchungsergebnisse wird der 16.11. 1959 festgesetzt.

Kurella kündigt an, im Frühjahr 1960 auf dem Gebiet der bildenden Kunst etwas ähnliches machen "wie in Bitterfeld auf dem Gebiet der Literatur [...]." (Bl. 176)

Auf den Einwand eines Genossen, eine Bestandsaufnahme von sechs Künstlern in Leipzig ergäbe ein ganz falsches Bild, antwortete Kurella: "Ich möchte das begründen. [...] Wir haben in den letzten fünf Jahren unter dieser Generation der bildenden Künstler, die zwischen 30 und 40 sind (zu der Heisig gehört, E.G.), die ersten Anfänge gemacht, Träger des künstlerischen Lebens bei uns zu werden. Von dieser Generation soll eine ganze Gruppe untersucht werden, um zu zeigen, wie die Entwicklung zu uns hin, zu unserer Linie, zu einem tieferen Verständnis der Aufgaben der bildenden Kunst führt." (Bl. 178/180)

Die Kulturkommission beim ZK setzte also eine Sonderkommission zur Lage der Malerei in der DDR ein unter der Leitung von Hans Lauter.

Das "Programm für die Untersuchungen der Kulturkommission beim Politbüro im Bezirk Leipzig und Halle" sah u.a. am Sonntag, den 8.11. 1959 Atelierbesuche in Leipzig bei Harry Blume, Werner Tübke, Prof. Hans Mayer-Foreyt, Heinrich Witz, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Gerhard Kurt Müller vor.⁴⁰³

Ihre Ergebnisse wurden am 1. Dezember 1959 dem Politbüro vorgelegt, nachdem sie vom Vorstand des VBK, dem MfK und der Kulturabteilung des ZK zuvor redigiert worden waren.⁴⁰⁴

In diesem Bericht wird festgestellt, die Partei habe es versäumt, "die Möglichkeiten der ideologisch-ästhetischen Erziehung der Maler auszunutzen", auch sei "die Einbeziehung von Malern in das Kulturleben sozialistischer Brigaden sowie ihre erzieherische Tätigkeit in Laienzirkeln für bildende Kunst ungenügend für die ideologische und ästhetische Erziehung der Maler ausgenützt worden." (Bl. 179)

Über die Arbeits- und Lebensverhältnisse der Maler kommt der Bericht zu dem Ergebnis, "daß nur ein Bruchteil der Maler bei uns vom Verkauf ihrer Hauptprodukte, der Tafelbilder, leben. [...] Selbst wenn Tafelbilder im Auftrag gemalt und bezahlt werden [...], finden die so entstandenen Werke vielfach noch keinen Platz im öffentlichen Leben, ja, sie kommen auch manchmal dann (obwohl bezahlt!) wieder zum Hersteller zurück." Der lukrative Nebenverdienst im "Dekorations- und Werbefach" auf der Leipziger Messe, meist anonym, "ohne ästhetisch-moralische Verpflichtung" ausgeführt, wird mißbilligt, da oft "Ausdrucks- und Wirkungsmittel der dekadenten Kunst" angewandt würden (Bl. 180).

Immerhin hätten im Bezirk Leipzig, dank einer "langen systematischen ideologischen Führungstätigkeit der Partei 56 Maler feste Beziehungen und zum Teil langfristige Verträge mit Industrierwerken, MTS, LPG usw." (Bl. 181) Diese gute Leitungsarbeit der Bezirksorganisation des Verbandes habe dazu beigetragen, daß viele nichtorganisierte Maler "ihre künstlerischen 'Experimente' im Zeichen dekadenter Vorbilder (Kokoschka, Beckmann, Picasso)" aufgegeben haben und "zur realistischen Schaffensmethode" übergegangen seien (genannt werden u.a. B. Heisig, H. Mayer-Foreyt, H. Blume, Bl. 182). Ziel sei, eine große

⁴⁰³ Berlin, den 2.11. 1959, Genossen Kurella mit der Bitte um Kenntnisnahme, SAPMO-BArch IV2/2026/53, Bl. 1-3. Bis auf Mattheuer und Müller werden die Genannten zwei Jahre später auf einem von Kurella besonders geschätzten Gruppenbild Leipziger Maler erscheinen.

⁴⁰⁴ "Bericht der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro über die Lage in der Malerei in der DDR", SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/906/18, Bl. 177-187, 204-216. Im vorliegenden Exemplar mit handschriftlichen Korrekturen, vermutlich von Alfred Kurella. Das Dokument ist auch abgelegt unter SAdK-VBK, Sign. 302.

Bewegung "Künstler und Volk sind eins" zu organisieren. (Bl. 211)

Mit dem Jahr 1953 habe bei der überwiegenden Mehrheit der Künstler eine Abkehr von der realistischen Schaffensmethode begonnen. "Eine falsche Deutung des 'Neuen Kurses', die Auswirkung des einseitig verstandenen XX. Parteitages und die kulturelle Aufweichung als Begleiterscheinung der Ereignisse in Polen und Ungarn spielten hierbei eine Rolle."

Besonders stark seien die Einflüsse von Toulouse-Lautrec, Matisse, Picasso und der deutschen expressionistischen Maler Beckmann, Nolde, Hofer. "Zirkusclowns, Kellner, Bettler, Trinker, Prostituierte, Krüppel, Katzen und Hunde bevölkern die Leinwand!" (Bl. 184)

Private Galerien und Kunstbuchhandlungen wie Hennig (Halle), Kühl (Dresden) und Engewald (Leipzig) betätigten sich als "Kanäle einer systematischen Propaganda modernistischer und dekadenter Kunst und unterstützen die mit der Kunstpolitik der Partei nicht einverständenen Künstlerkreise ausgiebig mit Anschauungsmaterial." (Bl. 204)

Erst mit dem Beginn des Wirkens von Kurella auf der Kulturkonferenz 1957 habe sich das Blatt gewendet. Ein harter Kern trete aber nach wie vor aktiv "für grundsätzlich dekadente Kunst" ein und agitiere gegen die Kulturpolitik der Partei mit Argumenten wie "Koexistenz der künstlerischen Prinzipien", "Kunst kennt keine Zonengrenzen und kein Blockdenken", "Expressiver Realismus als spezifischer deutscher Weg" sowie "Nationale Beschränktheit der sowjetischen Kunstpraxis". (Bl. 185)

Tonangebend in dieser Künstlergruppierung seien gerade Mitglieder der Partei wie René Graetz, (die folgenden Namen sind handschriftlich gestrichen: Schwimmer, Sandberg und Cremer) (Bl. 205).

Wegen mangelnder Aufmerksamkeit des Staatsapparates gelang es in Halle "der Gruppe um Sitte", "realistisch schaffende Maler" von "Investaufträgen" auszuschalten. Insgesamt sei die führende Rolle der Partei auf dem Gebiet der Malerei zwischen 1954 und 1958 nicht gesichert gewesen. Das Auftragswesen sei zu reorganisieren mit dem Ziel, "es zu einem Mittel der aktiven Kunstpolitik zu verwandeln." Die künftigen "Kollektivbesitzer" und "-betrachter" seien besser einzubeziehen und in den Auftragskommissionen dürften die Künstler nicht die allein bestimmenden Juroren sein. Auch in den Ankaufskommissionen müsse in Zukunft von "Mitleids-" oder "Wohltätigkeitsankäufen" abgesehen werden. Die Partei erhoffte sich von der strengen Schule der Betriebe unter den wachsamen Augen der Werktätigen das Heranwachsen eines neuen Künstler-Typus.⁴⁰⁵

Pünktlich zur Eröffnung des IV. Kongresses des VBKD am 1.12. 1959 in Markkleeberg bei Leipzig lag der Kommissionsbericht intern den führenden Funktionären des Verbandes vor. Die im Bericht formulierte Kritik z.B. am Bezirksverband Halle, an Künstlern wie Willi Sitte, Herbert Sandberg⁴⁰⁶ und René Graetz ging direkt in das einleitende Referat "Der

⁴⁰⁵ In einer Aktennotiz des Rates des Bezirkes Leipzig, Abteilung Kultur, vom 21.11. 1961, die über den Vortrag der Oberassistentin der HfBK, Genossin Anneliese Hübscher, über das Thema "Welches sind unsere sozialistischen Bildungs- und Erziehungsideale in der Kunst?" und die anschließende Aussprache berichtet, wird eine junge Landschullehrerin zitiert, die die anwesenden Künstler fragte, "ob sie schon einmal dabei gewesen wären, wenn die Bauern bei der schweren Arbeit der Zuckerrübenrodung sind. das wäre ihrer Meinung nach die Aufgabe der Künstler, dies zu gestalten. Sie äußerte, sie habe die Meinung, die Künstler würden sich noch zu sehr ästhetisierenden Fragen widmen und zu wenig an der Basis sein. darauf erwiderte Genosse Professor Heisig und Mattheuer, daß sie mit der Wirklichkeit sehr enge Beziehungen haben. Eine falsche Formulierung brachte Wolfgang Mattheuer in seinem Diskussionsbeitrag, indem er sagte, man brauche nicht jedes Kunstwerk zu verstehen. Darauf gab es eine sehr erregte Erwiderung." (SStA BT/RdB 2208, Bl. 40.)

⁴⁰⁶ Herbert Sandberg mußte in seiner Kongreßrede von seinen "begangenen Fehlern" abrücken: "Ich stimme damit überein, daß Revisionismus vor allem die Ablehnung der führenden Rolle der Partei der Arbeiterklasse auf dem Gebiet der Kunst ist. Was ist der dritte Weg? Ich kann darunter nur den Versuch verstehen, einen humanistischen oder gar sozialistischen Inhalt durch Ausdrucksformen der Dekadenz unverständlich zu machen oder in seiner Wirkung sogar in sein Gegenteil zu verkehren." Er übt dann Selbstkritik an seiner Tätigkeit als

Siebenjahrplan und die bildende Kunst" von Willi Wolfgramm, in die Entschließung und in den Rechenschaftsbericht des Zentralvorstandes ein.⁴⁰⁷

Auffallend war der Versuch, insbesondere von Joachim Uhlitzsch, wieder die Dritte Deutsche Kunstausstellung von 1953 als Vorbild für die Entwicklung einer "sozialistischen Kunst" ins Spiel zu bringen. Uhlitzsch selbst war damals ein maßgeblicher Verteidiger (vgl. seine Rezensionen: I.1.e.) dieser Ausstellung. Der "Gegner" habe die Werke dieser Ausstellung "in Bausch und Bogen mit Naturalismus, Fotografismus" identifiziert.⁴⁰⁸

In dieser kritischen Situation gelang es Bernhard Heisig mit seiner Rede, sich zwischen den Fronten diplomatisch geschickt zu behaupten: Ohne auf die gebetsmühlenhaft wiederholten Revisionismus-Vorwürfe der Redner einzugehen, zeigt er sich dennoch als engagierter, zum gesellschaftlichen Auftrag bereiter sozialistischer Künstler, der sich nur entschieden gegen jede Form von Kleingeisterei und ästhetischer Schrebergartenmentalität zur Wehr setzt. Der Künstler in der DDR müsse sich gegen "verbrauchte ästhetische Maximen" zur Wehr setzen, die als "Gesetze der Kunst" daherkommen und "zum Prügel geworden sind für das echte Talent, das seine Nase über diese Sperrmauer aufgehäufter ästhetischer Dogmatik zu schieben wagt." Natürlich sei der "Ruf nach Gesetz und Ordnung" auch in der Kunst "tiefstes Bedürfnis menschlichen Strebens", aber was heißt das denn, die Gesetze der Kunst studieren? Welcher Kunst eigentlich? Das "Formelwerk" der bürgerlichen Kunsttheorie darf nicht zum Fetisch gemacht werden. Die Ausdrucksmittel "Punkt, Linie, Fläche, Farbe ihre Ausdehnung und ihre Beziehungen zueinander" als die der bildenden Kunst eigenen Ausdrucksmittel seien kein Selbstzweck. Ihr Einsatz mache nur Sinn im konkreten Bereich einer zu lösenden Aufgabe. "Die Fläche ist nicht an sich da, sondern ein Mittel, mit dessen Hilfe der Maler seinen Standpunkt zur Umwelt formulieren kann. [...] Von da verstehen wir die Erkenntnis von Gesetzen der Kunst als Ergebnis gesellschaftlich gerichteter Tätigkeit. Die beglückende Logik und Ordnung, die die großen Werke der Kunst lebendig erhält, ist also letzten Endes das Resultat ihrer ideologischen Bezogenheit und nicht des Exerzierens von Regeln und Gesetzen in abstracto." Heisig wird nicht zuletzt an seine eigene Generation gedacht haben, wenn er feststellt, "wir kennen einige solcher Opfer, die, mit einem Wust von überholtem ästhetischem Kram ausgestattet, von den Hochschulen kamen und heute mühsam in der Praxis nach neuen Ufern suchen müssen. Es gibt eben keine Kunst an sich und natürlich auch keinen Kunstlehrer [...], der, obwohl ideologisch falsch orientiert, an sich ein guter Lehrer wäre [...] da Kunst und Politik eben nicht zu trennen sind", muß der gute Lehrer Einfluß nehmen "auf die gesamte geistige Entwicklung des Studierenden." Umgekehrt wäre es freilich naiv, daraus zu folgern, daß der "politisch 'richtig orientierte' Dozent nun unter allen Umständen ein guter Kunstlehrer sein müsse. [...] Ihre Wirkung auf den künstlerischen Nachwuchs ist im gleichen Maße schädlich, weil sie unfähig sind, den künstlerischen Nachweis für ihre ästhetischen Verallgemeinerungen zu führen, und diese leicht in Mißkredit bringen."⁴⁰⁹

Chefredakteur der B.K. (von diesem Posten war er bereits im Sommer 1957 entbunden worden), insbesondere an der "Überschätzung der italienischen und südamerikanischen Neorealisten" und an der "Unterschätzung der sowjetischen Kunst." (Protokollband, S. 102-106, hier S. 103) Diese Rede gibt einen Vorgeschmack auf die Selbstkritik von Bernhard Heisig, die er nach seinem Auftritt auf dem V. Verbandskongreß 1964 halten muß.

⁴⁰⁷ "Vierter Kongress des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands 1.-5.12. 1959 in Markkleeberg, hrsg. vom Zentralvorstand des VBKD, verantwortlich Joachim Uhlitzsch, Redaktion Georg Kaufmann, Horst Weiß, Leipzig o.J. [1960], S. 40, 231-236, 318f. Der einzige Vertreter aus Leipzig im Präsidium war Joachim Uhlitzsch; Heinrich Witz vertrat neben Joachim Uhlitzsch im Zentralvorstand den Leipziger Bezirksverband.

⁴⁰⁸ Protokollband, S. 209f.

⁴⁰⁹ Bernhard Heisig, Es gibt keine Kunst an sich. In: Bildende Kunst, Heft 4, 1960, S. 213-218. Die Rede ist auch im Protokollband des Verbandskongresses abgedruckt, wie Anm. 407, S. 91-99.

Erstaunlich ist, daß Kritiker von Heisig, wie Joachim Uhlitzsch⁴¹⁰ und Horst Jähner, die Rede sehr positiv aufnahmen: "Der Diskussionsbeitrag von Bernhard Heisig hat den Finger auf Wunden gelegt, über die man sich bisher nur mit Wortgeflüster zu verständigen pflegte." Jähner erinnert an das von der Jury der Vierten Deutschen Kunstausstellung abgelehnte Kommune-Bild, "das unwillkürlich an das Thermopylae-Triptychon von Oskar Kokoschka denken läßt und zweifellos Symptome der Dekadenz in sich birgt." Man müsse dem Künstler aber schon damals das "ehrliche Bemühen" zugestehen, "für einen gesellschaftlich bedeutsamen Inhalt unter expressionistischen Anleihen eine zeitgemäße Aussageform zu finden." Heisig habe später erkannt, daß dies unmöglich ist und seine Schlußfolgerungen gezogen.⁴¹¹

"Diese Rede hat viel Beifall bekommen und zwar von der falschen Seite. Sie hat der Partei sehr gefallen", kommentiert Heisig heute lachend. "Es gab zwei Sorten von Lehrkräften: Diejenigen, die nichts konnten, aber in der Ideologie ihre Sicherheit fanden und diejenigen, die was konnten, aber ideologisch ahnungslos waren. Ich sprach gegen diejenigen, die jedes Talent runterprügelten, das seine Nase über die Mauer von Dogmatik zu schieben wagte. Dazu gehörte nämlich komischerweise auch Willi Sitte, der sich damals auch gegen meine Bilder aussprach, weil sie realistisch waren. Meine Affinität zu Menzel hatte ihn sehr geärgert. Das hat den Hallensern überhaupt nicht gefallen. Es gab damals ja mindestens vier Richtungen: die Berliner, die sich sowieso für sakrosankt hielten, weil sie modern waren, die Dresdner, die Parteimaler, die Leipziger, über die überhaupt niemand sprach und dann kamen die Hallenser, die sich für total modern hielten."⁴¹²

In der politisch angespannten Zeit nach dem Mauerbau⁴¹³ sollte die am 5.11. 1961 eröffnete 6. Bezirkskunstausstellung Leipzig des VBKD eindeutig Position für den Sozialismus beziehen.⁴¹⁴ Diesmal fand die Ausstellung in den Räumen des Alten Rathauses statt.⁴¹⁵

⁴¹⁰ Die Rede von B. Heisig habe gezeigt, "wie er und mit ihm sein Kunstschaffen in einem tiefgreifenden Umwandlungsprozeß begriffen ist." (Protokollband, S. 207.)

⁴¹¹ Horst Jähner, Protokollband, S. 175.

⁴¹² Strohdene, 15.10. 2000.

⁴¹³ Heisig erinnert sich an seine Empfindungen als er vom Bau der Mauer erfahren hatte: "Zuerst war es eine Art Erschrecken, auch das Wissen darum, daß jetzt bestimmte Kanäle abgeschnitten waren, aus denen ich natürlich auch meine Erfahrungen, meine Eindrücke bezog. Auf der anderen Seite war die Vorstellung im Spiel, jetzt ist erstmal eine Weile Ruhe. [...] Da die Massenflucht der Intellektuellen, der Menschen, die in einem Staat gebraucht werden, so anhielt, war eigentlich vorauszusehen, daß das irgendwann mal beendet werden würde. [...] Aber der Schreck überwog. [...] Im ersten Moment hat man es verdrängt und hat gedacht, ich kann es sowieso nicht ändern. [...] Dann die Angst, immer mehr ins Provinzlerium zu verfallen, die spielte auch eine Rolle." (Lutz Dammbeck, 20.4. 1995)

Eine Information des Rates des Bezirkes Leipzig, Abteilung Kultur "über den Stand der Vorbereitung der 6. Bezirkskunstausstellung" vom 8.9. 1961 berichtet über das Ergebnis von Einzelaussprachen mit 20 Leipziger Künstlern. Witz, Stephan, Mattheuer, Wagner, Mayer-Foreyt u.a. hätten sich "vorbehaltslos, ehrlich und offen zu den notwendigen Maßnahmen vom 13.8. von Partei und Regierung" ausgesprochen. Diese Künstler waren auch bereit in Vorbereitung der Volkswahl "kleine persönliche Ausstellungen mit Stellungnahmen aufzubauen": Z.B. H. Witz in der Bauunion, W. Mattheuer im Foyer des Capitol, M.G. Uhlig mit seinem Zirkel in Böhlitz-Ehrenberg. "Abgelehnt hat es lediglich Prof. Bernhard Heisig mit der Begründung, dass Ausstellungen außer den großen Kunstausstellungen prinzipiell gegen seine Meinung verstoßen." (SStA BT/RdB 2208, Bl. 95f.)

⁴¹⁴ Der Leiter der Abteilung Kultur beim ZK der SED, Siegfried Wagner, erklärte bei einem Klubgespräch in Vorbereitung der 6. Bezirkskunstausstellung mit Hinweis auf die Berliner Akademieausstellung "Junge Künstler. Malerei", es "sei keineswegs zufällig, daß solche Erscheinungen gerade jetzt wieder verstärkt zutage treten. Sie seien nichts anderes als ein Glied in der Kette weltweit angelegter antikommunistischer Propaganda, sie sollten, parallel zu den militärischen Aggressionsvorbereitungen, ein Mittel sein zur Aufweichung der DDR." (-II-, Ideologische Grundfrage in der Kunst klären, Sächsisches Tageblatt 2.11. 1961) In der LVZ vom 9.11. 1961 heißt es: "In der Leipziger Ausstellung gibt es kein schwindtägliches, nonnenhaftes 'Mädchen mit Pustebblume'

Heinrich Witz und Joachim Uhitzsch waren für die "ideologische Konzeption" der Ausstellung, die der Jury als Richtlinie dienen sollte, verantwortlich. Sie erschöpfte sich im dogmatischen Beharren auf die von Lessings "Laokoon" übernommene Theorie des fruchtbaren Augenblicks und die von der Theater-Dramaturgie auf die Malerei übertragene starre Einheit von Raum und Zeit im Bild.⁴¹⁶ Heinrich Witz dramatisierte seine gemalten Guckkasteninszenierungen auf den Gemälden "Arbeitertheater der Wismut auf dem Lande" sowie "Arbeiterforscher" (beide 1961) mit vordergründigen Helldunkel-Effekten, die er sich an der italienischen Barockmalerei (Caravaggio) abgeschaut hatte. Mit dem "Chemiezirkel" (1961)⁴¹⁷ von Klaus Weber war für den Leipziger Kunstkritiker Henry Schumann der Tiefpunkt des "platteste[n] Naturalismus" erreicht.⁴¹⁸

Alfred Kurella, der Leipziger Künstler überredet hatte, die Akademieausstellung "Junge Künstler. Malerei" von Fritz Cremer (vgl. Exkurs, 2.f.) im September 1961 zu boykottieren, sah in der 6. Bezirkskunstausstellung eine bewußte Gegendemonstration der von ihm geförderten orthodoxen Leipziger Künstlerschaft, die in der ganzen DDR im Sinne eines "Leitbild Leipzig"⁴¹⁹ Schule machen sollte.

Harry Blumes, "Gruppenporträt Leipziger Künstler"⁴²⁰, 1961 (Abb. 50), betrachtete er als Höhepunkt der Ausstellung. Hier sah er die Verkörperung seines Wunschbildes von einem sozialistischen Künstlerkollektiv.⁴²¹

Auch Joachim Uhitzsch, der immer noch von der Fortsetzung der hoffnungsvollen Anfänge auf der Dritten Deutschen Kunstausstellung träumte, begrüßte die Tatsache, daß auf der 6. Bezirkskunstausstellung wieder zwei seit 1953 von den Künstlern zu Unrecht vernachlässigte

eines Achim Freyer und auch kein 'Bildnis' eines zigarettenrauchenden 16jährigen Vamps, wie Jürgen Böttcher es in Berlin zur Schau stellt."

⁴¹⁵ Zu sehen waren 653 Arbeiten von 157 Künstlern. Dazu kamen zum erstenmal im Sinne des Bitterfelder Weges 106 Arbeiten von 11 Zirkeln des bildnerischen Volksschaffens, die von Mitgliedern des VBKD in Leipzig geleitet wurden. (Vgl. Anneliese Hübscher, Bezirksausstellung Leipzig. In: Junge Kunst, 1/1962, S. 18.)

⁴¹⁶ "Die der bildenden Kunst eigentümliche Beschränkung auf die Darstellung eines einzigen Augenblicks erfordert es, daß der Künstler gewissenhaft prüft, ob der von ihm gewählte Augenblick der Darstellung prägnant genug ist, um das Vorhergehende und Folgende anschaulich zu machen, und so fruchtbar in den einzelnen Teilen seines Werkes wird, daß Einbildungskraft und Phantasie des Betrachters so angeregt werden, daß er das Anliegen des Künstlers, an der geistigen Formung des neuen Menschen mitzuarbeiten, erkennt." (Ideologische Konzeption zur Bezirkskunstausstellung, LVZ, 4.11. 1961.) Vgl. die Ausführungen über Lessings "Laokoon" im folgenden Abschnitt I.3.b.

⁴¹⁷ "Ich finde dieses Bild gut. Das kann ich nehmen, in unsere Brigade stellen und dann über sozialistische Gemeinschaftsarbeit diskutieren. Ich halte es für eines der besten Bilder dieser Ausstellung' [...] Dieser Arbeiter kannte das Leben, darum war für ihn die gesellschaftliche Bedeutung und Tragweite des Ideengehaltes dieses Bildes das oberste Kriterium. [...] Diese und viele andere positive Auswirkungen beweisen am besten, daß sich die Leipziger bildenden Künstler auf dem richtigen Wege befinden." (Norbert Mader, Eine Ausstellung im Blickpunkt der Öffentlichkeit, B.K. 3/1962.)

Die LVZ vom 19.11. 1961 berichtet unter dem Titel "Unser neues Leben in der Kunst": "Hans Lauter weist darauf hin, daß die zentrale Gestalt des Bildes, ein Arbeiter aus dem VEB Galvanotechnik, 1959 zu den Autoren des offenen Briefes Leipziger Arbeiter an die Künstler zur 5. Bezirkskunstausstellung [...] gehört. 'Das zeigt, wie bei uns die Entwicklung geht. Heute ist er schon auf einem der wichtigsten Werke der Ausstellung dargestellt, war dem Künstler bei der Arbeit an dem Bild ein geduldiger und prinzipieller Berater.'"

⁴¹⁸ Vgl. Henry Schumann, Die Entwicklung der bildenden Kunst im Bezirk Leipzig. Forschungsbericht, 1965/66, S. 7.

⁴¹⁹ Vgl. den entsprechenden Aufsatz von Henry Schumann in der Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 480-555.

⁴²⁰ Öl auf Hartfaser, 90 x 125,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, abgeb. im Kat. zur 6. BKA und im Kat. Kunst in Leipzig 1949-1984, Museum der bildenden Künste, 5.10.-25.11. 1984, S. 19.

⁴²¹ Die Künstlerin Gabriele Meyer-Dennewitz sagte in einem "Kulturspiegel"-Gespräch (Dezember 1962, S. 758): "Das Bild dokumentiert die Zusammenarbeit von Künstlern, die sich zur Begutachtung eines Bildes im Atelier zusammengefunden haben. Es ist ein Ausdruck dafür, wie der Künstler unserer Tage an ein Werk herangeht, daß die Dinge nicht einzeln zu lösen sind, sondern in kameradschaftlicher Hilfe."

Genres vertreten waren: das Gruppenbild und das Historienbild. Da das Gruppenporträt heute nur "die Gestaltung eines in der Wirklichkeit existierenden sozialistischen Kollektivs", und das Historienbild entsprechend nur "die künstlerische Deutung und Interpretation der Geschichte vom Standpunkt des historischen Materialismus" sein kann, ist der Künstler bei diesen Genres ohne "realistische Konzeption" verloren. Mit "malerischer Bravour" kann hier der Betrachter nicht getäuscht werden: Die "Ideologie" ist in diesem Fall "so vordergründig und ausschlaggebend, daß es nicht die geringste Möglichkeit irgendeines Ausweichens gibt." Selbst die wenigen Verteidiger des Bildes "Der neue Anfang" von Witz stellten sich "lediglich schützend vor den Kulturpolitiker Witz", ohne zu würdigen, daß der Maler auch "echte künstlerische Fragen" aufgeworfen und "ernst um deren Lösung gerungen" habe. "Parteilichkeit ist eine ästhetische Kategorie, die [...] dem Künstler alles abfordert [...]." ⁴²² In diesem Sinne stellte sich Harry Blume die Aufgabe, das Gruppenbild der von Kurella geförderten und im Bericht für das Politbüro vom 1.12. 1959 lobend herausgestellten und eingehend befragten fünf Leipziger Maler so zu gestalten, daß keiner der Porträtierten über das Kollektiv dominieren kann. ⁴²³ Die Künstlergruppe hat sich versammelt, um gemeinsam über ein Gemälde von Werner Tübke zu diskutieren, das auf der Staffelei verdeckt zum Betrachter steht. ⁴²⁴ Um den vor der Staffelei sitzenden Tübke haben sich die Kollegen versammelt: links neben dem Fenster steht Heisig frontal zum Betrachter mit vor der Brust verschränkten Armen, über die Schulter von Tübke schaut Hans Mayer--Foreyt, der Gruppenälteste, als einziger auf die Leinwand, impulsiv dreht sich Heinrich Witz zum Betrachter um, hinter ihm steht der Autor des Bildes Harry Blume ⁴²⁵ und zieht an seiner

⁴²² Joachim Uhlitzsch, Die IV. Bezirkskunstausstellung, Junge Kunst 2/1962, S. 41f.

⁴²³ Ilse Rauhut sieht in den großen Gruppenbildnissen von Rembrandt die Möglichkeiten und Grenzen bürgerlichen Selbstverständnisses verwirklicht: Auf dem Weg vom Ich zum Wir zeigen sie das "Problem der Einordnung des Individuums in die Gemeinschaft, der Persönlichkeit in das Kollektiv als entscheidendes Problem unserer Zeit [...]." (Ilse Rauhut, Zur Problematik des bürgerlichen Gruppenbildnisses. In: Bildende Kunst, 2/1961, S. 82-88, hier S. 88)

⁴²⁴ "Die Szene, die wir sehen, gab es nicht selten bei der Vorbereitung der VI. Bezirksausstellung in den Leipziger Ateliers. Nachdem die [...] ideologische Konzeption ausführlich diskutiert und [...] angenommen war, fanden zahlreiche Atelierbesuche statt, in denen die Werke der Kollegen entsprechend den ideologisch-künstlerischen Hinweisen der Konzeption, diskutiert wurden." (Joachim Uhlitzsch, Die IV. Bezirkskunstausstellung, Junge Kunst 2/1962, S. 46-48.)

Heisig äußerte dazu: "Dieses Gruppenbild ist reine Erfindung. Wir haben nie als Gruppe dort irgendwie zusammengesessen. Tübke war zu dem Zeitpunkt als Harry Blume das malte überhaupt nicht im Lande. [Auf Einladung von Kurella war er Mitte März 1961 bis Ende März 1962 mit seiner Frau Angelika Tübke für ein Jahr auf Studienreise in Leningrad, Georgien, Armenien, in Samarkand und Taschkent (Usbekistan)]. Er hat mein Porträt nach einem Foto reingemalt. Er hat eine idealisierte Vorstellung von einer Künstlergruppe in einem der Neubuateliers gemacht. Im Hintergrund saß dann auch noch ein unbekleidetes Modell. Ach du großer Gott, das hat die Kleinbürger in der Partei später entzückt, wie rein und wie sauber sei doch die Atmosphäre. So hat nie jemand dort gesessen und so sind wir überhaupt nicht miteinander umgegangen. Wir haben uns so verhalten, wie es junge Leute tun, wenn sie weiterkommen wollen. Ich habe mir in meine Sachen kaum reinreden lassen, aber ich habe auch die Schere im Kopf gehabt. [...] Das ist richtiger Blödsinn. Wir haben uns zu einer bestimmten Zeit, mehr der Not als dem eigenen Triebe gehorchend, gelegentlich zusammengesetzt. Regelmäßig jeden Donnerstag im Ring-Café." (Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 18f.)

Auch Werner Tübke erklärte im Interview: "Es gibt ja ein Bild [...] wo ich sitze und die Kollegen, die dazu gehören [...] das [...] stimmte nie, wir waren eigentlich mehr oder weniger Einzelgänger gewesen [...] in die Kneipe gehen [...] das war nicht meine Welt gewesen. [...] dies Gefühl von Gruppenbildung oder kleiner Einheit mit bestimmten Grundvorstellungen, das war in Gesprächen schon da, bei mir aber nicht." (Lutz Dammbeck, Interview mit Werner Tübke, Rolle 47/9/10, Typoskript, S. 13f.)

⁴²⁵ Über den vorzeitigen Studienabbruch von Harry Blume am Repin-Institut in Leningrad liegt eine Stellungnahme der Parteigruppe des Repin-Institutes vom 11.4. 1957 vor. Demnach seien Blume und Fritz Eisel vier Monate vor der Beendigung der Diplomarbeit, nach einem sechsjährigen Studium, am 1.2. 1957 ohne Wissen der Gruppe und der Parteiorganisation nach Hause gefahren. "Wir sind der Meinung, daß dieser Schritt

Zigarette. Der amtierende Bezirksvorsitzende Heinrich Witz wird als Mischung aus cleverem Gruppenmanager und Alleinunterhalter charakterisiert, während Tübke den ernststen, skeptischen Meister gibt. Alle, bis auf Mayer-Foreyt, schauen auf den Betrachter wie auf einen störenden Eindringling in ihre Klausur und vermitteln im streng fixierenden, teils sogar abweisenden Blick die Distanz von Fachleuten zu einem aufdringlichen Laien. Uhlitzsch vergleicht die Situation der Gruppe mit dem Gemälde "Versammlung der Offiziere der St. Adriaensdoelen" (1633, Öl auf Leinwand) von Frans Hals. Auch auf diesem Bild gebe es keinen Ersten unter Gleichen, der Oberst mit seinem Stab sei vom Maler an die Seite gerückt und auf einen Stuhl gesetzt worden. Sowohl bei Frans Hals, wie bei Harry Blume sind jedoch alle Personen optisch und psychologisch auf die sitzende Persönlichkeit bezogen. Tübke, der im Mai 1962 (bis Mai 1963) Witz als Bezirksvorsitzender ablösen wird, verkörpert im Habitus und Blick die natürliche Autorität, die er dank der bedingungslosen Rückendeckung von Kurella⁴²⁶ und seinen theoretisch ambitionierten Äußerungen⁴²⁷ unter

eine negative Wirkung auf die Künstlerschaft der DDR im allgemeinen hat und daß damit schwankende und feindliche Elemente Argumente gegen die Sowjetkunst und gegen die SU überhaupt erhalten. Das ist Verrat an der Arbeiterklasse, denn was wäre die deutsche Arbeiterklasse ohne die SU." (SAPMO-BArch SED IV 2/902/538, Bl. 120.)

⁴²⁶ Die Briefe von Kurella an Tübke zeugen von der Hochachtung und fast väterlichen Zuneigung und Sorge um den Maler. Am 5.1. 1960 schreibt er an Tübke: "Es freut mich, daß unsere Ansichten in den Fragen der weiteren Arbeit und Entwicklung so völlig zusammen fallen. Nicht nur vom Lebensalter aus, sondern auch von der Situation aus, in der Sie sich augenblicklich schöpferisch befinden, scheint es mir das Richtige und Notwendige zu sein, einen 'massiven Einbruch neuartiger Außenwelt' in Ihr Dasein zu organisieren, mit anderen Worten, einen wohlüberlegten, längeren, mit aktiver Arbeit verbundenen Auslandsaufenthalt in die Wege zu leiten. Ich habe bereits die ersten Schritte unternommen, um das Terrain zu sondieren. Wie ich schon sagte, denke ich außer Moskau und Leningrad [...] an Jerewan oder Tiflis (Armenien bzw. Georgien) und Stalinabad (Tadschikistan, am Fuße des Pamir). [...] Die Hauptsache dabei wäre, in diesem ganz anderen, optisch und materiell fremden, fast exotischen, menschlich aber sehr nahen Milieu zu leben und die großartige Gegenwart und Vergangenheit dieser Weltgegenden auf sich wirken zu lassen." (SAPMO-BArch, DY 30, IV/2/2026/58)

Am 23.1. 1961 macht Kurella Tübke darauf aufmerksam, daß nach seinem SU-Aufenthalt neue Aufgaben auf ihn warten: "Ich hörte vom Genossen Winkler, Wismut Karl-Marx-Stadt, daß sich die Wismut in Zukunft nicht nur mit Heinrich Witz, sondern auch mit den anderen Freunden und Genossen, deren Schaffen auch mir am Herzen liegt, beschäftigen und sich um sie kümmern wird. Nach den bisherigen Erfahrungen ist das ein guter Mentor. Zusammen mit den Erfahrungen und Erlebnissen in der Sowjetunion würde das einen guten neuen Faktor der "Lebensschule" ausmachen!" (SAPMO-BArch, DY 30, IV/2/2026/58) Während des SU-Aufenthaltes trafen die Familien Alfred und Sonja Kurella mit Werner und Angelika Tübke im August 1961 zu einer mehrwöchigen Bergwanderung im Kaukasus zusammen. Dort nahmen sie u.a. im Dorf Ps'chu Quartier, wo Kurella mehrere Jahre bis zum Überfall der Wehrmacht am 21.6. 1941 auf die Sowjetunion und von 1946-49 gelebt hat. In die Idylle brach die Nachricht vom Mauerbau ein. Tübke: "Kurella hat es sehr ernst genommen [...], aber mit mir hat das nichts zu tun gehabt. [...] Man hat ja auch die Konsequenzen gar nicht in dem Maße gesehen." (Lutz Dambeck, Interview mit Tübke, Rolle 52/5)

⁴²⁷ Vgl. Werner Tübke, Zu einigen theoretischen Problemen der Malerei, in: B.K. 3/1960, S. 196-200 (stark gekürzt). Kurella schrieb Tübke am 5.1. 1960: "Beiliegend schicke ich Ihnen die Abschrift Ihres Diskussionsbeitrages auf dem Verbandskongreß. [Im Protokollband zum IV. Verbandskongreß im Dezember 1959 ist der Beitrag nicht enthalten, E.G.] Einen Durchschlag dieser Abschrift habe ich an die Redaktion "Bildende Kunst", Genossen Begenu, gegeben, der sich deswegen mit Ihnen in Verbindung setzen wird. Ich werde vielleicht selber noch einige Korrekturen vorschlagen." (SAPMO-BArch, DY 30, IV/2/2026/58)

In den für die B.K. gekürzten Passagen der Originalfassung vom November 1959 kritisiert Tübke mit äußerstem Sarkasmus die Situation der Malerei in der DDR, insbesondere in Leipzig: "Auch in der bildenden Kunst gibt es eine Formlehre, welche - so meine ich - an Strenge und Ausführlichkeit und gleichzeitig an Flexibilität im Sinne des Vorhabens keineswegs hinter der der Musik zurücksteht.

Dieses zu leugnen würde bedeuten, den Künstler zum Produzenten von Anschauungsmaterial zu deklassieren, würde theoretisch bedeuten, den spezifischen Kunstbegriff zu entwerten. Die fast chaotische Vielfalt der Kunstprodukte im zeitlichen Längsschnitt und in den letzten Jahren besonders im zeitlichen Querschnitt ist bei wenigem gründlichem Hinschauen vorzüglich geeignet, auch ein ästhetisches Chaos, eine Maßlosigkeit zu schaffen. Der eklatante Beweis für solche Verirrungen sind unsere Ausstellungen, sind Publikationen in

den Kollegen offensichtlich genießt. Die Führungsrolle von Tübke wird im Vergleich mit dem Gemälde "Ein Atelier in Batignolles"⁴²⁸ von Henri Fantin-Latour (Abb. 51) deutlich: Hier gruppieren sich ebenfalls um den an der Staffelei sitzenden Edouard Manet mit Zola, Renoir, Astruc, Maître und Bazille gleichgesinnte Maler, Literaten und Kritiker, um den damals bereits unumstrittenen älteren Kollegen und Befreier der französischen Malerei aus den Fesseln des Akademismus zu ehren.

Kurella dagegen war als Kulturpolitiker und Parteifunktionär unfähig oder unwillig zu einer differenzierten Einschätzung dieser heterogenen und zudem fiktiven Malergruppe. Er machte keine Unterschiede zwischen den Mochtegern-Talenten Blume und Witz, die ohne Nachfolge blieben und von denen schon bald nicht einmal die Parteikritiker mehr sprachen, und den zukunftsweisenden Malern wie Heisig und Tübke, die bald als Lehrer Schule machen werden. In seiner Rede im Zusammenhang der Eröffnung der 6. Bezirkskunstausstellung kritisierte Kurella die Dresdner Künstlergruppe um Jürgen Böttcher auf der Berliner Schau der "Jungen Künstler" mit abfälligen Bemerkungen (vgl. Exkurs, 2.f.): "Ich möchte mal sehen, was aus einem einzigen der dort [in der Berliner Akademie der Künste, E.G.] ausgestellten Bilder werden würde, wenn die gleichen Maßstäbe angelegt würden, wie man sie an eines der großen Bilder von Witz, Mayer-Foreyt, von Heisig oder Harry Blume anlegt. Die würden sofort verdunsten, nichts würde von ihnen übrig bleiben, weil überhaupt keine Substanz da ist, an der man etwas kritisieren kann."⁴²⁹

Allein durch die beiden Triptychen zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung⁴³⁰ von

Wochenzeitungen, in der Tagespresse usw. Nur eine äußerst gründliche, marxistische, formgeschichtliche Analyse vermag zu ordnen. Alle großen Perioden der Geschichte der Kunst haben Gemeinsames, haben bei aller Unterschiedlichkeit der Interpretationsform durchgängige Konstanten und Gesetze unabhängig sogar vom Gegenstand. Wäre dies nicht, so wäre alles Studium des künstlerischen Erbes ein museales, kulturgeschichtliches Vergleichen, interessant zwar, aber nicht einmal direkt berufsgebunden.

Es ist ein sehr zweischneidiges Schwert, von Form auch weiterhin zu sprechen. Einerseits gilt es, endlich diesen Begriff vom Kopf auf die Füße zu stellen; andererseits aber wird damit nicht nur mit Worten, sondern vielerorts in der malerischen Praxis Schindluder getrieben. Wir sehen uns einer Verrohung und einer Veräußerlichung des Formbegriffes gegenüber, die in ihrer geradezu ungeheuerlichen Uneinsichtigkeit und Verantwortungslosigkeit die Malerei zu ihrem eigenen Zerrbild macht. Stilistisch pendelt die Malerei (bei uns) - ich möchte sagen - zwischen lustig und eilfertig gemalten Interpretationen desoptischen Scheinbildes, meist naturalistisch in der Komposition und halbimpressionistisch in der Vortragsweise - bestenfalls sind Gegenstände dargestellt, die mangels Inhalt als Assoziationsbrücke zum Begriff 'Fortschrittliche' dienen sollen. Das andere Extrem sind Bilder, die, mit mehr oder weniger Geschmack, thematisch oder besser gegenständlich - zwar das Neue zeigen genauer gesagt: Situationen gesellschaftlich neuen Charakters - . Darüber ist eine - mit Verlaub - Grobform gepreßt, Gestaltung heißt das wohl, die dem ganzen eine recht zweifelhafte Modernität gibt. Heimlicher Sündenfall nach westwärts-rückwärts, gutiert aber durch den Klang respektabler Namen und Titel." (SAPMO BArch, DY 30, IV/2/2026/58)

⁴²⁸ "Un atelier aux Batignolles", 1870, Öl auf Leinwand, 204 x 273,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. Vgl. auch Maurice Denis, "Hommage à Cézanne", 1900, Musée d'Orsay, Paris.

⁴²⁹ SStA, BT/RdB, Mappe 7976, Bl. 13-17, offensichtlich die Abschrift (30 Seiten Typoskript) des Tonbandmitschnitts einer frei gehaltenen Rede im Ratsplenarysaal des Neuen Rathauses einen Tag vor der am 5.11. 1961 eröffneten 6. Leipziger Bezirkskunstausstellung. Thema war "Die Situation der bildenden Kunst in der DDR und die Entwicklung der Leipziger Künstler seit dem V. Parteitag der SED". Sie stand offensichtlich am Ende einer Aussprache über den XXII. Parteitag der KPdSU, der vom 17.-31.10. 1961 in Moskau stattfand. Kurella erwähnt zu Beginn, daß die SED-Delegation am Tag zuvor aus Moskau zurückgekehrt sei.

⁴³⁰ Die Debatte zwischen Tübke und Kurella während der Arbeit an diesen Tafeln ist für eine Geschichte der Auftragskunst in der DDR nicht uninteressant. Am 12.9. 1959 schrieb Tübke an Georg Kaufmann (seit 1959 Chefredakteur des Mitteilungsorgans des VBKD, Das Blatt): "Jetzt jedoch möchte ich in folgender Angelegenheit Dich etwas fragen: Kürzlich bekam [ich] einen Investauftrag für das Martin-Andersen-Nexö-Altersheim in Leipzig (Belegschaft 2100 Mann). Die Bierklausen sind mit Malereien zu schmücken. 2 Räume im altdeutschen Stil gebaut, Kellerputz, Holztäfelung etc. Die Anzahl der Bilder sowie die Themen sind mir überlassen. - Meine Gedanken dazu sind: Im ersten Raum (3 Nischen) 6 Tafeln ca 100 x 100 cm aus der

Geschichte der Arbeiterbewegung. Öl auf Holz. Im 2. Raum an einer größeren Wand Spuren vom Aufbau des Sozialismus in der DDR. Nun suche ich nach den 6 Kulminationspunkten aus der Geschichte seit dem Beginn des 20. Jhdts., die für die Mehrheit der Menschen auch als solche im Gedächtnis sind. z.B. : 1.(?) der Revolution(?) im 1. Weltkrieg (kritisch konzipiert) 2. Novemberrevolution 3. und 4. etwa aus der Zeit der Weimarer Republik. 5. u. 6. Zeit des Faschismus (6. sehr gern: Stalingrad) - Im zweiten Raum vielleicht 1. politische - 2. ökonomische - 3. kulturelle -Revolution nach 1945. Oder je ein Bild von der Arbeit in 1. Industrie 2. Landwirtschaft 3 Intelligenz. Du merkst, daß mir noch vieles unklar ist. Nun bitte ich Dich, mir gelegentlich, sobald Du Zeit findest, mir Deine Ansicht dazu mitzuteilen beziehungsweise Fingerzeige betreffs Lektüre, die mir diesbezüglich helfen könnte. Die Entwurfsarbeit wird erst beginnen können, wenn die ideologische Vorbereitung gründlich durchgeführt wurde." (SAPMO-BArch, DY 30, IV/2/2026/58)

Kaufmann wandte sich hilfeschend an Kurella und schrieb ihm am 25.9. 1959: "Tübke trägt sich mit großen künstlerischen Ideen, die er in einem neuen Investauftrag realisieren will. In einem Brief an mich (ich lege ihn Dir bei) wird bereits deutlich, daß er vor hat, sich in eine Riesenaufgabe zu stürzen und sich dabei in der Thematik völlig zu vergreifen. Diesmal ist er klug genug, sich rechtzeitig mit erfahrenen Genossen zu beraten. Es handelt sich um 6 Tafeln und eine größere Wandmalerei für ein Altersheim in Leipzig (2.100 Personen). [...] Wenn Tübke, den ich als Eigenbrödlar kenne, schon einmal den Rat eines Genossen sucht, muß dieser Rat Hand und Fuß haben, denn durch diesen Genossen muß die Partei zu ihm sprechen. Falls Du mir nichts anderes empfiehlst, würde ich diesem hochbegabten, aber schwer zugänglichen, Künstler etwa so schreiben: Für Aufenthaltsräume eines Altersheims (Bierklausen usw.) empfehle ich eine Thematik aus den gemütlicheren Bereichen unseres neuen sozialistischen Lebens. Und wenn schon Darstellungen aus vergangenen Jahrzehnten der deutschen Arbeiterbewegung, muß es keine Historienmalerei sein. (Tübke denkt z. B. im Zusammenhang mit dem deutschen Faschismus an ein Gemälde 'Stalingrad')

Ich möchte Tübke darauf hinweisen, daß die alten Leute bei ihrer Molle oder ihrem Skat auch an den Werken des Künstlers, der ihre Räume ausgestaltet, Vergnügen haben wollen. Dafür bietet das Leben unserer Jugend, die sozialistische Sportbewegung, das neue Leben in unserer Gesellschaft dem Maler unerschöpfliche Möglichkeiten. Ferner möchte ich ihm sagen, daß er für seine großartigen Ideen zur Gestaltung der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung in aller Stille Studien machen solle, unabhängig von Terminen oder zunächst noch von bestimmten Räumlichkeiten. Es werden sich Genossen finden, die ihm beim Studieren historischer Quellen helfen können. [...]

Abschließend möchte ich mir noch diese Überlegung gestatten: Dem zur Schwermut neigenden Werner Tübke (Magengeschwür, Ehescheidung, Offenbarungseid) müßte man bewußt auf eine frohe Bildthematik stoßen. Er war einmal ein lustiger Fant. Das kann doch nicht ganz verschüttet sein. Vielleicht malt er sich dabei gesund." (SAPMO-BArch, DY 30, IV/2/2026/58)

Tübke hält trotzdem an seiner Konzeption fest, die Kurella kritisch anteilnehmend begleitet. Am 24.6. 1960 schrieb Kurella an Tübke: "Kurz und sehr offen gesagt stört mich die archaisierende Stilisierung in der ganzen Zeichnung, durch die uns bekannte Menschen unserer Zeit sich in Ratsherren oder Schildknappen aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu verwandeln scheinen. [...] Ich fürchte, daß die Umgebung, in der sich Ihre Bilder befinden sollen, auf die Stilisierung (die fast als Manier zu bezeichnen ist) abgefärbt hat. Wenn ich recht unterrichtet bin, ist dieser Souterrain-Raum im Stile einer Altdeutschen Bierstube hergerichtet. Im übrigen bewundere ich die Vielfigurigkeit und Komposition der Bilder und die vielen Einfälle, die Ihnen gekommen sind. Aber der genannte Einwand ist sehr ernst." (SAPMO-BArch, DY 30, IV/2/2026/58)

Für die auf fünf kleinformatige Triptychen angelegte Bildfolge benutzte Tübke die Pathosformel des Triptychons, um auf der Mitteltafel jeweils die Märtyrer einer Epoche der Geschichte der Arbeiterbewegung zu würdigen. Das erste Triptychon zeigt im überragenden Mittelteil die Ereignisse der Novemberrevolution in Berlin. Die Schauplätze - Karl Liebknecht auf dem Balkon von Portal IV des Schlosses - die Kulisse des Reichstages, von dem aus Philipp Scheidemann die Republik ausrief, rücken virtuell zusammen. Die wuchtige, den Schauplatz bedrängende Architekturkulisse steigert den Eindruck einer bedrängenden Figurenfülle. Die kleineren Seitentafeln mit dem Kieler Matrosenaufstand (links) und der Gründung der KPD (rechts) wirken wie vor die Hauptszene gestellte Tafeln, die scheinbar Teile der Hauptszene verdecken.

Das zweite Triptychon erweckt mit seinen gleichhohen Tafeln den Eindruck der Einheit von Zeit, Ort und Raum. Das Elend und die Inflation der Nachkriegszeit auf der linken Tafel geht über in den Hamburger Arbeiteraufstand unter Führung von Ernst Thälmann als Reaktion darauf. Die Figur mit wehender roter Fahne und Sowjetstern bildet die Spitze einer Dreieckskomposition. Rechts folgt die Niederschlagung des Kapp-Putsches. Die Bildergeschichte endet mit den nach rechts aus dem Bild abziehenden Freikorps-Soldaten, neben denen eine rote Fahne mit weißem Kreis und Eisernem Kreuz am Boden liegt als Symbol der Niederlage.

Auf dem dritten Triptychon haben sich die Szenen wieder verselbständigt. Gezeigt wird die Machtübernahme der Nazis 1933. Im Zentrum malt Tübke genüßlich den fast zur Karikatur geratenen trotzigen Selbstbehauptungswillen der KPD, inszeniert als Tribüne, auf der drei Parteiführer mit neckisch geballten

Werner Tübke und die beiden Fassungen "Pariser Märztage 1871" von Bernhard Heisig bekam die 6. Bezirkskunstausstellung eine zukunftsweisende Bedeutung für die auf der 7. Bezirkskunstausstellung 1965 erstmals auch überregional sichtbar werdende neue Leipziger Schule.⁴³¹

Joachim Uhlitzsch als dem maßgeblichen Kritiker in Leipzig "überraschen und bestürzen" zunächst einmal die sechs Tafeln "Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung II"⁴³² und "Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung IV"⁴³³ (Abb. 53 und 55) durch "ihre handwerkliche Perfektion", aber auch "durch ihre völlig falsche Einschätzung der Geschichte." Man könne seine Faszination angesichts dieser mit "äußerster Akribie" mit spitzem Pinsel gemalten Bildern nicht verleugnen. Aber: "Was will der Künstler mit diesen Bildern erreichen? Darstellungen aus der Geschichte der deutsche Arbeiterbewegung müssen Bilder eines drohenden sozialen Protestes sein. In ihnen muß das Volk als eine mächtige sich empörende Kraft, die einmal das Schicksal des Landes entscheiden wird, gezeigt werden." Für Tübke dagegen scheinen die historischen Ereignisse nur Vorwand zu sein für "eine zwar äußerst sublimen, aber höchst individualistische Kunstweise [...]." Nur so sei es zu erklären, "daß das grauenhafte Massaker in einem faschistischen KZ viel weniger Abscheu und Haß gegen die Feinde der Menschheit als vielmehr Neugier gegenüber der künstlerischen Mache erzeugte. [...] In diesen Bildern ist noch viel von einem liberal-bürgerlichen Verhältnis zur Wirklichkeit. Es gibt in den sechs Bildern [zwei Triptychen, E.G.] Tübkes nicht eine einzige Gestalt, die eine eindeutig positive Beziehung zum Leben hat. (Mit dem Hochreißen einer roten Fahne ist das nicht getan.) [Mitteltafel des II. Triptychons zu Novemberrevolution und Kapp-Putsch] Über die Bilder ist ein Schleier der Resignation gebreitet."⁴³⁴

Fäusten und geschlossenen Augen frontal vor einem Publikum stehen, das sich keinen Deut um ihren Auftritt schert. Die groteske Szene in der Mitte wird links vom Reichstagsbrand und rechts von der Bücherverbrennung in einer mittelalterlich anmutenden Häuserschlucht flankiert. Der Betrachter schaut von weit oben zunächst auf einen Balkon vorne rechts, auf dem sich um den greisen Hindenburg in der Mitte die gesamte Nazi-Elite drängt. Mit Hitler genau in der Bildachse schauen wir weiter hinunter auf die ergebenen Anhänger und die brennenden Bücher im Hintergrund.

Das vierte Triptychon kennt kein Zentrum und keine Hierarchie. Drei Szenen des Terrors und der Niederlage folgen aufeinander wie eine Bildgeschichte, die auf ein dramatisches Ende zielt. Die linke Tafel gibt hinter einem roh gezimmerten Wachturm mit einem Wehrmachtsoldaten den Blick frei auf das Elend eines Konzentrationslagers. In der Mitte sehen wir vor den Ruinen Stalingrads auf dem schmutzigen Schnee die schattenlosen, verzweifelten Überreste der einst stolzen 6. Armee. Auf der rechten Tafel erkennen wir am Turm des Roten Rathauses links im Hintergrund Berlin, in dessen labyrinthische Ruinenlandschaft die Rote Armee, unterstützt von einem Panzer, einrückt. Der gesamte Vordergrund der Tafel gibt Einblick in die städtische Unterwelt der Keller und Treppen, in denen und auf denen sich die verbitterten, blicklosen und verzweifelt auf das Ende wartenden Zivilisten zusammendrängen.

Ein fünftes Triptychon ist über das Stadium einer Entwurfszeichnung nicht hinausgekommen. Von links nach rechts werden die Enteignung der Konzerne, der Wiederaufbau am Beispiel einer mittelalterlich anmutenden Stadt und die Bodenreform entfaltet. Eine Predellatafel mit neun Nazi-Kriegsverbrechern deutet den Nürnberger Prozeß als Basis und Grundstein des Neuen Deutschland.

⁴³¹ Zu den bekanntesten Schülern von Heisig gehören Hartwig Ebersbach (1940), Ulrich Hachulla (1943), Günter Richter (1933), Arno Rink (1940), Peter Schnürpel (1941), Heinz Zander (1939), Hubertus Giebe (1953) und Walter Libuda (1950).

⁴³² 1961, Öl auf Hartfaser, 60 x 77 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.

⁴³³ 1961, Öl auf Hartfaser, 60 x 80,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.

⁴³⁴ Joachim Uhlitzsch, Die IV. Bezirkskunstausstellung, Junge Kunst 2/1962, S. 48.

Vgl. das "Selbstbildnis mit roter Jacke", 1961, Mischtechnik auf Pappe, 40 x 25 cm, Prof. Dr. Zuckermann, Halle/Saale, das ihn vor schwarzem Hintergrund ins Leere schauend als Melancholiker zeigt.

Anneliese Hübscher schreibt, die Bilder strahlten "eine intellektuelle Kühle aus, die es dem Betrachter unmöglich macht, sich mit dem Dargestellten zu identifizieren [...] Er steht gebannt vor einem großen Welttheater, das vor seinen Blicken abrollt, ihn aber im Grunde seines Wesens unbeteiligt läßt. [...] Am ergreifendsten sind die

Im Gegensatz zu den Wunschbildern der Funktionäre und Parteikritiker, die sich einen mit Anekdoten gewürzten genrehaften Naturalismus vorstellten, suchte Tübke seine Vorbilder in den Umbruchzeiten zwischen Mittelalter und Neuzeit, besonders im italienischen Manierismus des 16. Jahrhunderts: "In dieser Zeit des Überganges, des Noch-Gesicherten und gleichzeitig Schon-Neuen, dort ist die Plauderfreudigkeit und Lust am Gegenstand, ist seltsame Poesie und Andacht, machtvolles Pathos, Fanatismus und Konfliktreichtum, dort paart sich Apollinisches mit Apokalyptischem, und alles das ist geformt mit handwerklich selbstverständlicher Solidität."⁴³⁵

Für Tübke hatten Kritiken wie die von Uhlitzsch dank seines Protektors Kurella kaum Folgen. Im Fall von Heisig dagegen eröffnete Uhlitzsch mit seiner Ablehnung der zwei Fassungen der "Pariser Märztage 1871"⁴³⁶ eine Kampagne gegen den angeblichen "Geschichtspessimismus" des Malers, die noch bis Ende der 60er Jahre andauern sollte (vgl. I.3.b.). Die Sicht des Malers auf den arroganten Kritiker zeigt eine psychologisch aufschlußreiche Porträtstudie aus dem Jahr 1959, die Uhlitzsch im bürgerlichen Habitus eines altmodischen Dreiteilers mit in der Hüfte affektiert aufgestützten Arm darstellt.⁴³⁷

Die "Fünfte Deutsche Kunstausstellung" 1962 in Dresden, die unter dem Motto "Vom 'Modernismus' gibt es nichts zu lernen"⁴³⁸ stand, zeigte einerseits mit moderat angewandten Techniken des Postimpressionismus, des italienischen 'realismo' von Guttuso, des konstruktiven Realismus von Léger und mitunter sogar des Expressionismus aufgelockert gemalte Bilder eines gemäßigten Modernismus wie die "Parteidiskussion" (1962, 190 x 240 cm, Ausst.kat. Nr. 365) des Hallensers Willi Neubert⁴³⁹ oder Willi Sittes⁴⁴⁰ erstes auf einer Dresdner Kunstausstellung gezeigtes Gemälde "Meine Eltern von der LPG" (1961, 125 x 160 cm, Ausst.kat. Nr. 441), aber auch das im Katalog nicht abgebildete Gemälde "Am Strand" (1962, 95 x 110 cm, Ausst.kat. Nr. 556) von Walter Womacka, das in einer Befragung unter 234 Ausstellungsbesuchern (davon 34% Arbeitern) mit 148 Nennungen (63%) eine Spitzenposition unter den beliebtesten Bildern errang, gefolgt von Sittes Elternbild (49

resignierenden oder dumpf ausharrenden Gestalten seiner Bilder, die keinen Ausweg aus ihrer Situation sehen." (Anneliese Hübscher, Bezirksausstellung Leipzig. In: Junge Kunst, 1/1962, S. 20.)

⁴³⁵ Vgl. Werner Tübke, Zu einigen theoretischen Problemen der Malerei, in: B.K. 3/1960, S. 198.

⁴³⁶ "Pariser Märztage I", 1960, Öl/Lwd., 123 x 153 cm und "Pariser Märztage II", 1960, 127 x 189 cm.

⁴³⁷ Porträt H.J. Uhlitzsch, 1959, Bleistiftzeichnung, 61 x 42 cm, Privatbesitz Dresden. Abgebildet in: Karl Max Kober, Dresden 1981, S. 198.

⁴³⁸ Zwischenüberschrift der im ND (22.2. 1962) veröffentlichten 'ideologischen Konzeption' in Vorbereitung der Ausstellung.

⁴³⁹ Die Kritik warf Neubert tatsächlich den Einsatz modernistischer Techniken vor. (Vgl. Joachim Uhlitzsch, Vom richtigen Weg und dem großen Ziel. Zur Eröffnung der V. Deutschen Kunstausstellung in Dresden, in: B.K., 10/1962, S. 514.)

⁴⁴⁰ Die Sektion Malerei und Graphik des Bezirksverbandes Halle des VBKD, darunter die Maler Marx und Genosse Sitte, äußerte "ernste Vorbehalte" gegenüber der "V. Deutschen Kunstausstellung, ihrer Jury und überhaupt gegenüber unserer Kunstpolitik [...] Man sprach von der 'Enge', dem 'Schematismus', dem 'Dogmatismus' und der 'beckmesserischen Intoleranz' unserer Kunstpolitik, wie sie sich auf der Kunstausstellung widerspiegeln. Der Maler Marx sprach von einer traurigen Ausstellung, und Genosse Sitte erklärte, er werde zu einer Kunstausstellung der DDR keine Bilder mehr einreichen." (Bernhard Koenen, 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung Halle, in einer Rede vor der Bezirksdelegiertenkonferenz, in: ND vom 19.12. 1962, zit.n. Kunstkombinat DDR, S. 48.) Bereits am 2.2. 1963 mußte Sitte sich in seiner Selbstkritik in der Hallenser SED-Bezirkszeitung "Freiheit" (der im Juni 1964 Heisigs Selbstkritik für seine Rede auf dem V. Verbandskongreß in Berlin folgen sollte, vgl. I.3.c.) korrigieren: er habe "bezüglich der V. Dresdner Kunstausstellung nicht immer in vollem Umfange die Positionen meiner Partei vertreten [...] Ich bekenne mich voll und ganz zu den Beschlüssen meiner Partei [...]."

Nennungen, 21 %).⁴⁴¹

Dagegen waren die fotonaturalistischen Werke der "Leipziger Schule" (im pejorativen Sinne), die dem Niveau der Dritten Deutschen Kunstausstellung entsprachen, in der Publikumsgunst zurückgefallen. Weit abgeschlagen mit sieben positiven Nennungen gegenüber 33 negativen fand sich das Gemälde "Im Museum" (1961, 110 x 140 cm, Ausst.kat. Nr. 320, Museum der bildenden Künste Leipzig) von Hans Mayer-Foreyt wieder. Alle anderen wurden überhaupt nicht genannt: Heinz Wagners Historienbild "Clara Zetkin, Lehrerin des Volkes" (1962, 175 x 135 cm, Ausst.kat. Nr. 525), Klaus Webers "Arbeiterforscher Lothar Ziller" (80 x 60 cm, Ausst.kat. Nr. 533) und "Das Arbeitertheater der Wismut auf dem Lande" von Heinrich Witz. Die Jury hatte die Gemälde "Am Morgen des 13. August 1961" (1961/62)⁴⁴² und

⁴⁴¹ Lindner 1998, S. 130. Das Bild mit einem blonden, blauäugigen Jungen, der schüchtern nach der Hand eines Mädchens greift, das verklärt in die Ferne schaut vor einer Meereskulisse, "erwies sich als der eindeutige Publikumsfavorit der Ausstellung. Aber auch die bald darauf in großer Auflage verbreitete Reproduktion des Gemäldes wurde zum Verkaufserfolg. Das Bild erfuhr in seiner (Breiten-)Wirkung so eine tausendfache Multiplikation, hing in den folgenden zwei Jahrzehnten unangefochten in nicht wenigen Klassenzimmern und öffentlichen Gebäuden der DDR, aber vor allem auch Wohnzimmern. Dieses Paar paßte so recht zur Moralvorstellung der Zeit: 'Die Liebesbeziehungen zwischen dem Jungen und dem Mädchen sind sauber und natürlich. [...] ' (Matrose der Volksmarine, 19 J.)." (Lindner 1998, S. 129.) Die leitenden Funktionäre des Verbandes waren begeistert: "Ohne Furcht, von einigen der Schönfärberei bezichtigt zu werden, erhebt Walter Womacka ganz bewußt mit seinem Bild die Schönheit unseres Lebens, die Schönheit unserer heranwachsenden Jugend und ihres inneren Reichtums zum Schönen in der Kunst und kommt dadurch zur ästhetischen Verallgemeinerung der Wahrheit unseres Lebens." (Die V. Deutsche Kunstausstellung und ihre Lehren. Erklärung des Präsidiums des VBKD, Beilage zur Bildenden Kunst 7/1963, S. 1-16; Passage im Original fett hervorgehoben.)

⁴⁴² "Seit seiner Refüsierung 1962 hing das Werk im Treppenhaus der SED-Bezirksleitung Leipzig, und seitdem wurde der Bezirksleitung von Leipziger Künstlern mehrfach empfohlen, dieses Bild, weil es 'künstlerisch nicht wertvoll ist', gegen ein anderes auszutauschen. Auf Beschluß des Politbüros (!) sollte beraten und entschieden werden, ob es in der Öffentlichkeit überhaupt gezeigt werden kann. Die Beratung, die nie öffentlich bekannt wurde, fand am 10. Mai 1968 in Leipzig unter Leitung von Alfred Kurella statt. Durch die Auswahl der fünfzehn Disputanten war eine Stimmenmehrheit für das Bild vorhersehbar: fünf hohe Parteifunktionäre, als 'Fachleute' ein Kampfgruppenkommandeur und zwei NVA-Offiziere, zwei Künstlerfunktionäre des VBK und fünf Kunstwissenschaftler." (Henry Schumann, Leitbild Leipzig, in: Kunstdokumentation, S. 503, vgl. "Protokoll über die Beratung am 10. Mai 1968 in der Bezirksleitung Leipzig über das Bild 'Am Morgen des 13. August 1961'", SStA, SED-BL IV-B-2/9/02/607, S. 1-29) Zehn der Anwesenden, darunter Kurella, Lauter, Uhlitzsch, stimmten dafür; fünf, darunter die Maler Lea Grundig (Vorsitzende des VBKD), Gerhard Eichhorn (Vorsitzender der Bezirksleitung Leipzig des VBKD) und die Kunstwissenschaftler Kober, Meißner und Winkler, dagegen. In seiner Zusammenfassung der Diskussion führte Kurella aus: "1. Die Forderung nach 'vollständiger Erfassung der politischen Bedeutung des Ereignisses' in der durch die Kunstwissenschaftler vorgetragenen Form ist mit Mitteln der bildenden Kunst nicht erfüllbar. Sie würde folgerichtig zur Auflösung der realistischen Behandlung in eine Summierung einzelner Episoden und zur Verwendung symbolistischer Mittel zwingen (!). Als Beispiel dafür führte er das Bild 'Leuna I' von Willi Sitte an, wo der Autor auch die offenbaren Mängel beim Versuch der Darstellung der Märzaktion durch eine Menge kleiner Episoden, um 'die politische Bedeutung des Gesamtvorgangs' auszudrücken, gezwungen war, die 'dreieinige' Riesenfaust und das dreiköpfige Phantom in das Bild als Verkörperung der Kraft des Proletariats einzubauen.

2. Klaus Weber hat den Vorgang in dem für die bildliche Darstellung fruchtbarsten Moment erfaßt (!). [...] Die Erbauer des Schutzwalles erfahren am Morgen bei der Lektüre des 'Neuen Deutschland' die ganze politische Tragweite dessen, was sie getan haben. Damit ist der politische Inhalt des Vorgangs als Widerspiegelung im Verhalten realer Menschen so erfaßt, daß der Betrachter sich mit den dargestellten Menschen identifizieren und sich mit ihnen über die gelungene Großaktion und die Überlistung des Gegners freuen kann. Im Lachen der Kämpfer kommt die politische Bewußtwerdung ihrer Tat zum Ausdruck und ist nacherlebbar. Die Tragik der Ereignisse hat uns damals nicht bewegt, es war ein optimistisches Moment, und dieses ist im Bild festgehalten. [...] 4. Alle dargestellten Personen sind individuell charakterisiert und zeigen verschiedene Typen und Altersgruppen der Kampfgruppen. Die Dargestellten lassen sich als unsere Zeitgenossen identifizieren." ("Bericht über die Begutachtung des Bildes von Klaus Weber 'Am Morgen des 13. August' entsprechend dem Beschluß des Politbüros vom 22.3. 1968", unterzeichnet von Hans Lauter, Sekretär der Bezirksleitung Leipzig,

"Chemiezirkel" (1961) von Klaus Weber sowie von Heinrich Witz "Die Rettung des sowjetischen Helden Laputin" zurückgewiesen.

Bernhard Heisig ist mit dem Gemälde "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920" (1960, Ausst.kat. Nr. 195, Abb. 42), einer Fassung der "Pariser Märztage 1871" (1960, 125 x 155 cm, Ausst.kat. Nr. 196, zerstört, Abb. 68) und durch "Weihnachtsabend des Militaristen" (1960, 60 x 80 cm, Ausst.kat. Nr. 197, zerstört; auch unter dem Titel "Weihnachtsstraum des Militaristen" geführt⁴⁴³, Abb. 177) mit einer ersten Fassung dieses Themas auf der Dresdner Ausstellung vertreten. Von Werner Tübke wird sein auf Eindrücke seiner großen Studienreise in die Sowjetunion zurückgehende Gemälde "Bildnis des Viehzuchtbrigadiers Bodlenko (Kaukasus)"⁴⁴⁴, 1962, gezeigt. Allerdings blieben alle Werke von Heisig und Tübke ohne Abbildungen im Katalog. In der Umfrage wurde Heisig überhaupt nicht, Tübke an der 60. von 70 ausgewiesenen Einzelpositionen mit fünf positiven Nennungen (2%) gegenüber 50 negativen erwähnt.⁴⁴⁵

Sowohl Werner Tübkes Ausstellung zusammen mit seiner Frau Angelika Tübke mit Aquarellen und Zeichnungen von der Studienreise in die Sowjetunion im September 1962 an der HfGB (falsche Erberezeption, bürgerlicher Individualismus)⁴⁴⁶ als auch Bernhard Heisigs erste Einzelausstellung 1963 mit Porträtstudien, ebenfalls an der HfGB, wurden von der parteilichen Kunstkritik abgelehnt.⁴⁴⁷

H. Letsch, der als Abteilungsleiter Kultur bei der LVZ von 1955-1979 bis 1969 noch viele Angriffe auf Heisig in seinem Blatt lancieren wird, erinnert Heisig an die Pflicht eines sozialistischen Künstlers, "uns Leitbilder sozialistischen Denkens, Wollens und Handelns vor die ästhetische Anschauung zu bringen [...]." Heisig dagegen trenne "die Kunst des Zeichnens

und Alfred Kurella, Leiter der Aussprache, Leipzig, den 31.5. 1968, SStA, SED-BL IV-B-2/9/02/607, S. 1-5, hier: S. 3f.) Wenige Monate vor dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in die CSSR dokumentiert diese 'Aussprache' den Versuch einer Zementierung dogmatischer Positionen im Sinne des 11. ZK-Plenums (Dezember 1965) als vorbeugende Maßnahme gegen die Einflüsse kulturpolitischer Liberalisierung durch den Prager Frühling.

⁴⁴³ Vgl. Bernfried Lichtnau, Verzeichnis der historisch-thematischen Tafelmalerei, Diss., Bd. II, S. 46.

⁴⁴⁴ 145 x 97 cm, Kat. Nr. 520, heute im Museum der bildenden Künste, Leipzig.

"Dieses Bild müßte aus der Ausstellung, es ist wirklichkeitsfremd. Wo gibt es solche Bäume in der Natur?" (25jähriger Schlosser, in: Lindner 1998, S. 133)

⁴⁴⁵ Lindner 1998, S. 133.

⁴⁴⁶ Werner Tübke wehrt sich 1963 mit einer Kritik der Kritik: "Nur eine in die Tiefe einzelner Probleme gehende kritische Publizistik kann eine Hilfe für den Künstler sein. Solange sie das Handwerk und die historischen Anknüpfungspunkte der Künstler isoliert betrachtet und sich nicht im Zusammenhang mit dem Ausdruckswillen des einzelnen Künstlers Gedanken über sein Ziel macht, ist die Existenzberechtigung einer solchen Kunsttheorie sehr zweifelhaft. Es werden Behauptungen aufgestellt, ohne die Untersuchungen, die dazu führten, zu unterbreiten. Mit theoretischen Allgemeinplätzen verlangt man künstlerische Höchstleistungen und feiert gleichzeitig mit einem Schwulst von Superlativen die harmlosesten Werke." (Werner Tübke im Namen des VBKD Bezirksvorstand Leipzig, Sozialistischer Realismus - Balanceakt zwischen sozialistischem Inhalt und westlich aufpolierter Verpackung?, in: B.K., 5/1963, S. 265-268, hier: S. 266.)

Auch aus einer Einschätzung des Leipziger Beitrages zur V. Deutschen Kunstausstellung durch die Bezirksleitung, nach Anhörung von Künstlern aller Sektionen, ist die persönliche Einschätzung von Tübke herauszuhören: "Im Gegensatz zu manchen anderen Städten, in denen der Dilettantismus meist im Gewand des Modernismus auftaucht, hat er bei uns häufig den Charakter eines simplifizierten, platten Realismus. Es wird bisweilen mit pseudorealistischen Mitteln etwas vorgetäuscht, was nicht gewachsen ist und somit keine künstlerische Substanz hat. Diese Werke sind jedoch nicht typisch für Leipzig." (Hoffnungsvoller Anfang malerischen Sehens und Denkens, in: LVZ, 3.3. 1963)

⁴⁴⁷ Die Mitteldeutschen Nachrichten dagegen lobten an den Porträtskizzen von Heisig den Verzicht "auf jegliches dekorative Beiwerk; die Sprache der Augen, Mundpartie, Kopf- und Armhaltung, Kopf- und Armhaltung, die im Erraffen von Sekunden das Typische der Persönlichkeit wiedergeben, sind ihm wichtiger. Jedes einzelne dieser Gesichter verrät etwas von der seelischen Grundsubstanz [...]." (- z, Mensch und Natur, Mitteldeutsche Nachrichten, 18.9. 1959.)

von der Kunst der sozialistischen Menschendarstellung". Die Behauptung, der Künstler sei "eine Art Seismograph, der äußerst empfindsam auf die Erscheinungen der Wirklichkeit reagiert", übersehe, daß sein wahres Künstlertum darin liege, sie "ideell-ästhetisch" zu verarbeiten, sie vom "Standpunkt der sozialistischen Ideale" zu werten, um sie schließlich zu verändern, "indem er künstlerische Bilder schafft, die geeignet sind, das Denken, Fühlen und Wollen der Menschen im Sinne des sozialistischen Humanismus zu erziehen. [...] Diesem Maßstab wird die Ausstellung von Prof. Heisig nicht gerecht."⁴⁴⁸

b. Die Pariser Kommune 1956-1972

Die 1956 neu aufgelegte materialreiche und lebendig erzählte "Geschichte der Kommune von 1871" von Prosper Oliver Lissagaray⁴⁴⁹ regte Heisig an, sich mit diesem Stoff zu beschäftigen.⁴⁵⁰ Rückblickend wurde Heisig erst bewußt, daß der Kommune-Stoff für ihn eine Möglichkeit war, um sich mit seinem eigenen Kriegserlebnis als Verteidiger der Festung Breslau und seiner aktuellen Lebenssituation drei Jahre nach dem Bau der Mauer auseinanderzusetzen.

"Die ersten Commune-Bilder hatten mit dem Commune-Stoff eigentlich überhaupt nichts zu tun. Oder nur wenig. Denn von den politischen Ereignissen der Commune wußte ich zunächst nicht sehr viel."⁴⁵¹ Ausdrücklich betont er, dieses Thema "ist kein Auftrag gewesen."⁴⁵²

"Ich suchte einen Stoff⁴⁵³, den ich ohne große Probleme aufgreifen konnte. Der Zweite

⁴⁴⁸ H. Letsch, Probleme einer Ausstellung, LVZ, 28.7. 1963.

⁴⁴⁹ Prosper Oliver Lissagaray, Geschichte der Kommune von 1871, auf deutsch erstmals 1878 in Braunschweig erschienen, dann bei J.H.W. Dietz Nachf., Stuttgart ³1906. "Ich habe dann das Buch von [Prosper] Lissagaray gelesen, dem Amerikaner, der die Kommune mitgemacht hatte." (Strodehne, 15.10. 2000)

⁴⁵⁰ Bertolt Brechts letztes Stück für das Theater, "Die Tage der Commune", geschrieben kurz vor der Rückkehr nach Berlin, spielte für Heisig keine Rolle. Brecht stellt die Frage nach der Notwendigkeit, zuerst den bürgerlichen Staatsapparat zu zerbrechen und ihn durch die Organe der Diktatur des Proletariats zu ersetzen. Das Stück widerspricht der in der damaligen SED verbreiteten Vorstellung eines kontinuierlichen Übergangs von der antifaschistischen zur sozialistischen Gesellschaft ohne tiefgreifende Brüche. In den Augen der Gruppe Ulbricht war das 1945/46 "Sektierertum". Das Stück wurde erst nach Brechts Tod uraufgeführt. "Die Tage der Commune", das zum 80. Jahrestag des Pariser Arbeiteraufstands Premiere haben sollte, wurde objektivistisch und defatistisch genannt und durfte nicht gespielt werden." (F.J. Raddatz, Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR, Frankfurt am Main 1972, S. 404) In seinem Arbeitsjournal notiert Brecht unter dem 22.12.49, daß nur 0,3% seines Publikums in der Volksbühne Arbeiter seien (S. 915). Wolfram Schlenker zitiert die offizielle DDR-Theatergeschichte, die behauptet habe, erst 1956 sei das Problem der Verteidigung des Sozialismus aktuell aufgetaucht, das Stück also vorher nicht "benötigt" worden. (Vgl. Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der DDR 1945-1968, 2 Bde., Berlin/DDR 1972, Bd.1, S. 258f.) Schlenker weist daraufhin, daß Brecht den Aufbau und die politische Gestaltung der Arbeitermacht thematisiert, weniger deren Verteidigung. (Wolfram Schlenker, das 'Kulturelle Erbe' in der DDR, Stuttgart 1977, S. 68f.)

⁴⁵¹ Ebd., S. 112.

⁴⁵² Lutz Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 22.

⁴⁵³ Auch die Theoretiker des Sozialistischen Realismus unterschieden zwischen dem Inhalt in der Kunst und dem Stoff, dem Sujet oder Thema. Paul Reimann zitiert dazu Goethe: "Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten." (Paul Reimann, Über realistische Kunstauffassung, Berlin/DDR 1952, S. 74) Der gleiche Stoff (z.B. die Geschichte von Faust, der seine Seele dem Teufel verschreibt) kann ganz unterschiedliche Inhalte bekommen in den verschiedenen literarischen Fassungen. Reimann benennt genau das ideologische Problem in Bezug auf die Angemessenheit von Stoff und Inhalt als Ausdruck der "Weltanschauung" des Künstlers, das Heisig zum Verhängnis werden wird: "Wenn es ein Künstler versuchen wollte, die Ideen des Sozialismus und proletarischen Klassenkampfes an einem Stoff aus dem Mittelalter zu demonstrieren, würde er Schiffbruch erleiden, der Inhalt wäre hier künstlerisch mit einem Stoff verknüpft, der mit diesem Inhalt nichts zu tun hat. Umgekehrt: Wenn ein Schriftsteller einen Stoff aus dem Arbeiterleben der Gegenwart aufgreift, ohne dabei die Frage des Klassenkampfes zu berühren, dann hat er seinen Stoff 'nicht erschöpft', aus dem Stoff nicht das herausgeholt, was in ihm steckt. Nur dann, wenn der

Weltkrieg war mir noch zu nah, um darüber reflektieren zu können. Ich fand ein dickes Buch mit Fotos⁴⁵⁴ von den kleinen Barrikaden, die eigentlich nur Steinhäufen waren. Da damals die Belichtungszeit sehr lang war⁴⁵⁵, bekamen diese Szenen eine Art von Statik, die auch etwas Inhaltliches bekam. Man konnte sich vorstellen, daß die alle nach kurzer Zeit tot sein würden. Das Warten auf eine Sache, ein Ereignis ist schwieriger als die Sache selber. Denken Sie an Bernhard Wickis Film 'Die Brücke'. Die gemeinste Szene ist der Moment, in dem nichts passiert, man hört nur die Panzer heranquietschen. Durch das Warten werden ganz viele Geschichten virulent. Diese Art von Warten ist teilweise in meine Bilder eingeflossen. Deshalb hat Ulbricht gesagt, die Kommunarden haben gestürmt und sind nicht rumgestanden. Aber dieses Warten interessierte mich. Das hatte auch etwas mit unserer Situation in der DDR zu tun. Man hat praktisch geistig immer auf den Koffern gesessen. Wir glaubten alle, da muß noch was kommen, das kann nicht alles gewesen sein. Dagegen ist mir heute das Wort 'Wiedervereinigung' zu restaurativ. Wir erfuhren alle politischen Situationen nie so durch den Wohlstand gefiltert. Man saß anders auf den Stühlen, man paßte auf, und das zeigt sich wahrscheinlich auch in meinen Bildern.

Ich begann mich also über diese Bilder auf den Stoff einzulassen, ohne überhaupt darüber gelesen oder reflektiert zu haben, geschweige denn das Thema ideologisch zu betrachten. Deshalb hatte man mir später vorgeworfen, ich sei ein Geschichtspessimist geworden. Aber ich habe mir das wirklich sehr genau angeguckt. Später, als ich das erste mal mit Karl Max Kober in den 70er Jahren in Paris war, habe ich auch die Stellungen der großen Barrikaden gefunden.⁴⁵⁶ [...] Es ging mir um die Tatsache des Verstricktseins. Man weiß gar nicht mehr, warum man etwas macht. Wenn geschossen wird, wissen die Beteiligten oft nicht, warum sie es machen. Es gibt im Krieg ein sogenanntes 'Panikschießen'. Als ich einmal im

Künstler seinen Stoff richtig auffaßt, das heißt die Wirklichkeit richtig sieht, wenn er die Probleme des Lebens, das er darstellt, begriffen hat - nur dann entwickelt er aus seinem Stoff einen solchen Inhalt, der diesem Stoff wirklich entspricht, nur dann verschmelzen Stoff und Inhalt zu einer Einheit." (Ebd., S. 77)

⁴⁵⁴ "[...] sofort nach den letzten Barrikadenkämpfen vom 18. März 1871, die mit der Vertreibung der reaktionären Regierung aus der Stadt und der Errichtung der Volksherrschaft endeten, ließen sich die Sieger auf den Stätten ihrer Siege und in den mehr oder minder zufällig durch die Kämpfe zusammengewürfelten Gruppen photographieren. Ganze Serien solcher Barrikadenphotos mit den Spuren der Kämpfe, den Kanonen und anderen Waffen und dem derart dokumentierten Bündnis zwischen den uniformierten Nationalgardisten, den mit Schärpen und Armbinden drapierten Revolutionären und den 'Blusenmännern', Frauen und Kindern des Proletariats, sind in den Tagen nach dem 18. März entstanden." (Richard Hiepe, Kommune und Photographie. In: Die Commune, tendenzen, Nr. 73, 12. Jg., März 1971, S. 38-42, hier: S. 39.)

Vgl. auch "Die fotografierte Kommune", Ausst.kat. Musée d'Orsay, Paris 2000.

Vgl. zu Gegenüberstellungen von Photographien der Kommune und Bilder von Heisig: Klaus Honnef, Ein Regisseur mit den Mitteln der Malerei. Das künstlerische Werk von Bernhard Heisig im Verhältnis zu Photographie, Film und Fernsehen. In: Heisig 1989, S. 62-70, hier: S. 66f.

⁴⁵⁵ Da die Lichtempfindlichkeit des Schichtträgers Kollodium, die 1871 noch verwendete Technik, gering war, mußten selbst die sogenannten 'Momentaufnahmen' mindestens drei Sekunden belichtet werden. (Vgl. Thomas Neumann, Fotografie zur Zeit der Pariser Kommune. In: Pariser Kommune 1871. Eine Bild - Dokumentation, Katalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1971, S. 152-159.) Außerdem war das Entwicklungsverfahren sehr umständlich. "Die lichtempfindlichen Negativschichten mußten unmittelbar vor dem Gebrauch und unmittelbar nach der Belichtung verarbeitet werden (also noch naß); das erforderte [...] eine Dunkelkammer an jedem Ort der Arbeit." (Erich Stenger, Siegeszug der Photographie, Seebruck 1950, S. 35, zit. n. Thomas Neumann, a.a.O., S. 154.) Daher sind die meisten der erhaltenen Fotos in der Kampfpause nach den letzten Barrikadenkämpfen am 18. März 1871 gemacht worden, auf denen selbstverständlich von Kämpfen nichts zu sehen war.

⁴⁵⁶ "Als ich im Spätherbst 1977 zusammen mit Bernhard Heisig erstmals Paris besuchte, mußte ich darüber staunen, wie der Maler die Vorgänge von 1871 orten konnte. Seine Kenntnisse reichten so weit, daß er im heutigen Paris noch die Stellung einzelner Barrikaden und die Orte verschiedener Ereignisse und Kämpfe ohne Hilfsmittel ausmachte. Gleichermäßen interessant war der gemeinsame Besuch des Friedhofs Père-Lachaise, wo die Kommunarden ihren letzte Kampf ausfochten." (Karl Max Kober, Bernhard Heisig, Dresden 1981, S. 31.)

Schützengraben saß (in der "Festung Breslau", E.G.) und die Russen angegriffen hatten, habe ich, ich weiß es noch wie heute, herumgeschossen wie ein Affe, was völlig überflüssig war, ich sah die gar nicht. Man macht es aus Selbstschutz, um seine eigene Angst abzureagieren. Mut ist meistens ein Mangel an Phantasie."⁴⁵⁷

Entscheidend, sagt Heisig, ist die Bereitschaft zum Thema: "Courbet, der die Kommune erlebt hat, malte kein einziges Bild darüber."⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Strodehne, 15.10. 2000.

⁴⁵⁸ Vgl. zur Rolle Courbets in der Pariser Commune: Rainer Mausbach, *Gustave Courbet und die Federation des Artistes de Paris*. In: *Pariser Kommune 1871. Eine Bild - Dokumentation*, Katalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1971, S. 160-168; "Courbet et la Commune", *Ausst.kat.*, Musée d'Orsay, Paris 2000. Anlässlich dieser Ausstellung erschien der Essay von Bertrand Tillier, "La Commune de Paris: une révolution sans peinture?", in: 48/14, *La revue du Musée d'Orsay*, Heft 10, Frühjahr 2000. Tillier vermutet hinter dieser auffallenden Zurückhaltung der Maler gegenüber der Darstellung der ersten Arbeiterrepublik die Auswirkungen der staatlichen Zensur der Dritten Republik, die jede Erinnerung an die blutigen Maitage ('semaine sanglante') zwischen dem 21. und 28. Mai 1871 aus dem öffentlichen Bewußtsein tilgen wollte. 20-25.000 Versailler Truppen, Angehörige der Nationalgarde und Zivilisten starben in den erbitterten Barrikadenkämpfen und bei Massenerschießungen. U.a. wurden das Tuillerieschloß und das Rathaus von Paris zerstört. Tillier nennt als Beispiel für diese Eingriffe die Zurückweisung eines Gemäldes von Auguste Lepère, das die Erschießung von Frauen und Kindern durch die Versailler Truppen darstellt, 1875 durch die Jury. Das Gemälde "Le triomphe de l'ordre" des ehemaligen Kommunisten Ernest Pichio, das die Erschießung von Kommunisten vor der sogenannten 'mur des fédérés' auf dem Friedhof Père-Lachaise zeigt, kam noch nicht einmal vor die Jury, da der Directeur des Beaux-Arts das Werk mit der Begründung zurücksandte, das Thema könnte die Gemüter der Salonbesucher zu sehr erregen. Auch Theodore Reff konstatiert in seinem Buch "Manet and Modern Paris" die bemerkenswerte Tatsache, daß kein Werk von symbolischer Ausstrahlung wie der "Tod des Marat" von David (1793) oder "Die Freiheit führt das Volk an" von Delacroix (1830) zur Pariser Kommune entstanden sei. Unter den jüngeren zum Kreis der Impressionisten zählenden Künstlern waren Monet und Pissarro in England, Cézanne hatte sich nach Südfrankreich zurückgezogen, Renoir malte weiter Landschaften entlang der Seine, Degas verließ Paris, nur Édouard Manet, Patriot und radikaler Republikaner, der während der Belagerung durch deutsche Truppen als Leutnant der Nationalgarde unter dem Oberst Meissonier gedient hatte, kehrte drei Tage vor dem Einmarsch der Versailler Truppen nach Paris zurück und hinterließ ein Aquarell "Die Barrikade", 1871, 46,2 x 32,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (Abb. 56), und zwei Lithographien: "Die Barrikade", 1871-73, 46,8 x 33,3 cm, The New York Public Library (Abb. 56 a), und "Der Bürgerkrieg", 1871, 40 x 50,7 cm, National Gallery of Art, Washington (Abb. 57). Ein Manet zugeschriebenes Gemälde "Die Erschießung der Kommunisten" (37,5 x 45,5 cm, Folkwang Museum Essen), das nach einer 1957 vorgenommenen Restaurierung am linken Bildrand hinter dem Pulverdampf zwei Angehörige des Erschießungskommandos in Uniformen der Versailler Truppen freigab, wird von Reff Félix Vallotton zugeschrieben und auf Mitte der 90er Jahre datiert. (Vgl. "Manet and Modern Paris", *Ausst.kat.* der National Gallery of Art Washington, Chicago und London 1982, S. 201-213.)

Stefan Germer verweist, unabhängig von einer unmittelbaren Zeugenschaft Manets während der Blutwoche, auf die Herkunft der Figuren des Aquarells und der Lithographie "Die Barrikade" aus dem Zusammenhang mit dem Gemälde "Erschießung Kaiser Maximilians" (1868/69) und der Lithographie "Der Bürgerkrieg" mit dem am Boden liegenden Toten vom Gemälde "Toter Torero" (1864). Auf die Vorderseite des Blattes mit dem Aquarell auf der Rückseite übertrug Manet "durch Pausen und Abklatsch" einen Ausschnitt der lithographischen Fassung der Bildkomposition "Erschießung Kaiser Maximilians" (Abb. 58). Das Querformat der Vorlage verwandelte Manet durch Anstücken eines Stück Papiers in ein Hochformat und versetzte die Erschießungsszene in eine Pariser Straße. Der mittlere Barrikadenkämpfer, auf den die Soldaten zielen, reißt kämpferisch seinen Arm hoch und schreit seinen Feinden etwas entgegen. Germer deutet die Übernahme der Figurenkonstellationen aus den beiden genannten, bereits 1864 und 1868/69 entstandenen Gemälden als bewußten Akt Manets, der den auf Vervielfältigung angelegten Lithographien "den Charakter des Unmittelbaren" nehmen und dadurch "an Retrospektivität und Fiktionalität der Darstellung" erinnern wollte. Vergleichbar mit Freuds Begriff der Verdichtung "vertritt eine einzige Vorstellung mehrere Assoziationsketten und ist deshalb mit Energien besetzt [...] Sie benutzt - genau wie Manet - bereits Formuliertes, gewinnt diesem aber eine zusätzliche Bedeutung ab. Man kann die Verdichtung als eine Wirkung der Zensur betrachten und als ein Mittel, ihr zu entgehen, denn sie erschwert die Lektüre der manifesten Traumerzählung. [...] Die Benutzung eines bereits früher verwandten Repertoires soll den Zensor verwirren, indem sie den Standpunkt des Malers andeutet und zugleich verschleiert. Wie notwendig eine solche Maskierung gewesen sein muß, ergibt sich aus der Tatsache, daß die Lithographien

Bernfried Lichtnau unterscheidet in seiner Dissertation zur Rolle der Historienmalerei im Werk von Heisig drei Phasen der Kommune-Thematik⁴⁵⁹: 1. Phase: "Warten auf den Kampf" (1956-1962/63),

2. Phase "Betonung des Kampfes" (1964-70), 3. Phase "Dialektische Bewertung"⁴⁶⁰ (1971/72-84).

Die sogenannte "Betonung des Kampfes" führte im Zeitraum zwischen 1964 und 1970 zum Konflikt mit der Partei, der die Versöhnung und schließlich die Rehabilitierung der Künstlers dank seiner Bereitschaft zum Kompromiß in der dritten Phase folgte.

Die ersten graphische Ausformulierungen der Kommune-Idee gehen zurück bis zu den Lithographien Wvz. 11 und 12 (1953/54, Abb. 25 und 26), die zweifellos noch zum Thema Revolution 1848 in Leipzig gehören und in Beziehung stehen zu dem Gemälde "1848 in Leipzig" (vgl. I.2.c.). Es besteht aber, ebenso wie bei Wvz. 17-19 (1953/55, Abb. 27-29), die als Revolutionsszene 1848 I-III gelten, bereits eine innere Beziehung zum Motiv des Wartens der Kommunarden. Die III. Revolutionsszene ist außerdem an einer Seine-Brücke in Paris angesiedelt.⁴⁶¹

Parallel zur ersten Gemäldefassung, deren Leinwand zwischen 1956 und 1958/59 nach Aussage von Heisig bis zu 31 Übermalungen trägt und schließlich vom Künstler zerstört worden war (Abb. 59-61)⁴⁶², entsteht zwischen 1956-58 eine eigenständige Lithographiefolge (Wvz. 22-30, 63-66, 95-97), die wartende Kommunarden an der Kanone, hinter Barrikaden zeigt (vgl. Abb. 62-67). Alle Blätter verbindet die latente Unruhe des Wartens vor dem entscheidenden Kampf.

Die Tatsache, daß die ersten Arbeiten zur Kommune 1956, im Jahr des XX. Parteitages, des Ungarn-Aufstandes entstanden, kann, anders als im Fall Tübke ("Weißer Terror in Ungarn/Laternenabnahme", Abb. 235), als ein kritischer Reflex auf diese Ereignisse gewertet werden.

Diese Lithographien, von denen sechs in der 5. Leipziger Bezirkskunstausstellung 1959 gezeigt wurden, bereiteten die gleichzeitige malerische Auseinandersetzung mit dem Thema Warten auf den Kampf vor: "Pariser Märztage I und II"⁴⁶³, 1960 (Abb. 68 und 69), existieren nicht mehr. Aus "Pariser Märztage I" entsteht durch Überarbeitung die Fassung "Pariser

erst lange nach ihrer Entstehung publiziert werden durften." (Stefan Germer, *Le Répertoire des Souvenirs. Zur Reflexion des Historischen bei Manet*. In: *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, Ausst.kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, München 1992, S. 50f.)

⁴⁵⁹ Bernfried Lichtnau, *Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der DDR. Bestimmung der Funktions- und Gestaltungsdifferenzierung historisch-thematischer Kompositionen*, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Diss. B, Greifswald 1988, Typoskript, Bd. 1, S. 77.

⁴⁶⁰ "Eine 'dialektische Bewertung' der Kommune habe ich nie vorgenommen." (Heisig, Gespräch mit dem Vf., Strodehne, 15.10. 2000)

⁴⁶¹ Lichtnau datiert deshalb diese Szene auf "um 1958" (ebd., Bd. 1, S. 81f.), bzw. sogar auf "nach 1958/59" (ebd., Bd. 2, S. 7): "In den energisch auf den Betrachter zielenden Bewegungen und Handlungen der Figuren, dem verzweifelten Widerstand der Kämpfenden, steht Nr. 19 (Abb. 29) direkt mit den Fassungen zur 'Letzten Barrikade' (Wvz. Nr. 63, 64) in Verbindung. Da die Blätter zwischen den ersten Darstellungen zur Revolution von 1848 und denen zur Pariser Kommune vermitteln, kennzeichnen sie schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt jenen für Heisig typischen, themenübergreifenden Arbeitsprozeß." (Dietulf Sander, Leipzig 1992, Textband, S. 33)

⁴⁶² "Kommunarden" 1956-1958/59, Öl auf Hartfaser, 120 x 150 cm. (Lichtnau, Bd. 2, Verzeichnis der historisch-thematischen Tafelmalerei, S. 46, Abb. 34 a-n) "Der Umschlag von der statuarischen zur malerisch-dynamischen Auffassung kann um 1958 (vgl. Abb. 34j, Abb. 60) datiert werden.

⁴⁶³ Öl auf Leinwand. 123 x 153 cm und 127 x 189 cm, abgeb. in Dresden/Leipzig 1973, Abb. 48, Kober, 1981, S. 118 und Dresden/Leipzig 1973, Abb. 49 und Kober, 1981, S. 118. Beide Gemälde waren auf der 6. Leipziger Bezirkskunstausstellung zu sehen.

Kommune - Pariser Märztag 1871" III, 1962 (auch unter dem Titel: "Kommunarden" bekannt, Abb. 70).⁴⁶⁴ Heisig fügt hier zum erstenmal ein Schriftband ein, das mit dem Text: "Vous êtes travailleurs aussi" (Ihr seid auch Arbeiter) immer wieder, bis zur vierteiligen Fassung von 1971/72, Verwendung findet. Diese Tituli verstärken die politische Aussage, indem sie Appelle an den Betrachter richten. In der Gemäldereihe "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" verstärken sie in den 70er Jahren die Zielrichtung gegen den westdeutschen "Militarismus", laden die Bilder also propagandistisch auf. (Vgl. II.2.d.) Ingrid Beyer wirft Heisig in ihrer am Institut für Gesellschaftswissenschaften des ZK der SED verteidigten und 1963 veröffentlichten Dissertation "Die Künstler und der Sozialismus" vor, mit dieser III. Version der Pariser Märztag von 1962 nicht sichtbar gemacht zu haben, daß die Kommunarden den historischen Fortschritt verkörperten, "während ihre Klassenbrüder, von denen sie niederkartätscht wurden, im Dienst der Reaktion standen." Heisig habe den Konflikt nicht in der dargestellten Situation, sondern nur durch das erwähnte Spruchband "Ihr seid auch Arbeiter!" ausgedrückt. "Der Betrachter sieht sich den Sterbenden gegenüber. [...] die innere Erregtheit und Anteilnahme des Künstlers überträgt sich auf ihn - und doch bleibt er hilflos: Er will sich nicht auf die Seite der Mörder stellen; aber sich mit den Fallenden zu identifizieren, ist dem Betrachter ebenso unmöglich, weil nur das Grauen ihres *kratürlichen* Sterbens sichtbar gemacht ist. [...] Er kann nicht Partei ergreifen, weil der Künstler selber nicht Partei zu nehmen wußte."⁴⁶⁵ Der Vorwurf, durch eine ambivalente Darstellung einer Klassenkampfsituation eine parteiliche Reaktion des Publikums zu erschweren, wird alle folgenden Fassungen des Kommune-Themas bis Ende der 60er Jahre begleiten. Für die SED war die Pariser Kommune, wie Friedrich Engels in seiner zum 20. Jahrestag 1891 verfaßten Einleitung zum "Bürgerkrieg in Frankreich" von Karl Marx geschrieben hatte, das Modell einer "Diktatur des Proletariats". Aus der Erfahrung der Kommune zwischen dem 18. März (der Überfall der Regierungstruppen auf die Pariser Nationalgarde, um sich der Geschütze auf dem Montmartre zu bemächtigen, mißlingt und löst eine Volkserhebung aus) und dem 28. Mai 1871 (Fall des Fort Vincennes, die letzten Barrikaden fallen, Marschall P. Mac-Mahon, der "Henker der Kommune", verkündet die "Wiederherstellung der Ordnung") zogen Marx und Engels den Schluß, daß die "Zerschlagung des bürgerlichen Staatsapparates" unvermeidlich sei und revidierten 1872 die entsprechenden Passagen des Kommunistischen Manifestes. Lenin zog mit der Zerstörung des zaristischen Staatsapparates die praktische Konsequenz aus dieser historischen Lehre und betrachtete die 'Oktoberrevolution' als unmittelbare Erbin der Pariser Kommune.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Öl auf Leinwand., 123,5 x 152,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, abgeb. in: Kober, 1981, S. 119 (hier unter dem Titel "Kommunarden" und auf 1963 datiert) und Kat. Leipzig 1985, S. 50, Lichtnau, Abb. 45. 1963 entsteht das Gemälde "Kommunarden" (bei Lichtnau als "restaurierte Studie", 1984 überarbeitet, geführt), 115,5 x 164 cm, gegenwärtige Fassung im Armeemuseum Dresden, vgl. Lichtnau, Abb. 44.

⁴⁶⁵ Ingrid Beyer, Die Künstler und der Sozialismus, Berlin/DDR 1963, S. 129.

⁴⁶⁶ Vgl. Friedrich Böttcher, Die Pariser Kommune von 1871, der Marxismus und der Leninismus. In: Pariser Kommune 1871. Eine Bild - Dokumentation, Katalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1971, S. 176-179.

Zum 100. Jahrestag der Kommune betonte B. Ponomarjow pathetisch auf der Festveranstaltung am 17.3. 1971 in Moskau "das Revolutionäre Erbe der Pariser Kommune", die eine "Sternstunde" der Menschheitsgeschichte gewesen sei. Wie eine Reliquie steht im Festsaal "die Fahne des 67. Bataillons der Pariser Kommune, die die französischen Kommunisten den Werktätigen der Sowjetunion zum Geschenk gemacht haben. Das alles sind gewissermaßen Symbole unserer Geistes- und Tatverwandtschaft mit den Kommunarden. Gerade die Arbeiterklasse des Oktoberlandes hat von ihnen den Staffstab des revolutionären proletarischen Kampfes übernommen. [...] Heute, da die 100. Wiederkehr des Tages begangen wird, an dem im März die erste proletarische Macht errichtet wurde, werden die Größe des seither zurückgelegten Weges und die Bedeutung des Werkes, das die Kommune eingeleitet hat, besonders deutlich." (B. Ponomarjow, Das revolutionäre Erbe der

Unbeabsichtigt hatte sich Bernhard Heisig an die künstlerische Interpretation des legendären Modells einer "Diktatur des Proletariats" gewagt. Als Parteimitglied mit Erfahrungen in Führungspositionen (Vorsitzender des Bezirksverbandes des VBK und Rektor) mußte er aber damit rechnen, daß seine subjektiven Deutungen der Ereignisse genauestens auf ihre ideologische Richtigkeit im Sinne der historischen Perspektive überprüft werden würden. Alle Kritiker von Heisig konnten sich zudem auf eine kanonische Äußerung von Walter Ulbricht berufen, der auf Bitten Alfred Kurellas am 7.12. 1961 die 6. Leipziger Bezirkskunstausstellung besuchte: "Vor einem Bild von Prof. Bernhard Heisig über die Pariser Kommune, das Gruppen sich unterhaltender und ruhender Kommunarden darstellt ('Pariser Märztage I und II' von 1960, E.G.), sprach der Erste Sekretär des ZK der SED seine Zweifel aus, daß diese Art der Wiedergabe des großen historischen Ereignisses realistisch sei. 'Wo ist das vorwärtstürmende Proletariat, daß das erste Mal in der Geschichte die Macht erobert? Die Kommunarden haben gestürmt und nicht geschlafen', sagte er wider jede historische Evidenz.⁴⁶⁷ Gerade dieses Bild zeigt, daß es bei der künstlerischen Darstellung mit der Ideologie beginnen muß."⁴⁶⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Gebrauch des Epitheton 'realistisch' im Sinn von ideologisch richtig.

Joachim Uhlitzsch greift Ulbrichts Kritik auf: "Im Sturm wurde die Bastion der Bourgeoisie genommen und die Herrschaft des Kapitals vorübergehend gestürzt. Auf dem Bild von Heisig ist davon nichts zu spüren. Eine große Gruppe Bewaffneter ist um einen die Fahne haltenden kräftigen Mann versammelt, der in Körperhaltung, Haar und Bart an den französischen Maler Courbet auf dessen Bild 'Die Begegnung' erinnert. Es ist, als bräche in nächster Minute ein Unglück über diese Menschen herein. Das sind nicht die stürmenden Kommunarden, sondern die auf Grund eigener Fehler den Versailler Truppen unterliegenden letzten Kämpfer der blutigen Maiwochen." Die Bilder haben etwas vom "letzten Aufgebot" an sich. "Nicht der Siegeszug der Revolutionäre, sondern das Gemetzel der Reaktion wird seinen Anfang nehmen. [...] Der Inhalt der Bilder erfaßt nur die tragische Seite der Pariser Kommune. Die

Pariser Kommune und die Gegenwart, Referat auf der Festveranstaltung am 17. März 1971 in Moskau, Broschüre, Moskau 1971, S. 3f., 42.)

Der Aufstand am 18.3. erfolgte spontan ohne Plan und Programm. Der Haß auf die Regierung, die Paris und Frankreich dem Feind überließ, vereinte Liberale, Föderalisten, Kommunisten und kleine Gewerbetreibende. Nach der Flucht der Regierung nach Versailles konstituierte sich aus gewählten Vertrauensleuten das "Zentralkomitee der Nationalgarde", das in Abstimmung mit den in der Stadt gebliebenen Arrondissements-Bürgermeistern die Wahl eines Kommunerates (Stadtrates), später nur noch "Kommune" genannt, festlegte, die eine Woche nach dem 18.3. stattfanden und eine Mehrheit sozialrevolutionärer Kandidaten an die Macht brachten. Die politisch gesplante Kommune verlor während der sechs Wochen 'Regierungszeit' schnell die Sympathien der liberalen Mitläufer. Außer der Trennung von Staat und Kirche, der Begrenzung der Beamtengehälter und der Gleichstellung unehelicher Kinder produzierte sie zahlreiche Proklamationen, die folgenlos blieben.

⁴⁶⁷ Bei Lissagaray, den Heisig gelesen hat (vgl. Anm. 449), heißt es über die Montag, den 22.5. beginnende 'Blutwoche' nach dem Eindringen der Versailler Truppen in die Stadt, daß sich die Barrikadenkämpfer "zu hunderten weigern, das Pflaster ihrer Straße zu verlassen, daß sie sich um das benachbarte Viertel, das im Todeskampf liegt, nicht kümmern und bis zur letzten Stunde regungslos zuwarten, bis die Armee sie einschließt." ([Prosper Oliver] Lissagaray, Geschichte der Kommune von 1871, Stuttgart ³1906, S. 289.)

⁴⁶⁸ Marxismus und Verbindung mit dem Leben. Walter Ulbricht in der Leipziger Kunstausstellung über Voraussetzungen künstlerischer Gestaltung des neuen Menschen, in: Tribüne, 9.12. 1961. Im Neuen Deutschland wird Ulbricht mit der Bemerkung zitiert: "Die Kommunarden haben gestürmt, und das kann ein Maler heute nicht mehr zurücknehmen!" Walter Ulbricht erinnerte an das kämpferische Bild von Heinz Wagner 'Glasenapp und Zinna', das seiner Meinung nach überzeugender die revolutionäre Bewegung zum Ausdruck brachte." (ND, 9.12. 1961) Dagegen lobte Ulbricht das Gemälde "Besuch bei Nexö" von Heinrich Witz: "Mir gefällt dieser Andersen Nexö. Ihr Bild ist viel kritisiert worden; aber jeder Künstler macht eine Entwicklung durch - es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen." (Werner Krecek/Karl Heinz Hagen, Ein Blick in den Spiegel unserer Zeit. Rundgang mit Walter Ulbricht durch die 6. Bezirkskunstausstellung Leipzig, ND, 15.12. 1961.)

Helden sind Märtyrer." Das Wesen der Historienmalerei bestehe darin, jenseits jeder Schönfärberei "Helden und Gestalter der Geschichte" zu zeigen.⁴⁶⁹ Auch Anneliese Hübscher bestätigt diese Kritik.⁴⁷⁰

Damit ist der Tenor der Auseinandersetzungen mit dem hartnäckigen Widerstand von Heisig gegen den verordneten Geschichtsoptimismus für die kommenden Jahre festgelegt. Für diejenigen Künstler, die wie Bernhard Heisig den Krieg erlebt hatten, bedeutete dieser Vorwurf "eine Versagung der Trauerarbeit".⁴⁷¹

Mit einem von Heisig später zerstörten Gemälde "Die Barrikade - zur Pariser Kommune"⁴⁷², 1961 (Abb. 71), beginnt bereits die zweite Phase der Auseinandersetzung mit dem Kommune-Stoff, die sich ausschließlich mit dem tragischen Aspekt der Niederschlagung der Pariser Kommune beschäftigt. Ihn interessierte damals weniger die historische Sieghaftigkeit der Kommunarden, in deren Tradition sich die SED sah, als das Moment der Ausweglosigkeit in dem von den Versailler Truppen belagerten Paris. Das Sujet der 'letzten Schlacht' für das Heisig sich in dieser Phase entscheidet, zeigt, "[...] daß er weder den Sieg noch die aktuelle Niederlage hervorheben, sondern die Schicksalhaftigkeit und Tragik betonen wollte."⁴⁷³

Entschieden wies Heisig Forderungen zurück, die "von dem Kommune-Stoff so etwas erwartete(n) wie es die Oktoberrevolution war." Die Kommune war für ihn "vor allem ein tragisches Ereignis, und die Tragik hinausschwindeln wollte ich nicht."⁴⁷⁴

Das Gemälde "Barrikade" von 1961 verzichtet erstmals im Werk von Heisig auf eine geordnete Raumdisposition, die eine Fläche vor bzw. hinter der Barrikade unterscheiden ließe. Der Betrachter sieht sich mit einer entfesselten Choreographie kreisförmig ineinander verschlungener Kämpfer konfrontiert. Einzig der Dreiklang des leuchtenden Gelb im Hintergrund, des diagonal gespannten roten Schriftbandes in der Mitte und des Blau der Uniformjacken darunter gliedert das um einen imaginären Mittelpunkt kreisende Kampfgetümmel.⁴⁷⁵ Heisig beendet den quälenden Zustand des Wartens und löst die gespannte Erwartung des Kampfes auf in eine eruptive, chaotische Szenerie des Abschlachtens und Mordens. Der Maler zeigt den Moment, in dem die auf engstem Raum zusammengetriebenen Haufen der Kommunarden massakriert werden. Dabei sind Kommunarden und Versailler Truppen in der Gemäldefassung kaum noch durch ihre Uniformen zu unterscheiden, mit Ausnahme der zentralen Rückenfigur im Vordergrund unten und einem weiteren Uniformierten der Versailler Truppen rechts daneben, der wie auf der

⁴⁶⁹ Joachim Uhlitzsch, Die IV. Bezirkskunstausstellung, Junge Kunst 2/1962, S. 48.

Während Klaus Weidner das steife und unbeholfene Gemälde "Arbeiterforscher" (1961) von Heinrich Witz lobt, vermißt er bei Heisig "einen inhaltlichen Leitgedanken, der durch die Komposition oder die psychologische Vertiefung der Gestalten besonders hervorgehoben wäre und uns in ein bestimmtes Verhältnis zu dem Geschehen setzte." (Klaus Weidner, Man kann auch Gefühle malen. Gedanken zu drei Ausstellungen, Sonntag, Nr. 49, 9.12. 1961, S. 7.)

⁴⁷⁰ "Aber das Wissen um das grausame Ende, das die Reaktion den Kommunarden bereitete, liegt über dem ganzen Bild. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die auf dem Bild dargestellten Menschen auf verlorenem Posten stehen, entschlossen zwar, im Kampf ihr Leben einzusetzen, aber bereits wissend, daß sie der feindlichen Übermacht erliegen werden. [...] Aber von der Kraft, dem revolutionären Elan des Proletariats jener Tage ist nichts zu spüren." (Anneliese Hübscher, Junge Kunst, 1/1962.)

⁴⁷¹ Henry Schumann, Leitbild Leipzig, Kunstdokumentation, Köln 1996, S. 505.

⁴⁷² Öl auf Hartfaser, 80 x 100 cm, Ausst.kat B.H., Dresden/Leipzig 1973, Abb. 47.

⁴⁷³ Karl Max Kober, 1981, S. 33f.

⁴⁷⁴ Bernhard Heisig, zit.n. Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 112.

⁴⁷⁵ Die farbige Fassung des Gemäldes ist als Farbdiapositiv im Nachlaß von Karl Max Kober, jetzt SAdK, erhalten. Karl Max Kober hat die Aufnahme noch vor der Übermalung bzw. Zerstörung des Gemäldes gemacht. Das Diapositiv ist allerdings hinsichtlich der Farbwerte aufgrund von Alterungsprozessen des Filmmaterials nur bedingt aussagefähig.

gleichnamigen Zeichnung (Abb. 72) offensichtlich eine mitkämpfende Kommunardin festhält. Eine Bleistiftzeichnung mit dem Titel "Barrikade" verweist mit ihren nahezu gleich großen flankierenden Blättern (Abb. 72-74), wenn auch durch ihre 'veristische' Detailgenauigkeit unterschieden, auf das zerstörte Triptychon "Pariser Kommune" von 1963/64, von dem sich eine Reproduktion der Mitteltafel erhalten hat (Abb. 75). Die drei Zeichnungen könnten als Vorzeichnungen für das nicht erhaltene Triptychon gedient haben.⁴⁷⁶ Die Zeichnung, die noch Physiognomien, Details von Kleidung und Uniformen penibel erfaßt, im Vordergrund das Straßenpflaster und die Bordsteinkante definiert und im Hintergrund links oben Details einer Barrikade und eines Häuserblocks andeutet, erscheint zunächst noch durchaus konventionell. Die in Aufsicht erfaßte Kampfszene sprengt bei näherer Betrachtung jedoch jedes Raumgefühl. Das diagonal von links unten nach rechts oben gespannte Schriftband mit der auf dem Kopf stehenden Parole "Vous êtes travailleurs...", das den ungefähren Verlauf der Barrikade im Hintergrund andeutet, vermag die Komposition nicht zu strukturieren. "Hier geht es wirklich um Schlagen, Stechen, Schießen, Schreien, sich Aufbäumen und Zusammensinken, um ein Gemetzel [...]"⁴⁷⁷ Der Betrachter wird über einen Angehörigen der Versailler Truppen, der eine Kommunardin umklammert hält, kreisförmig in das Zentrum des Kampfgeschehens hineingeführt. Hier treffen fächerartig gespreizte Gewehrläufe mit aufgesetzten Bajonetten, Mündungsfeuer und blitzblanke Säbel auf schreiende Mäuler und entsetzensgeweitete Augenpaare. Die Figuren auf dieser Zeichnung und auf dem Gemälde "Barrikade" erzeugen als ineinander verschlungene Gruppen jetzt den Bildraum selbst. Die ebenfalls durch Übermalung zerstörte Fassung der "Pariser Kommune"⁴⁷⁸ von 1964 (Abb. 78) steigert diese Wirkung noch durch den expressiven Ausdruck der schmerzverzerrten, schreienden Gesichter der Kommunarden. Indem Heisig den Bildraum scheinbar hochklappt, steht der Betrachter nicht mehr vor der Szene wie vor einer Bühne, sondern wird Teil des Kampfgeschehens. Er sieht sich ungewollt mitten in die Reihen der mordenden Soldateska während der Blutwoche im Mai 1871 versetzt, von der im Vordergrund rechts unten lediglich

⁴⁷⁶ Die Barrikade, 1963/64, Bleistift, 29,6 x 28 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. 1974-62 b., Lichtnau, Abb. 47, abgeb. in Ausst.kat. der Staatlichen Galerie Moritzburg, B. Heisig, Druckgrafik & Zeichnung, Halle 1979, S. 21, auch in Kober, 1981, S. 30. Im Hallenser Katalog und in der Monographie von Kober wird sie auf 1956 datiert. Gerhard Winkler (1975, Bd. 4, S. 46) dagegen rückt sie als Studie in den Zusammenhang des von Heisig ebenfalls zerstörten Triptychons "Pariser Kommune" von 1963/64, Öl auf Leinwand, Mittelteil 210 x 190 cm, Seitenteile jeweils 160 x 152 cm. Die Mitteltafel ist abgebildet in: Heisig, Dresden-Leipzig 1973, Abb. 51. Die farbige Fassung der verlorenen Mitteltafel ist als Farbdiapositiv im Nachlaß Kober, jetzt SAdK, erhalten. Die verlorene Mitteltafel des Triptychons steigert das Getümmel der miteinander verknäulten Kämpfer an Zahl und Dramatik gegenüber dem Gemälde "Die Barrikade - zur Pariser Kommune" von 1961. Im Museum der bildenden Künste Leipzig befinden sich zwei weitere Bleistiftzeichnungen. Das Blatt mit dem Titel "Pariser Kommune" (linke Seite), 1963/64, 26,3 x 25,3 cm, Inv. 1974-62 a, nimmt die Situation des Wartens an der Barrikade von dem Gemälde "Pariser Kommune - Märztag 1871" III auf. Das Blatt "Pariser Kommune" (rechte Seite), 1963/64, 25,3 x 26,3 cm, Inv. 1974-62 c, zeigt trauernde Menschen vor dem Denkmal der an die Friedhofsmauer gestellten und erschossenen Kommunarden, ein Motiv, das in den vierteiligen Fassungen nach 1971 wieder auftaucht. Als flankierende Teile bilden sie zusammen mit der Zeichnung "Barrikade" ein Triptychon. In dieses Umfeld gehören auch eine Reihe von Federlithographien (Wvz. 214-218, Abb. 76, 77) mit dem Titel "Barrikadenkampf I-V", 1963/64, die als Studien zu den dramatischen Barrikadenkampfgemälden dieser Jahre gelten können.

⁴⁷⁷ Karl Max Kober, 1981, S. 34.

⁴⁷⁸ Öl auf Leinwand, 160 x 152 cm. Neben einer Schwarzweißaufnahme hat sich auch von diesem Gemälde ein Farbdiapositiv im Nachlaß von Kober, jetzt SAdK, erhalten. Im Gegensatz zu den pastos aufgetragenen, grellen Farben der von Heisig 1989 angefertigten Replik des Gemäldes (Öl auf Leinwand, 1989, 118 x 105 cm, Sammlung der GrundkreditBank, Berlin, abgeb. in: Bernhard Heisig, 'Begegnung mit Bildern', Brusberg Dokumente 35, Abb. 21, S. 47, Abb. 94) ist die Farbigkeit der Fassung von 1964, soweit das Farbdiapositiv der 60er Jahre die Farben konserviert hat, ein gedämpfter Zweiklang von Rot- und Blautönen.

die aufgepflanzten Bajonette zu sehen sind.⁴⁷⁹ Vor ihm sind Gegner und Verteidiger ununterscheidbar in grausame Nahkämpfe verstrickt. Links unten vor dem Gemetzel liegt ein offenbar 'gefallener' Kämpfer, dessen expressiv gekrümmten Füße an Grünewalds Kreuzigungen und bereits an das Schützengrabenbild von Otto Dix erinnern. Die weiteren Fassungen bis 1967 (Abb. 79-82) behalten diese Disposition bei.

Das Dogma der unbedingten Einheit von Raum und Zeit war damit auch in Leipzig durchbrochen. In Halle hatte Willi Sitte bereits Ende der 50er Jahre die Mehrtafelkomposition eingeführt mit dem Triptychon "Kampf der Thälmannbrigade in Spanien", 1958, Öl auf Hartfaser; "Lidice", Triptychon, 1959/60, Öl auf Leinwand.⁴⁸⁰

Ab Mitte der 60er Jahre kamen seine "Komplex- oder Simultankompositionen" dazu: "Leuna 1921", 1965/66, Öl auf Hartfaser; "Höllenstein in Vietnam", 1966/67, Triptychon, Tempera, Öl auf Hartfaser; "Leuna 1969", 1967/68, Öl auf Hartfaser.

In Leipzig war es Werner Tübke, der mit seinen "Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze" (1965-67, Abb. 83, 84) den intakten, den traditionellen Sehgewohnheiten nahekommenden Bildraum aufhob. Tübke und Heisig entwickelten Mitte der 60er Jahre, ausgehend vom Simultan- oder Komplexbild, einen fiktiven Bildraum, der durch eine gegenläufige Aussage die Hauptaussage dialektisch in Frage stellt (kontrastierender Tiefenraum).⁴⁸¹

Lothar Lang gebrauchte für diese Phase von Heisigs Malerei den Begriff des "fauvistischen Sensualismus". "Der scheinbar ungestüme Malgestus verweist auf die Beschäftigung mit der Kunst von Lovis Corinth und Oskar Kokoschka."⁴⁸²

Bei der bewußten oder unbewußten Identifikation mit den belagerten Kommunarden in Paris spielte nach dem Mauerbau vielleicht auch das eigene Eingeschlossensein in der DDR eine Rolle, eine Situation, die "ganz ähnlich mit unserem So-sein zusammenhängt, nämlich mit unserer Art eingesperrt zu sein und was draus machen zu müssen. [...] Im Hinterhof kann man nicht fliegen lernen, aber wir mußten im Hinterhof fliegen lernen und dann sind wir auch

⁴⁷⁹ Lissagaray berichtet über die "Massenmetzeleien": "In Montmartre sind die Hügel, das Elysée, wo jede Stufe aus Leichen besteht, und die äußern Boulevards die Mittelpunkte der Metzeleien. [...] Man schlägt sich noch am Ende einer Straße, deren erobertes Theil schon geplündert wird. [...] Man trägt einen Kommandanten herein, der kein menschliches Gesicht mehr hat. Eine Kugel hat ihm die Wange durchlöchert, die Lippen weggerissen, die Zähne ausgeschlagen. [...] Viele Kinder kämpfen mit den Männern. Als die Föderirten umgangen und auf dem Platze niedergemetzelt wurden, erwies man diesen Kindern die Ehre, sie nicht zu verschonen. [...] An diesem Tag [24.5., E.G.] nahm das Gemetzel jenen furchtbaren Charakter an, der in wenigen Stunden die Bartholomäus-Nacht übertraf. Bis jetzt hatte man nur die Föderirten oder die durch Denunzianten Angegebenen getödtet. Jetzt giebt es weder Freunde noch Neutrale mehr! Wen der Versailler nur anblickt, der muß sterben. [...] Und in der That, es sind blut- und raubgierige Hyänen. [...] Seit 4 Uhr Nachmittags belagern die Versailler den Père la Chaise. Derselbe enthält nur zweihundert Föderierte [...] Fünftausend Versailler greifen die Enceinte zugleich von allen Seiten an, während die Artillerie von der Bastion das Innere durchwühlt. [...] Jetzt beginnt ein verzweifelter Kampf. Hinter den Gräbern gedeckt, vertheidigen die Föderirten Schritt für Schritt ihren Zufluchtsort. Man kämpft grauenvoll Mann an Mann. In den Gräften finden Gefechte mit blanker Waffe statt. Freund und Feind rollt sterbend in dieselben Gräber. [...] Um 10 Uhr [am Sonntag, den 28.5., E.G.] haben die Föderirten beinahe keine Kanonen mehr und sind von zwei Dritteln der Armee eingeschlossen. [...] Als die letzte Patrone verschossen ist, stürzen sie sich, mit Kugeln überschüttet, in die Bajonette, von denen sie umzingelt sind." ([Prosper Oliver] Lissagaray, Geschichte der Kommune von 1871, Stuttgart ³1906, S. 302, 308f., 312, 319f., 345, 347.)

⁴⁸⁰ Vgl. Willi Sitte Ausst.kat., Rostock 1971.

⁴⁸¹ Bernfried Lichtnau nennt als Beispiele für den korrespondierenden Tiefenraum die Pariser Kommune und die Fassungen der "Festung Breslau", die Fassungen zum "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" ab 1960 dagegen verwenden den kontrastierenden Tiefenraum. (Diss. 1988, S. 29f., Anm. 29)

Noch 1974 verteidigte und empfahl Eberhard Bartke den Künstlern ausdrücklich die Linear- und Zentralperspektive: Eberhard Bartke, Ist die Zentralperspektive überholt?, B.K. 3/1974. Zustimmung antwortet Rolf Segor, Raum- und Kunsterlebnis durch die Zentralperspektive, B.K. 7/74.

⁴⁸² Lothar Lang, 1981, S. 7.

geflogen. Es war alles zu, aber wir haben es probiert."⁴⁸³ Immer wieder verleiht er den hoffnungslos unterlegenen Kämpfern der Barrikaden selbstbildhafte Züge. Im Gespräch mit Karl Max Kober äußerte einmal: "Manchmal gelingt es mir, mich auf geradezu gefährliche Weise zu identifizieren." Die Erinnerung an die traumatische Erfahrung des Eingeschlossenseins als Verteidiger der "Festung Breslau" (vgl. II.2.a.), seiner Heimatstadt, mag dabei eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Die Bedeutung und Wirkung der Barrikadenszene von 1964 innerhalb des Kommune-Zyklus ist nicht zu trennen von der 7. Bezirkskunstausstellung des VBKD Leipzig (2. Oktober - 10. November 1965 im Messehaus am Markt)⁴⁸⁴, auf der das Gemälde von Heisig zusammen mit der 2. und 3. Fassung der "Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze"⁴⁸⁵ von Werner Tübke (Abb. 83, 84), dem Gemälde "Kain"⁴⁸⁶ von Wolfgang Mattheuer (Abb. 85) sowie den Werken der beiden Heisig-Schüler Heinz Zander mit "Ekkehard Schall als Coriolan"⁴⁸⁷ und Hartwig Ebersbachs "Selbstbildnis mit Freunden"⁴⁸⁸ (Abb. 86) zum erstenmal ausgestellt war.

Die drei bisher stets kritisierten Hochschullehrer und die ersten vier Absolventen der von Heisig geleiteten "Fachklasse für freie Grafik" - so genannt, da es bis zur Vergabe der ersten Diplome 1964 noch keinen regulären Lehrstuhl für Malerei in Leipzig gab⁴⁸⁹ - Heinz Zander, Werner Petzold (* 1941, in der Ausstellung mit einem Selbstporträt vertreten), Joachim Kratsch (* 1937, in der Ausstellung mit zwei Stadtlandschaften vertreten) und Hartwig Ebersbach, lösten ganz im Sinn des Aufrufs der Verbandsleitung vom März 1965 mit ihren

⁴⁸³ Lutz Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript S. 21.

Dieser Aspekt spielte auch bei den Bildern zur "Festung Breslau" und zur Ikarus-Thematik eine Rolle. Vgl. Resümee, b.

⁴⁸⁴ In einem "Aufruf an alle bildenden Künstler des Bezirkes Leipzig" zur Teilnahme an der 7. Bezirkskunstausstellung betont der VBKD-Bezirksvorstand Leipzig die besondere Bedeutung der Ausstellung, da sie im Rahmen der Festwoche anlässlich der 800-Jahrfeier der Stadt Leipzig eröffnet wird. Die Kolleginnen und Kollegen werden gebeten, "diese Ausstellung mit ihren besten Werken zu beschicken und dadurch mitzuhelfen, diese vielseitig, interessant und anziehend zu machen, mit ihren Arbeiten beizutragen zu einem echten künstlerischen Meinungsstreit und zur Weiterentwicklung des Leipziger Kunstschaffens." (Aufruf vom 25.3. 1965, SStA III/18/172.286.400 - Lp G 916/65)

⁴⁸⁵ 2. Fassung, 1965, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 40 x 53 cm, heute Staatliche Galerie Moritzburg, Halle; 3. Fassung, 1965, Tempera auf Leinwand auf Holz, 188 x 121 cm, heute Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

⁴⁸⁶ Kain, 1965, Öl auf Hartfaserplatte, 95,5 x 118,5 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.

⁴⁸⁷ 1965, Öl auf Leinwand, 154 x 126 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

⁴⁸⁸ 1965, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm, zerstört.

⁴⁸⁹ Vgl. Anm. 275. Hartwig Ebersbach berichtet, daß er und seine Kommilitonen Joachim Kratsch, Werner Petzold und Heinz Zander 1961, angeblich durch Verweigerung des Unterrichtsbesuches, aber mit Unterstützung des gerade zum Rektor ernannten Bernhard Heisig, die Bildung einer Fachklasse für Malerei gefordert und durchgesetzt haben. "Wir haben uns das ganz naiv vorgestellt. Wir dachten, das kann an der Hochschule selbst geregelt werden. Wir wußten nicht, daß das von einem Ministerium bestimmt wird. Jedenfalls standen wir an der Milchbar und haben unsere Professoren an uns vorbeiflanieren lassen. Wir haben es aber nur mit der Hilfe von Heisig geschafft, der sich dafür eingesetzt hat, daß es zunächst eine Fachklasse für freie Graphik, d.h. freies Zeichnen, nicht Druckgraphik gab, die zu unserem Abschluß dann Fachklasse für Malerei und Graphik hieß. Dann sollte die Malklasse der Mayer-Foreyt leiten, wogegen wir wieder streikten, worauf er das Grundstudium übernahm, in dem er auch ein hervorragender Lehrer war. Mit ihm hatten wir mehr ein Partner- als ein Lehrer-Schüler-Verhältnis." (Ebersbach im Gespräch mit dem Vf. am 19.2. 2002.) Obwohl gegen Ebersbach 1961 und 1962 drei Disziplinarverfahren wegen Abhörens westlicher Radiosender, Alkoholexzessen anlässlich des ersten Todestages von Wilhelm Pieck und Agitation gegen die Wehrpflicht angestrengt worden waren, hielt Heisig seine schützende Hand über seinen Schüler und konnte seine Exmatrikulation verhindern. Vgl. Peter Guth: Hartwig Ebersbach. Eine Biographie, kommentiert vom Maler. In: Ausst.kat. Hartwig Ebersbach. Gemälde. Installationen. Plastiken, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1996, S. 230-249, hier S. 233, und Hartwig Ebersbach, Meine Geschichte am Beispiel des Bildes "Kaspar - Abwicklung eines Porträts", Typoskript, o.S.

Werken in der Ausstellung einen Meinungs- und Methodenstreit aus über das Simultanbild und die Zulassung von Stilmitteln des Expressionismus und Surrealismus, mit denen der Stilkanon des 19. Jahrhunderts überwunden werden sollte. Besonderes Aufsehen erregten die beiden jungen Absolventen Heinz Zander (geb. 1939) und Hartwig Ebersbach (geb. 1940). 1962 entstand das Gemälde "Versuch einer Deutung I"⁴⁹⁰ (Abb. 87). Das Bild entstand, nach den Worten Ebersbachs in einer Lebenskrise. "Ich konnte nicht mehr malen. [...] Ich war damals künstlerisch sehr verkrampft und verknottet. Heisig schickte mich ins Museum und forderte mich auf, mir dort ein Bild auszusuchen und es zu ausschnittsweise oder ganz zu kopieren. Ebersbach folgte dem Rat, sich mit den alten Meistern auseinanderzusetzen, und suchte sich Tintoretts vielfigurige Komposition "Auferweckung des Lazarus"⁴⁹¹ aus. Die Kopie besitzt er noch. "Da gab es so merkwürdig nachlässig gemalte Stellen, die empfand ich als modern. [...] Die Arbeit mit Tintoretto gab mir wieder Auftrieb. Mit Tintoretto und El Greco im Kopf habe ich den ersten Versuch einer Selbstvermessung versucht."⁴⁹² Mit dieser spukhaft irrationalen Traumdeutung seiner Leipziger Umgebung suchte er seine Rolle und seinen Standort als Künstler im unübersichtlichen Milieu der dicht beieinander stehenden Dozenten, Studienkollegen, aber auch der Familie, der Frauen und Freunde. Der Trommler im Vordergrund schlägt den Rhythmus für diesen Leipziger Totentanz vor einer Kreuzigung in den unergründlichen Schwarz- und Grüntönen Tintoretts. Ebersbach, der einmal Schlagzeuger werden wollte, porträtiert sich als Trommler im Vordergrund, hinter ihm das Traumbild, die Idealfrau, die er 1963 in Gestalt von Monika Friese, geborene Markus, kennenlernt und 1964 heiratet.⁴⁹³ Direkt hinter ihrem Kopf die Mutter mit rotem Kopftuch und andere Frauen, die damals Modelle für ihn waren. Die rot gewandete Gestalt oben links stellt das Traumbild eines Henkers dar. Links vorne stützt er in einer weiteren Selbstdarstellung seinen zusammenbrechenden Vater. Auch der Gekreuzigte und der auf den Gekreuzigten Weisende in der Geste von Grünewalds Johannes des Täufers auf der Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars sind Selbstporträts. Die zentrale Figur im Zentrum neben dem nach vorne gebeugten Trommler, die sich frontal vor dem Betrachter aufbaut, ist Heinrich Witz⁴⁹⁴ in Uniform mit Koppelschloß. Mit der historischen Kostümierung spielt Ebersbach auf die requisitenhafte, theatralische Malerei von Witz an, der damals, wie bereits ausgeführt (I.3.a.), auf dem Höhepunkt seines kurzen Ruhmes als Mustermaler des Sozialistischen Realismus stand. Neben Witz im Profil mit Schirmmütze Harry Blume, der Autor des 1961 entstandenen offiziellen Leipziger Gruppenbildes, das Kurella zum Idealbild eines sozialistischen Künstlerkollektivs geadelt hatte. Das eine Gruppenbild verhält sich zum anderen wie das offizielle Wunschbild zum privaten Traumbild. Auch die zentrale Gruppe der beiden Maler Witz und Blume wird konterkariert durch das Selbstporträt des Bildautors, die Gestalten am rechten Bildrand, der Malerin Angelika Tübke,

⁴⁹⁰ Öl auf Leinwand, 155 x 215 cm, Sammlung Monika Ebersbach. Der Titel kam von Bernhard Heisig.

⁴⁹¹ Um 1565, Öl auf Leinwand, 178 x 254 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig. Das Museum besitzt von Jacobo Robusti gen. Tintoretto neben einer verkleinerten Kopie nach dem Gemälde "Hochzeit zu Kanaa" von 1561 in Santa Maria della Salute, Venedig, noch das "Bildnis einer Dogaressa" (Öl auf Leinwand, 111 x 93,5 cm).

⁴⁹² Gespräch mit E.G. am 19.2. 2002.

⁴⁹³ Die Art und Weise in der Ebersbach erzählt, er habe sein Idealbild einer Frau gemalt und sei ihr ein Jahr später leibhaftig begegnet, erinnert an den Pygmalion-Mythos, der immer wieder mit dem Geheimnis künstlerischen Schaffens in Verbindung gebracht wurde. Vgl. Ovid, Metamorphosen, X, 243-297; Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1960, S. 189f. Vgl. auch "Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier", Köln 2002.

⁴⁹⁴ Nach Henry Schumann verwendete Ebersbach eine Porträtzeichnung, die Bernhard Heisig von Witz angefertigt hatte. vgl. Kunstdokumentation, S. 517.

der damaligen zweiten Frau von Werner Tübke, und der Figur von Heinz Zander, der als Intellektueller mit Brechtfrisur und schwarzer Hornbrille, eine rote Nelke in der Hand haltend, von rechts die Leipziger Kalvarienbergsszene betritt.⁴⁹⁵

Offensichtlich schätzte Ebersbach den Studienfreund und identifizierte sich mit dessen Vorliebe für einen ausschweifenden, grotesk-dissonanten Stil, der sich durch die Exzentrik seiner manieriert überdrehten Bewegungsabläufe auszeichnet. "Wie waren uns sehr nah, weil wir so komplementär waren. Er war zeichnender Manierist und ich eher Expressionist."⁴⁹⁶ Das bereits erwähnte Gemälde "Ekkehard Schall als Coriolan" schockierte auf der 7.

Bezirkskunstaussstellung in Leipzig, ähnlich wie Heisigs Kommune-Bild, durch die drastische und direkte Darstellung der Kampfszene aus Bertolt Brechts "Coriolan", die den Moment zeigt, in dem der schwertschwingende römische Heerführer brutal mit seiner linken Hand den Kopf des Volskers auf den Boden drückt, während dieser in seiner Linken einen Dolch zückt. Der Betrachter wird, als säße er im ersten Rang des Berliner Ensembles, von oben in das Kampfgetümmel auf der Bühne hineingezogen. Die rot grundierte Szenerie wird durch an Scheinwerferlicht erinnernde grelle Weißhörungen dramatisch illuminiert.

Mit diesen Gemälden meldete sich in Leipzig eine neue Künstlergeneration selbstbewußt zu Wort, von der sich ein machtbewußter, in seiner Rebellion durch Selbstdisziplin und Einsicht in die Machtverhältnisse gebremster Charakter wie Bernhard Heisig herausgefordert fühlen mußte. Zweifellos wird er sich insbesondere in seinem ungebärdigen, aber zugleich hochbegabten Schüler Ebersbach wiedererkannt haben. Künstlerisch konsequenter und unabhängig von der ständigen Auseinandersetzung mit dem "verordneten Antifaschismus" (vgl. II.1.), wagte Ebersbach einen wirklichen Neubeginn, den Bruch mit den Normen und Zwecken des Sozialistischen Realismus. "Während ich mich mit programmatischen Bildern zur Kommune herumschlug, malte Ebersbach mit leichter Hand ein gutes, interessantes Bild. Ich habe immer wieder auch von meinen Studenten gelernt."⁴⁹⁷

Zur gleichen Zeit brachen seine sächsischen Generationskollegen Georg Baselitz und Eugen Schönebeck, die 1957 bzw. 1955 nach Westberlin emigriert waren, mit der "tachistischen Schaumigkeit"⁴⁹⁸ ihrer Lehrer an den Kunstakademien in Berlin-Charlottenburg oder Düsseldorf. Die durch den "Wiederaufbau" und das "Wirtschaftswunder" in der Bundesrepublik bzw. den "Aufbau des Sozialismus" in der DDR gleichermaßen verdrängte Geschichte kehrte wieder in Gestalt dunkler Phantasmagorien (z.B. die "Pandämonien"⁴⁹⁹ von Baselitz und Schönebeck 1961/62). Die Söhne der Täter und Opfer malen sich als innerlich und äußerlich ramponierte Landsknechte in abgerissenen Uniformen, die im Bewußtsein der Unmöglichkeit einer Rückkehr zu den Orten der Kindheit ruhe- und orientierungslos durch ein unwiederbringlich zerstörtes Land herumirren. In die zerstörte Heimat stellt sich Georg

⁴⁹⁵ Die Identifizierung der Figuren gehen auf Äußerungen Hartwig Ebersbachs zurück im Gespräch mit E.G. am 19.2. 2002. Das Gemälde "Versuch einer Deutung I" rettete Ebersbach den Studienplatz. Nach einem weiteren Disziplinarverfahren wollte Heisig ihn exmatrikulieren. Als Heisig des Bildes ansichtig wurde, habe er getanzt vor Freude, erzählt Ebersbach. (Gespräch mit dem Vf. 19.2. 2002.)

⁴⁹⁶ Ebersbach im Gespräch mit dem Vf. am 19.2. 2002.

⁴⁹⁷ Heisig im Gespräch mit dem Vf. am 27.4. 2002.

⁴⁹⁸ Georg Baselitz: "Wir befanden uns [...] in einer totalen Isolation und hatten deswegen immer den Wunsch, eine Gruppe zu bilden, oder uns mit Leuten zusammenzutun, von denen wir meinten, sie hätten eine gleiche oder ähnliche Haltung wie wir, vielleicht nur in Form von Protest. [...] Wenn die traditionellen Bindungen fehlen, wenn's keine Lehrer, keine Väter mehr gibt, dann meine ich damit den Bruch." (Johannes Gachnang, Ein Gespräch mit Georg Baselitz am 6.11. 1975, in: Ausst.kat. Georg Baselitz Tekeningen. Zeichnungen, Groninger Museum, Groningen 1979, S. 3.)

⁴⁹⁹ Georg Baselitz/Eugen Schönebeck: Pandämonium I. Manifest (1. und 2. Version, 1961); Pandämonium II, Manifest 1962; Zeichnungen zu den Pandämonischen Manifesten; Ludwig Forum Aachen, abgebildet in: Deutschlandbilder, Ausst.kat., Köln 1997, S. 161, 163-167.

Baselitz mit Tornister und Malwerkzeug, Mauern durchbrechend (vgl. "Der Hirte", 1965), verletzt und eingeklemmt von Hand- und Fußfallen als Vertreter einer allein gelassenen Generation. Es war gewiß kein Zufall, daß er in diesen Jahren im Niemandsland Westberlin den Namen von Deutsch-Baselitz in der Oberlausitz, wo er seine Kindheit verbracht hatte, annahm.

Zum Bitterfelder Weg vom "Ich zum Wir" wollte vor allem die ungebrochene Subjektivität nicht passen, die Hartwig Ebersbachs "Selbstbildnis mit Freunden"⁵⁰⁰ (Abb. 86) provokativ zum Ausdruck brachte. Zweifellos war dieses Debut Ebersbachs in der Öffentlichkeit das größte Ärgernis der 7. Bezirkskunstausstellung. In der Manier von Ernst Ludwig Kirchner malt er sich splinternackt inmitten einer Gruppe von zwei Frauen und einem Mann, deren Identität er bis noch vor wenigen Jahren nicht preisgeben wollte. Der bärtige Mann im Profil links ist sein Jugendfreund Rainer Dillen, der inzwischen im westdeutschen Rosenheim als Maler lebt.⁵⁰¹ Rechts von Ebersbach ist der Kopf seiner Frau Monika und im Profil die Gestalt seiner Schwester Sigrid zu sehen, die 1963 ebenfalls nach Westdeutschland übersiedelt war und als Mineralogin in Recklinghausen arbeitet. Die Nacktheit⁵⁰² als Ausdruck des Ausgeliefertseins und Zeichen der vollzogenen Befreiung von Konventionen, die Demonstration des unbedingten Rechts auf Freundschaft, die zu pflegen verboten war, wenn der Freund oder die Schwester beim Klassenfeind lebte, das waren eindeutige Botschaften an die verhaßten Funktionäre. Die Hand vor dem Mund signalisiert Verschwiegenheit, Heimlichkeit, verweist auf das Klima der Angst und Klandestinität. Für Ebersbach "war diese Arbeit der Niederschlag meines beginnenden Bewußtwerdungsprozesses, der Beginn der Arbeit an meinem Selbst, hier zunächst Selbstbefragung, Selbstbesinnung. Es entstand ausgerechnet, aber nicht deswegen, in einer Zeit, in der das Individuum Künstler in seiner Gesellschaft neu diskutiert wurde und dieses Bild den damaligen Auffassungen zuwiderlief [...] und als ethisch morbide abgehandelt wurde."⁵⁰³ Seine Vorbilder waren damals Georges Rouault und Emil Nolde. In einem von den Veranstaltern⁵⁰⁴ zensierten Text für den Katalog der Ausstellung "Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR", die 1988 in West-Berlin stattfand, schrieb Ebersbach vom Kaspar, seiner vom Großvater geerbten "Schutz- und Trutzfigur" gegen die "ewigen Verhinderer, Steineleger, Knüppelschmeißer, Verarscher und Schisser." Künstler im Land der schattenlosen Greise zu sein "heißt sich öffnen, alles herauslassen, alles geben, nichts zurückhalten, sich stellen, warten und aushalten." Selbst der gegenüber den neuen Tendenzen auf der 7. Bezirkskunstausstellung aufgeschlossene junge Kunstkritiker Günter Meißner zeigt sich überrascht darüber, mit welcher "letztmöglicher bestürzender Ehrlichkeit" Ebersbach "einen chaotischen Seelenzustand enthüllt. Ausdrucksstark ist dieses Bild, doch morbide das Ethos, das unserer Zeit und unserem allgemeinen Lebensgefühl fremd ist."⁵⁰⁵ Mit der ganz auf das eigene aufgewühlte Seelenleben gerichtete Malerei des ungestümen Ebersbach war auch für Günter Meißner die

⁵⁰⁰ 1965, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm, zerstört.

⁵⁰¹ In einem Brief an Karin Thomas vom 7.11. 1996 schreibt Ebersbach, daß seine und Rainer Dillens Mutter befreundet waren seit ihrer gemeinsamen Krankenschwesternausbildung. Vgl. Karin Thomas, Krise und Ich-Findung im künstlerischen Psychogramm. Freundesbild und Selbstporträt. In: Deutschlandbilder, Köln 1997, S. 545-555, hier: S. 548.

⁵⁰² Ein früherer Arbeitszustand des Gemäldes zeigt den Künstler noch mit einer Hose bekleidet. Vgl. Peter Guth: Hartwig Ebersbach. Eine Biographie, kommentiert vom Maler, in: Ausst.kat. Hartwig Ebersbach. Gemälde. Installationen. Plastiken, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1996, S. 236.

⁵⁰³ Zit.n. Ausst.kat. Hartwig Ebersbach. Malerei, Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg 1982, S. 36.

⁵⁰⁴ Staatlicher Kunsthandel der DDR, Berliner Festspiele GmbH und Galerie Brusberg.

⁵⁰⁵ Günter Meißner, Auf der 7. Bezirkskunstausstellung. Malerei und Grafik, LVZ vom 9.10. 1965.

Grenze des damals Zumutbaren erreicht.

Die Reaktion von Herbert Letsch dagegen, die sechs Wochen nach Ende der Ausstellung im Schatten des 11. ZK-Plenums (15.-18.12. 1965, vgl. Exkurs, 2.g.) am 25.12. 1965 in der Leipziger Volkszeitung erschien⁵⁰⁶, bescheinigte dem Maler "extremen Individualismus", der "im Bewußtsein des Betrachters das sozialistische Leben emotional" diskreditiere. Das Bild behaupte die absolute "Vorrangstellung des eigenen Ichs gegenüber der Wirklichkeit". Es entbehre "aller Vorbildhaftigkeit für sozialistisches Denken, Fühlen und Wollen." Diese Kritik eröffnete eine Kampagne⁵⁰⁷ gegen den Künstler, die zu einer langjährigen Schaffenskrise führte. Als Reaktion auf die vernichtende Kritik zerstörte Ebersbach sowohl das Selbstbildnis mit Freunden, das als linke Tafel eines Triptychons gedacht war, als auch den noch unvollendeten rechten Flügel mit Monika und ihm selbst als Adam und Eva. Nur der 1966 entstandene Mittelteil blieb unter dem Titel "Brennender Mann I"⁵⁰⁸ erhalten. Erst 1982 mit 42 Jahren wurde ihm von Jutta Penndorf im Staatlichen Lindenau-Museum Altenburg eine Einzelausstellung eingerichtet.

Anlässlich des Militärputsches in Chile malte Ebersbach 1974, an die Kommune-Thematik seines Lehrers Bernhard Heisig⁵⁰⁹ anknüpfend, seine zwölfteilige Bilderinstallation "Widmung an Chile" (Abb. 101) nach einem Polizeifoto erschossener und eingesargter Pariser Kommunarden, das er in der "Neuen Berliner Illustrierten" gesehen hatte.⁵¹⁰ Ebersbach greift das Motiv der Aufbahrung der Märzgefallenen von Adolph Menzel auf, das schon Heisig inspiriert hatte und benutzt das Pathos christlicher Ikonographie mit der symbolischen Zahl der zwölf Tafeln, die altarähnlich aufgebaut sind, um allen "Betroffenen und Getroffenen ein Trotz- und Hoffnungsbild vorzuhalten."⁵¹¹ Ebersbach las damals Ernst Blochs "Prinzip Hoffnung", das er von einem Architekten bekam. Einerseits war die Pariser Kommune in Chile noch einmal gescheitert, andererseits blieb die Hoffnung auf die Zukunft, die noch nicht festgelegt erschien.⁵¹²

Der Klimaumschwung auf dem 11. ZK-Plenum im Dezember wurde insbesondere in Leipzig von dem bornierten, kunstfeindlichen Bezirksvorsitzenden Paul Fröhlich vorbereitet.⁵¹³ In

⁵⁰⁶ Die Bildende Kunst druckte den Text in Heft 3/1966.

⁵⁰⁷ Es kam zu Vorladungen, Kontrollbesuchen im Atelier und einer Haftandrohung. Ein Mitglied des Rates des Bezirks, Werner Wolf, drohte: "Solche wie dich haben wir gestern vier Schriftsteller eingelocht." (Vgl. Peter Guth, Hartwig Ebersbach. Eine Biographie, kommentiert vom Maler, wie Anm. 115, S. 236f.) Ebersbach wandte sich daraufhin an den Maler Gerhard Eichhorn um Hilfe, der damals zugleich leitender Funktionär im Künstlerverband Leipzig war. Da mußte er feststellen, wie gut sich die Funktionäre untereinander kannten. "Die haben mich schmoren lassen. Geholfen hat mir keiner. Ich habe einen Trotz entwickelt, einen anarchistischen Affekt nach dem Motto, jetzt erst recht." (Gespräch mit dem Vf. vom 19.2. 2002.)

⁵⁰⁸ Öl auf Sperrholz, 145 x 145 cm, Museum moderner Kunst. Stiftung Ludwig, Wien.

⁵⁰⁹ Heisig ließ sich wiederum von Ebersbach Gemälde anregen, das Motiv der Aufbahrung in seine vierteiligen Fassungen der Kommune von 1976-80 (Abb. 98-100) aufzunehmen.

⁵¹⁰ Öl auf Hartfaser, 12teilig, 1974, Rauminstallation, 6 Stelen je 200 x 60 cm, 6 Stelen 120 x 60 cm. Abb. in: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, Ausst.kat. Hamburg, Stuttgart, Düsseldorf, München, Nürnberg, Hannover 1982-1984, Hamburg 1982, S. 75.

⁵¹¹ Hartwig Ebersbach, zit.n. Durchblick, hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen, Oberhausen 1984, S. 64.

⁵¹² Gespräch mit dem Vf. vom 19.2. 2002.

⁵¹³ "Schon vor dem 11. Plenum hatte der Leipziger Bezirkssekretär, das Mitglied des Politbüros Paul Fröhlich, ein amüsischer und humorloser Mensch, offenbar in Übereinstimmung mit Walter Ulbricht eine Kampagne gegen die 'amerikanische Unkultur' gestartet und eine Ansammlung von jugendlichen Anhängern der Beatles auflösen lassen. Miniröcke der Mädchen und eine bestimmte Haarfrisur (verächtlich als 'Pferdeschwänze' bezeichnet) waren verpönt. Diese kleinbürgerliche Borniertheit war natürlich dem kulturellen Klima nicht förderlich." (Kurt Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 286.)

einer Rede ermahnte er die Leipziger Künstler: "Einige bildende Künstler [...] nehmen als Hauptinhalt ihres künstlerischen Schaffens die negativen Erscheinungen [...] Diese Künstler meinen, damit die Wahrheit aufzudecken und ihren künstlerischen Auftrag erfüllen zu können. Nach ihrer Meinung liegen negative Erscheinungen oftmals am fehlerhaften Verhalten oder gar am Unvermögen führender Funktionäre der Partei [...] Solche Künstler sagen sich: Wir sind berufen, die Wahrheit zu gestalten. Und im Bestreben, die Wahrheit zu gestalten, stellen sie das Negative als ein Charakteristikum unserer Entwicklung dar. [...] Die Wahrheit unserer sozialistischen Gesellschaft setzt sich niemals aus einer Summe von Zweifeln und negativen Erscheinungen zusammen. [...] Für unsere Gesellschaftsordnung ist der Entwicklungsprozeß charakteristisch und die Überwindung des Negativen. Wer also nur das Negative und nicht die Möglichkeit der Überwindung der Schwierigkeiten sieht, der möge prüfen, ob er ein vollgültiges Kunstwerk von Dauerhaftigkeit schaffen kann. [...] Und das ist viel schwerer als nur zu entlarven oder anzuklagen."⁵¹⁴

In einer Diskussionsrunde mit Künstlern, zu der Paul Fröhlich und der Sekretär der SED-Bezirksleitung, Hans Lauter⁵¹⁵, Leipziger Künstler eingeladen hatten (u.a. Gerhard-Kurt Müller, Werner Tübke, Harry Blume, Wolfgang Mattheuer) stellte Bernhard Heisig provokativ die Frage nach den Maßstäben bei der Beurteilung eines Kunstwerkes in der sozialistischen Gesellschaft und stellte fest: "Ein Bild, das alles gegenständlich zeigt - in Leipzig besonders - hat die Chance, wenig Widerspruch zu finden. Nach meinem Dafürhalten gibt es noch keinen Maßstab. [...] Der bildende Künstler befindet sich oft in der Rolle eines Schneiders; der Auftraggeber hat nicht gesagt, daß er einen Frack haben wollte, und er bekam einen Smoking. Und nun ist er böse. [...] Bei aller Achtung vor dem Auftraggeber - aber der Künstler ist verantwortlich für sein Werk."⁵¹⁶

Dennoch fand die 7. Bezirkskunstausstellung während ihrer gesamten Laufzeit in der Kunstkritik eine erstaunlich positive Resonanz. Der notorische Kritiker von Heisig, Mattheuer und Tübke, Joachim Uhlitzsch, verließ 1963 Leipzig in Richtung Dresden, wo er zum Direktor der Galerie Neue Meister im Albertinum bestellt worden war. Dennoch meldete er sich mit internen Gutachten für die SED noch des öfteren zu Wort, sein Weggang ermöglichte aber einen längst überfälligen Generationswechsel in der Leipziger Kunstkritik. Im April 1965 schlossen sich auf Anregung des Kunsthistorischen Instituts der Karl-Marx-Universität Leipzig 12 Kunstwissenschaftler zur Leipziger Sektion Kunstwissenschaft und Kunstkritik des VBKD zusammen. Die Mitglieder der neue Sektion schalteten sich zunächst aktiv in die

Teilnehmer der Leipziger "Beatdemonstration" wurden in der Leipziger Volkszeitung 1965 folgendermaßen charakterisiert: "Sie tragen lange, unordentliche, teilweise vor Schmutz starrende Haare, gebärden sich bei ihren 'Darbietungen' wie Affen, stoßen unartikulierte Laute aus, hocken auf dem Boden oder wälzen sich auf ihm herum, verrenken die Gliedmaßen auf unsittliche Art."

(Dorthee Wierling, *Der Staat, die Jugend und der Westen*. In: Alf Lüttke, Peter Becker, Hrsg., *Akten, Eingaben, Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag*, Berlin 1997.)

"Eines Tages fuhren 1965 Schützenpanzerwagen der Volkspolizei auf gegen die Beatgruppen. Fünf oder acht Jahre danach wollte ich meinen Drucker zum Werkstattleiter machen und bekam von der Stasi keine Genehmigung. Darauf habe den bei uns zuständigen Sicherheitsfritzen angerufen und den Vorfall erklärt. Da sagte er, ja der Wiesner hat bei der Beatdemonstration mitgewirkt. Da sage ich, ihr spinnt ja, das ist doch acht Jahre her. Schließlich sagten sie, die Akte ist geschlossen, das heißt verjährt und ich konnte ihn als Werkstattleiter einstellen." (Bernhard Heisig, Strodehne, 15.10. 2000.)

⁵¹⁴ "Unser Beitrag zur Erfüllung der nationalen Mission. Aus der Rede des Genossen Paul Fröhlich auf der Sitzung der SED-Bezirksleitung", in: LVZ vom 15.6. 1965, S. 3.

⁵¹⁵ Lauter hatte als damaliger ZK-Sekretär für Kultur auf der 5. Tagung des ZK vom 15.-17.3. 1951 die Entschließung zum Kampf gegen den Formalismus formuliert. (Vgl. Exkurs, 2.b.)

⁵¹⁶ "Der Künstler - aktiver Mitgestalter der Gesellschaft.' Paul Fröhlich sprach mit bildenden Künstlern", in: LVZ vom 2.7. 1965, S. 4.

Vorbereitung der 7. Bezirkskunstausstellung ein. Allerdings gelang nur einem Kunstwissenschaftler der Sprung in die Jury. Die Artikel von Günter Meißner, Dieter Gleisberg, Henry Schumann und Karl Max Kober in der lokalen und überregionalen Kunstpublizistik begleiteten das Debut der neuen Leipziger Schule und boten Flankenschutz für ihr erstes Auftreten in der Öffentlichkeit.

Vor allem Günter Meißner verteidigt in seiner ersten Rezension die Bezirksausstellung und ihre "unerwartete Vielfalt der Aussagen und künstlerischen Handschriften." Wolfgang Mattheuers fester Formwille, die "Ausdrucksgleichheit von Gemälden und Grafiken" in seinem Werk bewiesen allerdings, "daß die zeichnenden Künste für die Malerei Leipzigs mehr als in anderen Kunststädten noch heute eine entscheidende Bedeutung besitzen." Bedeutende Werke "expressiver Farbdynamik" seien immer noch in der Minderzahl. Besonders im Werk von Bernhard Heisig dränge "der nicht mehr streng an den Gegenstand gebundene psychische Ausdruckswert der Farbe vor." Sein Gemälde "Pariser Commune" sei "eine nicht leicht verständliche Sinfonie dramatischer Töne des Aufschreis zur Bewahrung der Menschlichkeit und, trotz Niederlage, des Kampfwillens."⁵¹⁷ Um so vehementer setzte er sich für die Malerei von Heisig ein, deren Extreme durch die Bedeutung des Themas gerechtfertigt seien.

Drei Wochen nach dem Gesamtüberblick zur Bezirkskunstausstellung widmete er dem Kommunebild einen eigenen Artikel mit der großformatigen Abbildung des Werkes. Meißner vergleicht Heisigs Werk mit Oskar Kokoschkas "Antibarbarientriptychon 'Thermophylae'" und mit den Antikriegsbildern von Otto Dix: "Wie diese bedeutenden Maler unseres Jahrhunderts malt Heisig historisches Geschehen [...] als aufrüttelnde Mahnung an die Zeitgenossen. Eigene Erlebnisse und Visionen flossen ein in diesen Appell gegen die Kräfte des Todes und der Unterdrückung, die heute noch drohen." Ausdrücklich verteidigt Meißner die Entscheidung Heisigs, "das Hauptaugenmerk auf die tragische Seite der Kommune" zu richten, "als geschichtliche Wahrheit". Die Künstler habe das Recht, "die historische Detailtreue zugunsten einer zeitgenössischen bildkünstlerischen Sprache zurückzustellen, die aus einer Szene erst ein Deutungsbild von hoher Allgemeingültigkeit zu formulieren vermag. Man suche in Heisigs Gemälde nicht jeden einzelnen Gegenstand buchstabierend abzulesen. Wie in einer machtvollen Vokalmusik das Wort oft von der Dramatik der Töne verschlungen und zum Wortsinn gehoben wird, so erfährt die ablesbare, aber an sich unkünstlerische Gegenständlichkeit erst durch die emotionelle Gewalt der Farben und Formen den künstlerischen Gehalt. Nie werden die Mittel Selbstzweck, wenn auch Kriterien des Erscheinungsbildes wie die überall nachprüfbare 'Richtigkeit' von Raum, Handlung und Detail nicht mehr volle Gültigkeit besitzen, weil sie die Expressivität hemmen können. Im Furioso der Malerei bleibt die schreckliche Dynamik des Geschehens gegenwärtig. [...] Im unbeschreiblichen Gemetzel geht der einzelne unter. Wo kann hier distanzierend-kühles Wägen über optische Genauigkeit noch Raum haben? Die ungeheure Erregung des Künstlers setzt verborgene Vorstellungen frei, gebiert eine visionär-ekstatische, quellende und eruptive Formensprache. Düster-gebrochen klingt der farbige Grundtenor, doch man versinkt nicht in Trauer, grell zerreißt das mahnende blutrote Transparent die Fläche, und wie ein Fanfarensto der Zukunft klingt rechts oben das Gelb. Es verschmelzen im Communebild die sinnenfrohe intensiv-glühende Farbigkeit von Heisigs Porträts und die surreale, dunkle Phantastik seiner Grafik wie 'Faschistischer Alptraum' (vgl. II.2.c.) in eigenartig expressiver Weise."⁵¹⁸ Die Aussage, zu Recht besitze die "überall nachprüfbare 'Richtigkeit' von Raum, Handlung und Detail nicht mehr volle Gültigkeit", bedeutete eine Absage an die von Massloff, Magritz und Uhlitzsch seit 1948 verteidigte Ästhetik des Idealismus, die natürlich gegen die Fassung

⁵¹⁷ Günter Meißner, Auf der 7. Bezirkskunstausstellung, Malerei und Grafik, LVZ vom 9.10. 1965.

⁵¹⁸ Günter Meißner, Ein Bild der Kommune, LVZ-Beilage "Kunst und Leben" vom 30.10. 1965, S. 6.

der Kommune von 1964 mit ihrer Überschreitung definierter Raumgrenzen und grimmassierend schreienden Kommunarden sprach.

In seiner Schrift "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" von 1766 setzt sich Lessing mit Winckelmanns Interpretation des Laokoon auseinander. Für Winckelmann verkörperte die Laokoongruppe exemplarisch die "stille Größe" der großen Seele in "den Figuren der Griechen": "Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon [...] Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen [...]."⁵¹⁹

Der "mißbilligende Seitenblick" auf Vergil hatte Lessing "stutzig gemacht", wie er bekennt und ihn zu einer Theorie der Spezifik von bildender Kunst und Literatur angeregt. Während die Dichtung Handlungen und Zeiträume gestalten kann, kommt es in der Malerei und Plastik auf die Wahl des richtigen Momentes an, der nicht der dramatische Höhepunkt sein kann, wenn sein Ausdruck im Widerspruch zum Schönheitsideal steht. Darin war Lessing wie Winckelmann Anhänger des Idealismus der deutschen Klassik. Im Gegensatz zum Dichter, der den Laokoon zurecht schreien läßt, kann der Bildhauer den Laokoon nur seufzen lassen: "nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt [...] Die bloße weite Öffnung des Mundes [...] ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut."⁵²⁰

"Philoktet auf der Bühne leidet anders als Laokoon in Marmor." Der Grund liegt nicht in der subjektiven Absicht des Künstlers, "sondern die objektiven Bedingungen seiner Kunst nötigen ihn, den Schmerz so oder anders auszudrücken: in der materiellen Darstellung der bildenden Kunst erscheint der Schmerz auf ewig fixiert, in der literarischen Umsetzung ist er nur ein vorübergehendes Moment, das durch vorausgegangene oder nachfolgende Ereignisse aufgehoben wird."⁵²¹

Während Meißner diese Überschreitung der maßgebenden Ästhetik des Klassizismus und Idealismus am 30.10. 1965 noch verteidigte, drehte sich im Vorfeld des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember (vgl. Exkurs, 2.g.) wieder einmal der kulturpolitische Wind. Am 31.10. demonstrierten in Leipzig 2500 Jugendliche gegen das Verbot der Leipziger Rock- und Beat-Gruppen, vor allem der legendären "Butlers".⁵²² Klaus Renft, 1942 in Jena geboren,

⁵¹⁹ "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". In: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften und Briefe, Weimar 1960 (Hermann Böhlau Nachfolger). Herausgegeben im Auftrage des Instituts für angewandte Kunst, Berlin/DDR, von Wilhelm Senff, S. 44.

⁵²⁰ Stuttgart 1964, S. 20. "Der heftigste Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subjekt. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässlich. Und nur dieses scheinbare Unablässliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken." (Ebd., S. 24)

⁵²¹ Hans Christoph Buch, *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München 1972, S. 37.

⁵²² In einem Artikel vom 4.4. 1965 ist diese Musikgruppe noch von Heinz Stern im ND gelobt worden: "Denken wir daran, daß Musik von der Art, wie die Butlers sie bringen, die Bürgerkämpfer von Alabama auf ihrem

1958 Gründer der Klaus-Renft-Combo, die am 1. März 1964 erstmals als "Butlers" auftraten, hatte am 21.10. 1965 durch den Rat der Stadt Leipzig ein unbefristetes Spielverbot erteilt bekommen.⁵²³ Obwohl die Teilnehmer mit ihrer besten Sonntagskleidung demonstrierten, daß sie keine verwahrlosten Gammler seien, wurden sie, aber auch Passanten und Schaulustige, von der wegen eines Fußball-Länderspieles DDR-Österreich aus dem Umland zusammengezogenen Volkspolizei brutal zusammengeschlagen, wobei auch Polizeihunde und Wasserwerfer zum Einsatz kamen. 329 Jugendliche wurden verhaftet, davon 97 zu Zwangsarbeit in ein Arbeitslager im Braunkohlenrevier Regis-Breitingen verurteilt.⁵²⁴ Auch die vom Ersten Sekretär der SED-Bezirksleitung und Mitglied des Politbüros, Paul Fröhlich, bereits offiziell abgenommene und damit genehmigte 7. Bezirksausstellung kam nachträglich in die Kritik, die noch Monate nach Ende der Ausstellung bis in den Mai 1966 andauerte.

Der von der Bezirksparteileitung beschlossene Gegenartikel zu Meißners Lob auf Heisigs neues Gemälde, mit dem die Fachredakteurin für bildende Kunst der LVZ, Rita Jorek, beauftragt worden war, wurde zu einer weiteren Verteidigungsschrift.⁵²⁵ Schließlich sprang der bereits zitierte Abteilungsleiter für Kultur an der LVZ (1955-79), Werner Krecek⁵²⁶, ein und schrieb unter dem Pseudonym Klaus-Dieter Walther einen "Brief zu einem Bild", in dem er die Kritik Walter Ulbrichts auf der 6. Bezirkskunstausstellung 1962 an Heisigs "Pariser Märztage 1871" aufgriff und ausführte: "Ich habe von den Kommunarden die Vorstellung, daß sie 'Himmelsstürmer' waren, wie Karl Marx gesagt hat [...] Sie haben in ganz kurzer Zeit [...] das Modell eines Staates für die Menschen geschaffen, wie wir es heute in den sozialistischen Staaten erleben. [...] Und wenn ich mir das Bild so betrachte, dann finde ich, daß es diesen Geist nicht atmet. [...] Es spiegelt Endstimmung wider und nicht die Tatsache, daß hier ein großer Anfang war: der erste proletarische Staat der Welt."⁵²⁷

In dieser Deutung wird die Kluft zu Heisigs Interpretation überdeutlich.

In seinem Artikel "Um die Vertiefung realistischer Aussage" verteidigte Günter Meißner im Februar 1966 noch einmal das Bild und schlug sich in der Frage "nach der historischen Wahrheit und der Berechtigung, diese unter dem Gesichtspunkt einer subjektiv betonten,

mutigen Freiheitsmarsch von Selma nach Montgomery begleitet hat. In den Städten und Dörfern des Bezirks Leipzig tanzen zu den Klängen der FDJler Klaus, Hans-Joachim, Bernd und Hans-Dieter Mitglieder von Brigaden der sozialistischen Arbeit und Angehörige der Nationalen Volksarmee, ohne daß ihnen am nächsten Morgen im Betrieb oder beim Dienst zum Schutz unserer Republik die Knie zittern würden."

Am 20.10. 1965 dagegen ließ die "Ständige Kommission Jugendfragen des Bezirkstages Leipzig" in der Leipziger Volkszeitung verlauten: "Mehrere Gitarrengruppen ahmen mit Vorliebe die Praktiken westlicher 'Bands' nach. Bereits der amerikanisierte Name, den sie sich gegeben haben, weist darauf hin, wes Geistes Kind sie sind. Ob 'The Butlers', 'The Shatters' oder Guitar Men' - ihre Verhaltensweisen machen diesen Namen alle 'Ehre'. Sie tragen lange, unordentliche, teilweise sogar von Schmutz starrende Haare, [...] gebärden sich bei ihren 'Darbietungen' wie die Affen, stoßen unartikulierte Laute aus, hocken auf dem Boden oder wälzen sich auf ihm herum, verrenken die Gliedmaßen auf unsittliche Art." (Zit.n. Klaus Renft, Zwischen Liebe und Zorn, hrsg. von Hans-Dieter Schütt, Berlin 1997, S. 63ff.)

⁵²³ Ebd., S. 302.

⁵²⁴ Vgl. Ingo Colbow, Mit Wasserwerfern und Hunden gegen Rhythmen aus dem Westen, Leipziger Volkszeitung vom 30.10. 1995, S. 10.

Auch am "Johannes-R.-Becher-Institut wurde gesäubert. Unter den Exmatrikulierten waren Dieter Mucke, Helga M. Novak und Andreas Reimann. Vgl. Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971-1990, hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert, Leipzig 1996, S. 125-128.

⁵²⁵ IM Richard berichtete: "Als sie von der SED-Bezirksleitung einen Auftrag erhielt, einen kritischen Beitrag über das Bild 'Pariser Kommune' von Bernhard Heisig zu schreiben, verfaßte sie eine glühende positive Bildbesprechung." (Zit.n. GEDOK Leipzig/Sachsen e.V., Ausst.kat. 1995)

⁵²⁶ Alias IMS "Hans Kaufmann" von 1967-1980.

⁵²⁷ LVZ vom 6.11. 1965.

beunruhigenden Zeitbezüglichkeit zu sehen", auf die Seite des Künstlers. Allerdings stimmt er den Kritikern des Bildes soweit zu, "daß mit der Akzentverlagerung auf die Vernichtung nur ein Teil der historischen Wahrheit erfaßt ist." Andererseits sieht er überall im Bild auch "Momente des Heroismus, wie die geballten Fäuste der letzten Kommunarden, das dynamische Fanal des roten Transparents oder das fanfarenstoßähnliche Gelb des Hintergrundes", die "auf den zukünftigen Sieg der Ideen des proletarischen Befreiungskampfes hinweisen."⁵²⁸

Kunstwissenschaftler vom ZK-Institut für Gesellschaftswissenschaften, Klaus Weidner von der Abteilung Kultur des ZK und Eberhard Bartke aus der Abteilung Bildende Kunst des Ministeriums für Kultur sowie das Sekretariat des Zentralvorstandes des VBKD reisten nach Leipzig und diskutierten mit den Künstlern. Im gleichen Heft der Bildenden Kunst werden unter dem Titel "Probleme und Diskussionen" ohne Verfasserangabe die Ergebnisse dieser "Aussprachen" als Grundsatzkritik an Heisigs Gemälde zusammengefaßt: Die neueste Fassung der Pariser Kommune habe die Frage nach der historischen Wahrheit aufgeworfen. "Volle Übereinstimmung gab es bei den Gesprächspartnern darüber, daß die künstlerische Wahrheit in einer unlösbaren Beziehung zur historischen Wahrheit steht [...] Konkretisiert auf die Pariser Commune vertraten jedoch mehrere Diskussionsteilnehmer, wie auch unser Autor Dr. Günter Meißner, die von uns nicht akzeptierte Meinung, es sei gerechtfertigt, als Ausdruck der historischen Gesamtbewegung allein den tragischen Untergang dieser ersten proletarischen Revolution [...] zum Gegenstand künstlerischer Darstellung zu wählen. Diese überaus enge Betrachtungsweise veranlaßte denn auch den Künstler, sich mehr um die chaotischen Verwüstungen, um die Erfassung letzter Augenblicke vor dem Hingemordetwerden zu bemühen als um Sinnbilder für die heldenhaften Kämpfe und die für die internationale Arbeiterbewegung wegweisenden Errungenschaften dieser wenigen Wochen. [...] Verglichen mit den auf der 6. Bezirkskunstausstellung gezeigten ersten Fassungen des Bildes entstand jedenfalls der Eindruck, daß der Maler in seinem Bemühen um die bildkünstlerische Erfassung dieses bedeutenden Stoffes, statt zum Wesenskern vorzustoßen, sich immer mehr von ihm entfernt hat."⁵²⁹

Im Mai 1966 verschärft Harald Olbrich den Ton der Kritik. Ganz im Sinne der klassizistischen Ästhetik fühlt er sich abgestoßen "von quellenden und sich windenden amorph-teigigen Massen. [...] Die Tragik des letzten Kampfes, die unbeugsame Haltung der revolutionären Kommunarden wird zur animalisch-triebhaften Zuckung." Das Bild verharre in der Anklage und Negation. Das Optimistische und das "objektiv Tragische" müsse im rechten Verhältnis verschmelzen. "Und das Thema der Kommune kann doch nur Unsterblichkeit trotz Niederlage sein. Insofern hat Heisig für mich nicht den fruchtbaren Moment gefunden." Der Kritiker fragt sich, ob der Geschichtspessimismus, der sich im Chaos der Bildfläche zeige, nicht auf einen "momentanen Unglauben an einen Sieg der Humanität und des sozialen Fortschritts" zurückgehe, "'zeittypische' Momente" der Jahre 1964 und 1965, die eine ideologisch unklare Position zu entscheidenden, das menschliche Schicksal berührenden Grundfragen unserer Epoche einschließt. Ekstase, Auflösung der menschlichen Form wären dann Folgeerscheinungen." Harald Olbrichs verklausulierte Formulierungen beziehen sich auf die Kafka-Konferenz in Liblice bei Prag 1963⁵³⁰, den V. Kongreß des VBKD 1964 (vgl.

⁵²⁸ Bildende Kunst 2/1966, S. 77.

⁵²⁹ Anonym, Probleme und Diskussionen, in: Bildende Kunst 2/1966 (autorisierte Meinung des Zentralvorstandes des VBKD), S. 66.

⁵³⁰ Eduard Goldstücker und Paul Reimann veranstalteten vom 27.-28.5. 1963 eine wissenschaftliche Konferenz über das Werk Kafkas, zu der u.a. Roger Garaudy, Ernst Fischer, Anna Seghers und Werner Mittenzwei kamen. In der Rückschau wertet Mittenzwei die Konferenz als emotionale Manifestation einer Generation von Intellektuellen, die "selbst nicht mehr verstehen, wie sie angesichts der Verbrechen Stalins hatten glauben

I.3.c.) und das berichtigte 11. Plenum des ZK der SED 1965 (Exkurs, 2.g.). Der Sozialistische Realismus bewahre die Kunst davor, "in eine von der surrealistischen Weltanschauung geborgte Pseudospontaneität und Morbidität des Organisch-Kreatürlichen" zu verfallen.⁵³¹ Bernhard Heisig bricht mit seiner Fassung der Pariser Kommune von 1964 endgültig mit dem sozialistischen Idealismus und greift bewußt die "Wunde" als Leitmotiv der deutschen Kunst⁵³² und den "Schrei" als Signum der Moderne im 20. Jahrhundert in seiner Malerei auf. Heisig stand wie Beckmann und Dix unmittelbar unter dem Eindruck der zeretzten und gräßlich verstümmelten Körper und Physiognomien in den Schützengräben. Die Photographien von Gesichtsverletzungen veröffentlichte Ernst Friedrich in seinen Bänden "Krieg dem Kriege".⁵³³ Der Anarchist und Pazifist gründete ein "Internationales Antikriegsmuseum" in der Berliner Parochialstraße, das dieses Bildmaterial ausstellte und zum Skandalon in den Augen der Nationalkonservativen und der Veteranenvereine wurde.⁵³⁴ Heisig stellt sich die Frage: "warum malst du das Schießen, warum male ich nicht z.B. das Begräbnis von Ornans. Warum wird nicht der Alltag als tragfähiger Stoff betrachtet, warum muß es immer die Pariser Kommune sein, warum muß es das Zusammentreffen antagonistischer gesellschaftlicher Kräfte sein?" Die Antwort liegt in dem Bekenntnis: "Wenn der Macher sich selbst meint, kann er den anderen am meisten geben."⁵³⁵ Der Erfolg der 7. Bezirkskunstaussstellung war zweischneidig. Einerseits manifestierte sie eine Tendenzwende weg vom illustrativen und literarisierenden Abbilden zu Sinnbildern, Allegorien und hintergründiger Metaphorik, andererseits machte sie die zentralen kulturpolitischen Instanzen in Ost-Berlin auf die lokale Szene in Leipzig aufmerksam und provozierte im Gefolge des 11. Plenums zusätzliche Kontrollen. In seinem Forschungsbericht charakterisiert Henry Schumann 1965/66 die neuen künstlerischen Tendenzen in Leipzig als "Ausdruck einer gewachsenen Subjektivität". Er zählt dazu die "Sinnbildhaftigkeit" (z.B. Mattheuers "Kain" und W. Tübkes "Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze"); "Verrätselung"; "Verfremdung"; "Häufung von Gedanken, Vielteiligkeit"; "Skurrilität"; "Poetisierung der Natur (neusachlich bei K. Dornis

können, die entfremdete Welt [...] hinter sich gelassen zu haben. Sie, die meinten, die 'objektiven Gesetzmäßigkeiten' erkannt zu haben, hatten sich selbst in einer undurchdringlichen Welt befunden. In Kafkas Werk sahen die Teilnehmer die Befreiung von dieser Illusion." (Werner Mittenzwei, Die Intellektuellen, Leipzig 2001, S. 208.) Vgl. zur Kafka-Konferenz: Franz Kafka in der kommunistischen Welt, Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg, hrsg. von Norbert Winkler/Wolfgang Kraus, Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5, Wien, Köln, Weimar 1993. Vgl. Jost Hermand, Das Gute-Neue und das Schlechte-Neue: Wandlungen der Modernismus-Debatte in der DDR seit 1956. In: Literatur und Literaturtheorie in der DDR, hrsg. von P.U. Hohendahl und P. Herminhouse, Frankfurt am Main 1976, S. 77-79, Anm. 19-29. Vgl. Abuschs Ausfälle gegen Günter Kunert in Nr. 3/1962 des Sonntag, den er wegen seiner Verteidigung Kafkas als "ideologischen Diversanten" bezeichnete.

⁵³¹ Harald Olbrich, Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus?, in: Bildende Kunst 5/1966, S. 272f. Im Theorieorgan der Partei, Einheit, faßt Jutta Schmidt, damals Chefredakteurin der "Bildenden Kunst" noch einmal die Kritik der Partei zusammen: "Jetzt nun blieb nur noch der physische Untergang, blieben Andeutungen von Verzweiflung und eine aus ungeformten Ballungen von Farbaufträgen pathetisch hervorstoßende Faust [...] Diese und ein gelbes Leuchten im Bildhintergrund vermochten aber in keiner Weise, die niederdrückende Wirrnis des physischen Untergangs aufzuwiegen. (J. Schmidt, Über die Gestaltung des sozialistischen Menschenbildes. Vor der VI. Deutschen Kunstaussstellung, Einheit II/1966.)

⁵³² Vgl. Siegfried Gohr, "Die Wunde" - ein Leitmotiv für die Betrachtung der deutschen Kunst. In: Ausst.kat. Deutschlandbilder, Köln 1997, S. 22-31.

⁵³³ Bd. 1, Berlin 1924; Bd. 2, Berlin 1926.

⁵³⁴ Vgl. Heinz-Dieter Kittsteiner, Dix, Friedrich und Jünger: Bilder des Weltkrieges. In: Ausst-Kat. Otto Dix - Zwischen den Kriegen, haus am Waldsee, Kunstverein hannover, Berlin 1977, S. 33-37.

⁵³⁵ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

[...]); "dynamische, entfesselte Handschrift (B. Heisigs 'Pariser Kommune', düster, quellend; als Exhibitionismus des Psychischen bei H. Ebersbach 'Selbstbildnis mit Freunden' [...]); "Freude am Grotesken, Parodistischen".⁵³⁶

Vor allem die dritte Fassung von Werner Tübkes "Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze" (Abb. 84), ein Auftrag des Kulturfonds Leipzig zum Thema "Klassenjustiz in Westdeutschland" im Zusammenhang mit dem Weiterwirken ehemaliger "Nazi-Blutrichter"⁵³⁷, erregte auf der 7. Leipziger Bezirkskunstausstellung großes Aufsehen. Auf diesem Bild waren die von Henry Schumann zusammengefaßten neuen Phänomene mit Händen zu greifen: Die Übersetzung unanschaulicher, komplexer Themen in sinnlich begreifbare Allegorien, wie z.B. der Schmetterling als Symbol der Käuflichkeit, der Goldfasan als Anspielung auf die Nazi-Feldmarschälle etc., der Umgang des Künstlers mit Gegensätzen, Paradoxa, das unvermittelte Nebeneinander von Unschuld und Verbrechen, Realem und Phantastischem, Mensch und Torso, Ruinen und heiler Welt sowie die Verwendung von Farbdissonanzen und Disharmonien.⁵³⁸

Diese Stilmittel seien allerdings ungeeignet "für die Gestaltung lebensbejahender Themen", die von den Künstlern (z.B. Heisig und Tübke) verweigert werden aufgrund ihrer "sehr kritischen, ja skeptizistischen, negativen Lebensauffassung", die auf das kunstpolitische Klima der vergangenen Jahre zurückgehe.⁵³⁹

"Skeptizismus" war fortan der Hauptvorwurf. Es gebe eine Tendenz, "sich zunächst auf das Chaos und das Grauen zu beschränken [...] Von dieser Auffassung nähren sich auch die [...] Vorurteile gegenüber der Gestaltung von Schönheit und Harmonie des Lebens." Es folgt der Hinweis auf die Debatte um den "Zusammenhang historischer Wahrheit und der sozialistischen Parteilichkeit des Künstlers" im Zusammenhang mit Bernhard Heisigs Bild über die Pariser Kommune.⁵⁴⁰

In einer Information über die Diplomarbeiten an der Hochschule für Grafik und Buchkunst vom 15.7. 1966 an Kurt Hager heißt es: "Es ist offensichtlich, daß es in den Klassen von Prof. Heisig und Gerhard-Kurt Müller, derzeitiger Rektor (Heisig war 1964 nach dem V. Verbandskongreß von seinem Amt als Rektor suspendiert worden), in den Diplomarbeiten einen ausgeprägten Skeptizismus gibt. Die Probleme des neuen Lebens werden unterschätzt, Kälte, Reserviertheit, der Hang zum Absonderlichen und Skurrilen dominieren. Diese Tendenz reicht bis zur Deformierung des Menschenbildes. Das trifft beispielsweise auch auf die Antikriegsthemen zu. So soll ein Blatt, das inhaltlich auf den Kongo-Müller abzielt, eine

⁵³⁶ Henry Schumann, Die Entwicklung der bildenden Kunst im Bezirk Leipzig. Forschungsbericht im Auftrag des Ministeriums für Kultur der DDR, Abteilung Bildende Kunst und Museen, Leipzig, Dezember 1965/Januar 1966, Typoskript, S. 14, Archiv Schumann.

⁵³⁷ Das Ende der "Entnazifizierung", das zusammenfiel mit der Aufhebung des Besatzungsstatuts und der Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949 wurde 1958 nachhaltig gestört durch den Ulmer Einsatzgruppenprozeß. Vgl. II.1.b.: Gerhard Richter - Herr Heyde oder die Mörder sind unter uns.

⁵³⁸ Das Gemälde war Gegenstand einer mehrstündigen Debatte auf der 8. Zentralvorstandssitzung des VBKD, die am 15.4., kurz vor der Eröffnung der Ausstellung "Wir lieben das Leben" (anlässlich des 20. Jahrestages der Gründung der SED von April bis Juni 1966 gezeigt), in den Räumen der Neuen Berliner Galerie stattfand. Es sprachen u.a. Günter Meißner, Werner Tübke, Wolfgang Hütt, Lea Grundig ("Aber das Wesentliche, nämlich die Opfer im Vordergrund, ich muß sagen, die lassen mich völlig kalt. Ich gucke mir die einzelnen Formen an, diese vielen Farbenspiele, die da sind, und nichts berührt mich eigentlich."), Klaus Weidner, Willi Sitte, Theo Balden ("Ist nicht Werner Tübke [...] zu sehr Opfer einer alten Malerei geworden, die uns hindert und ihn auch wahrscheinlich gehindert hat, diese Dinge so darzustellen, wie sie heute dargestellt werden müssen."), Klaus Weidner. Typoskript S. 6-89.

⁵³⁹ Wie Anm. 536, S. 16.

⁵⁴⁰ SAPMO-BArch, DY 30/IV A 2/906/8: Information vom 4.1. 1966 über die Bezirkskunstausstellung in Berlin, Halle und Leipzig an Kurt Hager.

besondere Lust an der Gestaltung der Perversität zeigen. [...] Genosse Prof. Heisig hat von sich aus die Partei informiert und sie gebeten, die Ausstellung anzuschauen. Die Leipziger Genossen werten das so, daß er offenbar die Geister, die er rief, nun nicht mehr bändigen kann."⁵⁴¹

Schließlich sieht sich Heisig 1968 auf Druck der Partei gezwungen, seine Professur an der Hochschule aufzugeben und freischaffend tätig zu werden, bis er acht Jahre später 1976 erneut als Rektor und Professor an die Hochschule berufen wird.⁵⁴² "Ein gewisser Professor Kawig⁵⁴³ von der Bezirksleitung der SED, der an der Hochschule als Gesellschaftswissenschaftler lehrte, wurde beauftragt, mich irgendwie aus der Schule herauszukriegen. Eine Tages sagte er zu mir, man hätte festgestellt, daß ich noch an keiner Parteischulung teilgenommen hätte und ich wäre jetzt vorgesehen, für zwei Jahre eine solche Schulung zu absolvieren. Dann würde ich zur Spitze gehören. Ich sagte, zu welcher Spitze? Na ja, zur künstlerischen Spitze. Ich lehnte freundlich ab und sagte, du brauchst mich da nicht anzumelden, ich habe sowieso vor, wieder freiberuflich tätig zu werden. Was soll das heißen? Das heißt ich kündige. Fast zeitgleich hat Gerhard Kurt Müller gekündigt. Damals war der Rektor Professor Kapr. Das wollte er nicht hinnehmen. Zur selben Zeit hatten sie Probleme mit Tübke. Ich nehme an, die wußten, daß ich das nicht mache. Die hatten es also darauf angelegt, daß ich von der Hochschule weggehe. Den Gefallen habe ich ihnen gemacht. Es war mehr so eine allgemeine Stimmung, den Heisig müssen wir loswerden. Aber um den Müller wollten sie kämpfen, der war ja ein guter Genosse. Auf dem V. Kongreß hatte er nach mir gesprochen. Danach saß er neben mir und hat ununterbrochen im Manuskript herumgeschrieben. Ich sagte, sag mal, willst du jetzt eine neue Rede schreiben. Was du gesagt hast haben die doch auf dem Tonband."⁵⁴⁴

Der Abgang von Bernhard Heisig fällt mit dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten einschließlich der DDR zusammen.⁵⁴⁵

Wenn Johannes Heisig bei seinem Vater ist, "merkt er, wie schwer der innerlich getroffen ist. Ich weiß noch, sagt Johannes, mein Bruder lernte damals gerade Russisch. Und er machte bei Tisch so einen Witz. Da geht mein Vater in die Luft: Ich will diese Sprache hier nicht mehr hören! Ganz direkt und ganz emotional kam das, sagt er. Und Walter und ich waren total erschrocken. Aber dann habe sein Vater auch weder versucht, alles in großen, weltpolitischen

⁵⁴¹ SAPMO-BArch, DY 30/IV A 2/906/8: Diplomarbeiten an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, gez. Siegfried Wagner.

⁵⁴² "Da wollte man mich zwingen [...], eine mehrjährige politische Schulung zu machen. Ich sollte auch in dieser Zeit nicht malen dürfen, sollte sozusagen interniert werden. [...] Und der Leipziger Parteichef, der hatte doch allen Ernstes gefordert, ich sollte Malverbot bekommen und in einen Betrieb gesteckt werden. Da hatten denn ein paar, die mir wohlwollten, gesagt, das könne er nicht machen, das seien doch die Methoden der Nazis gewesen." (Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 399f.)

⁵⁴³ Prof. Dr. phil. Hans-Joachim Kawig, außerordentlicher Professor 1967-1981. Er war zeitweise Prorektor, Leiter der Abt. Marxismus-Leninismus und Dozent für wissenschaftlichen Sozialismus. Vgl. Verzeichnis der Lehrer, in: Ausst.kat. Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Bd. 1 Malerei/Grafik/Fotografie, Leipzig 1989, S. 230.

⁵⁴⁴ Heisig, Strodehne, 15.10. 2000.

⁵⁴⁵ Zwei Porträts des tschechischen Dirigenten und Sympathisanten des Prager Frühlings, Vaclav Neumann, die 1968 entstanden sind, könnten durchaus als Bekenntnis zur Prager Reformpolitik gesehen werden: "Bildnis Vaclav Neumann", Öl auf Hartfaser, 80 x 60 cm (Abb. 88), abgebildet in Ausst.kat. Dresden-Leipzig 1973, Abb. Nr. 29, Kat. Nr. 59 und Öl auf Hartfaser, 95 x 65 cm, Kat. Nr. 60. Auf einer weiteren Fassung von 1973 tritt der Einfluß von Oskar Kokoschkas früher, feinnerviger Porträtkunst noch deutlicher hervor: Öl auf Hartfaser, 90 x 67,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, abgebildet in Kober 1981, S. 175, hier fälschlich auf 1968 datiert mit den Maßen 80 x 60 cm; abgeb. in Ausst.kat. Leipzig 1985, S. 57; abgeb. in Ausst.kat. 1989, Nr. 33.

Zusammenhängen zu erklären."⁵⁴⁶

In einer internen, nicht zur Veröffentlichung bestimmten Parteiinformation zur "Bezirksausstellung Leipzig. Architektur und bildende Kunst zum 20. Jahrestag der DDR", die vom 1. Mai bis 30. Juni 1969 im Messehaus am Markt gezeigt wurde, beklagt Joachim Uhlitzsch, daß es auf dem Gebiet der bildenden Kunst keine auf der wissenschaftlichen Gesellschaftsprognose beruhende Planung und Leitung gegeben hat. "Noch zu vordergründig sind Skeptizismus und Unsicherheit in den Bildaussagen enthalten." Dagegen fehlten ganze Themenbereiche wie die "bewaffneten Kräfte der DDR". "Es gibt weder die NVA, noch die Kampfgruppen, noch die Volkspolizei." Auch nach Heisigs Ausscheiden hat sich, nach Meinung von Uhlitzsch, die Lehre an der Hochschule nicht verbessert. Entweder bieten die Professoren nur durchschnittliche Leistungen (Blume, Mayer-Foreyt), blieben in der ideologischen Reserve (Mattheuer) oder legten "sogar komplette Fehleinschätzungen der ideologischen Hauptaufgaben an den Tag (Tübke)." Lapidar heißt es dann: "Die drei problematischsten Künstler sind zur Zeit a) Werner Tübke, b) Bernhard Heisig, c) Wolfgang Mattheuer." Uhlitzsch diagnostiziert bei Heisig eine tiefe gestalterische Unsicherheit, die er auf eine "widerspruchsvolle ideologische Position" zurückführt.⁵⁴⁷

Die Gemälde von Heisig auf der Bezirksausstellung, u.a. "Festung Breslau - die Stadt und ihre Mörder" (1. Fassung) (vgl. II.2.d., Abb. 188), "Die Söhne des Ikarus" (1. Fassung) und "Die Brigade" (später übermalt, vgl. Exkurs, 2.h.) werden in einer Einschätzung der Bezirksleitung der SED zu den Werken gerechnet, "die keine sozialistisch-realistische Position ausweisen." Die Arbeiter seines Brigadebildes habe er "bewußt häßlich dargestellt" und äußere durch diese Gestaltungsweise seinen Skeptizismus.⁵⁴⁸

Auch Herbert Letsch polemisiert im Sprachrohr der SED-Bezirksleitung, der Leipziger Volkszeitung besonders gegen das Brigadebild, dessen expressive Malerei "vor allem die Vorstellung vom gequälten, vom geschundenen Menschen" erwecke. "Diese Malerei hat einen starken Zug ins Amorphe, ins Destruktive, ins Morbide. Zugleich ist das Ungeschlichte und Brutale des malerischen Duktus nicht zu übersehen. [...] Da werden in Gesichtern blutige, geradezu brutal-stofflich wirkende Rots eingesetzt [...] Auch die Komposition läßt im Ganzen jede Festigkeit vermissen, sie ist ebenso amorph, formlos, wie die Malerei selbst. Die Züge der Handschrift, die hier vorliegt, sind malerischer Ausdruck einer subjektivistischen, einer falschen Auffassung vom Wesen des sozialistischen Menschen."⁵⁴⁹

Bereits ein Jahr nach dieser vernichtenden Kritik leitet, bewußt oder unbewußt, Bernhard Heisig 1970 eine Wende in der Gunst von Partei und Publikum ein mit dem Gemälde

⁵⁴⁶ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 400.

⁵⁴⁷ Joachim Uhlitzsch, Zur Einschätzung der Abteilung 1 der Bezirkskunstausstellung, Leipzig, den 28.5. 1969, SStA, SED-BL Lpz IV B-2/9/02/607.

⁵⁴⁸ "Zu Problemen des Berichtes und der Arbeit auf dem Gebiet 'Bildende Kunst'", Leipzig, den 21. Oktober 1969, Anlage 2 "Ergänzungsinformation zur Einschätzung über einige Werke der Malerei, der Grafik und der Plastik in der Bezirksausstellung 'Architektur und bildende Kunst'", SStA Lpz, SED-BL Lpz, IV b - 2/9/02/607, S. 4f.

⁵⁴⁹ Herbert Letsch, Handschrift - Expressivität - Ideologie, Leipziger Volkszeitung, 24.5. 1969. Die mehr als 500 Drehmaschinenwerker, die die Bezirksausstellung besucht haben und zu einer Einschätzung der Werke aufgefordert wurden, bestätigen das Urteil der Funktionäre. Sie wählten bis zum Einsendeschluß am 27.5. 1969 zu 40% das Gemälde "Erika Zuchold" von Heinz Wagner als bestes Bild. Auf Platz 2 folgt ebenfalls von Wagner "Leipzig heute", Platz 3 erreicht Arno Rink mit "Lied vom Oktober II" (10%). Weit abgeschlagen mit 2% Zustimmung und 4% Ablehnung liegt Heisig mit "Söhne des Ikarus", 8% lehnen seine "Brigade" und 4% die "Festung Breslau" ab. Auch Tübke findet sich am Ende der Skala mit 2% Zustimmung und 2% Ablehnung für "Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze, VII. Fassung". (Gottfried Wendekamm, [Aus dem Rechenschaftsbericht der BV des VBKD Leipzig])

"Brigadier" (vgl. Exkurs, 2.h., Abb. 249-251), dessen verschiedene Fassungen zwischen 1968 und 1970 entstehen, und der ersten Fassung der Pariser Kommune⁵⁵⁰ (Abb. 89), auf der die Kommunarden unter Führung eines grimmig blickenden älteren Arbeiters im Hemd mit bloßen Armen in Verkehrgang der historischen Ereignisse in die Offensive gehen. Als Folge dieser Attacke stürzt ein Offizier der Versailler Truppen wie eine Puppe rücklings aus dem Bild. Diese Version des Kommunarden mit aufgeflepptem Bajonett als Speerspitze eines Angriffskeils taucht als Mitteltafel wieder auf in der vierteiligen Fassung von 1971/72 (Abb. 90) und wird bis zur vierteiligen Fassung für das Museum für deutsche Geschichte 1977 (Abb. 98, 99) und der dreiteiligen, von der Hamburger Kunsthalle erworbenen Fassung von 1979 beibehalten.

Nachdem Heisig zwischen 1963/64 und 1970 insgesamt fünf Fassungen der Pariser Kommune⁵⁵¹ vernichtet hatte, wird die vierteilige Version der "Pariser Kommune"⁵⁵² von 1971/72 (Abb. 90), von der eine erste Version auf der 8. Kunstausstellung 1972 im Bezirk Leipzig (15.1.-21.3. im Museum der bildenden Künste Leipzig) gezeigt wurde⁵⁵³, dagegen von Karl Max Kober als positives Ergebnis eines dialektischen Entwicklungsprozesses gelobt. Die vierteilige Fassung (Abb. 90), die über die symmetrische Pathosformel des Triptychons hinaus einen stakkatohaften, einer Filmsequenz ähnelnden Ablauf suggeriert, ermöglicht dem Maler, die Balance zwischen historischer Niederlage und perspektivischem Sieg zu halten. Die linke Tafel zeigt auf einer Barrikade stehend einen Soldaten und eine junge Frau, die ein Tuch mit der Aufschrift "vive la commune" hochhält. Am unteren Bildrand erscheinen die Köpfe der Vertreter der Reaktion, die buchstäblich unter den triumphierenden Kommunarden abtauchen ins Grab der Geschichte. Auf der Mitteltafel gehen die Kommunarden, darunter auch Frauen, jetzt keilförmig nach rechts vorn zum Angriff über (Abb. 91, 92). Ein Offizier, der sich ihnen entgegenzustellen versucht, stürzt, tödlich getroffen, rücklings aus dem Bild (Abb. 94). Links oben steht auf einem Transparent: "Vous êtes travailleurs aussi" (an die Soldaten gerichtet: "Ihr seid auch Arbeiter"). Die später eingefügte dritte Tafel (Abb. 95) setzt thematisch die Mitteltafel fort und zeigt die hinter dem General marschierenden Soldaten der

⁵⁵⁰ Pariser Kommune, 1970, Öl auf Hartfaser, 250 x 250 cm, zerstört. Abgeb. in: Karl Max Kober, 1981, S. 123.

⁵⁵¹ Zerstört, teils durch Übermalung, hat Heisig folgende Fassungen der Pariser Kommune, die nur noch über Schwarzweißfotos und teilweise auch durch Kleindiapositive aus dem Nachlaß von Karl Max Kober erhalten sind: Pariser Kommune, 1963/64, dreiteilige Fassung, Öl auf Leinwand, Mittelteil 210 x 190 cm (Abb. 75), Seitenteile 160 x 152 cm (abgeb. in Ausst.kat. Bernhard Heisig, Dresden/Leipzig 1973, Abb. 51, dort seitenverkehrt abgebildet, Lichtnau Abb. 50 a, seitenrichtig 50 b); "Pariser Kommune", 1964, Öl auf Lwd., 160 x 152 cm (Abb. 78), abgeb. in Dresden/Leipzig 1973, Abb. 52 und Kober 1981, S. 121, zerstört, im Katalog der 7. Bezirkskunstausstellung Leipzig als 3. Fassung bezeichnet mit Maßangabe 150 x 140 cm; daraus wird: "Pariser Kommune", 1965, Öl auf Lwd., 160 x 152 cm (Abb. 80), zerstört, abgeb. in Dresden/Leipzig 1973, Abb. 53, Kober, 1981, S. 122; daraus wird: "Pariser Kommune", 1967, Öl/Lwd., 160 x 152 cm (Abb. 82), zerstört, abgeb. in Dresden/Leipzig 1973, Abb. 55. Dieses Gemälde ist somit Endstufe der Fassungen von 1964 und 1965. Außerdem: Pariser Kommune, 1965/66, Öl auf Leinwand, 220 x 190 cm (Abb. 81; abgeb. in: Kober, 1981, S. 120); Pariser Kommune, 1970, Öl auf Hartfaser, 250 x 250 cm (Abb. 89; abgeb. in Kober, 1981, S. 123, daraus entsteht durch Übermalung die Mitteltafel der Drei-, später Viertafelfassung von 1971/72).

⁵⁵² Eine Dreitafelassung wurde zur Viertafelfassung erweitert, die überarbeitet wurde (vgl. Abb. zum Artikel von Kober in der B.K. 9/72, S. 448f. und Abb. im Ausst.kat. Dresden/Leipzig 1973, Abb. 12, vgl. auch Abb. 58a und 58b in der Diss. von Lichtnau), Öl auf Leinwand, Tafel 1: 272 x 150 cm, Tafel 2: 272 x 244,5 cm, Tafel 3: 272 x 80 cm, Tafel 4: 272 x 150 cm; insgesamt: 624,5 cm ohne Rahmen (abgeb. in: Ausst.kat. Dresden/Leipzig 1973, Abb. 12). Das Werk gehörte dem Rat des Bezirkes Leipzig. 1972 als Leihgabe, 1973 als Geschenk des Rates an das Museum der bildenden Künste Leipzig übergeben.

⁵⁵³ Kober berichtet, daß der Jury nur eine vom Künstler als unfertig erklärte Variante der Mitteltafel (erste Version 1970 entstanden, im Katalog mit den Maßen 270 x 242 cm verzeichnet) vorlag, die dennoch angenommen wurde. Heisig verlegte bis wenige Stunden vor Ausstellungseröffnung sein Atelier in eines der Museumsräume im ehemaligen Reichsgerichtsgebäude, um eine dreiteilige Fassung fertigzustellen, die später um eine vierte 80 cm breite Tafel asymmetrisch erweitert wurde.

Versailler Reaktion. Über ihren Köpfen komponiert Heisig wie eine absurde Koda dicht hintereinander gestaffelt den Fundus eines Wachsfigurenkabinetts: Unter den grotesken Gestalten aus dem Milieu der Reaktion finden sich eine Kleiderstange mit Pickelhaube und preußischer Uniform, hinter der die Fratze eines Börsenjobbers mit dem mehrsprachigen Blatt "Bourse" in der rechten und dem galant gezogenen Zylinder in der linken Hand Schutz und Deckung sucht. Hinter der Spitze der Pickelhaube wird als weiterer Glatzkopf ein Priester als Vertreter der die Macht stützenden Kirche sichtbar. Die nach Militär, Kapital und Kirche vierte Macht im Staat, die Justitia, erscheint als provokativ entblößte Prostituierte. Ihre verbundenen Augen sind nicht mehr Symbol ihrer Unabhängigkeit, sondern Zeichen ihrer Verfügbarkeit. Kokett hält sie die französische Trikolore vor ihren lüsternen Leib. Neben ihr purzeln Spielkarten als Sinnbild des Pokerns um Macht herunter. Oben rechts ein mit seinem Orden selbstvergessen spielender Mann, der in der Folge "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" seit 1960 eine zentrale Rolle spielt. Heisig läßt sich hier deutlich vom expressiven Verismus und der Technik gemalter Collagen von George Grosz und Otto Dix inspirieren.⁵⁵⁴

Die vierte Tafel zeigt das Pariser Kommunarden-Denkmal. Eine Frau mit ausgebreiteter Fahne steht vor der Denkmalwand, in der, Ton in Ton gemalt, die Köpfe der gefallenen Kommunarden erscheinen.⁵⁵⁵ Zu ihren Füßen auf dem Mauersockel liegt eine rote Fahne ausgebreitet, die Lichtnau als aktivierenden Farbakzent deutet, der im Betrachter angeblich "den Gedanken an die Lebenskraft der Idee der Kommune bis hin zum heute real existierenden sozialistischen Weltlager dominieren" lasse.⁵⁵⁶

Die von Heisig jetzt vorgelegte umfassende Deutung der Ereignisse habe nicht nur durch die zusätzlichen Tafeln gewonnen, "die erweiterte Assoziationsmöglichkeiten bieten", sondern liege "in der Mitteltafel selbst begründet." Der Kunstwissenschaftler Karl Max Kober lobt die gelungene Versöhnung von zeitbedingter Niederlage und historischem Sieg vor dem Hintergrund der von Heisig vernichteten früheren Fassungen. Die "Darstellung eines wilden, blindwütigen Gemetzels" von 1964 habe noch die Ausweglosigkeit des Barrikadenkampfes gezeigt. "Eine Gruppe von Kommunarden wird, auf engstem Raum zusammengetrieben, regelrecht massakriert; es gibt nur noch Mörder und Opfer. Im Mittelpunkt der Aussage stehen die Grausamkeit, die Tragik und die scheinbare Blindheit des Ereignisses." "Freund und Feind, Mörder und Opfer" sind so "ineinander verknäult und verbissen [...], daß als dominierender Eindruck der eines Chaos entsteht. In der letzten Fassung jedoch wird die Diagonalkomposition gewählt, die es gestattet, die suggestive Konfrontationswirkung mit dem Betrachter aufrechtzuerhalten, zugleich aber die unaufhaltsame Wucht der Voranstürmenden zu zeigen." Kober beschreibt dabei zugleich das Dilemma des Sozialistischen Realismus: "Das Grundproblem bei jeder wahrheitsgetreuen Darstellung aktuell verlorener Schlachten, denen jedoch letztlich historische Sieghaftigkeit innewohnt, besteht darin, ein überzeugendes Verhältnis zwischen Opfertat und Heldentum zu finden. Wird der eine Faktor überbetont, endet alles im Kreatürlichen und erweckt die Überzeugung von einer Sinnlosigkeit des Geschehens, akzentuiert der Künstler die andere Seite, läuft er Gefahr, ungläubwürdige Helden ohne aktuelle Vorbildwirkung zu

⁵⁵⁴ Lichtnau verweist auf die Typen-Erfindung von George Grosz auf dem Gemälde "Stützen der Gesellschaft" aus dem Jahr 1926 (S. 109).

⁵⁵⁵ Das Denkmal im Nordosten des Friedhofs Père Lachaise nach einer Plastik von Moreau-Vauthier erinnert am Ort der letzten Kämpfe an die Massenerschießungen vor der Friedhofsmauer. An der Ziegelmauer ist eine Gedenktafel angebracht: "Aux morts de la Commune - 21-28 mai 1871".

⁵⁵⁶ Lichtnau, S. 110.

formulieren."⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Karl Max Kober, Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken. Zu Bernhard Heisigs Bildern über die Pariser Kommune, in: *Bildende Kunst* 9/72. Aus der Distanz des Jahres 1980 analysiert Kober in einem unveröffentlichten Text dieses Problem im Horizont der idealistischen Kunstästhetik: "Während es in allen anderen Kunstgattungen, die eine zeitliche Dimension haben, möglich ist, Konflikte zwar aufzuzeigen, sie aber auch einer Lösung zuzuführen, ist der bildenden Kunst diese Möglichkeit nicht [...] gegeben. Bildkunstwerke fixieren einen Moment, einen Zustand, wenngleich es im Lessingschen Sinne auch die Möglichkeit gibt, das Vorher und das Nachher mit anklingen zu lassen. Gerade auf dieser fixierenden Festschreibung beruht die spezifische Wirkungskraft vieler Bildwerke. Wenn sie jedoch einen Sachverhalt kritisch behandeln, wird dieser in gewissem Sinne auch festgeschrieben. Nicht wenige Betrachter erschrecken vor solchen Bildern, weil von ihnen etwas Unerbittliches ausstrahlt." Dank "politischer Standhaftigkeit" von Künstlern und Publikum sei es in den 70er Jahren allerdings möglich geworden, sich auch kritisch mit "hausgemachten Problemen und Konflikten" zu beschäftigen. "Nicht wenige Werke der beschriebenen Art können ohne weiteres gegen uns interpretiert werden. Daß sie dennoch entstanden und öffentlich gezeigt wurden, ist ein Beweis dafür, daß der Inhalt des Begriffs 'Parteilichkeit' Veränderungen erfuhr und nicht mehr nur als Forderung gegenüber dem Künstler eine Funktion besitzt, sondern auch bei den Betrachtern vorausgesetzt werden kann." (Karl Max Kober, *Zur Entwicklung der bildenden Kunst der DDR in den 70er Jahren. Versuch einer Prozeßanalyse am Beispiel der Malerei*, Leipzig, Oktober 1980, Typoskript im Nachlaß Kober, SAAdK, S. 13f.)

Auch Lichtnau lobt diese Fassung in seiner Dissertation: "In der später überarbeiteten Fassung von 1970 (Abb. 56 a, b) findet Heisig die künstlerisch-einprägsame Bildformel für eine historisch dialektische Bewertung des zeitweiligen Sieges und der blutigen Niederlage der Kommunisten wie auch des Weiterlebens der Idee einer proletarischen Diktatur."

In einer 3. Phase gelinge Heisig ab 1971 "eine Synthese der erreichten bildkünstlerischen Positionen und historischen Einsichten durch die Verbindung mehrerer Tafeln (Abb. 58 a, b), die in ihrem Wesen zentrale Entwicklungsphasen der Kommune charakterisieren - den Sieg, den unversöhnlichen Abwehrkampf und das tragische Ende. Durch eine hinzugefügte 4. Tafel kann Heisig in ironisch zugespitzten Typenfiguren die Vertreter der französischen Reaktion noch schärfer fassen. [...] Vor allem mit der Viertafelkomposition von 1971/72 erreicht er ein Niveau der geistigen Durchdringung des komplizierten Phänomens 'Pariser Kommune' in überzeugenden, emotional aufrüttelnden Bildformulierungen, die mit zu den entscheidendsten Werken im Schaffen des Künstlers zählt und die die Auffassungen zum aktuellen Historienbild in der DDR-Kunst durch die bewußte Nutzung sinnbildhafter Verallgemeinerungsmöglichkeiten bereicherte." (S. 46)

An anderer Stelle urteilt Lichtnau: "Mit emotional aufrüttelnden Bild-Erfindungen über den zeitweiligen Sieg, den todesmutigen Kampf [...] erreicht Heisig eine umfassende dialektische Aussage und Wertung, die bis dahin in einer Eintafelkomposition nur partiell erzielt werden konnte. [...] Im Sinne des Transparentmachens der sozialen Kräfte der Konterrevolution erfüllt die neu hinzugefügte schmale Tafel eine tatsächliche Funktion." (S. 103) Das Paar auf der Barrikade vor den beflaggten Wohnhäusern (linke Tafel) verkörpere "die Siegeszuversicht des mit der Ausrufung der Kommune von Paris am 18. März 1871 erstmals die Macht ausübenden Volkes [...]. Im Motiv der kraftvollen, schönen Frau greife Heisig kunsthistorische Traditionen der Verkörperung der Revolution und der Freiheit auf. Lichtnau nennt "Die Freiheit führt das Volk", 1830/31, von Eugène Delacroix sowie Theophile Steinlens Lithographie "La Libératrice", 1904. In der träumerisch-tänzerischen Gebärde der jungen Frau mit dem schwingend erhobenen Schriftband würden Assoziationen zur legendären Carmagnole der französischen Revolution von 1789 ausgelöst. (S. 105) Interessant ist Lichtnaus Interpretation der Mitteltafel: "Die zentralen Bezugsfiguren sind der mitten im Angriff getroffen zusammenbrechende Offizier der Thiers-Truppen - man beachte die komplizierte Drehung seines Körpers und die scheinbare Draufsicht auf die Figur - und der [...] im Nahkampf die Angreifer abwehrende Arbeiter. Eine ungemein differenzierte Aussage wird durch das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem tödlich getroffenen Vertreter der militärisch überlegenen Konterrevolution und den real unterlegenen, aber noch immer die moralische und physische Kraft zur Verteidigung, ja sogar zu Gegenangriffen aufweisenden Vertretern des sozialen Fortschritts vorgetragen. Als schmale Barriere zwischen den bedrohlich nahen Bajonetten und der kleinen Gruppe der Verteidiger fügt Heisig nun wieder das Motiv des toten Kommunisten ein. Das symbolhafte Motiv der Trompete erhält damit (jetzt, E.G.) eine zwingende Relevanz." (S. 106)

Es folgten weitere mehrteilige Versionen: "Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her...", 1978, vierteilig, Öl auf Leinwand, 110 x 198 cm, Sammlung Ludwig, Aachen (Abb. 100); Pariser Kommune, 1976/80, vierteilig, Öl auf Leinwand, 102 x 219 cm, Museum für Deutsche Geschichte Berlin (Abb. 98, 99); Pariser Kommune, 1979, dreiteilig, Öl auf Leinwand, 160 x 300 cm, Kunsthalle Hamburg. Offenbar angeregt durch die 12teilige Wandinstallation "Widmung an Chile" 1974 von Hartwig Ebersbach (Abb. 101, vgl. Anm. 510), malt Heisig auf der Fassung des Museums für deutsche Geschichte und der Aachener Fassung nach den bekannten, zeitgenössischen Fotografien vor der Denkmalwand die in offenen Särgen aufgebahrten Kommunisten. Die

Ein ähnliches Dilemma überliefert die Geschichte von Anastasios, der im 7. Jahrhundert in Alexandrien mit einem gemalten Kruzifixus die Fangfrage stellte, "wen und was man auf dem Bild denn sähe. Der Tod, den das Bild bezeugen müsse, könne weder der Tod Gottes sein noch, wenn man an seine erlösende Wirkung glaube, als Tod eines beliebigen Menschen gelten."⁵⁵⁸

Das stalinistische "organische Mißtrauen gegen den Menschen"⁵⁵⁹ hatte nach Bernhard Heisigs Abschied vom Lehramt 1968 dazu geführt, daß die Partei dem freischaffenden Künstler u.a. zwei "informelle Mitarbeiter" IM "Bertallo", alias Oskar Erich Stephan⁵⁶⁰, und IMS "Dr. Werner", alias Karl Max Kober als Bewährungshelfer an die Seite gestellt hatte. Der wissenschaftliche Oberassistent an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Karl Max Kober, wird nach eingehender Prüfung als IMS Dr. Werner am 16.3.1974 geworben.⁵⁶¹ Nach anfänglichen Schwierigkeiten⁵⁶², wurde Kober als ständiger Begleiter mit Familienanschluß und Gesprächspartner (in Kobers Nachlaß fanden sich dutzende Tonbandkassetten mit Interviews) Heisigs Eckermann. Der engere Kontakt entstand, wie der IMS schreibt, 1972 bei der Erarbeitung des Textes zum Katalog seiner Personalausstellung (Dresden-Leipzig 1973). Heisig gewann Vertrauen zu Kober, 1977 beauftragte er ihn mit der Abfassung einer Monographie, die 1981 im Verlag der Kunst Dresden erscheint. Der IMS berichtet zufrieden

Mitteltafel der Aachener Fassung zeigt einen nach links aus dem Bild stürmenden Kommunarden, unter ihm und hinter ihm der gekreuzigte Christus aus den späteren Fassungen des Gemäldes "Christus mit uns".

⁵⁵⁸ Hans Belting, Bild und Kult, München 1991, S. 17, 159, Anm. 62.

⁵⁵⁹ Ralph Giordano, Die Partei hat immer recht, Köln 1961, S. 52.

⁵⁶⁰ Stephan glaubte als Leipziger Bezirkssekretär des VBK-DDR dazu beigetragen zu haben, daß Heisig mit "meiner Hilfe" seine "künstlerische, wie ideologische Position" (angeführt werden Bilder aus dem "Leninjahr wie Lenin-Dimitroff, Brigadier", gemeint sind die Gemälde "Brigadier II", 1968/70/79 und "Lenin und der ungläubige Timofej II", 1968/79, E.G.) und damit seine gesellschaftliche Rehabilitierung voran bringen konnte. (BStU, MfS BV Leipzig, AGMS 1295/89 und AIM 2158/82, Bd. I, 1, Bd. II, 1-3: Akte GMS/IMS Bertallo = Oskar Erich Stephan. Stephan arbeitete in der Funktion eines GMS seit 1970 mit der MfS Bezirksverwaltung Leipzig zusammen (s. 2158/82, Bd. I, 1, Bl. 5; am 24.4.1972 "Berufung" zum IMS (2158/82, Bd. I, 1, Bl. 34), Verpflichtung am 20.6.74 (2158/82, Bd. I, 1, Bl. 35f.).

Stephan, geb. 1919 in Leipzig, gest. 1989 in Leipzig; Malerlehre und Kunstgewerbeschule Leipzig 1934-38; 1939-45 Kriegsdienst und Kriegsgefangenschaft in der Sowjetunion; 1945 Eintritt in die KPD, Gründungs- und Leitungsmittglied der Gewerkschaft 17 für Kunst und Schrifttum; seit 1946 arbeitete er als gelernter Dekorationsmaler für politische Großflächenagitation bis 1953. Er war vom 1.-8.12. 1946 an einer Ausstellung "Junge Kunst" im Leipziger Peterhof im Capitol beteiligt, die von der FDJ/Kreis Leipzig organisiert worden war. Im Januar 1948 war er an der Bildung des "Künstleraktivs 48" (Tätig bis 1951) beteiligt, die von der Stadtleitung der SED angeregt worden war. Dem Aktiv gehörten neun Künstler an, neben Oskar Erich Stephan u.a. Heinz Völkel, Walter Münze, Gabriele Dennewitz. 1949-52 Leitungsmittglied des VBKD, 1953-1973 Instrukteur, später Bezirkssekretär des Bezirksverbandes des VBK Leipzig. Mitglied der SED-Parteorganisation des VBK; 1973 legt er aus gesundheitlichen Gründen sein Amt als Bezirkssekretär des VBK Leipzig nieder und wird Vorsitzender der Zentralen Revisionskommission des Zentralvorstandes des VBK-DDR. So wurde er hinter Sitte und Heisig zur grauen Eminenz, bei der alle Fäden zusammenliefen. In dieser Funktion berichtete er über Präsidiumssitzungen und die Arbeit der Jury für die Kunstausstellungen der DDR in Dresden. Auch habe er, nach Aussage seines Führungsoffiziers Reinhard, die Gesamtmitgliederliste des VBK zur Verfügung gestellt, Berichte über Ausreiseabsichten von Künstlerkollegen angefertigt und besonders nach der Biermann-Ausweisung unter den Künstlern die Stimmung ausgelotet. (BStU, ASt. Leipzig, AIM 2158/82, Bd. II/2, Bl. 379ff. Siehe Offner, in: Offner/Schroeder, S. 204f.) Zu seiner materiellen Absicherung werden ihm Auftragswerke zugesichert. "Ein ziemlich übler Typ." (Heisig, Strodehne, 15.10. 2000.)

⁵⁶¹ BStU, ASt. Leipzig, AIM 1011/88, Bd. I, 1, Bl. 40: Bericht zur Werbung, Leipzig, 19.5.74, und Bl. 43: "Erklärung" (d.i. Verpflichtung), 16.3.74: Kobers Angaben und Aktivitäten werden wiederum von IM's überprüft, z.B. IM Horst, IMV Barbara (Ina Gille): Da Kober "keine Informationen über seinen Kontakt zu Pohl an den Führungsoffizier gab, muß auf eine Unehrllichkeit des IM geschlossen werden [...]" (Major Tinneberg, Leipzig 22.11.1977). Gemeint ist der nonkonforme Leipziger Maler Sieghard Pohl.

⁵⁶² BStU, BV Leipzig, ZMA 3098/1, Bl. 36: Akte Heisig: Einschätzung der Person Heisig, Bernhard durch den IMS "Dr. Werner", Leipzig 25.8.1980.

seinem Führungsoffizier: "Dies bedeutet, daß er in der nächsten Zeit umfangreichen Kontakt mit dem H. haben wird."⁵⁶³

Bereits 1970 begann Heisigs Rehabilitierung und zweite Karriere⁵⁶⁴, die von Kober aufmerksam unterstützt und begleitet wird.

In den bedrängenden, aggressiv aufgeladenen Bildern von Heisig, die nie zur Ruhe einer Vollendung kommen, sondern über Jahre und Jahrzehnte variiert und übermalt werden, kommt die ständige Verunsicherung zwischen parteilicher Kritik (der Kunstkritiker war ja zugleich als informeller Mitarbeiter tätig) und geforderter Selbstkritik zum Ausdruck. Der Genosse Kunstwissenschaftler Karl Max Kober ermutigte den vom rechten Weg abgekommenen Genossen Künstler nicht nur mit Lob, sondern meldete als Informant gegenüber der Partei auch seine noch bestehenden Bedenken an. Die offiziell hochgelobte⁵⁶⁵ vierteilige Fassung der 'Pariser Kommune' von 1971/72 sei zwar sein bisher größtes Werk, aber wohl nur in der Konzeption von hoher Bedeutung, nicht (oder noch nicht) in der gesamten Durchführung. Dort bestehen noch Brüche. Prof. H. ist selbstkritisch genug, um das zu erkennen."⁵⁶⁶

Der Kunsthistoriker Kober sah sich nicht nur als wissenschaftlicher Partner im Dialog mit dem Künstler, sondern auch als ideologisch-moralischer Wächter, wenn er in einer Rede auf dem VIII. VBK-DDR-Kongreß, der vom 28.-29.11. 1979 in Berlin stattfand, ausführte, der Künstler ist "ein Ordnungshüter auf dem Felde der Bemühungen, sich die Realität anzueignen. Er ist mitverantwortlich dafür, daß dies in angemessener, zutreffender, ausreichend vielfacher Weise geschieht. Er wird damit [...] an seine Pflicht erinnert, ideologischen Umweltverschmutzungen, die sich als Formschlamperei erkennen lassen, entgegenzutreten und stabile Werte anzubieten, die eine vielfach soziale Wirkung haben und für den geistigen Haushalt der Nation unentbehrlich sind."⁵⁶⁷

IMS "Dr. Werner" bestätigte seinen Auftraggebern in regelmäßigen Abständen die positive politisch-ideologische Grundhaltung seines "vitalen", temperamentvollen und gelegentlich zu spontanen Äußerungen neigenden Schutzbefohlenen. Voll des Lobes ist er über sein "klares und eindeutiges Auftreten bei Aufenthalten im KA" (kapitalistisches Ausland), zu denen der IMS den Künstler öfters begleitet.⁵⁶⁸

⁵⁶³ BStU, MfS BV Leipzig, ZMA 3098/1, Akte Heisig, Bl. 6: Dieter Claus, Leutnant, 16.6.77.

⁵⁶⁴ 1970 Kunstpreis der Stadt Leipzig, Mitglied des Zentralvorstandes des VBK-DDR auf dem VI. Kongreß; 1971 Preis der Intergrafik, 1972 Nationalpreis

II. Klasse, zweite Übernahme des Vorsitzes des Leipziger Bezirksverbandes des VBK-DDR (bis 1974), Wahl zum Ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste der DDR, 1973 Kunstpreis des FDGB, 1974 Vaterländischer Verdienstorden in Gold und Theodor-Körner-Preis der Nationalen Volksarmee, Vizepräsident des VBK-DDR, 1975 Johannes R. Becher-Medaille in Gold, 1976 zum zweitenmal Rektor (bis 1987), Professor und Leiter einer Fachklasse, Orden Banner der Arbeit, 1978 Nationalpreis I. Klasse und Erster Stellvertreter des Präsidenten des VBK-DDR, 1982 Verdienter Hochschullehrer der DDR, 1983 Hans-Grundig-Medaille, 1985 Ehrenspange zum Vaterländischen Verdienstorden, 1987 Emeritierung, Ehrendoktor der Philosophie der Karl-Marx-Universität Leipzig.

In ähnlicher Weise versuchte die SED Brecht mit Preisen, Orden und Vergünstigungen davon abzuhalten, öffentliche Kritik am Regime zu üben. Vgl. auch sein Verhalten zum 17. Juni 1953. Siehe: John Fuegi, Brecht & Co. Biographie, Hamburg 1997, S. 784 und 802f.

⁵⁶⁵ Vgl. Karl Max Kober, Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken. Zu Bernhard Heisigs Bildern über die Pariser Kommune, in: Bildende Kunst 9/72.

⁵⁶⁶ BStU, MfS BV Leipzig, AP 82616/92, Bl. 68f., 3.7.1974, Akte Heisig.

⁵⁶⁷ Karl Max Kober, Die Verantwortung des Künstlers in unserer Zeit. In: Bildende Kunst, H.2, 1980, S. 60.

⁵⁶⁸ BStU, BV Leipzig, ZMA 3098/1, Bl. 36, Akte Heisig: Einschätzung der Person Heisig, Bernhard durch den IMS "Dr. Werner", Leipzig 25.8.1980.

"Ich habe meine Akte nie angeguckt, ich kenne sie nur durch den Sohn Bertram Kober. Angeblich habe er auch Mattheuer und Tübke bespitzelt, die sich darüber furchtbar aufgeregt haben. Mein Urteil über Karl Max Kober

Der Vorwurf, Heisig habe selbst als informeller Mitarbeiter Kollegen denunzierende Gespräche mit der Staatssicherheit geführt, erweist sich nach Überprüfung seiner Akte als gegenstandslos.⁵⁶⁹

Vor dem Hintergrund des VIII. Parteitags (Juni 1971) und der neuen Parole "Weite und Vielfalt" (vgl. Exkurs, 2.h.) ist die plötzliche Revision seiner unversöhnlichen Auseinandersetzung mit dem Krieg und seinem persönlichem Kriegstrauma durch die vierteilige Fassung der Pariser Kommune um so erstaunlicher. 1978 kommentierte Heisig selbstbewußt seinen neuen Status nach der kunstpolitischen Wende als auch kulturpolitisch einflußreicher Künstler: "Nach 1974? [...] Ja natürlich, die milde Sonne der Anerkennung schien über mir und ich konnte wieder machen was ich will. [...] Das ist eine Sache der Zeit. Je mehr du öffentliche Anerkennung hast, je mehr sie im Westen mal gelegentlich über dich sprechen, je mehr du da oder dort Einfluß gewinnst, sei es als Vizepräsident, desto weniger wagen es so ein paar Leute, gegen dich anzustänkern. Die grüßen dich ganz schnell zuerst. Es bekommt der Arbeit weder gut noch schlecht, weil der schärfste Kritiker der Arbeit ich selber bin. Es gibt niemand, der mich so scharf kritisiert hat, wie ich selber. Was an Kritischem kam, hat mich fast kaum berührt, wenn ich selber sicher war, daß ich recht habe. Das kam natürlich nicht so oft vor. Ich will nicht sagen, daß ich da unbeeinflußt geblieben bin. Das Brigadebild habe ich nicht nur der Kritik wegen kaputt gemacht, damals, sondern weil ich selbst unsicher war mit dem Bild. [...] Integriert in diesen gesamtgesellschaftlichen Prozeß, war ich oft gezwungen ein Bild in die Öffentlichkeit zu bringen. Deswegen habe ich an dem Bild für die Bezirksleitung weitergearbeitet und nicht übermalt. Deswegen habe ich einige Bilder aber auch kaputt gemacht, weil ich im Stadium der Eigenverantwortlichkeit alle Bindungen an einen Auftrag, an die gesellschaftlichen und politischen Forderungen habe fahren lassen und das Ding plötzlich über Bord habe gehen lassen, um ganz ruppig etwas ganz anderes zu machen. [...] Es ist auch eine gewisse Eitelkeit dabei. Die Eitelkeit alles immer ganz besonders gut machen zu wollen."⁵⁷⁰

Mehrfach, nicht nur in diesem Interview, hat sich Bernhard Heisig von der vierteiligen Kommune-Fassung distanziert: "Was ich gemacht habe, habe ich so gemacht, daß ich es vor mir verantworten kann, was die Bilder angeht. Es gibt eine Ausnahme, die aber künstlerisch schlecht ist, das ist ein Bild der Pariser Kommune. Da habe ich zuviele Zugeständnisse gemacht. Sie müssen ja bedenken, ich stand unter einem Katarakt von Kritik und Anwürfen und so weiter, die dann dazu führte, daß ich mir die Frage stellte, habe ich denn Recht, ist es

steht fest, das kann keine Akte ändern. Der hat Blödsinn geschrieben. Ich vermute, der wollte natürlich auch mal nach Paris und dazu brauchte er einen Paß. Es war eine Methode der Stasi, solche Leute zu erpressen, mach dies und jenes, dann bekommst du einen Paß. So ist der wahrscheinlich dahin gekommen. Das Problem mit dem Leipziger Herbstsalon [autonome, ohne Wissen des VBK 1984 von den Leipziger Künstlern Dambeck, Firit, Grimmling, Heinze, Huniat und Wegewitz in einer Messehalle organisierte Ausstellung, E.G.] habe ich mit Kober in Berlin bei Ursula Ragwitz gelöst. Mit seiner kunsthistorischen Ader konnte Kober der Ragwitz nachweisen, das alle Werke auf dem Herbstsalon schon einmal irgendwo anders zu sehen waren. Auf Kober hat die Partei gehört." (Heisig, Strodehne, 15.10. 2000)

⁵⁶⁹ Vgl. zur Werbung Heisigs als IMS, Deckname "Künstler": E. Gillen, Der entmündigte Künstler, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996, S. 14, Anm. 22.

⁵⁷⁰ Karl Max Kober im Gespräch mit Bernhard Heisig 1978 in Warnau, Tonbandrolle Nr. 50 im Nachlaß von K.M. Kober.

An anderer Stelle äußert er sich über die Kunstkritik: "Überblicksartikel, nach dem Motto, was wollte der Künstler uns damit sagen, wie es Peter H. Feist mit der Galerie im Palast der Republik gemacht hat, die würde ich ablehnen, weil sie keinen Sinn haben. [...] Interessant wäre gewesen, die in die Architektur hineingezwungenen Bilder im Palast vor dem Hintergrund des neuen, sich anbahnenden Verhältnis von Architektur und Kunst zu diskutieren. Die Architekten bekommen Gegenwind aus der Öffentlichkeit und im Fall des Gewandhauses Leipzig haben sie jetzt Angst, das ohne uns Künstler zu machen." (Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.)

nicht doch anders gewesen. Ich mußte da auch erst mal umlernen. Ich mußte lernen, daß das Schießen dieser Kommunarden ein ganz anderes Schießen war, als das, was ich gemacht hatte im Krieg, daß also Schießen und Schießen nicht dasselbe ist. Dieser Umdenkungsprozeß ging einher mit ununterbrochenen Versuchen, die Mittel so einzusetzen, daß sie in dem Sinne wirksamer das zum Ausdruck brachten, was ich will oder was ich meinte zu wollen. [...] Es gibt Bilder [zur Kommune 1964, 1965 und 1966, 1967, E.G.], die ich kaputt gemacht habe, und es gibt Bilder, die es leider noch gibt, die ich am liebsten kaputt machen würde, weil sie ein Kompendium von künstlerischen Unentschiedenheiten darstellen. Man kann aber in der Kunst nie was nur auf die Form abstellen, sondern immer nur auch auf das Denken. Ich kann nicht sagen, jetzt male ich das Ding irgendwie im Stil von weiß ich was, so wie Willi Sitte sein Stalingradbild im Stil von Léger gemalt hat."⁵⁷¹

Dagegen glaubten alte "Weggefährten" wie Peter H. Feist, die Existenz solcher Anpassungsleistungen schlicht verleugnen zu müssen: "In dem Maße, wie ein Künstler (oder ein Kunstwissenschaftler) an dem Ziel festhielt, mit Person und Werk zu einer anderen Gesellschaft und Kultur beizutragen als der vor 1945 und auch der, als die ihm der 'Westen' erschien, und in dem Maße, wie ihm der Sozialismusversuch in der DDR dafür tauglich schien, stieg er aus diesem Versuch nicht aus. In sein von ihm selbst verantwortetes Schaffenskonzept ging die Frage ein, womit das Werk am besten dem 'Gemeinwohl' diene. Damit löst sich das Problem der 'Auftragskunst' auf, das vorzugsweise als Schreckgespenst durch die heutige Diskussion geistert. Gewiß mußten sich Maler, Bildhauer usw. bei einzelnen Arbeiten mit Erwartungen der jeweiligen Geldgeber oft mühsam auseinandersetzen, aber bei Künstlern wie den hier zu betrachtenden [u.a. Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke, E.G.] kam es niemals zu einem Werk, das ihre eigene Kunstauffassung verleugnete, gab es keine opportunistische Spaltung ins private 'Eigentliche' und öffentlich 'Angepaßte'."⁵⁷²

c. Vergeblicher Versuch einer Emanzipation: Der V. Kongreß des VBKD 1964. Die Selbstkritik von Bernhard Heisig

Harald Olbrichs Hinweis auf einen "momentanen Unglauben an den Sieg der Humanität und des sozialen Fortschritts" in den Gemälden von Bernhard Heisig 1964/65, die er mit "'zeittypische(n)' Momente(n)" der Jahre 1964 und 1965 in Zusammenhang bringt, sind, wie bereits in Kapitel I.3.b. angedeutet, ein verdeckter Hinweis auf die Debatten und die Selbstkritik von Bernhard Heisig während des V. Kongresses des VBKD im Frühjahr 1964. Dieser Kongreß war bis zum X. Kongreß des VBK-DDR (22.-24.11. 1988) der einzige, auf dem offen Widerstand gegen den in Funktionärszirkeln zuvor festgelegten Ablauf der Reden und ihre vorab 'diskutierten' Inhalte gewagt worden war. Der Ablauf des V. Kongresses des VBKD, der für Heisigs politische Biographie einschneidende Folgen hatte, wird hier dargestellt, um exemplarisch zu zeigen, wie die sogenannten offenen Aussprachen und

⁵⁷¹ Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 26. Weitere distanzierende Äußerungen zur vierteiligen Fassung: "Ich wünschte, das Museum, in dem es hing, wäre abgebrannt. [...] Das ist ein schlimmes Ding. Das war wirklich eine Kompromißsituation. Mir war der Dreiteiler zu sakral, dann habe ich eine Tafel dazwischengeschoben. Für mich ist es ein schlechtes Bild, warum auch immer, das ist meine einzige Maxime, ein gutes oder ein schlechtes Bild. Die ideologische Historie dahinter ist mir wurscht." (Gespräch am 11.8.1999 in Strodehne mit dem Verfasser.) "In Leipzig hängt noch so ein Auftragswerk, auf das er gern ein Attentat verüben möchte." (Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 417.)

⁵⁷² Peter H. Feist, Erinnerungsversuch. Beobachtungen eines Weggefährten. In: Dieter Brusberg und Bärbel Mann (Hrsg.), Ostwind. Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der GrundkreditBank, Ausst.kat., Berlin 1997, S. 54.

Debatten des ersten Tages am Abend und in der folgenden beiden Tagen von einer kleinen Gruppe von Staats-, Partei- und Verbandsfunktionären gelenkt und manipuliert wurden. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Kongressen ist das Protokoll der Reden und Debatten nie veröffentlicht worden. Erschienen sind nur, herausgegeben vom Zentralvorstand des VBKD, drei schmale Broschüren mit der Einleitungsreferat Lea Grundigs, dem Beschluß des V. Kongresses des VBKD, der bereits als Entwurf der 14. Tagung des Zentralvorstandes am 6.3. 1964 vorlag, dem Rechenschaftsbericht des Zentralvorstandes und der Zentralen Revisionskommission.

Bereits am 1. November 1963 erstellt der Zentralvorstand des VBKD einen ersten Arbeitsplan zur Vorbereitung und Durchführung des V. Kongresses des VBKD bis zum 26. März 1964.⁵⁷³ (Bl. 184)

Unter dem Datum des 21.1. 1964 schrieb Horst Weiß eine Reihe von Briefen an leitende Mitglieder des VBKD (z.B. Günter Feist) und forderte sie auf, an den vorbereitenden Mitgliederversammlungen im eigenen Bezirksverband, aber auch an Mitgliederversammlungen in ausgewählten anderen Bezirken teilzunehmen, in denen die Delegierten für den Kongreß gewählt werden.⁵⁷⁴ Die Bezirksvorsitzenden bekommen von Horst Weiß Briefe mit Fragebogen, die von den gewählten Delegierten auszufüllen sind. Die Briefe enthalten Empfehlungen mit Namen von Mitgliedern, die als Delegierte aufzustellen sind.

Am 3.2. 1964 werden mit der "Vorlage Nr. 3, Streng vertraulich!" bereits erste Vorschläge für die Wahl des neuen Zentralvorstandes auf dem Kongreß im März festgelegt.⁵⁷⁵ In den ZV neu hinzugewählt werden sollten aus der Sektion Bildhauer: Fritz Cremer, Werner Stötzer (Bl. 90). Beide sind jedoch nicht vorgeschlagen und gewählt worden am 3. Tag des Kongresses, vermutlich wegen der Rede von Cremer am ersten Tag. Aus der Sektion Kunstwissenschaft sollte Dr. Hermann Raum gewählt werden, auch er wurde auf dem Kongreß offensichtlich wegen seiner Rede gestrichen. (Bl. 91)

Die Konzeption des V. Kongresses (19 Manuskriptseiten) mußte, wie üblich, von der Kulturabteilung des ZK genehmigt werden. Unter der Überschrift "Grundsätze für die kadermäßige Vorbereitung der neu zu wählenden leitenden Organe des Verbandes" heißt es: "Es muß erreicht werden, daß die Auffassungen der Verbandsspitze jetzt mehr und mehr zum Gemeingut aller bildenden Künstler werden, daß die richtigen Beschlüsse und Festlegungen ausstrahlen und durchdringen in die gesamte Mitgliedschaft."⁵⁷⁶ Weiter seien im Verlauf des Kongresses von den Delegierten "folgende Gesichtspunkte zu beachten: 1. das prinzipielle Einverständnis und ihre aktive Unterstützung des Bitterfelder Weges (die 2. Bitterfelder Konferenz war für den 24./25. 4. geplant, E.G.) als Richtschnur des gesamten Kultur- und Kunstlebens unserer Republik.

2. die künstlerische Leistung im Sinne der Entwicklung der sozialistisch-realistischen Kunst [...] Es kommt darauf an, aktions- und arbeitsfähige Leitungen des Verbandes zu schaffen, die

⁵⁷³ SAdK, VBK-ZV, Sign. 59, 262 Bl. V. Kongreß, Vorbereitende Schriften und Materialien: Bl. 175-180.

⁵⁷⁴ "Herrn Günter Feist, Berlin-Baumschulenweg, Neue-Krug-Allee 104, 21.1.1964. Lieber Genosse Feist! Als Mitglied der Arbeitsgruppe Bildende Kunst der Kulturabteilung des ZK übermitteln wir Dir beiliegend die Übersicht über die Mitgliederversammlungen in den Bezirksorganisationen zur Vorbereitung unseres V. Verbandskongresses und zur Wahl der Delegierten.

Wir bitten darum, daß Du außer in Deinem eigenen Bezirk vor allem in der für Dich in der Arbeitsgruppe festgelegten Bezirksorganisation Potsdam unbedingt an der Versammlung teilnimmst. Des weiteren würden wir es sehr begrüßen, wenn die Wahrnehmung noch anderer Termine möglich wäre [...]" (SAdK, VBK-ZV, Sign. 61, Bl. 207)

⁵⁷⁵ SAdK-VBK, Sign. 59, Bl. 87-92.

⁵⁷⁶ SAdK-VBK, Sign. 66, Bl. 124.

in ihrem Umfang und ihrer Zusammensetzung eine wirklich operative Arbeit gewährleisten."⁵⁷⁷

Zum Einschwörungsritual gehörte auch die ideologische Vorbereitung des Kongresses auf einer (Partei-)Aktivtagung am 23.3. 1964, also am Tag vor der Eröffnung. Das Hauptreferat von Lea Grundig, das bereits als "Vorlage des Sekretariats des Zentralvorstands des VBKD" der "Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED" (Nachfolgeorganisation der "Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED") zur Prüfung vorgelegt worden war sowie ein Papier über "Probleme, die auf dem Kongreß zu erwarten sind", werden von den Genossen detailliert abgestimmt. Die These von Herbert Sandberg und René Graetz vom Expressionismus als spezifisch deutscher Tradition sollte zurückgedrängt werden zugunsten eines Bekenntnisses zur proletarisch-revolutionären Kunst. Den Expressionisten gestand man aber zumindest einen "subjektiv ehrlichen Protest" zu. Selbstverständlich stand auch Lea Grundig Wahl zur Verbandspräsidentin vor dem Kongreß fest.⁵⁷⁸

In einer "streng vertraulichen" Vorlage des ZK unter der Überschrift "Erste Vorschläge für die Wahl des neuen Zentralvorstands" heißt es in einem Zusatz: "Es handelt sich um Vorschläge des Sekretariats, die noch nicht im Präsidium bzw. Zentralvorstand beraten worden sind. Mit den hier genannten Künstlern ist noch nicht gesprochen worden."⁵⁷⁹

Vorausgegangen ist das 5. Plenum des ZK. Der Leiter der Kulturabteilung beim ZK Siegfried Wagner nimmt auf dieser Parteiaktivtagung darauf Bezug: "Die Frage der Genossin Hunzinger, Mitglied der Parteileitung des Berliner Verbandes, nach dem Vertrauen zur Partei ist Demagogie. [...] Durch Beschluß der Parteiführung wurde die Diskussion nicht öffentlich geführt, und zwar aus zwei Gründen: 1. Nach dem 5. Plenum des ZK haben wir uns auf die ökonomischen Fragen [...] konzentriert [...]. 2. haben wir das Material nicht in der Tagespresse veröffentlicht, weil wir die Bitterfelder Konferenz haben (II. Bitterfelder Konferenz vom 24./25.4. 1964, E.G.). [...] Ein Teil der Auffassungen, wie sie Ernst Fischer vertritt, liegt bei uns gedruckt vor. [...] Was Havemann⁵⁸⁰ betrifft, ist es beinahe fatal, diese

⁵⁷⁷ SAdK-VBK, Sign. 66, Bl. 133.

⁵⁷⁸ Lea Grundig, die nach dem 17. Juni 1953 noch heftige Kritik am Formalismus und der Ignoranz gegenüber der ASSO geübt hatte, deren Mitgründerin sie 1929 in Dresden war (vgl. Exkurs, 2.c.), ist seit 1950 Mitglied des VBKD und seit 1961 gegen den Willen des Akademiepräsidenten Otto Nagel auf Grund einer Anweisung des damaligen Ministers für Kultur, Alexander Abusch, auch Mitglied der DAK. (Vgl. Hannes Schwenger, in: Offner/Schroeder, S. 109.) Sie wird vom Apparat durchgedrückt, obwohl aktenkundig geworden ist, daß sie in ihrem Heimatbezirk Dresden nicht gerade über Autorität verfügt: "In der Aussprache bei der Bezirksleitung der Partei, bei der die Parteileitungen des Verbandes und der Hochschule zugegen waren, kamen wir zu folgendem Standpunkt: Lea Grundig besitzt zu wenig Resonanz im Bezirk, was in ihrem Verhalten selbst begründet liegt. Sie hat zum Verbandsleben in Dresden wenig Beziehung." (SAdK-VBK, Sign. 61, Bl. 77, Protokoll einer Arbeitsbesprechung mit den Mitarbeitern des Zentralvorstandes am 27.2. 1964)

⁵⁷⁹ SAdK-VBK, Sign. 65, Bl. 221-232, Vorlage Nr. 3 ("Streng vertraulich!") des Zentralsekretariats zur Vorbereitung des V. Kongresses, undatiert. Willi Sitte, der 1963 seine Selbstkritik zum Wohlgefallen der Partei absolviert hatte, taucht zusammen mit Walter Womacka, Willi Neubert, Wolfgang Frankenstein, Jutta Damme und Harry Blume auf der Vorschlagsliste zum Zentralvorstand auf (Bl. 9).

⁵⁸⁰ Robert Havemann, wurde 1943 vom "Volksgerichtshof" zum Tode verurteilt. Als kriegswichtiger, hochqualifizierter Chemiker bekam er "Hinrichtungsaufschub", um in seiner Todeszelle im Zuchthaus Brandenburg, in dem auch Erich Honecker saß, für das Heereswaffenamt wissenschaftliche Experimente durchführen zu können. Nach 1945 wurde er SED-Mitglied und Professor für Chemie am Institut für Chemie der Humboldt-Universität. Er saß seit 1949 in der Volkskammer und beteiligte sich an Relegierungen von Studenten der "Jungen Gemeinde". Für die im Wintersemester 1963/64 gehaltene Vorlesung "Naturwissenschaftliche Aspekte philosophischer Probleme (Dialektik ohne Dogma)", in der er die "Pflicht zum eigenen Urteil", einen "demokratischen Sozialismus" und die Reform der SED forderte, wurde er fristlos entlassen und aus der SED ausgeschlossen. Im Sinne des verordneten Antifaschismus wurde sein Name aber auch aus der Geschichte des Widerstandes im Zuchthaus Brandenburg gelöscht. Vgl. Walter Uhlmann (Hrsg.), Sterben, um zu leben.

Frage heute noch zu erörtern. Mit Havemann setzen wir uns jahrelang auseinander.⁵⁸¹ Durch sein Interview beim Hamburger Echo hat sich die Diskussion erübrigt. Es ist Aufgabe des Kongresses, solchen Apologeten eine Abfuhr zu erteilen."⁵⁸²

Bernhard Heisig greift dennoch das Konfliktpotential auf: "Es ist die Frage nach dem Konflikt und der Konfliktlosigkeit gestellt worden. Damit ist nicht gemeint, daß jedes Bild einen Konflikt beinhalten muß. Die Kunst ist dem Menschen zur Seite gegeben, um ihn zu erfreuen und muß sich an alle wenden. Eine andere Frage ist die, keine Tabus zuzulassen. [...] Ich bin nicht der Meinung, daß man den Schwarzen Peter den Kunstwissenschaftlern zuschieben muß. Ich will über diese Fragen sprechen. Ich wäre dankbar über eine Information, ob diese Fragen zu diskutieren sind."⁵⁸³

Damit hatte Heisig 'vorgefühl' für seine Rede. Alle waren also gewarnt.

Ein weiterer Protagonist des Kongresses, Hermann Raum, meldet sich ebenfalls zu Wort: "Ich bin nicht der Meinung, das (die Äußerung der Genossin Ingeborg Frank-Hunzinger, E.G.) Demagogie zu nennen. Wie oft bleiben wir hängen an mangelnder Information. Die Begriffe, die auf dem 5. Plenum genannt worden sind, haben für uns keinen Inhalt bekommen. Wir können gegen diese (westlichen, E.G.) Kunstwerke nicht Stellung nehmen, weil wir kein Bild davon gesehen haben."⁵⁸⁴

Der V. Kongreß des VBKD tagte als Referenz an den "Bitterfelder Weg" von Dienstag, den 24.3. bis Donnerstag, den 26.3. 1964 im Kulturhaus des Werkes für Fernsehelektronik, Berlin-Oberschöneweide, Wilhelminenhofstraße.⁵⁸⁵

Er wird mit einem umfangreichen Referat von Lea Grundig "Die bildende Kunst beim umfassenden Aufbau des Sozialismus in der DDR und die Aufgaben des Verbandes" eröffnet.⁵⁸⁶ Lea Grundig geht kurz auf die V. Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1962 ein, die viele als Rückschlag in die Zeiten der III. Deutschen Kunstausstellung 1953 empfanden mit "glatten Darstellungen, unkünstlerischen Abbildereien. Es waren negative

Politische Gefangene im Zuchthaus Brandenburg-Görden 1933-1945, Köln 1983, S. 279. Die Vorlesungen erschienen 1964 als rororo aktuell 683, Auflage: 250.000 im Westen.

⁵⁸¹ Die Probleme mit Havemann begannen aus der Sicht der SED im Sommer 1956 mit einem Artikel Havemanns gegen den Dogmatismus, der sich an Autorität und Tradition klammerte. An der Debatte im ND und "Sonntag" waren auch Georg Klaus, Wolfgang Harich und Alfred Kosing beteiligt.

Vgl. Robert Havemann, Fragen, Antworten, Fragen. Aus der Biographie eines deutschen Marxisten, München 1970.

⁵⁸² SAdK, VBK-ZV, Sign. 70, Bl. 3-10, hier Bl. 4-5. Am 14.2. 1964 hatte das Parteiaktiv der Humboldt-Universität mit Hager und Havemann diskutiert. Dort wurde der Vorwurf erhoben, Havemann verbreite seine Ansichten über westliche Medien. Im sozialdemokratischen "Hamburger Echo" sprach er von Fehlern beim Aufbau des Sozialismus, von der mangelnden Überwindung von Stalinismus und Dogmatismus und seiner Hoffnung auf einen "freiheitlichen Sozialismus". Das Interview mit dem "Spiegel" führte dazu, daß er als Professor entlassen wurde. 1966 folgte sein Ausscheiden als Mitglied der Akademie der Wissenschaften.

⁵⁸³ ebd. Bl. 5.

⁵⁸⁴ ebd. Bl. 6.

⁵⁸⁵ Der Kongreß wurde vom VBKD protokolliert. SAdK, VBK-ZV, Sign. 67 (Teil 1,

1. Tag, 140 Bl.), Nr. 68 (Teil 2, 2. Tag, 140 Bl.), Nr. 69 (Teil 3, 3. Tag, 58 Bl.), Sign. 375 Originalstenogramm, 149 Bl. Auffallend ist, daß der Diskussionsbeitrag von Bernhard Heisig, gehalten am 24.3., fehlt. Er ist nur überliefert durch eine Tonbandabschrift des MD Berlin, Forschungsprojekt "Kunstdokumentation SBZ/DDR" aus dem Nachlaß von Karl Max Kober (Nr. 67/1), jetzt SAdK. Auch die Rede des Kulturministers Hans Bentzien fehlt, ebenso Cremers Rede.

Unter Sign. 67 liegt ein Foto von AdN-Zentralbild: "Blick in den Kongreßsaal während des Hauptreferates, das Frau Prof. Lea Grundig, Mitglied des Präsidiums des VBKD, hielt" - 12/6509/I - beiliegend Bildlegende: 1. Reihe von links nach rechts: Cremer, - , Nagel, Wolfgramm, - , Zimmermann, Weiß, Wagner (ZK), Bork (Min.), - , 2. Reihe: - , Schultze-Knabe, - , - Geyer, Schmied, - , - , - , Dähn, - , Worner. Am Rednerpult: Lea Grundig.

⁵⁸⁶ V. Kongreß VBKD, Broschüre, Herausgeber: VBKD, Zentralvorstand, Berlin (DDR) 1964, S. 8-29. Zwei weitere Broschüren publizieren den Rechenschaftsbericht des ZV und der Zentralen Revisionskommission.

Versuche, durch äußerliches Abschildern von Menschen, Gegenständen und Vorgängen zum sozialistischen Realismus vorzudringen." Man zeige nur die Schlußszene, das Happy end als Auflösung der vorangegangenen Konflikte. "Alles erscheint gestellt, glatt, unwahr. Es kommt Wunschträumen entgegen, die vor der Wirklichkeit, die alles andere als glatt ist, die Augen fest schließt. [...] Ich bin mit Fritz Cremer vollkommen einverstanden, wenn er gerade diese Erscheinung mit größter Erbitterung entgegentreit. [...] Ich kann aber Fritz Cremer nicht zustimmen, wenn er aus diesem unkünstlerischen Zerrbild ein neues Prinzip konstruiert. Dem Versagen und Nichtkönnen wird mit der Bezeichnung 'Sozialistischer Idealismus' die Qualität bewußter Zielsetzung verliehen."⁵⁸⁷ Neben der Kritik an der Kunst, die vom Bitterfelder Weg propagiert wird, spricht Lea Grundig das zweite große Thema an, die Frage, "können wir von der Moderne lernen?" Wieder, wie schon zwischen 1956 und 1957 in der vom damaligen Chefredakteur Herbert Sandberg initiierten Picasso-Debatte in der Zeitschrift "Bildende Kunst"⁵⁸⁸, dreht sich alles um Picasso, den "Abstraktionisten", der zugleich "seine Bilder gegen den Krieg gemalt" habe. In seinen Gemälden wie "Guernica" und gegen den Korea-Krieg habe er die größtmögliche Wirkung angestrebt und "nach konkreten verständlichen Formen" gesucht. Statt einer undifferenzierten Verneinung der Moderne, plädiert sie für eine Unterscheidung zwischen solchen, die einen "Wahrheitsgehalt" haben, "auch wenn er schwer verständlich vorgetragen wird und den Werken des reinen Subjektivismus."⁵⁸⁹ Auch versäumt sie es nicht, den Expressionismus zu verteidigen: "Ich denke, wir machen es uns immer noch zu leicht, den Expressionismus einfach als reaktionäre Erscheinung abzustempeln." Nach dem Ersten Weltkrieg zeigte sich aber, "daß die subjektivistische Formensprache des Expressionismus mit seiner Nichtachtung der klaren, realen Formen nicht fähig war, die großen Gedanken revolutionären Kampfes verständlich und damit wirkungsvoll zu machen. [...] Wir haben also in Deutschland die große Lehre der Überwindung der antirealistischen, subjektivistischen Kunst erlebt." Die Arbeiterklasse "zeigte den Weg seiner positiven Überwindung in der proletarisch-revolutionären Kunst."⁵⁹⁰

Hermann Raum aus Rostock, der 1963 mit einer Kritik der westdeutschen Kunstentwicklung an der Universität Rostock promoviert hatte⁵⁹¹, eröffnet die Debatte mit einer Rede, die neben den Beiträgen von Fritz Cremer und Bernhard Heisig die Aufbruchstimmung am ersten Tag

⁵⁸⁷ V. Kongreß VBKD, ebd., S. 10; Protokoll (I. Teil), SAdK, VBKD-ZV, Sign. 67, Bl. 48, 49. Vor der hier zitierten Verlesung einer während des Vortrages vergessenen halben Manuskriptseite erging sie sich in Lob: "Die V. Deutsche Kunstausstellung [...] hat neue Qualitätsmaßstäbe gesetzt. [...] Die sich in der Arbeit, in Auseinandersetzungen und im Kampf herausbildende neue Wirklichkeit wurde der Inhalt vieler Werke. Es gelang einer ganzen Reihe von ihnen, zum überzeugenden emotionalen Erlebnis zu werden und das Didaktische zu überwinden. Das echte innere Bild kam in der künstlerischen Komposition zum Ausdruck. Die Künstler identifizierten sich vollkommen mit ihrem Stoff, so daß sie eine persönliche künstlerische Handschrift erreichten. Der alte Zwiespalt: was ich als Auftrag und was ich 'für mich' mache, schwindet, wird immer mehr überwunden." Nach der Pause liest sie die vergessene halbe Seite mit ihrer kritischen Sicht der V. Deutschen Kunstausstellung vor: "Leider ist mir beim Vorlesen eine sehr dumme Sache passiert. Ich habe beim Umblättern eine halbe Seite nicht mit vorgelesen. Ich möchte das jetzt nachholen. Diese Stelle ist insofern interessant, weil ich da einige Worte an eine bestimmte Adresse richte." (Bl. 48)

⁵⁸⁸ Vgl. Angela Schneider, "Picasso in uns selbst". In: Ausst.kat. "Deutschlandbilder", Köln 1997, S. 539-544.

⁵⁸⁹ Wie Anm. 587, S. 11; Protokoll, Teil 1, Bl. 17

⁵⁹⁰ Wie Anm. 587, S. 17-19; Protokoll, Teil 1, Bl. 27, 29, 30.

Wolfgang Hütt erinnert sich: "Wir wußten, Lea Grundigs Referat wurde nicht ohne Billigung der SED-Führung vorgetragen. Die Grafikerin selbst gehörte dem Zentralkomitee dieser Partei an. Um so aufmerksamer horchten wir auf die von ihr angeschlagenen neuen Töne. Es beherrschte daher [...] die sehr offene Diskussion am ersten Verhandlungstag [...] die in ihre Rede eingebettete Kritik an einengenden Dogmen. Die Delegierten befanden sich an diesem Tag in einer Aufbruchstimmung." (Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 243)

⁵⁹¹ "Zu den ideologischen Voraussetzungen und Auswirkungen der Vorherrschaft der abstrakten Kunst in der Bundesrepublik".

prägte. Seit zwölf Jahren (also seit der Formalismuskampagne Anfang der 50er Jahre) werde die Beurteilung von Kunstwerken "von einer Formel beherrscht, die lautet: Form ist Ideologie. Die Kunstkritik fertigte zwei Schubkästen an. In die linke kamen die sogenannten realistischen Gestaltungsformen, in die rechte die sogenannten Gestaltungsformen des Modernismus. [...] Mitunter befanden sich in der linken Schublade nicht viel mehr als Menzel und Repin, in der rechten u.a. aber die Impressionisten, van Gogh, der Expressionismus, Dix, Heartfield und Barlach, logischerweise auch die Kollwitz, da ihr revolutionäres Spätwerk die Erfahrungen des Expressionismus sichtbar an sich trägt. [...] Die Wirklichkeit des künstlerischen Schaffens bietet keinerlei Anlaß, diese beiden Schubkästen einzurichten." Die Form sei in der DDR fast bis zu ihrem Verschwinden "verinhaltlich" worden. (Bl. 50f.) Aber sowenig die Verwendung von Bildmitteln des bürgerlichen Realismus die Entstehung realistischer Kunst garantieren können, bedeute die Verwendung der bildnerischer Mittel des sogenannten Modernismus die Übernahme der modernistischen Weltanschauung. (Bl. 53) "Die Herkunft der Mittel ist überhaupt kein Kriterium. In diesem Sinne trete ich für die offizielle Beseitigung der Schubkästen ein." (Bl. 54) "Alle Versuche, durch geschickte Grenzziehungen, die meist mitten durch Männer und Bilder gehen, Bruchstücke aus diesem Bereich für den Realismus unserer bisherigen Konzeption zu retten, müssen - wissenschaftlich gesehen - scheitern. In diesem Sinne empfinde ich unsere bisherige Picasso-Konzeption als einen wirklichen Eiertanz. (Beifall)" (Bl. 56) In Anspielung auf Hans Mayer-Foreyts Leibl-Adaptionen (vgl. I.1.f.) und Willi Sittes lesenden Arbeiter auf dem Gerüst⁵⁹² nach Léger⁵⁹³, behauptet Raum, daß nicht Tabus über irgendwelche Kunstrichtungen der "unschöpferischen Nachäfferei und dem gekonnten Bluff à la Leibl oder à la Léger Paroli bieten" können, "sondern nur die unerbittliche Frage nach der Wahrheit, der Handhabbarkeit und der Bewegkraft der Aussage." (Bl. 60) Der gnoseologisch unhaltbaren Terminologie von der "Wahrheit und Schönheit unseres Lebens" sollte man "mit offenherzigen, wahren Aussagen über unser Leben" entgegentreten. Hermann Raum plädiert dafür, die Kunst "durch die unbestechliche Aufdeckung der Widersprüche in unserer Wirklichkeit mit bildkünstlerischen Mitteln [...] zu einer tatsächlich verändernden Kraft zu machen." (Bl. 61) Der streitbare Bildhauer Fritz Cremer greift den Faden auf, erklärt sich mit den Ausführungen seines Vorredners "absolut einverstanden" und setzt als Motto seiner Rede die Worte von Bertolt Brecht an den Anfang: "Es setzt sich nur soviel Wahrheit durch, wie wir durchsetzen." Wir brauchen eine vergleichbare Überprüfung der Folgen aus der Periode des Personenkults auf dem Gebiet der Kunst, also "eine Art XX. bzw. XXII. Parteitag auf dem Gebiet der Kultur."⁵⁹⁴ (Bl. 63f.)

Rhetorisch eindrucksvoll folgt nun eine ganze Liste von Forderungen:

"Wir brauchen die Erkenntnis, daß der Zweifel, die Kritik [...] ein Grundelement historisch materialistischen Denkens ist [...] wir brauchen keine Verhaltensweisen, die jede kleinste Regung von irgendetwas Neuem, Unbekanntem mit politischen Verdächtigungen begegnet. (Bl. 66) [...] Wir brauchen für die Kunst marxistische Kunstwissenschaftler und keine Gesellschaftswissenschaftler. (Beifall und Rufe 'Sehr richtig!') [...] Wir brauchen die Einsicht, daß spätbürgerliche Kunst generell nicht gleichzusetzen ist mit dem Begriff Dekadenz. Wir brauchen die Einsicht, daß sich unsere Kunst an zivilisierte Menschen, an Alphabeten und

⁵⁹² Willi Sitte, Arbeitspause, 1959, Öl auf Hartfaser, 199,5 x 121,8 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.

⁵⁹³ Fernand Léger, Die Bauarbeiter, 1950, Öl auf Leinwand, 300 x 200 cm, Musée National Fernand Léger, Biot.

⁵⁹⁴ Die Aufdeckung der stalinistischen Verbrechen in Moskau auf dem XX. Parteitag im Februar 1956 wurde fortgesetzt auf dem XXII. Parteitag im Oktober 1961 (vgl. Exkurs, 2.f., Ulbricht beantwortete Chruschtschows zweite Entstalinisierung auf dem Moskauer XXII. Parteitag mit der Erklärung "Bei uns gibt es keinen Stalinismus, also auch keine 'Entstalinisierung'.")

nicht an Analphabeten wendet. (Beifall) (Bl. 67) [...] Wir brauchen eine Kunst, die die Menschen zum Denken veranlaßt, und wir brauchen keine Kunst, die ihnen das Denken abnimmt. (Beifall und Rufe 'Sehr richtig!') [...] Wir brauchen Wahrheitssuche in der Kunst, und wir brauchen die unbedingte Eigenverantwortlichkeit des Künstlers. (Beifall und Rufe: Sehr richtig!)" (Bl. 68)

In Anspielung auf die damals viel diskutierten und von der SED heftig bekämpften Thesen von Roger Garaudy⁵⁹⁵ und Ernst Fischer⁵⁹⁶ stellt er die rhetorische Frage "Brauchen wir einen Realismus ohne Ufer? [...] Wenn wir von der Notwendigkeit eines nach vorne offenen Realismus in der Kunst sprechen, so wird die schöpferische Kraft des einen oder anderen Künstlers die Ufer übertreten, ganz gleich, ob wir nun diese Übertretung offiziell genehmigt haben oder nicht. Warum haben wir nur so eine furchtbare Angst vor uns selber? Und wiederum kommen wir hier auf das alte Wort, daß wir aus Angst, unserer Sache zu schaden, eben unserer Sache schaden. [...] So wie die Wissenschaft der Relativitätstheorie, der Atomwissenschaft, der Kybernetik u.a. zunächst auch nicht volksverbunden und nicht kontrollierbar erscheinen, so brauchen wir auch für die Kunst die Freiheit, zunächst nicht oder scheinbar nicht volksverbunden und kontrollierbar zu sein." (Bl. 69)

Fritz Cremer schließt mit den Worten Michelangelos "Wer nicht selbst denken kann, entehrt sich!" Sie "klingen für mich wie die Worte eines Marxisten. In ihnen ist enthalten, daß es ehrenvoller ist, fehlerhaft zu denken als überhaupt nicht oder das Denken anderen zu

⁵⁹⁵ Als Mitglied des Politbüros und Chefideologe der KPF hatte Roger Garaudy in seiner Partei eine vergleichbare Funktion wie Kurt Hager in der SED. Seit dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 setzte er sich für eine Entdogmatisierung der Theorie ein. 1963 erschien in Paris "D'un réalisme sans rivage" (Realismus ohne Ufer). Vgl. von Roger Garaudy das Kapitel "Der Marxismus und die Kunst" in: R. Garaudy, *Marxismus im 20. Jahrhundert*, Originalausgabe Paris/Genf 1966, dt. Reinbek bei Hamburg 1969, S. 139-166. Der Romanist und Mitarbeiter am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Karlheinz Barck, erinnert in einem Zeitzeugengespräch an die Bedeutung dieser Einflüsse auf die Debatten in der DDR: "Das sind alles, wenn man so will, Zersetzungs Vorgänge eines rigorosen Konzepts, das auch aufgrund anderer ökonomischer und politischer Vorgänge dann zu Prag führte [...]" (Zeitzeugenbericht. Ein Gespräch mit Karlheinz Barck, in: Wolfhart Henckmann/Gunter Schandera (Hrsg.), *Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990*. Beiträge zu ihrer Geschichte, Berlin 2001, S. 196)

⁵⁹⁶ Von Ernst Fischer erschien 1959 im Verlag der Kunst Dresden das Buch "Von der Notwendigkeit der Kunst". Für Fischer ist die Entfremdung Voraussetzung der zunehmenden Individualisierung des Künstlers. Aufgabe des Avantgardisten sei es, die Welt als veränderbar zu zeigen und damit zu ihrer Veränderung beizutragen (S. 41f.). Der sozialistische Realismus sei nichts anderes als eine Haltung zum neuen gesellschaftlichen Inhalt und schließe das "Experimentieren mit neuen Ausdrucksmitteln" nicht aus (S. 106). Bereits am 22.11. 1961 sah sich Fischer genötigt, in einem Brief an Alfred Kurella sich über die Diffamierung seiner Person und seines Werkes in der DDR zu beschweren. Nachdem sein Buch ein Jahr lang tot geschwiegen worden sei, würde Hans Koch ihn jetzt unmittelbar vor dem Erscheinen der zweiten Auflage scharf angreifen und ihm unterstellen, "mit dem Feinde in einer Richtung zu zielen". Kurella weist die Vorwürfe in seinem Antwortbrief vom 8.1. 1962 zurück: "es muß Dir [...] bekannt sein, daß wir [...] in ideologischen Fragen besonders aufmerksam, um nicht zu sagen, streng sein müssen. Das bezieht sich auch auf das Gebiet der Kunsttheorie und der Ästhetik, Bereichen, in denen sich bei uns, vom Klassengegner sehr geschickt beeinflusst, ein regelrechter Klassenkampf [...] abspielt. Da dank unserer Kulturpolitik Kunst von Jahr zu Jahr mehr eine Angelegenheit der Massen wird, gewinnen diese Auseinandersetzungen fortschreitend größere allgemeine Bedeutung, d.h. diese sind nicht Angelegenheit der Fachleute. Mit der Veröffentlichung Deines Buches [...] hast Du Dich in diesen Streit eingeschaltet, wahrscheinlich ohne im einzelnen zu wissen, wie bei uns die Fronten verlaufen [...]" (SAPMO-BArch DY 30/IV 2/2026/11, Bl. 165, 163f., Teilbestand Büro Alfred Kurella) Vgl. Klaus Weidner, *Symbole - Zeichen - Realismus. 'Guernica', Ernst Fischer und wir*. In: Sonntag, Nr. 18, 1964. Im gleichen Jahr verteidigt der Cheflektor des Verlages der Kunst, Dresden, Erhard Frommhold, seinen Autor gegen Weidners Polemik. Sein Text wurde in der *Bildenden Kunst* 3/1990 nachgedruckt. Von der "Notwendigkeit der Kunst" war als Essay bereits in dem Sammelband "Kunst und Menschheit. Essays", Wien 1949 erschienen. Der Band war in der Bibliothek des VBKD. 1948 waren in Dietz Verlag, Berlin unter dem Titel "Freiheit und Persönlichkeit" drei Vorlesungen über Probleme der modernen Philosophie erschienen.

überlassen. (Beifall)" (Bl. 75)

Nach einem Bericht der Hauptabteilung XX/1/II des MfS vom 23.3. 1964 äußerte Cremer bereits auf einer zentralen Beratung der bildenden Künstler Berlins vom 16.1. 1964 die Ansicht, auf dem Gebiet der Kunst sei ein XX. bzw. XXII. Parteitag notwendig.⁵⁹⁷ Die IM 'Hamlet' und 'Joachim' berichteten am 24.3. 1964 über die Rede Cremers und die Reaktion der Künstler darauf. Das Protokoll der Rede hätte dem IM leider nicht zur Verfügung gestanden, da Siegfried Wagner dieses Protokoll gerade mit einem Kunstwissenschaftler analysiere. "Nach Auskunft des GI 'Joachim', der in den Beratungspausen mit verschiedenen Künstlern sprach, vertreten eine Reihe seiner Berufskollegen in bestimmten Fragen die gleichen Ansichten wie Crämer (Cremer, E.G.) in seinem Diskussionsbeitrag."⁵⁹⁸

GI 'Schubert' gibt in seinem Atelier Auskunft, daß die meisten Kollegen die Meinung geäußert hätten, der Kongreß habe die aufgeworfenen Fragen nicht ausdiskutiert, man müsse die Diskussion weiterführen.⁵⁹⁹

Ein GI 'Kurt' entwickelt eine neue Verschwörungstheorie, nach der Cremer während einer Reise nach Österreich, wo er wahrscheinlich ein Gespräch mit dem "Revisionisten" (Name geschwärzt, Ernst Fischer? E.G.) gehabt habe, Anregungen zu seiner Rede erhalten habe, wenn nicht gar "das Manuskript seiner Rede dort ausgearbeitet worden sei."⁶⁰⁰ Auch der GI 'Physiker' ist überzeugt, daß Cremers Beitrag "nicht aus seiner Feder allein stammt. [...] Nach Meinung des GI stehe hinter Cremer der Havemann. [...] Der GI glaubt, daß der Kreis um Havemann und sein Gedankengut größer ist als wir wissen oder annehmen. Leute wie Cremer, Sandberg, Sitte und Biermann treten nur offen in Erscheinung, wieviele denken so und sagen nichts."⁶⁰¹ GI 'Künstler' (Fritz Dähn) schließlich tippt auf Anregungen aus französischen Zeitungen von Louis Aragon und Roger Garaudy. Sandberg habe ihn darauf aufmerksam gemacht, daß die gleichen Gedanken auch auf deutsch bei Ernst Fischer nachzulesen seien.⁶⁰² Nach der Mittagspause verliest Siegfried Wagner (Abteilungsleiter Kultur beim ZK) die Grußadresse von Walter Ulbricht an den V. Kongreß. Es folgen u.a. die Beiträge von Martin Kelm, Direktor des Zentralinstitutes für Formgestaltung, Fritz Duda, Jürgen von Woyski, Prof. Hans Hopp (Präsident des Bundes Deutscher Architekten) und Willi Sitte, der sich den Ausführungen von Raum und Cremer anschließt, zum Schluß aber eindringlich an alle appelliert, die "Fortentwicklung des sozialistischen Realismus" nicht "gegen, sondern mit der Partei der Arbeiterklasse" zu betreiben.⁶⁰³

Nach Kurt Hermann Kühn, einem jungen Maler aus Potsdam, ergreift Bernhard Heisig das Wort.⁶⁰⁴ "In dem richtigen Bemühen, den Künstler aus seiner Isolierung zu führen und ihn von dem Extrem des autonomen Künstlertums [...] zu bewahren" sei man in das andere Extrem verfallen und habe den Künstler "durch übergroße Ängstlichkeit und durch Tabus" von großen Teilen der Gegenwartskunst abgeschnitten, die pauschal "als faulende Frucht am sterbenden Baum des Imperialismus bezeichnet wurden." Nach herrschender Lehre sei Kunst als Teil des Überbaus klassengebundene Ideologie und damit "Ausdruck einer lebensfeindlichen Tendenz. [...] In dem Bemühen, den Künstler vor schädigenden Einflüssen

⁵⁹⁷ BStU Archiv Nr. 5149/70, Akte Sandberg, Bd. 5, Bl. 329.

⁵⁹⁸ Ebd., Bl. 323/333.

⁵⁹⁹ Ebd., Bl. 347.

⁶⁰⁰ Ebd., Bl. 353.

⁶⁰¹ Ebd., Bl. 356.

⁶⁰² Ebd., Bl. 359.

⁶⁰³ Auch dieser Beitrag fehlt im Protokoll (Man. S. 106-111) des Verbandsarchives und ist nur als Tonbandabschrift aus dem Nachlaß von Karl Max Kober erhalten.

⁶⁰⁴ Auch diese Rede fehlt im Protokoll (Man. S. 125-133) des Verbandsarchives und ist nur als Tonbandabschrift aus dem Nachlaß von Karl Max Kober erhalten.

zu bewahren, wird er manchmal behandelt wie ein Kind, das nicht auf die Straße gelassen wird, damit der große Verkehr es nicht gefährdet. (Beifall) Aber ganz sicher lernt ein solches Kind sich nie im Straßenverkehr bewegen und wird dann womöglich eines Tages, da es ja doch irgendwann einmal über die Straße gehen muß, das Opfer eines Unfalls, wenn Sie so wollen, sogar von ihm selbst verschuldet. Anders gesagt, der Künstler, ängstlich abgeschirmt gegen alle Einflüsse der westlichen Moderne, leidet an einer Art Begriffsdeformation", indem er einerseits diese verbotenen und daher besonders reizvollen Früchte überbewerte, andererseits künstlerisch lebensuntüchtig wird und in ein ödes Provinzlerium flüchte. "Man kennt solche Bilder, gegen die so eigentlich nichts eingewendet werden kann, weil auf ihnen eben Werktätige zu sehen sind, sauber, gerade, ehrlich, einfach und schlicht, so wie das Leben der Werktätigen angeblich ist. Aber gottseidank ist es nicht so humorlos." Um nicht Opfer einer unkritischen Überbewertung aller geistigen Erzeugnisse des Westens zu werden, muß man sich mit ihnen auseinandersetzen. Das kann aber nicht "stellvertretend für den Künstler durch Kommissionen erfolgen, die ihm zumessen, was geistig für ihn verträglich ist und was nicht, sondern muß von ihm selbst getroffen werden in eigener Verantwortung."

Realismus müsse sich an den ganzen Menschen wenden, "seine Freuden, seine Wünsche, seine Sehnsüchte, seine Träume, aber auch seine Tragik und seine Angst, seine Unvollkommenheit, seine Leiden, sein Leben. Leben und Tod sind Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Auch hier darf nichts verdrängt werden." Ein abstraktes Ideal vom Menschen als "Musterbild sozialistischer Vollkommenheit" wäre ein "widerliches Gestell". Wenn "die Auseinandersetzung mit den Schattenseiten des Daseins als untypisch und der sozialistischen Wirklichkeit nicht entsprechend" zurückgewiesen werde, zeuge das von einem "hysterischen Verhältnis zum Leben." In der Vorstellungswelt des Neuen Deutschland würden dem Künstler vom Theoretiker Lösungsmöglichkeiten aufgezeigt, die er in der Art eines "Dienstleistungskombinats" zu erfüllen habe. Bereits theoretisch ausformulierte Bildideen habe er "mit immer größerer Meisterschaft" zu erfüllen. Meisterschaft wird dabei als das Exerzieren von Regeln und technischem Können verstanden. Auch sei es Unsinn zu glauben, man könne mangelnde Bildung durch einfachen, gesunden Menschenverstand, durch ein rein gefühlsmäßiges Reagieren ersetzen. "Der Künstler ist auch ein Kritiker seiner Zeit. Wo dies nicht akzeptiert wird, geht der Gesellschaft ein Regulativ verloren."

Diese Rede sollte Folgen haben. Heisig erinnert sich: "Da wurde ich zur Bezirksleitung bestellt und verhört. Da hatten sie mich ganz schön am Kragen gehabt, das ging ganz schön an die Nieren."⁶⁰⁵ Auf seine Selbstkritik am 10.6. 1964 als Schlußpunkt monatelanger 'Gespräche' komme ich noch zurück.

Erst die beiden letzten Redner des Tages, Prof. Ernst Jazdzewski und Dr. Ullrich Kuhirt vom Institut für Gesellschaftswissenschaften, widersprachen den drei Aufrührern Raum, Cremer und Heisig.

Ullrich Kuhirts Rede⁶⁰⁶ geht ausführlich auf Cremer und Raum ein und stellt die Frage, ob es wirklich die Grundfrage des Marxismus sei, "an allem zu zweifeln", ob es sinnvoll sei, "von meinen subjektiven Auffassungen aus" noch einmal alles neu zu durchdenken, neu zu fragen, alles noch einmal zu überprüfen? "Oder gibt es nicht Errungenschaften in der Kunsttheorie, aber vor allen Dingen überhaupt in unserer gesellschaftlichen Entwicklung, die sozusagen Festpunkte sind, von denen wir ausgehen und die schon in unser Denken und Fühlen eingegangen sind als Bestandteil, den wir uns nicht mehr wegdenken können?" Da das ganze

⁶⁰⁵ Heisig, Strodehne, 15.10. 2000.

⁶⁰⁶ Protokoll Bl. 125-131 mit handschriftlichen, hauptsächlich stilistischen Korrekturen im nachhinein; Bl. 132-139 neu abgeschrieben korrigiertes Manuskript. Zitiert wird aus der unkorrigierten, auf der Tagung gesprochenen Fassung.

sozialistische Menschenbild letztlich "Frucht, mittelbar oder unmittelbar, der verändernden Tätigkeit der Partei der Arbeiterklasse an der Spitze der Klasse und des gesamten Volkes" sei, habe die Partei "natürlich das Recht und die Pflicht - und das wird objektiv notwendig -, den künstlerischen Prozeß zu beeinflussen und zu lenken. Sie ist ja im Grunde der Schöpfer des Neuen, des neuen Menschenbildes. Aber nicht nur das, sondern sie prägt ja auch das Subjekt des Künstlers, seine Weltanschauung ist ja dadurch bedingt. (Bl. 129) [...] Wenn wir den Realismus als objektive Spiegelung des objektiv richtigen Menschenbildes auffassen, dann sind von da aus schon objektiv - das weiß jeder - ganz bestimmte Forderungen schon an die Formensprache zu stellen. Subjektiv ist der Künstler vollständig frei und muß er frei sein in der Wahl seiner Gestaltungselemente, um eben das Menschenbild, diese vielfältigen neuen Bezüge in der Wirklichkeit richtig gestalten zu können. (Zuruf: Stell Dir vor, wir würden so malen, wie Du redest!) (Heiterkeit und Beifall)." (Bl. 130)

Natürlich hatten die politisch Verantwortlichen längst erkannt, daß die Tagung zu kippen drohte. Der Tagungsleiter erklärte deshalb nach der Rede von Kuhirt, daß die Beratungen der Sektionen am Abend auf den nächsten Abend verschoben werden. Stattdessen wurde adhoc eine Parteiaktivtagung einberufen. In den nächsten Stunden, Tagen und Wochen stellte die Partei mit allen Mitteln klar, daß sie "an der Spitze der Klasse und des gesamten Volkes" die Schöpferin des neuen Menschenbildes ist, nicht die Künstler.

Den Eindruck der drei Reden und die Verwirrung, die sie bei den Funktionären auslösten, schildert Günter Feist als damaliger Augenzeuge: "Normalerweise herrschte wohltemperierte Langeweile mit endlosen Wiederholungen des ohnehin Bekannten. [...] Neben mir - ich war Gastdelegierter - saß Günter Meier vom Kulturministerium und klatschte mit mir wie wild Beifall. Da kam ein anderer Ministerialer wie eine Rakete herangeschossen und fuhr ihn an: 'Bist du denn verrückt, das ist doch feindlich!' [...] Komplettiert wurde das Desaster dadurch, daß es - wie in späteren Parteianalysen heftig beklagt - überhaupt keine parteigemäße Sofortentgegnung auf Cremer gab [...]. Erst am Abend faßte die Partei wieder Tritt. Unter der Begründung, der Tag wäre so anstrengend gewesen, wurden die geplanten Beratungen in den einzelnen Bezirksdelegationen abgeblasen. Statt dessen traf sich ein Aktiv als zuverlässig angesehener Genossen und legte für den nächsten Tag die Rednerfolge fest; unsichere Kantonisten sollten nicht mehr dabeisein. [...] Schwersten ideologischen Geschossen gleich, schwirrten Drohworte wie Klassenkampf, Revisionismus, Dritter Weg, ideologische Diversion und Konterrevolution nur so durch den Saal. [...] Die Mechanik der Macht funktionierte also wieder. Den Text der Cremer-Rede erhielten die Mitglieder und Kandidaten des Politbüros schon am 25. März von Kurt Hager übermittelt. Erich Honecker, zuständig für Sicherheitsfragen, stellte ihn kurz darauf den 1. Sekretären der Bezirksleitungen zu. So etwas geschah nur bei allerwichtigsten Anlässen."⁶⁰⁷

⁶⁰⁷ Günter Feist, Aufbegehren. Das Jahr 1964, unveröff. Manuskript, 1998, S. 7f.

Vgl. dazu SAPMO-BArch, DY 30/IV A a/2.024/37, Bl. 12-16 und SAPMO-BArch, DY 30/J IV 2/2A1025, unpag. Berlin PB 11/20-31.64 vom 31.3.1964: "An die 1. Sekretäre der Bezirksleitungen der SED. Werte Genossen! Im Ergänzung zu unserem Fernschreiben vom 26. März 1964 übermittle ich als Anlage zu Eurer Information den Text der Diskussionsrede des Genossen Prof. Fritz Cremer auf dem V. Kongreß des Verbandes Bildender Künstler. Mit sozialistischem Gruß E. Honecker, Sekretär des Zentralkomitees."

Hans Bentzien erinnert sich: "Ich saß gerade im Heim des Komponistenverbandes in Geltow, um mit einigen Mitarbeitern in Klausur das Referat für die 2. Bitterfelder Konferenz vorzubereiten, als mich der Anruf des Abteilungsleiters Kultur im ZK, Siegfried Wagner, erreichte, ich möchte die Arbeit unterbrechen und sofort nach Berlin kommen, um zu diesen 'Angriffen' Cremers Stellung zu nehmen. Nach der Mittagspause [am nächsten Tag, den 25.3., E.G.] war ich an der Reihe. [...] Einerseits war mir Cremer in seiner fast ungebändigten Art sehr sympathisch, andererseits würde das Durchkommen seiner Ansichten eine unübersehbare Lage in der Bildenden Kunst heraufbeschwören. So wandte ich mich seinen hohen Anforderungen an den Realismus zu, unterstützte sie und versprach, daß das Ministerium sie stärker beachten wolle, auch mir sei klar, daß ein Kampf um höhere

Am folgenden 25.3. tritt als erster Redner Walter Womacka auf, der sein vorbereitetes Referat über baugebundene Kunst beiseitelegte und aus dem Stegreif sprach: "Bei den gestrigen Beiträgen der Kollegen Raum und Cremer wurde eine Position bezogen, die sich gegen die Kunstpolitik unserer Partei und unseres Staates richtet." (Bl.1) Über den Kollegen Heisig war er aber besonders empört, weil dieser beim IV. Kongreß des VBKD 1959 "genau das Gegenteil behauptet" habe. (Beifall) In einem Leitartikel unter der Überschrift "Es gibt keine Kunst an sich" in der B.K. habe Heisig, illustriert mit einer Porträtzeichnung, die Heisig von Heinrich Witz angefertigt hatte, noch von der beglückenden Logik und Ordnung der großen Werke der Kunst gesprochen, die letzten Endes "das Resultat ihrer ideologischen Bezogenheit" und nicht der "Existenz von Regeln und Gesetzen in abstracto" gewesen seien. (Bl. 5) Eine solche Verhaltensweise bezeichne man "bei uns schlicht und einfach als Demagogie! (Beifall)." (Bl. 6)

Auch der Dresdner Maler Gerhard Bondzin erinnert an Heisigs Position auf dem IV. Kongreß. Den Standpunkt, den er gestern einnahm, habe mit dieser Konzeption eigentlich nichts mehr zu tun. "(Zuruf: Ich habe die Konzeption nie aufgegeben, auch jetzt nicht.)" (Bl. 42)

Zur politischen Folklore gehörte nach der Mittagspause die Verlesung des Grußschreibens an die Atomwaffengegner in Westdeutschland, die Teilnehmer des Ostermarsches 1964. (Bl. 72-73). Heisigs Leipziger Malerkollege Harry Blume erinnert an die Maxime "nicht gegen die Partei Recht haben, sondern mit der Partei Recht haben! Heisig spreche nicht für Leipzig. (Bl. 74-77)

Arno Mohr⁶⁰⁸ verteidigt seinen Weggefährten Cremer und betont, dessen Rede sei für den Westen vollkommen unbrauchbar, sie sei "aber für uns brauchbar. Darauf müssen wir achten. [...] Kunst ist nicht nur zum Schlucken, auch zum Kauen. (Beifall)"

Heinz Begenau, der als Chefredakteur wegen seines Widerstandes gegen das Einstampfen des

Qualität erforderlich sei. Doch daß der Personenkult nicht bekämpft worden sei, könne man nicht sagen, und ich verwies auf die bis dahin unbekanntete Tatsache, daß mit Unterstützung von Ulbricht, Honecker und Mielke 1953 die in der DDR geschnappten Agenten Berijas, zum Teil gleich bei ihrer Ankunft auf dem Flugplatz, postwendend nach Moskau zurückgeschickt worden waren. Nun war es heraus, der Kongreß staunte, und das Thema war vorerst vom Tisch. Andererseits hatte ich bestätigt, daß die Sowjetunion an den Ereignissen des 17. Juni eine starke Aktie hatte, was noch niemand bestätigen wollte wegen der unverbrüchlichen Freundschaft zur ruhmreichen Sowjetunion. [...] Nun kam alles auf die Auswertung an. [...] Man war sich darüber im klaren, daß nur er es wagen konnte, dieses Tabu [wir brauchen einen XX. Parteitag..., E.G.] zu berühren, denn als maßgeblicher Schöpfer des Buchenwald-Denkmal und anderer Werke war er praktisch unangreifbar." (Hans Bentzien, Meine Sekretäre und ich, Berlin 1995, S. 204f.) Karl Schirdewan widerlegte die Legende über den 17. Juni 1953 in einem Gespräch mit Michael Schumann und Wolfgang Dreßen: "Es wurde bekannt, daß zwei höhere Offiziere der Aufklärung Berijas hier gewesen seien und mit (Wilhelm, E.G.) Zaisser (ab 1950 Minister für Staatssicherheit, im Juli 1953 wegen "partei-feindlicher fraktioneller Tätigkeit" aus dem ZK der SED ausgeschlossen und als Minister abgesetzt, Januar 1954 Parteiausschluß, E.G.) und (Rudolf, E.G.) Herrstadt (Kandidat des Politbüros, im Juli 1953 aus dem ZK und im Januar 1954 aus der SED ausgeschlossen, 1953-1966 Angestellter im Deutschen Zentralarchiv Merseburg, E.G.) verhandelt hätten (beide galten als Anhänger Berijas, der angeblich Ulbricht stürzen und gesamtdeutsche Wahlen plante, E.G.). Die Vorstellung allerdings, daß Berija selbst in Berlin gewesen sei, um mit Ulbricht zu sprechen, und dieser ihn rausgeschmissen hätte, gehört ins Reich der Legenden. Diese Legende hat - wie ich von Stephan Hermlin weiß - Honecker verbreitet." ("Die Führung lag in Moskau". Michael Schumann und Wolfgang Dreßen im Gespräch mit Karl Schirdewan. In: Niemandland, Jg. 4, Heft 10/11, 1992, "Tugendterror", hrsg. von W. Dreßen, E. Gillen, Durs Grünbein, Inge Lutz, S. 309.) Auch John Fuegi behauptet, Lawrenti Berija sei zum 17. Juni nach Berlin gekommen und habe die Einsatzbereitschaft für russische Panzer angeordnet. Er verweist auf Christopher Andrew und Oleg Gordevsky, KGB. The Inside Story of Its Operations from Lenin to Gorbachev, New York 1990, S. 423. (John Fuegi, Brecht & Co., Hamburg 1997, S. 783f.) Berija wurde am 23.12. 1953 von einem Sondergericht des Obersten Gerichtshofes zum Tode verurteilt und hingerichtet. Im September 1953 wurde Chruschtschow erster Sekretär des ZK der KPdSU.

⁶⁰⁸ Auch seine Rede fehlt bezeichnenderweise im Protokoll.

Aprilheftes der Zeitschrift "Bildende Kunst" mit dem II. Teil des Artikels von Günter Feist "Wir müssen es uns schwerer machen (zum Problem der Kontinuität in unserer Kunstgeschichte und unsere Traditionen)"⁶⁰⁹, der ursprünglich für Heft 4/64 der B.K. vorgesehen war, nach dem Kongreß fristlos entlassen wird, bezieht sich als Kunsttheoretiker auf Fragen der künstlerische Wahrheit. Gegen die Moderne führt er den westdeutschen Soziologen Arnold Gehlen ins Feld: "Die Moderne verwirft die Idee der Schönheit, einen natürlich heute aus der Ästhetik verschwundener Begriff." Jede aufkommende Klasse habe aber ihr Schönheitsideal ästhetisch vertreten und künstlerisch gestaltet. "Ausgerechnet der Sozialismus sollte auf diese jahrtausendealte Erfahrung verzichten? [...] Fritz Cremer: Ich suche die Wahrheit, und dann wird sie schön! Verstehst du das nicht? Ist das so schwer zu begreifen? Das weiß jeder! (Beifall) U. Kuhirt: Sind denn Ideal und Wahrheit voneinander getrennt? Fritz Cremer: Ja, heute ja. Es gibt kein Ideal für uns. Dann hören wir auf, Marxisten zu sein. Begenau: Indem wir unser Ideal behaupten, sind wir gerade Marxisten! Es stellt sich also hier heraus, daß in einer solchen Grundfrage durchaus eine gedankliche Beziehung zwischen den Ausführungen von Prof. Fritz Cremer und führenden westdeutschen Kunsttheoretikern besteht. Das ist nicht abzustreiten. [...] Fritz Cremer: Ich garantiere, daß ich nicht nach Westdeutschland gehe aus dafke! Siegfried Wagner: Das ist zu wenig, aus dafke! Fritz Cremer: Aus dafke gegen Begenau!" (Bl. 88ff.)

Gerhard Kurt Müller aus Leipzig, der im Anschluß an den Kongreß Nachfolger von Bernhard Heisig als Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst werden sollte⁶¹⁰, sah sich zu genötigt seinen Kollegen Heisig in Schutz zu nehmen: "Zu meinem Kollegen Prof. Heisig möchte ich folgendes sagen: Ich stehe nicht in dem Verdacht, ein Anhänger seiner Theorien zu sein. Wir sind uns oft als Kontrahenten in künstlerischen und politischen Auseinandersetzungen begegnet. [...] Aber eins möchte ich sagen, daß ich Wesen und

⁶⁰⁹ Siehe Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 246: "Im Märzheft [richtig: Heft 12/63, E.G.] war der erste Teil des Aufsatzes 'Wir müssen es uns schwerer machen' von Günter Feist erschienen. Das Aprilheft brachte die Fortsetzung. Darin wandte sich der Autor gegen die von der marxistischen Ästhetik nach wie vor behaupteten Grundthese von der Bestimmung künstlerischer Stile durch die Herrschaft der Gesellschaftsklassen. Eberhard Bartke drängte den herausgebenden Verband bildender Künstler, das bereits mit dem Artikel gedruckte Heft nicht auszuliefern. Siegfried Begenau, damals Chefredakteur der Zeitschrift, riet davon ab. Er wurde fristlos entlassen. Dieser Vorgang fiel mit dem Wechsel der Verbandsleitung durch die Neuwahl des Vorstandes auf dem V. Kongreß zusammen, war weder durch den alten noch durch den neuen Vorstand legitimiert." (Vgl. den Reprint des Artikels in: bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Politik, 3/91, S. 64-71.)

In diesem Zusammenhang charakterisiert Hütt Eberhard Bartke: "Bartke war damals Abteilungsleiter im Ministerium für Kultur. Eine Kriegsverletzung zwang ihn, am Stock zu gehen. Sein Kopf wirkte vierkantig. Bartkes Mund war verkniffen, die Lippen waren schmal. [...] Ihn trieb der Ehrgeiz, sich durch das unbedingte Einhalten der Parteilinie auszuzeichnen." (Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 248)

⁶¹⁰ "Auf diesem Kongreß [...] hat er nach mir gesprochen. Er hat dann gemerkt, was los war und hat den halben Tag dagesessen und hat seine Rede verändert und darin rumkorrigiert. Das ist ein Scheißangsthase. [...] Es war ein Skandalkongreß. Von Cremer haben sie ein paar Brocken gebracht, den konnte man nicht völlig unterschlagen. Die Reden von Raum und mir haben sie trotz Zusagen unterschlagen. Es gab ja Anfragen von Arno Mohr, ob die Reden veröffentlicht würden. Das Material über diese Rede muß noch vorhanden sein, denn der Herr John hat an einer Sitzung mitgewirkt, in der sie sich das Material aus Berlin haben kommen lassen und dann haben sie mich dort geschlachtet. Da ging das los das Kesseltreiben. Da hat sich der Mattheuer sehr fair verhalten. Im Unterschied zu Gerhard Kurt Müller natürlich. Der Mattheuer hat in kritischen Situationen eine Haltung bewiesen, während der Müller immer auf die Seite der stärkeren Bataillone rüberging. Seit seiner Studentenzeit hat er immer gleich die Segel gestrichen zu Lasten seiner Kollegen." (Karl Max Kober im Gespräch mit Bernhard Heisig 1978 in Warnau. Tonbandrolle 50 im Nachlaß K.M. Kober.)

Gerhard Kurt Müller gehört, 1926 in Leipzig geboren, zur gleichen Generation wie Heisig. Nach seiner Lehrzeit als Tiefdruckretuscheur wurde auch er als 17jähriger Soldat und kehrte 1947 aus der Kriegsgefangenschaft nach Leipzig zurück. Nach dem Studium an der HfGB 1948-1952 wurde er Dozent und wie Heisig 1961 Professor, von 1964 bis 1966 dessen Nachfolger als Rektor. 1968 kündigte er, wie Heisig, sein Lehramt und arbeitete von da an freischaffend.

Charakter seiner Person und seine künstlerischen Eigenarten nicht ablehne, sondern schätze, denn der Kongreß ist ein Kongreß der offenen Aussprache und der offenen Diskussion, der Darlegung aller Probleme und Fragen, die uns bewegen, und hier ist echte Unruhe zugleich mit an die Öffentlichkeit gekommen, die wir nicht ignorieren können, die wir nicht übergehen können, soweit es echte schöpferische Unruhe ist, gilt es, sie weiterzutragen, es gilt das Echte, was dran ist, zu erkennen und auszuwerten, und es ist nicht statthaft, über einen Kollegen den Stab zu brechen, weil er geirrt hat." (Bl. 120f.)

In der unmittelbar nach Ende des Kongresses formulierten schriftlichen Auswertung⁶¹¹ der "politisch-ideologischen Probleme" des V. Verbandskongresses wurden zwei Konzeptionen unvermittelt gegeneinandergestellt: "1. Die Linie der Kultur- und Kunstpolitik der Partei", die den Bitterfelder Weg als Generallinie "zur weiteren Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur" vorgibt, den sozialistischen Realismus "als Methode, das Wahre und Schöne, das [...] auch in den menschlichen Triumphen und Niederlagen seinen Ausdruck findet" propagiert und die sogenannte 'Moderne' ablehnt. "Die dekadente Kunst der kapitalistischen Gesellschaft ist unmenschlich. Sie erniedrigt und deformiert den Menschen und das Menschenbild. Diese parteiliche Linie wurde im Referat (Lea Grundigs, d.Vf.), in vielen Diskussionsbeiträgen (besonders am 2. Tag des Kongresses) und in den beschlossenen Kongreßmaterialien vertreten."

Daneben sei außerdem eine "'Anti-Bitterfelder', eine revisionistische Linie" vertreten worden von Fritz Cremer, Hermann Raum, Bernhard Heisig u.a. Diese Linie sei gegen die Beschlüsse der Partei gerichtet, gegen die Kultur- und Kunstpolitik von Partei und Staat, sie sei der Versuch, "die Grundprinzipien unserer marxistisch-leninistischen Philosophie und Politik zu revidieren. [...] Dieser Revisionismus ist umso schlimmer und gefährlicher einzuschätzen, weil das 5. Plenum, das eine parteimäßige Auseinandersetzung mit den revisionistischen Auffassungen von Havemann führte, vor dem Kongreß stattfand. Die Genossen Cremer, Raum und Heisig zogen nicht die Schlußfolgerungen daraus, mißachteten die Beschlüsse des 5. Plenums und benutzten den Kongreß, um ihr revisionistisches Programm, das in den wesentlichen Positionen mit dem Havemanns übereinstimmt, darzulegen und zu vertreten. Sie benutzten auch nicht die Parteigruppe des Kongresses, um ihre den Parteibeschlüssen entgegengesetzte Linie in den Reihen der Genossen auszutragen und zu diskutieren. Ihr Verhalten muß deshalb als parteischädigend bezeichnet werden."⁶¹² (Bl. 39-40) Die Partei wertete die Reden als "Angriff gegen die Parteilinie", als "ein Verlassen des Partei- und Klassenstandpunktes", als "Revisionismus". Man werde nicht dulden, daß die Durchführung der Beschlüsse des VI. Parteitages behindert wird.

Im Folgenden setzt sich das Papier vor allem mit der Rolle Cremers als "Demagogen" auseinander. Er propagiere "eine Philosophie des Zweifels in allem und an jedermann." Dazu wird aus seiner Kongreßrede folgende Passage zitiert: "Wir brauchen das Recht, die Pflicht und die Verantwortung zu dieser zweifelnden Kritik, und wir brauchen nicht das Vorrecht Einzelner hierzu. Wir brauchen keine zu Schlagworten erstarrten Begriffe jonglierende Autoritäten." (Bl. 40) Zu Unrecht behauptete Cremer, "es gäbe für ihn kein Ideal und wir brauchten für die Übergangszeit kein Schönheitsideal in der Kunst [...]." (Bl. 43) Mit seiner These, "daß der Künstler im Kunstwerk nur die Wahrheit des Leben darzustellen habe, die konkrete Wahrheit, ohne den dialektischen Zusammenhang zwischen Wahrheit und Schönheit im Kunstwerk zu zeigen, ist eben nur die künstlerische Eroberung der halben Wahrheit des Lebens." (Bl. 44) Das Ideal bilde sich im ständigen Kampf heraus, es sei kein starres Dogma,

⁶¹¹ "Einige politisch-ideologische Probleme in Auswertung des V. Verbandskongresses, SAdK, VBK-ZV, Sign. 70, Bl. 39-54.

⁶¹² SAdK-VBK, Sign. 70, Bl. 39-40.

"sondern ein ständiger Prozeß, den die Künstler studieren und verfolgen, ja selbst an ihm teilhaben müssen." (Bl. 44) Cremer habe sich von Bitterfeld und den Beschlüssen der Partei zur Überwindung der Kluft zwischen Künstler und Volk, Kunst und Leben abgewandt. (Bl. 44) Zitiert wird aus dem "Beschuß des V. Kongresses: "Der Bitterfelder Weg bedeutet unter unseren nationalen Bedingungen die notwendige und konsequente Schlußfolgerung aus der Kritik an Personenkult und Dogmatismus, wie sie der XX. und XXII. Parteitag der KPdSU mit aller Schärfe geübt hat."⁶¹³ Damit sollte die Debatte um den Stalinismus von Anfang 1956 rituell beschworen und beschwichtigt werden. Die Folgen des "Personenkults" seien in der DDR prinzipiell überwunden, ebenso "Erscheinungen der Enge und des Sektierertums" (Walter Ulbricht, "Märzberatung" 1964, Bl. 45).

Für Cremer und Havemann sei "eine subjektivistische und halbanarchische Haltung typisch. Sie verlassen den Klassenstandpunkt und propagieren letzten Endes die ideologische Koexistenz, die Vereinigung und Verschmelzung der marxistischen Ideologie mit der bürgerlichen Ideologie." (Bl. 46)

Selbstkritisch wird allerdings vermerkt, man habe versäumt, die Künstler "in die Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft, besonders in die Prozesse der Leitung und Lenkung der Volkswirtschaft" einzuführen. "Ohne genügende Kenntnis der Prinzipien des neuen Systems der Planung und Leitung der Volkswirtschaft ist die Entdeckung der neuen Züge und sozialistischen Beziehungen der Menschen untereinander, besonders im Bereich ihrer produktiven Arbeit, nicht möglich."⁶¹⁴

Als geistige Hintermänner des Revisionismus werden neben Robert Havemann vor allem Ernst Fischer, Konrad Farner⁶¹⁵ (im Manuskript Varner geschrieben) und Roger Garaudy genannt: "Sie propagieren den uferlosen, den grenzenlosen, den abstrakten Realismus. Sie propagieren den freien Wettstreit vieler Richtungen, mit Ausnahme des Realismus, der ihrer Meinung nach spurlos verschwinden wird. Aus dieser antidogmatischen Toleranz wird eine handfeste Diktatur des Abstraktionismus." (Bl. 48) Alles, was gegen den Imperialismus, den Krieg, alles, was die Widersprüche des Kapitalismus sichtbar macht, ist für sie Realismus. Sie trennen Inhalt und Form. Dieser Revisionismus will angeblich dem Realismus "sein Kernstück", die Parteilichkeit für die Arbeiterklasse und ihre revolutionäre Partei, wegnehmen. Es gehe nur noch um ein allgemeines humanistisches Anliegen, nicht mehr um "die Formung des Menschenbildes des Sozialismus". (Bl. 50)

"Geistiger Vater dieser Auffassung ist Fischer."⁶¹⁶ Er behaupte, "daß es auch im gesellschaftlichen Niedergang möglich ist, neue, für die Entwicklung der Kunst bedeutsame Ausdrucksmittel zu entdecken." (Bl. 52).

In diesem Zusammenhang wird Bernhard Heisig vorgeworfen, er habe in seiner Rede

⁶¹³ "V. Kongreß VBKD", Berlin/DDR 1964, S. 31.

⁶¹⁴ NÖSPL, Leitbild des "Planers und Leiters", vgl. H. Gaßner/E. Gillen, Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, Gießen 1977; insbesondere E. Gillen, Kultur und 'subjektiver Faktor' in der DDR. Zur Debatte um das Konzept der "Arbeitskultur" in den 70er Jahren.

⁶¹⁵ Vgl. Konrad Farner, Picassos Taube, Verlag der Kunst, Dresden 1956; ders., Gustav Doré, der industrialisierte Romantiker, Verlag der Kunst, Dresden 1963, 2 Bde.; ders., Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten oder die 'Heilung durch den Geist'. Zur Ideologie der spätbürgerlichen Zeit, Darmstadt 1970. Wie Wolfgang Hütt berichtet, hatte Farner 1966 zur Ausstellung "Situation 66" im Kaisersaal des Augsburger Rathauses die Eröffnungsrede gehalten. Zum Thema Atomtod wurden zum erstenmal auch Werke von Künstlern aus der DDR (u.a. Bergander, Heller, Neubert und Womacka) in Westdeutschland gezeigt. Der Schweizer Kommunist und Kunsthistoriker benutzte den Begriff 'Realismus' nicht stilistisch, sondern funktionell, "als ständig wechselnden Ausdruck der Spannungen im Menschen wie in der Gesellschaft. Diese Definition [...] wich [...] zu sehr von der sowjetischen Kunstdoktrin ab, um in einer ostdeutschen Zeitschrift veröffentlicht zu werden." (Schattenlicht, Halle 1999, S. 269)

⁶¹⁶ An dieser Stelle wird auf Heft 5/6 1962 der Zeitschrift "Sinn und Form" verwiesen.

ebenfalls eine "antibitterfelder Position" vertreten, indem er der Partei vorwirft, sie führe den Künstler aus der Isolierung vom Volk heraus, "aus dem Elfenbeinturm des spätbürgerlichen Künstlers" und setze "ihn in eine Glasglocke, in eine neue Isolierung von den gefährlichen Einflüssen der Moderne". Er fordere Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen der westlichen Moderne, "da der Künstler sonst durch übergroße Ängstlichkeit und Tabus von großen Teilen der Gegenwartskünstler abgeschnitten ist." (Bl. 48/49) Die Moderne als "bürgerliche Dekadenz" richtet sich "gegen die sozialistische deutsche Nationalkultur". Die Gestaltungsprinzipien der Vertreter der Moderne seien nicht "von ihrer reaktionären ideologischen Grundlage zu trennen". (Bl. 49)

Hermann Raum behaupte in seiner Rede eine prinzipielle "Indifferenz der Form". Nur die Aussage, nicht die Form entscheide, ob es sich um ein realistisches bzw. sozialistisches Kunstwerk oder um ein antirealistisches Kunstwerk handle. Die Herkunft der Kunstmittel (wie Farbe, Licht) sei überhaupt kein Kriterium. Damit werden aber alle Unterschiede der Kunstauffassungen des Realismus und des Abstraktionismus "verwischt. Es bleibt nur die Frage: schafft der Künstler für oder wider den Sozialismus." (Bl. 49) Künstlerische Form und ideologischer Gehalt verhalten sich zur weltanschaulichen Aussage der Kunst aber "nicht indifferent. Sie als indifferent zu bezeichnen, bedeutet nichts anderes als die organische Einheit von künstlerischer Form und ihrem Ideengehalt zu zerstören, eine 'Formenwelt auf Vorrat' zu haben, wie Raum sagte und jeden x-beliebigen Inhalt auf eine x-beliebige Form aufzusetzen. [...] Hier verläuft die prinzipielle Trennungslinie zwischen den Gestaltungsprinzipien des Abstraktionismus, die von allem abstrahieren, was den gesellschaftlichen Menschen mit der Wirklichkeit verbindet, und denen des Realismus. Die entscheidende Frage ist: Wo, auf welcher Seite steht der Künstler? Geht er von der objektiven Kenntnis der Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung her an die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit heran, erkennt er die revolutionäre Kraft unserer Epoche. Das ist das objektive Kriterium, von dem aus jedes Werk zu beurteilen ist." (Bl. 50)⁶¹⁷ Eine "Kurzinformation" faßt noch einmal den Verlauf des V. Kongresses zusammen⁶¹⁸: Nach der Rede von Lea Grundig "stellte Gen. Prof. Fritz Cremer dem eine revisionistische Plattform entgegen. [...] Cremer verfälschte in diesem Zusammenhang die Auffassungen Brechts zur Volkstümlichkeit der Kunst und vertrat dabei das Recht der Kunst, den Massen zunächst nicht verständlich zu sein. Leugnung eines positiven, optimistischen Menschenideals in unserer Kunst. Propagierung des Zweifels als Element der Welterkenntnis und Motor des Fortschritts." (Bl. 55) Fazit: Fritz Cremer habe eine bewußt "vorbereitete Übertragung der Havemannschen Position auf das Gebiet der bildenden Kunst nach einer klaren, ausgearbeiteten Konzeption" vollzogen.

"Dieser politische Zusammenhang wurde zunächst von einer Reihe von Diskussionsrednern, die am ersten Tag noch auftraten, nicht erkannt. Ebenso wurden von einem großen Teil der anwesenden Delegierten die Ausführungen Cremers mit Beifall aufgenommen, weil viele darin lediglich ein Suchen nach Antworten auf ungelöste Fragen sahen. Unter diesem Vorzeichen war auch der Rostocker Kunstwissenschaftler Gen. Dr. Raum aufgetreten, der [...] die These vertrat, daß die Form der Kunst inhaltlich neutral sei und deshalb der Abstraktionismus einen für unsere Kunst benutzbaren Formenvorrat geschaffen habe.

⁶¹⁷ In diesem Zusammenhang (Bl. 52) wird auch auf den Artikel "Wir müssen es uns schwerer machen" (2. Teil) von Günter Feist eingegangen: "Günter Feist betrachtet in einem Artikel die Kunstgeschichte als eine Entwicklung der verschiedenen Stile, er sagt: die Stilgeschichte dringt zur 'relativen Eigengesetzlichkeit' der Kunst vor [...]. Dabei läßt er, das zeigt sich im gesamten Artikel, eine historisch-materialistische Betrachtungsweise außer acht, die die Kunst nicht aus sich heraus, aus ihrem stilgeschichtlichen Stoffwechsel, sondern als, wenn auch sehr komplizierten Teil des gesellschaftlichen Überbaus betrachtet." (Bl. 52)

⁶¹⁸ SAdK, VBK-ZV, Nr. 70, Bl. 55-59.

In ähnlicher Weise trat der bisherige Rektor der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, Gen. Prof. Bernhard Heisig, auf, der behauptete, die Schwierigkeiten unserer Kunst bei der Erreichung der Meisterschaft seien vor allem darauf zurückzuführen, daß die Partei die Künstler in bezug auf den Modernismus unter eine Käseglocke gesetzt habe. Erst zum Ende des ersten Tages traten der Gen. Prof. Jazdzewski und der Gen. Dr. Ulrich Kuhirt gegen die Position Cremers auf und charakterisierten sie als einen politischen Angriff auf die Grundfragen unserer Kulturpolitik." Sie haben als einzige die richtigen Schlüsse aus der Diskussion im Parteiaktiv am Vortage gezogen. "Nach einer nochmaligen Aussprache im Parteiaktiv am Abend des ersten Kongreßtages traten am zweiten Tag eine Reihe unserer führenden Künstler und einige Kunstwissenschaftler auf, die sich mit den falschen Positionen Cremers, Raums und Heisigs auseinandersetzten." (Bl. 57)

Mit Stolz wird vermerkt: "Das Resultat dieser Auseinandersetzung ist, daß der Kongreß einstimmig einen Brief an den Gen. Walter Ulbricht und die Entschließung annahm, in denen die falschen Positionen, wie sie Cremer und einige andere vertreten hatten, eindeutig verurteilt worden sind." (Bl. 57) "Cremer, der offensichtlich das durch das massive Auftreten der Genossen veränderte Kräfteverhältnis erkannt hatte, blieb am letzten (3., d. Vf.) Kongreßtag der Beratung fern." (Bl. 57)

"Charakteristisch für die Stimmung vieler Delegierter [...] ist die Meinung, daß Cremers Auftreten der Sache nicht diene und daß die Klärung der herangereiften Probleme nur mit der Partei und nicht gegen die Partei erfolgen kann (Gen. Sitte und Neubert)." "Ein Ergebnis des politischen Auftretens im Sinne der Partei ist die hohe Einmütigkeit bei der Wahl des neuen Zentralvorstandes (Geheime Wahl)." (Bl. 58)

Im "Beschluß des V. Kongresses" wird noch einmal festgehalten, daß ein "Realismus ohne Ufer" (Garaudy) "die Negation und Aufhebung realistischer Kunst" bedeute. Die Forderung nach einer uneingeschränkten, absoluten Freiheit, wie sie Professor Havemann aufstellte, ist unreal und unsinnig, weil der Mensch nicht in der Gesellschaft leben und zugleich frei, isoliert, von ihr sein kann. Die schöpferische Freiheit des Künstlers eröffnet sich ihm in der bewußten Einfügung in die Ordnung, in der er lebt, in die Prinzipien der Kunst seiner Zeit als einer Form des gesellschaftlichen Bewußtseins."⁶¹⁹

Obwohl auch Lea Grundig in ihrem Einleitungsreferat Kritik an einer allzu dogmatischen Kunstpolitik geübt hatte, beeilt sich die frisch gewählte Vorsitzende des VBKD einen Tag nach Ende des Kongresses in einem Brief an Kurt Hager, dem nach dem Sturz Alfred Kurellas mächtigen ZK-Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur, Politbüromitglied sowie Leiter der "Ideologische Kommission beim Politbüro des ZK der SED" (seit Juni 1963 bis 1989), vom "Einbruch der polit[isch] feindlichen Ideologie durch Fritz Cremer" zu distanzieren. "Die Frage 'können wir von der Moderne lernen' wurde vor allem von jungen Künstlern gestellt, die - Schwächen unserer Vergangenheit - in den Hochschulen zu wenig und auf nicht sehr wissenschaftlichem Niveau mit diesen Erscheinungen bekannt gemacht wurden. [...] Solange wir darauf keine wirklich wissenschaftlich fundierte Antwort geben können - sind unsere fragenden jungen Künstler dort noch anfällig und zu verwirren, und das besonders durch die letzte Entwicklung in der CSSR und die Polemik Ernst Fischers und [Roger] Garaudys. Die meisten der delegierten Künstler kannten Fritz Cremer nicht persönlich. Sie verehren ihn als große Autorität. Infolgedessen waren sie völlig überrascht durch seine politischen Angriffe, die sie nicht sogleich als solche erkannten. Manche fassten sie als kühne Kritik auf, an Erscheinungen, die von allen ständig kritisiert werden. Aber das große eindrucksvolle Bild von Fritz Cremer als dem bedeutendsten Künstler der DDR und Genosse, das Vertrauen, das er hat, zu erschüttern ist nicht so einfach. Deshalb wurde sein

⁶¹⁹ Lea Grundig, in: "V. Kongreß VBKD", Berlin/DDR 1964, S. 35.

Angriff zunächst mehr als Sensation aufgenommen. Es herrscht unter den mehr gefühlsmäßig reagierenden Künstlern die falsche Auffassung von Kollegialität, daß man nicht angreifen, nicht 'denunzieren' darf - daß der Kollege - auch wenn er falsches Zeug redet - doch ein guter Kerl ist. [...] Nach meinem Referat wurde die zweite Hälfte des ersten Tages von den Diskussionen Gen Dr. [Hermann] Raum und Fritz Cremer bestimmt. Sie [...] fanden die Zustimmung eines bestimmten Kreises ausgesprochen intellektualistischer Kollegen [...] außer der 'Jünger' um Cremer in der Akademie, wie Ronald Paris und andere. [...] Nach Abschluß des 1. Tages versammelte sich ein Aktiv mit Genossen Wagner. Wir berieten, wie wir diesen Angriff zurückschlagen können. Es wurden eine Reihe Genossen bestimmt, die zu Cremer, Raum und Heisig sprechen sollten. Der 2. Tag begann gleich mit unserer Offensive. [...] Höhepunkte waren die Reden von Frankenstein, Bartke, Bergander und vor allem die von Hans Bentzien. Letzterer sprach leidenschaftlich und kämpferisch und das gerade wirkte sehr stark. Er widerlegte These um These von Cremer, enthüllte ihren politischen Charakter. Seine Rede ging 'an die Nieren', wie mir von einigen Kollegen gesagt wurde. An diesem 2. Tag kam bei den allermeisten Erkenntnis und Ernüchterung - und einige andere, Mitläufer, spürten die Kraft der Partei. - Sie zogen sich rechtzeitig zurück. [...] Viele hatten einen neuen aggressiven Höhepunkt erwartet. Der blieb aber ganz aus. Auch Cremer wurde defensiv. Seine Zwischenrufe, die trotzig und verärgert waren, fanden keine Resonanz mehr. [...] Der 3. Tag wurde bestimmt durch das ausgezeichnete und sehr überzeugende Schlußwort von E. Bartke. [...] Die Wahl und der Abschluß fanden bei guter Stimmung statt. Die Spannungen waren gelöst, unsere Zielsetzung klar. Dieser Kongreß war für Viele eine gute Lektion. Ich denke, daß wir Genossen durch den planmäßig (!) geführten Kampf selbst gelernt haben. Es zeigte sich, daß im VBKD eine Zahl zuverlässiger Genossen sind, die auch zu kämpfen verstehen. Der Angriff wurde zurückgeschlagen und Cremers Positionen erschüttert. Wir müssen aber weiterhin sehr aufmerksam die politische und ideologische Entwicklung verfolgen. Mit ideologischem Gruss gez. Lea Grundig."⁶²⁰

In der westdeutschen Presse waren die zeitlich aufeinanderfolgenden Ereignisse im Frühjahr 1964 - der Parteiausschluß Havemanns, Cremers Rede auf dem V. Kongreß und Fühmanns Protest gegen den Bitterfelder Weg - Anlaß zahlreicher Kommentare.⁶²¹

⁶²⁰ Brief Lea Grundigs an Kurt Hager vom 27.3. 1964 SAPMO/BA, ZPA, DY 30/IV A2/2.024/37, Büro Kurt Hager. Vgl. Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 261f.

⁶²¹ Der Kurier, Berlin berichtete in seiner Ausgabe vom 26.3.64: "Prominente Sowjetzonen-Künstler, die der SED angehören und Hochschulprofessoren sind, haben offen ihre Unzufriedenheit über die SED-Kunstpolitik und Zweifel an dem Führungsanspruch der Partei ausgesprochen. Tribüne dieser oppositionellen Äußerungen war der fünfte Kongreß des Zonenverbandes der bildenden Künstler [...]. Am zweiten Kongreßtag [...] antwortete laut ADN der Zonenkulturminister Hans Bentzien (SED) 'auf die Zweifel und die Unzufriedenheit' von Cremer, Mohr und Prof. Heisig, 'richtige gesunde Zweifel' seien auch zum Bestandteil der SED-Politik geworden, beteuerte er. Man dürfe jedoch nicht alles bezweifeln, was sich als 'richtig und gut erwiesen hat, z.B. die führende Rolle der Partei der Arbeiterklasse.'"

Der Tagesspiegel vom 27.3.1964 schreibt unter der Überschrift "Weitere Zonen-Künstler opponieren gegen dogmatische SED-Kunstpolitik": "Selbst in dem Grußschreiben, das dem SED-Chef Walter Ulbricht übersandt wurde, wurde unverhohlen auf Meinungsverschiedenheiten der Verbandsmitglieder hingewiesen. Es ist das erstmal, daß ein Zonenverband in einer offiziellen Grußadresse an Ulbricht nicht die 'Einmütigkeit' seiner Kongreßteilnehmer beteuert."

Die FAZ berichtet unter der Schlagzeile "Künstler in der Zone begehren auf" am 28.3.64: "Daß die Vorgänge um den Ost-Berliner Professor Havemann nur ein Symptom eines allgemeineren Aufbegehrens unter den Intellektuellen und Künstlern in der Zone waren, hat sich jetzt beim fünften Kongreß der Bildenden Künstler herausgestellt [...]. Neben Cremer hatten sich auch der Maler Professor Arno Mohr und Professor Bernhard Heisig kritisch geäußert. Es ging vor allem um die Forderung nach freier Entscheidung des Künstlers für den Stoff und die Form."

Die Schlagzeile der FAZ vom 31.3. 1964 brachte Cremer direkt mit Havemann und Fühmann in Verbindung.⁶²² Im Gegensatz zu Heisig und Raum wagte die Partei es zwar nicht, von Cremer eine Selbstkritik zu erzwingen, forderte aber eine Distanzierung von der ihn vereinnahmenden Westpresse.⁶²³ Cremer erklärte sich bereit, als Zugeständnis an die Partei, einen Brief an das ZK der SED⁶²⁴ zu schreiben, den das Neue Deutschland am 16.4. 1964 veröffentlichte. In diesem Schreiben distanzierte er sich polemisch von der Instrumentalisierung seiner Person in der Westpresse: "Merkwürdig! Seit einiger Zeit erscheint in dem Zeitungsblätterwald fast aller Schattierungen Westdeutschlands mein Name. [...] Kein Wort und daher des Merkens ganz besonders würdig auch, daß in diesen Zeitungs- und Rundfunkkommentaren nichts darüber zu hören ist, daß der betont als 'Altkommunist' Cremer genannte Mann freiwillig und ausdrücklich in dem Teil Deutschlands lebt, der sich Deutsche Demokratische Republik nennt. [...] Was soll das Gerede von den 'Altkommunisten'?! Gerade

Die Welt. Berliner Ausgabe stellt einen Zusammenhang her zwischen der Entlassung Robert Havemanns von allen Ämtern und Parteifunktionen und dem Aufstand auf dem V. Kongreß: "Viele Anzeichen deuten darauf hin, daß in der Sowjetzone ein neues Jahr 1956 heranwächst, daß also die latente Opposition der wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz gegen die Parteidiktatur in offene Rebellion umschlägt [...]. Der Fall Havemann und die Vorgänge auf dem soeben beendeten Kongreß der bildenden Künstler (vgl. die Welt vom 28. März) waren wahrscheinlich nur der Anfang; es steht zu vermuten, daß schon bei der jetzt beginnenden Diskussion zur Vorbereitung der zweiten Bitterfelder Konferenz mehrere Schriftsteller hervortreten werden, um gegen die plumpe Gängelung der Dichtung zu protestieren und eine Revision der auf der ersten Bitterfelder Konferenz verkündeten Maßnahmen zur Provinzialisierung und Primitivisierung der Schriftsteller zu erstreben." Im Vergleich zu 1956 gehe der Widerstand heute "vor allem von Altkommunisten aus, von Leuten wie Cremer, Lea Grundig (die z.B. in der Morgenpost als "linientreue SED-Genossin" bezeichnet wurde: "Bitteres aus Bitterfeld", Morgenpost vom 25.4.64, d. Vf.) oder eben Robert Havemann. [...] Ein weiterer Unterschied zu 1956 besteht darin, daß die heutige Opposition im Grunde viel unpolitischer ist. [...] die Forderung nach künstlerischer Freiheit wird nicht mehr in so erregender Weise, wie es 1956 geschah, unmittelbar mit der Forderung nach der Absetzung Ulbrichts, nach der Abschaffung der politischen Polizei [...] verknüpft. [...] Künstler wie Cremer, Mohr oder die Grundig stehen der modernen Kunst fast ebenso fremd gegenüber wie die stalinistischen Banausen: Ihr Ideal heißt George Grosz oder Gabriele Mucchi [...]. Alles in allem darf man sagen, daß die jetzt gegen Ulbricht heranwachsende Opposition in ihrem Selbstverständnis nicht von der Sehnsucht nach der deutschen Einheit und nach einer echten Verständigung mit dem Westen geplagt wird. Auch sie will den Kommunismus missionarisch ausbreiten." Trotzdem wäre ein Nachgeben gegenüber der künstlerischen Opposition, so die Einschätzung des Kommentars, schon ein großer Erfolg. "Denn die Freiheit, die sie fordert, ist nicht an sie gebunden. Die Freiheit ist wie ein Adler: entweder kann sie nicht fliegen, weil man ihr die Flügel gestutzt hat, oder sie fliegt. Eine Freiheit, der die Flügel nachgewachsen sind und die dennoch schön brav auf der Erde sitzen bleibt, ist nicht vorstellbar." ("Freiheit", Die Welt. Berliner Ausgabe vom 31.3.64) Alle Zitate im Verbandsarchiv (VBK-ZV, Sign. 70, VEB Zeitungsausschnittdienst GLOBUS)

⁶²² Claus Gennrich, Havemann - Cremer - Fühmann. Diskussionen und Bewegungen in der Zone. In: FAZ 31.3. 1964. Über Cremers Kontakte zu Havemann, vgl. Robert Havemann, Dokumente eines Lebens, zusammengestellt und eingeleitet von Dieter Hoffmann u.a., Berlin 1991, S. 215.

⁶²³ Die SED sorgte aber dafür, daß Cremer zum nächsten VBK-Kongreß 1970 nicht eingeladen wurde. Cremer beklagte sich darüber gegenüber dem Vizepräsidenten des Verbandes, Klaus Wittkugel, der den Vorgang als Versehen abtun will. Darauf Cremer: "Unverschämtheit, kein Versehen. Es geht nicht um die Person, sondern solange das möglich ist, ist im Staat, in der Partei, etwas nicht in Ordnung". (SAdK-ZAA, Sign. 511, Bl. 134.)

⁶²⁴ Siegfried Wagner, Abteilungsleiter Kultur des ZK der SED, schickt am 8.4. 1964 an alle Mitglieder und Kandidaten des Politbüros und der Ideologischen Kommission beim Politbüro diesen Brief mit der Bemerkung: "Diese Stellungnahme ist das Ergebnis eines Gesprächs, das vor einigen Tagen zwischen Genossen Bentzien, Erich Wendt (1947-54 Leiter des Aufbau-Verlages, 1957-65 stellvertretender Kulturminister und 1963 DDR-Beauftragter für das Passierscheinabkommen) und Fritz Cremer stattgefunden hat. In diesem Gespräch war Genosse Cremer darauf hingewiesen worden, daß seine Diskussionsrede in der Westpresse, Westrundfunk und Westfernsehen zu einer Hetzkampagne gegen die DDR ausgewertet würde. Cremer erklärte damals, daß er das nicht beabsichtigt habe und er bereit sei, gegen den Mißbrauch seiner Rede in westlichen Publikationsorganen aufzutreten. Bemerkenswert ist, daß Cremer mit keinem Wort sich von seinen programmatischen Thesen, die gegen die Politik und Kulturpolitik der DDR gerichtet waren, distanziert." (SAPMO-BArch, DY 30/J IV 2/2A/1027, PB 14.4.64.)

wir Altkommunisten, die so wie ich zum Beispiel im Jahre 1926 Jungkommunisten waren, wissen schon von damals zu gut, was unter eurer Freiheit zu verstehen ist. [...] Was soll der klägliche Versuch, das, was bei uns 'Bitterfelder Weg' genannt wird, zu verhöhnen? [...] Die Wahrheitssuche, die bei uns in der Deutschen Demokratischen Republik im Namen des Besserwerdens, im Namen der Überwältigung schlechter deutscher Vergangenheit und des tatsächlichen und nicht äußerlichen Fortschreitens vorgenommen wird, lassen wir uns durch eure hämischen Zwischenrufe nicht behindern oder verfälschen. Wir 'Alt- und Neukommunisten' kennen eure Freiheit. Ich zum Beispiel habe sie zu spüren bekommen bei der Schließung meiner Ausstellung vor vielen Jahren in der Galerie Franz in Westberlin durch zwei Überfallkommandos eurer Polizei. Und während die Offiziere dieser eurer Polizei zwischen meinen Plastiken schreiend herumtobten und die Eröffnungsbesucher dieser Kollektivausstellung aus den Ausstellungsräumen drängten, bimmelte eure 'Freiheitsglocke' aus dem Schöneberger Rathaus. Seitdem gibt es zu eurer Schande keine Kunstgalerie Franz mehr."⁶²⁵

Das Argument vom drohenden Beifall des Klassenfeindes widerlegt im gleichen Jahr Hans Martin Enzensberger: "Die Rede [...] bezieht sich auf eine streng symmetrische Welt, aus der alle Farben verbannt sind; auf immer dasselbe Feld, das weiße, versucht sie den Kritiker zu ziehen. Dort mag er reden, solange er will. Seine Parteigänger haben keine Zeit, ihm zuzuhören. Sie sind vollauf damit beschäftigt, im schwarzen, im feindlichen Feld nach Anzeichen des Beifalls Ausschau zu halten. Auf diese Weise machen sie ihre Feinde zu Schiedsrichtern des eigenen Redens. Unerheblich, was an den Worten ihres Sprechers wahr oder unwahr ist; Kritik, die sich taktisch auf solche Spielregeln einläßt, sich ihnen beugt, wird vollends fungibel."⁶²⁶

Cremer konnte und wollte aber nicht verhindern, daß seine Rede im vollem Wortlaut in der FAZ, Nr. 105, Mittwoch, den 6. Mai 1964 auf Seite 15 unter dem Titel "Sozialistische Kunst ohne Dogmen. Diskussionsbeitrag auf einem Kongreß der bildenden Künstler der Sowjetzone in Ost-Berlin" publiziert wurde. Man druckte den Text so, "wie er uns von glaubwürdiger Seite zugänglich gemacht wurde" zusammen mit Cremers Attacke gegen die Westpresse aus dem ND "Antwort auf Nichtbefragte". Cremer sei ein Beispiel "für diejenigen Kommunisten, die sich in der bürokratischen Stickluft und der geistfeindlichen Atmosphäre der Zone gerade wegen ihres junggebliebenen kommunistischen Ideals immer unwohler fühlen."

Cremer wehrte sich zwar gegen die Vereinnahmung durch die westliche Presse, bediente sie aber zugleich mit dem Wortlaut seiner politisch brisanten Rede. Kurt Hager kommentierte Cremers Verhalten in einer Mitteilung an Walter Ulbricht: "Cremer nimmt zwar gegen die Veröffentlichung in der westlichen Presse Stellung, aber nicht für die Politik unserer Partei und zieht auch seine Thesen, die er auf dem Kongreß der Bildenden Künstler vertreten hat, nicht zurück."⁶²⁷

Die noch nicht so prominenten Parteimitglieder Bernhard Heisig und Hermann Raum kamen nicht so glimpflich davon. Horst Weiß, Leiter des Sekretariats des VBKD, verschob in einem Brief vom 3.6. 1964 die am 30.4. 1964 angekündigten Mitgliederversammlungen in allen

⁶²⁵ "Herausfordernd hatte die Ausstellungsleitung im Mittelpunkt des Saales die Monumentalbüste eines amerikanischen Soldaten unter dem Titel 'Engel der Verkündigung' placiert; seine großen leeren Augenhöhlen erwecken den Eindruck des Todes." ("Provokation in der Galerie Franz. Tiburtius verlangt Konzessionsentziehung - 'Formale Bedenken' im Bezirksamt", Der Tagesspiegel vom 24.5. 1951) Vgl. auch "Die ach so gefährliche Kunst. Zu den Ausschreitungen der Westberliner Polizei gegen Cremer-Ausstellung", Berliner Zeitung [Bezirkszeitung der SED für Berlin/DDR] vom 25.9. 1951. In: ZONE 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, hrsg. von Eckhart Gillen und Diether Schmidt, Berlin 1989, S. 203-205.

⁶²⁶ H.M. Enzensberger, Einzelheiten, Bd. I, Frankfurt am Main 1964, S. 104.

⁶²⁷ SAPMO/BA, NY 4182/932.

Bezirken auf Ende Juni mit Rücksicht auf die Einberufung einer Parteiaktivtagung am 10.6., die von der Kulturabteilung des ZK der SED für den Bereich der Bildenden Kunst zum Thema Auswertung und Schlußfolgerungen aus dem V. Kongreß einberaumt wurde.⁶²⁸ Dort kam es zum Scherbengericht über die Abweichler. Die vom Zentralvorstand des VBKD organisierte Berliner Parteiaktivtagung fand am 10.6. 1964 im Künstlerclub "Möwe"⁶²⁹ statt. Hier mußte er im Zusammenhang mit dem gegen ihn bereits seit fünf Wochen eingeleiteten Parteiverfahren (wie auch parallel Hermann Raum auf der gleichen Sitzung) eine Selbstkritik⁶³⁰ formulieren. Dem üblichen Ritual entsprechend, relativiert, ja annulliert er seine Kernaussagen: "Unrichtig war z.B. die Bemerkung, daß die Partei die Kunst des Spätbürgertums pauschal als faulende Frucht bezeichnet. Die Partei hat diese Beurteilungssimplifizierung, die vor einigen Jahren eine Rolle spielte, selbst korrigiert. Unrichtig war ebenfalls die Bemerkung, daß der Künstler mitunter wie ein Kind behandelt werde⁶³¹ und unter ängstlicher Abschirmung vor schädigenden Einflüssen zu Begriffsdeformationen neige. [...] Es muß gesagt werden, daß hier, wie in anderen strittigen Punkten des Diskussionsbeitrages, es dem Autor nicht um ein Höchstmaß an sogenannter künstlerischer Freiheit ging; etwa im Sinne eines sich nur selbst verantwortlichen Künstlertyps. Es ging um ein höheres Maß an Verantwortung.⁶³² [...] Im Kampf um die neue Kunstform aber stehe die Partei, so meinte ich, allem Neuen und Modernen skeptisch oder zögernd gegenüber, immer bereit, jeden Versuch zur modernen Form mit dem Hinweis auf

⁶²⁸ SAdK, VBK-ZV, Sign. 58, 120 Bl. V. Kongreß, Einladungen, Gästeliste, Auswertungen, Bl. 35.

⁶²⁹ Im Februar 1949 hatten Helene Weigel und Bertolt Brecht eine Bürosuite in der "Möwe", dem damaligen sowjetisch-deutschen Kulturklub, erhalten. "Brecht hielt im Künstlerklub 'Die Möwe' Hof [...]. Oft sah man ihn dort mit dem zuständigen Kulturoffizier für die sowjetisch besetzte Zone, Alexander Dymshitz, der exzellent Deutsch sprach [...]." (John Fuegi, Brecht & Co., Hamburg 1997, S. 735.)

⁶³⁰ Wolfgang Hütt, der die von ihm geforderte Selbstkritik verweigerte und dafür aus der Partei ausgeschlossen wurde, schildert das Procedere: "Oft genug hatte ich die mitunter allzubereiten Selbstkritiken anderer Genossen oder von Genossinnen anhören müssen, Selbstbezeichnungen um der Karriere oder des lieben Friedens willen, ein entwürdigendes Sichbeugen. Nicht selten mutete der Vorgang wie ein Ritual an. Hatte der Genosse oder die Genossin sich vor der Parteioffentlichkeit genügend kasteit, bestätigte ihm die Parteileitung die Selbstkritik und ließ sie von der Mitgliederversammlung absegnen. Danach ging wieder alles seinen 'sozialistischen Gang'. Nach außen schien die Angelegenheit erledigt. Für die Betroffenen aber blieb der Makel in Partei- und Personalakten fixiert. Ich hatte nicht vor, mich auf dieses entwürdigende Spiel einzulassen. Weil ich die geforderte Selbstkritik ablehnte, zog sich das eingeleitete Parteiverfahren in die Länge. [...] In jeder dieser Versammlungen fühlte ich mich dem Druck abscheulicher Verhöre und Vorwürfe ausgesetzt. [...] Jeder Kriminelle im Lande durfte für sich mehr Rechte beanspruchen als der Beklagte vor solch einem Parteitribunal. Für ihn gab es keine Verteidiger. Er durfte keine Aussage verweigern. Alles, was er selbst zu seiner Verteidigung sagte, wurde sogleich im Sinn verdreht und gegen ihn verwendet. Er sollte nur eines: Bekennen. Nicht allein die Parteifunktionäre klagten an und richteten, die gesamte Versammlung war dazu aufgerufen. Jeder hielt sich deshalb für berechtigt, dem Beschuldigten Fragen zu stellen, hinterhältige Fangfragen oft, Fragen, die an Beleidigungen grenzten. Alle Versammlungen in diesem Parteiverfahren dienten dem Verteufeln eines Vorverurteilten. [...] An einem regnerischen Oktoberabend stimmte die Vollversammlung der Grundeinheit dem Antrag der Parteileitung zu, mich von der Mitgliedschaft in der SED auszuschließen. Bevor der nächste Tagesordnungspunkt aufgerufen wurde, mußte ich den Versammlungssaal verlassen. Kein Blick folgte mir. Die Stille um mich her sollte Verachtung ausdrücken. Auf dem langen, nur schwach beleuchteten Korridor, der zum Ausgang führte, befahl mich die Furcht vor der Möglichkeit, sogleich vor dem Institutsgebäude verhaftet zu werden. Man hatte mich einen Staatsfeind genannt, auf diese Weise kriminalisiert." (Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 180f., 218f.)

⁶³¹ Bereits 1921 beklagte der russische Schriftsteller Jewgeni Samjatin: "Ich fürchte, wahre Literatur wird es bei uns nicht geben, solange man nicht aufhört, den russischen Demos als ein Kind anzusehen, das im Stande der Unschuld gehalten werden muß." (J. Samjatin, Aufsätze, Autobiographie, Brief an Stalin, Werke, Bd. 2, Leipzig und Weimar 1991, S. 10.)

⁶³² Im Juli 1961 hatte Fritz Cremer noch in einem Interview von der "Eigenverantwortlichkeit" des Künstlers als einer der "wichtigsten Voraussetzungen für gute Kunst" gesprochen. (Sonntag, 9.7. 1961)

schädliche westliche Einflüsse abzuweisen. Damit aber war die historische Rolle der Partei als dem Motor des Fortschritts in's Gegenteil definiert [...] Es ging mir [...] um das Offenhalten von Anregungsmöglichkeiten, um sie arbeitsmäßig verwenden zu können. Es ging mir nicht [...] um ideologische Koexistenz [...] Da ich im Grunde der gleichen Meinung war, aber nicht die Auffassung der Partei wirklich kannte, kam es, daß ich, die Argumente der Partei benutzend, objektiv gegen die Kulturpolitik polemisierte. [...] Ich hätte wissen sollen, daß die Beschlüsse der Partei grundsätzlich Richtpunkt meiner Überlegung zu sein hatten [...] Im Grunde ging es um das verlorene Verhältnis zur Partei und das hieraus resultierende Nicht-erkennen-wollen ihrer prinzipiell führenden Rolle auch in Fragen der Kultur und Kunst. [...] Die Entscheidung der Parteiorganisation, eine strenge Rüge⁶³³ auszusprechen, halte ich für richtig."⁶³⁴ Heisig erhofft sich neue Anregungen und Impulse von einem Wechsel der Grundthematik. Unklar läßt er, ob damit die Abkehr von der Auseinandersetzung mit der Pariser Kommune und der Kriegsthematik gemeint ist.

"Das war eine Situation damals, in der ich mir vorgenommen hatte, das Ding bringst du jetzt zuende. Jetzt machst Du eben Selbstkritik und sagst Ihnen, was sie hören wollen. Siegfried Wagner⁶³⁵, damals ZK-Abteilungsleiter für Kultur, der die Sitzung leitete, sagte mir, ja das sei der erste Schritt in die richtige Richtung, immerhin ein Anfang, allerdings noch kein Grund zum Feiern. Und da war ich aus dem Schneider, genau das hatte ich mir vorgenommen. Ich hatte es wirklich satt. Ich habe keine Selbstkritik im Sinne einer Selbstvernichtung gemacht. Aber ich habe begründet, warum ich falsch gehandelt habe. Mattheuer war auch anwesend. Er hatte, obwohl er als kritisch bekannt war, nie eine Parteistrafe bekommen. Das gehörte zu seinem Image. Bei manchen Künstlern hatten die einfach eine andere Meßlatte gehabt. Der Hermann Raum dagegen hat seine Position nicht zurückgenommen. Er war glaube ich vor mir dran. Ich hatte den Eindruck, der macht es falsch. Der hat richtig eine in die Fresse gekriegt, weil er seine Selbstkritik falsch formuliert hatte. Er hat sich gerechtfertigt für das, was er gesagt hat. Der Cremer, der das ganze Ding angeheizt hatte, war fein raus, weil er der Cremer war."⁶³⁶

Das mildeste Urteil ist noch die "strenge Rüge" mit Eintragung ins Parteibuch. "Schlimm wäre nur der Ausschluß gewesen."⁶³⁷ In der Folge wird Heisig als Rektor abgesetzt, 1968

⁶³³ Diese Strafe wurde nicht nur in die Parteiakte eingetragen, wie Wolfgang Hütt berichtet. "Sie begleitete ebenso meinen Berufsweg, wurde zum Bestandteil auch meiner Personalakte an der Universität." (Schattenlicht, Halle 1999, S. 192)

⁶³⁴ Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin (SAdK-VBK, Sign. 70, Bl. 62-70), Auszug einer Tonbandaufnahme, Abschrift.

⁶³⁵ "Den Wagner haben wir auf den Arm genommen. Die Partei hatte nämlich eines Tages die Weisung herausgegeben, daß der Titel 'Held der Arbeit' genauso wie der Dokortitel genannt werden muß. Wagner war Held der Arbeit und da mußte er es sich gefallen lassen, daß wir ihn immer angerufen haben und fragten, ist Held Wagner zu sprechen? Als alle anfangen, Bärte zu tragen, kam er und sagte, also Jungs, macht das weg, ja. Einen Bart zu tragen, verstieß gegen die Modekonvention, die ja auch politisch motiviert war." (Heisig, Strodehne, 15.10. 2000)

⁶³⁶ Heisig, Strodehne, 15.10. 2000.

⁶³⁷ Ralph Giordano: Die Partei hat immer recht. Köln 1961, S. 52.

Ralph Giordano brauchte 10 Jahre bis er sich von der Partei, die immer recht hat, innerlich gelöst hatte. "Trauma des Schuldkomplexes bei völlig reinem Gewissen." (S. 24) Giordano beschreibt in seinem 1961 geschriebenen Buch das Klima von Mißtrauen und Hysterie im Hamburger Landesverband der KPD, die ihm 1945 dank seiner jüdischen Abstammung als "tausendfach beschworener Hauptfeind des Faschismus" als "seine natürliche politische Heimat" erschien. "Sein Zustand der Wehrlosigkeit, der Preisgabe, der Lähmung und der Bereitschaft zur Selbstverleugnung und Unterwerfung, dieser ganze Zusammenbruch der Persönlichkeit wird bestimmt durch eine Furcht, die immer besessenere Formen anzunehmen beginnt: die Zugehörigkeit zur Partei einzubüßen. Diese inbrünstige und anonyme Magie, genannt Liebe zur Partei, ist der Schlüssel für das gesamte Verhalten, in ihr laufen alle Fäden zusammen: es gibt keine Alternative zur Partei!" (S. 36f.) Schließlich: "Ein fremdes, lebendes

kündigt er seine Professur. Nach fünf Jahren wird die "strenge Rüge" gelöscht. "Ich bin schließlich nach Berlin gefahren und habe mit Eberhard Bartke gesprochen, der damals Abteilungsleiter im Ministerium für Kultur war (seit 1975 Direktor der Nationalgalerie, 1976-83 Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin). Der sagte, wir wollen dich nicht rausschmeißen. Es war eine Situation, in der ich um alles fürchten mußte. Als Ulbricht auf der II. Bitterfelder Konferenz von der Sache Wind bekam, gab er die Parole aus, 'aus dem Heisig keinen Märtyrer machen'. Und plötzlich änderte sich die Situation buchstäblich von heute auf morgen. Alle wurden freundlich. Dieses Reibungsfeld mit der Macht, das man als Maler eingehen muß, gehört zum Beruf. Dennoch war die Situation damals ärgerlich."⁶³⁸

Ein wenig von der Spannung jener Monate entlud sich in Kugelschreiberzeichnungen, die 1963 und 1964 in endlosen, ritualisierten Parteisitzungen als eine Art 'écriture automatique' nach Art der Surrealisten entstanden, und die Heisig später "Sitzungsraupen" nannte. Diese aggressiven, den Bildraum besetzenden und die Wortfetzen seiner Notizzettel gefräßig vertilgenden Psychogramme setzten Formgefüge frei, die Heisig ab 1965/66 für die Arbeit an der Lithographiefolge "Der faschistische Alptraum" einsetzen konnte.⁶³⁹

Wesen hatte sich in mir eingenistet - ich war zu meiner eigenen Kontrollkommission geworden!" (S. 45) Das "organische Mißtrauen gegen den Menschen - das ist Stalinismus!" (S. 52)

Zur allgemeinen Erziehung eines Parteimitgliedes gehörte die rituelle Aufforderung zur Selbstkritik, die als eine Art Beichte zu verstehen ist, als eine Art "Meßinstrument, an dem die Ergebenheit zur Partei abgelesen werden kann - durch die Bereitschaft zur Selbstkritik, das heißt, vor allem durch die Aufstellung eines Katalogs der eignen Schwächen." (S. 66) Die Wiedererlangung der Bestimmung über sich selbst, die Überwindung des Zwanges, "sein Ich in zwei Hälften zu spalten, in eine private und eine öffentliche" - die "organisierte Schizophrenie", und schließlich die Erkenntnis: "Ich habe keine Furcht mehr" (S. 258). "Am Ende wie am Anfang - eine Lüge. Der Kreis hatte sich geschlossen. Nun stand ich jetzt jenseits von ihm [...] denn es gibt keine Koexistenz mit der Lüge." (S. 272)

⁶³⁸ Heisig, Strodehne, 15.10. 2000.

Karl Max Kober erwähnt 1984 in seinem Rückblick auf den V. Kongreß, Heisig habe ihm gesagt, aus heutiger Sicht seien die strittigen Punkte auf dem V. Kongreß geradezu harmlos gewesen, damals allerdings seien sie als brisant empfunden worden. Kober erinnert an die internationale Lage, die Kuba-Krise 1962, der am 9.11. 1962 vorgelegte 2. Entwurf einer Notstandsgesetzgebung in der Bundesrepublik, der Ausgangspunkt einer außerparlamentarischen Opposition wird, die Kafka-Konferenz in Liblice 1963 und der Revisionismus in Fragen der Kunst in der CSSR (verwiesen wird auf H. Olbrichs Aufsatz "Zur Kunstdiskussion in der CSSR, B.K. 9/63, S. 492f.). Die aktuellen revisionistischen Erscheinungen seien damals von außen hereingetragen worden. "Ein Indiz dafür ist das unvermittelte Auftauchen der Formel vom 'Realismus ohne Ufer', die auf Roger Garaudy zurückgeht. Man setzte sich auf dem Kongreß jedoch nicht mit Garaudy auseinander, sondern mit Thesen eigener Kollegen, die möglicherweise gar nicht wußten, in welcher Nachbarschaft sie sich befanden bzw. in welche Nachbarschaft sie gestellt wurden. [...] Im Nachhinein wird erkennbar, daß die Künstler bemüht waren, die noch schwach entwickelte Theorie selbst zu ergänzen oder zu korrigieren, um sie auf die erreichte Höhe der künstlerischen Praxis zu heben. Sie taten dies emotional engagiert und bedachten dabei nicht immer die Kontexte, in die sie unfreiwillig hineingerieten oder hineingestellt wurden, die sie aber nicht meinten. Natürlich hatten weder Cremer, Heisig oder andere etwas mit Fischer, Garaudy oder Havemann gemein. Sie diskutierten nicht gegen die Parteilichkeit des sozialistischen Realismus, sondern für ihre schöpferische Handhabung. Die spätere Entwicklung hat ihren inhaltlichen Intentionen Recht gegeben." (Karl Max Kober, Zum Kunstprozeß der sechziger Jahre. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 33. Jg., H.1, 1984, S. 4-33, hier: S. 16f., 19.)

⁶³⁹ Vgl. Abbildungen in: Kober, 1981, S. 42f. Kober berichtet, Heisig habe dieses Material gezielt für seine formalen, das Korsett der 'Griffelkunst' überschreitenden Lithographien zu Krieg und Nationalsozialismus genutzt. Er bemerkte, daß die Sitzungsraupen "den Spannungszustand, in dem er sich damals befand, charakterisierte." (Ebd., S. 43, vgl. II.2.c.)

II. Bernhard Heisig im Konflikt mit dem 'Verordneten Antifaschismus' in der DDR

II.1. Verordneter Antifaschismus

a. Antifaschismus als Legitimation der Diktatur

Im Rückblick wird deutlich, daß die bedingungslose Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945, die "Befreiung vom Faschismus", für die SED der eigentliche Gründungstag der DDR war.⁶⁴⁰ Von diesem Datum her legitimierte die Partei den zweiten deutschen Staat gegenüber ihren Bürgern als antifaschistisch und als das "bessere Deutschland".

Hier liegt vielleicht die tiefere Ursache für die Bereitschaft der Intellektuellen und Künstler, im Gegensatz zu Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei, sich solange dem politischen Primat des Sozialistischen Realismus zu unterwerfen.

Zur Gründungsurkunde der späteren DDR wurde der Aufruf des ZK der KPD vom 11. Juni 1945, der zur "Aufrichtung eines antifaschistischen, demokratischen Regimes"⁶⁴¹ aufforderte und für eine "antifaschistische Einheit" jenseits des "Parteiengzänks"⁶⁴² warb in Form eines "Blocks" antifaschistisch-demokratischer Parteien, in dem statt des Mehrheits- das Konsensprinzip gelten sollte. Der Aufruf zur antifaschistischen Einheitsfront enthielt verdeckt und in der Tat von der Mehrheit der Bevölkerung damals nicht bemerkt, den Herrschafts- und Machtanspruch der KPD als der von der sowjetischen Besatzungsmacht eingesetzten politisch bestimmenden Kraft. Das ergibt sich aus dem Verständnis des Faschismus⁶⁴³ als forciertem Kapitalismus, wie ihn Georgi Dimitroff 1935 für die Kommunistische Internationale verbindlich definiert hatte: "Der Faschismus, das ist die Macht des Finanzkapitals selbst. Das ist die Organisierung der terroristischen blutigen Niederhaltung der Arbeiterklasse [...] und der Intellektuellen. Faschismus in der Außenpolitik - das ist der Chauvinismus in seiner brutalsten Form, der einen tierischen Haß gegen die anderen Völker züchtet."⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Bezeichnend ist die Tatsache, daß sowohl der "Tag der Befreiung" am 8. Mai wie der "Tag der Republik" am 7. Oktober (Gründung der DDR 1949) im gleichen "Gesetz über die Einführung der Feiertage 'Tag der Befreiung' und 'Tag der Republik'" vom 21.4. 1950 verankert worden sind. (Vgl. GBl. 50, S. 355, in: Gesetzes-Generalregister, Aug. 1961, Bd. 1 Chronologischer Teil, VEB Zentralverlag, Berlin/DDR 1961, S. 31.)

⁶⁴¹ In: Lothar Berthold/Ernst Diehl (Hrsg.), Revolutionäre deutsche Parteiprogramme, Berlin/DDR 1965, S. 196.

⁶⁴² Walter Ulbricht, Einigung aller antifaschistisch-demokratischen Kräfte! Rede anlässlich einer ersten Zusammenkunft von Vertretern verschiedener politischer Strömungen im Stadthaus Berlin am 12.6. 1945. In: Walter Ulbricht, Die Entwicklung des deutschen volksdemokratischen Staates 1945-1958, Berlin/DDR 1958, S. 11.

⁶⁴³ Der Begriff Faschismus wurde im Sprachgebrauch der DDR gleichgesetzt mit den unterschiedlichsten autoritären und totalitären Staatsformen. Der Begriff leitet sich her von Mussolinis faschistischer Bewegung (fascies, Rutenbündel). Als unspezifische Sammelbezeichnung impliziert seine Verwendung eine Verharmlosung des Nationalsozialismus. Es gab nur einen Nazismus bzw. Nationalsozialismus, der für den Völkermord von 6 Millionen europäischen Juden verantwortlich ist. Das Wort Nationalsozialismus wurde in der stalinistischen Sowjetunion und in der DDR gemieden, da die offizielle Politik das nationale Erbe, Patriotismus und Sozialismus zu koppeln versuchte. Jorge Semprún wandelte Horkheimers berühmtes Diktum "Wer vom Kapitalismus nicht reden will, soll auch vom Faschismus schweigen" um in "Wer vom Stalinismus nicht reden will, soll auch vom Faschismus schweigen." (Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig 1996, S. 37)

⁶⁴⁴ Georgi Dimitroff, Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse im Kampf gegen den Faschismus. In: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hrsg.), VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale, Referate und Resolutionen, Berlin/DDR 1975, zit.n. Manfred Wilke, Der instrumentelle Antifaschismus der SED und die Legitimation der DDR, 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. 129. Wilke zitiert auch

Seit der auf Druck der sowjetischen Besatzungsmacht durchgeführten Vereinigung von KPD und SPD zur SED am 21./22. April 1946 "erhielt die antifaschistische Parole sowohl in der öffentlichen Diktion als auch im Bewußtsein vieler Beteiligter zumindest unterschwellig einen antikapitalistischen Anstrich. [...] Verstärkt wurde die Gleichsetzung von antifaschistisch und antikapitalistisch durch die Aktivierung des Klassenkampfgedankens, die mit der Vereinigungskampagne notwendigerweise einherging und zu einer eigentümlichen Verschränkung von nationaler und klassenkämpferischer Aufgabenstellung in der SED-Programmatik führte."⁶⁴⁵

Der Antifaschismus war bis zum Ende der DDR für die KPD/SED selbstverständlicher "Teil des internationalen Klassenkampfes und schließt objektiv stets den Kampf gegen Militarismus, imperialistischen Krieg und Terror, gegen Rassenhetze und Massenmord, für Frieden, Demokratie, Völkerfreundschaft und Humanität sowie für die Verteidigung der Sowjetunion mit ein."⁶⁴⁶

Vor dem Hintergrund dieses Faschismusverständnisses fielen auch die Verstaatlichungen der Industrie und der Betriebe sowie die Bodenreform, die Verordnungen über die "Enteignung von Kriegsverbrechern und Naziaktivisten" genannt wurden, unter die

Sinowjew, der schon 1924 als Chefideologe der Komintern den Faschismus und die Sozialdemokratie als "die rechte und die linke Hand des modernen Kapitalismus" bezeichnet habe. Bekanntlich war die SPD in den Augen der KPD bis 1935 (Beginn der Volksfrontstrategie) die Partei des "Sozialfaschismus" (S. 103). Vgl. zu den krassen Fehleinschätzungen des Nationalsozialismus in der KPD-Führung ("Sozialfaschismus", "Brüning-Faschismus", "Papen-Faschismus") Ossip K. Flechtheim, Die KPD in der Weimarer Republik, Offenbach 1948, unveränderter Nachdruck Frankfurt am Main 1969, S. 263-288. "Natürlich gab es zahlreiche Stimmen, die offen erklärten, daß der Faschismus unvermeidlich kommen werde und daß das auch gar nicht so schlimm sei. [...] 'Eine sozialdemokratische Koalitionsregierung, der ein kampfunfähiges, zersplittertes, verwirrtes Proletariat gegenüberstände, wäre ein tausendmal größeres Übel, als eine offene faschistische Diktatur, der ein klassenbewußtes, kampftschlossenes, in seiner Masse geeintes Proletariat gegenübertritt.' ("Die Internationale", XIV, S. 499) Auf derselben Linie lag eine Parlamentsrede Remmeles vom 14. Oktober 1931, in der er etwa ausgeführt hat: Wenn die Faschisten an der Macht sein werden, dann wird die Einheitsfront des Proletariats entstehen und alles hinwegfegen. Unter Brüning zu hungern, ist nicht besser, als unter Hitler. Wir fürchten die Faschisten nicht. Sie werden rascher abwirtschaften als irgendeine andere Regierung." (Flechtheim, S. 266f.) Das Stichwort Faschismus im Philosophischen Wörterbuch der DDR wird eröffnet mit der Dimitroffformel: Der Faschismus ist die "offene terroristische Diktatur der reaktionären, am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals." Weiter heißt es, der Faschismus sei "die Reaktion der imperialistischen Bourgeoisie auf die Veränderungen des Kräfteverhältnisses seit dem Beginn der allgemeinen Krise des Kapitalismus, seit dem Sieg der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution [...]. Er ist Ausdruck des Unvermögens der reaktionärsten Kräfte des Finanzkapitals, die Volksmassen, insbesondere die revolutionäre Arbeiterbewegung, mit den bisherigen Mitteln der bürgerlichen Demokratie ihren antinationalen, imperialistischen Interessen unterzuordnen und ihre Macht weiter aufrechtzuerhalten." (Philosophisches Wörterbuch, hrsg. von Georg Klaus und Manfred Buhr, Leipzig 1964, zwei Bände, zit.n. 8. Auflage, Lizenzausgabe "das europäische buch", Berlin 1971, Bd. 1, S. 363.) ..

Vgl. Günter Fippel, Der Mißbrauch des Faschismus-Begriffs in der SBZ/DDR. In: Deutschland-Archiv 10 (1992), S. 1055-1065. Fippel vermutet, daß das Wort Nationalsozialismus durch "Faschismus" ersetzt worden sei, um darüber hinwegzutäuschen, "daß Hitlers Bewegung von der Zielsetzung her eine sozialistische Komponente besitzt; außerdem hätte es eine ständige Parallele zum Terminus 'Sozial-Nationalismus' gegeben, mit dem Lenin 1922 Stalins Vorgehen im okkupierten Georgien charakterisiert hatte." Jede Diskussion um einen wissenschaftlichen Begriff des Faschismus sei bewußt vermieden worden, weil "sämtliche Kriterien auch auf 'Stalinismus' anwendbar gewesen wären." (Günter Fippel, Antifaschismus als Integrationsideologie und Herrschaftsinstrument, 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. 115f.)

⁶⁴⁵ Wilfried Loth, Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte, Berlin 1994, zit. n. Tb.ausgabe, München 1996, S. 56f.

⁶⁴⁶ Kollektiv des Dietz-Verlages unter Leitung von Gertrud Schütz (Hrsg.), Kleines politisches Wörterbuch, Neuausgabe, Berlin/DDR 1989, S. 41f.

Entnazifizierungsmaßnahmen.⁶⁴⁷ In diesem Sinne bezeichnete die SED alle "gegnerischen" Kräfte undifferenziert als 'Faschisten'.⁶⁴⁸

Inzwischen konnte nachgewiesen werden, daß die plötzlichen Hakenkreuzschmierereien und Schändungen jüdischer Friedhöfe und Synagogen, die 1959 die bundesdeutsche Öffentlichkeit aus dem kollektiven Beschweigen der Nazi-Vergangenheit herausgerissen hatten, zum Teil von Agenten des DDR-Staatssicherheitsdienstes über Verbindungen zu rechtsextremistische Organisationen ferngesteuert worden sind. Man wollte Fakten schaffen, um die These vom latenten Faschismus in der kapitalistischen Bundesrepublik für die eigene Propaganda glaubwürdig untermauern zu können.⁶⁴⁹

Künstler und Intellektuelle aus dem Exil und der inneren Emigration, weit über den Kreis der überzeugten Kommunisten hinaus, empfanden jedoch die "bedingungslose Kapitulation" als Befreiung und Aufbruch, während in Westdeutschland vom "Zusammenbruch" die Rede war. Die Künstler der Weimarer Generation, die z.B. als Mitglieder der Assoziation proletarisch-revolutionärer Künstler (ASSO) in der KPD sozialisiert worden waren, wollten als Remigranten ihre 1933 unterbrochene Arbeit am Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft in der SBZ/DDR fortsetzen. Die Kriegsgeneration dagegen sah die "gestrenge Erzieherin DDR" (Uwe Johnson) als "Diktatur gegen die Leute, die meine Kindheit beschädigt hatten", wie sich Heiner Müller erinnert.⁶⁵⁰ Uwe Johnson wuchs unter "Zwei Bildern" auf, die nacheinander an der gleichen Stelle in seinem Klassenzimmer hingen: Hitler und Stalin. Das erste stand für

⁶⁴⁷ "Enteignung des gesamten Vermögens der Nazi-Bonzen und Kriegsverbrecher [...]" (Walter Ulbricht, wie Anm. 641, S. 14.)

Die Gleichsetzung von Faschisten und Klassenfeinden führte auch dazu, daß im Rahmen der Entnazifizierung, die klammheimlich vollzogen wurde, nicht nur NS-Belastete, sondern auch Sozialdemokraten, CDU-Mitglieder und andere Oppositionelle in Speziallager und Gefängnisse eingeliefert wurden. "Generell wurde die Entnazifizierung zur Durchsetzung des kommunistischen Machtanspruchs instrumentalisiert [...] Der Antifaschismus diente sowohl der Legitimation der Errichtung der SED-Diktatur als auch der Begründung von Bodenreform und Sozialisierungsmaßnahmen." (Bernd Faulenbach, Einführung zur 30. Sitzung "Antifaschismus und Rechtsradikalismus in der SBZ/DDR", 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. 104.) Bereits am 13.2. 1947 testete der sowjetische Berater der SMAD, Wladimir Semjonow, unter dem Pseudonym Orlow in der 'Täglichen Rundschau' unter dem Titel 'Was bedeutet Entnazifizierung?', wie eine stärkere Einbeziehung von NS-Kadern in die politische Arbeit aufgenommen werden würde. (zu Semjonow vgl. Exkurs, 2.b.) Auf Befehl Nr. 35 der SMAD wurde am 26.2. 1948 die Entnazifizierung in der SBZ für beendet erklärt. 28.000 Internierte, ehemalige Mitläufer und Aktivisten der NSDAP, wurden im Juli/August 1948 aus den Speziallagern entlassen. Semjonow berichtet in seinen Memoiren, basierend auf seinen Protokollnotizen, von einem Treffen führender Vertreter der KPdSU und der SED im März 1948, auf der Stalin seine deutschen Gäste ohne Umschweife mit der Frage konfrontierte, ob es nicht "an der Zeit wäre, die Trennungslinie zwischen ehemaligen Nazis und Nichtnazis aufzuheben?" Stalin schlug die Gründung einer eigenen Partei für die ehemaligen Nazis, Sympathisanten und Mitläufer vor. "Wie könnte man sie nennen? Nationalsozialistische Arbeiterpartei? Nein, das geht sicher nicht. Was für eine sozialistische Partei wäre das denn? Oder was für eine Arbeiterpartei? Vielleicht Nationaldemokratische Partei Deutschlands? An ihre Spitze könnte ein bekannter Nazi treten. [...] Genosse Semjonow, haben Sie nicht noch irgendwo einen ehemaligen Gauleiter im Gefängnis sitzen?" (Wladimir S. Semjonow, Von Stalin bis Gorbatschow. Ein halbes Jahrhundert in diplomatischer Mission 1939-1991, Berlin 1995, S. 253f.)

⁶⁴⁸ "Jeder Gegner, jede Opposition gegen die offizielle Linie wurde mit dem Bannfluch des Faschismus belegt (schon 1949 z.B. der 'Tito-Faschismus' oder 1953 der 'faschistische' Aufstand vom 17. Juni)." (Hermann Weber, Geschichte der DDR, aktualisierte und erweiterte Ausgabe, München 1999, S. 271.)

⁶⁴⁹ Vgl. Michael Wolffsohn, Die Deutschland-Akte. Juden und Deutsche in Ost und West - Tatsachen und Legenden, München 1995, S. 18-27.

Immerhin trug die DDR dazu bei, die westdeutschen Kultusministerien, Lehrerverbände und Kirchen zu alarmieren. Lehrpläne wurden verändert, das Schlagwort von der "unbewältigten Vergangenheit" kam auf.

⁶⁵⁰ "Krieg ohne Schlacht", Köln 1994, zit. n. Emmerich, S. 484.

Diktatur, Krieg und Terror, das zweite für die Überwindung alles dessen.⁶⁵¹

Uwe Johnson beschreibt seine Beziehung zur DDR wie die von Kindern zu ihren Eltern. "Sie reden von der DDR [...] mit einer Vertrautheit, die eher aus intimer Kenntnis denn aus ungemischter Zuneigung gewachsen ist. Sie fordern den ehemaligen Vormund in die Rolle des Partners, noch im Zorn verlangen sie das Gespräch mit ihm. An den wechselseitigen Kränkungen wäre ein gewöhnliches Verhältnis längst zerbrochen."

Aber hier sollte mit der Vergangenheit ein für alle mal gebrochen werden. "Die moralische Eindeutigkeit war verführerisch. Das saß. Es saß tief, es reichte für Vorschüsse, zu entrichten in Vertrauen. Die Kluft und die Musikzüge der alten Jugendorganisation waren kaum vergessen, da fing die neue schon an mit der massenhaften Verkleidung, diesmal mit blauem Tuch für den Oberkörper, mit Trommeln und Trompeten, mit Fahnen und Fackeln.⁶⁵² [...] Die Proklamation der sozialen Neuordnung war attraktiv für junge Gemüter. [...] All dies war Gerechtigkeit [...] Sie ließ sich strecken zu dem Gefühl, in einem grundsätzlich anständigen Staat zu leben. Gelegentlich flackerte dies Gefühl, so wenn die Gerechtigkeit auftrat mit den Manieren der Brutalität, der Willkür, des Gesetzesbruchs. Aber die westdeutsche Alternative war verkrüppelt durch politische und Kriegs-Verbrecher in der Regierung und Armee von Bonn, durch die Fortführung des diskreditierten wirtschaftlichen Systems. In die DDR war viel Solidarität, viel Loyalität investiert. Ein Bruch mit ihr hätte schon Verluste bedeutet. [...] Die DDR als Lehrerin, so streng und wunderlich sie auftrat, konnte sich lange Zeit fast unbedenklich verlassen auf die beiden moralischen Wurzeln, die antifaschistische und die der sozialen Proportion [...]." Die DDR war "mehr als ein Land. [...] Der Begriff Vaterland, gereinigt von Pathos und Patriotismus, ist hier nicht fern [...] Auf den beiden moralischen Voraussetzungen des Antifaschismus und Antikapitalismus konnte ein nahezu partnerschaftliches Verhältnis anwachsen. Bürger und Staat konnten einfach um der Wahrheit willen zueinander stehen gegen die unzutreffenden Interpretationen von seiten westlicher Scharfmacher." Allerdings ging der Antifaschismus "inzwischen am theoretischen Stock, da er strukturell, nämlich durch das Vorhandensein von Faschismus, nicht mehr zu manifestieren war, schon gar nicht durch die faschistische Verteufelung der westdeutschen Regierung [...]" Die Fragen nahmen überhand, und überhand nahm die Erbitterung darüber, daß sie nicht gestellt werden durften. Denn diese gestrenge Erzieherin DDR bestrafte schon leisen Zweifel an ihrer Güte mit Liebesentzug.⁶⁵³

Einerseits verlangte die SED Strafe, Sühne und Läuterung eines schuldig gewordenen Volkes, andererseits förderte sie mit der Formel vom Faschismus als "die offene terroristische Diktatur

⁶⁵¹ Uwe Johnson, "Begleitumstände". Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1980. Volker Braun sprach von der DDR als einer "Gouvernante, die uns ihre Liebe verbarg. Sie hat uns ferngehalten von der harten Welt. Die Schule - nicht das Leben. Der Glaube - nicht die Widersprüche. Das Kollektiv - nicht die Gemeinschaft. [...] Wir sollten rein bleiben, Muttersöhnchen des Sozialismus. Sie hat uns wie Kinder gehalten, als wir längst Männer werden wollten." (Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität, Sinn und Form, Heft 5, 1986, S. 979)

⁶⁵² Vgl. Bernhard Heisigs Bemerkung über die FDJ-Lieder in I.2.a.

⁶⁵³ Uwe Johnson, Versuch eine Mentalität zu erklären. Über eine Art DDR-Bürger in der Bundesrepublik Deutschland. In: "Wo ich her bin..." Uwe Johnson in der D.D.R., hrsg. von Roland Berbig und Erdmut Wizisla, Berlin 1993, S. 19-32. Ursprünglich Nachwort zu "Ich bin Bürger der DDR und lebe in der Bundesrepublik. 12 Interviews, hrsg. von Barbara Grunert-Bronnen, München 1970, S. 119-129. Der Wiederabdruck in: Uwe Johnson, Berliner Sachen, Aufsätze, Frankfurt/Main 1975, S. 52-63, wurde mit dem Untertitel ergänzt: Über eine Art DDR-Bürger in der Bundesrepublik Deutschland.

Zehn Jahre nach seiner Übersiedlung aus der DDR nach West-Berlin schrieb Uwe Johnson 1970 diesen Versuch, eine Mentalität zu erklären, in der Hoffnung, damit einen Schlußstrich unter seine Vergangenheit in der DDR ziehen zu können: "Es hat neun oder zehn oder zwölf Jahre gedauert. Nun ist es vorbei." ("Wo ich her bin...", a.a.O., S. 32)

[...] des Finanzkapitals"⁶⁵⁴ und der sich daraus ergebenden Projektion, daß die Nazis jetzt alle im Westen Deutschlands lebten und weiterwirkten, die kollektive Amnesie der gewendeten Mitläufer.

Jeder Bürger der DDR konnte sich nun als "Sieger der Geschichte" fühlen. "Dadurch, daß man dem Volk diese Schmeichelei sagte und es entlastete, war es dann auch leichter zu regieren. Es ist schwer, auf die Dauer Leute zu regieren, die sich irgendwie schuldig fühlen. [...] Ich glaube, daß dieser Fehler, die Vergangenheit für überwunden zu erklären, bei uns sehr deutlich begangen wird. Leider auch von vielen Genossen, die mit einer gewissen Selbstzufriedenheit sagen, wir haben die Vergangenheit bewältigt, die da drüben nicht, die sind sozusagen noch mittendrin."⁶⁵⁵

Auf einem Treffen sozialistischer Künstler und Schriftsteller im Oktober 1948 in Kleinmachnow bei Berlin beklagte sich Walter Ulbricht darüber, daß die Künstler noch immer mit ihren KZ- und Emigrationserlebnissen beschäftigt seien, statt den Kampf um die Bodenreform und den Aufbau des Sozialismus zu unterstützen: "[...] als der Kampf geführt wurde, waren wir allein. Unsere Genossen Schriftsteller haben in der Zeit Emigrationsromane geschrieben, und so ist ein großer Teil zurückgeblieben. Inzwischen ist der Kampf um eine neue Ordnung geführt worden, aber ihr hinkt drei Jahre hinterher und fangt an, jetzt Probleme zu gestalten, die schon längst gestaltet sein sollten."⁶⁵⁶

Die Devise lautete, mit den Worten der Nationalhymne von Johannes R. Becher, "der Zukunft zugewandt!" Die Abteilung Kultur und Erziehung beim Zentralsekretariat der SED z.B. forderte bereits am 19. April 1949 die Überarbeitung der Leitsätze des Kulturbundes: "[...] der Kampf gegen die nazistische Ideologie steht nicht mehr so stark im Mittelpunkt des geistigen Kampfes wie 1945, daher ist der Kampf gegen die ideologische Kriegsvorbereitung und gegen alle antihumanistischen und neofaschistischen Anschauungen und Theorien in den Vordergrund des ideologischen Kampfes im Kulturbund zu stellen."⁶⁵⁷

Auch in der DDR hatten die Verantwortlichen Gründe davon abzulenken, daß noch Mitte der fünfziger Jahre sich die SED-Mitgliedschaft zu fast einem Drittel aus ehemaligen NSDAP-Mitgliedern zusammensetzte. Walter Ulbricht konnte schon 1949 von den "zahlreichen Beispielen" reden, die bewiesen, daß ehemalige Mitglieder der NSDAP ihren "früheren falschen Weg" erkannt hätten und sich aktiv für den sozialistischen Aufbau engagierten. "Er hatte einen Nationalpreisträger mit nazistischer Vergangenheit aufgeführt, desgleichen Ingenieure, Techniker und Arbeiter, aber die Offiziere vergessen, obwohl es an solchen nicht mangelte. Neben drei Wehrmachtsgenerälen, die militärische Aufbauarbeit in der Ostzone leisteten, hatten nach einer Stasi-Statistik von 1957 eine Wehrmachtsvergangenheit auch ein

⁶⁵⁴ XIII. Plenum des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale, Dezember 1933.

⁶⁵⁵ Stephan Hermlin, Interview 1979, Zit.n. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig 1996, S. 318f.

1951 dagegen brachte Stephan Hermlin eine Sammlung von sozialistischen Heiligenlegenden für die FDJ heraus mit den 'Erinnerungen' jung "im Kampf" gestorbener Antifaschisten: Stephan Hermlin, Die erste Reihe, Berlin/DDR 1951.

⁶⁵⁶ Walter Ulbricht, 1953, S. 313, zit.n. Sylvia Börner, Die Kunstdebatten 1945 bis 1955 in Ostdeutschland als Faktoren ästhetischer Theoriebildungsprozesse, Frankfurt am Main, Berlin 1992, S. 41.

⁶⁵⁷ "Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949", Berlin (DDR) 1983, S. 382. Zit.n. Karin Hirdina, Debatten um Politik und Kunst. In: Literatur in der DDR. Rückblicke, Text+Kritik, Sonderband, München 1991, S. 87. Karin Hirdina zeigt, daß bereits im 47er Jahrgang der "Neuen Berliner Illustrierten" keine "Erinnerungsbilder" mehr publiziert wurden. Die Fotos rubrizierten unter "Zeitgeschehen im Bild". Die "Gesichter der Woche" lachten wieder. Ab 1948 traten die Themen Faschismus, Schuld und Krieg auch im Dokumentarfilm der DEFA in den Hintergrund.

Viertel der Oberste der ein Jahr zuvor gegründeten Nationalen Volksarmee [...]."⁶⁵⁸
 Vor diesem Hintergrund war jeder Blick zurück, die Frage nach Schuld und Verstrickung ein Verstoß gegen das latente "Melancholieverbot"⁶⁵⁹ der marxistisch-leninistischen Kunstkritik, die bis in die achtziger Jahre hinein die Darstellung von Krankheit, Leiden, Schmerz und Angst in der Kunst der DDR zu verhindern suchte mit dem rituell wiederholten Verdikt des "Skeptizismus" und "Geschichtspessimismus". Der Schriftsteller Franz Fühmann faßte die damalige kulturpolitische Situation zusammen: "Es hieß, die Vergangenheit ist bewältigt, auf der Tagesordnung steht nun die Gestaltung des neuen Lebens."⁶⁶⁰

Diese Blockierung jeder Trauerarbeit bekamen Künstler wie Hans und Lea Grundig, Horst Stempel, Hermann Bruse, Fritz Cremer, aber auch Willi Sitte in den 50er Jahren schmerzhaft zu spüren. Ihnen wurde der Bruch mit der kritisch-veristischen bzw. expressionistischen Tradition der "Assoziation Revolutionärer Künstler Deutschlands" (ASSO) zugemutet. Ihr unentschiedenes Spätwerk bzw. der Abbruch eines vielversprechenden Frühwerks offenbart die Selbstzweifel bzw. den verlangten Verrat an sich selbst. (Vgl. Exkurs, 2.cc.)

Die gerade von Künstlern exemplarisch praktizierte individuelle Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Verhalten in der Vergangenheit war unerwünscht.

Die angeblich so vorbildliche antifaschistische Gesellschaft und ihr Erziehungs- und Bildungssystem tat alles, um Millionen von Deutschen in der DDR das Gefühl zu geben, sie könnten aus ihrer Verantwortung vor der Geschichte flüchten, um den Preis, daß sie sich "einem neuen Kommandosystem willig unterwerfen, das ihnen [...] für ein chiliastisches Ziel Absolution verhielt, wenn sie sich nur der neuen Ordnung verschrieben. [...] Wenn der Faschismus in erster, ja in ausschließlicher Weise das Ergebnis einer großen Verschwörung der wirtschaftlichen und politischen Machteliten gegen das eigene Volk war, das an deren Entscheidungsprozessen keinen Anteil nahm oder nehmen konnte, so wurde der Faschismus als die Errichtung einer Fremdherrschaft über das deutsche Volk interpretiert."⁶⁶¹

Annette Simon, Tochter von Christa und Gerhard Wolf und Ehefrau von Jan Faktor, erlebte wie viele ihrer Generation ein DDR-typisches, protestantisch verinnerlichtes Schuldgefühl. Sie versuchte, sich selbst und "anderen meine ostdeutsche Moral zu erklären": "Das sehr früh angebotene sozial-ökonomische Erklärungsmodell vom 'Faschismus als hochentwickeltster

⁶⁵⁸ Siegfried Stadler, Brauner Rock, rote Socken. Soldat im Wandel: Die Wehrmachtsausstellung besucht den Osten. In: FAZ vom 14.2.1998.

Vgl. Peter Joachim Lapp, Ulbrichts Helfer. Wehrmachtsoffiziere im Dienste der DDR, Bonn 2000. Zur Verwandtschaft der NVA-Uniform mit der Wehrmachtuniform und Bernhard Heisigs Auseinandersetzung damit im Zusammenhang mit dem Bilderzyklus "Begegnung mit Bildern" vgl. II.2.d.

Andreas Malycha zitiert in seiner Untersuchung "Die SED. Geschichte ihrer Stalinisierung 1946-1953, Paderborn 2000 aus einer Rede von Anton Ackermann, der 1947 erklärt, mit welcher Argumentation junge Nazi-Mitläufer der Jahrgänge ab 1919 für die SED angeworben werden sollten: "das, was ihr vom Faschismus erwartet habt, nämlich eine neue Weltordnung, eine neue soziale Ordnung, den sogenannten deutschen Sozialismus, konnte euch der Faschismus niemals bringen, denn er war ja nichts anderes als die schlimmste großkapitalistische Reaktion. Aber das, was der Faschismus nicht verwirklichen konnte, wird nun der Marxismus, der wissenschaftliche Sozialismus, verwirklichen." Die frisch bekehrten Ex-Nazis wurden vor allem als willige Denunzianten gegen mißliebige ehemalige Sozialdemokraten eingesetzt zur "Ausmerzungen des Sozialdemokratismus". Aus internen Erhebungen des Politbüros geht hervor, daß 1951 von 5833 in der Ministerialverwaltung tätigen SED-Funktionären 940 ehemalige NSDAP-Mitglieder waren.

⁶⁵⁹ Vgl. Wolf Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1969.

⁶⁶⁰ Wilfried F. Schoeller, Gespräch mit Franz Fühmann, zit.n. F.F., Der Sturz des Engels, Programmheft des Burgtheater Wien, Programmbuch Nr. 27, 27.2.1988 zur szenischen aus dem Original zu einem Monolog montierten Aufführung des Trakl-Essays "Der Sturz des Engels", S. 145.

⁶⁶¹ Olaf Groehler, Antifaschismus - Vom Umgang mit einem Begriff, in: Ulrich Herbert/Olaf Groehler, Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten, Hamburg 1992, S. 31f.

Form des Monopolkapitalismus' und die Projektion, daß diese Verbrecher nun alle im Westen Deutschlands lebten, boten meiner kindlichen Psyche Entlastung. Doch in all diesen Schilderungen [...] kamen der normale faschistische Alltag [...] nicht vor. [...] Dies hätte ja bedeutet, sich auch mit den psychischen Wurzeln des Funktionierens von Diktaturen überhaupt zu befassen [...]."⁶⁶²

Annette Simon empfand im nachhinein die erste Konfrontation mit dem Faschismus als Elfjährige im Frauen-KZ Ravensbrück als "sadistischen Akt" ihrer Erzieher. Angesichts der Fotos und Folterwerkzeuge wurde sie damals ohnmächtig. Auch die Übergabe der Personalausweise an die nun 'mündigen' jungen DDR-Bürger wurde in ehemaligen KZ's praktiziert, z.B. in der Sanitätsbaracke von Josef Mengele des KZ Sachsenhausen. "Buchenwald stand zu DDR-Zeiten im Stundenplan. Spätestens in der zehnten Klasse, wenn der Roman 'Nackt unter Wölfen'⁶⁶³ im Deutschunterricht behandelt wurde, besichtigte man die KZ-Gedenkstätte. Häufig wurden die Exkursionen jedoch auch schon in Vorbereitung auf die 'Jugendweihe' unternommen, mit der die Vierzehnjährigen die sozialistischen Weihen empfingen. Was sie auf dem Ettersberg bei Weimar sahen, sollten sie nicht wieder vergessen: das Krematorium mit den Haken, an denen Menschen erhängt wurden, den Lampenschirm aus Menschenhaut oder das durchschossene Herz, das sich die SS-Mörder in Spiritus legten. In der Andachtshalle für den KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann, der 1944 im Lager ermordet wurde, oder am Glockenturm, der an alle 56.000 Tote erinnerte, erneuerten Generationen von Schülern den Schwur der Buchenwaldhäftlinge, den Faschismus 'mit seinen Wurzeln' auszurotten. Da er als Diktatur des Finanzkapitals aus dem kapitalistischen Schoß gekrochen war, wie jedes Schulkind wußte, lief 'Nie wieder Faschismus' auf 'Nie wieder Kapitalismus' hinaus. Mit großer emotionaler Wirkung wurde diese Lehre aus der Geschichte gerade den Jugendlichen vermittelt, die mehr als die Hälfte der jährlich über 450.000 Buchenwald-Besucher stellten."⁶⁶⁴

⁶⁶² Annette Simon, Versuch, mir und anderen die ostdeutsche Moral zu erklären, Gießen 1995, S. 37ff. Günter de Bruyn schildert die Mentalität der Familie Wolf: "Die von Zweifeln ungetrübte Glaubenswelt der edlen Kommunisten hatte ich für ein Propagandaphantom gehalten. Jetzt lernte ich durch die Wolfs und noch mehr durch ihre damals siebzehnjährige Tochter, die mir auf einem langen Spaziergang haarklein erzählte, wie ihr reiner Jung-Pionier-Glaube durch Einblicke in die DDR-Realität unter Schmerzen zerstört wurde, langsam begreifen, daß auch intelligente Menschen ehrlich an die Erlösung von allen Übeln durch Ulbricht und seine Partei glaubten oder vielmehr geglaubt hatten [...]." (Günter de Bruyn, Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht, Frankfurt am Main 1998, S. 145f.)

⁶⁶³ Bruno Apitz (1900-1979), "Nackt unter Wölfen", 1958. Der nach Anna Seghers' "Das siebte Kreuz" (1939/42) in der DDR am meisten verbreitete KZ-Roman spielt im KZ Buchenwald. Frank Beyer verfilmte den Roman (DEFA 1963) mit Erwin Geschonnek, Fred Delmare, Herbert Köfer und Armin Müller-Stahl.

⁶⁶⁴ Siegfried Stadler, Das durchschossene Herz. Wie die Instrumentalisierung von Buchenwald und das Schweigen der DDR nachwirken". In: FAZ vom 19.5.1999. Stadler berichtet in dem Artikel wie der neue Direktor, Volkhard Knigge, und von ihm berufene Experten nach 1989 Schritt für Schritt Tabus und Legendenbildungen überwand. Die Ergebnisse zeigt eine im Herbst 1999 eröffnete Ausstellung über die Instrumentalisierung von Buchenwald zu DDR-Zeiten. Dazu gehören die Legenden von der Selbstbefreiung des Lagers und vom heldenhaften kommunistischen Widerstand, der sich bei näherer Betrachtung als zwielichtige Herrschaft der "roten Kapos" entpuppte. Vermißt werden die Horrorstücke zum Gruseln wie die Lampenschirme aus Menschenhaut, bei denen es sich aber zu DDR-Zeiten um Nachahmungen aus Schweinehaut handelte, ohne als solche ausgewiesen zu sein. "Selbst wenn die grausigen Stücke reale Vorbilder nachstellten, machten sie sich doch der Fälschung schuldig, weil sie vorgaben, echt zu sein. Das durchschossene Herz im Vorraum des Krematoriums, vor dem Generationen von DDR-Jugendlichen 'eine Gänsehaut' bekamen, war eben nicht das eines Menschen, das die SS in Spiritus legte. Sondern ein Schweineherz, das in den fünfziger Jahren vom Museum für deutsche Geschichte in Ost-Berlin als Buchenwald-Exponat zugerichtet wurde. Dieses Präparat herzustellen, gab es keinerlei Anlaß außer einer, gelinde gesagt, pädagogisch wertvollen Effekthascherei." (Siegfried Stadler) Heute dagegen wird in der ständigen Ausstellung z.B. das Foto eines geschrumpften Menschenkopfes aus der Sammlung der Gedenkstätte Buchenwald aus dem Jahr 1990 gezeigt mit der

Dem Trauerverbot, der Tabuisierung von Opferdarstellungen entsprach in der Geschichtsdidaktik der DDR die Darstellung des Widerstandskämpfers als makellose Lichtgestalt, der jenseits aller menschlichen Schwächen agierte.⁶⁶⁵

Walter Ulbricht, der den 'führungslos' im Nazi-Deutschland verbliebenen Kommunisten voller Mißtrauen begegnete, stellte aus Moskauer Emigranten eine Untersuchungskommission zusammen, die am 8.10. 1946 ihre Arbeit aufnahm. "Moskauer Emigranten beginnen, mit den Inlandskommunisten aufzuräumen, zumindest Material über sie zu sammeln, sollen sie doch 1945 versucht haben, aus den KZs heraus ein eigenes Zentralkomitee aufzubauen."⁶⁶⁶

Andererseits waren die Geschichten von den gemordeten kommunistischen Antifaschisten die Heldensagen der DDR, während von der Ermordung der sechs Millionen Juden nur am Rande die Rede war. Karin Hartewig spricht in ihrer Untersuchung über die Geschichte der jüdischen

Bemerkung: "Aufgabe einer Gedenkstätte ist es, die Würde und das Andenken der Opfer zu bewahren. Deshalb werden die aus Überresten ermordeter Menschen für die SS hergestellten Präparate nicht mehr ausgestellt. "Dieses Verfahren, sinnliche Objekte zur Stimulierung von Glauben und Überzeugung zu fälschen, erinnert an die Praxis der katholischen Kirche bei der Herstellung und Verbreitung von Reliquien. Ein weiteres Indiz für den religiösen Charakter des Sozialismus.

In einer der ersten Publikationen mit Erlebnisberichten aus Konzentrationslagern, "Repräsentanten des Hitler-Staates. Sadisten". Herausgeber: Provinzialverwaltung Sachsen, Halle (Saale), Abteilung Presse und Propaganda, Halle 1945, schreibt der Vizepräsident der Provinzialverwaltung, Robert Siewert, der von 1935-1945 politischer Häftling im KZ war: "Ein SS-Scharführer schrieb eine Doktorarbeit über Tätowierungen am menschlichen Körper. [...] Koch und seine Frau erfuhren dadurch, daß es verschiedene wunderbare Tätowierungen gab. Frau Koch vereinbarte dann mit einem SS-Sturmführer, daß sie beim Tode eines Häftlings dessen Haut bekommen sollte, um daraus irgendeinen Gegenstand anfertigen zu lassen. Die Brieftasche haben wir nicht mehr, aber einen Lampenschirm, den Koch seiner Frau geschenkt hatte. Er war aus Menschenhaut gefertigt. [...] Der beschlagnahmte Lampenschirm ist zwischen Russen und Amerikanern aufgeteilt worden [...]" (S. 12)

Noch vor der Gründung der SED auf dem Vereinigungsparteitag im April 1946 erschien "Das war Buchenwald. Ein Tatsachenbericht", hrsg. von der Kommunistischen Partei Deutschlands Stadt und Kreis Leipzig, Verlag für Wissenschaft und Literatur Leipzig. Die Broschüre ist eine Kollektivarbeit Leipziger Buchenwald-Häftlinge, zusammengestellt und bearbeitet von Rudi Jahn. Das Vorwort schrieb Bruno Apitz, Buchenwald-Häftling Nr. 2417. U.a. gibt es Kapitel über die "deutschen Kommunisten als Organisatoren der antifaschistischen Buchenwalder Untergrundbewegung" und den Tag der Selbstbefreiung. (S. 96-116)

Erst in den neunziger Jahren wurde die Ermordung der Juden auch in den neuen Bundesländern zum zentralen Thema in der Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte. Buchenwald war aber nicht Auschwitz, sondern erst Straf-, dann Zwangsarbeitslager mit zahlreichen Außenkommandos. 1997 konnte endlich ein Museum zum sowjetischen "Speziallager 2" eröffnet werden, wo zwischen 1945 und 1950 in den KZ-Baracken ca. 7.000 willkürlich gefangengenommene ehemalige Nazis, Mitläufer aber auch Regimegegner umkamen.

⁶⁶⁵ Annette Leo erinnert sich: "Die Helden meiner Kinderträume waren die Widerstandskämpfer. Allen voran natürlich mein Vater, der Partisan, der mit der Pistole bewaffnet durch den Wald schlich, oder aus höchster Gefahr errettet wurde [...] Nicht nur zu Hause, auch in der Schule, wenn beim Morgenappell die Fahne hochgezogen und ein Spruch rezitiert wurde, bei Demonstrationen schwebten die großen Bilder der toten Helden über unseren Köpfen. Filme und Bücher handelten vom Kampf und Leidensweg Ernst Thälmanns, John Schehrs, Hans Beimlers [...] Der Staat DDR, in dem ich groß geworden bin, war auf die Tradition des antifaschistischen Kampfes gegründet. Aus seinem Erbe bezog er die Legitimation als eine neue, bessere Ordnung, die mit der verbrecherischen Vergangenheit gebrochen hat. Aber sooft auch diese Tradition bei allen Anlässen beschworen wurde, sowenig wußten wir wirklich von der Geschichte. Die Erinnerung als Staatsdoktrin, die sich in feierlichen Reden, Gesängen, Kranzniederlegungen manifestierte, verlor nach und nach all ihre Lebendigkeit und Widersprüchlichkeit. Sie erstarrte zum Ritual, da ihre Überlieferung von wechselnden aktuellen Zweckmäßigkeiten bestimmt wurde." (Annette Leo, Die Helden erinnern sich. In: Die wiedergefundene Erinnerung. Verdrängte Geschichte in Osteuropa, Berlin 1992, S. 159f.)

⁶⁶⁶ Lutz Niethammer (Hrsg.), Der 'gesäuberte' Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, Dokumente, Berlin 1994, S. 72. Vgl. dazu das Schicksal von Helen Ernst, die nach ihrer Rückkehr aus dem KZ Ravensbrück wegen ihres Verhaltens im Lager verdächtigt wurde: Exkurs, 2.cc..

Vgl. Manfred Overesch, Machtergreifung von links. Widerstandskämpfer aus Buchenwald wollten 1945 eine einheitliche Arbeiterpartei gründen. Doch Weimar wurde kein 'deutsches Washington' - die Russen zerstörten den Traum. In: DIE ZEIT Nr. 16, 16.4. 1993, S. 82.

Kommunisten vom "Antifaschismus ohne Juden".⁶⁶⁷ Sie fanden neben den politischen Häftlingen aus KPD und SPD weder ein Gedenken in den "Nationalen Mahn- und Gedenkstätten"⁶⁶⁸ noch in der bildenden Kunst der DDR, weil sie nicht gekämpft haben.⁶⁶⁹ "Die antifaschistische Staatspropaganda verurteilte zwar die Judenverfolgung, gedachte aber nur jener Opfer der Hitlerjahre, die auf kommunistischer Seite gestanden hatten; denn es ging nicht um Trauer und Schuldbewußtsein, sondern um gegenwärtige Politik. Das jüdische Eigentum, das die Nationalsozialisten verstaatlicht hatten, wurde ohne Skrupel als zum sozialistischen Staat gehörend betrachtet und an Wiedergutmachung nicht gedacht. Da die Schuldigen an der Judenverfolgung nach offizieller Lesart alle im Westen saßen, war im neuen Deutschland, wo Optimismus und Zukunftglaube gefordert wurden, nicht Erinnerungs-, sondern Verdrängungsleistung gefragt."⁶⁷⁰

Bereits im Juli 1946 war es in der polnischen Stadt Kielce wieder zu einem Proqram⁶⁷¹ gekommen. Seit den 50er Jahren machte sich, von der SED initiiert auch in der DDR hinter dem politischen Schlagwort Anti-Zionismus ein latenter Antisemitismus bemerkbar.⁶⁷² Zum

⁶⁶⁷ Karin Hartewig, Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln/Weimar/Wien 2000.

⁶⁶⁸ Am 1.4. 1955 wurde ein "Kuratorium für den Aufbau Nationaler Mahn- und Gedenkstätten" gegründet, die seit 1961 dem Ministerium für Kultur unterstanden. Ihr Statut wurde am 4.9. 1961 im Gesetzblatt veröffentlicht. Darin wird ihnen die Aufgabe zugewiesen, folgende politisch-ideologische Zielsetzungen: "a) den Kampf der deutschen Arbeiterklasse [...] gegen die drohende faschistische Gefahr; b) die Rolle der KPD als der stärksten und führenden Kraft im Kampf gegen das verbrecherische Naziregime; [...] f) den wiedererstandenen Faschismus und Militarismus in Westdeutschland; g) die historische Rolle der Deutschen Demokratischen Republik darzustellen und zu erläutern." (Zit.n. Bernd Faulenbach, Einführung zur 30. Sitzung "Antifaschismus und Rechtsradikalismus in der SBZ/DDR", 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. 106f.)

⁶⁶⁹ Symptomatisch ist der Bericht über die erste Sitzung des Hauptausschusses "Opfer des Faschismus" im Zentralorgan der KPD, Deutsche Volkszeitung, vom 3.7.1945: "Opfer des Faschismus sind Millionen Menschen, und alle diejenigen, die ihr Heim, ihre Wohnung, ihren Besitz verloren haben. Opfer des Faschismus sind die Männer, die Soldat werden mußten und in die Bataillone Hitlers eingesetzt wurden, sind alle, die für Hitlers verbrecherischen Krieg ihr Leben geben mußten. Opfer des Faschismus sind die Juden, die als Opfer des faschistischen Rassenwahns verfolgt und ermordet wurden, sind die Bibelforscher und die 'Arbeitsvertragssünder'. Aber soweit können wir den Begriff 'Opfer des Faschismus' nicht ziehen. Sie haben alle geduldet und Schweres erlitten, aber sie haben nicht gekämpft! Diesen Menschen wird und muß im Rahmen der allgemeinen Fürsorge geholfen werden." (Zit.n. Olaf Groehler, Der Holocaust in der Geschichtsschreibung der DDR, in: Ulrich Herbert/Olaf Groehler, Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten, Hamburg 1992, S. 42f.) Vgl. dazu Lea Grundigs Interpretation des Gemäldes "Den Opfern des Faschismus" von Hans Grundig: Exkurs, 2.cc.

⁶⁷⁰ Günter de Bruyn, Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht, Frankfurt am Main 1998, S. 22. Jurek Beckers Roman "Jakob der Lügner" vermittelte den Lesern in der DDR 1968 erstmals ein Vorstellung jüdischen Leidens während des Zweiten Weltkrieges im Warschauer Ghetto. "Jurek Beckers Roman 'Jakob der Lügner' wurde dem Lesepublikum in der DDR zum Literatuerlebnis, weil in diesem Buch erstmals die Schilderung jüdischen Leidens während des zweiten Weltkrieges im Warschauer Ghetto die leisen Töne verinnerlichter Menschlichkeit beigelegt waren." (Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 272) Wolfgang Hütt berichtet von der Schließung einer Ausstellung des jüdischen Malers Gil Schlesinger 1970 in der von ihm betreuten "Galerie im I. Stock" in Halle. "Der wirkliche Grund zum Schließen der Ausstellung blieb unausgesprochen. Man wagte nicht, ihn zu bekunden. Es war das Bekenntnis Gil Schlesingers zur jüdischen Kultur, das im Gegensatz stand zum Antizionismus der SED-Führung. Im Jahre 1980 hat dann der jüdische Maler die DDR verlassen." (Schattenlicht, Halle 1999, S. 315)

⁶⁷¹ Offenbar als Reaktion auf diesen Vorfall und mit Rücksicht auf den Antisemitismus in Polen, nahm der Berliner Rundfunk Anstoß an der Zeile "eine Jüdin aus Polen" in Brechts "Grabschrift für Rosa". (Vgl. Arbeitsjournal, Berlin/DDR 1977, S. 470, Eintrag vom 2.1. 1949.)

⁶⁷² Michael Wolffsohn, Die Deutschland Akte. Juden und Deutsche in Ost und West. Tatsachen und Legenden, München 1995.

Beispiel gab der Generalsekretär der "Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes" (VVN) am 21. Januar 1953 im Neuen Deutschland den Ausschluß jüdischer Mitglieder als "zionistische Agenten" (!) bekannt.⁶⁷³ Der Ausschluß "zionistischer Agenten" stand im unmittelbaren Zusammenhang mit der Aufdeckung des ominösen Mordkomplottes der jüdischen Kreml-Ärzte gegen den Generalissimus Stalin, die acht Tage vor dem Bericht des ND in der Prawda vom 13. Januar 1953 bekanntgegeben worden war. Nur Stalins Tod am 5. März verhinderte damals eine neue antisemitische Terrorwelle.⁶⁷⁴ Am 21 und 22. Februar 1953 beschloß der Zentralvorstand der VVN sogar, die Tätigkeit der VVN ganz einzustellen, da das "Erbe der antifaschistischen Widerstandskämpfer zur Sache des ganzen Volkes" geworden sei. Die Interessen der Verfolgten des Naziregimes sollen von einem "Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer" vertreten werden.⁶⁷⁵ Eine der Hauptaufgaben des VVN war es, Erinnerungsberechte überlebender KZ-Häftlinge zu sammeln, "von denen erwartet wurde, daß sie dem Legitimationsanspruch der Partei auf den kampf- und siegreichen Antifaschismus gerecht wurden. Weil diese aber eher die Wirklichkeit der Opfererfahrungen darstellten und die Häftlingsthematik überhaupt dem Parteiinteresse widersprach", wurde die VVN 1953 als selbständige Organisation aufgelöst.⁶⁷⁶ "Die Antifaschisten, die nach dem Zweiten Weltkrieg als Machthabende eingesetzt wurden, haben so, mehr oder weniger bewußt, ihre unter der Verfolgung entstandenen Selbst- und

Vgl. Eckehart Ruthenberg, Bin auf dem jüdischen Friedhof, komme bald wieder. Tagebuchaufzeichnungen Berlin, Prenzlauer Berg, Kollwitzstraße 54, 1984-1989, Bergisch-Gladbach 1999, Typoskript.

⁶⁷³ "In einer Erklärung des Generalsekretariats wird festgestellt, daß zur gleichen Zeit, da der faschistische Terror in Westdeutschland und Westberlin immer offensichtlicher wird, sich einige zionistische Agenten [...] zu ihren Auftraggebern in den Westberliner Agentenzentralen abgesetzt haben. Die Agenten mußten erkennen, daß ihre sowohl in der jüdischen Gemeinde wie in der VVN gespielte Doppelrolle durchschaut wurde. In der Erklärung heißt es: [...] 'Sie sind in den Schoß der Organisatoren der faschistischen Massenvernichtungslager von Auschwitz, Majdanek und Treblinka, der Organisatoren des barbarischen Massenmordes und der Zerstörung von Lidice und Oradour geflüchtet, die von der Adenauer-Clique und ihren amerikanischen Auftraggebern für neue Mordanschläge, für Terroraktionen, antisemitische Schandtaten und für neuen Massenmord mobilisiert und aktiviert werden'. Der Zentralvorstand ruft alle Kameraden auf, in enger Gemeinschaft mit allen patriotischen Kräften den Kampf gegen die Vorbereitung eines neuen Krieges zu verstärken und die Wachsamkeit im Kampf gegen alle Agenten der Kriegstreiber zu erhöhen." (ND vom 21.1. 1953.)

Der jüdische Widerstandskämpfer und Kommunist Leo Bauer trug das Abzeichen der VVN im Knopfloch als er im August 1950 als Chefredakteur des Deutschlandsenders verhaftet und aus der SED ausgeschlossen wurde wegen Verbindungen zu Noel Field (vgl. Exkurs, 2.b.). Verhört wurde er von einem ehemaligen Nazi, der "jetzt genauso Befehlen Folge leistete, wie er es vorher bei der Liquidierung von Juden und Partisanen getan hatte". Da man ihm keine Geständnisse abpressen konnte, übernahmen sowjetische Spezialisten die Verhöre und Folterungen, unter deren Einfluß er eine angebliche Spionage für amerikanische Geheimdienste "gestand". Ende Dezember 1952 erinnerte er in seinem Schlußwort vor dem sowjetischen Militärtribunal in Berlin-Lichtenberg, das ihn als "amerikanischen Spion" zum Tod verurteilte, daran, daß er 50 Familienangehörige durch die Nazis verloren habe. Im Januar 1953 wurde er in die Todeszelle des Moskauer Butyrki-Gefängnisses deportiert. Nach Stalins Tod im März begnadigte man ihn im Juli 1953 zu 25 Jahren Zwangsarbeit in Sibirien. Im Zuge der Gefangenenrückführung entließ man ihn im Oktober 1955 vorzeitig in die Bundesrepublik. Dort gehörte er in den 60er Jahren zum Beraterkreis von Willy Brandt. (Leo Bauer, "Die Partei hat immer recht". In: Aus Politik und Zeitgeschehen, 27/1956, Beilage zum "Parlament", S. 412, 417.)

⁶⁷⁴ Vgl. Manfred Wilke, Der instrumentelle Antifaschismus der SED und die Legitimation der DDR, 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. 134.

⁶⁷⁵ Hartwig Bögeholz, Die Deutschen nach dem Krieg. Eine Chronik, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 157, 159.

⁶⁷⁶ Beatrice Vierneisel, Gestalten statt beschreiben. Biographien als sozialistische Lebensberichte. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996, S. 844-854, hier: 845.

Feindbilder und Verletzungen weitergegeben.⁶⁷⁷ Sie installierten damit ein quasi-sadistisches Über-Ich, das seine Berechtigung aus der Anzahl der Toten, den Qualen der Opfer und ihren eigenen Leiden zog. Ein Über-Ich, das auf der einen Seite die Buße für diese Opfer und dieses Leid (für die deutsche Schuld) verlangte und das auf der anderen Seite den Wert eines Menschen an der Treue zu ihrer Ideologie maß.⁶⁷⁸ Die Machthabenden glaubten, dieses Volk, das Hitler gewählt und bejubelt habe, müsse erzogen, bestraft und belehrt werden "bis ins dritte Glied."

Der offizielle "Antifaschismus" als Legitimation für den Hegemonieanspruch der SED ignorierte von Anfang an die Frage nach den "Kindheitsmustern" in der Familie, in der Schule, in der HJ, im BDM, mit denen sich Christa Wolf in ihrem gleichnamigen Buch 1976 auseinandersetzte. Sie benennt als "noch uneingelöste Schreib-Schuld" ihr "eigenes Verhältnis zum deutschen Faschismus". Mit ihrer Generation teile sie den "Hang zur Ein- und Unterordnung, die Gewohnheit zu funktionieren, Autoritätsgläubigkeit, Übereinstimmungssucht, vor allem aber die Angst vor Widerspruch und Widerstand, vor Konflikten mit der Mehrheit und vor dem Ausgeschlossenwerden aus der Gruppe."⁶⁷⁹ Ihr persönlicher Bericht eines Kindheitsmusters ist gegen den verbreiteten Typus des antifaschistischen Helden geschrieben: "Ein wenig stört mich, daß viele unserer Bücher über diese Zeit enden mit Helden, die sich schnell wandeln, mit Helden, die eigentlich schon während des Faschismus zu ziemlich bedeutenden und richtigen Einsichten kommen, politisch, menschlich. Ich will keinem Autor sein Erlebnis bestreiten. Aber mein Erlebnis war anders. Ich habe erlebt, daß es sehr lange gedauert hat, bis winzige Einsichten zuerst, später tiefgehende Veränderungen möglich wurden. Mir scheint, man sollte das sagen." Die Leser sollten erfahren, "was eigentlich in den Leuten damals vorgegangen ist. Mein Zugang zur Literatur, der Zwang zum Schreiben, ergibt sich daraus, daß ich sehr stark, sehr persönlich betroffen war und bin [...] von den Ereignissen, die ich seit meiner Kindheit bewußt erlebt habe. Es scheint mir, daß es [...] nützlich sein könnte [...], wenn man versucht, die Schichten, die Ablagerungen, die die Ereignisse in uns hinterlassen haben, wieder in Bewegung zu bringen."⁶⁸⁰ Christa Wolf kommt zur Einsicht, daß das Vergangene nicht tot ist, "es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd."⁶⁸¹ Die größte Überwindung kostet Christa Wolf der Versuch, den gesellschaftlichen Konformitätszwang des "gesetzten Wir" (Uwe Kolbe) aufzubrechen und Ich zu schreiben.

"Der Krieg ist trotz allem bis heute etwas nicht Aufgeklärtes oder nicht genügend Besprochenes. Wir sind übereingekommen, über ein gewisses Bild des Krieges, in einem gewissen Stil vom Kriege zu schreiben oder ihn zu verdammen, doch fühlt man darin irgendein Verschweigen, ein Vermeiden jener Dinge, die immer wieder eine seelische Erschütterung verursachen."⁶⁸² Günter de Bruyn kommt in seinem Lebensbericht zu ähnlichen Einsichten: "Über Krieg und Nachkrieg zu schreiben, war in den fünfziger und

⁶⁷⁷ Immerhin sind zwei Drittel der deutschen Kommunisten in die Mühlen der stalinistischen Säuberungen geraten. Dabei sind mehr Spitzenfunktionäre der Weimarer KPD Stalin zum Opfer gefallen als dem Terror Hitlers. Vgl. Hermann Weber und Ulrich Mählert (Hrsg.), Terror. Stalinistische Parteisäuberungen 1936-1953, Paderborn 1998.

⁶⁷⁸ A. Simon, Versuch, mir und anderen die ostdeutsche Moral zu erklären, Gießen 1995, S. 41.

⁶⁷⁹ Dankesrede für den Geschwister-Scholl-Preis der Stadt München, in: Ch. W., Ein Arbeitsbuch, Berlin und Weimar 1989, S.448f.

⁶⁸⁰ Christa Wolf in einer "Diskussion mit Christa Wolf". In: Sinn und Form 28, 1976, Heft 4, S. 861ff. Im Kapitel II.2.b. versuche ich diese Wandlungsprozesse und 'Häutungen' am Beispiel von Franz Fühmann und im Vergleich mit der Biographie und ihrer künstlerischen Verarbeitung durch Bernhard Heisig zu erläutern.

⁶⁸¹ Christa Wolf, Kindheitsmuster, Berlin und Weimar 1976, S. 9.

⁶⁸² Ebd., S. 225.

sechziger Jahren, wenn man gedrückt werden wollte, nur mit Verschweigen und Lügen möglich; denn alles, was uns in diesen Jahren Angst gemacht hatte, war tabuisiert. Kein Sowjetsoldat durfte in Deutschland geplündert und vergewaltigt haben, kein nach dem Krieg Internierter in Buchenwald, Ketschendorf oder in Sibirien verendet sein."⁶⁸³

"Beim Versuch, Unberührtes zu berühren - Ungesagtes auszusprechen -, wird Angst 'frei'. Die freie Angst macht den von ihr Befallenen unfrei [...] Handelt es sich um banale Angst vor den Folgen von Tabuberührungen, um Feigheit also, die durch einen moralischen Akt zu überwinden wäre? [...] Oder ist es die Grundangst davor, zuviel zu erfahren und in eine Zone von Nichtübereinstimmungen gedrängt zu werden, deren Klima ihr nicht zu ertragen gelernt habt? Eine Angst von weit her also von klein auf, vor Selbstverrat und Schuld. Unsere Hinterlassenschaft."⁶⁸⁴

Die durch die Erfahrung der Emigration und KZ-Haft geprägten ehemaligen kommunistischen Widerstandskämpfer und späteren Parteiführer der DDR identifizierten sich als Opfer mit den Tätern und ahmten, wie Monika Maron in ihrer "Rede über das eigene Land"⁶⁸⁵ ausführte, auf unbegreifliche Weise ihre Peiniger nach - bis in die Fackelzüge und Uniformen. Die eigene Bevölkerung, die Hitler gefolgt war, betrachteten sie als inneren Feind und internierten sich selbst in einem von Mauern und Wachtürmen hermetisch abgeriegelten Regierungsghetto (Wandlitz nördlich von Berlin in unmittelbarer Nähe des KZ Sachsenhausen).⁶⁸⁶ Die

⁶⁸³ Günter de Bruyn, Vierzig Jahre. ein Lebensbericht, Frankfurt am Main 1996, zit. n. der Taschenbuchausgabe 1998, S. 117.

"In der DDR [...] waren von Anfang an Reglementierungen wirksam, nach denen nur derjenigen Toten gedacht werden durfte, die auf der richtigen Seite gestanden hatten, auf der der Sowjetunion. Das waren vor allem die Sowjetsoldaten, die auf deutschem Boden gefallen waren und aufwendige Ehrenmäler in vielen ostdeutschen Städten und Dörfern erhalten hatten, die ermordeten Hitlergegner und die KZ-Insassen - nicht aber die in deutschen Lagern verendeten russischen Kriegsgefangenen und Zwangsarbeiter, die in der Sowjetunion als Verräter galten, nicht die Opfer aus Stalins Lagern, nicht die zivilen Kriegstoten und die Angehörigen der deutschen Armee. Die verfallenden deutschen Soldatengräber wurden zum Zeichen für die politische In-Dienst-Stellung auch der Toten. Noch die Trauer wurde ideologisiert. Ein Beispiel dafür waren auch die Toten von Dresden, derer nur gedacht werden durfte, weil Ursache ihres Todes nicht der sowjetische, sondern der anglo-amerikanische Luftkrieg gewesen war." (Günter de Bruyn, Trauer nicht Stolz. In: G. de Bruyn, Deutsche Zustände. Über Erinnerungen und Tatsachen, Heimat und Literatur, Frankfurt am Main 1999, S. 101f.)

⁶⁸⁴ Christa Wolf, Kindheitsmuster, Berlin und Weimar 1976, S. 486f.

⁶⁸⁵ München 1989, S.77.

⁶⁸⁶ Seit Anfang der 60er Jahre wohnten alle Berliner Mitglieder und Kandidaten des Politbüros in der Waldsiedlung zwischen den Orten Wandlitz und Bernau in der Nähe der Autobahn. "Die Siedlung war mit einer Mauer umgeben und wurde Tag und Nacht durch Angehörige des Wachregiments bewacht. Zutritt war Fremden nicht möglich: jeder Besucher brauchte einen Passierschein. Die Notwendigkeit der Übersiedlung war mit Sicherheitsinteressen begründet worden. [...] Worin die Sicherheit bestehen sollte, wenn die Mehrheit der Mitglieder des Politbüros in einer Wohnsiedlung konzentriert wurde, war nicht zu verstehen. In dieser Siedlung lebten wir bis Januar 1990. [...] In der Tat lebten wir isoliert, ohne [...] Berührung mit der Bevölkerung." (Kurt Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 259f.)

Im Verlauf der Diskussion am 20.11.1976 im Haus des Schauspielers Manfred Krug über den Ausbürgerungsbeschluss von Biermann verteidigt sich das Politbüromitglied Werner Lamberz: "Ich wohne nicht in einem Ghetto. [...] Ich weiß, hier gibt es mehrere, die Antifaschisten in der Familie haben. Mein Vater hat sechs Jahre im KZ gesessen [...] Uns zu vergleichen mit den Nazis und das dort, wo wir wohnen, mit Ghettos zu vergleichen. Biermann sagt, wir sind isoliert. [...] Es gibt Leute, die können weit entfernt von einer Stadt leben, aber eine so menschliche Politik, eine Arbeiterpolitik machen, daß sie viel verbundener sind als diejenigen, die mitten in der Stadt wohnen." (Manfred Krug, Abgehauen. Ein Mitschnitt und Ein Tagebuch. Düsseldorf 1996, S. 20f.).

Im Gegensatz dazu erklärte Kurt Hager einem Team des DDR-Jugendfernsehens "Elf 99", das ihn und seine Frau in Wandlitz im November 1989 zufällig vor die Kamera bekam, er sei hier zum dritten Mal in seinem Leben interniert worden.

strukturelle Verwandtschaft der beiden deutschen Diktaturen mit ihren totalitären Methoden der Überwachung, Verführung und Unterwerfung durch Führerkult⁶⁸⁷, Massenaufmärsche und Staatssicherheitsorgane, mit denen die Bevölkerung zu einer "Volksgemeinschaft" (Nazi-Jargon) bzw. "sozialistischen Menschen-gemeinschaft" (W. Ulbricht, VII. Parteitag, 1967) formiert werden sollte, wurde daher in der DDR tabuisiert.

Die Erziehungsideale des neuen sozialistischen Menschen blieben Sauberkeit, Pünktlichkeit, Tüchtigkeit und Gründlichkeit, Selbstbeherrschung, Disziplin und Ordnung, Verherrlichung von Kraft und Stärke. So baute die neue Gesellschaftsordnung unwidersprochen weiter auf Führerkult, Massenaufmärsche, Fremdenhaß, psychischen Terror durch Überwachung, Arroganz der Macht, Gehirnwäsche, Anpassung, Untertanenmentalität.⁶⁸⁸

Auch für den Leipziger Künstler Lutz Dammebeck, der seit 1987 in Hamburg lebt, war Nazideutschland ein "Nirgendwoland" gewesen, "ein weit entferntes Mysterium, deutlich abgegrenzt von dem neuen Staat, in dem ich aufwuchs und der sich weder rechtlich noch moralisch als Nachfolger begriff. Die in der DDR Lebenden waren durch Ablaß von einer Mitschuld befreit, einzige Verbindung zur 'Nacht des Faschismus' waren die antifaschistischen Widerstandskämpfer. [...] Ich versuche Näheres über den auf einer Gedenktafel im Auenwald entdeckten Verweis auf illegalen Widerstand im Leipziger Süden zu erfahren. Besuch im Archiv der Bezirksleitung der SED, der VVN [...] Mein Interesse stößt auf Mißtrauen, der erfragte Sachverhalt ist unbekannt [...] Beim nächsten Versuch darf ich die Archive nicht mehr betreten. Durch das mit entgegenschlagende Mißtrauen fühle ich mich wie jemand, der etwas aufdecken könnte, was besser vergraben bliebe. [...] Viel zu spät wurden die Erinnerungen der wenigen Überlebenden protokolliert. [...] Die Protokolle liegen im Staatsarchiv, sind nicht einsehbar."⁶⁸⁹

Bei seinen Recherchen zu der Mediencollage "Herakles" stieß er unweigerlich auf Analogiesituationen zwischen NS-Staat und SED-Staat: "Die Erziehung sagt dir, du darfst sowas nicht einmal denken, obwohl es sich aufdrängt. Noch hier im Westen gab es das unterschwellige Gefühl, etwas 'Ungehöriges' zu sagen, eine Scheu, das auszusprechen."⁶⁹⁰

Bei seinen anfänglich harmlosen Recherchen im Familienalbum, in den Archiven des antifaschistischen Widerstands, stößt er auf eine Wand des Schweigens, die sich auch in Westdeutschland wie eine Gumm wand zwischen die Generationen geschoben hatte. In Westdeutschland war die Situation in den 60er Jahren ganz ähnlich. Die Generation der damals Zwanzigjährigen hatte in der Schule nichts erfahren über Genozid, Weltkrieg, NS-System. "Erst 1945 setzt bei uns die Geschichte wieder ein. [...] Ich habe oft Vorstöße in dieser Richtung unternommen. [...] Aber es war immer, als wenn man an eine Wand von

Als Stephan Hermlin und Christa Wolf an die Ausbürgerung von Antifaschisten durch die Nazis erinnerten, mußte sich Hager als im Dritten Reich Ausgebürgerter persönlich betroffen fühlen, wie er auch in seinen Erinnerungen andeutet. (Vgl. K. Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 338)

Ausgeprägt war das Gefühl der Parteiführer, allein gegen ein feindliches Volk zu stehen: "Wir waren nur wenige. Ein Staatsmann der DDR sagte mir vor ein paar Jahren: 'Weißt du denn, wieviele wir sind: Dreitausend....!'" (Stephan Hermlin, Brief ohne Adressat vom 3.9.1977, zit.n. dem Ausst.kat. zu seinem 75. Geburtstag in der Akademie der Künste, 1991.)

⁶⁸⁷ Brecht notiert am 2.1.49 in sein Arbeitsjournal: "bei dem Aufbaulied der FDJ bat mich der berliner gruppenleiter, die zeile 'und kein führer führt aus dem salat' zu überprüfen, denn hitler interessiere niemand mehr [...], und dann gebe es eine führung durch die partei, ich kann aber nicht entsprechen, die strophe ist auf das motiv des sich-selbst-führens aufgebaut, und das ganze lied dazu." (Berlin/DDR 1977, S. 470.)

⁶⁸⁸ Hans-Joachim Maaz, Gefühlsstau. Psychogramm der DDR, Berlin 1990, S. 95.

⁶⁸⁹ Lutz Dammebeck, Herakles-Notizen. In: Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, hrsg. von W. Dreßen/E. Gillen, 1. Jg., Heft 1, Berlin 1987, S. 66 und 68.

⁶⁹⁰ Zit.n.: 21 - was nun? Zwei Jahrzehnte Neue Gesellschaft für bildende Kunst. Berlin 1990, S. 54.

Gummi stößt. Sie gibt momentan nach, tut keinem weh und steht dann wieder wie zuvor."⁶⁹¹ Plötzlich zeigte sich da eine Verbindung dieser vom "Dritten Reich" geprägten Elterngeneration mit der DDR. Gab es so etwas wie eine Wiederholung des NS-Systems mit einem ganz anderen politischen Vorzeichen, nur noch geheimnisvoller, noch schrecklicher und unausprechlicher, noch verbotener? Der Irrsinn eines programmatisch antifaschistischen Staates, der selbst faschistische Züge zeigt, brachte die Generation der Nachkriegskinder in eine Zerreißprobe zwischen der Zustimmung zum Antifaschismus und der Ablehnung der totalitären Repression. Das Schweigen der Eltern wurde erst im Streit über Konflikte, die Dammeck im Dissens mit diesem 'neuen deutschen Staat' erwachsen, gebrochen. Die tägliche Entmündigung, Doppelmoral, Angst und Mißtrauen, Herrschaftswissen und Sklavensprache, "das hatte doch schon das Lebensgefühl meiner Eltern in der Nazizeit bestimmt. Und die Ratschläge, die sie mir, um meine Zukunft besorgt, gaben [...] waren die gleichen untauglichen Muster, mit deren Anwendung sie selbst Mitschuld auf sich geladen hatten."⁶⁹²

Annette Simon haßte die Zeilen von Brecht "Wir, die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit, konnten selber nicht freundlich sein"⁶⁹³, weil sie stets zitiert wurden als Entschuldigung für die Brutalitäten in der DDR und für das "weitere Gefangensein in der Vernichtungslogik.[...] Ich glaube, daß die Leiden, die die herrschenden Antifaschisten in der Zeit des Nationalsozialismus hatten erdulden müssen, einen solchen Widerhall in mir fanden, daß ich meinte, diesen Staat niemals verlassen zu dürfen, obwohl ich ihm als eine zeitweise sogar 'konspirativ arbeitende' Oppositionelle unversöhnlich gegenüberstand. Erst jetzt wird mir bewußt, daß sich meine Loyalität zur DDR tatsächlich auf die tief gefühlte Solidarität mit den Opfern des Faschismus gegründet hat, auf das Erleben einer Art Erbschuld, die ich wenigstens damit abzutragen versuchte, daß ich die Überlebenden nicht verließ. [...] Im Grunde habe ich das erst in der Nacht vom 7. zum 8. Oktober 1989 begriffen, die ich stramm stehend mit dem Gesicht zur Wand verbrachte, hinter mir die Schäferhunde und die schlagenden Polizisten. Wirklich erst da ist der letzte Hauch Loyalität aus meinem Körper gewichen."⁶⁹⁴

Für Heiner Müller konnte Walter Benjamins Traum vom Kommunismus als Befreiung der Toten nur parodiert werden. "Der verordnete Antifaschismus war ein Totenkult. Eine ganze Bevölkerung wurde zu Gefangenen der Toten. Durch den nachträglichen Gehorsam der überlebenden Besiegten gegenüber den siegreichen Toten der Gegenpartei [...] verloren die Toten des Antifaschismus ihre Aura. Die Replik auf die Konzentrationslager war das 'sozialistische Lager'. Es selektierte auch noch seine Toten."⁶⁹⁵

Sozialisiert im Schützengraben und durch die militärische Kommandostruktur der kommunistischen Partei, wurde der Kriegsgeneration ein rigides Freund-Feind-, bzw. Lagerdenken eingeprägt. Viele sind durch die "Schule der Angst und der Selbstentmündigung gegangen. Ihre Persönlichkeiten waren deformiert, ihr Selbstbewußtsein geborgt." Naheliegend ist daher die Frage: "Ist der Anti-Faschist eine 'autoritäre Persönlichkeit'?"⁶⁹⁶

⁶⁹¹ Zwanzigjährige haben das Wort, München 1959.

⁶⁹² Lutz Dammeck, Herakles-Notizen. In: Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen, hg. von W. Dreßen/E. Gillen, Nr. 1, Berlin 1987, S. 66.

⁶⁹³ In einem Gespräch in der Illustrierten "Stern" zitiert Heisig diese Losung von Brecht, um sein Engagement für die DDR zu erklären: "Ich hatte doch keine Wahl [...]. Ich mußte doch überleben. Also mußte ich auch verdrängen. [...] Ich habe mich aber mit der Sache hier identifiziert." Brechts Ausspruch habe "viel mit Sehnsucht und wenig mit Schönreden zu tun." (Stern Nr. 12, 12.3.1998, S. 108)

⁶⁹⁴ Annette Simon, Versuch, mir und anderen die ostdeutsche Moral zu erklären, Gießen 1995, S. 42, 48, 49.

⁶⁹⁵ Müller, Krieg ohne Schlacht. Köln 1994, S. 363f.

⁶⁹⁶ Vgl. Antonia Grunenberg, Antifaschismus - ein deutscher Mythos, Reinbek bei

Mit dem Ende der DDR sahen viele Künstler und Intellektuellen das Ende einer humanistischen Kultur gekommen. Nach der gemeinsamen Demonstration von "Künstler und Volk" am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz in Ostberlin, offenbarte wenige Tage später der von Stefan Heym und Christa Wolf initiierte Aufruf "Für unser Land" die tiefe Entfremdung zwischen der privilegierten Kaste der Intellektuellen und "ihrem Volk" in der DDR. Sie warnten die Bevölkerung vor den kapitalistischen Versuchungen im Westen und der deutschen Einheit, stattdessen forderten sie Verzicht und Askese auf einem "dritten Weg" zwischen real existierenden Sozialismus und Kapitalismus. Das Fortbestehen einer eigenständigen DDR als Alternative zur Vereinigung mit der Bundesrepublik wurde begründet mit der Besinnung "auf die antifaschistischen und humanistischen Ideale, von denen wir einst ausgegangen sind."⁶⁹⁷ Unter diesem Dach des Antifaschismus war interne Kritik und Widerspruch im 'Meinungsstreit' um einen besseren Sozialismus möglich, wie ihn Christa Wolf in ihrer Rede auf dem 11. Plenum 1965 zu artikulieren versucht hatte⁶⁹⁸, aber

Hamburg 1993: "Analog zu der These von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihren Untersuchungen über die 'autoritäre Persönlichkeit' könnte man weiter fragen: Ist der Anti-Faschist eine 'autoritäre Persönlichkeit'?" (S. 76)

Auf die Frage, ob hinter der Treue zur Partei nicht ein vom Personenkult geprägtes Parteiverständnis stehe, antwortet Karl Schirdewan: "[...] diese Formulierung von der Ergebenheit gegenüber der Partei, bedeutete für mich und viele meiner Genossen mehr. Sie bedeutete, daß unser ganzes persönliches Leben nur durch den Kampf in der Partei und mit der Partei einen Sinn hatte, nach dem, wie unser Leben bisher verlaufen war. [...] Und da muß ich vor allem sagen, daß nach den schweren Jahren der Illegalität und des Lagers, in meinem Fall waren es elf Jahre und drei Monate, uns dieser Zusammenhalt der Partei, der die Macht sicherte und uns vor einer Wiederholung unserer Leidensgeschichte bewahren sollte, wirklich als der zu hütende Augapfel erschien. Im Unterschied zu Ihrer Generation - das hing mit unseren schlimmen Erfahrungen zusammen - hatten wir auch immer sinnfällig einen Feind vor Augen. [...] Und wir wollten ihm verständlicherweise nie mehr schutzlos ausgeliefert sein. Der einzige Schutz aber war die Organisation der Partei. Natürlich weiß ich, daß sie für viele Genossen nicht Schutz, sondern Verhängnis bedeutete. Aber in unserer damaligen Sicht sicherte sie uns die Macht zum Schutz davor, daß uns die Vergangenheit wieder einholte [...] Es ist aber auch nicht zu übersehen, daß manchen von uns die Erfahrung auch blind gemacht hat, daß sie dann darauf angewiesen waren, immer irgendwo den Gegner zu vermuten und zu suchen, auch dort, wo er gar nicht war. Und sie hatten dann die Neigung, die Partei als Festung, als Bastion zu verstehen, und wenn sie ausgeschlossen wurden, dann war das für sie unerträglich, sie waren wieder schutz- und wehrlos geworden. Und deswegen haben viele Genossen manches in Kauf genommen, sich auch unerträglichen Anpassungen unterworfen, um nicht wieder in eine solche Situation zu kommen." ("Die Führung lag in Moskau". Michael Schumann und Wolfgang Dreßen im Gespräch mit Karl Schirdewan. In: Niemandland, Jg. 4, Heft 10/11, 1992, "Tugendterror", hrsg. von W. Dreßen, E. Gillen, Durs Grünbein, Inge Lutz, S. 320.)

Karl Schirdewan, geb. 1907, am 19.2. 1934 von der Gestapo verhaftet, drei Jahre Zuchthaus wegen Vorbereitung zum Hochverrat, danach Einlieferung ins KZ Sachsenhausen, von dort 1942 wegen illegaler Tätigkeit im Lager Überführung in das KZ Flossenbürg (Oberpfalz). Nach 1945 schwere Krankheit infolge der KZ-Aufenthalte, am 15. Juli 1953 auf dem 15. ZK-Plenum zum Mitglied des Politbüros gewählt, 1958 wegen "fraktioneller Tätigkeit" aus dem ZK der SED ausgeschlossen und abgeschoben auf den Posten eines Leiters der Staatlichen Archivverwaltung der DDR. Vgl. auch Karl Schirdewan, Aufstand gegen Ulbricht. Im Kampf um politische Kurskorrektur, gegen stalinistische, dogmatische Politik, Berlin 1999.

⁶⁹⁷ "Für unser Land". In: Zeno und Sabine Zimmerling, Neue Chronik DDR, 3. Folge, 24.11. 1989, Berlin/DDR 1990, S. 15f.

⁶⁹⁸ Bezeichnenderweise berichtet sie einleitend von einem Einsatz im Feindesland "vor vier Wochen" in Hamburg, wo sie vor fünfhundert Studenten in der Universität Hamburg die DDR tapfer verteidigt habe. Unter den Teilnehmern sei auch Günter Zehm (Redakteur der 'Welt', ehemals Jungmarxist, Assistent von Ernst Bloch und stellvertretend für seinen Lehrer als Häftling in den Zuchthäusern Torgau und Waldheim Antikommunist geworden) gesessen, "der uns ja auch sehr liebt". Auf die Frage, was sie von der Sprache des Neuen Deutschland halte, habe sie auf Zehms "unflätige Beschimpfungen gegen Peter Weiss wegen der 'Ermittlung'" hingewiesen. "Daraufhin hatte ich großen Beifall in diesem Saal." Auf die Frage: "Würden Sie die Mauer auch als antifaschistisch-demokratischen Schutzwall bezeichnen? [...]" sagte ich: Eine klare Frage erfordert eine klare Antwort, ja! - Daraufhin zischte der ganze Saal." (Christa Wolf, Diskussionsbeitrag. In: Kahlschlag, das 11.

nur als "sozialistische Alternative" zur Bundesrepublik. Die Werte der Kultur und des Geistes wurden und werden dabei gegen den Liberalismus und Pluralismus der westlichen Zivilisation ausgespielt. Dieser "sozialistische Humanismus" ist aber, wie Antonia Grunenberg zurecht festgestellt hat, "ein antiliberaler und antidemokratischer Humanismus, der mit seinem aufklärerischen Vorgänger nur den Namen gemeinsam hatte, weil in ihm die Dimension der Freiheit völlig fehlte."⁶⁹⁹ Der von den Westalliierten installierte Parlamentarismus in der Bundesrepublik galt in der DDR, wie schon in der Weimarer Republik von seiten der linken und rechten Intellektuellen, als eine Art "Diktatur der Monopole".⁷⁰⁰

In diesem Klima konnte schon vor dem Fall der Mauer rechtsradikales Denken gedeihen.⁷⁰¹ Im August 2000 führte selbst der PDS-Politiker André Brie die zunehmende rechtsradikale Gewalt, die besonders in den neuen Bundesländern um sich greift, auf das autoritäre und patriarchalische Staatsverständnis der DDR zurück: "Die DDR war ein abgeschottetes Land. Schon dort gab es Neofaschismus, aber darüber durfte nicht diskutiert werden. In der DDR lebten eine halbe Million sowjetischer Soldaten und viele vietnamesische Vertragsarbeiter. Die wurden ghettoisiert und abgeschottet. Niemand mußte kulturelle Widersprüche leben. Die DDR hat einen Antifaschismus postuliert, der nicht demokratisch erstritten wurde. In diesen konnte 1945 jeder problemlos reinschlüpfen. Die DDR war ein Law-and-order-Staat, das ist für Neonazis bis heute ein Anknüpfungspunkt. [...] Autoritätshörigkeit, Hierarchiedenken und Harmoniesucht der Ostdeutschen sind ein Nährboden für Neonazis." Trotz des politischen Bruchs seien die Mentalitäten nach 1945 nicht verändert worden. Die kommunistisch beherrschte DDR habe bruchlos an den Traditionen der kommunistischen Bewegung angeknüpft, die "spätestens mit ihrer Stalinisierung Demokratie und Emanzipation abgelegt" habe. "Sie hat schon vor 1933 Konzepte verfolgt, der gleiche Denkweisen und ähnliche Symbole wie der NS-Bewegung zu Grunde lagen. Hier gibt es eine ganz fatale Kontinuität."⁷⁰²

Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, hrsg. von Günter Agde, 2. erweiterte Auflage 2000, S. 257f.)

Als Kandidatin des ZK wußte sie "natürlich, daß im ZK noch niemals jemand gegen das, was im Bericht des Politbüros stand, gesprochen hatte. [...] Wir hatten das Gefühl, dies sei einer der letzten Momente, um die Entwicklung in der DDR in eine Richtung zu lenken, die diesen Staat zu einer Alternative machen konnte gegenüber der kapitalistischen Bundesrepublik. Wir wollten die sozialistischen Ansätze soweit stärken, daß die DDR auch geistig 'konkurrenzfähig' werden konnte." (Christa Wolf, Erinnerungsbericht. In: Kahlschlag, a.a.O., S. 347f.)

Bekanntlich ist dieser Versuch gescheitert und Christa Wolf bekam die Quittung auf dem VII. Parteitag 1967, der ihr die Wiederwahl als Kandidatin des ZK verweigerte. Trotzdem blieb sie bis 1989 SED-Mitglied.

⁶⁹⁹ Antonia Grunenberg, Das Unglück der Literatur, in: DIE ZEIT, Nr. 15, 8.4.1994, S.49.

⁷⁰⁰ Umgekehrt bestätigte der "Antikommunismus" als Staatsdoktrin der Bundesrepublik das Feindbild der DDR und suggerierte zugleich den Westdeutschen eine Kontinuität über die Niederlage von 1945 hinweg.

Vgl. Thierry Wolton, Rot-Braun. Der Pakt gegen die Demokratie von 1939 bis heute, Hamburg 2000. Wolton verweist auf den gemeinsamen Haß der Kommunisten und Nationalsozialisten auf Demokratie, Liberalismus, Menschenrechte und Individualismus.

⁷⁰¹ Vgl. Konrad Weiß, "Rechtsextremismus in der Endzeit der DDR", 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. 172-177.

⁷⁰² "Ohne uns gäbe es eine machtvolle rechte Partei". André Brie über Ursachen rechtsradikaler Gewalt im Osten und die Verantwortung der PDS. Das Interview mit A. Brie führte Christoph Seils. In: Berliner Zeitung vom 7.8. 2000.

b. Gerhard Richter: Herr Heyde oder die Mörder sind unter uns. Die Auseinandersetzung mit den Traumata der verdrängten Geschichte in Westdeutschland

Am Beispiel des Malers Gerhard Richter, der in der DDR aufgewachsen und ausgebildet worden ist und dann in die Bundesrepublik übersiedelte, soll an dieser Stelle zum Vergleich ein Blick auf den Umgang mit der Nazi-Vergangenheit in Westdeutschland geworfen werden. Gerhard Richter nahm nicht nur Abschied von der DDR, sondern auch vom Antifaschismus als Glaubensbekenntnis zu einem geläuterten, 'besseren' Deutschland und seinen Helden des Widerstandes.

Als Gerhard Richter (geb. 1932) im März 1961 die DDR verließ und von Dresden nach Düsseldorf übersiedelte, tat er es, nicht um dem Materialismus zu entfliehen, "der herrschte hier viel ausschließlicher und geistloser, sondern entfliehen mußte ich dem verbrecherischen Idealismus der Sozialisten."⁷⁰³ Zurück ließ er im Deutschen Hygienemuseum Dresden ein 5 x 15 Meter großes Wandbild, das ganz im Sinne des idealistischen Realismus der klassizistisch orientierten Ulbricht-Ära unter dem Titel "Lebensfreude" ein Liebespaar, tanzende Kinder, Picknick- und Strandszenen vereint. Der Diplom-Wandmaler des Jahres 1956 entwickelte sich im Westen zu einem Künstler, der sich bewußt dem ideologischen Blockdenken entzog. Er beschloß fortan "zu denken und zu handeln ohne die Hilfe einer Ideologie; ich habe [...] keine Idee, der ich diene und dafür gesagt bekomme, was zu tun sei, [...] kein Bild der Zukunft, keine Konstruktion, die übergeordneten Sinn gibt."⁷⁰⁴

In der Klasse des informellen Malers Karl Otto Götz an der Kunstakademie Düsseldorf gab er 1962 vorübergehend die Figuration ganz auf und attackierte die Leinwand unter dem Einfluß der damals aufsehenerregenden "concetti spaziale" von Lucio Fontana.⁷⁰⁵ Wie ein Reinigungsritual markieren diese gestisch abstrakten Bilder unter Titeln wie "Narbe", "Aggression", "Verletzung", "Wunde" den Übergang zu den Gemälden nach Fotografien, Zeitungs- und Zeitschriftenillustrationen. Nach Richters Aussage sei das Gemälde "Party" (Abb. 101a) das erste unter Einfluß medialer Vorlagen entstandene Werk gewesen.⁷⁰⁶ Es zeigt einen aus dem Mund blutenden Showmaster Vico Torriani zwischen einer Gruppe von vier aufgesetzt lachenden Frauen, deren Gesichter, Arme und Beine blutig vernarbt sind, Narben, die sich bei näherer Betrachtung als rote Signalfarbe und real verschnürte Schnitte in die Leinwand erweisen. Seine Haltung als Moralist, geprägt durch seine Herkunft aus der DDR, verband er so elegant mit einer avancierten künstlerischen Position in der Nachfolge Fontanas und der amerikanischen Pop art eines Roy Lichtenstein oder Robert Rauschenberg.

Für einen in der DDR aufgewachsenen Künstler mußte die Bundesrepublik damals wie der 51. Bundesstaat der USA erscheinen. In Anspielung auf den im Kalten Krieg tabuisierten "Sozialistischen Realismus" in der DDR nannte Richter die von Warhol und Rauschenberg angeregte Verarbeitung von Vorlagen aus der Klatsch- und Sensationspresse im Sinne eines German pop "Kapitalistischer Realismus". In diesem Sinne organisierten Gerhard Richter und sein Düsseldorfer Studienkollege Konrad Lueg, der spätere Galerist Konrad Fischer, am 11. Oktober 1963 im Düsseldorfer Möbelhaus Berges "Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus." Möbel werden wie Skulpturen auf Sockel gestellt, ihre natürlichen Abstände vergrößert, um ihr Ausgestellt-Sein zu betonen. Zwischen Sessel und Couch in der Ecke steht wie ein Hausaltar der Fernseher ("nach der Tagesschau die Ära

⁷⁰³ Gerhard Richter, Text, Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S.9.

⁷⁰⁴ Gerhard Richter, Tagebucheintrag vom 23.4. 1984, in: Text. Schriften und Interviews, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 99.

⁷⁰⁵ Vgl. Dietmar Elger, Gerhard Richter, Maler, Köln 2002, S. 48ff.

⁷⁰⁶ Gerhard Richter, in: Elmar Hügler, Kunst & Ketchup. Popkunst, Happening und Fluxus (Fernsehbericht), Süddeutscher Rundfunk, 1966, zit.n. D. Elger, a.a.O., S. 55.

Adenauer übertragend"). Alle vier Etagen des Möbelhauses werden darüber hinaus zum Bestandteil der Ausstellung erklärt. "Es war alles sehr zynisch und destruktiv [...] wir wurden zynisch und frech und sagten uns, daß Kunst Quatsch ist und Cézanne blöd usw. [...] Ich will ein Foto malen!"⁷⁰⁷

Gegen die Esoterik der informellen Malerei mit ihrer gepflegten 'peinture' setzte Richter die Faktografie vorgefundenen Bildmaterials, das er in seine Malerei übernahm. Die Verwendung von Schwarz-Weiß und der Unschärfe als damals immer noch signifikante Erkennungsmerkmale der Fotografie benutzte er zunächst nicht mit der Absicht einer Verfremdung und Relativierung der Realität im Sinne der Grisaillemalerei, sondern im Gegenteil, wie Wolfgang Ullrich in seiner Studie zur Geschichte der Unschärfe nachweist⁷⁰⁸, mit der Absicht, sich der damals noch wirksamen Glaubwürdigkeit und Authentizität der Fotografie zu versichern. Das Foto sei "das einzige Bild, das absolut wahr berichtet, weil es 'objektiv' sieht; ihm wird vorrangig geglaubt, auch wenn es technisch mangelhaft und das Dargestellte kaum erkennbar ist."⁷⁰⁹ Den traditionellen Qualitäten der Malerei, wie Stil, Komposition, Farbe mißtraut er. In der DDR hat er ja die Techniken der Simulation von Glück, die mit malerischer Virtuosität konstruierte Realität eines in ferner Zukunft liegenden Ideals kennengelernt und praktiziert. Die Aura der Fotografie als vera icona, als Zeugnis für ein Leben, eine ihm nahestehende Person, spielte in einer Reihe von Bildern, die auf privaten Fotos aus einem Familienalbum, das er als einzige Verbindung zur Familie, die er in Dresden zurückgelassen hatte, mitgenommen hatte, eine besondere Rolle in seinem Werk.

Entgegen der Behauptung von Wolfgang Ullrich, ausschließlich der Stil und die Faktur, nicht aber das Sujet dieser Bilder definierten ihren Status⁷¹⁰ und entgegen den damals von Richter selbst lancierten Behauptungen, seine Fotovorlagen seien Zufallsfunde, und damit willkürlich und bedeutungslos, erweist sich bei näherer Betrachtung die demonstrative Attitude der Indifferenz als Tarnung. "Also beliebig waren die Motive nie, dazu habe ich mir viel zuviel Mühe geben müssen, um überhaupt mal ein Photo zu finden, das ich benutzen konnte." Die Auswahlkriterien waren "ganz bestimmt Inhaltliche - die ich früher vielleicht verleugnet habe, indem ich behauptete, mit Inhalt habe das gar nichts zu tun, weil es eben nur darum ginge, ein Photo abzumalen und Gleichgültigkeit zu demonstrieren. [...] Ich suchte Photos, die meine Gegenwart zeigten, das, was mich betraf."⁷¹¹

Die Verwendung privater Bilder aus diesem Familienalbum in einer Reihe von Gemälden der Jahre 1964 und 1965 bestätigt die Konsequenz der Motivauswahl. Das Gemälde "Familie" (Abb. 102) von 1964 z.B. zeigt die Mutter Hildegard Richter zwischen Großmutter (links) und Freundin (rechts), davor den elfjährigen Gerhard Richter mit seinem Dackel Struppi im Arm und seine Schwester Gisela in Waltersdorf (in der Nähe von Zittau, Oberlausitz, an der Grenze zur Tschechoslowakei), wo die Familie seit 1943 ohne den Vater lebte, der erst 1946 aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft entlassen wurde. Im gleichen Jahr malte er das Wunschbild einer glücklich in die Kamera lachenden, diesmal vollständigen "Familie am

⁷⁰⁷ Gerhard Richter, in: Gerhard Richter, Ausst.kat. Düsseldorfer Kunsthalle, Köln 1986.

⁷⁰⁸ Wolfgang Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, S. 100.

⁷⁰⁹ Gerhard Richter, Notizen 1964/65, in: ders., Text, Frankfurt am Main 1993, S. 25.

"Daß ein Foto realistisch ist, kann erstens bedeuten, daß die Verhältnisses auf dem Bild und die Verhältnisses in der Realität in einer rationalen, auf der Basis der Gesetze der physikalischen Optik und der in der Kamera zur Anwendung kommenden Technologie rekonstruierbaren [...] Relation zueinander stehen. Daß ein Foto realistisch ist, kann zweitens bedeuten, daß es aufgrund seiner Elemente uns die abgebildeten Dinge so zu sehen erlaubt, wie wir sie in leiblicher Anwesenheit bei ihnen gesehen haben oder gesehen hätten." (Gernot Böhme, Ist ein Foto realistisch? In: ders., Theorie des Bildes, München 1999, S. 117)

⁷¹⁰ Wolfgang Ullrich, a.a.O., S. 100.

⁷¹¹ Interview mit Benjamin H.D.Buchloh, 1986, in: G.R., Text, Frankfurt am Main/Leipzig, 1993, S.133-136.

Meer" (Abb. 102a).

Die in den Gemälden nach Familienfotos verborgenen schwierigen familiären Verhältnisse werden erst in der Richter-Biografie von Dietmar Elger enthüllt: Das Gemälde "Onkel Rudi"⁷¹² (Abb. 103), 1965, zeigt den Bruder der Mutter, Rudolf Schönfelder, als Offizier der deutschen Wehrmacht im eleganten Uniformmantel. In den Augen der Mutter war er ein Held, "ein Charmeur, ein musischer, eleganter, mutiger und schöner Mann. Und mein Vater, der galt eben als diese amüsische Pfeife."⁷¹³ Im Gegensatz zum Bild des Vaters ("Horst mit Hund", 1965), der als ein etwas verlotterter, leicht angetrunkener Zivilist mit seitlich abstehenden Haaren porträtiert wird, erscheint der 1944 für "Führer und Vaterland" gefallene Onkel Rudi in tadelloser Haltung. Das in der Tradition der Adelsbildnisse als Ganzfigurenbild angelegte Porträt läßt bewußt offen, ob dieser Familienangehörige, den Gerhard Richter mehr aus den verklärenden Erzählungen der Mutter kannte, ein Opfer oder ein Täter im Zweiten Weltkrieg war.

Zwei weitere Gemälde aus dem Jahre 1965 sind als Porträts eines Opfers und eines Täters eng aufeinander bezogen, was aber erst durch die Kenntnis der Biografien der Porträtierten verständlich wird. Das eine, "Tante Marianne" (Abb. 104), greift wieder ein Motiv aus dem Familienalbum auf. Es zeigt die Schwester der Mutter als eine junge Frau, die im klassischen Dreiecksschema einer Madonna mit Jesusknaben hinter dem in Decken gehüllten sechs Monate alten Gerhard Richter steht. Nichts auf dieser harmonischen, in sich vollkommenen Komposition deutet darauf hin, daß sie als 18- oder 19-jährige an Schizophrenie erkrankte und in die psychiatrische Klinik von Großschweidnitz bei Löbau kam, von wo aus sie Jahre später in einer der Gasmordanstalten Opfer der Erwachsenen euthanasie wurde.⁷¹⁴ Nach Aussage von Richter war damals niemand in der Familie daran interessiert, der Todesursache nachzugehen. Das Gemälde "Herr Heyde" (Abb. 105) dagegen ist die Wiedergabe eines Zeitungsfotos aus dem Jahr 1959, das hinter der Rückenansicht eines Polizeibeamten einen Mann im Seitenprofil mit Hut und Brille zeigt.

Auch hier verwischt Richter die noch feuchte Ölfarbe mit dem trockenen Pinsel horizontal und erweckt so den Eindruck rascher, fluchtartiger Bewegung. Am unteren Bildrand malt Richter penibel die Bildlegende "Werner Heyde im November 1959, als er sich den Behörden stellte", die den historischen Hintergrund aufdeckt.⁷¹⁵

Prof. Werner Heyde, ab 1933 Mitglied der NSDAP, ab 1936 der SS, war Direktor der Nervenklinik in Würzburg und als Leiter der Medizinischen Abteilung der Zentraldienststelle der "Aktion T4"⁷¹⁶ neben Herbert Linden vom Reichsinnenministerium und dem Direktor der psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, Prof. Carl Schneider⁷¹⁷, einer der drei Obergutachter, die die letzte Entscheidung über Tod oder Leben zu fällen hatten. Bei dieser sogenannten "Erwachseneneuthanasie" wurden allein 70.273 Menschen bis zur einstweiligen

⁷¹² Das Gemälde war 1967 Bestandteil der Ausstellung "Hommage à Lidice" des Galeristen René Block, der 21 mit seiner Galerie verbundene Künstler aufforderte, ein Kunstwerk für ein geplantes Museum in Lidice zu stiften. Bis zum Bau dieses Museums befinden sich die Werke im Tschechischen Museum der Bildenden Kunst, Prag.

⁷¹³ Gerhard Richter, zit.n. Dietmar Elger, a.a.O., S. 175.

⁷¹⁴ Vgl. Gerrit Hohendorf, 'Euthanasie' im Nationalsozialismus - Die medizinische Vernichtung von Anstaltspatienten. In: Todesursache: Euthanasie. Verdeckte Morde in der NS-Zeit, Kat. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2002, S. 9-17.

⁷¹⁵ Die Quelle der Fotovorlage konnte bisher nicht ermittelt werden. DER SPIEGEL, Nr. 48, 1966, S. 66f. und Nr. 23, 1968, S. 40f. berichtete über den Fall Heyde.

⁷¹⁶ So genannt nach dem Sitz des mit der Durchführung der Tötungsaktion beauftragten Teils der Kanzlei des Führers in der Berliner Tiergartenstr. 4.

⁷¹⁷ Er 'bereicherte' 1939 die Berliner Station der Wanderausstellung "Entartete Kunst" mit Werken der Heidelberger Prinzhorn-Sammlung.

Einstellung der Tötungen auf Hitlers Weisung vom 24.8. 1941 ermordet.⁷¹⁸ Unter dem Namen "Dr. med. Fritz Sawade" arbeitete Heyde nach seiner Flucht aus der Haft ab 1949 bereits wieder als Neurologe und Gerichtsgutachter in Flensburg. Ein Netzwerk hoher Regierungsbeamter, Ärztekollegen und Universitätsprofessoren ermöglichte ihm diese zweite Karriere.⁷¹⁹ Warum der gleichgesinnte Kreis ihn plötzlich fallengelassen hat, wollte und konnte er nicht begreifen. Während der Untersuchungshaft erhängte er sich am 13. Februar 1964 in seiner Zelle, nicht ohne in einem Abschiedsbrief noch einmal die Richtigkeit der Tötung "lebensunwerten Lebens" zu verteidigen.^{719a} Der längst vergessene Fall Heyde zeigt exemplarisch die Kontinuität von NS- und Nachkriegszeit in Westdeutschland. Wenn Richter mit seinen Gemälden "Tante Marianne" und "Herr Heyde" keine explizite Meinung zur Euthanasie und zum Fall Heyde formuliert, sondern kommentarlos ein Foto aus dem Familienalbum und ein Fundstück aus der Tagespresse präsentiert, versucht er sein "besonderes Verhältnis" zu den dargestellten Motiven zu objektivieren. Diese Haltung kommt der von Uwe Johnson nahe, der 1979 in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung erklärte: "Ich meine nicht, daß es die Aufgabe der Literatur wäre, die Geschichte mit Vorwürfen zu bedenken."⁷²⁰

Im Foto fand Richter ein Bildmedium, "das ohne all die konventionellen Kriterien, die ich vordem mit Kunst verband, mir eine andere Sicht vermittelte. Es hatte keinen Stil, keine Komposition, kein Urteil, es befreite mich v/m persönlichen Erleben"⁷²¹ und verschaffte ihm Distanz zur Geschichte, vor allem zur persönlichen Familiengeschichte. Die Tatsache, daß die beiden Gemälde "Tante Marianne" und "Herr Heyde" (im Werkverzeichnis nur 13 Nummern voneinander getrennt) sich so eng aufeinander beziehen lassen und implizit den Täter mit dem Opfer konfrontieren, sollte nicht an die Öffentlichkeit dringen. "Dann wäre die Kunst als eine Aufarbeitung von Zeitgeschichte oder als Sozialarbeit gelesen worden. So hatte ich meine Ruhe und das blieb alles anonym."⁷²²

Die Verweigerung einer Botschaft, die Indifferenz, Meinungslosigkeit, die Flucht vor jeder Festlegung als künstlerische Haltung soll ihn schützen vor jeder Versuchung, die Kunst zu instrumentalisieren für moralische Werturteile aus der hohen Warte einer festen ideologischen Standpunktes. Richters künstlerische Haltung ist geprägt von der erkenntnistheoretischen Maxime "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen."⁷²³ Er erkennt nur

⁷¹⁸ Vgl. Gerrit Hohendorf, 'Euthanasie' im Nationalsozialismus, a.a.O., S. 13.

⁷¹⁹ Vgl. Gerhard Paul, Flensburger Kameraden. Wie Deutschlands hoher Norden nach dem Krieg für Tausende NS-Funktionäre und -Offiziere zur Fluchtburg und später vielfach zur sicheren Heimat wurde. In: DIE ZEIT, Nr. 6, 1.2. 2001, S. 78.

^{719a} Vgl. „'Euthanasie'-Professor Heyde verübte Selbstmord. Er erhängte sich fünf Tage vor Prozeßbeginn in seiner Zelle – Anklage lautete auf 100.000fachen Mord“, DIE PRESSE, 14.2. 1964, S. 5: „Heydes Mitangeklagter Dr. Gerhard Bohne ist nach Argentinien geflüchtet, der Mitangeklagte Friedrich Tillmann hat, wie berichtet, am Mittwoch in Köln durch einen Sturz aus einem Hochhaus vermutlich ebenfalls Selbstmord begangen. ... Gegenwärtig wird der Prozeß gegen mindestens sechs Ärzte vorbereitet, die ebenfalls der Mitwirkung am ‚Gnadentod-Programm‘ der Nationalsozialisten beschuldigt werden. ... Heyde hatte, wie seinerzeit berichtet, erst im Jahre 1959 verhaftet werden können. Nachdem er seit 1947 unter dem Namen ‚Sawade‘ in Schleswig-Holstein gelebt hatte. Im Sommer vergangenen Jahres wurde dann ein kombinierter Flucht- und Selbstmordversuch Heydes im Limburger Gefängnis entdeckt. Damals war immer wieder von Mithilfe von außen die Rede. Doch war die Staatsanwaltschaft bisher nie zu einer präzisen Stellungnahme zu bewegen. Am Donnerstag fiel aber von seiten eines Angehörigen der Staatsanwaltschaft das Wort ‚Befreiungsversuch‘. ... Das Bestreben, den Prozeß Heyde nicht stattfinden zu lassen, sei stets spürbar gewesen.“

⁷²⁰ Uwe Johnson, Begleitumstände, Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1980, S. 206.

⁷²¹ Gerhard Richter, zit.n. Ulrich Looock und Denys Zacharopoulos, Kat. G.R., Münster 1985, S.31.

⁷²² Gerhard Richter, zit.n. Dietmar Elger, a.a.O., S. 172.

⁷²³ Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt am Main 1968, S. 115.

das an, was ist, und hält "dementsprechend jede Beschreibung und Verbildlichung von dem, was wir nicht wissen, für unsinnig."⁷²⁴

Erst knapp zwei Jahrzehnte nach Kriegsende begann am 20.12.1963 im Stadtverordnetensaal des Frankfurter Römers der Auschwitz-Prozeß, der am 19. 8. 1965 mit den Urteilen endete. Die Bundesdeutschen hatte ihre Vergangenheit wieder eingeholt. Durch die begleitende Prozeßberichterstattung kam der Wohlstandsgesellschaft schockartig zu Bewußtsein, "daß einige Millionen Morde im Osten begangen worden waren, die keine Sühne erfahren hatten. Keiner kannte die Täter. Anscheinend gingen sie friedfertig ihrer Wege. Das Staatswesen hatte sie politisch verdaut."⁷²⁵

In diesem Klima griff Gerhard Richter scheinbar unauffällig, aber um so nachhaltiger, das tabuisierte Thema "Die Mörder sind unter uns"⁷²⁶ auf. Seine Scheu vor einer moralisierenden Anklage, sein Gespür für die Schwierigkeit, ein Porträt des leidenden Opfers und des Täters unter der Maske des Biedermannes zu malen, ließ ihn zum Fundstück der Fotografie greifen. Um so größer der Gegensatz zur Routine, mit der zur gleichen Zeit Willi Sitte mit den Gemälden "Memento Stalingrad"⁷²⁷, 1961, sich der Pathosformel des Altarbildes und des Angebots wohlfeiler Charaktermasken des "Kritischen Realismus" bediente, wie dem feisten Gesicht und der Speckfalte des "Generals", der 1965 (Abb. 106) als Studie zu "Höllenssturz in Vietnam" entstand.

Im Gegensatz zu dieser "Gesinnungsästhetik", die den richtigen Inhalt als Ausdruck der Wahrheit und als Botschaft richtiger Gesinnung in den Mittelpunkt künstlerischer Tätigkeit rückt, haftet der Künstler im Sinne einer "Verantwortungsästhetik" nur für den von ihm geschaffenen Artefakt. Die Moral des Kunstwerks ist seine Ästhetik. Die Form ist der Inhalt. Gerhard Richter entwickelte aufgrund seiner Erfahrungen mit dem sozialistischen Idealismus in der DDR eine grundsätzliche Skepsis gegenüber seiner Wahrnehmung und dem "Wahrheitsgehalt" einer malerischen Wiedergabe der Realität und folgt mit seiner skeptisch-distanzierten Kunstauffassung einer eher pessimistischen Anthropologie. Seine Malerei ist ein Drahtseilakt zwischen "nichts erfinden, keine Idee, keine Komposition, keinen Gegenstand, keine Form - und alles erhalten: Komposition, Gegenstand, Form, Idee, Bild".⁷²⁸

Nach 1966 entstehen die großen Werkkomplexe der "grauen Bilder", Gitter- und Fensterbilder und die seit 1976 entstandenen abstrakten Gemälde, die zweifellos die Erwartungen an das Bild generell reflektieren als Bilder über Bilder, die er selber als "Kuckuckseier" bezeichnete, "weil sie von den Leuten als etwas genommen werden, was sie gar nicht sind."⁷²⁹ Doch dann malt er für alle überraschend 1988 den 15teiligen Gemäldezyklus "18. Oktober 1977", ein Epitaph auf das Ende der ersten "idealistischen" Generation der Roten Armee Fraktion. Er ist ein gemaltes Requiem auf Täter, die vielfache Mörder und zugleich auch Opfer des verdrängten Faschismus ihrer Mütter und Väter geworden sind, "der die Kinder verfolgt, die sich zerstören müssen, um der Verfolgung zu entkommen [...]".⁷³⁰ Für Gerhard Richter bezeichnete der Tod der Terroristen und alle damit im Zusammenhang stehenden Geschehnisse davor und danach "eine Ungeheuerlichkeit, die mich betraf und mich, auch

⁷²⁴ Gerhard Richter, Tagebucheintrag vom 23.4. 1984, in: Text, Frankfurt am Main/Leipzig, 1993, S. 99.

⁷²⁵ Jörg Friedrich, Die kalte Amnestie. NS-Täter in der Bundesrepublik, München 1994, S. 334.

⁷²⁶ Titel des Films von Wolfgang Staudte aus dem Jahr 1946.

⁷²⁷ Das Gemälde war in der umstrittenen, von Fritz Cremer initiierten, Ausstellung "Junge Kunst. Malerei", die 1961 in der Akademie der Künste gezeigt worden war.

⁷²⁸ Gerhard Richter, Tagebucheintrag vom 12.10. 1986, in: Text, in: ders., Frankfurt am Main 1993, S. 120.

⁷²⁹ Gerhard Richter, Interview mit Benjamin Buchloh 1986, in: ders., Text, Frankfurt a Main 1993, S. 153.

⁷³⁰ Bernd Nitschke, Eine Generation der Ausgeschlossenen, von Anfang an, in: Konkursbuch 2, Tübingen 1978, S. 16.

wenn ich sie verdrängte, seitdem beschäftigte wie etwas, was ich nicht erledigt hatte."⁷³¹ Richter problematisiert mit diesem Zyklus die Tradition einer Sinn stiftenden, Ereignisse erklärenden Historienmalerei des 19. Jahrhunderts.⁷³² Es sind Bilder des Scheiterns und der Anteilnahme für das Individuum, das hinter der Abstraktion eines kollektiven Feindbildes zu verschwinden droht. "Die politische Aktualität meiner 'Oktober-Bilder' interessiert mich so gut wie gar nicht. [...] Die Bilder sind auch ein Abschied und dies in vielerlei Richtungen. Der Sache nach: diese bestimmten Personen sind tot; dann ganz allgemein: Tod ist Abschied schlechthin. Dann im ideologischen Sinn: Abschied von einer bestimmten Heilslehre [...] sie beendet meine in den 60er Jahren begonnene Arbeit (Bilder nach Schwarz-weiß-Photos) in der Form einer komprimierten Zusammenfassung, die kein Weitergehen mehr zuläßt. Und damit ist das ein Abschied von meinem Denken und Fühlen in sehr grundsätzlicher Form."⁷³³ Mit dieser bewußt nüchternen, skeptisch-distanzierten Kunstauffassung gelang es Richter dennoch, in der Form der weltweit verstandenen Bildsprache des 'photo painting' über eine medienimmanente, postmoderne Reflexion der Kunst über die Kunst hinaus, die Traumata einer postfaschistischen Gesellschaft zur Erscheinung zu bringen, ohne das Pathos der Historienmalerei zu beschwören oder sich eines selbstgewissen, moralisierenden "Sozialistischen oder Kritischen Realismus" zu bedienen.

⁷³¹ Gerhard Richter, zit.n. Stefan Germer, Unerbetene Erinnerung, in: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, Ausst.kat. Museum Haus Esters Krefeld und Portikus Frankfurt am Main, Köln 1989, S. 51.

⁷³² Vgl. Benjamin H.D. Buchloh, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977, in: Gerhard Richter, Ausstkat., Köln 1989.

⁷³³ Gerhard Richter, Tagebucheintrag vom 1.10.89, in: Text, S.168.

II.2. Bernhard Heisig als "unbelehrbarer Soldat"

a. Soldat bei der Waffen-SS

Ende 1941 meldete sich der sechszehnjährige Bernhard Heisig beim Wehrbezirkskommando freiwillig⁷³⁴ zur Wehrmacht mit dem Wunsch, zur Panzertruppe einberufen zu werden. Aber erst nach Beendigung des zweiten Semesters an der Meisterschule des Deutschen Handwerks (ehemals Kunstgewerbeschule) in Breslau wird er Anfang September 1942 eingezogen.

"Frontstudenten, die auf Fronturlaub ihr Studium fortsetzen durften, brachten mich auf die Idee, mich freiwillig zur Panzertruppe zu melden. Ihre schwarze Uniform sah interessant aus. Wie alle in diesem Alter hatte ich natürlich Mädchen im Kopf. Um sich freiwillig melden zu können, brauchte man die Unterschrift der Eltern. Meine Mutter hatte natürlich nicht unterschrieben. Ich wollte aber weg.

Da kam eine SS-Kommission zur Musterung.⁷³⁵ Warum weiß ich nicht mehr. Ich war damals 1,80 Meter groß. Der Offizier, er hatte nur einen Arm - das war damals in meinen Augen schon etwas ganz Heldenhaftes - , fragte mich, wollen Sie nicht zu uns kommen? Ich sagte, ich habe mich schon zur Panzertruppe gemeldet. Da sagte er, denken sie, wir haben keine Panzer? Oder haben sie was gegen uns? Natürlich wußte ich, daß die SS als Elitetruppe angesehen wurde.⁷³⁶ Sie war besser ausgerüstet und wurde an neuralgischen Punkten

⁷³⁴ "Mein Vater war tot, der hätte das nicht zugelassen." (Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 2.) Auf die Frage von Lutz Dammbeck, warum er sich als Kriegsfreiwilliger gemeldet hat, antwortet Heisig: Wie viele meiner Generation wurden wir in der Hitler-Jugend mit der Nazi-Ideologie überfüttert. "Wir hatten richtig Angst, den Krieg zu verpassen. [...] Ich hatte das große Abenteuer erwartet, und was dann kam, war Stumpfsinn." (Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 1.)

⁷³⁵ "Sowohl die Wehrmacht als auch die Waffen-SS beteiligten sich an der vorbereitenden militärischen Ausbildung der HJ. Dazu gehörten dreiwöchige Ausbildungskurse in speziellen Lagern, die über ganz Deutschland verteilt waren. Nach Beendigung des Kurses versuchten SS-Agenten häufig, die Jungen zu einem freiwilligen Eintritt bei der Waffen-SS zu überreden. Auf diese Weise versuchten sie nämlich die fast zwangsweise Aufnahme in die Wehrmacht zu umgehen, nachdem diese das wehrhafte Alter erreicht hatten. [...] Mit Fortschreiten des Krieges und steigenden militärischen Verlusten wurde es notwendig, das Alter für den Kriegsdienst zu senken. So fanden immer mehr Jugendliche ihren Weg direkt von der HJ zum Militär." (Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 102.)

⁷³⁶ In Freya Mülhaupts "Biographische Dokumentation" präzisiert Heisig 1989 erstmals den bisherigen biographischen Passus "am Kriegsdienst teilgenommen" mit der immer noch beschönigenden Formulierung "der 12. SS-Panzer-Division Hitler-Jugend zugeteilt", also nicht als Freiwilliger eingetreten. (In: Bernhard Heisig. Retrospektive, hrsg. von Jörn Merkert und Peter Pachnicke, München 1989, S. 95.)

Birgit Lahann notiert nach Gesprächen mit Bernhard Heisig zu seinem Eintritt in die Waffen-SS: Er "will unbedingt in eine Panzereinheit. Auch, weil die eine Uniform hatten, die mir gefiel [...]. Zur Marine wollte er nicht. Das waren die Schlippsoldaten. Mochte er nicht. Er hatte auch gehört, bei den Panzern sei die Kameradschaft so gut. Ideologische Vorbehalte hat er nicht. Es war einfach das Klima [...]. Man kann das nicht erklären. Es gab doch keine Antikriegsfilme. Nur Kriegsfilme. Das prägt. Auch Schriftsteller prägen. Vergiften auch. Wie Ernst Jünger mit seinen Stahlgewittern. Und Remarque? Den habe ich mit Skepsis gelesen, sagt Heisig. Hatte doch alles mit dem Klima zu tun. Und dann die Hetze: Juden schädigen den deutschen Volkskörper. Ich glaube, sagt er, das haben wir geglaubt. Aber wir bezogen das nicht auf einzelne Juden. Wir kannten ja viele. Meine Mutter arbeitete mit ihnen zusammen. Das waren eben die Ausnahmen. Also man kann schon sagen, sagt er, man war dämlich, als man in den Krieg zog, und noch dämlicher, als man wieder rauskam. Und schlafen konnte man auch nicht mehr nach drei Jahren Krieg.

Wie kam er zur Waffen-SS? Also er wollte ja zu den Panzern. Aber da sagte man ihm, er sei zu groß mit seinen 1 Meter 81. Zwanzig Zentimeter weniger wäre in Ordnung gewesen. Über die Hitler-Jugend kamen dann SS-Ärzte zum Mustern. Und die fragten, ob ich nicht zu ihnen kommen wollte. Also zur SS. Nee, sagt er, ich will zur Panzertruppe. Ja, glaubst du denn, daß die Waffen-SS keine Panzer hat? Oder hast du was gegen uns? Nee, sagt er, hab ich nicht. Und so kam das. Der hat Panzereinheit draufgeschrieben, sagt er, und ich Idiot hab das geglaubt und unterschrieben. Aber er habe auch nichts dagegen gehabt. Die SS galt ja als Elitetruppe." (Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 408f.)

Die SS (Schutzstaffel) ist aus der SA (Sturmabteilung) entstanden. Sie setzte sich von der gewöhnlichen SA durch ihre Aufgabe des "Führerschutzes", z.B. als "Leibstandarte Adolf Hitler" ab. "Dieses geliebte Charisma war das Kapital, das der 1929 zum SS-Führer aufgestiegene Heinrich Himmler gezielt vermehrte und durch genetische und ideologische Auslese zu verfeinern suchte - die Mindestgröße von 1,70 Meter und der jugendliche Charakter der SS-Anwärter unterstrich diese Hervorhebung ebenso wie die SS-eigenen Rituale und Symbole sowie die schwarze Uniformierung [...]. Himmler organisierte die Schutzstaffel nach besonderen Ordnungskriterien und in äußerster Disziplin als pseudo-religiösen Orden und Männerbund, der - anders als die SA - in der Öffentlichkeit anständig, seriös und effektiv wirken sollte [...]" (Claus Leggewie, Von Schneider zu Schwerte. Das ungewöhnliche Leben eines Mannes, der aus der Geschichte lernen wollte, München 1998, S. 110f.)

Der Charakter eines religiösen Ordens wird deutlich am Zeremoniell der Fahnenweihe. Auf den Parteitag in Nürnberg 'weihte' Hitler die neuen Parteifahnen, "indem er sie mit einer Hand berührte, während er in der anderen die Blutfahne hielt." (Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 19.) Die 'Blutfahne', die während des gescheiterten Putsches (Marsch auf die Feldherrnhalle) in München am 9. November 1923 getragen wurde, war in den Augen der NSDAP durch das Blut der 'Gefallenen' zur Reliquie geweiht worden. Alle damaligen Teilnehmer am Putsch erhielten den 'Blutorden', die höchste Auszeichnung der NSDAP.

Heinrich Himmler erklärte 1936 bei einem Treffen der Hitlerjugend: "Das deutsche Volk, vor allem die deutsche Jugend, haben wieder gelernt, die Menschen nach ihrer Rasse zu bewerten - sie haben sich wieder von der christlichen Lehre abgewendet, die Deutschland mehr als tausend Jahre regiert und den rassistischen Verfall und beinahe Untergang des deutschen Volkes bewirkt hat." (Zit.n. Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 101.)

Vgl. "Die Waffen-SS". Text und Dokumentation: Wolfgang Schneider. Bildredaktion: Andreas Schrade, Berlin 1998: Am 7. November 1939 wird in einem offiziellen Dokument zum erstenmal der Begriff "Waffen-SS" als Sammelbezeichnung für die "bewaffneten Einheiten der SS und Polizei" verwendet. Seit 1939 ist für alle Jugendlichen der Beitritt zur HJ ab 17 Jahren obligatorisch. Die physisch kräftigsten und ideologisch fanatischsten werden für die SS geworben. Die Kriegsführung der Waffen-SS galt als besonders rücksichtslos. Im Frühjahr 1941 hatte die Waffen-SS bereits vier eigene Divisionen und eine Brigade. Am 31. Dezember 1943 beträgt die Gesamtstärke der Waffen-SS 501.049 Mann. Am 30. Juni 1944 verfügt die Waffen-SS über sieben eigene Armeekorps und bis zu 38 Divisionen (vgl. Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 244-246) und Ende des Jahres über annähernd 900.000 Mann, davon etwa zwei Drittel "Volksdeutsche" aus Osteuropa und 200.000 Ausländer. 60.000 Angehörige der Waffen-SS sind als Totenkopfverbände in Kommandanturen und Wachabteilungen von Konzentrationslagern im Einsatz. Während des Krieges bestanden die Wachmannschaften aus älteren Jahrgängen.

Im Urteil des Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesses wird am 30. September 1946 die SS einschließlich der Waffen-SS zur "verbrecherischen Organisation" erklärt (S. 16-34).

Werbeschrift "Dich ruft die SS", 1943 vom SS-Hauptamt herausgegeben (also im gleichen Jahr, in dem Heißig sich bei der Waffen-SS bewirbt): "Der SS-Mann [...] ist nicht allein Soldat, er ist vorbildlicher Träger der Idee Adolf Hitlers. [...] Die Waffen-SS wurde aus dem Geist der nationalsozialistischen Bewegung und besonders aus dem Geist geboren, der für die Haltung des SS-Mannes der Kampfzeit bestimmend war. [...] Sie hatte ferner die Reinheit der nationalsozialistischen Idee als kostbarsten Schatz für die weitere Entwicklung unsres Volkslebens sicherzustellen, alle Gegner unserer Weltanschauung und ihre zerstörenden Pläne rechtzeitig zu entdecken und unschädlich zu machen. [...] In dem großen Entscheidungskampf, den unser Volk augenblicklich zu bestehen hat, steht auch für den SS-Mann das rein Kämpferische, das Ringen um den Endsieg im Vordergrund. [...] Es ist bekannt, daß die Waffen-SS ihren erprobten Männern nach Beendigung ihrer Dienstzeit bzw. nach dem Krieg viele Möglichkeiten geschaffen hat, ihre Zukunft zu gestalten. Ein Beispiel hierfür bietet die Ostsiedlung, mit deren Durchführung der Reichsführer SS beauftragt wurde. Herr auf eigener Scholle, seinen Kindern eine wirkliche Heimat, seiner Sippe einen wirklichen Stammsitz zu schaffen, wird für viele SS-Männer eine ausgezeichnete Lösung ihrer Zukunft bedeuten. [...] So entsteht im Osten durch die SS-Kameraden der Front ein neues deutsches Bauerntum, ein lebendiger Ostwall, dessen Stärke und innere Sicherheit die Wehrbauern der SS garantieren." (S. 145-148)

Kurt Meyer ("Panzer-Meyer"), Major der Waffen-SS ist im Krieg gegen die Sowjetunion Chef der 12. Panzerdivision "Hitlerjugend". Er gilt in der Waffen-SS als besonders draufgängerisch. Seine 1957 erschienenen Memoiren tragen wesentlich zur Legendenbildung über die Rolle der Waffen-SS ("Soldaten wie andere auch") bei.

Herbert Döhring, Oberscharführer, ab 1943 1. Panzerdivision der Leibstandarte "Adolf Hitler", ab 1944 12. Panzerdivision "Hitlerjugend": "Als ich mich meldete wurden 10.000 Mann zusammengezogen. Eine gnadenlose

eingesetzt. Bei der SS brauchte man keine Genehmigung der Eltern. Das war auch ein Grund, warum ich bei der Waffen-SS gelandet bin. Ich habe dann unterschrieben und erhielt den Einberufungsbescheid, aber nicht zur Panzertruppe. Ich ging hin und fragte, warum ich nicht zur Panzertruppe eingezogen werde. Da hat man mit dem Bleistift Panzertruppe danebengeschrieben. So ein Quatsch! Ich bin trotzdem zur Infanterietruppe gekommen. Das war Bauernfängerei. Meine Größe war weder für die Infanterie noch für den Panzer geeignet. Aber die Waffen-SS als Elitetruppe war auf diese Größe fixiert. Die waren ja alle so groß. Unsere Vorstellung vom Krieg war ja bloß von Zeitungen geprägt. Ein weiterer Grund, warum ich mich freiwillig gemeldet habe, war die Möglichkeit den zweijährigen Arbeitsdienst auf ca. drei Monate zu verkürzen. Wir haben Kartoffeln geerntet und ich habe bei dieser Gelegenheit gelernt, mit der Schaufel umzugehen. Die darauf folgende Grundausbildung⁷³⁷ war nicht eine moderne Militärausbildung, sondern in Wirklichkeit der schlimmste preußische Drill. Da ich einen Senkfuß hatte, teilte man mich als Kraftfahrer ein. Es gab den Spruch 'Benzin verdirbt den Charakter'. Wer also wie ich Fahrer war, galt nichts, stand in der Hierarchie ganz unten. Wir wurden nicht als Fahrer ausgebildet. Man hat für diese Funktion auch nicht etwa Automechaniker eingesetzt."⁷³⁸ Am 18. Februar 1942 erteilte Hitler dem Ergänzungsamt der Waffen-SS die Genehmigung, "für die Dauer des Krieges Freiwillige mit vollendetem 17. Lebensjahr auch ohne

Untersuchung begann. Die Ärzte waren Berliner Polizeiärzte und Reichswehrärzte. Und am Ende blieben 3000 Mann übrig. Wenn einer zum Beispiel einen Ansatz zu Krampfadern hatte, der wurde nicht genommen." (S. 92) Werner Barmann, 37. SS-Kavalleriedivision Lütow: "Ich habe mich 1944 kriegsfreiwillig gemeldet, wie es üblich war. Schüler höherer und mittlerer Lehranstalten meldeten sich damals kriegsfreiwillig. Und wer das Gegenteil behauptet, der sagt nicht die Wahrheit. Bei der Musterung konnte jeder einen Wunsch äußern, zu welcher Einheit er wollte. Ich wollte zur Kavallerie. Wenn Sie reiten wollen, sagte man mir, bei der Waffen-SS hier am Ort gibt es noch zwei voll berittene Divisionen. Sie können sich dort melden. Ich wurde als ein Kilo zu leicht empfunden und mußte erst ein halbes Jahr zum RAD; bis Herbst 1944 bin ich beim Arbeitsdienst gewesen. 14 Tage nach meinem 17. Geburtstag rückte ich in eine Kaserne in Dresden ein. [...] Wir waren durch Hitlerjugend, Wehrtüchtigung, Arbeitsdienst geprägt. Vom zehnten Lebensjahr an wurde uns eingeprägt, daß wir den Krieg gewinnen mußten, es ging um Sein oder Nichtsein des Volkes. Ich glaube, an Adolf Hitler haben 1944/45 nur noch wenige gedacht; die meisten haben an die Heimat gedacht. Uns wurde erzählt, was die Russen alles anstellten [...]. Wir hatten inzwischen mitgekriegt, daß die SS gesondert behandelt wurde. [...] Aber dann sind wir doch am 18. Mai rausgeholt worden [...]. Das Hemd ausziehen, den linken Arm hochheben - dann fand man die Blutgruppe. Jetzt begannen die ersten Mißhandlungen. Ich bin dann in neun verschiedenen Lagern gewesen. Von heute auf morgen die Parias der Nation. Ab 9. Mai haben alle mit Fingern auf uns gezeigt. Nürnberg hat uns seelisch getroffen, weil pauschal gesagt wurde: Das sind alles Verbrecher. Uns Junge hat es besonders getroffen, weil wir erst spät dazugekommen sind und die ganze Bürde mittragen mußten. [...] Von uns war sich keiner einer Schuld bewußt. Wir waren doch Soldaten wie andere auch. [...] Bis wir merkten, daß die Bewacher der KZs die gleichen Uniformen getragen haben wie wir. Wir haben uns gefragt: Warum uniformiert man eine Fronttruppe genauso wie die KZ-Bewacher? [...] Wir sind immer wieder die Aussätzigen gewesen. Das Schlimmste war die Behandlung durch die eigenen Leute nach der Gefangenschaft. Wir sind überall ausgegliedert worden. Beruflich hatten wir überhaupt keine Möglichkeit." (S. 196ff.)

⁷³⁷ "Die Grundausbildung krepelt die gesellschaftlichen Prozesse um, welche Werte vermitteln. [...] So 'verflüssigen' sich die wenig gefestigten Gewissenstrukturen der jungen Männer und verbinden sich zu einer 'Kampfeinheit'. Das ermöglicht die symbiotische Verschmelzung mit den Kameraden und das Abtreten der Überich-Leistungen an idealisierte Führer, die schon 'Blut gerochen' haben. Die Kampfgrundausbildung ist mit siebzehn Stunden 'Dienst' am Tag und einer Gesamtdauer von siebenundsiebzig Tagen eine veritable Gehirnwäsche, durch die der Kontakt mit der elterlichen Welt abgeschnitten, die Rekruten strikt von Frauen getrennt und auf eine künstliche Gruppenmännlichkeit hin stilisiert werden, in der die Unterschiede zwischen Waffe und Phallus von den Ausbildern nivelliert werden. [...] Durch die Identifikation mit dem Aggressor [...] verliert der Rekrut zwar seine zivile Identität, gewinnt aber als Lohn der Unterwerfung die Illusion der Allmacht, die dem Eintauchen in eine totale Institution entspringt. Er wird von normalen Über-Ich-Zwängen entlastet, er darf grausam sein." (Wolfgang Schmidbauer, 'Ich wußte nie, was mit Vater ist'. Das Trauma des Krieges, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 88f.)

⁷³⁸ Heisig im Gespräch mit dem Vf. am 1.6. 2000 in Strodehne.

Einwilligung der Eltern" einzuberufen. Im gleichen Jahr beginnt auch die schleichende "Zwangsrekrutierung", zunehmend wird auch auf Jugendliche aus dem Reichsgebiet starker Druck ausgeübt, in die Waffen-SS einzutreten.⁷³⁹ Heinrich Himmler und der Reichsjugendführer Artur Axmann beschlossen darauf, Jugendliche als Freiwillige schon mit 17 Jahren, drei Jahre früher als bisher erlaubt, in die Waffen-SS aufzunehmen. Im Juni 1943 befahl Hitler die Aufstellung einer kompletten Waffen-SS-Division aus Freiwilligen der Hitlerjugend: die Hitler-Jugend-Division, für deren Ausbildung ein eigenes Lager in Beverloo/Belgien eingerichtet wurde.⁷⁴⁰ In Beverloo erhielt Heisig im Sommer 1943 seine Gefechtsausbildung.

In dieser "12. SS-Panzer-Division Hitler-Jugend" herrschte "ein lässiger Umgangston"⁷⁴¹, fast wie in der HJ. Der Übergang vom Kriegsspielen zum Krieg soll gar nicht weiter auffallen. Die Vorgesetzten sind auch für den Lebenswandel ihrer Halbwüchsigen zuständig; den Jüngsten werden Süßigkeiten zugeteilt statt Zigaretten [...] Die Grundausbildung in der Waffenschule der SS ist hart und kurz. Schon nach einem Vierteljahr sind viele Jungen Unteroffiziere. Führer und Geführte haben keine Kampferfahrung." Ludwig M., Funker bei der Panzer-Division Hitlerjugend erinnert sich: "Die wurden nach vorne geschickt mit der Panzerfaust und machten das mit Begeisterung. Und viele, die nicht trafen, wurden von den Panzern lebendig begraben... Das war eben Langemarck II, für Volksschüler [...]"⁷⁴²

"Als einfacher Rekrut bekam man als höchsten Rang einen SS-Untersturmführer, bei der Wehrmacht entsprach das dem Rang eines Leutnants, zu sehen. Von der Luftwaffe delegierte Unteroffiziere nannten wir Herman-Göring-Spende. [...] Als unsere Division aufgestellt wurde, war gerade Italien aus dem Krieg ausgeschieden. Wir hatten plötzlich jede Menge italienische Fahrzeuge. Nur die Panzer kamen aus deutscher Produktion."⁷⁴³

"Wir dachten wirklich, wir sind die beste Division der Wehrmacht. [...] Ich hatte eine Freund, der sagte mir allen Ernstes, ich möchte fallen."⁷⁴⁴

Bereits auf dem Weg nach Beverloo in Belgien wird Bernhard Heisig bei einem

⁷³⁹ "Die Waffen-SS". Text und Dokumentation: Wolfgang Schneider. Bildredaktion: Andreas Schrade, Berlin 1998, S. 102.

⁷⁴⁰ "Nur die besten Kandidaten mit einem ausreichenden Maß an nationalsozialistischem Eifer und unbeirrbarer Loyalität zu Adolf Hitler wurden aufgenommen. Sie war vom ersten Tag an als eine Elitedivision gedacht. So war es auch zu erklären, dass der Kader der Leibstandarte SS Adolf Hitler gestellt wurde, die den Kern der Division bilden sollte. An die 1000 der besten Männer der Leibstandarte kamen zur neuen Einheit, die als 12. Panzerdivision Hitlerjugend bekannt werden sollte. Andere SS-Divisionen stellten ebenfalls einige erfahrene Mannschaften zur neuen Formation ab. Dazu kamen noch mehrere Offiziere der Wehrmacht, wie etwa Major Gerhard Hein, ein Eichenlaubträger des Jägerregimentes 209. Hein hatte außerdem die Stellung eines HJ-Oberbannführers und Kommandanten der HJ Wehrrerüchtigungslager inne." (Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 102.)

⁷⁴¹ "Den Parteigrüß haben wir nicht ernst genommen und nur lässig angedeutet." (Heisig im Gespräch mit dem Vf. am 1.6. 2000 in Strodehne.)

⁷⁴² Helmut Kopetzky, In den Tod - Hurra! Deutsche Jugendregimenter im Ersten Weltkrieg, Köln 1981, S. 157.

⁷⁴³ Heisig im Gespräch mit dem Vf. am 1.6. 2000 in Strodehne.

⁷⁴⁴ Bernhard Heisig in: "Hitlers Kinder (4): Krieg", Fünfteilige Dokumentarreihe, Arte 1999. Heisig berichtet von der Wirkung z.B. eines historischen Filmdramas "Kadetten" (Regisseur Karl Ritter), das bereits 1939 gedreht, aber erst 1941 zum Einsatz kam. Erzählt wird eine Episode aus dem Siebenjährigen Krieg von einer Gruppe preußischer Kadetten im Alter von neun bis zwölf Jahren, die in russische Gefangenschaft gerät. Die Verherrlichung jugendlichen Heldentums und Selbstaufopferung mischt sich mit antirussischer Propaganda. Vgl. Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Band 4, 1939-1945, Berlin 1983, S. 222, Abb. 186-195. Neben den SS-Divisionen Leibstandarte, Das Reich, Wiking, Hohenstaufen, Frundsberg und Götz von Berlichingen gehörte Hitlerjugend zur Elite der Waffen-SS. Ihr Ruf beruhte auf "ihrer militärischen Tapferkeit, ihrer bisweilen rücksichtslosen Verachtung jeglicher Gefahr sowie ihrem phänomenalen Korpsgeist. [...] Dies sind die Divisionen, die berechtigterweise behaupten können, bloß Soldaten wie alle anderen gewesen zu sein." (Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 238.)

Tieffliegerangriff am Kopf schwer verletzt. Ein Verwundetenabzeichen erhält er nicht, da seine Verletzung nicht auf 'Feindeinwirkung' (Geschoß) beruhte, sondern ein Unfall war beim Versuch vom Waggon abzuspringen und Deckung zu suchen. "Ich schoß mit dem Kopf gegen eine Eisenbahnschwelle und wurde ohnmächtig."⁷⁴⁵ Die Kopf- und Schlüsselbeinverletzungen sind so schwer, daß er für 15 Wochen in ein Lazarett in einem Nonnenkloster kommt. Trotz schmerzender Furunkel unter den Verbänden hält er still, statt den Wechsel seines Verbandes zu fordern. Er war der Ansicht, das müsse man als Angehöriger einer Elitetruppe aushalten. Seine Einsatzfähigkeit war nach Ansicht der Ärzte durch Sehstörungen als Folge der Verletzungen dauerhaft beeinträchtigt. Er wurde deshalb GvH (Garnisondienst verwendungsfähig Heimat) geschrieben, setzte jedoch durch, wieder zur Feldeinheit überstellt zu werden. "Ich hatte eine furchtbare Wut. Der Arzt fragte mich, ja warum wollen sie denn in den Krieg? Ich sagte, ja ich habe mich doch zum Krieg gemeldet. Mein Vetter, der damals Leutnant war und gerade auf Urlaub, hatte einen Brief geschrieben, ob ich nicht nach Breslau verlegt werden könnte. Das ging aber schon deshalb nicht, weil ich transportunfähig war."⁷⁴⁶ Am 6. Juni 1944 begann die Invasion an der Küste der Normandie mit der größten Flotte, die die Welt gesehen hatte: "mehr Schiffe wie Wasser, das gibt es nicht, das müßte man sehen, wer wird das glauben, wenn er dies nicht sieht."⁷⁴⁷ Zu diesem Zeitpunkt befand sich Heisig in einem Infanterielehrgang. Alle Lehrgangsteilnehmer, erinnert er sich, "haben zwei Tage regelrecht gemeutert, alle Befehle verweigert. Wir wollten zu unseren Einheiten zurück, die jetzt endlich zum Einsatz kamen. Es gab überhaupt keinen, der nicht wollte."⁷⁴⁸ So kam Heisig zum ersten Fronteinsatz in der Normandie. Dort war die von den Engländern und Kanadiern "Babydivision" bzw. "Kinderdivision"⁷⁴⁹ genannte 12. SS-Panzerdivision

⁷⁴⁵ Strodehne 1.6. 2000.

⁷⁴⁶ Strodehne 1.6. 2000.

⁷⁴⁷ Peter H., Kompanieführer bei der 12. SS-Panzerdivision 'Hitlerjugend'. Zit.n. Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg. Das Buchmanuskript zur BR/SWF/ORF-Filmserie von Joachim Hess und Henric L. Wuermeling, München 1985, S. 191.

⁷⁴⁸ Strodehne 1.6. 2000. "Der Schützengraben als Zuhause, dieses Phänomen zeigte auch der Film von Georg Wilhelm Pabst "Westfront 1918" (Strodehne, 15.10. 2000).

In dem Film von 1930, der neben der amerikanischen Verfilmung des Romans "Im Westen nichts Neues" von Milestone zum einflußreichsten Antikriegsfilm gerechnet wird, zeigt Pabst den Krieg ungeschminkt in all seiner Scheußlichkeit: "den Dreck, den Hunger, das Elend und die sadistische Roheit." (Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 2 1928-1933, Berlin/DDR 1976, S. 209)

Die Unfähigkeit vom Krieg loszukommen, das Phänomen, daß Soldaten wieder an die Front wollen, es in der Etappe nicht aushalten oder wieder in die Armee eintreten, die sie angeblich wie die Pest haßen, erklärt Schmidbauer mit einer Erotisierung des Kampfes und der Einheit in einer verschworenen Gruppe. (Vgl. Schmidbauer, 1998, S. 93.)

Der Bundesführer und Gründer des "Stahlhelm", Franz Seldte, schreibt in seinem Erlebnisbuch über den Ersten Weltkrieg "Vor und hinter den Kulissen" (Leipzig 1931): "Ein zähes, unzerreißbares deutlich fühlbares Band führte immer wieder an die Front zurück. Stahl [der Ich-Erzähler, E.G.] mußte, ehe er es aussprach, oft genug das Wort zurückhalten, 'bei uns zu Hause'. Und dieses zu Hause, das war, es erschreckte ihn selber leise, nicht sein behagliches Arbeits- und Bibliothekszimmer, das war seine alte Maschinengewehrkompanie, sein altes Regiment." (S. 70) Zurück aus dem Heimaturlaub an die Front, "erinnerte sich Stahl am nächsten Morgen nicht, seit Monaten so gut geschlafen zu haben [...], danach der dünne Kaffee, der auf dem Feldkocher erst wieder heiß gemacht werden mußte, deutsches Kommißbrot und ein Stück Speck. Es war alles wieder wie in den alten goldenen Zeiten der M.G.K." (S. 136)

⁷⁴⁹ "Ein britischer Kommandeur: 'Sie sprangen unsere Panzer an wie Wölfe... Bis wir sie gegen unseren Willen töten mußten...'" Nach dem Tod ihres Kommandeurs Fritz Witt, der 36jährig in den Kämpfen fällt, verkündet der 'Großdeutsche Rundfunk': "Seine Jungs werden seinen Tod rächen... Sie beißen die Zähne nur fester zusammen... Für Gefühle ist hier heute keine Zeit... Seine Panzer werden weiter rollen... Seine Waffen weiterfeuern... Seine

Hitlerjugend mit ca. 12.000 Freiwilligen bald "wegen ihres Fanatismus und ihrer rücksichtslosen Tapferkeit gefürchtet."⁷⁵⁰ Unter dem Kommando von Fritz Witt konnte sie in Verbindung mit anderen SS-Panzerdivisionen in den Abwehrrschlachten um Caen südlich des alliierten Brückenkopfes bis zum endgültigen Rückzug am 16. August 1944 u.a. die 50. Britische Infanteriedivision und die 3. Kanadische Infanteriedivision aufhalten.

Von den Engländern eingeschlossen, sollten sie unter allen Umständen Caen halten.⁷⁵¹ Ein Bericht der Heeresgruppe B am 22. August 1944 über die Verluste der acht an der Schlacht in der Normandie beteiligten Panzerdivisionen registriert für die SS-Division Hitlerjugend 300 überlebende Soldaten und zehn Panzer, keine Artillerie.⁷⁵² Dieser kümmerliche Rest zog sich östlich der Maas zurück.

Nach der Neuaufstellung war die 12. SS-Panzerdivision Hitlerjugend an der am 16. Dezember 1944 eröffneten Ardennenschlacht beteiligt. Sie kämpfte jetzt als Teil des I. SS-Panzerkorps in der 6. Panzerarmee unter SS-Oberstgruppenführer Sepp Dietrich, die als eine der drei Angriffsspitzen mit dem Hauptangriff durch die Ardennenwälder über die Meuse auf Antwerpen beauftragt war.⁷⁵³ Die 12. SS-Panzerdivision konnte bei dieser Offensive keine nennenswerten Erfolge mehr verzeichnen. "In den engen Tälern war keine Schlacht auf breiter Front möglich, eigentlich kamen nur die Spitzen der Einheiten zum Einsatz. Die Spritwagen kamen nicht durch. Wir hingen nur rum und waren ein ideales Ziel für die Jabos

Division weiterkämpfen... und stürmen... So wie er sie erzog. Der Kampf geht weiter." (Helmut Kopetzky, In den Tod - Hurra! Deutsche Jugendregimenter im Ersten Weltkrieg, Köln 1981, S. 157f.)

⁷⁵⁰ Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 102.

⁷⁵¹ "In Caen hielten die Grenadiere der Division Hitlerjugend trotz des heftigen Beschusses durch Artillerie, Flugzeuge und Schiffe verzweifelt durch. Die SS-Einheiten mussten jedoch allmählich zurückweichen und die Briten erreichten schließlich die Orne, die durch das Zentrum von Caen fließt. [...] Dann besetzt die Leibstandarte die Stellungen der Hitlerjugend bei Caen. Die 12. SS-Panzerdivision kam hingegen in die Reserve nördlich von Falaise." Dort "hielt die Division das nördliche Ende des Korridors aus dem Kessel von Falaise so lange offen, bis die eingeschlossenen deutschen Einheiten daraus abziehen konnten. [...] Am Nachmittag des 21. August 1944 war der Kampf im Kessel von Falaise [...] beendet. [...] Bei einer solchen materiellen Überlegenheit, vor allem in der Luft, konnte der Feind nur vorübergehend aufgehalten, aber nicht besiegt werden. Außerdem standen der unbestrittenen Tapferkeit der jungen SS-Grenadiere die Gräueltaten einiger Soldaten und Offiziere der Division Hitlerjugend gegenüber." (Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 169, 172f.)

⁷⁵² "[...] von den 11 000 Jungen der sogenannten Hitlerjugend-Division, die meisten zwischen siebzehn und zwanzig, fanden sich nach den Invasionsschlachten noch etwa 600 an den Maas-Übergängen wieder. Setzte da wenigstens endlich das große Heulen ein, war da gar eine Einsicht? Nein." (Bernhard Heisig, Mein Photo des Jahrhunderts. Gewalt ohne Ende. Der Flakhelfer weinte, aber auf große Einsichten wartete Bernhard Heisig vergebens. In: ZEITmagazin, Nr. 25, 10.6. 1998, S. 10.) Das Zitat ist Bestandteil der Bildlegende zu dem Foto eines deutschen Flakhelfers, "aufgenommen von einem amerikanischen Kriegsberichterstatter im März 1945. Der Junge wurde später als der sechzehnjährige Hans-Georg Henke identifiziert. Er war der einzige Überlebende seiner Einheit am Westwall."

Die Verlustquote des Heeres lag mit 31 Prozent nicht signifikant niedriger als die der Waffen-SS (34 Prozent). Von den 17,3 Millionen Angehörigen der Wehrmacht plus 900.000 der Waffen-SS zwischen 1939 und 1945 sind 5,3 Millionen gefallen. Davon allein im August 1944 350.000 und im Januar 1945 sogar 450.000 Mann. Die durchschnittliche Überlebenszeit eines frisch eingezogenen Rekruten fiel von 4,1 Jahren 1939 und 1,2 im Jahre 1943 auf schließlich 0,1 Jahre 1945. Der Faktor "Primärgruppe", auch "Kameradschaft" genannt, verlor durch den rapiden Verlust der "alten Hasen" in den Jahren 1943/44, die aufgrund ihrer Kampferfahrung und Ausbildung lange als Rückgrat der Kompanie überlebten, seine die Kampfmoral stabilisierende Funktion, "während immer wieder jüngere einberufen wurden, die in zunehmend kürzeren Abständen starben." (Rüdiger Overmans, Deutsche militärische Verluste im Zweiten Weltkrieg. Beiträge zur Militärgeschichte Band 46, München 1999.)

⁷⁵³ "Der SS wurde bei dieser Offensive die Hauptrolle zugebracht. [...] Die Moral der SS war hoch. Ein junger Sturmführer der Division Hitlerjugend schrieb seiner Schwester: 'Einige glauben ans Leben, aber das Leben ist nicht alles! Es ist genug zu wissen, dass wir angreifen und den Feind aus unserer Heimat hinauswerfen. Dies ist eine heilige Aufgabe.'" (Gordon Williamson, Die SS. Hitlers Instrument der Macht, Klagenfurt 1998, S. 178.)

(Jagdbomber).⁷⁵⁴ Beim Versuch die Straße Büllingen-Malmédy freizuhalten, mußte die Division nach schweren Verlusten sich schließlich am 23. Dezember nach Moderscheid/Born zurückziehen, um sich neu gruppieren zu können.

Inzwischen hatte sich um den 24. Januar 1945 die Lage in Ungarn so dramatisch verschlechtert, daß alle vier an der Ardennenoffensive beteiligten Waffen-SS-Divisionen an die zusammenbrechende Ostfront in Ungarn verlegt werden mußten.⁷⁵⁵

Während der Ardennenoffensive fuhr Bernhard Heisig einen Steyr-Funkwagen. Bei einer Reparatur am Wagen lief ihm bei minus 20 Grad Sprit über den Arm. Es bildeten sich sofort Brandblasen, so daß er mit schweren Erfrierungen einige Tage ins Lazarett mußte.

"Dann kam wieder der berühmte Lehrgang. Was das für ein Lehrgang war, weiß ich bis heute nicht. Mein Kompaniechef, der hatte nur einen Arm, hatte alle Breslauer herausgesucht - wir waren drei oder vier Breslauer in seiner Kompanie - und setzte uns in Marsch Richtung Breslau. Breslau war eine der letzten Städte, die noch intakt war, also keine so großen Bombenangriffe, eigentlich überhaupt keine Kämpfe erlebt hatte.⁷⁵⁶ Bevor ich nach Breslau kam, machte ich zwei Tage Station in Liegnitz, weil ich vermutete, daß meine Mutter bei meinem Onkel war. Als ich im Hauptbahnhof Breslau ankam, erlebte ich zwei für die

⁷⁵⁴ Strodehne 1.6. 2000.

⁷⁵⁵ "Als die deutsche Kriegsmaschinerie allmählich zerfiel, waren es erneut die Einheiten der Waffen-SS, die im Reich von einer Lücke in der abbröckelnden Verteidigung zu anderen eilten. Der beinahe ständige Kampfeinsatz und die gnadenlosen Schlachten führten zu hohen Verlusten, wobei der Korpsgeist in den meisten SS-Eliteeinheiten dennoch unvermindert hoch blieb." (ebd., S. 242.)

⁷⁵⁶ Vor Ausbruch des Krieges lebten 630.000 Einwohner in Breslau. Da die Stadt bis Ende 1944 nicht bombardiert worden war, wurde die Rüstungsproduktion hierherverlagert. Aus bombardierten Städten weiter westlich Evakuierte ließen die Einwohnerzahl auf knapp eine Million anwachsen. Die umfangreiche Memoirenliteratur über die letzten Monate der 'Festung Breslau' stützt sich in der Regel nur auf Berichte und Beschreibungen von Zeitzeugen. Die Akten aus der Kanzlei des Gauleiters Karl Hanke sind verschollen, bzw. am Vorabend des Waffenstillstandes vernichtet worden. In den folgenden Ausführungen stütze ich mich u.a. auf eine 360seitige Mappe mit 276 Dokumenten, die nach der Kapitulation der Garnison aufgefunden und vom Direktor der Universitätsbibliothek Antoni Knot sichergestellt wurde: "Festung Breslau. Documenta Obsidionis 16. II. - 6. V. 1945", hrsg. von Karol Jonca und Alfred Konieczny, Warschau und Wroclaw 1962. Vgl. auch Norman Davies/Roger Moorhouse, Die Blume Europas. Breslau-Wroclaw-Vratislavia. Die Geschichte einer mitteleuropäischen Stadt, München 2002. Im Prolog des Buches erzählen sie die Geschichte der Vernichtung der Festung Breslau 1945 (S. 29-59).

Nach Beginn der Offensive am 10. Januar 1945 durch die Truppen der 1. Ukrainischen Front unter Georgii Schukow und der 1. Weißrussischen Front unter Iwan Konew (letzterer marschierte auf die Oder, Richtung Breslau, erreichte am 19. Januar die Grenze Schlesiens und am 23. Januar die Oder, die er am 28. Januar unterhalb der 'Festung Breslau' bei Steinau bereits überschreiten konnte) wurde die Stadt auf Befehl des Gauleiters von Breslau, Karl Hanke, ab 19./20. Januar evakuiert. Ca. 700.000 Personen mußten die Stadt überstürzt verlassen, davon sind schätzungsweise 90.000 erfroren oder starben aus Erschöpfung. Ca. 200.000 Zivilpersonen, darunter auch ausländische Zwangsarbeiter, verblieben in der jetzt geschlossenen, zur Festung erklärten Stadt. "Die Evakuierung war überhaupt nicht vorbereitet. Auf den Bahnhöfen herrschten bereits am ersten Tag Chaos und Panik. Die Züge konnten die Massen, die sich gegenseitig zertraten, nicht aufnehmen. Da ordnete die NSDAP-Führung den Fußmarsch von Frauen und Kindern nach Westen an. Während der panischen Flucht in Frost und Schneegestöber kamen Tausende von Kindern und Alten um. Bis Mitte Februar, als die sowjetische Armee den Belagerungsring um die Stadt schloß, waren die meisten Behörden und Institutionen, darunter die Schulen, Museen, Krankenhäuser, evakuiert." (Wlodzimierz Kalicki, Als es hieß: "Jeder Pole hat seinen Deutschen". Wie sich zwei Bevölkerungen im Breslau der ersten Nachkriegszeit begegneten. In: FAZ, Nr. 273, 23.11. 1995, S. 13. Deutsche Übersetzung von Helga Hirsch aus dem Magazin der Tageszeitung "Gazeta Wyborcza".) Der Stellvertretende Bürgermeister Dr. Wolfgang von Spielhagen, der sich geweigert hatte, Breslau zur Festung zu erklären, wurde am 29. Januar 1945 vor dem Denkmal Friedrich II. auf dem Breslauer Ring standrechtlich erschossen. Der Gauleiter Karl Hanke und der Apparat der NSDAP übernahmen die Zivilverwaltung und übten zusammen mit den der NSDAP und Hitler ergebenen Festungskommandanten Generalmajor Hans von Ahlfen (3.2.-7.3. 1945) und Generalleutnant Hermann Niehoff (7.3.-6.5. 1945) die absolute Befehlsgewalt aus.

damalige Stimmung in der Festung charakteristische Situationen. Da war ein Landser, der sich mit einem Offizier stritt. Der Offizier war offensichtlich ein frisch Eingezogener, der sich wichtig machen wollte: 'Zeigen sie mir ihre Papiere!' Da zog der Landser, der sich das nicht bieten lassen wollte, seine Pistole. Darauf stieg ich in die Straßenbahn und suchte einen Groschen, da sagte mir der Schaffner, 'du brauchst nicht zu bezahlen, das macht keiner mehr.' Ich kam schließlich nachts nach Hause, alles war totenstill. Da hallten durch die gespenstisch leeren Straßen aus den sogenannten 'Reichslautsprechersäulen'⁷⁵⁷ Durchsagen wie 'das Volkssturmaufgebot soundso befindet sich da und dort und wird 14 Tage zum Einsatz außerhalb Breslaus abkommandiert. Es ist für diese Zeit Verpflegung mitzubringen etc.' Meine Mutter war schon weg. Die Nachbarn, Bäcker, waren noch da. Am nächsten Tag fuhr keine Straßenbahn. Ich mußte kilometerweit laufen und sah überall Zeichen der Auflösung. Vom Lehrgang war natürlich nicht mehr die Rede. Ich kam zu einem Ersatzbataillon, eine schwere Infanteriegeschützeinheit. Erstaunlich war für mich, daß die Geschütze von Ochsen gezogen wurden. Das Verrückte war, die Frontleitstelle befand sich in meiner alten Schule (der Meisterschule des Deutschen Handwerks, E.G.). Da hing noch mein Entwurf für einen Bucheinband 'Der hölzerne Pflug' an der Wand, den ich in der Klasse von Wilhelm Rall gemacht hatte.

Die Einheiten in der Festung wurden nach ihren Kommandeuren genannt, meine hieß 'Regiment Hanf'. Alle zwei Tage mußte ich in die Stellung als Artilleriebeobachter. Aber ich hatte nichts zu beobachten.

Ich sollte einmal Sperrfeuer schießen, hatte aber keine Ahnung, wie man das macht, da hat mir einer die Werte rübergerufen. Im Grunde mußte nur die Stellung bezogen werden, wir hatten ja keine Munition, bzw. sie war streng rationiert. Jede Granate mußte mit einer Junkers 52 eingeflogen werden. Ich habe ein einziges Mal zwei Schüsse abgegeben, getroffen habe ich nichts."⁷⁵⁸

Heisig fand solche Szenen, die er gesehen hatte, buchstäblich wieder auf Gemälden wie "Der Triumph des Todes" von Pieter Bruegel im Prado, Madrid. "Später habe ich gelernt, daß man solche Situationen nicht dadurch bewältigen kann, indem man sie überhöht oder abstrahiert. Wie auf dem Bruegel-Gemälde konnte man alles sehen, wenn man wollte. Dieses Erleben hat mein Verhältnis zur Bildrealität enorm beeinflußt. Meine Möglichkeiten liegen in der exakten Aufzeichnung dieser Eindrücke. Mein Gemälde 'Die Stadt und ihre Mörder' sollte schon im Titel deutlich machen, wer für die Zerstörung Breslau wirklich verantwortlich war."⁷⁵⁹

⁷⁵⁷ Die sahen aus wie Litfaßsäulen, in deren oberen Teil Lautsprecher eingebaut waren. Diese Lautsprecher tauchen später in zahlreichen Gemälden von Heisig auf, wie "Gestern und in unserer Zeit", 1974, Öl/Lwd., 240 x 950 cm, ehemals Bezirksleitung der SED Leipzig; "Der Maler und sein Thema", 1977/79, Öl/Lwd., 150 x 240 cm; "Als der große Trompeter starb", 1981/84/85, Öl/Lwd., 180 x 135 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Eigentum des Städelchen Museums-Vereins e.V.; "Zeit der Haie" (dreiteilig), 1989, linke Tafel.

⁷⁵⁸ Strodehne 1.6. 2000.

⁷⁵⁹ Strodehne 1.6. 2000.

Obwohl die Verteidigung der "Festung Breslau", die Goebbels ein "Bollwerk im Kampf gegen den Bolschewismus" nannte, durch die versprengten Reste der Wehrmacht (acht Regimenter mit ca. 30.000 Mann) und des Volkssturms mit 200 Geschützen, 7 Panzern und 8 Sturmgeschützen aussichtslos war, forcierte der fanatische Nationalsozialist und Gauleiter, Karl Hanke, den Kampf bis zur völligen Zerstörung der Innenstadt. Dafür war Hanke in Hitlers Testament als Himmlers Nachfolger im Amt des Reichsführers SS und Chefs der Deutschen Polizei vorgesehen und wurde von Joseph Goebbels in einer Tagebuchnotiz vom 21.3. 1945 als "tatkraftigsten Typ des nationalsozialistischen Führers" gelobt. "Breslau ist durch den Kampf um die Stadt zu einem richtigen Ruinenfeld geworden; aber die Breslauer Festungsbereitschaft hat sich dieses zunutze gemacht und verteidigt jeden Steinhaufen mit einer verbissenen Wut." Mit unübertreffbarem Zynismus spricht Goebbels von der "außerordentlichen Improvisationskunst", mit der Breslau verteidigt werde. (J. Goebbels, Tagebücher, Bd. 5: 1943-1945, hrsg. von Ralf Georg Reuth, München 1992, S. 2161f.)

Heisig erinnert an das Tagebuch des Pfarrers von St. Mauritius, Paul Peikert, das die skrupellose Ausführung des Kommandanturbefehls Nr. 38 vom 20.3. 1945 bestätigt: "Nicht der Russe zündet die Häuser an und steckt sie in Brand, nur der deutsche Soldat. Was im Süden (Freiburger Straße und auf der vollen Länge der Tauentzienstraße, heute T. Kosciuszki, E.G.) der Stadt geschehen ist, geschieht nun im Osten der Stadt. [...] Gestern abend gab der gerötete Himmel im Osten der Stadt Kunde von dem Vandalismus unserer Wehrmachtsführung."⁷⁶⁰ Johannes Kaps berichtet als Augenzeuge: "Am 21. März 1945 war der Schaden auch an den kirchlichen Gebäuden in Breslau schon überaus groß. Für den Bau eines neuen Flughafens mitten in der Stadt wurden ganze Straßenreihen in Brand gesetzt, abgebrochen und gesprengt; darunter auch zwei Kirchen [...]."⁷⁶¹

Höhepunkt der Angriffe auf Breslau waren am Abend des 31. März das sechsstündige Artilleriesperrfeuer und die darauf folgenden Bombardierungen des Stadtzentrums an den Osterfeiertagen am 1. und 2. sowie am 9. April 1945: "Wo man auch hinsah, überall raste ein unvorstellbarer Feuersturm durch die Innenstadt. Es brannte überall, die Dominsel und der Dom, der Ring an seinen vier Fronten, es brannten die Straßen, die vom Ring in alle Himmelsrichtungen gehen."⁷⁶² "Ohne Motorradbrillen konnte man sich überhaupt nicht in der brennenden Stadt bewegen, weil die Luft voller winziger heißer Rußpartikel war."⁷⁶³ Ernst Hornig, seit 1928 evangelischer Pfarrer der Barbara-Gemeinde in Breslau, verhandelte mit anderen Kirchenvertretern am 4. Mai 1945 mit dem Festungskommandanten Niehoff um einen sofortigen Waffenstillstand und die Kapitulation.⁷⁶⁴ Am 6. Mai kam es um 13 Uhr zum Waffenstillstand und zur Übergabe der Festung auf der Basis "einer ehrenvollen Übergabe der

⁷⁶⁰ "Festung Breslau. Documenta Obsidionis 16. II. - 6. V. 1945", hrsg. von Karol Jonca und Alfred Konieczny, Warschau und Wrocław 1962, S. 39.

⁷⁶¹ Johannes Kaps, Die Ereignisse seit dem Russeneinfall im Jahre 1945. In: Die Tragödie Schlesiens 1945/46, hrsg. von Johannes Kaps, München 1962, S. 23f.

Der deutschnational gesinnte, katholische Geistliche erklärte sich in seinen Erinnerungen die Durchhaltekraft der verbliebenen Breslauer mit dem "Wissen darum, daß diese Stadt [...] schon einmal in der grauvollen Umschließung der asiatischen Horden des Dschingis-Khan ihr Deutschtum bewahrte und trotzig erkämpfte, daß diese Stadt und Festung der erste große zentrale Mittelpunkt europäischer Kultur und des Christentums an der Schwelle des großen asiatischen Tieflandes war." (S. 125)

⁷⁶² Ernst Hornig, Die Ostertage 1945 in Breslau. In: Letzte Tage in Schlesien. Tagebücher, Erinnerungen und Dokumente der Vertreibung, zusammengestellt und herausgegeben von Herbert Hupka, München o.J., S. 146. "Belagerte und Belagernde einte die Besessenheit der Zerstörung. Die Russen beschossen und bombardierten die Stadtteile nicht nur, um ihre Fußtruppen zu unterstützen und taktische Gewinne zu erreichen - sie wollten das lebende Gewebe der Stadt zerstören. General Niehoff, der deutsche Befehlshaber der Festung Breslau, versuchte die Russen aufzuhalten, indem er ganze Häuserviertel nacheinander verbrannte. Nach dem Verlust des Flughafens (Gandau, über den vom 15.2. bis 1.5. der gesamte Munitionsnachschub lief und Verwundete ausgeflogen wurden, E.G.) entschied er sich, einen zweiten Landeplatz in der Gegend des heutigen Grünwaldplatzes (durch die Kaiserstraße zwischen Scheitniger Stern und Kaiserbrücke, E.G.) anzulegen. Die Deutschen sprengten die wunderschöne Bebauung des fünfarmigen Platzes und der Umgebung, darunter ein Kloster, zwei Kirchen (Canisius- und Luther-Kirche, E.G.), ein Archiv. Von 30.000 Gebäuden lagen 21.600 in Schutt und Asche. Zwei Drittel der Industriebetriebe und die Mehrzahl der wertvollsten architektonischen Denkmäler wurden völlig zerstört. Als die ersten Mannschaften der polnischen Verwaltung drei Tage nach der deutschen Kapitulation (am 6. Mai 1945, E.G.) in Breslau einzogen, stand die Stadt in Flammen." (Włodzimierz Kalicki, Als es hieß: "Jeder Pole hat seinen Deutschen". Wie sich zwei Bevölkerungen im Breslau der ersten Nachkriegszeit begegneten. In: FAZ, Nr. 273, 23.11. 1995, S. 13. Deutsche Übersetzung von Helga Hirsch aus dem Magazin der Tageszeitung "Gazeta Wyborcza".)

⁷⁶³ Strodehne 1.6. 2000.

⁷⁶⁴ Vgl. Ernst Hornig, Wie Breslau in sowjetische Hände fiel, In: Letzte Tage in Schlesien. Tagebücher, Erinnerungen und Dokumente der Vertreibung, zusammengestellt und herausgegeben von Herbert Hupka, München o.J., S. 151ff.

Eingekesselten Ihrer Festung und Festungseinheiten".⁷⁶⁵

Joachim Konrad, Stadtdekan von Breslau 1945/46 berichtet: "Bereits in der Nacht vom 6. zum 7. Mai 1945 vollzog sich der Einzug der Russen. Ihre Panzer und Autos rollten durch die Straßen Breslaus. [...] Sie war zur Plünderung freigegeben, die sofort in schlimmster Weise einsetzte und mit ihren Bränden, Vergewaltigungen und vielfachen Morden wochenlang anhielt. [...] Durch Brandstiftung wurden am 11. Mai erst die Barbara- und dann die Maria-Magdalena-Kirche am 17. Mai zerstört. [...] Noch bis etwa 4 Wochen nach der Kapitulation zählte ich vom Turm (der Elisabethkirche, E.G.) aus [...] täglich 20-30 Großbrände in der Stadt."⁷⁶⁶

Das Kriegsende erlebte Bernhard Heisig "an einer Straßenkreuzung auf Posten. Plötzlich kam ein fahnenschwenkender deutscher Sanitäter, gefolgt von einem Russen und rief: 'nicht schießen, nicht schießen'. Ich nahm an, daß der Krieg zuende ist, aber gefangennahmen lassen wollten wir uns doch nicht. Wir sind also nach Westen abgehauen, weil dort angeblich die Heeresgruppe Mitte (Schlesien) des Oberbefehlshabers Ferdinand Schörner noch kämpfte. Wir sind die ganze Nacht durch Breslau gelaufen und wollten über die Oder. Es war stockdunkel, wir hatten kein Boot und bis auf Schokolade keine Verpflegung. In einem Häuschen mit Gartenstühlen auf dem Grundstück einer Kegelbahn legten wir uns schlafen. Die Russen weckten uns mit Lautsprecherdurchsagen über die Kapitulation. Daraufhin haben wir die Waffen weggeworfen, liefen wieder in die brennende Stadt zurück und schlossen uns dem Zug der Gefangenen an."⁷⁶⁷

"Wir mußten vier Tage lang um die Stadt herummarschieren, da die Besatzer noch nicht wußten, wohin mit uns. Wir hatten ein paar mal im Freien geschlafen, es war ja für die Jahreszeit schon sehr heiß. Schließlich kam ich für etwa drei Wochen in ein Arbeitslager und mußte Silos ausräumen. Die Russen erlaubten uns, schwimmen zu gehen ohne Wachposten, bis dann zwei Österreicher, das waren Dolmetscher, abgehauen sind. Da haben sie uns eingesperrt und wir durften uns drei Tage nicht waschen.

Die Russen hatten auch ein antifaschistisches Lagerkomitee eingerichtet. Ich dachte, was haben wir eigentlich mit den Italienern zu tun. Ich konnte mit dem Begriff Faschismus nichts anfangen. Ein Feldweibel vom 'Nationalkomitee Freies Deutschland' mit einer schwarzweißroten Armbinde stellte sich auf eine Baracke und erzählte davon, wie in den Konzentrationslagern Menschen ermordet, zu Seife verarbeitet worden sind. Ich weiß noch wie heute, wie die Landser anfangen zu lachen, keiner hatte es geglaubt, alle riefen, hör auf mit dem Quatsch. Der Feldweibel konnte sich nicht durchsetzen. Wir haben es nicht geglaubt, was er erzählte. Wir sollten Mitglieder in diesem Komitee werden. Ich glaube, das hat keiner gemacht. Soweit reichte noch unsere verbissene Kamaraderie, daß wir uns erstens weigerten zu glauben, was uns erzählt wurde und zweitens, uns nicht beteiligen wollten.

Eine russische Ärztin, die die Verwundeten untersuchte, schickte mich mit meiner Granatsplitterverletzung im Bein in ein russisches Lazarett, das von deutschen Ärzten geführt wurde. Meine Mutter habe ich es letztlich zu verdanken, daß ich direkt aus dem Lazarett, das in einer Schule untergebracht war, entlassen worden bin.

Als ich durch die Stadt lief habe ich jedem, den ich getroffen habe einen Zettel für sie

⁷⁶⁵ Ernst Hornig, ebd., S. 158. Für Angehörige der Waffen-SS, wie Heisig, war die Ausdehnung der den Offizieren und Einheiten zugesicherten Garantien auf die Waffen-SS wichtig. Die "ehrenvollen Bedingungen" wie Garantie freien Geleits, medizinische Versorgung sowie sofortige Freilassung der Kriegsgefangenen nach Ende des Krieges wurden allerdings nicht erfüllt.

⁷⁶⁶ Joachim Konrad. Stadtdekan von Breslau 1945/46, ebd., S. 190. Am 10. Mai verbrannten die in der Anna-Kirche ausgelagerten Bestände der einzigartigen Universitätsbibliothek im Flammenmeer. Von den ca. 200.000 verbliebenen Bewohnern der Stadt starben 13.000 in den Kämpfen.

⁷⁶⁷ Strodehne, 15.10. 2000.

mitgegeben mit der Mitteilung, daß ich noch lebe. Einen Zettel hat sie auch erhalten. Aus ihr war eine abgemagerte, verhärmte Frau geworden. Sie war nach der Evakuierung über 100 Kilometer durch Schlesien mit dem Handwagen gelaufen und jetzt wieder in die Stadt zurückgekommen. Sie hat mich gefunden, wie nur eine Mutter ihren Sohn finden kann. Als ich sie wiedersah, rief ich ihr zu, geh doch mal auf die andere Straßenseite. Ich stand auf einer Art Müllbehälter und habe mich über die Mauer, die das Gelände umgab, gelehnt, damit ich mit ihr sprechen konnte. Mit meinem verletzten Bein bin ich in eine Eisenstange gesprungen, die von mir unbemerkt aus dem Fußboden ragte. Ich sprang, weil ein Kamerad rief, der Posten kommt. Es war ja verboten mit Zivilisten zu sprechen. Ich bekam eine Phlegmone⁷⁶⁸, das Bein wurde unglaublich dick. Das war zwei Tage, bevor die Kommission kam. Wenn die so was sahen, konnte man sicher sein, daß die einen nach Hause schickten, weil man ja nicht mehr arbeitsfähig war. Als die Schwellung ein Tag vor der Inspektion nachließ, habe ich mein Bein von der Krankenschwester an das Doppelstockbett anbinden lassen, damit ich es nicht im Schlaf unwillkürlich hochziehen konnte. Was glauben sie, was da losgeht, das Blut hämmert wie verrückt, das Bein schwoll wieder an. Dann habe ich mir aus der Schreibstube Blaupapier geben lassen und damit mein Bein eingerieben. So was macht man instinktiv. Ein Kumpel von mir kam mit zwei Lungendurchschüssen für drei Jahre nach Rußland. Die Russen haben nur Leute entlassen, bei denen man was sah, dafür hatte ich zu sorgen. Der Arzt sagte am nächsten Morgen, 'um Gotteswillen, was ist mit Ihrem Bein los'. Es sah wie eine schwere Blutvergiftung aus. Darauf hat mich die Kommission direkt aus dem Lazarett entlassen. Die Russen wußten ja nicht, daß es nur eine harmlose Phlegmone war. Im übrigen haben uns die Russen anständig behandelt. Wir haben sogar Machorka und die gleiche Verpflegung wie die Russen bekommen.

Als Bewacher hatte die Rote Armee Russen eingesetzt, die in deutscher Kriegsgefangenschaft waren, um ihnen Gelegenheit zu geben, sich an den Deutschen zu rächen. Einen hatten die Deutschen so zugerichtet, daß er nur noch ein Auge hatte, der war ein wirklich anständiger Kerl, der keine Sekunde daran dachte, sich an uns zu rächen."⁷⁶⁹

Wie ist Bernhard Heisig mit diesen Erfahrungen, Verwundungen und seelischen Traumata umgegangen? Über die unmittelbaren Auswirkungen können, vermittelt auch über vergleichbare Erinnerungen und Untersuchungen, nur bedingt Aussagen gemacht werden. Um so sprechender ist das künstlerische Werk, das sich aus den geschilderten Kriegserlebnissen, emotionalen Erfahrungen und vor allem im Unbewußten gespeicherten Bildern speist und in den folgenden Abschnitten exemplarisch untersucht werden soll.

Aus Briefen, Tagebüchern, Berichten, Erzählungen und Romanen, vor allem aus Fallgeschichten von Patienten nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg kann man erahnen, welche seelischen Folgelasten die Kriegs- und Nachkriegsgeneration zu tragen hatten und welche Auswirkungen das auf die Mentalität und das seelische Klima der beiden Nachkriegsstaaten hatte: "Und schlafen konnte man auch nicht mehr nach drei Jahren Krieg", äußerte Heisig einmal im Gespräch.⁷⁷⁰ "Je öfter ich darüber rede, desto virulenter wird der Krieg. Man denkt immer, man kriegt es los."⁷⁷¹

Die chronische Traumatisierung im Krieg, die Wolfgang Schmidbauer, abgeleitet vom

⁷⁶⁸ Mit Phlegmone bezeichnet die Medizin eine diffuse, sich infiltrativ ausbreitende Entzündung des Bindegewebes. Vgl. Psyhyrembel, Medizinisches Wörterbuch, Berlin 1994, S. 1186.

⁷⁶⁹ Strodehne, 15.10. 2000.

⁷⁷⁰ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 409.

⁷⁷¹ Strodehne, 15.10. 2000. Nachdem Heisig einen amerikanischen Dokumentarfilm über die Invasion der Alliierten in der Normandie mit den im Schutt versinkenden Dörfern und Städten gesehen hatte, bekam er heftige Magenschmerzen.

medizinischen Begriff der "Zentralisation", als "psychische Zentralisation"⁷⁷² bezeichnet, bewirkt seelische Verhärtungen, die das Individuum davor schützen sollen, erneut von schmerzhaften Erlebnissen überrollt zu werden. Zugleich wird die psychische Traumatisierung als Diskrepanz zwischen lebensbedrohlichen Situationen und individueller Ohnmacht und Gefühlen von Ausgeliefertsein empfunden. Die Verbindung zum inneren Selbst, auf der das Grundvertrauen beruht, mit lebensgefährdenden Zuständen umgehen zu können, wird plötzlich unterbrochen. Neurologen sprechen von "posttraumatischen Belastungsstörungen" ("posttraumatic stress disorder", PTSD), die als plötzlich auftretende Erinnerungsschübe, die die betroffene Person überschwemmen und ihr den Schlaf rauben; als Verdrängung und Vermeidung von allem, was an die das Trauma auslösenden Ereignisse erinnert und als Übererregbarkeit des Nervensystems äußern.⁷⁷³

Viele, auch Heisig, berichteten, wie sie nach der Rückkehr ins Zivilleben von nächtlichen Alpträumen verfolgt wurden (vgl. die Lithofolge "Der Faschistische Alptraum", II.2.c.), z.B. Robert von Ranke-Graves über die Folgen seines Kriegstraumas nach dem Ersten Weltkrieg: "Mitten in der Nacht schlugen Granaten in mein Bett ein [...]. Am Tag erinnerten mich die Gesichter von Fremden an Freunde, die gefallen waren. [...] Diese Tagträume dauerten an wie ein zweites Leben."⁷⁷⁴

Im Gespräch mit Birgit Lahann gibt Heisig zu, "er sei kein Familientyp gewesen. Also Familie fand er irgendwie schrecklich. So sei er denn eben auch ein unduldsamer Vater gewesen."⁷⁷⁵ Sein ältester Sohn Johannes, selbst ein angesehener Maler, berichtet: "Harmonie habe er vermisst, ja. Und das Erlebnis von Nähe."⁷⁷⁶

"An Soldaten, die den Grabenkrieg überlebten, wird ebenso der greisenhafte Ausdruck des Gesichts beschrieben wie an den KZ-Häftlingen. Solange der Soldat kämpfen kann, scheint sich seine psychische Belastung im Rahmen des Erträglichen zu bewegen. Erst wenn er unter Bedingungen von Kälte, Nässe, Hunger, Schmutz, tage- und nächtelanger Schlaflosigkeit aushalten soll, werden seine seelischen Reserven ebenso verbraucht wie seine körperlichen."⁷⁷⁷

Diesen Zustand beschreibt Heisig einmal drastisch als: "Drei Jahre Soldatenstumpfsinn im Krieg. Man verblödet langsam und wartet, bis man mit irgendwas irgendwann dran ist."⁷⁷⁸ Oder an anderer Stelle: "Sehr viel Zeit verbringt man mit stumpfsinnigen Warten. Warten aufs

⁷⁷² Der Begriff Zentralisation wird in der Unfallmedizin verwendet und bezeichnet die vom vegetativen Nervensystem eingeleitete Reduktion des Kreislaufes auf die überlebenswichtige Organe Gehirn, Herz und Lunge. Das kann, je nachdem wie lange dieser Zustand anhält zu Dauerschäden der betroffenen Organe führen. Die psychische Zentralisation reagiert auf Zustände lang anhaltender Überforderung des normalen Reizschutzes. "Die Phantasie- und Gefühlstätigkeit wird eingeschränkt auf das lebensnotwendige Minimum." Die Kriegsheimkehrer waren "trotz ausgeprägter psychischer Ausfallerscheinungen sehr leistungsfähig und oft beruflich erfolgreich, aber in ihrem Privatleben und in ihren emotionalen Beziehungen massiv gestört. (Wolfgang Schmidbauer, 'Ich wußte nie, was mit Vater ist'. Das Trauma des Krieges, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 49ff.)

⁷⁷³ Vgl. Gottfried Fischer, Psychotraumatologie, Kunst und Geschichte. Trauma in der europäischen Geschichte und die Geschichte der Psychotraumatologie. In: Unvollendete Vergangenheit. Verarbeitung des Zweiten Weltkrieges in der Bildenden Kunst in Deutschland und den Niederlanden, Ausst.kat., hrsg. von der Stiftung Kunst und Gesellschaft, Amsterdam, Peggy J. Alderse Baas-Budwilowitz, Willem J.H. Alderse Baas, Amsterdam 2000, S. 12-22.

⁷⁷⁴ Robert von Ranke-Graves, Strich drunter!, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 339, 346. Zit.n. Schmidbauer, 1998, S. 55.

⁷⁷⁵ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 401.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 398. Die Psychoanalytiker sprechen von einer phobischen Abneigung gegen Nähe und Zärtlichkeit als Folge der Kampf-Anpassung. (Vgl. Schmidbauer, 1998, S. 92.)

⁷⁷⁷ Schmidbauer, 1998, S. 53.

⁷⁷⁸ Bernhard Heisig in: Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR, (Kat.) Berlin 1988, S. 117.

Essen, warten auf sonst etwas. Sensationelle Erregungszustände sind nicht das Normale. Man sitzt im Schmutz, der Regen läuft einem den Rücken hinunter, man muß schweres Zeug schleppen [...]. Der Krieg als Situation, an die sich der Mensch sogar gewöhnen kann, das ist das Gefährliche. Normale Menschen, die zum Schlimmsten in der Lage sind, normale Menschen auch, die dulden müssen - das sind [...] meine Erfahrungen."⁷⁷⁹ Hier liegt auch die Erklärung dafür, warum Bernhard Heisig immer wieder das Gemälde "Schützengraben" (1920/23) und das Triptychon "Der Krieg" (1929/32) von Otto Dix in seinem Werk zitierte. Es erscheint als Hintergrundzitat seit 1977 auf allen Varianten der Serie der sogenannten "Krüppelbilder", ebenso auf den Gemälden zum Thema "Begegnung mit Bildern" (dazu II.2.d).

Die Generation der Jahrgänge 1925-27 tragen den Krieg in den Frieden hinein. Bernhard Heisig: "Wir haben geistig niemals in einer Friedenszeit gelebt, sondern immer in einer Nachkriegszeit. Also der Krieg spielte immer mit rein [...], weil wir ja alle meistens zwei, drei Jahre Krieg hinter uns hatten und dadurch ein anderes Verhältnis zur Disziplin, notgedrungen. Wir hatten es halt so gelernt."⁷⁸⁰

Sozialisiert in den Schützengräben des Zweiten Weltkrieges⁷⁸¹ und danach durch die militärische Kommandostruktur der kommunistischen Partei, der man aus einem tief empfundenen Schuldgefühl heraus beitrug, prägte diese Kriegsgeneration ein rigides Freund-Feinddenken. Die Künstler und Intellektuellen dieser Generation sahen sich alle im Verlaufe der Formalismuskampagnen, die ihnen immer wieder Selbstkritik und Selbstbezeichnungen im Namen der Parteidisziplin abforderten, irgendwann vor die Alternative gestellt, abseits im inneren Exil zu verharren, ohne Einfluß auf den Gang der Dinge nehmen zu können oder kritisch-loyal im Rahmen des Gegebenen am Aufbau einer antifaschistischen Gesellschaft teilzunehmen. Die meisten entschieden sich für die problematische Fortsetzung des Konflikts, in den sie hineingewachsen sind: sie blieben dem Täter-Opfer-Syndrom⁷⁸² verhaftet.

⁷⁷⁹ Bernhard Heisig: "Aus unscheinbaren Flecken ein graues Kriegsbild zusammengetupft", Interview von Renate Florstedt. In: Leipziger Volkszeitung vom 21./22. 4. 1979.

⁷⁸⁰ Lutz Dambeck, 2.3.1995, Typoskript S. 10.

"Es gibt manchmal so ein Instinktverhalten. Genauso wie sie im Krieg eine Fähigkeit entwickeln, sich im richtigen Moment hinzulegen, was der Anfänger nicht kann, so entwickeln sie im Leben ein Gefühl, was sie wem sagen können und wieweit sie was sagen können und was sie nicht sagen können." (Dambeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 5.)

Wolfgang Hütt: "Unsere Generation hatte die Mitte des Lebens überschritten, ohne jemals wirklich Frieden empfunden zu haben. Allgemein wurde von vergangenen Friedenszeiten gesprochen, als herrsche noch der Kriegszustand. Frieden! Das war Vergangenheit, Kindheitserinnerung, war erhoffte Zukunft, war nicht die Gegenwart." (Schattenlicht, Halle 1999, S. 215)

⁷⁸¹ "Ihr Gehör war geschult. Sie können noch heute auf Anheiß Gefechtslärm von jedem anderen unterscheiden und noch im Schlaf den Ton der Sirene, der Entwarnung gab, erkennen. Ihr Leben verlief nur selten nach Plan, sondern folgte eher den Einschnitten, die mit den geschichtlichen Katastrophen zusammenfielen [...] Ihre Jugend verbrachten die Männer im Schützengraben, das Abitur wurde nachgeholt [...]" In der DDR "ist zwar der Krieg vorbei, nicht aber der Ausnahmezustand. Er wird erst 1989 zu Ende gehen." (Karl Schlögel, Der Dämon der Gewalt, Das Europa der Kriege, Teil 8 der Spiegel-Serie "Woher kommt Europa?", Der Spiegel 9/2002, S. 102, 116.)

⁷⁸² Klara Löffler schreibt in ihrer Studie "Zurechtgerückt. Der Zweite Weltkrieg als biographischer Stoff" (Berlin 1999, S. 60): Angesichts der "Komplexität von Schuld und Unschuld" im Zweiten Weltkrieg gebe es kein Entweder-Oder, keine klare Grenzziehung zwischen Opfern und Tätern, weil wir eine "Grenze in uns" (Titel einer Rezension von Jürgen Habermas zu Helmut Plessners Werk "Die verspätete Nation". In: Ders., Arbeit. Erkenntnis. Fortschritt. Aufsätze 1954-1970, Amsterdam 1970, S. 103-111) aufrichten müßten.

Wolfgang Schmidbauer dagegen macht auf den qualitativen Unterschied zwischen Opfer und Täter aufmerksam: "Die Traumatisierung der Opfer trotz den normalen Abwehrmechanismen. Während die Täter meist keine Mühe haben, sich nur davor zu fürchten, daß sie ertappt und verurteilt werden, kämpft der Überlebende der Todeslager mit dem Schuldgefühl, davongekommen zu sein [...]. Dem Opfer können Verdrängung und Verleugnung weniger

Das war auch eine Machtfrage in einer kommunistischen Diktatur, die die NS-Eliten radikal gegen eine neue, von der "Arbeiter- und Bauernmacht" erzogene Elite auswechselte. Die Grenzen zwischen eigenem Auftrag und ideologischer Kollaboration, traditionell in Diktaturen die Domäne der Intellektuellen, sind fließend.

Der Brecht-Forscher Werner Mittenzwei charakterisiert in seinem Buch "Die Intellektuellen" den Jahrgang 1927, der 1934 in die Schule gekommen war, als eine Generation, die keine Erinnerungen mehr an die Kultur der Weimarer Republik haben konnte. "Wesentlich geprägt vom Krieg und vom Untergang ihrer Lebensvorstellungen, gab es für diese jungen Männer nichts, was ihnen Halt, eine geistige Orientierung hätte sein können. Sie blieben den Schuldvorwürfen wie den neuen Gedanken und Illusionen wehrlos ausgesetzt. [...] Was ihr vom Marxismus angeboten wurde, war die stalinistische Interpretation."⁷⁸³

Die Mitgliedschaft Bernhard Heisigs in der Waffen-SS⁷⁸⁴ wurde in einer Diskussion im Berliner Abgeordnetenhaus zum Thema "Staat(s) - Kunst - Gesinnung - welche Künstler gehören/nicht in den Reichstag?" am 16.3.1998 zum entscheidenden Argument gegen Werk und Verhalten von Bernhard Heisig. Dem 1943 Achtzehnjährigen muß aber die Möglichkeit einer Wandlung zugestanden werden, an der er mit seiner um das Kriegstrauma kreisenden Malerei seit 1964 gearbeitet hat.

b. Die Kriegsgeneration und der Antifaschismus. Beispiel möglicher Wandlungen: Franz Fühmann im Vergleich mit Bernhard Heisig

Schutz bieten, als sie es beim Täter vermögen. Die Täter sind in ihrem Reizschutz längst nicht so radikal verletzt wie die Opfer. Sie konnten sich in den Schrecken hinein- und aus ihm herausbewegen, sie konnten sich mit einem Sinn des Schreckens identifizieren, immer wieder Ruhepausen einlegen, einen Schein von Normalität aufrechterhalten und alles, was geschah, auf Befehl und Umstand zurückführen. Der Täter verwirklichte sich in seiner Tat; das Opfer wurde in allem, was es verwirklichen wollte und will, durch diese Tat gestört. [...] Es scheint ebenso ungerecht wie unvermeidbar, daß die Opfer, die unschuldig sind an dem Geschehen, stärker von seinen Auswirkungen verfolgt werden als die Täter." (1998, S. 23f.) "Beide sitzen in derselben Falle, aber es ist der Unterdrücker und nur er, der sie aufgestellt hat und zuschnappen läßt." (Primo Levi, *Ist das ein Mensch?*, München 1988, S. 6. Die italienische Erstausgabe, *Se questo un uomo?*, erschien 1958.)

Gegen eine Vermischung von Täter, der auch Opfer ist, spricht der zentrale Unterschied zwischen Front und Gefangenschaft, der darin liegt, "daß der Frontkämpfer Möglichkeiten hat, durch eigenes Handeln sein Schicksal nicht nur zu verändern, sondern - wenn er sein Handeln überlebt - sich aufzuwerten, das heißt sein Selbstgefühl zu verbessern." Die Handlungsmöglichkeiten des Gefangenen dagegen "sind extrem eingeschränkt. Er ist heftigeren narzißtischen Beschädigungen ausgesetzt, denn sein 'erfolgreiches' Handeln vertieft sein Schuldgefühl, weil es ihm auf Kosten anderer, die nicht so kräftig, so geschickt, so glücklich sind, ein längeres Überleben erlaubt. Er wird also in jedem Fall seines bisherigen Selbstgefühls beraubt." (Schmidbauer, 1998, S. 123.)

⁷⁸³ Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*, Leipzig 2001, S. 76.

⁷⁸⁴ Vgl. Götz Aly, *Das müssen wir erklären*, Berliner Zeitung, 19.3.1998, S. 4: "Jürgen Girgensohn, der 1924 geborene sozialdemokratische Bildungsminister Nordrhein-Westfalens der siebziger Jahre, ist ein Jahr älter als Heisig. Auch er hatte sich zur Waffen-SS gemeldet und war dort zum Rottenführer aufgestiegen. 'Ich bin Nationalsozialist gewesen', bekannte er 1991, 'vom Anfang meines Eintritts in das Jungvolk 1934 bis - man kann beinahe sagen - über den Krieg hinaus'. Im nachhinein zeigte sich Girgensohn froh, daß er 1945 nicht nach Hause entlassen, sondern im britischen Umerziehungslager Fallingbommel interniert wurde, das für seine Altersjahrgänge eingerichtet worden war. Dort konnte er an geschichtlichen und philosophischen Kursen teilnehmen, die ein jüdischer Captain leitete. [...] Genau solche Bilder gehören in den künftigen Deutschen Bundestag, und zwar in die Eingangshalle. Aber eine solche Biographie habe dort nichts zu suchen, erregt sich der kulturpolitische Sprecher der Berliner CDU, Uwe Lehmann-Brauns, und setzt hinzu: 'Wollen Sie etwa einem Gast aus Israel erklären, dieses Bild wurde von einem ehemaligen Mann der Waffen-SS gemalt?!' Doch, genau das wollen und müssen wir um der Ehrlichkeit willen einem israelischen Gast erklären: Hier hängt das Gemälde eines Mannes, der sich irrt, der für eine Generation deutscher Jugendlicher steht, die 'die Gnade der späten Geburt' knapp verfehlte. Hier hängt das Gemälde eines Mannes, der sich zu diesem Irrtum bekannt und ein Leben lang daran gearbeitet hat, sich und anderen darüber Rechenschaft abzulegen."

Den "verordneten Antifaschismus"⁷⁸⁵ benutzte die SED als nachhaltiges Disziplinierungsinstrument auch der Künstler in der DDR.

Bernhard Heisig gehört der zwischen 1921 und 1930 geborenen Kriegsgeneration an, die bis 1989 nur Diktaturerfahrungen machen mußte. Ihre künstlerische Produktion stand unter dem Diktat gesellschaftlicher Nützlichkeit und Wirkung. Im ideologischen Erziehungssystem der SED hatte der Künstler als parteilich angeleiteter Erzieher zur Bewußtseinsbildung des neuen Menschen beizutragen. Die Loyalität der kritischen künstlerischen Intelligenz zur DDR trotz 17. Juni 1953, den Aufstand der Ungarn 1956, den Mauerbau und die Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976, war in der Regel eine Loyalität zum antifaschistischen Staat, zu einer Gesellschaftsordnung als Antithese zu Auschwitz.⁷⁸⁶

Dieser Kriegsgeneration, die als Jugendliche (z.B. Fritz Cremer, Bernhard Heisig, Gerhard Kettner, Franz Fühmann und Christa Wolf) mit der Naziideologie in Berührung kamen, erteilte die Partei Generalabsolution, wenn sie sich dafür bedingungslos für den neuen, antifaschistischen Staat einsetzten. Hier liegt eine Erklärung für das Fehlen einer politischen Oppositionsbewegung in der DDR, im Gegensatz zu anderen osteuropäischen Staaten, bis zum Ende der DDR. Die selbstaufgelegte antifaschistische Loyalität lähmte jede Art von kritischer, auch innerparteilicher Öffentlichkeit: "Wir waren verfitzt, verfilzt und hochverschwägert mit unseren Widersachern. [...] Die tiefen familiären Kontakte zu unseren Todfeinden nahmen nie ab, weil wir den Widerspruch alle in uns selber trugen", bekannte Wolf Biermann im August 1990.⁷⁸⁷

Der Germanist Wolfgang Emmerich spricht von der freiwilligen, gläubigen, affirmativen "Systembindung als Selbstfesselung" der zweiten Generation von Schriftstellern und Künstlern, die als Soldaten, SA-Leute, Hitlerjungen und BDM-Mädchen das NS-Regime und den Zweiten Weltkrieg als jugendlich Begeisterte oder Mitläufer erlebt haben. "Ihre Bekehrung erfuhren sie, sofern sie Soldaten gewesen waren, häufig in der Kriegsgefangenschaft oder dann zu Hause. Die Regel ist, daß *ein* Glaube, ein 'totales' Weltbild durch *einen neuen* Glauben, ein neues totalisierendes, geschlossenes Weltbild ersetzt wurde, das des Marxismus."⁷⁸⁸ Am 17. Juni 1990 bekannte der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase in der Bremer Ausgabe der TAZ: "Man hätte bei uns Antifaschisten bekämpfen müssen, um den Stalinismus zu bekämpfen."⁷⁸⁹

Auch Bernhard Heisig war, wie viele andere, als Angehöriger dieser sich schuldig fühlenden Kriegsgeneration den erpresserischen Methoden der Disziplinierung und Entmündigung von Seiten der SED ausgesetzt worden. Die Kühnheit, aber auch die Grenzen von Bernhard Heisigs Versuch, aus dem Korsett des parteilichen Auftrages zur Darstellung der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaft auszubrechen, und sein eigenes Kriegs-Trauma in der Malerei zu bearbeiten, lassen sich im Vergleich mit der Biographie und ihrer Verarbeitung im literarischen Werk von Franz Fühmann besser verstehen und einschätzen.

⁷⁸⁵ Vgl. das Kapitel "Der verordnete Antifaschismus. Ein Wort zum Thema 'NS-Erbe und DDR'". In: Ralph Giordano, Die Zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein, Berlin 1990, S. 215-228.

⁷⁸⁶ Ralph Giordano beschreibt in seinem 1961 erschienen Buch "Die Partei hat immer recht" wie der Hamburger Landesverband der KPD ihm 1945 dank seiner jüdischen Abstammung als "tausendfach beschworener Hauptfeind des Faschismus" als "seine natürliche politische Heimat" erschien.

⁷⁸⁷ Zit.n. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig 1996, S. 466. "Man hatte hier - auch noch wegen der antifaschistischen Ursprünge der DDR - eine relativ hartnäckige Beißhemmung gegenüber diesem Staat." (Jan Faktor, Die Leute trinken zuviel, kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht..., Berlin 1995, S.156.)

⁷⁸⁸ Wolfgang Emmerich, Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur. In: Literatur in der DDR. Rückblicke, Text+Kritik, Sonderband, München 1991, S. 235.

⁷⁸⁹ Zit.n. ebd.

Am 15. 1. 1922 in Rochlitz an der Iser im Riesengebirge (heute: Rokytnice nad Jizerov, Tschechien) als Sohn eines Apothekers und Besitzers einer kleinen Fabrik pharmazeutischer Artikel geboren und damit drei Jahre älter als Heisig, gehört auch Fühmann der Kriegsgeneration (dem "Stalingrad-Jahrgang", wie er einmal schrieb) an. Von 1932 bis 1936 besucht er das Jesuitenkonvikt Kalksburg bei Wien, danach wechselt er auf das Gymnasium zu Reichenberg (Liberec, Sudetenland) und fand Aufnahme in den Deutschen Turnverein (sudentendeutsche HJ). Der Sechzehnjähriger wird im Herbst 1938 Mitglied des Reitersturms der SA in Reichenberg, kurz nach der Annexion durch Nazi-Deutschland.⁷⁹⁰ Mit "einer Mischung aus Grauen und Neugier" beteiligt er sich an der Zerstörung der Synagoge von Reichenberg. Als Mitglied des "Deutschen Turnvereins", der Jugendorganisation der Sudetenfaschisten, nimmt er mit "Tausenden Kameraden" am Großdeutschen Turn- und Sportfest 1938 in Breslau teil: "in Achterreihen waren wir ins Stadion eingezogen und hatten im Sprechchor 'Wir wollen heim ins Reich' gerufen, die neue Losung, die für uns Inbegriff allen Seins und Sehnsens geworden war, und rings auf den Rängen die Menschen hatten uns zugejubelt und geklatscht und getrampelt und Hände und Tücher und Fahnen geschwungen und Lieder gesungen und alles war wie ein Traum gewesen, ein wehender jubelnder brausender Traum [...] und da war auf der Tribüne der Führer gestanden, ganz nah vor uns im gleißenden Scheinwerferlicht, ganz nah und groß und allein, ein Gott der Geschichte, und er hatte die Hand über uns erhoben und sein Blick war unsre Reihen entlanggeglitten und ich hatte geglaubt, mein Herz würde stillstehen, wenn der Führer mich ansehen würde, und da hatte ich jäh gewußt, daß mein Leben dem Führer geweiht war für immerdar."⁷⁹¹ Nach dem Überfall auf Polen am 1.9. 1939 will sich der Siebzehnjährige auf der Stelle freiwillig zur Wehrmacht melden, was am energischen Einspruch des Vaters, Apotheker und Ortsgruppenleiter der NSDAP, und der Weigerung der Musterungsbehörde zu diesem frühen Zeitpunkt scheitert. Im Februar 1941 erhält er das Notabitur, immatrikuliert sich für Mathematik an der Universität Prag und wird zu seiner Enttäuschung zunächst nur zum Reichsarbeitsdienst (Ostpreußen, Pögegen im Memelgebiet) eingezogen. Mit dem Beginn des Angriffs auf die Sowjetunion am 22.6. 1941 begleitet er im Arbeitsdienst den Vormarsch der Truppe durch das Baltikum entlang des Peipussees. Nach Operation und Lazarettaufenthalt wegen eines Leistenbruchs, kommt er im Winter 1941/42 bis 1945 zum Einsatz als Soldat (zuletzt Obergefreiter/Unteroffiziersanwärter) einer Luftnachrichtentruppe in der Ukraine und im Sommer 1943 nach Athen zur Luftnachrichtenzentrale im besetzten Griechenland. Gegen Ende 1944 ist er auf dem Rückmarsch zu Fuß nach Serbien, reist mit schwerer Phlegmone sechs Wochen im Lazarettzug bis zur Einlieferung ins Lazarett Bad Kudowa am 24.12. 1944. Nach überstürzter Räumung des Lazaretts vor der anrückenden Roten Armee Anfang 1945 beginnt für Fühmann eine phantastische "Odyssee über Jena, Dinkelsbühl, Karlsbad, Tabor, Brünn, über Rumänien in die sowjetische Kriegsgefangenschaft" im Urwald von Nephitgorsk im Kaukasus. Dazwischen sieht er Anfang Mai zum letztenmal kurz seinen Vater. "Vater wahrscheinlich Selbstmord, Mutter und Schwester nach Thüringen umgesiedelt, vorher Totenmesse für mich, den zum zweitenmal Totgesagten". In der sowjetischen Kriegsgefangenschaft erreicht ihn die Kommandierung in die Antifa-Zentralschule Noginsk bei Moskau, "weil, wie ausdrücklich mir gesagt, ich vom ersten Fragebogen (Mai 45) an

⁷⁹⁰ Vgl. Volker Zimmermann, Die Sudetendeutschen im NS-Staat. Politik und Stimmung der Bevölkerung im Reichsgau Sudetenland (1938-1945), Essen 1999 und Ralf Gebel, Konrad Henlein und der "Reichsgau Sudetenland", 1999. Nach der "Befreiung" der Sudetendeutschen traten in einer kurzen Phase der Euphorie, der bald eine starke Ernüchterung folgte, 500 000 Sudetendeutsche in die NSDAP ein.

⁷⁹¹ Franz Fühmann, Das Judenauto - Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten, Gesammelte Werke, Rostock 1993, Bd. 3, S. 32.

Zugehörigkeit zur SA immer angegeben; Schuldirektor Wilhelm Zaisser⁷⁹²; Lehrerin Hanna Wolf⁷⁹³; orgiastisches Studium Marxismus/Leninismus, vor allem politische Ökonomie; nach Kursende Übernahme als Assistent - Lehrer - Lehrgruppenleiter⁷⁹⁴ in Rjasan, zuletzt Ogre bei Riga. Am 24.12. 1949 als geläuterter Antifaschist in die DDR entlassen. Von 1950 bis 1958 ist er als hauptamtlicher Funktionär in der National-Demokratischen Partei Deutschlands (NDPD) tätig, der er bis 1972 angehört. Seit 1958 publiziert er als freischaffender Schriftsteller bis zu seinem Tod am 8.7. 1984. Von 1953 bis 1965 und 1973 bis 1976 ist er Vorstandsmitglied des Schriftstellerverbandes.⁷⁹⁵ Auch ihm war eine zweite Karriere unter Honecker beschieden, die aber, im Gegensatz zu Bernhard Heisig, nur von kurzer Dauer war. Zur gleichen Zeit, in der Heisig die Träume und Alpträume seiner Kriegsjahre als Soldat der Waffen-SS imaginiert, versucht der Schriftsteller Franz Fühmann 1961/62 mit dem Buch "Das Judenauto. 14 Tage aus zwei Jahrzehnten"⁷⁹⁶ seine Vergangenheit als SA-Mann und Kriegsteilnehmer im Rußlandfeldzug zu begreifen als exemplarische Studie über Verführung und die Möglichkeit einer Wandlung. Während die Autobiographien in der Nachkriegszeit, insbesondere in der DDR mehr oder weniger geradlinige Darstellungen bzw. Bilanzen der Entwicklung einer Persönlichkeit und politischen (kommunistischen) Haltung aus der Perspektive der Gegenwart des Schreibenden, am Ende oder Höhepunkt ihres Lebensweges sind⁷⁹⁷, treten bei Franz Fühmann "die Brechungen seines Lebenslaufes besonders deutlich" hervor und es wird "die selbstkritische Frage nach Identität und Wandlung mit erstaunlicher Schonungslosigkeit der eigenen Person gegenüber gestellt [...]."⁷⁹⁸ Am Anfang der

⁷⁹² Wilhelm Zaisser (1893-1958), 1943-46 Lehrer an Antifa-Schulen bzw. Leiter des deutschen Sektors für antifaschistische Schulung der Kriegsgefangenen, Februar 1947 Rückkehr nach Deutschland in die SBZ, ab 1950 Minister für Staatssicherheit, im Juli 1953 als Minister entlassen, aus dem Politbüro ausgeschlossen, Januar 1954 aus der SED ausgeschlossen.

⁷⁹³ Hanna Wolf, geb. 1908, 1942-47 Lehrerin an Antifa-Schulen, 1948 Rückkehr nach Deutschland in die SBZ, 1950-83 Direktorin der Parteihochschule beim ZK der SED.

⁷⁹⁴ Alle Zitate: "Lebensdaten", 1971. In: "Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß", hrsg. von Ingrid Prignitz, Rostock 1991, S. 158-162.

⁷⁹⁵ Vgl. Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 107ff.

⁷⁹⁶ Davor erschienen bereits 1953 "Die Fahrt nach Stalingrad. Eine Dichtung" (Fühmann beschreibt in freirhythmischen und teilweise jambischen Versen drei Fahrten nach Stalingrad: als Soldat zerstörend und mordend, in die Gefangenschaft sowie als Mitglied einer Schriftstellerdelegation aus der DDR in die Heldenstadt) und 1955 die Novellen "Kameraden", "Die Schöpfung", "Das Gottesgericht", "Kapitulation" und "Das Erinnern". 1966 folgen "König Ödipus" (die Gegenwart 1944 mit Seminaren der Fronthochschule Athen, die den Ödipus-Mythos zur ideologischen Verbrämung des Rassenwahns und Eroberungskrieges benutzt, wird konfrontiert mit der moralischen Wahrheit des Mythos und seiner Wirkung auf die Soldaten aus dem Bildungsbürgertum), 1984 "Die Schatten. Hörspiel" und "Kirke und Odysseus". Vgl. Horst Nalewski, "...die neue Zeit des Menschenrechts". Aspekte der Kriegsdarstellung bei Franz Fühmann. In: Weimarer Beiträge 33 (1987), Heft 1, S. 5-17.

⁷⁹⁷ Vgl. Stephan Hermlin, "Abendlicht", Berlin 1979 und dazu Karl Corino, "Aussen Marmor, innen Gips". Die Legenden des Stephan Hermlin, Düsseldorf 1996: Da hatte jemand, der "als großer alter Mann der DDR-Literatur galt, sich systematisch eine Wunsch-Biographie gebastelt [...], ein System, bei dem die literarischen Texte des Autors, seine Äußerungen in Interviews und die von ihm undementierten Verlautbarungen Dritter oft wie Zahnräder ineinandergreifen, eine Maschinerie, die 50 Jahre lang, seit 1946, funktionierte." (S. 7) Im Literaturstreit um das geistige Erbe der DDR in den deutschen Feuilletons wurde der literaturwissenschaftliche Detektiv in die Nähe von Antisemiten und Auschwitz-Leugnern gerückt: Die ostdeutsche Hermlin-Biographin und Expertin für das "antifaschistische Exil" vernahm "die unüberhörbare antisemitische Tönung" und Volkmar Sigusch stellt die rhetorische Frage in der Süddeutschen Zeitung, ob die Kritik an Hermlin nicht "derselben Mentalität" entspringe, "die Auschwitz als Lügengespinnst entlarven will." (vgl. Henryk M. Broder über den Streit um Stephan Hermlins Lebenslegende. In: DER SPIEGEL 46/1996, S. 196-201.)

⁷⁹⁸ Theo Mechtenberg, Selbstfindung im Prozeß der Wandlung. Die autobiographischen Versuche des Franz Fühmann. In: deutsche studien. Vierteljahreshefte, XXVI. Jahrgang, Juni 1988, Heft 102, S. 153-163, hier: 153.

autobiographischen Suche steht die Ende Juli 1961 geschriebene Titelgeschichte, die bereits im ersten Satz "Wie tief hinab reicht das Erinnern?"⁷⁹⁹ eine Sondierung des Bewußtseins bis zurück in die Pubertät ankündigt. Fühmann gelingt "eine tiefgründige individualpsychologische Studie, die am Fallbeispiel zeigt, wie Unwahres für Wahrheit ausgegeben wird und falsche Denkinhalte als wahnhaftes Wissen angenommen werden können." Damit ragt sie aus der "thematisch verwandten DDR-Literatur bewundernswert weit heraus."⁸⁰⁰

Aus den zwanzig Jahren zwischen 1929 und 1949 erzählt er vierzehn Geschichten zu 14 Stichdaten seiner Jugend in der Weltwirtschaftskrise, unter dem Austrofaschismus, vor der Münchener Konferenz im September 1938, während der Okkupation des Sudetenlandes, beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, zum Überfall auf die Sowjetunion, zu den Schlachten vor Moskau (Dezember 1941) und Stalingrad (Januar 1943), zum Attentat auf Hitler, Kapitulation, Potsdamer Konferenz, Vereinigungsparteitag, Nürnberger Prozeß und schließlich die Gründung der DDR. Protagonist ist der Ich-Erzähler, der entsprechend dem Kenntnisstand und Bewußtsein von damals berichtet, was er empfand und dachte.⁸⁰¹ Aus dieser Perspektive hat auch Heisig versucht, "eine Bewußtseinslage darzustellen, in welcher ich mich im Krieg befand, die ich aber damals nicht begriff und die ich im Nachhinein mir erst einmal klar gemacht habe [...]."⁸⁰²

Eine von Fühmann geschilderte surreal-groteske Szene erinnert an Heisigs gemalte Weihnachtsalpträume des unbelehrbaren Soldaten: "Deutschland ist im Arsch!" sagte der Gefreite und zog seine Stiefel aus und packte sie unter den Kopf, und dann sagte er verträumt: 'Und doch - einmal durch Jahre wie Götter gelebt, ich bereu's nicht!', und er beschwor noch einmal das Leben in diesem Krieg herauf: Wie die Herren über die Erde gegangen, die Völker vor sich, mit gezogenen Mützen, zur Erde geneigt; einmal wie Götter gelebt, pharaonengleich über dem Rücken der Sklaven und das Weiße im Aug des Feindes gesehen und ihm das Messer in den Leib gerannt und die Frau genommen und hingelegt, Hand an der Kehle, und Sekt getrunken in Paris und Bordeaux, wo die Puffs als Fußboden Spiegel hatten⁸⁰³, ach, Tage wie Götter, da bereute man nichts!"⁸⁰⁴

Dennoch bleibt in der Episodenerzählung "Das Judenauto" vieles "an der Oberfläche und im Klischee stecken", wie Günther Rüter zurecht anmerkte. "Besonders die Wandlung vom überzeugten Katholiken zum Nationalisten im SA-Hemd wird weder plausibel begründet noch

In einer "Hommage für Rilke" zum 100. Geburtstag am 6.12. 1975 im Sendesaal des Hessischen Rundfunks las Fühmann das Gedicht "Samuels Erscheinung vor Saul" von Rainer Maria Rilke und berichtete über "die Erschütterung einer Existenz" bei der ersten Lektüre vor 30 Jahren in der ukrainischen Steppe, "die sich in dem gesichert wähnte, was man gern 'seine Pflicht getan haben' nennt, und das doch nichts anderes gewesen ist als die Verteidigung von Auschwitz." Diesen Vorgang der Erkenntnis eigener Schuld beschreibt er als "Einbruch eines ungeheuer Anderen, das mit der bestürzenden Macht des Gedichts alles Gewußte und Gelebte in Frage und das Unvorstellbare bis vor die Schwelle des Denkens stellte: Weil dir die Himmel fluchen - unterlieg!" (Zit.n. Nalewski, Anm. 786, S. 12.)

⁷⁹⁹ Franz Fühmann, Das Judenauto - Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten, Gesammelte Werke, Rostock 1993, Bd. 3, S. 9.

⁸⁰⁰ Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 169.

⁸⁰¹ "Die Schilderungen dieser Abschnitte im 'Judenauto' können Sie als ziemlich autobiographisch nehmen und, bis zur Mitte der Kriegsgefangenschaft, auch als ziemlich repräsentativ für die kleinbürgerlich-intellektuelle [...] Schicht meiner Generation ansehen." (Franz Fühmann, Antwort auf eine Umfrage. In: Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur 1975, Frankfurt am Main 1976, S. 18.)

⁸⁰² Zit.n. Henry Schumann, Ateliorgespräche, Leipzig 1976, S. 112.

⁸⁰³ Vgl. Otto Dix, Erinnerungen an die Spiegelsäle in Brüssel, 1920, Öl auf Leinwand, 124 x 80,4, Privatsammlung Hamburg.

⁸⁰⁴ Franz Fühmann, Das Judenauto - Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten, Gesammelte Werke, Rostock 1993, Bd. 3, S. 132.

überzeugend literarisch gestaltet. Der Hinweis auf das streng an jesuitischen Ordensregeln ausgerichtete Leben in der Klosterschule vermag seine spätere geistige und politische Umorientierung kaum zu erklären."⁸⁰⁵

Die Beschreibung seines Saulus-Paulus-Erlebnisses durch die Begegnung mit der Heilslehre des Marxismus-Leninismus im Antifa-Lager gleicht einer der säkularisierten Heiligenlegenden des Sozialistischen Realismus. Er hält am dualistischen Weltbild aller totalitären Ideologien, in dem es ausschließlich Sieger und Besiegte, Gut und Böse gibt, fest. Die alten Begriffe wie "Volk, Vaterland, Zukunft, Sinn des Lebens, Gemeinnutz, Opfermut, Glauben, Einsatz, Kampf, Hingabe" behalten, wie er später feststellt, auch im Reich des Kommunismus ihre Gültigkeit.⁸⁰⁶ Seine Wandlung gleicht einer "Umwertung der Werte innerhalb seines dualistischen Weltbildes. In der schuldbewussten, kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit vermeidet er jeden Zweifel gegenüber der neuen Weltanschauung. Sie eröffnet ihm eine neue Lebensperspektive und bietet ihm Halt auf dem Weg aus der Vergangenheit, indem sie ihm neue Gewissheiten in Gestalt des Klassenstandpunktes vermittelt."⁸⁰⁷ Er verhält sich wie ein Proselyt, glaubt, daß die Begegnung mit der neuen Lehre des Marxismus-Leninismus in der Kriegsgefangenschaft seinem Leben einen neuen Sinn gegeben habe⁸⁰⁸ und ist blind für die Widersprüche des Stalinismus so wie er als gläubiger SA-Mann blind gegenüber den Irrlehren des Nationalsozialismus war. Erst Fühmanns dritter autobiographischer Versuch, der Trakl-Essay "Vor Feuerschlünden" (1982), auf den ich noch näher eingehen werde, kommt zu der Erkenntnis, daß sein "Damaskuserlebnis" in der Antifa-Schule des Kriegsgefangenenlagers 1949 nach dem Märchenmuster "Der aus dem Wolfssein erlöste Held" ablief. "Die Welt zerfiel in Weiß und Schwarz; es war [...] 'alles ganz einfach' [...]"⁸⁰⁹ Im Rückblick entdeckt er in seinen 1953 erschienenen ersten Gedichtbänden "Die Nelke Nikos" und "Die Fahrt nach Stalingrad" "die ganze HJ!"⁸¹⁰

Bereits auf der Antifa-Schule beginnt seine politische Karriere als Assistenzlehrer und Lehrgruppenleiter. Sein Führungszeugnis in der Archivakte bestätigt die Blitzkarriere des "klugen Antifaschisten", der "die Grundlagen des Marxismus-Lenismus gut beherrscht".⁸¹¹ Die letzte Episode "Zum ersten Mal: Deutschland" zur Gründung der DDR seines ersten autobiographischen Versuchs betrachtete Fühmann selbst im nachhinein als "Illusion vom Eintritt in die neue Gesellschaft als Eintritt ins Reich vollkommener Gerechtigkeit, Menschlichkeit, Demokratie [...] Das letzte Kapitel ist ja ein schlechter Leitartikel [...]. Der Bruch zwischen Gelungenem und Mißlungenem liegt da: ich schaue auf die Vergangenheit bis 1946 mit selbstironischer Distanz, ab dann wird es vollkommen unkritisch, feierlich und bierernst, und jeder Widerspruch ist verschwunden."⁸¹²

Als hauptamtlicher Funktionär im Parteivorstand der Blockpartei NDPD

⁸⁰⁵ Günther Rüther, Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben in zwei Diktaturen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament, 24. März 2000, S. 12.

⁸⁰⁶ Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung, München 1985, S. 7.

⁸⁰⁷ Günther Rüther, wie Anm. 795.

⁸⁰⁸ Das Judenauto, Berlin 1962, S. 180.

⁸⁰⁹ Franz Fühmann, Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht, Werke Bd. 7, Rostock 1993, S. 45.

⁸¹⁰ 22 Tage oder Die Hälfte des Lebens, Berlin 1978, S. 200.

⁸¹¹ Franz Fühmann, Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen, hrsg. von Barbara Heinze, Rostock 1998, S. 42.

⁸¹² Wilfried F. Schoeller, Gespräch mit Franz Fühmann, zit.n. Franz Fühmann, Der Sturz des Engels, Programmbuch Nr. 27 des Burgtheater Wien, 27.2.1988 zur szenischen aus dem Original zu einem Monolog montierten Aufführung des Trakl-Essays "Der Sturz des Engels", S. 147f.

(Nationaldemokratische Partei Deutschlands)⁸¹³ betätigt er sich in den 50er Jahren kulturpolitisch⁸¹⁴ und äußert sich zwischen 1950 und 1958 systemkonform in den NDPD-Organen "National-Zeitung. Das Volksblatt für deutsche Politik" und "Die Nation" über westliche Schriftsteller und Künstler wie Jean-Paul Sartre, dem er vorwirft mit "wahrhaft pathologischer Wollust in der Kloake" zu wühlen, und die Surrealisten, in denen er nur Todfeinde der Menschenwürde sehen kann.⁸¹⁵ Als "Täter mit gutem Gewissen"⁸¹⁶ und zugleich erneut verblendetes Opfer einer totalitären Weltanschauungsideologie unterstützt er anlässlich der Ereignisse des 17. Juni 1953 vorbehaltlos die SED-Interpretation der aufständischen Arbeiter als unbelehrbare 'faschistische Provokateure'.⁸¹⁷ In Stalin sieht er sein literarisches Vorbild, von dem angeblich "das schönste, treffendste und verpflichtendste Wort" stamme, "das jemals über Beruf und Berufung des Schriftstellers gesagt wurde. Stalin nannte die Schriftsteller 'Ingenieure der menschlichen Seele'.⁸¹⁸

Um so größer ist der Schock, den die Abrechnung mit Stalin als Verbrecher und Massenmörder (und damit vergleichbar mit Hitler!) durch Chruschtschows Geheimrede auf dem XX. Parteitag 1956 auslöst (vgl. Exkurs, 2.d.). Fühmanns kritiklose Gläubigkeit bekommt erste Risse. Im Gespräch mit Wilfried F. Schoeller antwortete er auf dessen Frage "Warum hat der Lyriker Fühmann, abgesehen von den Nachdichtungen, aufgehört?": "Meine besten Gedichte schrieb ich, nachdem die anfangs schockartige Wirkung der Chruschtschow-Rede auf dem XX. Parteitag (1956) überwunden war. Da hatte ich die Vorstellung: Es ist eine furchtbare Wahrheit, aber nur sie bringt uns weiter. Chruschtschow hat ja die Verbrechen Stalins nackt und brutal enthüllt. [...] Also zuerst ein Schock und dann das Gefühl: Jetzt kommen wir aus dem unerträglichen Zwiespalt von Realität und Darstellung der Realität heraus, jetzt finden wir aus dem Stalinismus, jetzt wird dieser Sumpf ausgeräumt. Doch von Anfang an gab es Gegensteuerungen unter der Devise, daß sich die Konterrevolution formiere. So wurde die Formel durchgesetzt: Keine Rückschau, keine Darstellung des Alten, im Vormarsch das Alte überwinden! [...] Es wurde eine dünne Schicht Ideologie drübergestreut, aber drunter blieben die Fragen lebendig und sind es bis heute, sind unabgeholten und in der fürchterlichsten Konsequenz wiederaufgestanden im Kambodscha des Pol Pot, was ja das Kreuz des Sozialismus ist und bleibt. In dieser Zeit zerschließ meine lyrische Konzeption endgültig. Meine poetische Konzeption hatte geheißen: die Märchen gehen in Erfüllung. [...] 1958 (gemeint ist die 7. Kulturkonferenz der SED vom 23./24.10. 1957 in Ost-Berlin, E.G.)

⁸¹³ Die NDPD, im Juni 1948 von der SMAD zugelassen, war als Sammelbecken für ehemalige Offiziere und Wehrmachtangehörige, NSDAP-Mitglieder, die von CDU und LDPD nicht aufgenommen werden durften, und Kreise aus dem Bürgertum gedacht. Aus taktischen Gründen waren sogar Gründungsaufrufe mit Parolen wie "Gegen den Marxismus - für die Demokratie" zugelassen. Im Sinne der "Blockpolitik" war ihr Vorsitzender bis 1972, Lothar Bolz (1903-1986), vor 1933 KPD-Mitglied, Mitbegründer des "Nationalkomitees Freies Deutschland", 1949 Aufbauminister und von 1953 bis 1956 Außenminister. (Vgl. Hermann Weber, Geschichte der DDR, München 1999, S. 105.)

⁸¹⁴ Fühmanns Karriere beginnt als persönlicher Referent von Vincenz Müller (1894-1961, seit 1913 Berufssoldat, Generalleutnant der Wehrmacht, im Juli 1944 gerät er beim Zusammenbruch der Heeresgruppe Mitte bei Minsk in sowjetische Gefangenschaft, schloß sich dem Nationalkomitee Freies Deutschland an, wird durch ein NS-Gericht in Abwesenheit zum Tod verurteilt, Mitglied des Bundes Deutscher Offiziere, Zentrale Antifa-Schule in Krasnogorsk, 1948 Rückkehr nach Deutschland in die SBZ, Chefinspekteur der Volkspolizei, 1949-52 stellvertretender Vorsitzender der NDPD, 1953-55 Chef des Hauptstabs der Kasernierten Volkspolizei, 1956-58 Stellvertretender Minister für Nationale Verteidigung und Chef des Hauptstabs der NVA; 1961 Suizid.) Danach wird Fühmann Leiter der Hauptabteilung Kulturpolitik der NDPD.

⁸¹⁵ Franz Fühmann, Die Wiedergeburt unserer nationalen Kultur. In: Die Nation (Sonderheft), 1952, S. 170.

⁸¹⁶ Lothar Fritze, Täter mit gutem Gewissen. Über menschliches Versagen im diktatorischen Sozialismus, Köln 1998, S. 19.

⁸¹⁷ Franz Fühmann, Arm in Arm vor dem Univermag. In: National-Zeitung vom 2.7. 1953.

⁸¹⁸ Franz Fühmann, Stalin und die Literatur. In: Die Nation, 4, 1953, S. 96.

fand auch die Kulturkonferenz statt, die den Schlußpunkt hinter das setzte, was man 'Entstalinisierung' nennt. Es war eine Zäsur. In diesem Jahr hört Stefan (Stephan, E.G.) Hermlin auf zu dichten, der eine zweite Blüte als Lyriker gehabt, sehr schöne, schmerzhaft gebildete Gedichte geschrieben hatte. [...] Eine neue poetische Konzeption habe ich bis heute nicht gefunden. [...] Die meisten der Gedichte, die nach der Chruschtschow-Rede bei mir durchbrachen, enthielten Bilder von Gefährdungen, von Erschütterungen, von Freilegungen, auch von Prozessen, die ich damals nur als konterrevolutionäre Vorgänge ansah: für all dies suchte ich Bilder. Zum Beispiel sollte ein Lavaausbruch ein Bild sein für Ungarn 1956: die Lava, die sich erstarrend auf eine blühende Landschaft legt."⁸¹⁹ Mit der Niederschlagung des ungarischen Aufstandes Mitte November 1956 endete die Tauwetterperiode. Im Zuge der Abrechnung Ulbrichts mit seinen vermeintlichen und wirklichen Gegnern fällt auch Fühmann in Ungnade und verliert alle Ämter in der NDPD. Im Trakl-Essay deutet er später seine in den 50er Jahren gewachsene Alkoholabhängigkeit an, die er erst 1968 mit einer Entziehungskur in einer Rostocker psychiatrischen Klinik überwinden kann.⁸²⁰

Als freier Schriftsteller macht er dennoch einen neuen Versuch, in der "Hoffnungsgewißheit auf die unbesiegbare Wahrheit [...] unbeirrbar ins Morgen zu schreiten"⁸²¹, und folgt als einziger prominenter Schriftsteller dem Ruf der I. Bitterfelder Konferenz 1959. Er nimmt 1960 die Einladung des Rostocker Hinstorff-Verlages an, eine Reportage über den Alltag der Arbeiter auf der Warnow-Werft in Warnemünde zu schreiben. Doch auch seine Hoffnungen, jenseits seines sterilen Funktionärsdaseins in den 50er Jahren ("Ich wußte gar nichts, nicht einmal das Primitivste"⁸²²) den Sozialismus an der Basis eines Betriebes zu entdecken, schwinden angesichts der ernüchternden Erfahrungen während seiner mehrmonatigen Tätigkeit als Hilfsschlosser. Mit großer Selbstdisziplin schreibt er, neben Brigitte Reimann (vgl. Exkurs, 2.e. und Dokument im Anhang) einer der wenigen Berufsschriftsteller, die eine Zeit lang den Bitterfelder Weg beschritten haben, dennoch 1961 seine Reportage "Kabelkran und Blauer Peter". Der Schreibtischarbeiter, kaserniert "im Gehäuse der Theorien und dem Schattenreich der eigenen Vergangenheit", verliert seine "Scheu, ja Angst vor dieser eisernen Welt mit ihren unverständlichen Maschinen und ihrem bedrohlichen Hasten und Tosen."⁸²³ Auch den Mauerbau verteidigt er im gleichen Jahr in einem Offenen Brief an Wolf Dietrich Schnurre und Günter Grass und beteiligt sich an der Kampagne gegen die Uraufführung von Heiner Müllers Stück "Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande".⁸²⁴ Wie viele glaubt er, die Mauer sei die Voraussetzung für neue Spielräume künstlerischer Arbeit, ohne den Verdacht, dem Klassenfeind zu nützen (vgl. Exkurs, 2.f.). Im April 1961 wird er zum ordentlichen Mitglied der Deutschen Akademie der Künste gewählt.

Dann aber schreibt er am 1. März 1964 als Antwort auf die Einladung des Ministers für Kultur, Hans Bentzien, einen Offenen "Brief an den Minister für Kultur" mit einer bis dahin

⁸¹⁹ Wilfried F. Schoeller, Gespräch mit Franz Fühmann. In: Programmbuch Nr. 27, Franz Fühmann, Der Sturz des Engels, Burgtheater Wien, 27.2. 1988, S. 136, 138, 141. Zuerst publiziert in: Franz Fühmann, Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt, Hamburg 1983.

⁸²⁰ Vgl. Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 233.

⁸²¹ Franz Fühmann, Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung, München 1985, S. 7.

⁸²² Franz Fühmann, Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen, hrsg. von Barbara Heinze, Rostock 1998, S. 105.

⁸²³ Zit.n. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig 1996, S. 142.

⁸²⁴ Rezension vom 17.12. 1961. Zit.n. Marianne Streisand, Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur 'Umsiedlerin'. In: Sinn und Form, 43. Jg., 3. Heft, 1991.

unerhörten Grundsatzkritik am Bitterfelder Weg.⁸²⁵ Ausgerechnet während des V. Kongresses des VBKD (24.-26.3.) berichtete im Westen dpa am 25.3. 1964 (also einen Tag nach den kritischen Reden von Cremer, Heisig und Raum) darüber: "Zum erstenmal hat sich ein prominenter Nachwuchs-Schriftsteller der Sowjetzone, Franz Fühmann, öffentlich von der SED-Forderung distanziert, man müsse zu den Arbeitern in die Betriebe gehen, um bessere Romane schreiben zu können. Fühmanns klare Absage an dieses Verlangen druckte das SED-Zentralorgan 'Neues Deutschland' auf seiner Kulturseite ab. Der 42jährige Schriftsteller teilte mit, daß er den von ihm erwarteten 'Betriebsroman' nicht schreiben werde. 'Die gesamte öffentliche Kritik und wohl auch unsere Kulturinstitutionen', so schreibt Fühmann, 'drängen den Schriftsteller nicht in seiner spezifischen Richtung vorwärts, sondern in der Richtung der jeweiligen Tages-, Monats- oder Jahresaktualität. Ich halte es für falsch, dieses Bemühen rein quantitativ fortzusetzen' erklärte er. Seine Erkenntnisse langten nicht zu einer künstlerischen Gestaltung. 'Was zum Beispiel empfindet ein Mensch, der weiß, daß er sein Leben lang so ziemlich dieselbe Arbeit für so ziemlich dasselbe Geld verrichten wird, als beglückend und was als bedrückend an eben dieser Arbeit?' Er wisse es nicht, schreibt Fühmann, könne es nicht nachempfinden, und der Arbeiter spreche nicht darüber. In deutlicher Anspielung auf die von der SED inspirierten sogenannten Gegenwartsromane sprach der Schriftsteller einen 'Wunsch für unsere Kulturpolitik' aus: 'Entschiedene Förderung der Qualität in der Literatur und Bekämpfung alles Seichten, allem Geschluderten und Gehudelten, Kitschigen, Gedankenarmen, Banalen und Abgeschmackten.' Es muß aufhören, 'jede thematisch begrüßenswerte, doch künstlerisch amorphe Arbeit als 'Meisterwerk' oder 'erneuten Beweis für unsere noch nie dagewesene Literaturblüte' zu feiern. Es muß aufhören, daß einer für Pfusch und Murks noch honoriert wird.'"⁸²⁶

Dagegen verteidigt er sein Hauptthema, von dem er aus eigener Erfahrung etwas versteht: "der Mensch kleinbürgerlicher Herkunft in seiner Erschütterung, Wandlung oder Nicht-Wandlung unter dem Faschismus, im Krieg, in sowjetischer Kriegsgefangenschaft, in der DDR und in Westdeutschland. [...] Ich glaube, daß dieses Thema, wenn man nur in die Tiefe dringt, unerschöpflich ist. Aber nützt es uns denn etwas beim umfassenden Aufbau des Sozialismus? Ich bin davon überzeugt."⁸²⁷

Bernhard Heisig hatte sich zu diesem Zeitpunkt (Frühjahr 1964) auch zu seinem Thema bekannt, an dem er vor allem in der Lithographie kontinuierlich festhalten wird ("Faschistischer Alptraum", 1965/66). Aber Heisig ist im Gegensatz zu Fühmann, der sich nach dem zweiten Schock von Prag 1968 Anfang der 70er Jahre einem neuen, radikaleren Wandlungsprozeß aussetzt, immer wieder hin- und hergerissen zwischen schonungsloser Konfrontation des Betrachters mit dem Geschehen auf der Leinwand (Fassung der Pariser

⁸²⁵ Hans Bentzien, seit 1961 Minister für Kultur, forderte persönlich Schriftsteller und Künstler zu Stellungnahmen für sein Hauptreferat auf der 2. Bitterfelder Konferenz (24./25. April 1964, fünf Jahre nach der 1. Bitterfelder Tagung) auf. Diese erschienen noch im gleichen Jahr unter dem Titel "In eigener Sache. Briefe von Künstlern und Schriftstellern". Fühmanns Brief wurde unter der Überschrift "Vielfalt, Weite, Weltniveau" in Auszügen im ND am 24.3. 1964 veröffentlicht.

Die zweite Konferenz "korrigierte die erste, schloß sie ab und aus: So nicht! Der Weg gehe nicht über den Arbeiter, sondern von oben runter. Von oben sehen. Den Arbeiter brauche man ja gar nicht, das wisse man doch, was er mache: Er tue arbeiten. Und wenn er in irgendwie leitender Funktion sei, komme er einem ja eben als Planer und Leiter entgegen. Aber nicht als einer, der in Kneipen sitzt, säuft und schimpft - den, bitteschön, nicht. Was da entstand, war zumeist unsäglich." (Wilfried F. Schoeller, Gespräch mit Franz Fühmann. In: Programmbuch Nr. 27, Franz Fühmann, Der Sturz des Engels, Burgtheater Wien, 27.2. 1988, S. 147.)

⁸²⁶ "Scharfe Kritik an SED-Kulturpolitik", Spandauer Volksblatt, 25.3.1964.

Der offene Brief ist abgedruckt in: Franz Fühmann, Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981, Rostock 1986, S. 8-16. Vgl. dazu: Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 211ff.

⁸²⁷ Franz Fühmann, Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981, Rostock 1986, S. 12.

Kommune von 1964) und einem gemalten Leitartikel (Brigadier 1969/70, vgl. Exkurs 2.h.; vierteilige Fassung der Pariser Kommune von 1971/72, vgl. I.3.b.). Die überzeugendsten Bearbeitungen seines Traumas gelingen ihm in der Zeichnung und Druckgraphik (vor allem die Lithofolge "Der Faschistische Alptraum" 1965/66, vgl. II.2.c.).

Während Heisig bereits in den 50er Jahren sich mit Ironie und gelegentlich sogar mit Sarkasmus in diversen Rezensionen Leipziger Bezirkskunstausstellungen als Polemiker ausprobiert hatte (vgl. I.2.d.), brach Fühmann im Frühjahr 1964 zum erstenmal mit seiner loyalen Haltung zur Partei und tritt plötzlich als Polemiker auf. Wie sein Biograph Hans Richter betont, aber nicht als "Sensationshascher" und schon gar nicht als "Dissident", sondern als "ein ungewöhnlich verantwortungsbewußter, loyaler Staatsbürger, den das ehrliche Bestreben leitet, die Entwicklung einer sozial gerechten, humanen Gesellschaft zu fördern" und als einer, der beginnt, den Anspruch "auf sachbezogene Partnerschaft mit den politisch Führenden zu erheben und dabei womöglich konfliktfähig zu werden."⁸²⁸

Dazu bekommt er Gelegenheit nach dem 11. Plenum (zur 11. Plenartagung des ZK der SED vom 15.-18. Dezember 1965, vgl. Exkurs 2.g.) Zur massiven Kritik der Parteiführung an den Künstlern mußten deren Verbände zustimmende Erklärungen verabschieden, so auch der Schriftstellerverband am 14. Januar 1966 im Neuen Deutschland. Obwohl die Zeitung meldete, die Erklärung sei vom Vorstand des Verbandes einstimmig verabschiedet worden, hatte Fühmann seine Zustimmung offensichtlich verweigert und gab in der Konsequenz seine Mitgliedschaft im Vorstand auf. Wieder einmal machte eine dpa-Meldung im Westen die Runde (innerhalb der DDR blieb Fühmanns Entscheidung weitgehend unbekannt): "Aus Protest gegen den neuen kulturpolitischen Kurs der SED ist der in Ost-Berlin lebende Schriftsteller Franz Fühmann vor einigen Tagen auf der Dresdener Tagung des Schriftstellerverbandes der 'DDR' aus dem Vorstandsvorstand ausgetreten. Gleichzeitig hat Fühmann, welcher der Nationaldemokratischen Partei angehört, eine Erklärung abgegeben, seine Haltung gegenüber der Gesamtpolitik der 'DDR' bleibe unverändert positiv. Er soll es aber abgelehnt haben, sich klar und deutlich von Havemann, Heym und Biermann zu distanzieren."⁸²⁹

Während Fühmann 1967/68 "Auf den Spuren Fontanes" seine neue Heimat, die preußische DDR, erkundet⁸³⁰, wird er mit der Beteiligung der DDR am Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in die Tschechoslowakei konfrontiert, um dort, gemäß der Breschnew-Doktrin von der eingeschränkten Souveränität der osteuropäischen Verbündeten eine angeblich drohende Konterrevolution zu verhindern. Seine Tochter, die ihre Unterschrift unter eine in der Schule verlangte Zustimmungserklärung zum Einmarsch verweigerte, wird von der Schule verwiesen. Fühmann kann das nicht verhindern. Im Trakl-Essay bekennt er später, damals an der "Grenze des Zerbrechens" gestanden zu haben: "Ich gestehe, daß sich in jenen Tagen

⁸²⁸ Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 221f.

⁸²⁹ FAZ vom 22.1.1966, zit.n. Hans Richter, a.a.O., S. 224.

⁸³⁰ "Ich bin von der Theorie eines Heimatfindens ausgegangen. Sie hat sich als eine Fiktion erwiesen; für jede Zerstörung einer Illusion soll man dankbar sein. Ich weiß jetzt mehr denn je, daß meine Heimat Böhmen ist - das Andere, obwohl's so nah an diesem Hiesigen dranliegt. Ich habe mich einem Trugschluß hingegeben. Er sah so aus: 1. Böhmen ist deine Heimat gewesen, und du hast sie durch politisch-historische Gründe, die unbedingt zu akzeptieren sind, verloren. 2. Preußen ist durch politisch-historische Gründe, die unbedingt zu akzeptieren sind, das Land geworden, in dem du dich aufhalten mußt. 3. Preußen ist darum deine Heimat. [...] Die Reisen nach Preußens Schoß haben mir deutlich gemacht, was ich eigentlich bin: Ein österreichischer Schriftsteller in einem Land, dem dankbar zu sein ich genaue politisch-historische Gründe habe. Aber damit werde ich nun einmal nicht zu einem Eingesessenen. Hiermit möchte ich mich verabschieden." (Auszug aus dem "Neuruppiner Tagebuch": Dienstag, 18.6. [1968]. [Vorstufe zu der Auftragsarbeit "Auf den Spuren Theodor Fontanes", Typoskript, November 1967 bis Juni 1968], zit.n. "Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß", hrsg. von Ingrid Prignitz, Rostock 1991, S. 305f.)

jährlings vor mir auch ein schwarzer Weg auftat; ich wählte schließlich den des hellen Bewußtseins und fand die Kraft, mit dem weißen Magier zu brechen, dem süßen Rauschgift zerbrannter Saaten, in dessen Bann ich mich Jahr um Jahr immer mehr des Bewußtseins begeben hatte."⁸³¹

Erschrocken registriert er nach dem Schock von Prag 1968 die Kontinuität seiner Gehorsamshaltung zur Obrigkeit, die "von etwa 1936 bis etwa 1966 durchgehend unkritisch" gewesen sei.⁸³²

In der Form des intimen, privaten Tagebuchs als Konsequenz aus seiner Einsicht, daß für ihn die Darstellung der Brüche und Wandlungen durch die große epische Form nicht geeignet ist, kündigt er "den Primat der Politik gegenüber der Literatur auf und bekennt sich zur Eigenverantwortlichkeit, zur Souveränität des Autors."⁸³³ Diesen Durchbruch zum literarischen Ich betrachtete Fühmann später als den eigentlichen Beginn seiner Existenz als Dichter. Im Budapester Tagebuch "22 Tage oder die Hälfte des Lebens"⁸³⁴ wurde ihm klar, daß alles, was er seit dem Schlußkapitel im "Judenauto" geschrieben hatte, operative Literatur mit didaktischer Zielsetzung war. "Mit diesem Buch möchte ich meinen eigentlichen Eintritt in die Literatur ansetzen. In allen vorausgegangenen Büchern habe ich etwas geschrieben, was ich fertig im Kopf hatte." Nie sei er einmal aus der Haut gefahren, nie habe er seinem ureigenen Temperament vertraut: "das wäre bei meinem böhmischen Erbe der Mut zum Schießenlassen der Phantasie, der Mut zum Barocken, der Mut zum Traum und Paradoxen."⁸³⁵ Bettina Rubow hat darauf aufmerksam gemacht, daß gerade die "dissonante Atmosphäre der Traum - und Weltstadt Budapest" in dem noch von der Atmosphäre Kakaniens geprägten Böhmen so manche Spannung gelöst habe. Der asketisch in seiner Garage in Märkisch-Buchholz wie in einer Mönchszelle zurückgezogen arbeitende Autor ist in Budapest ganz "bei sich", "tritt als bukolischer Poet auf und als Genießer von scharfer weißer Fischsuppe und Dampfbädern."⁸³⁶

Heraus kam "eine Selbstauseinandersetzung, bestimmt durch den ungeheuren Eindruck der Erfahrungen des August 1968, der mir so etwas gegeben hat wie eine letzte Chance, die dir gegeben ist, wirklich ein bewußtes Leben anzufangen, was bedeutet: zunächst einmal bewußt dein Leben durchzudenken. Das fing mit der Vergangenheit an [...]. Dann habe ich den Rücken frei, um zur Gestaltung jener Gesellschaft zu kommen, in der ich lebe und in der ich bis dahin immer nur als der Mann gestanden bin, der halt aus dem Nazismus kommt und eigentlich gar kein moralisches Recht hat, sie zu kritisieren. [...] Von da an begann ich Bücher zu schreiben - nicht um mitzuteilen, was man weiß, sondern um mir selbst im Prozeß des Schreibens Klarheit zu verschaffen. [...]"⁸³⁷

⁸³¹ Franz Fühmann, Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht, Werke Bd. 7, Rostock 1993, S. 180f. Gemeint ist die bereits erwähnte Entziehungskur in der Rostocker Psychiatrie.

⁸³² Wilfried F. Schoeller, Gespräch mit Franz Fühmann. In: Programmbuch Nr. 27, Franz Fühmann, Der Sturz des Engels, Burgtheater Wien, 27.2. 1988, S. 139.

⁸³³ Günther Rüter, wie Anm. 795, S. 17. Eigenverantwortlichkeit war auch der zentrale Begriff in Heisigs Rede auf dem V. Kongreß des VBKD im März 1964. Das 'primum mobile' der Gesellschaft war die Partei, nur von ihr konnte die 'Initiative' ausgehen. Die Umsetzung der Initiative durch das Parteivolk nannte man pleonastisch 'Eigeninitiative' oder 'selbstschöpferische' Tätigkeit.

⁸³⁴ Eindrücke, Notizen, Reflexionen während einer dreiwöchigen Reise nach Budapest, seiner fünften Reise nach Ungarn, im Herbst 1971 auf Einladung des ungarischen PEN-Clubs. Am Tagebuch arbeitete er bis Sommer 1972. Erstmals erschienen Rostock 1973.

⁸³⁵ Franz Fühmann, Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens, Werke, Bd. 3, Rostock 1993, S. 468.

⁸³⁶ Bettina Rubow, Franz Fühmann: Wandlung und Identität. In: Literatur in der DDR. Rückblicke, Sonderband Text+Kritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1991, S. 101-108, hier S. 108, Anm. 15.

⁸³⁷ Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens, Frankfurt am Main 1973, S. 142, 144.

Auf die Beschreibung eines irreführenden und schließlich mit Hilfe der Antifa-Schule in der sowjetischen Kriegsgefangenschaft und der DDR erfolgreich umerzogenen Ichs folgte in den Notaten des Tagebuchs eine schonungslose Selbstanalyse, die, "obwohl es sehr wohl Schriftsteller mit vergleichbaren Lebensgeschichten gibt"⁸³⁸, einzigartig ist in der Literatur der DDR. Dieser entscheidende Perspektivenwechsel ersetzte die falsche bzw. richtige Ideologie durch Auschwitz, als Metapher für den Zivilisationsbruch, an dem sich das eigene Leben, aber auch die 'antifaschistische' Alternative, der Sozialismus, messen lassen muß: "Du hättest in Auschwitz vor der Gaskammer genau so funktioniert, wie du in Charkow oder Athen hinter deinem Fernschreiber funktioniert hast: Dazu warst du doch da, mein Freund [...] du hast Auschwitz erhalten. Indem ich so brav und gut und ritterhaft hinter meinem Fernschreiber funktionierte, habe ich genau das getan, was man, daß Auschwitz funktioniere, von mir und meinesgleichen gewollt hat, und wir haben es so getan, wie man es gewollt hat... [...] Wie könnte ich je sagen, ich hätte meine Vergangenheit bewältigt, wenn ich den Zufall, der sie gnädig beherrschte, zum obersten Schiedsrichter über mich setze. Die Vergangenheit bewältigen heißt, die Frage nach jeder Möglichkeit und also auch nach der äußersten stellen. [...] Also Gleichheitszeichen zwischen dir und Kaduk? Ja. [...] Deine Wandlung begann in dem Augenblick, als du Nürnberg als deine Sache und nicht als Sache irgendeines [...] Göring oder Hitler zu begreifen anfingst"⁸³⁹

Im "Judenauto" hatte er nur das Vorher und ein wenig das Nachher geschildert, "aber der entscheidende Prozeß, eben der der Wandlung, ist literarisch nicht bewältigt." Er fragt sich, was es denn heißt, 'ich war Faschist'? "Bis wann war ich es, bis wohin, und in welchem Bezug bis wann und bis wohin?"⁸⁴⁰ Als mögliche Antwort fällt ihm eine Kinogeschichte ein. 1943 im sommerlichen Wien zeigte die Wochenschau Bilder aus einem Konzentrationslager, "man sah drei Häftlinge mit dem Judenstern, die, offensichtlich mittels irgendeiner Kette, einander langsam Steine zureichten... Der Kommentator bemerkte, daß die Juden das erste Mal in ihrem Leben arbeiteten, was man ja auch an dem rasanten Tempo ihrer Bewegungen sehe, und das Publikum brüllte vor Lachen, und ich erstarrte, denn man sah Sterbende mit verlöschender Kraft die Arme ausstrecken und Steine von Sterbenden empfangen und Steine an Sterbende weitergeben.

Es war ein österreichisches Gelächter; Gelächter meines Heimatlandes.... Leiden an Deutschland ist Bitternis; Leiden an Österreich ist Verzweiflung"⁸⁴¹ Durch das ganze Tagebuch zieht sich immer wieder die rhetorische Frage, "warum habe ich damals im Kino nicht gelacht? Diese Frage, obwohl ich sie bislang nicht beantworten konnte, ist richtig gestellt, und die Frage: Was hat dieses Entdecken der Zwangsarbeit Sterbender in dir bewirkt?"

Dieser eigene, schöpferische und damit auch subjektive Beitrag der Künstler zur Gestaltung der Gesellschaft, in der sie leben, stand ihnen im Selbstverständnis der SED und ihrer angemessenen Führungsrolle nicht zu. Bezeichnenderweise interpretiert Werner Neubert das Tagebuch "als Werkstatt des [...] sozialistisch-humanistisch Partei ergreifenden Schriftstellers", ohne die Kritik an der DDR und dem Zwang zu einer didaktisch operativen Kunst zu erwähnen. Die Rede ist nur von der "Selbst-Abrechnung mit einem anfangsweise ideologisch fehlgeleiteten persönlichen Leben", nicht von Fühmanns weiteren Wandlungen nach 1968. (Werner Neubert, Franz Fühmann. Zur Ideologie und Psychologie eines Werkes. In: Verteidigung der Menschheit. Antifaschistischer Kampf und Aufbau der sozialistischen Gesellschaft in der multinationalen Sowjetliteratur und in Literaturen europäischer sozialistischer Länder, hrsg. von Edward Kowalski, Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Literaturgeschichte, Akademie-Verlag, Berlin/DDR 1975, S. 478-492, hier 484, 491.)

⁸³⁸ Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 267.

⁸³⁹ Franz Fühmann, Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens, in: Franz Fühmann, Band 3, Rostock 1993, S. 475ff.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 370f.

⁸⁴¹ Ebd., S. 365f.

ist es auch. Ganz sinnlos ist die nur allzu verständliche Frage: Und warum hast du nicht mit den Nazis gebrochen, warum bist du nicht übergelaufen, hast du nicht Widerstand geleistet usw."⁸⁴²

Indem Fühmann durch die rückhaltlose Selbsterforschung das ihn bisher in seiner Kritikfähigkeit lähmende Schuldgefühl, Faschist gewesen zu sein, überwindet, kann er auch den fatalen Zusammenhang aus Reue und Dienstwilligkeit gegenüber dem neuen Regime und seinem "verordneten Antifaschismus" durchschauen: "Ich bin gleich Tausenden andren meiner Generation zum Sozialismus nicht über den proletarischen Klassenkampf oder von der marxistischen Theorie her, ich bin über Auschwitz in die andre Gesellschaftsordnung gekommen. [...] Ich werde der Vergangenheit nicht mehr entrinnen, nicht einmal in der Utopie [...]."

Mit dem Schuldgefühl des Täters, der noch einmal eine Chance bekommen hat, glaubte er anfangs sich mit aller Konsequenz gewandelt zu haben, indem er sich "mit ausgelöschtem Willen als Werkzeug" der neuen antifaschistischen Gesellschaft zur Verfügung stellte, "anstatt ihr Mitgestalter mit eben dem Beitrag, den nur ich leisten könnte, zu sein. [...] Vom Verständnis des Sozialismus als einer Gemeinschaft, in der die freie Entwicklung eines jeden die Vorbedingung der freien Entwicklung aller ist, war ich so weit wie je entfernt. Dies aber konnte nicht das Ende, es konnte erst der Anfang der Wandlung sein"⁸⁴³

Im Gegensatz zu Heisigs Auftreten (z.B. in seiner Rede am 24.3. 1964 auf dem V. Kongreß des VBKD, vgl. I.3.c.), das er wieder zurücknehmen muß, um dann wieder einen Schritt nach vorne zu wagen, verlaufen Fühmanns Lebenslauf und Werkentwicklung bemerkenswert gradlinig: Vom "Judenauto" 1962 als Bilanz seiner Verstrickung mit dem Nationalsozialismus über den Brief an den Minister am 1. März 1964 als Absage an den Sozialistischen Realismus und den Bitterfelder Weg und das Budapester Tagebuch von 1971 bis zum großen Trakl-Essay, geschrieben zwischen 1977 und 1979 als poetisches Manifest radikaler Subjektivität.⁸⁴⁴ Fühmann erkennt im Prozeß der drei autobiographischen Versuche, sein Leben und seine Verstrickung in das Verbrechen des Nationalsozialismus zu begreifen, daß es keinen einfachen, direkten Zugriff auf die Vergangenheit gibt. Auch die "Wandlung" durch den bloßen Wechsel der Identifikation bleibt an der Oberfläche. Das Erinnern reichte in der Episodenfolge "Judenauto" nicht tief genug. Der aus der hellwachen Auseinandersetzung mit den Widersprüchen des "realen Sozialismus" an den biographischen Bruchstellen jeweils vollzogene Perspektivenwechsel zwang ihn zu einer ständigen Überprüfung und Korrektur seiner Erinnerung. Die von Fühmann immer selbstbewußter formulierten Ansprüche, sowohl an die Dichtung als auch an die Gesellschaft, in der er lebt und für die er sich entschieden hat, bedingen die immer wieder vorgenommenen Neubewertungen seiner Vergangenheit und umgekehrt.

Fühmann eröffnet den Trakl-Essay "Vor Feuerschlünden" mit dem Gedicht "Untergang" von

⁸⁴² Ebd., S. 441.

⁸⁴³ Franz Fühmann, *Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*, in: Franz Fühmann, Band 3, Rostock 1993, S. 477f. "Der Faschismus verschmätzt den Begriff der Wandlung, dies Wort riecht ihm nach Wankelmut, Nicht-Fanatismus, Lauheit, Unreinheit (Goebbels: 'Der Führer hat sich nie gewandelt, er ist immer er selbst geblieben!')" (Ebd., S. 460)

⁸⁴⁴ *Der Wahrheit nachsinnen - Viel Schmerz*. Band 1: Georg Trakl, Gedichte, Dramenfragmente, Briefe, hrsg. von Franz Fühmann; Band 2 Franz Fühmann, Gedanken zu Georg Trakls Gedicht, Leipzig 1981. 16 Aquarelle und Zeichnungen von Egon Schiele als Broschur sind der Kassette des Verlages Philipp Reclam jun. beigegeben. In der Nachbemerkung zum Essayband schreibt Fühmann: "Der Text [...] ist eine eigens für diese Ausgabe gekürzte und bearbeitete Auswahl aus einem Essay doppelten Umfangs: "Erfahrungen mit Georg Trakls Gedicht". Der fast 300 Seiten umfassende vollständige Text erscheint 1982 im Hinstorff-Verlag Rostock unter dem Titel "Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht", die westdeutsche Ausgabe unter dem Titel "Der Sturz des Engels. Erfahrungen mit Dichtung", Hamburg 1982.

1913, das er als Dreiundzwanzigjähriger wenige Tage vor der bedingungslosen Kapitulation 1945 auf Heimaturlaub bei seinem Vater im Riesengebirge zum erstenmal las. In den letzten beiden Zeilen "Unter Dornenbogen/O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht" begriff er "für den Moment eines Augenblicks [...] ohne es noch zu fassen, daß der Krieg verloren war."⁸⁴⁵ Ähnlich wie Heisig in der Bildfolge "Begegnung mit Bildern" (1977-1987) die Generationen und Weltkriege verschränkt (vgl. II.2.d.), setzt Fühmann sich und seinen Vater, die beiden Weltkriege, das Entstehungsdatum 1913 und die Lektüre 1945 in Beziehung, um gleichsam vor dem Leser den Horizont einer "Menschheit vor Feuerschlünden" aufzurichten.⁸⁴⁶

Im siebten, vorletzten Kapitel des Essays deutet er seinen Konflikt zwischen Dichtung und Doktrin als unvermeidliches Lebensthema: "beide waren in mir verwurzelt, und beide nahm ich existentiell. Es war mir Ernst mit der Doktrin, hinter der ich noch durch die verzerrtesten Züge das Gesicht der Befreier von Auschwitz sah, und es war mir Ernst mit der Dichtung, in der ich jenes Andere ahnte, das den Menschen auch nach Auschwitz nicht aufgab, weil es immer das Andere zu Auschwitz ist. - Ein Ernstnehmen wog das andere auf. [...] Mein Konflikt brach von innen aus, nicht von außen, also war er nicht vermeidbar. Sein Ende ist noch nicht abzusehen."⁸⁴⁷

Zum zweitenmal erwirbt Fühmann 1950 in einem Ostberliner Antiquariat einen Gedichtband von Trakl. In der Formalismuskampagne jener Jahre war Trakl's Lyrik kulturpolitisch mit "Dekadenz" gleichgesetzt worden.⁸⁴⁸ Er wurde zum verbotenen, heimlich geliebten Anderen gegenüber den Genrebildern der Aufbauelyrik. "Das süße, uneingestandene Trotzdem eines Gefallenfindens an etwas, das mir zu mißfallen hatte - wuchs es aus dieser Sprachmagie von Wehmut und Verlorenheit? [...] Ich weiß nur, daß ich wie im Traum las, dann aber das Buch plötzlich zuklappte und wegtat, und daß ich es danach auch vermied, über Trakl mit meinem Abteilungsleiter (bei der NDPD, E.G.) zu reden, ehemals Nazijunge wie ich [...]. Mein Vorgesetzter nannte mich einen Mystifizisten und Irrationalisten und zieh mich einer Rechtsabweichung sowie verkappten Freudianertums; ich nahm es ernst." Der Alltag wies alles Irrationale ab: "politische Teleologie, [...] und die Gedichte, die man dafür brauchte, die den Ausweg aus den Schwierigkeiten zeigten, positive Strophen, aufbauende Verse, die Kraft gaben und Zuversicht verliehen und - das schon-erreichte Gute rühmend und auf das zu erreichende Noch-Bessere weisend (dieser Komparativ war eine Poetik für sich) - [...] in Feierstunden vortragbar waren: mobilisierend, argumentierend, enthusiastisierend, und so gesehen waren auch Träume willkommen, als Zukunftsvisionen wissenden Glaubens: Glück der Ferne leuchtend nah, wie Johannes R. Becher es gedichtet hatte. - Trakl war da ungeeignet

⁸⁴⁵ Franz Fühmann, Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht, Werke Bd. 7, Rostock 1993, S. 13.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 240.

⁸⁴⁷ Ebd., S. 180.

⁸⁴⁸ Der Dichter Stephan Hermlin hatte als Sekretär der Sektion Dichtkunst und Sprachpflege auf einer Sitzung der Sektion am 21.2. 1962 zum erstenmal gewagt, Trakl zu verteidigen. Zum 75. Geburtstag von Trakl kündigte er einen Vortrag an. Auf Abuschs (damals stellvertretender Ministerpräsident) Einwand, Trakl "sei ein Nachfahre Hölderlins ohne dessen progressive Haltung. Es sei eine kritische Auseinandersetzung mit Trakl notwendig (Dekadenz)" erwiderte Hermlin, "daß man Trakl nicht dekadent nennen könne (für ihn sei der Prototyp der Dekadenz Ernst Jünger). Trakl sei ein an der Gesellschaft Zerbrochener. [...] Er könne über Trakl nur als Kommunist sprechen, und seine Ansicht würde sich von Nichtkommunisten unterscheiden." (Protokoll ZAA 316. Zit.n. "Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost)" 1945/50-1993, Berlin 1997, S. 255f.) Die erste Gedichtauswahl (besorgt von Franz Fühmann) von Georg Trakl erschien 1975 in der DDR mit einem Nachwort von Stephan Hermlin.

[...].⁸⁴⁹ Mit der Verleugnung Trakls verleugnete er auch sein 'anderes' Ich, das lyrische Ich als das 'Andere' zu Auschwitz. Aber der Versuch Trakls Gedichte zu vergessen, in sich zu vernichten, scheiterte. In moderner tschechischer, ungarischer und bulgarischer Lyrik suchte er positiven Ersatz, aber gerade die Lektüre dieser Gedichte, brachte ihn zum Original zurück. Als Fühmann in seiner ersten Auswahl von 1975 auch die Gedichte aufnahm, die er heimlich vor sich selbst als 'dekadent' denunziert hatte, da konnte er sagen: "Trakls Gedicht wird uns nicht mehr verlassen; wir werden weiter der Wahrheit nachsinnen."

Im Gegensatz zu Bernhard Heisig, der seit den siebziger Jahren mit Preisen und Ämtern überhäuft wird, erhält Fühmann nach seinen kritischen Interventionen im Schriftstellerverband (z. B. gehört er zu den Erstunterzeichnern eines Offenen Briefes von zwölf prominenten DDR-Autoren gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann 1976, protestiert 1977 dagegen, die Ausreise von Sarah Kirsch totzuschweigen und versäumt zu haben, "die uns Verlassende nach ihren Gründen [...] auch nur zu fragen"⁸⁵⁰, und 1979 in einer schriftlichen Eingabe gegen den Ausschluß von neun Kollegen aus dem Schriftstellerverband) ab 1974 (Nationalpreis der DDR II. Klasse) bis zu seinem Tod 1984 in der DDR keine offiziellen Ehrungen mehr. Keine Zeitung der DDR nimmt Notiz von seinem 60. Geburtstag am 15. Januar 1982.

Auszeichnungen kommen ausschließlich von außerhalb: 1977 der Kritikerpreis des Westberliner Verbandes deutscher Kritiker, 1978 der Verdienstorden der Arbeit vom ungarischen Staat für seine Arbeit als Nachdichter, 1982 Preis der Bestenliste des Südwestfunks Baden-Baden und Geschwister-Scholl-Preis der Stadt München. In seiner Rede zur Verleihung des Geschwister-Scholl-Preises bekennt er sich zur ganzen Wahrheit, "nicht in irgendeinem Dienste stehend, der sie nach Belieben gebraucht und von dafür Befugten verwalten lässt, nicht für Programme zugeschnitten, nicht Strategien untergeordnet, nicht modifiziert nach Erfordernissen, nicht Präzeptoren vorbehalten, die das Volk als das schlechthin Unmündige ansehen, nicht wie Tranquilizer auf Rezepten verordnet, nicht zweigeteilt nach Nutzen und Schaden, ungeachtet aller Konsequenzen, nicht einteilbar nach diesen Konsequenzen, nicht moderierbar behufs Konsequenzen, ein absoluter, kein relativer Wert."⁸⁵¹

Bis zuletzt setzte er sich für junge Künstler und Dichter (Wolfgang Hilbig, Gert Neumann, Uwe Kolbe u.v.a.) ein, konzipiert mit Uwe Kolbe und Sascha Anderson eine für die Reihe "Arbeitshefte" der Akademie der Künste geplante Anthologie dieser Generation, die mit Hilfe des zugleich als IM tätigen Anderson verhindert wurde.⁸⁵² An den Präsidenten der Akademie, Konrad Wolf, schrieb er am 22.12.1981, es hänge "sehr viel daran, an Hoffnungen, an

⁸⁴⁹ Franz Fühmann, Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht, Werke Bd. 7, Rostock 1993, S. 69-71.

⁸⁵⁰ Franz Fühmann, Offener Brief an den Leiter der Hauptverwaltung Buchhandel und Verlage im Ministerium für Kultur, Klaus Höpcke, vom 20.11.1977. Abgedruckt in: Sinn und Form 42 (1990), Heft 3, S. 461. Sarah Kirsch gehörte zu den Erstunterzeichnern der Biermann-Petition vom 17.11.1976. Sie wurde darauf aus der SED und aus dem Vorstand des Berliner Schriftstellerverbandes ausgeschlossen. Nach Erhalt der Ausreisegenehmigung im August 1977, übersiedelte sie nach West-Berlin. Vgl. "Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und 'Ästhetik' der Behinderung von Literatur", erarbeitet und hrsg. von Ernest Wichner und Herbert Wiesner, Ausstellungsbuch, Literaturhaus Berlin 1991, S. 127-131.

⁸⁵¹ Franz Fühmann, Wahrheit und Würde, Scham und Schuld, Süddeutsche Zeitung vom 23.11.1982.

⁸⁵² Vgl. Klaus Michael, Eine verschollene Anthologie. Zentralkomitee, Staatssicherheit und die Geschichte eines Buches. In: MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg, hrsg. von Peter Böhlig und Klaus Michael, Leipzig 1993, S. 202-216. Die Anthologie erschien schließlich 1985 im Kölner Kiepenheuer&Witsch Verlag unter dem Titel "Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR", hrsg. von Sascha Anderson und Elke Erb.

erwartungen, vielleicht an letzten möglichkeiten.⁸⁵³ Neun Tage nach der Verhängung des Kriegsrechts am 13.12. 1981 in Polen ging er in diesem Brief auf offensichtliche Vorwürfe (mangelnde Obhutspflicht gegenüber den jungen Autoren und der strafrechtlich relevante Verdacht feindlicher Gruppenbildung) des Akademiepräsidenten Konrad Wolf ein: "diese dichter bilden keine gruppe, die problematik ihrer arbeiten wächst aus der unseres lebens, das quälende und beunruhigende ihrer fragen stammt von dort, aus der realität, nicht aus irgendeinem bösen willen, und es ist, dies quälende nicht durch literaturpolitische restriktionen aus der welt zu schaffen [...] die gemeinsamkeit der in der anthologie vertretenen ist also ihre existenz in der ddr, ihre erfahrung, ihre begabung und ihre mangelnde gelegenheit zu publikation, und aus diesen gründen dann ihr zusammengeführtsein in dieser anthologie, in deren rahmen allerdings fühlen sie sich zusammengehörend [...]"⁸⁵⁴

In seinem Testament nach zwei Krebs-Operationen bleibt ihm nur das Eingeständnis: "Ich habe grausame Schmerzen. Der bitterste ist der, gescheitert zu sein: In der Literatur und in der Hoffnung auf eine Gesellschaft, wie wir sie alle einmal erträumten."⁸⁵⁵

Bis an sein Lebensende beschäftigt ihn das Geheimnis der Identität: "daß einer ein solch zerbrochenes Leben hat und doch die Identität der Person besteht, denn ich schaue ja auf den SA-Mann Fühmann nicht als auf einen Anderen, das bin ja ich, bin ich gewesen. Wenn man eine bestimmte Tabuisierung überwände, die ich wahrscheinlich nicht überwinden kann [...]"

⁸⁵³ Franz Fühmann an Konrad Wolf am 15.9. 1981, Akademie der Künste zu Berlin, K.-W.-Archiv. Zit.n. Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 328.

⁸⁵⁴ Zit.n. Klaus Michael, Eine verschollene Anthologie, wie Anm. 852, S. 211f.

⁸⁵⁵ Aus dem Testament Franz Fühmanns vom 26.7. 1983. Zit.n. Uwe Kolbe, Rede an Franz Fühmann's Grab. In: Franz Fühmann, Die Schatten, Hamburg 1986, S. 236.

Ein letztes Manuskript "Im Berg. Bericht eines Scheiterns (Fragment 1983)" erschien zum 70. Geburtstag unter dem Titel "Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß", hrsg. von Ingrid Prignitz, Rostock 1991. Zwischen 1974 und 1976 fährt Fühmann in unregelmäßigen Abständen in den Thomas-Münzer-Schacht, Sangerhausen, Werkteil des Kupfer-Kombinats Mansfeld und in das Kalibergwerk "Glückauf" in Sondershausen ein. "Ich schildere, daß in meiner Arbeit (Zustand etwa 1970 herum) ein Störfaktor umgeht, ich möchte der Partei dienen, in der Theorie ist alles stimmig, aber in der Praxis gehts nicht auf; [...] Exposition der Schwierigkeiten, da unten einzusteigen (jedesmal Begleitung, ein Obersteiger[...]) [...] Früher war da eine Tafel für die Verunglückten, Ehrentafel der in der Grube Gebliebenen, das ist unter VEB weg, der Tod wird nicht erinnert. Und das ist auch mein Hauptkonflikt. [...] Der Konflikt ist der Konflikt Wahrheit/Parteilichkeit [...] Am Schluß kommt zum Konflikt, zum offenen, dann schließlich zum Bruch zwischen Bergwerksleitung (= Partei) und mir (1979, E.G.). Das ist der eine Strang. Der andre ist der phantastische [...] Das Labyrinth unter Tage (das auch von Ost nach West führt), das u.a. ein Gefängnistrakt à la Piranesi [...] ist. [...] Der dritte Strang ist mein Bemühen, in die Realität des Bergwerks geistig einzudringen, d.h. das Problem der Information. Weder der Arbeiter übersieht den Betrieb, nicht einmal der Steiger tut das [...] der kleinste, bescheidenste Vorschlag zu einer Verbesserung der Arbeitsbedingungen auf ihrer Strecke wird abgeschmettert durch das Argument, es seien dafür keine Mittel da [...] Und von oben, vom Ministerium soll man auch nicht in den Betrieb reinschauen, da wird auch abgeschottet, und natürlich wird auch gegen diesen Schriftsteller abgeschottet, der soll genau sehen, was er sehen soll [...] so ist es aber auch beim Eindringen in die menschl. Psyche [...] Vierter Strang, [...] die hist. Dimension, das Bergwerk als eminent historischer Ort, das Fahren durch die Gänge aus der Zeit der Romantik [...] Bei diesem Komplex wenigstens eine Andeutung: die Feudalismus-Züge dieser Gesellschaft, spez. im Ökonomischen - wie etwa die Leitung (natürlich im mickrigen Maß) den Betrieb als Lehnsgut betrachtet, für sich abzweigt usw.; aber auch: Tauschhandel, Schrumpfen des Markts usw. 5. Strang, das wird Freud, Eros/Thanatos, Liebes- und Todestrieb, verknüpft sich natürlich mit dem Hauptkonflikt Tod und Leugnung des Todes = auch Leugnung des Eros, der saubere Tod und der saubere Sex." (Auszüge aus zwei Briefen Fühmanns an die Herausgeberin, 24.1. 1983, S. 150-154.) Der Text ist ein Dokument für die vielleicht bis zuletzt erhoffte Synthese körperlicher und geistiger Arbeit auf den Spuren des Salinenassessors und Dichters Novalis, durch dessen Lektüre er sich auf den ersten Bergwerkbesuch vorbereitet. Der Bergmann war für ihn eine "Schlüsselgestalt der Romantik" (S. 8). Neben Novalis, gehören Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann zu seinen Ratgebern, mit deren Hilfe er die deutschen Gespenster des falschen Bewußtseins als Wiedergänger längst überwunden geglaubter feudaler Verhaltensweisen aus dem Alltag im DDR-Kombinat aufdecken kann.

dann müßte sich die Frage stellen, was war denn eigentlich in dem SA-Mann Fühmann von jenen Eigenschaften angelegt, die ich heute als positive bezeichnen möchte? [...] Nun aber diese Kontinuität der Person bei allen Brüchen, diese Heimkehr zu etwas, wovon man herkommt. [...]"⁸⁵⁶ Es ist, wie Fühmann im Budapester Tagebuch formuliert, "die Einheit des Widerspruchs, und die Wandlung ist jener Prozeß, in dem sich der Widerspruch auflöst - in was? In den neuen."⁸⁵⁷

Im Gegensatz zum schwarzweißmalenden Märchen, dem Fühmann als Sozialistischer Realist Anfang der 50er Jahre verhaftet war, ermöglicht ihm die Beschäftigung mit dem Mythos, die im Tagebuch beginnt, "die individuelle Erfahrung" der Wandlung "an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen."⁸⁵⁸

"Sich-Erinnern, um vergessen zu können" ist dennoch die gemeinsame Hoffnung Fühmanns und Heisigs. Denn die "Vergangenheit, an die ich mich erinnern kann, habe ich bewältigt, sie ist dadurch Erfahrung geworden; die andere Vergangenheit ist mir entfremdet und kann mich überwältigen[...]"⁸⁵⁹ Auch Heisig weiß, es gibt nur die ständige Bearbeitung und Überarbeitung seines Kriegstraumas in immer neuen Varianten nach der Methode "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten"⁸⁶⁰ von Sigmund Freud.

Auch für Bernhard Heisig gilt, was Martin Walser zur Verteidigung seiner eigenen Kindheit in seinem Roman "Ein springender Brunnen" (1998) schrieb: Er will "Wörter finden nur für sich" und "in dieser Sprache würde er sich einschließen, sobald es hier nicht mehr auszuhalten war." Er will seine Wahrheit retten vor allen späteren Verzeichnungen durch politisch korrekte Aufklärung, "welche die Kindheit und Jugend einer ganzen, unserer, Generation längst verschüttet hat unter den Menetekeln von Auschwitz und Stalingrad, Gestapo, Endlösung und totalem Krieg. Es gibt [...] zwar sicher kein richtiges Leben im falschen, doch immer ein Leben, über das kein Richtig und Falsch je endgültig richten kann."⁸⁶¹

Fühmanns insistierende Fragen an sich selbst wären auch an Bernhard Heisig zu stellen: Ist er den zweiten Schritt, die Verweigerung des Einverständnisses mit der Unmündigkeit nach

⁸⁵⁶ Wilfried F. Schoeller, Gespräch mit Franz Fühmann, zit.n. Franz Fühmann, Der Sturz des Engels, Programmheft des Burgtheater Wien, Programmbuch Nr. 27, 27.2.1988 zur szenischen aus dem Original zu einem Monolog montierten Aufführung des Trakl-Essays "Der Sturz des Engels", S. 152, 154.

⁸⁵⁷ Franz Fühmann, Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens, in: Franz Fühmann, Band 3, Rostock 1993, S. 477.

⁸⁵⁸ "Mythen sind Menschheitserfahrungen; Märchen sind Aufbereitungen von Mythenmotiven. Der Mythos schöpft aus der vollen Realität, das Märchen aus Bruchstücken der Mythen. Der Mythos ist erste, das Märchen zweite Hand. [...] Im Mythos sind Menschen und Götter einander das Andere, und der eine ist nicht durch den Anderen ausdrückbar. Er ist auch nicht sein Gegenteil. Das Märchen kennt nur zweipolige Gegensätze, und der Böse ist das genaue Gegenteil des Helden [...] Das Märchen lehrt träumen; der Mythos lehrt leben. [...] Mythen sind Prozesse, Märchen Resultate" (Ebd., S. 486-488).

Vgl. auch Franz Fühmann, Das mythische Element in der Literatur. In: Franz Fühmann, Essay, Gespräche, Aufsätze 1964-1981, S. 83-140. Ursprünglich am 28.2. 1974, ein Jahr nach dem Erscheinen des Budapester Tagebuchs, als Vortrag vor Studenten der Humboldt-Universität Berlin gehalten, erschien die überarbeitete und erweiterte Fassung 1975 in dem Band "Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur". Die Beschäftigung mit dem Mythos (vgl. Christa Wolf, Cassandra) ermöglichte auch Malern wie Wolfgang Mattheuer und Bernhard Heisig (vgl. Resümee, b. Ikarus - der unvernünftige Künstler) im wissenschaftlichen Sozialismus tabuisierte menschliche Grunderfahrungen wie Krankheit, Tod, Schmerz zu thematisieren.

⁸⁵⁹ Franz Fühmann, Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens, in: Franz Fühmann, Band 3, Rostock 1993, S. 462.

⁸⁶⁰ Sigmund Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, 1914. In: Gesammelte Werke, Bd. X, S. 129ff. Franz Fühmann war 1982 Mitherausgeber der DDR-Ausgabe von Sigmund Freuds Aufsatz "Trauer und Melancholie".

⁸⁶¹ Zit. n. Reinhard Baumgart, Epen in Wasserburg, DIE ZEIT, Nr. 33, 6.8.1998, S. 35.

1968, nach 1976, nach 1979 gegangen, oder ging er nicht immer wieder einen Schritt vor und zwei zurück, dann wieder einmal zwei Schritte voraus und einen zurück?

Bei der weiteren Auseinandersetzung mit seiner Kunst geht es nicht um moralisierende Vorbehalte und die Forderung nach biographischer Makellosigkeit, sondern um die Frage, wieweit ästhetischer *und* politischer Opportunismus sich wechselseitig bedingen als Folge des kulturpolitischen Drucks.

Dennoch hat Heisig ganz im Gegensatz zu den 1995/96 aufgedeckten 'Doppelleben' der Literaturwissenschaftler Hans Schwerte alias Hans Schneider⁸⁶², Hans Robert Jauß⁸⁶³ und des Dichters Stephan Hermlin⁸⁶⁴ nie ein Hehl daraus gemacht, daß er Täter und Opfer der Zeitläufte war.⁸⁶⁵ Seine künstlerische Leistung liegt in der steten künstlerischen Auseinandersetzung mit den Traumata einer Biographie, die aus Krieg und Diktatur in eine weitere Diktatur und den Kalten Krieg überging. In Diktaturen sind moralische Haltung und künstlerisches Werk nicht zu trennen. Die Brechungen und Kompromisse im Lebenslauf eines Künstlers aus der DDR, dessen "Haltung" von seinem Publikum in der Regel höher bewertet wurde als die ästhetischen Qualitäten seines Werkes, haben stets auch im Werk selbst ihre Spuren hinterlassen.

Diese Spuren lassen sich am authentischsten im umfangreichen druckgraphischen Werk von Bernhard Heisig aufspüren.

c. Die Graphik als Zentrum der Erinnerungsarbeit

Lithographien zu Ludwig Renn: "Krieg", um 1955/56; Erich Maria Remarque: "Im Westen nichts Neues", um 1964; "Der Faschistische Alptraum", 1965/66

Lange bevor Bernhard Heisig in seinen Gemälden zur Pariser Kommune, zum "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" und zur "Festung Breslau" sich mit dem Krieg auseinandersetzte, entstanden 1955/56 erste Lithographien zum Kriegsroman von Ludwig Renn. Davor arbeitete er seit 1953 an Zeichnungen und Lithographien zur 48er Revolution in Berlin, Leipzig und Paris, die fließend übergehen in die Darstellung der Pariser Kommune. Diese Blätter demonstrieren schon zu diesem frühen Zeitpunkt den autonomen Charakter der Graphik im Werk von Heisig und offenbaren direkter als die spätere Malerei seine "Bereitschaft zum Thema [...]". Der Generalnenner heißt Konfliktgestaltung. Er ist das durchgehende Thema, der Krieg ist ein Spezialfall, an dem man die Widersprüche besonders demonstrieren kann. Dazu kommt Heisigs Teilnahme am Krieg. [...] Vor Jahren sagte Bernhard Heisig: 'Ich versuche immer, ein gültiges Bild vom Krieg zu machen, aber ich kann

⁸⁶² Sprache und Literatur Heft 77, 27. Jg., 1996, Schwerpunkt: Der Fall Schneider/Schwerte: Ludwig Jäger, Germanistik - eine deutsche Wissenschaft; Theo Buck, Ein Leben mit Maske oder 'Tat und Trug' des Hans Ernst Schneider; Gerd Simon, "Ihr Mann ist tot und läßt Sie grüßen". Claus Leggewie, Von Schneider zu Schwerte. Das ungewöhnliche Leben eines Mannes, der aus der Geschichte lernen wollte, München 1998. Ludwig Jäger, Seitenwechsel: Der Fall Schneider/Schwerte und die Diskretion der Germanistik, München 1998. Helmut König (Hrsg.), Der Fall Schwerte im Kontext, Wiesbaden 1998.

⁸⁶³ Henning Ritter, Rezeption eines Lebens. Jauß über Jauß. In: FAZ, Nr. 212, 11.9. 1996, S. N 5. Joachim Fritz-Vannahme, Ethik und Ästhetik. Wie der Romanist Hans R. Jauß mit seinen SS-Jahren umgeht. In: DIE ZEIT, Nr. 38, 13.9. 1996, S. 33: "Jauß, Jg. 1921, war im Oktober 1939 in die Waffen-SS eingetreten und führte bereits ein Jahr später eine Kompanie an der Ostfront. Er erhielt 1944 für Tapferkeit das Deutsche Kreuz in Gold." Nach Kriegsende verschwieg er seine militärische Laufbahn als Hauptsturmführer der 'fremdvölkischen' Division Charlemagne der Waffen-SS.

⁸⁶⁴ Karl Corino, "Aussen Marmor, innen Gips". Die Legenden des Stephan Hermlin, Düsseldorf 1996. Im Falle der autobiographischen Prosa "Abendlicht" kann man von einer selbstverfaßten Hagiographie sprechen.

⁸⁶⁵ Vgl. Gustav Seibt, Kann eine Biographie ein Werk zerstören? Bemerkungen zu de Man, Jauß, Schwerte, Hermlin. In: Merkur, Heft 3, 52. Jg., März 1998, S. 215-226.

es nicht. Ich bin immer zu nahe dran.' [...] Der Stoff wurde zum Vehikel."⁸⁶⁶

Heisig definiert die Illustration als "eine der literarischen Vorlage zur Ergänzung, Vertiefung oder auch Erweiterung dienende, also dem Prinzip der Texterläuterung verpflichtete künstlerische Auffassung." "Illustrieren heißt für ihn schlicht und ohne Pathos 'erläutern'.

"Wenn Grosz das Deutschlandlied illustriert, so kehrt er mit seinen Zeichnungen den Sinn genau ins Gegenteil, ebenso wenn Dix der Darstellung des arm- und beinlosen Kriegskrüppels den Text zugesellt: 'Was ich bin und was ich habe, dank ich dir mein Vaterland.'"⁸⁶⁷

Zunächst sind es die beiden bekanntesten Romane über den Ersten Weltkrieg, Ludwig Renns "Krieg" und Erich Maria Remarques "Im Westen nichts Neues", die ihn um 1955/56 und 1964 zu Einzelblättern anregten. Erst zwischen 1976 und 1979 entstand zu Ludwig Renns "Krieg" ein Illustrationszyklus, dessen 24 Lithographien der Verlag Philipp Reclam jun. 1979 in Leipzig in einer bibliophilen Buchausgabe des Romans publizierte.⁸⁶⁸

Die Tatsache, daß Bernhard Heisig, sieht man einmal von den frühen Zeichnungen zu Anna Seghers antifaschistischem Roman "Das siebte Kreuz" aus seiner Studentenzeit (um 1949-1951) ab, zuerst zum Buch von Ludwig Renn griff, sagt einiges über seine damalige persönliche Befindlichkeit als heimgekehrter Kriegsteilnehmer aus. Heisig erklärte im Gespräch mit Karl Max Kober: "Zwischen mißverstandenen Frontsoldatenheldentum und dem Otto Dix! Das eine wie das andere wollte ich nicht. Ich wollte unter gar keinen Umständen in die Nähe von Dix geraten, der den Menschen zur Fratze, zu Karikatur macht. Ich wollte die Balance halten, daß jemand Mensch bleibt, auch im Dreck und Schlamm. Ein Mensch, der schicksalhaft in eine Situation gepreßt, als Mensch überlebt, das ist im Roman von Ludwig Renn auch enthalten. Im Unterschied zu den anderen, berühmter gewordenen Romanen von Remarque u.a., ist 'Der Krieg' ein sehr präzises Buch."⁸⁶⁹

Gesprächsweise äußerte Heisig, er habe das Buch öfter gelesen und stets bewundert für seine Nüchternheit. Renn beschreibe seine eigene Erfahrung, daß der Mensch sich an den Krieg gewöhnen kann, "das ist das Gefährliche. Normale Menschen, die zum Schlimmsten in der Lage sind, normale Menschen auch, die dulden müssen [...]"⁸⁷⁰ Im Zusammenhang mit der zweiten Lithographiefolge für die Buchpublikation 1979, die Hans Marquardt, Leiter des Verlages Philipp Reclam jun. Leipzig, 1977 zum 90. Geburtstag von Ludwig Renn angeregt

⁸⁶⁶ Karl Max Kober, Bernhard Heisig, Dresden 1981, S. 24.

Zum Kriegsthema sind folgende Graphikzyklen entstanden: Anna Seghers: *Das siebte Kreuz*, ca. 1949-1951, Zeichnungen; Ludwig Renn: *Krieg*, um 1955/56, Kreide- und Tusch-Lithographien; Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues*, um 1964, Federlithographien; *Der Faschistische Alptraum*, Mappe I, 32 Blätter, 1965/66, Museum der bildenden Künste Leipzig, Mappe II, 25 Blätter, 1975/76, Verlag der Kunst Dresden; Ludwig Renn: *Krieg*, 1976-79, 24 Lithographien; Anna Seghers: *Das siebte Kreuz*, 1984/85, publiziert 1986, 32 Kreide-, Feder-, Tuschzeichnungen und 12 Entwurfszeichnungen.

⁸⁶⁷ Bernhard Heisig, Über die Kunst der Illustration, Der Fall Adolph Menzel. In: *Marginalien* Nr. 18, Berlin 1965, S. 49.

⁸⁶⁸ Parallel erschien eine Mappe "Bernhard Heisig, 24 Lithographien zu Ludwig Renns Roman *Krieg*. Mit einem Text von Johannes R. Becher, 1976/79, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1979, Auflage 80 Exemplare.

⁸⁶⁹ Bernhard Heisig im Interview mit Karl Max Kober in Warnau 1978, Tonband Nr. 51 im Nachlaß von K.M. Kober.

⁸⁷⁰ Bernhard Heisig im Gespräch mit Renate Florstedt: Aus unscheinbaren kleinen Flecken ein graues Kriegsbild zusammengetupft. In: *Leipziger Volkszeitung* vom 21./22.4. 1979, Beilage, S. 13.

"Renn registriert pflichtgemäß, er tupft aus kleinen und unscheinbaren Flecken sein graues Kriegsbild zusammen. Das ist der Alltag des Krieges, Erlebnisdürre, Langeweile, summendes Geschwätz, eine unheimlich weite, horizontlose Steppe, auf der man mechanisch von Befehlen hin und her geschoben wird, ziellos und träg, nur selten eine Unterbrechung, Trommelfeuer, da duckt man sich oder schläft, zu Tode ermüdet, darüber ein. [...] Renn ist der Dichter der Leere des Schlachtfeldes [...]" (Johannes R. Becher im Vorwort zum Roman "Der Krieg", Berlin, Wien, Zürich 1929. Zit.n. Johannes R. Becher, *Publizistik I. 1912-1938*, Berlin und Weimar 1977, S. 191.)

hatte, bemerkte Heisig: "Ein sehr modernes Buch, sehr nackt und ohne raumfüllende Trivialitäten, wie man sie bei Hemingway oder Remarque findet. Ich werde etwas machen, das den Text nicht stört."⁸⁷¹

Die Legende vom einfachen Rekruten aus dem Volke war aber auch Teil der vom Verlag gepflegten Legende. Ludwig Renn⁸⁷², alias Arnold Friedrich Vieth von Golßenau, war im Ersten Weltkrieg Hauptmann. Bevor sein Buch Ende 1928 in den Handel kam, erschien in der Frankfurter Zeitung ein Vorabdruck unter dem Titel "Tage und Jahre im Krieg", der im Editorial der Zeitung am 16.9. 1928 mit den Worten angekündigt wurde: "Wir beginnen in diesen Tagen mit den Aufzeichnungen eines völlig unbekanntes Mannes. [...] Es ist der Krieg eines einfachen, beschränkten Mannes, eines mutigen Mannes, dem deshalb die Feigheit nicht unbekannt blieb. Es ist der Krieg aus der engen horizontlosen Perspektive des Infanteristen, der Krieg aus Grabenhöhe. [...] Hier aber ist *vor* jeder Tendenz geschrieben worden, und hier spricht zum ersten Mal [...] *der gemeine Mann*."⁸⁷³

Die 14 Einzelblätter (Wvz. 31-44) zu "Krieg" entstanden im Zusammenhang mit den Lithos zur 48er Revolution und der Pariser Kommune 1955/56. Sie wirken in Strichführung und Duktus im Vergleich zur Lithographiefolge von 1976/79 noch sehr heterogen. "Sitzender Soldat (Latrine I)" (Wvz. 36, 29,3 x 22,3 cm, Abb. 112) und "Sitzender Soldat mit Eisernem Kreuz (Latrine II)" (Wvz. 37/1, 29,5 x 23,5 cm, Abb. 113) werden von Heisig in kistenartig beklemmende Räume gesetzt, die er sich bei dem bewunderten Beckmann abgeschaut hat. Die Lithographien "Zweikampf" (Wvz. 43, 32 x 22,5 cm, Abb. 118) und "Kartenspielende Soldaten" (Wvz. 44, 31,5 x 23,7 cm, Abb. 119) mit ihren ganz offensichtlich an Beckmann geschulten Verkürzungen und Verknappungen⁸⁷⁴ fallen deutlich aus dem Rahmen der Reihe heraus. Heisig entwickelt und probiert, ausgehend von Menzel und Dix, mit diesen 14 Blättern bereits ein weites Spektrum seiner graphischen Möglichkeiten.

⁸⁷¹ Zit.n. Henry Schumann, Ateliengespräche, Leipzig 1976, S. 125.

⁸⁷² Ludwig Renn (1889-1979) trat in die KPD ein und kämpfte als Kommandeur des Thälmann-Bataillons und Chef des Stabes der 11. Internationalen Brigade 1936/37 im Spanischen Bürgerkrieg. Bis 1947 war er in Mexiko im Exil. Nach seiner Remigration in die SBZ wurde er zum Professor ernannt und erhielt einen Lehrstuhl für Anthropologie an der TU Dresden. Die mit Herbert Gute 1948 geplante Gründung eines Kulturwissenschaftlichen Institutes an der TU Dresden scheiterte. (Vgl. dazu Bernd Lindner, "Künstlerbrigade Rammenau". Herbert Gute und der Sozialistische Realismus. In: DeutschlandArchiv, 32. Jg., Heft 2, März/April 1999, S. 185.)

Auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß im Januar 1956 beklagte Ludwig Renn den Mangel an Kriegsliteratur in der DDR im Gegensatz zum Westen Deutschlands. Zugleich plädierte er in seiner Rede für "das Experimentieren mit neuen, kühneren Formen der Literatur [...]." Gegenüber der Kriegsliteratur nach dem Ersten Weltkrieg als sich seine Generation "völlig desillusioniert und [...] ohne jede Perspektive der Zukunft" in "Opposition zu dem Staat, in dem wir lebten" befand, müßte die Haltung in der DDR nach dem Zweiten Weltkrieg eine ganz andere sein. Dennoch "ist die Erschütterung des zweiten Weltkriegs [...] noch viel schwerer gewesen als im ersten Weltkrieg. Gestern hat einer unserer jungen Schriftsteller zu uns gesprochen und gesagt, daß er - der heute 32 Jahre alt ist (Jg. 1924, Heisig ist Jg. 1925) - jetzt noch nicht in der Lage ist, das Entsetzliche darzustellen, das über ihn kam, - daß er ein Hitlerjunge, und zwar ein begeisterter Hitlerjunge gewesen war und als solcher in diesen Krieg hineingegangen ist. [...] Und das ist ein Unterschied gegenüber dem ersten Weltkrieg, wo diese bewußte Absicht des Mitschuldigmachens der Menschen an den Greueln nicht da war. [...] Also diese Gruppe wird wohl im wesentlichen die Wandlung eines Menschen darstellen müssen, der früher mit noch viel schwereren Illusionen, nämlich mit nazistischen Illusionen, in den zweiten Weltkrieg hineinging." (IV. Deutscher Schriftstellerkongreß. Januar 1956. Protokoll 2. Teil, Berlin 1956, S. 103-105.)

Genau das ist das Thema von Franz Fühmann und Bernhard Heisig.

⁸⁷³ Zit.n. "1929 - Ein Jahr im Fokus der Zeit", Ausstellungsbuch zur Ausstellung im Literaturhaus Berlin, Berlin 2001, S. 173. Der adelige Hauptmann a.D. mußte sich dem Verlag gegenüber verpflichten, sein bürgerliches Pseudonym, Ludwig Renn, zu wahren.

⁸⁷⁴ Vgl. Max Beckmann, "Toter", 1915, Bleistift, 23,4 x 27,5 cm (Abb. 124); "Der Nachhauseweg" und "Die Letzten" (Abb. 125), Lithographien aus der Mappe "Die Hölle", 1919.

Eine thematische Verbindung zur späteren Lithofolge der Buchpublikation von 1979 gibt es nur vereinzelt: Die Szene mit der Mutter neben dem verlegen wirkenden Sohn auf dem Sofa der beiden Blätter "Heimaturlaub - Mutter und Sohn I und II" (Wvz. 40, 32 x 24 cm und 41, 32 x 26 cm, Abb. 115, 116) greift Heisig 1976/79 wieder auf ([Heimaturlaub. Mutter und Sohn], 1976/78, Wvz. 498, ca. 31,2 x 22,5 cm, Abb. 120). Diese Szene ist eine der wenigen, die sich direkt auf den Roman beziehen⁸⁷⁵: "Meine Mutter kam mir aus dem Haus entgegengelaufen, umarmte und küßte mich. Wenn sie wüßte, wie es in mir aussieht, daß ich an nichts mehr glaube, sie würde mich nicht küssen! Ich sagte nichts, küßte sie auch nicht wieder, sondern ging verlegen mit ihr ins Haus. [...] 'Nu, erzähl mal!' sagte meine Mutter. Was erzählen? Ich hatte ein Grauen davor."⁸⁷⁶

Gegenüber der kompakten, malerisch modulierten Kreidelithographie von 1976/78 skizzieren die beiden frühen Fassungen mit wenigen sicheren Strichen Mutter und Sohn auf dem Sofa. Die Lithographie Wvz. 40 (Abb. 115) deutet den Raum nur mit den Kringeln einer Blümchentapete und einen ovalen Rahmen an. Sie konzentriert sich mit psychologischem Gespür auf die fragenden Augen der Mutter, die sich eng an den starr ins Leere blickenden Sohn angeschmiegt hat. Ein drittes Blatt mit dem Titel "Heimaturlaub - Begrüßungsszene" (Wvz. 39, Abb. 114) umreißt einen fast quadratischen Raumausschnitt, der an eine Guckkastenbühne erinnert. Zwischen wilhelminischen Möbelrequisiten, der Mutter, dem mit Sektkelch dem Betrachter zuprostenden Vater im Vordergrund und einer stehenden männliche Figur im Hintergrund eingeklemmt, starrt der Soldat auf Heimaturlaub wie ein Gespenst den Betrachter an. Die Physiognomien erinnern in ihrer maskenhaften Erstarrung an Figuren von James Ensor.

Die übrigen Blätter sind nicht auf eine bestimmte Szene des Romans zu beziehen, folgen aber dem Erzählstil, der den Krieg gleichsam in Nahaufnahme aus der Perspektive des einzelnen Soldaten und seiner Kameraden im Schützengraben erzählt.

Viele Blätter zeigen den Soldaten in seiner existentiellen Vereinsamung, auf sich selbst zurückgeworfen, verloren und verzweifelt: "Aufschreiender Soldat" (Wvz. 32, 24,3 x 25,5 cm, Abb. 108) eröffnet die Reihe mit einem an Federzeichnungen erinnernden Gespinst haardünnere Linien, aus denen heraus sich eine frontal vor dem Betrachter knieende, sich auf die Hände stützende, schreiende Figur mit zu Schlitzeln zusammengepreßten Augenlidern abzeichnet. Ein ähnlich eindrucksvolles Bild für die Isolation des Soldaten an der Front gelingt Heisig 1976/79 mit der Kreidelithographie (Wvz. 505, 32 x 22,5 cm, Abb. 121), die eine schräg von oben gesehene Kraterlandschaft mit Infanteristen zeigt, die hilflos Schutz in Erdhöhlen suchen. Die Zeichnung verdichtet sich in der Fassung der 70er Jahre zu einer malerisch modulierten dunklen Fläche, in der die Soldaten kaum von ihrer Umgebung unterschieden werden können.

Die Komposition des "Soldat mit Kochgeschirr" (Wvz. 33, 24,3 x 25 cm, Abb. 109), der in einem Granattrichter⁸⁷⁷ wie ein Häufchen Elend sitzt, greift Heisig 1976/79 wieder auf als essender Soldat (Wvz. 517, ca. 31,5 x 21,5 cm, Abb. 122). Im Vergleich zu der transparenten, fast körperlosen, in sich zusammengefallenen, insektenhaften Gestalt auf dem frühen Blatt, wirkt die Fassung der 70er Jahre, die eine mit Weißhöhlungen makaber illuminierte Gestalt im nächtlichen Unterstand zeigt, kompakter.

⁸⁷⁵ "Ein- oder zweimal habe ich eine Szene verwendet, aber nur, weil ich es selbst so ähnlich erlebt hatte. Etwa wie die Mutter etwas ratlos mit dem uniformierten Sohn auf dem Sofa sitzt." (Heisig im Gespräch mit Renate Florstedt, wie Anm. 863, S. 13.)

⁸⁷⁶ Ludwig Renn, Krieg, Leipzig 1979, S. 113f. Abbildung S. 115.

⁸⁷⁷ Otto Dix nannte diese Granattrichter "Augenhöhlen der Erde." (Otto Dix auf einer Feldpostkarte "In den Ruinen von Auberive", zit.n. Otto Conzelmann, Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983, S. 115.)

Ebenso gibt es eine thematische Verbindung zwischen dem Blatt "Mahlzeit im Schützengraben" (Wvz. 34, 22,5 x 29,3 cm, Abb. 110) und der Lithographie von 76/79 mit zwei Soldaten im Schützengraben (Wvz. 508, 32 x 23,5 cm, Abb. 123). Während die Fassung aus den 50er Jahre den Betrachter auf Augenhöhe direkt mit den im Schützengraben kauern den Soldaten konfrontiert (wie z.B. auch die zwei nebeneinander sitzenden Soldaten, Wvz. 31, 30,7 x 22,5 cm, 1955/56, Abb. 107), verschiebt sich in den 60er und 70er Jahren die Wahrnehmungsperspektive häufig nach oben. Der Betrachter schaut auf die Kreaturen in den Erdlöchern und Gräben wie auf seltsame Tiere, die sich der Struktur und Farbe ihrer Umgebung vollkommen angeglichen haben (vgl. Wvz. 331, 1965/66, 37,5 x 42,5 cm, Abb. 182-187). Der teilnehmenden Perspektive des Soldaten, der seinesgleichen im Blick hat, entsprechen Szenen, wie z.B. "Sich ausruhende Soldaten" (Wvz. 35, 22,5 x 29 cm, Abb. 111). Vor einem durch Leuchtpurmunition gespenstisch illuminierten Nachthimmel kauern sie, von ihrer Umgebung kaum zu unterscheiden, am Wegrand. Nicht nur diese Arbeit erinnert an den Zyklus der Aquatintaradierungen "Der Krieg" von Otto Dix aus dem Jahr 1924, z.B. an das Blatt "Ruhende Kompanie" (K. 83, 26 x 19,8 cm).⁸⁷⁸ Mit kräftigen Schraffuren zeichnet Heisig "Im Schützengraben marschierende Soldaten" (Wvz. 42, 24,5 x 31,5 cm, Abb. 117), die den Betrachter wie Lemuren anstarren als seien sie lebende Tote.

Materie, Landschaft und menschliche Körper vermischen sich auf diesen Bildern der Schlachtfelder des Zweiten Weltkrieges in Frankreich. In Anlehnung an Wolfgang Sofskys Beschreibung des Gemäldes "Flandern", dem 1934/36 entstandenen letzten Bild, auf dem Otto Dix die Verwüstungen des Grabenkrieges dargestellt hat, kann auch über Heisigs Lithographien zum "Krieg" von Ludwig Renn gesagt werden, sie zeigen das Widerwärtige, das die Sinne empört. "Es droht den Abstand zwischen Bild und Betrachter auszutilgen, es heftet sich an die Nahsinne, besetzt die Nase, dringt ein in die Mundhöhle. Daher die Entrüstung, der Anflug von Ekel und Übelkeit [...] Die Erde war Schutzhöhle und Massengrab zugleich, zersprengt von Minen und Granaten [...] Der Krieg macht die Schöpfung rückgängig. So muß die Welt aussehen, wenn die Elemente wieder eins werden. [...] Die Verheerung ist definitiv. Gegenüber dem großen Sterben verhält sich die Natur gleichgültig. Die Verwüstung hat nicht den Sinn, künftige Kriege zu verhindern." Die Soldaten "krepieren elend - für nichts. [...] Viele Soldaten an der Westfront verendeten im Niemandsland zwischen den feindlichen Gräben, in einem Erdloch oder im Stacheldraht. [...] Soldaten erstickten in einem Stollen oder in einer Gasschwade, ertranken im Schlamm [...] Manchen Toten sah man jedoch gar nichts an. Äußerlich unversehrt fand man sie reglos am Rand eines Trichters oder in einer Grabenecke sitzen. Eine berstende Granate, die wenige Schritte neben dem Opfer niedergegangen war, bewirkte einen Überdruck im Körper, der die Lunge zerriß und Blutungen im Gehirn und dem Rückenmark hervorrief. [...] Die Körper haben sich zusammengekrümmt in die fötale Haltung des Anfangs. Der Leib will nichts mehr spüren. [...] Jeder ist mit sich allein. [...] Der Krieg, das ist nicht das Schlachtgetümmel, das Donnern der Geschütze, der Nahkampf Mann gegen Mann [...] Der Krieg, das ist die Qual der Erschöpfung, die Agonie der Muskeln, der dumpfe Blick, der nichts mehr erkennt, der Dreck im Mund."⁸⁷⁹

Diese wirkliche Seite des Krieges hatte Heisig am eigenen Leibe erfahren und mit seinen Lithographien zu Renn von 1955/56 und 1976/79 im Geist dieses Autors jenseits aller Mythisierungen dargestellt. Diese Sicht nahm auch Otto Dix für sich in Anspruch, wenn er

⁸⁷⁸ 50 Radierungen in 5 Mappen mit je 10 Blättern, Verlag Karl Nierendorf, Berlin 1924, K. 70-119. Entgegen Heisigs Befürchtung, Dix würde "den Menschen zur Fratze, zu Karikatur" entstellen, machen beide Künstler in den Lithographie- bzw. Aquatintaradier-Zyklen nichts anderes als 'präzise' zu zeichnen, was sie sehen.

⁸⁷⁹ Wolfgang Sofsky, Der Sieger des großen Metzels war der Schlamm. In: FAZ, Nr. 262, 11.11. 1998, S. 46.

davon sprach, er habe den Krieg sachlich dargestellt, "ohne Mitleid erregen zu wollen, ohne alles Propagandistische. Ich habe vermieden, Kämpfe darzustellen. Ich wollte keine ekstatischen Übertreibungen. Ich habe Zustände dargestellt, Zustände, die der Krieg hervorgerufen hat, und die Folgen des Krieges, als Zustände."⁸⁸⁰

Nach den Zeichnungen und Gouachen zwischen 1915 und 1918, die den Krieg in der Formensprache des Expressionismus, Kubismus und Futurismus⁸⁸¹ als "mythisch-kosmisches(n) Geschehen", "elementares Ereignis", sich austobende "Urkraft"⁸⁸² darstellen, wechselt Dix 1920 mit dem Beginn der Arbeit an dem Gemälde "Der Schützengraben" (1920/23)⁸⁸³ von diesem eher die Gegenstände abstrahierenden, visionär-expressiven Stil zum Verismus der Radierungen "Der Krieg" von 1924: "1919/20 fing ich an, ganz grau, ohne viel Farben zu malen. Da es diesem Erleben, da es dem, was ich sah - der grauen Straße, den grauen Menschen - am nächsten kam. Und es war auch gewissermaßen ein Widerspruch gegen die kolossale Farbigkeit der Expressionisten, nicht wahr? Ich sagte mir: Es ist ja gar nicht bunt. Es ist alles viel düsterer, in den Tönen viel ruhiger, viel einfacher. [...] Ich wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind."⁸⁸⁴ Heisig orientiert sich am Dix des Schützengrabens und des Radierzyklus. Auch er will "ganz einfach - fast reportagemäßig [...] zusammenfassend sachlich"⁸⁸⁵, so nahe wie möglich an der Realität die Schrecken des Krieges bezeugen. Immer wieder wird er in den 70er und 80er Jahren die Mitteltafel des Triptychons "Der Krieg" (1929-32) zitieren, die das Motiv des Schützengrabens aufnimmt und weiterführt.

Dennoch kommen die Bilder als Zeugnisse erinnerter Gewalt nicht ohne kunsthistorische Anleihen aus. "Obgleich durch unmittelbare Leibeseferfahrung beglaubigt, entspringt ihr ästhetischer Ausdruck zuletzt der Imagination, den wiederkehrenden Alpträumen des Überlebenden ebenso wie den Kreationen der Einbildungskraft."⁸⁸⁶ Heinz-Dieter Kittsteiner hat darauf hingewiesen, daß Dix im Radierzyklus nicht nur auf seine expressiv-futuristischen Zeichnungen der Kriegsjahre zurückgriff, sondern zusätzlich anatomische Studien in einem Dresdener Krankenhaus machte und für seine Köpfe von Sterbenden oder z.B. dem Blatt "Transplantation" sich auf Photographien gestützt haben könnte, die der Pazifist Ernst Friedrich in seinem "Internationalen Antikriegsmuseum"⁸⁸⁷ ausgestellt hatte.⁸⁸⁸

⁸⁸⁰ Otto Dix im Gespräch mit Maria Wetzel, 1957, zit.n. Fritz Löffler, Otto Dix und der Krieg, Leipzig 1986, S. 33.

⁸⁸¹ Die Galerie Arnold in Dresden zeigte im Sommer 1914 eine umfangreiche Ausstellung mit dem Titel "Expressionismus, Kubismus und Futurismus".

⁸⁸² Otto Conzelmann, Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983, S. 76, 83, 89.

⁸⁸³ Öl auf Leinwand, 230 x 250 cm. Das 1933 von den Nazis beschlagnahmte Gemälde ist seither verschollen. "Das großformatige Gemälde [...] unterscheidet sich gründlich von seinen zwischen 1914 und 1918 entstandenen, erst 1961 veröffentlichten Kriegszeichnungen [...] Rücksichtslos und genau, wie mit Lupe und Seziermesser, nichts auslassend, führt er ein unaussprechliches Konglomerat aus Erde, Schlamm, Trümmern, Ungeziefer, zerfetzten und zerstückelten, verwesenden Menschenkörpern vor Augen." (Annegret Jürgens-Kirchhoff, Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, S. 87.)

⁸⁸⁴ Otto Dix im Gespräch mit Maria Wetzel, 1965. Zit.n. Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin/DDR 1981, S. 225.

⁸⁸⁵ Otto Dix im Gespräch mit Karl-Heinz Hagen, ND, Dezember 1964. Zit.n. Diether Schmidt, a.a.O., S. 262.

⁸⁸⁶ Wolfgang Sofsky, wie Anm 869, 1998.

⁸⁸⁷ Vgl. Ernst Friedrich, Krieg dem Kriege, Bd. 1, Berlin 1924, Bd. 2, Berlin 1926.

⁸⁸⁸ Heinz-Dieter Kittsteiner, Dix, Friedrich und Jünger: Bilder des Weltkrieges. In: Ausst.kat. Otto Dix. Zwischen den Kriegen, Berlin 1977, S. 36.

"Dix liefert ein hervorragendes Beispiel für die Tatsache, daß gerade der Verismus auf kunstgeschichtliche Vorbilder zurückgreifen muß. Dies mag erstaunen, weil gerade die veristischen Bilder vorzugeben scheinen, die Wirklichkeit authentisch zu spiegeln und es sich doch um höchst artifizielle Gebilde handelt. Auch das vorgeblich 'Authentische' ist darauf angewiesen, Schemata zu benutzen und zu aktivieren, um überhaupt

Zehn Jahre nach den Illustrationen zu Ludwig Renn folgten um 1964 Heisigs 18 Federlithographien zu Remarques "Im Westen nichts Neues" (Wvz. 219-236).⁸⁸⁹ Dieses Buch erschien wenige Wochen nach dem Roman "Krieg" von Renn Ende Januar 1929 in Ullsteins Propyläen-Verlag nach einem Vorabdruck in der Vossischen Zeitung. Auch bei der 'Promotion' dieses Autors wurde die Legende vom unbekanntem Soldaten in die Welt gesetzt, der sich, unverdorben von literarischen Erfahrungen, authentisch seine Kriegserlebnisse von der Seele schrieb. Erich Paul Remark aber, der sich bereits 1921 den klangvolleren Künstlernamen Erich Maria Remarque gab, war als Theater- und Konzertkritiker bei der Osnabrücker Zeitung, als Redakteur der Werkzeitschrift von Continental in Hannover und als Redakteur der Zeitung "Sport im Bild" im Scherl-Verlag, der bereits 1925 seinen dritten Roman geschrieben hatte, ein literarischer Profi. Nur Kriegserfahrungen hatte er nachweislich kaum gemacht.⁸⁹⁰ Das Buch traf dennoch den Nerv einer Generation, die sich durch die Erlebnisse im Schützengraben verloren glaubte. Auf dem Umschlag empfahl Walter von Molo den Roman pathetisch als "Denkmal unseres unbekanntem Soldaten/Von allen Toten geschrieben"⁸⁹¹ Remarque erklärte, das Buch "soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein." Er habe es geschrieben, um "über eine Generation zu berichten, die vom Krieg zerstört wurde - auch wenn sie seinen Granaten entkam."⁸⁹² Remarques Charaktere: der Schullehrer, der über Nationalismus, Ehre und Tapferkeit schwadroniert; der Postbote, der sich als Ausbilder wie ein Roboter aufführt; die Ärzte und Sanitäter, die nur Körper zusammenflicken ohne Gefühl für Menschenwürde, sind Repräsentanten eines seelenlosen Staates und einer unmenschlichen Gesellschaft, "die menschliche Werte zerstörte, die Barmherzigkeit, Liebe, Humor, Schönheit und Individualität negierte. [...] Die Charaktere seiner [...] verbrannten Generation [...] handeln nicht; sie sind ganz einfach Opfer."⁸⁹³ Von allen Kriegsbüchern Ende der zwanziger Jahre sprach das von Remarque am deutlichsten von der 'verlorenen Generation' der Kriegsheimkehrer, "die sich schwerer tat als andere, ihren Weg aus den Jahren des Todes, des Kampfes und des Grauens zurückzufinden in die friedlichen Gefilde der Arbeit

mitgeteilt und aufgenommen werden zu können." (Olaf Peters, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947, Berlin 1998, S. 199.)

⁸⁸⁹ Das Werkverzeichnis im Ausst.kat. Dresden-Leipzig 1973 zählt 21 Blätter (Nr. 26, S. 69, Abb. 77, 78) im Gegensatz zum Wvz. von Dietulf Sander, Textband, S. 93.

⁸⁹⁰ Remarque, bei Kriegsbeginn 16 Jahre alt, wurde im November 1916 mit 18 Jahren eingezogen während seiner Ausbildung zum Lehrer am katholischen Seminar in Osnabrück. Im Juni 1917 kam er zum erstenmal an der Front in Flandern zum Einsatz. Nach sechs Wochen Einsatz verschaffte ihm eine Granatsplitterverwundung einen Lazarettaufenthalt in der Heimat, der bis Kriegsende in einen Dienst auf der Schreibstube überging. Nach dem Bestsellererfolg des Romans kam es zu zahlreichen Anfragen nach den Fakten seiner Kriegsbeteiligung, so daß der Reichswehrminister General Wilhelm Groner mitteilen ließ, Remarque sei am 31. Juli 1917 am linken Knie und unter dem Arm verwundet worden und habe vom 3. August 1917 bis zu 31. Oktober 1918 in einem Duisburger Krankenhaus gelegen. Er sei weder ausgezeichnet noch befördert worden. (Kabinettsprotokoll vom 19.12. 1930 in den Akten der Reichskanzlei, R431/1447,383, Bundesarchiv Koblenz. Zit.n. Modris Eksteins, Tanz über Gräben, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 414.)

⁸⁹¹ Die Erstauflage von 30.000 Exemplaren war nach zwei Tagen vergriffen. Innerhalb von fünf Wochen waren bereits 200.000 Exemplare verkauft. Zeitweise waren sechs Druckereien und zehn Buchbindereien gleichzeitig mit der Herstellung des Buches beschäftigt. Bis Anfang Mai waren es bereits 640.000. Im März erschien die englische, Ende Mai die amerikanische, im Juni die französische Ausgabe. Am Ende des Jahres waren 925.000 und im Juni 1930 die erste Million gedruckt. Es gab Übersetzungen in 28 Sprachen und eine Ausgabe in Blindenschrift im Umfang von zwei Lexikonbänden, die auf Anfrage jeder Kriegsblinde kostenlos vom Haus Ullstein zugeschickt bekam. (Vgl. "1929 - Ein Jahr im Fokus der Zeit", Ausstellungsbuch zur Ausstellung im Literaturhaus Berlin, Berlin 2001, S. 157ff.)

⁸⁹² Erklärung des Autors in der Ausgabe von 1929, S. 5.

⁸⁹³ Modris Eksteins, Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 421.

und des Fortschritts."⁸⁹⁴

Heisig dagegen ließ sich nicht beeindrucken: "Mein Verdacht übrigens gegenüber Remarque hat sich sofort bestätigt als ich die Biographie kennenlernte: Remarque hat faktisch gar keinen Krieg mitgemacht. Er ist bei Schanzarbeiten 1917 hinter der Front schwer verwundet worden und ist nie wieder an die Front gekommen. Daher kommen auch die vielen Ungereimtheiten in seinem Roman hinein. Es fehlte der nötige Abstand, während Renn es sachlicher, nüchterner und desillusionierender schildert."⁸⁹⁵

Im Gegensatz zu Ludwig Renns "Krieg" (1979), kam es nie zu einer illustrierten Ausgabe des Romans.⁸⁹⁶ Sander stellt zu Recht fest, daß Heisig eine tiefere innere Bindung zum Roman von Ludwig Renn entwickelt habe.⁸⁹⁷ Die ersten beiden Blätter "Rastende Soldaten" (Wvz. 219, 21,2 x 18,3 cm, Abb. 126) und "Zwei Soldaten in einem Granattrichter" (Wvz. 220, 18,7 x 21,3 cm, Abb. 127) und "Soldaten mit Gasmasken im Schützengraben" (Wvz. 235, 19 x 26 cm, Abb. 135) stehen mit ihren tiefschwarzen Tuschflächen und verdichteten Strichlagen der Lithographie "Sich ausruhende Soldaten" von Renn (Wvz. 35, Abb. 111) noch nahe. Wie die frühen Lithographien zu Renn von 1955/56 gleichen die meisten Blätter Federzeichnungen, die den Stein wie ein Blatt Papier benutzen oder auf Umdruckpapier gezeichnet worden sind. Heisig nutzt die Möglichkeiten der knapp und spontan Figur und Umgebung erfassenden Zeichnung für die Darstellung aktionsreicher und dramaturgisch effektiv inszenierter Kampfszenen: "Angriff auf einen Schützengraben" (Wvz. 223, 20,3 x 26 cm, Abb. 130); "Zwei Soldaten im Schützengraben vor Angreifern" (Wvz. 221, 19,5 x 26 cm, Abb. 128); "Nahkampf im Schützengraben" (Wvz. 222, 19,4 x 25,6 cm, Abb. 129); "Kampf am Schützengraben" (Wvz. 224, 19,2 x 19,3 cm, Abb. 131); Zweikampf II (Wvz. 226, 26,6 x 17,2 cm, Abb. 132); Nahkampf II (Wvz. 228, 16,1 x 17 cm, Abb. 133).

Auf dem Blatt "Aufschreiender Soldat vor Toten" (Wvz. 230, 14,8 x 16,1 cm, Abb. 134) läßt Heisig das Kampfgetümmel für eine Schrecksekunde erstarren. Die Augen vor Entsetzen geweitet, reagiert der Soldat mit einem stummen Schrei auf den Anblick der Toten.

Das eindrucksvollste Blatt der Reihe "Neben drei Soldaten explodiert eine Granate" (Wvz. 236, 18,1 x 24 cm, Abb. 136) erinnert entfernt an Max Beckmanns Radierung "Die Granate" von 1915 (38,6 x 28,9 cm, Abb. 136 a), die den Augenblick der Detonation und zugleich ihre Wirkung auf die getroffenen Soldaten zeigt.

Der Roman von Remarque inspirierte Heisig offensichtlich zur Darstellung von Nahkampfsszenen des Krieges, während Renn ihn anregte, der stummen Qual der Erschöpfung

⁸⁹⁴ E.M. Remarque und General Sir Ian Hamilton, "The End Of War?". In: Life and Letters, 3, 1929, S. 405f. Zit.n. Modris Eksteins, a.a.O., S. 420.

⁸⁹⁵ Bernhard Heisig im Interview mit Karl Max Kober in Warnau 1978, Tonband Nr. 51 im Nachlaß von K.M. Kober.

⁸⁹⁶ Dietulf Sander macht darauf aufmerksam, daß erst 1975 im Aufbau Verlag Berlin und Weimar eine Buchausgabe in der DDR erschienen ist.

Während der Bücherverbrennung 1933 wurde auch ein Exemplar von "Im Westen nichts Neues" verbrannt. Günter de Bruyn erinnert sich in seiner Autobiographie, daß er in seiner Zeit als Bibliothekar Anfang der 50er Jahre aufgefordert wurde "reaktionäre, dekadente und pazifistische" Romane auszusortieren, "die zwar nicht ausdrücklich verboten seien, aber für die Erziehung der Werktätigen doch unerwünscht." (S. 25) "Da viele der gefährlichen Tendenzen, nach denen gefahndet wurde, solche waren, die auch in den Hitlerjahren als verderblich gegolten hatten, traf das Verdammungsurteil häufig Werke, die das Dritte Reich nur durch Zufall oder mutige Rettungsaktionen überstanden hatten, wie die von Bertha von Suttner und Remarque. Um nicht als Vollstrecker von Naziurteilen angeprangert zu werden, wurde die Aussonderung unter Ausschluß der Öffentlichkeit betrieben, und eigne Skrupel beschwichtigte man mit der Behauptung: Das sei eine volkspädagogische Maßnahme und kein Verbot." (Günter de Bruyn, Vierzig Jahre, Frankfurt am Main 1998, S. 35)

⁸⁹⁷ Dietulf Sander, Der Alptraum - 'was mich beunruhigt', in: Bernhard Heisig, Der faschistische Alptraum. Lithographien und Texte, hrsg. von Dietulf Sander, Leipzig 1989, S. 61.

Ausdruck zu geben.

Bernhard Heisig, der im Gegensatz zu seiner parallel entstandenen Malerei im druckgraphischen Medium, ob er direkt auf den Stein oder auf Umdruckpapier mit Kreide, Tusche oder Feder zeichnete, spontaner, impulsiver und persönlicher agierte, kam entgegen, daß die Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre boomenden Kriegsromane von Renn und Remarque über den Ersten Weltkrieg⁸⁹⁸ ihre Geschichte nicht "von der Warte einer gesellschaftlichen Einheit oder gar der ganzen Nation aus, sondern ausschließlich vom Standpunkt des Individuums" erzählten. "Der Krieg war weit mehr Sache des individuellen Erlebens als der kollektiven Interpretation. Und damit fiel er nicht mehr in den Bereich der Geschichtsschreibung, sondern in den der Kunst. Die Kunst war wichtiger geworden als die Geschichte." Wie im modernen Roman bei Marcel Proust und James Joyce triumphiert das Individuum über die Kollektivrealität. Im Vergleich zum 19. Jahrhundert, dem Zeitalter des Historismus und der Historienmalerei, sei das 20. "eine antihistorische Epoche, was zum Teil daran liegt, [...] daß dieses Jahrhundert von Anbeginn an eines der Desintegration und nicht der Integration gewesen ist. Als Folge davon ist der Psychologe weitaus gefragter als der Historiker. Und dem Künstler bringt man mehr Respekt entgegen als jedem von beiden. [...] Die Historiker vermochten keine Erklärungen für den Krieg zu finden, die neben der

⁸⁹⁸ Ende der 20er Jahre erschienen auch die Kriegsbücher von Robert von Ranke-Graves (*Goodbye to All That. Autobiography*), London 1929, dt. Strich drunter!), Richard Aldingtons, Edmund Blunden, Ernest Hemingway, R.H. Mottram, Siegfried Sassoon, H.M. Tomlinson, Arnold Zweig u.v.a.

Gleichzeitig gab es eine den Krieg verklärende, mystifizierende Literatur, die der nationalsozialistischen Kriegspropaganda zuarbeitete, wie z.B. Werner Beumelburg, Sperrfeuer um Deutschland, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, Berlin 1929. In der Widmung schreibt der Autor: "Die Ereignisse, die dieses Buch darstellt, wurden von einem einzelnen beschrieben. Aber der Geist des Schreibenden gehorchte dem Geist der Masse, die jene Ereignisse gestaltete. [...] Einmal aber waren sie einer Idee unterworfen, einem Willen, einem Schicksal. [...] Im Geiste der Millionen, der lebenden und der toten, ist dieses Buch als ein Gelöbnis und ein Bekenntnis Hindenburg gewidmet." Zu diesem Genre gehören auch Richard Euringer, Fliegerschule 4, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, Berlin, Leipzig 1929; Thor Goote, Wir fahren den Tod, Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh 1930 oder die Bücher des "Stahlhelm"-Gründers Franz Seldte: "M.G.K.", eine wie es in der Verlagswerbung heißt "mitreißende Darstellung des siegreichen Vorwärtstürens in den ersten Kriegsmonaten. [...] Trefflich ist das kameradschaftliche Verhalten zwischen Offizier und Mann geschildert, das die Grundlage zu Seldtes späterer Tätigkeit im Stahlhelm bildete." Danach erschien "Dauerfeuer", eine Schilderung des Stellungskrieges, wie ihn Seldte als Führer einer Maschinengewehrkompanie bis zur schweren Verwundung in der Somme-Schlacht erlebte. 1931 brachte der K.F. Koehler Verlag in Leipzig das dritte Buch "Vor und hinter den Kulissen" heraus, das Franz Seldte dem Geist widmete, "den der deutsche Frontsoldat im Felde bewährt hat, - Der Geist, der uns den Stahlhelm, den Bund der Frontsoldaten hat gründen lassen, - Dieser Geist ist der Träger der deutschen Zukunft! Front Heil!" In einem Schlußwort bekennt Seldte, daß für ihn der Krieg "zu den nicht vielen Dingen im Leben" gehört, "die nicht enttäuschten, sondern meine Erwartungen übertrafen. Der Krieg war groß. Der Krieg war gewaltig." (S. 344f.) Franz Seldte (1882-1947) gründete den "Stahlhelm" bereits im November 1918 als "Bund der Frontsoldaten", der 1919-23 an den Freikorpskämpfen teilnahm. Er war Bundesführer dieser Organisation 1918-33. Seit 1929 gehörte der "Stahlhelm" zusammen mit der NSDAP und der Deutschnationalen Partei zur "Nationalen Opposition" der "Harzburger Front". 1933 wurden die Mitglieder bis zum 35. Lebensjahr als "Wehr-Stahlhelm" in die SA eingegliedert, die älteren Jahrgänge wurden als "Nationalsozialistischer Deutscher Frontkämpferbund (Stahlhelm)" 1934 gleichgeschaltet, 1935 aufgelöst. Seldte war vom 30.1.33 bis 29.4. 1945 Reichsarbeitsminister.

Im gleichen Verlag Koehler erschienen seit 1919 die Kriegerinnerungen unzähliger Admirale, Generäle und Soldaten, angefangen mit Großadmiral von Tirpitz, General von Lettow-Vorbeck und den Büchern des Grafen Luckner ("Seeteufel", "Seeteufel erobert Amerika"). Robert Grenzmanns Buch "Generation ohne Hoffnung. Aufzeichnungen des Robert Grenzmann aus den Jahren 1913-1933" (Hannover 1968) will "das große deutsche Schicksal" begreifen, "das dieses junge Leben überschattet und es damit repräsentativ macht für eine ganze Generation, die ohne Zukunft und ohne Hoffnung ist." (Klappentext) "Das Volk der 100 Millionen hat seinen Platz in dieser Welt noch nicht gefunden. Dieses Volk ist zu groß an Zahl, zu groß an Begabung und zu stark an Dynamik, als daß die übrige Welt ihm gestatten würde, den Platz einzunehmen, der ihm zusteht." (S. 347)

grauenhaften Realität, dem tatsächlichen Kriegserlebnis zu bestehen vermögen."⁸⁹⁹ Dagegen wurde Remarques Roman über Nacht zum größten Bestseller der Verlagsgeschichte. Kein Wunder, daß die Historiker an der Erwartung, man könne "in der Geschichte einen großangelegten Plan, einen Rhythmus, ein Werk der Vorsehung" erkennen, zu zweifeln beginnen. Im Vorwort seiner 1934 erschienenen "Geschichte Europas" bekennt H.A.L. Fisher: "Solche Harmonien haben sich meinem Blick nicht enthüllt. Ich sehe ein Ereignis dem anderen folgen wie die Wellen des Meeres."⁹⁰⁰

Joachim Fest kam in einem Essay über Heisigs Geschichtsbilder zu einem vergleichbaren Fazit: Bernhard Heisigs Blick auf die Welt sei weniger von Hegel und dessen Nachfahren bis hin zu Karl Marx bestimmt, sondern von deren mehr und mehr ins Bewußtsein rückendem Antipoden Jacob Burckhardt, der "ebenfalls nicht an eine leitende Idee der Geschichte zu glauben vermochte und nirgendwo ein Vorankommen sah. Nüchterner als alle Welt ringsum, entdeckte er überall nur Aufbäumen und Zurückfallen, ein blindes Umwälzen in ewiger Bewegung, gründend und zerstörend, eine Flucht chaotischer Bilder auf meist düsterem Grund: das schöne, schreckliche und ewig ziellose Schauspiel immer neu entfesselter Naturgewalten." Joachim Fest vermutet, daß Heisig den Argwohn der Partei zurecht auf sich zog, da er schon immer ein Apokalyptiker war und blieb, "der die Verheißungen nicht teilte, die den Kern der sozialistischen Botschaft ausmachten, und statt dessen in aller geschichtlichen Bewegung nur das Geschiebe zu immer neuen Abgründen wahrnahm. Er habe 'nicht sehr viel Hoffnung, was die Geschichte betrifft', hat er bemerkt, und die Idee des Fortschritts als 'blanken Unsinn' bezeichnet."⁹⁰¹

Ohne den Glauben an einen Sinn der Geschichte, an Klassenkämpfe, Läuterung und Sieg, bleibt nur der Versuch, den Schmerz, den die Erinnerungen auslösen, zu mildern durch

⁸⁹⁹ Eksteins, wie Anm. 883, S. 431f.

⁹⁰⁰ H.A.L. Fisher, Die Geschichte Europas, Stuttgart 1936. Zit.n. Eksteins, a.a.O., S. 432.

⁹⁰¹ Joachim Fest, Das nie endende Menetekel der Geschichte. Anmerkungen zu Bernhard Heisig. In: Brusberg Dokumente 35 "Bernhard Heisig - Begegnung mit Bildern", Berlin 1995. Nachgedruckt in: Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten (Kat.), Altana AG, Bad Homburg v.d. Höhe, Köln 1998, S. 188. In seiner Dankesrede zur Verleihung der Wilhelm-Leuschner-Medaille vergleicht Joachim Fest den Geschichtsschreiber mit dem Künstler: "Die gewaltigen Stoffhaufen, denen sich der Historiker gegenüber sieht, haben von sich aus weder Farbe noch Gewicht [...]. Es ist nur rohe tohuwaboische Masse, die Geschichte hat keine Dramaturgie. Das alles muss erst gleichsam hinzugetan, das Material geordnet [...] und in Form gebracht werden. [...] So gut wie alle Historiker, deren Namen das Gedächtnis bewahrt, haben ihr Metier denn auch als Kunst betrachtet, weit näher an der Literatur als an der Wissenschaft. [...] Aber weil sich Millionen fortwährend entscheiden, nach ihren Hoffnungen, Wünschen oder Launen, nach ihren vermeintlichen Interessen und mitunter sogar dagegen, kann die Geschichte keine Wissenschaft im genauen Wortsinn sein. Denn die Wissenschaft operiert durchweg mit Regeln und entwickelt aus dem Prinzip der Wiederholung bestimmte Gesetzmäßigkeiten. [...] Kein Welterklärungssystem, kein historisches Gesetz und keine kritische Theorie spenden künftig den Trost, für den sie einst angeschafft wurden. Auch das gehört zu den bislang kaum wahrgenommenen Folgen der Ereignisse von 1989/90." Fest sieht darin die Chance, daß die Geschichtsschreibung künftig Abstand nimmt "von dem trügerischen Glauben an irgendeinen verborgenen, aber den Kundigen entschlüsselbaren Sinn, weg von den pseudotheologischen Aufpropfungen, die sie denaturiert haben, auch von ihrer Menschenferne [...]." Letztlich ist Geschichtsschreibung nichts anderes als "die Spiegelung eines nie zur Ruhe kommenden Umwälzens, verwirrender Bildermengen, ständiger Spasmen und Entladungen, alles ziellos und nur in Form gebracht von Geist und Hand der Historiker." Der Spaß bestehe "in nichts anderem als der elementaren Lust an der Vergegenwärtigung, sei es einer Zeit- und Lebensstimmung, sei es der Verkettung von Vernunft und Verhängnis, von Aufstieg und Niedergang, und wie die Menschen zurückliegender Epochen, nicht anders als wir selbst mitten in die Turbulenzen hineingesetzt, damit zurechtkamen. [...] Die Katastrophen des zu Ende gehenden Jahrhunderts hatten immer auch mit verbreiteten Orientierungsnöten zu tun: mit utopischen Heilsauskünften, stolzen Konstruktionen über den Weitergang der Welt, ideologischen Rezepten widersprüchlichster Art, und wer vom Wiederholungsschrecken geprägt ist, wird da anzusetzen haben." (Joachim Fest, Literatur ohne Heilsplan. Über den Umgang mit der Geschichte... In: FAZ, Nr. 36 vom 12.2. 2000, Tiefdruckbeilage, S. IV.)

Verarbeitung im Sinne von Vergegenständlichen der persönlichen Kriegstraumata. Vergessen und Erinnern gehören dabei eng zusammen. Auf Verdrängung als forciertes Vergessen kann Schreiben und Malen als "eine Art erzwungener und fixierter Erinnerung"⁹⁰² folgen. Das erlittene Trauma bleibt Lebensthema. Sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR lassen sich die aufeinanderfolgenden Phasen des totalen Verdrängens und forcierten Erinnerns als kollektives Phänomen verfolgen.

Die von Dix und Heisig angestrebte wahrhafte und direkte Wiedergabe ihrer Kriegseindrücke war unmittelbar nach den Ereignissen nicht möglich. Der Zyklus der Aquatintaradierungen "Der Krieg" von Otto Dix entstand erst sechs Jahre nach Kriegsende, mehr als 10 Jahre vergingen bis zum Triptychon "Der Krieg" und 16 Jahre bis zum Gemälde "Flandern". Heisig begann erst zehn Jahre nach dem Ende des Krieges mit den ersten Lithographien zum "Krieg" von Ludwig Renn.

Jorge Semprún (Jg. 1923, zwei Jahre älter als Heisig)⁹⁰³ wollte nach seiner Befreiung aus dem KZ Buchenwald als Zweiundzwanzigjähriger seine Erfahrung mit dem Lager und dem Tod aufschreiben. Von Kind an war es sein Wunsch gewesen, Schriftsteller zu werden. Aber jede geschriebene Seite riß ihn "hinein in eine unheilvolle und todbringende Erinnerung [...] Ich mußte zwischen dem Schreiben und dem Leben wählen und entschied mich für das Leben. Aber indem ich mich dafür entschied, mußte ich das Lebensprojekt, Schriftsteller zu werden, aufgeben [...] Ich mußte mich dafür entscheiden, ein anderer zu sein, nicht ich selbst zu sein, damit ich irgend jemand, irgend etwas sein könne. [...] Wenn das Schreiben mich in der grauenhaften Erinnerung an die Vergangenheit festhielt, so projizierte mich die politische Tätigkeit in die Zukunft."⁹⁰⁴ Als Spitzenfunktionär der illegalen spanischen KP arbeitete er bis zu seinem Parteiausschluß 1964 gegen das Franco-Regime. "Während der siebzehn Jahre, da ich schwieg, habe ich auch mit Freunden so über die Lager gesprochen, als wären sie für mich etwas völlig Fremdes, Abstraktes - keiner wußte, daß ich in Buchenwald war."⁹⁰⁵ 1963 erschien sein erster Roman "Die große Reise", 1980 der Roman "Was für ein schöner Sonntag!", 1995 "Schreiben oder Leben", Bücher, in denen er seine Erfahrungen im KZ Buchenwald verarbeitete. Seit er zugeben konnte und begriffen hatte, "daß Buchenwald das zentrale Ereignis meines Lebens ist [...] fühle ich mich befreit. Ich bin nur eines wirklich im Leben: ein ehemaliger Deportierter, ein Überlebender aus Buchenwald. [...] Aber der April ist für mich immer ein schwieriger Monat, dann wird der Befreiung der Lager gedacht - Primo Levi hat sich am Jahrestag der Freilassung [am 11.4. 1987, E.G.] umgebracht."⁹⁰⁶ Das traumatischste Erlebnis, mit der Identität eines an seiner Stelle gestorbenen Mithäftlings leben zu müssen, hat er erst nach mehr als einem halben Jahrhundert in dem 2001 erschienenen Roman "Der Tote mit meinem Namen"⁹⁰⁷ dargestellt.

⁹⁰² Wolfgang Schmidbauer, 'Ich wußte nie, was mit Vater ist'. Das Trauma des Krieges, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 121.

⁹⁰³ 1943 als Mitglied der Résistance verhaftet und in das KZ Buchenwald deportiert, Haft bis 1945, danach bis zum Bruch mit der Partei 1964 Führer der illegalen KP in Spanien; 1988 bis 1991 spanischer Kultusminister.

⁹⁰⁴ Jorge Semprún, Rede als Friedenspreisträger des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels 1994 in der Frankfurter Paulskirche, zit.n. FAZ, Nr. 235, 10.10. 1994, S. 12.

⁹⁰⁵ "Warum kommen Sie von Buchenwald nicht los, Herr Semprún? Ein Interview von Jürg Altwegg, in: ZEITmagazin, 6.10. 1994, S. 59.

⁹⁰⁶ Ebd.

⁹⁰⁷ Frankfurt am Main 2002. Semprún schildert ein Ereignis vom Dezember 1944 als er damals einundzwanzigjährig "von blinder, ideologischer Unschuld" (S. 47) als spanischer Kommunist auf Weisung aus Berlin exekutiert werden sollte. Die kommunistische Lagerorganisation rettete sein Leben, indem sie ihm die Identität eines totkranken jungen Franzosen verschaffte, mit dem Semprún die letzte Nacht Kopf an Kopf verbrachte: "Dieser lebende Tote war ein junger Bruder, vielleicht mein Doppelgänger: ein anderes Ich oder ich selbst als ein anderer." (S. 39) "Es gibt nichts Schlimmeres als die absolute Durchsichtigkeit des privaten Lebens,

Das menschliche Selbstgefühl wird durch die Konstruktion eines 'Weltbildes', das zwischen Wirklichkeit und eigenen Bedürfnissen nach Selbstbestätigung vermittelt, aufrechterhalten. "In den Traumatisierungen bricht dieser Rahmen des Selbstgefühls zusammen. Das Ich ist auf sich selbst geworfen."⁹⁰⁸ Fast 10 Jahre nach dem Krieg (1955/56 mit den ersten Graphiken zu Ludwig Renns "Krieg") begann Heisig mit künstlerischen Re-inszenierungen des Traumas, um das durch die traumatische Erfahrung gefährdete Selbstgefühl wiederherzustellen. Die ständige Bearbeitung und Überarbeitung des Kriegstraumas⁹⁰⁹, durch Übermalungen und immer neue Druckvarianten und Zustandsdrucke, die den Bestand der Druckgraphik von 564 Werknummern fast verdoppelte, erinnert an Sigmund Freuds Verfahren, das er als "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten"⁹¹⁰ beschrieben hat. "Das ist eben der Trick in der Psychoanalyse, eben das Ding ins Bewußtsein zu bringen, damit ich es nicht mehr mache."⁹¹¹ In einem Essay über die Kunst der Illustration reflektiert Heisig über den Zusammenhang von persönlicher Anlage, innerer Bereitschaft und gesellschaftlicher Forderung, die zusammentreffen müssen, damit das "Überraschende, das unverwechselbar Einmalige" geschaffen werden kann: "Otto Dix kehrt aus dem Krieg zurück und radiert unter dem Eindruck dieser Erlebnisse seinen Kriegszyklus und malt seine Kriegsbilder, darunter das berühmte Triptychon. Aber auch andere Maler mußten am Krieg teilnehmen, doch in ihrem Werk ist keinerlei Niederschlag davon zu bemerken. Max Beckmann - ebenfalls Kriegsteilnehmer - malt nicht ein einziges Kriegsbild, wirft aber seine unter dem Einfluß von Corinth und Munch erworbenen Mittel beiseite, klemmt seine Figuren in quälende Hoch- und Querformate, verstrebt und verspannt sie in kistenartigen, beklemmenden Räumen, wo sie sich lieben, wo sie tanzen oder morden. [...] Aber auch andere Maler lebten wie Beckmann im Berlin der zwanziger Jahre, hatten also Kontakt mit dieser Umwelt. Warum wählte gerade er dieses Thema des von einer modernen, kalten Maschinenwelt, von der Großstadt bedrohten und terrorisierten Menschen, dem auch nicht die kleinste Erlösergeste zugebilligt wird. [...]"

bei der jeder zum *bigbrother* des anderen wird. Einzuschlafen im kollektiven Keuchen, im gemeinsamen Pesthauch des schlechten Schlafs, im Schnarchen und Stöhnen, im widerlichen Knurren der Gedärme." (S. 178) In diesem Roman wird die Innenwelt des Lagers mit bisher unerreichter Präzision beschrieben, die Bibliothek (S. 65ff.), das Bordell (nur für deutsche Insassen, S. 32f.), die "rote Aristokratie", an deren Spitze, an "den Schalthebeln der inneren Macht" die roten Kapos standen. Zu den vielen Privilegien, die innerhalb der Lagerhierarchie zugeteilt worden sind, gehörten vor allem Nahrungsmittel: "Ich kannte bereits die privaten Spinde der Veteranen. [...] Die der Veteranen quollen über von Lebensmitteln. Manchmal hatte ich dort Weißbrot verschimmeln sehen." (S. 28)

Zur Gesamtstrategie der illegalen kommunistischen Organisation gehörte es, "ein Maximum an Arbeiterkadern, im allgemeinen antifaschistischen Kämpfern, zu schützen, indem man ihnen die besten Plätze in der Produktionsanlage verschaffte; und sich zweitens auf eben diese Kader zu stützen, um die systematische Verlangsamung und, punktuell, die Sabotage der Rüstungsproduktion zu organisieren." (S. 177)

Die rote Kapo-Herrschaft und das sowjetische Sonderlager in Buchenwald berühren sein zweites Lebenstrauma, den Verlust seines Glaubens an den Kommunismus als Waffe gegen Ungerechtigkeit und Ungleichheit in der Welt. Den überlebenden Kapos von Buchenwald wurde Anfang der 50er Jahre der Prozeß gemacht wegen Kollaboration mit dem Feind. "Das eigentliche Verbrechen all dieser Männer war jedoch, daß sie [...] in den europäischen Widerstandsbewegungen, weitab von der Vormundschaft Moskaus, eigenmächtig gelebt, gekämpft, Gefahren auf sich genommen und Initiativen ergriffen hatten." (S. 202) "Ich will jetzt keineswegs den Nationalsozialismus und den Stalinismus vergleichen, aber letztlich wird man zur Einsicht gelangen, daß der wirkliche Totalitarismus der stalinistische war. Der Holocaust ist das spezifische, grundsätzliche, grauenhafte - singuläre - Merkmal des Nationalsozialismus. Doch im Vergleich zum Stalinismus hat der Nationalsozialismus die Gesellschaft weniger atomisiert und zerstört." (ZEIT-Magazin, a.a.O., 1994, S. 58)

⁹⁰⁸ Schmidbauer, 1998, S. 127.

⁹⁰⁹ Vgl. Siegfried Gohr, Die Wunde - ein Leitmotiv für die Betrachtung der deutschen Kunst, in: Ausst.kat. Deutschlandbilder, Köln 1997, S. 22-31.

⁹¹⁰ Sigmund Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, 1914. In: Gesammelte Werke, Bd. X, S. 129ff.

⁹¹¹ Dambeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 29.

Warum findet sich bei Dix der Niederschlag seiner Kriegserlebnisse und warum findet sich bei Courbet, der doch Teilnehmer und führendes Mitglied der Pariser Kommune war, nicht ein einziges künstlerisches Beispiel davon?"⁹¹²

In der Verbindung von Anlage und "erste(n) Umwelterlebnisse(n)" bilde sich der künstlerische Charakter und "eine Bereitschaft für bestimmte Themen aus", für die sich das künstlerische Talent "einen dieser Bereitschaft adäquaten Stoffbereich" aussuche.⁹¹³

"Seine Bilder werden aus der eigenen unbewältigten Erinnerung gespeist, sind damit das große Thema der DDR: Antifaschismus. Die Kritik am eigenen Land wird mit der sozialistischen Utopie verklebt. Dabei haben wir doch gehaut, sagt Heisig, daß in den fünfziger Jahren Leute kaltgestellt wurden und ins Gefängnis kamen. Aber wir waren ja geübt im Verdrängen. Das mache ich mir heute noch zum Vorwurf, sagt er, daß ich einfach nicht genug hingeguckt oder drüber nachgedacht habe."⁹¹⁴

Charakteristisch für diesen Charakter der Bearbeitung von verdrängten Bildern und Erfahrungen sind folgende Formulierungen, wie sie in der Literatur über Bernhard Heisig immer wieder auftauchen. Da ist die Rede von Bildern, "die spontan den Eindruck von einem konfliktreichen, widerspruchsvollen Geschehen vermitteln, deren Hektik sich geradezu physisch auf den Betrachter überträgt."⁹¹⁵ "Viele seiner Werke sind bis zu den Bildrändern hin angefüllt mit dramatischen Ballungen und heftigen Aktionen."⁹¹⁶ Der Gestus des ständigen Suchens und beharrlichen Umkreisens des Stoffes kommt in Bildtiteln wie "Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit" (1973) gegen die "Beharrlichkeit des Vergessens" (1977) programmatisch zum Ausdruck.

Höhepunkt dieser bewußt nicht-illustrativen, nicht-szenischen Auseinandersetzung mit den Mechanismen und Strukturen der Gewalt ist der Lithographie-Zyklus "Der faschistische Alptraum" von 1965/66.⁹¹⁷ Obwohl seit Ende der 70er Jahre hoch gelobt und als gleichrangig mit Jacques Callots "Misères de la guerre" (1633), den "Desastres de la Guerra" (1814-20) von Goya und dem "Krieg" (1924) von Otto Dix bewertet⁹¹⁸, fand das Werk Mitte der 60er

⁹¹² Bernhard Heisig, Über die Kunst der Illustration, Der Fall Adolph Menzel. In: Marginalien Nr. 18, Berlin 1965, S. 57.

⁹¹³ Bernhard Heisig, ebd., S. 57f.

⁹¹⁴ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 417f.

⁹¹⁵ Karl Max Kober, Heisig - Bilder aus den siebziger Jahren. Zit. n. Peter Pachnicke, B. Heisig. In: Bernhard Heisig - Malerei. Graphik. Zeichnungen, Ausst.kat., Leipzig 1985, S. 8.

⁹¹⁶ Dietulf Sander, Der Alptraum - "was mich beunruhigt". In: Bernhard Heisig, Der faschistische Alptraum, Leipzig 1988, S. 55.

⁹¹⁷ Es existiert nur noch ein vollständiges Mappenexemplar mit 32 Lithographien in der Graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste, Leipzig. Für eine Edition des Verlags der Kunst in Dresden 1975/76 in 30 Exemplaren überarbeitete Heisig die erhaltenen Lithosteine 1974/75 und ergänzte sie durch neue Steine. Die Dresdner Mappe umfaßt nur 25 Blätter. 22 Blätter aus der I. Mappe sind in die II. Mappe eingegangen, davon neun identisch, eine überarbeitet ("Häftlingsmauer I" als Titelblatt der II. Mappe, Wvz. 320/8) und sechs als Druckvariante. Acht Blätter sind als Zustand und zwei als Motiv ("Christus fährt mit uns", Wvz. 448, und "Die Sirene", Wvz. 464) neu entstanden. (Vgl. die Tabelle im Textband von Sander, S. 56f.) "Beide Mappenausgaben enthalten zusammen 35 Grundmotive; durch stark überarbeitete Fassungen bzw. durch Zustandsdrucke erhöht sich, sofern sie in den Mappen selbst Aufnahme fanden, die Anzahl auf 42. Dazu kommen noch vier Lithographien, die eindeutig in den engeren Umkreis der 'Alptraum'-Folge gehören (Nr. 316, 317, 348, 349)." (Sander, Textband, S. 55)

Vgl. zur Entstehung und Datierung der beiden Zyklen: Dietulf Sander, in: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Leipzig 1985, S. 36-47; ders., Ausst.kat. Bernhard Heisig, Berlin 1989, S. 58; ders., Bernhard Heisig, Der Faschistische Alptraum, Leipzig 1989; ders., Bernhard Heisig - Das druckgraphische Werk, Leipzig 1992, Textband, S. 54-68; Wvz. 245, 246, 316-349, 448, 463, 557-560.

⁹¹⁸ Karl Max Kober, in: Ausst.kat. Bernhard Heisig. Druckgrafik & Zeichnung, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Halle 1979, S. 7; K.M. Kober, Bernhard Heisig, 1981, S. 46; Sander, 1992, Textband, S. 67.

Jahre weder in der DDR noch in Westdeutschland ein bemerkenswertes Echo: "[...] als ich den 'Faschistischen Alptraum' in der BRD (Kunstverein Würzburg, 1966, E.G.) zeigte", da "bin ich sowohl drüben als auch hier beschimpft worden (lacht). [...] Dort hat man also gesagt, daß die Ausstellung einer solchen Blattfolge gewissermaßen ins eigene Nest scheißen hieße. Bei uns hat man gesagt, ich wollte der DDR-Kunst den Surrealismus mit aufzwingen."⁹¹⁹ Sander betont jedoch zu Recht, daß der Alptraum-Zyklus im Vergleich zu den erwähnten Zyklen von Callot, Goya und Dix kein Werk über den Krieg im direkten Sinne sei. Szenische Darstellungen des Krieges spielen im Gegensatz zu den Remarque und Renn gewidmeten Lithographien von Heisig kaum eine Rolle. Eine Ausnahme ist der "Brudermord" (Wvz. 344, 48,8 x 37,7 cm, Abb. 162). Hinter dem biblischen Mythos von Kain und Abel verbirgt sich die Szene eines Zweikampfes im Schützengraben, wie sie Heisig zu Renn 1955/56 (Wvz. 43, Abb. 118) und Remarque um 1964 (Wvz. 226, Abb. 132) anfertigte. Auch Kober betont, daß Heisigs Position eine andere war als die von Goya und Dix: "Einmal zielte er nicht nur auf den Krieg, sondern auf ein politisches System. Zum anderen zeigt er nicht konkrete Szenen wie Callot, Goya und Dix. Bekanntlich unterschrieb Goya seine Grafiken mit: 'Ich hab's gesehen!' Ähnlich benannte Dix seine Blätter. Bei Heisig steht das Allegorische im Mittelpunkt. Die entsprechenden Unterschriften hätten daher nur lauten können: 'Ich war dabei, aber ohne Bewußtsein.' [...] Seine Reflexionen erfolgten auf der Grundlage später gewonnener Einsichten."⁹²⁰

Heisig hat sich aber intensiv mit diesen Vorbildern auseinandergesetzt:

"Dix sah diese Gefahr, die ihm für die Wirkung seiner Kriegsdarstellungen aus der Konkurrenz zum Dokumentarfoto erwuchs und verzichtet, wenngleich selbst ein brillanter Zeichner, für seine Radierungen zum Kriegszyklus und für seine Kriegsbilder sofort auf jede zeichnerische Eleganz, macht seine Form hart, plump und wird vom Mittel und noch mehr von der Sache her aggressiv. Ein Überdokumentarist!" Auch Goya sei ein Dokumentarist gewesen. "Und als echter Dokumentarist zeigt er nicht nur, was er gesehen hat, sondern sagt auch seine Meinung dazu, schreibt sie unter die Blätter. 'Das ist nicht mit anzusehen', 'Heldentat an Toten', 'Man weiß nicht warum', 'Was kann man da noch machen', so heißen die Unterschriften, mit denen er entsetzt oder mit bitterer Ironie seine Grafiken kommentiert. Ganz ähnliche Bezeichnungen, aber kälter formuliert, finden wir übrigens auch bei Dix: 'Gesehen am Steilhang von Cléry', 'Gefunden beim Grabendurchbruch', 'Die zweite Kompanie wird heute nacht abgelöst'."⁹²¹

Die Bildtitel des "Faschistischen Alptraums" folgen diesem Lakonismus:

"Truppenbetreuung" (Wvz. 335/1, Abb. 156), "Probleme der Militärseelsorge I und II" (Wvz. 336/1, 337, Abb. 157, 158), "Der ideale Faschist" (Wvz. 342, Abb. 161).

Heisig greift für das erste, titelgebende Blatt "Der Alptraum" (Wvz. 245, 1965, Lithographie, Kreide, 47,2 x 36 cm, Abb. 137) auf Francisco de Goyas Idee einer Hiobsgestalt zurück, die mit ausgebreiteten Armen und zerrissener Kleidung knieend den verzweiferten Blick ins Dunkel und Ungewisse richtet ("Traurige Vorahnung dessen, was geschehen wird", Blatt 1

⁹¹⁹ Zit.n. Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 117.

Gerhard Winkler stellte als Direktor des Museums der bildenden Künste zum erstenmal den Zyklus vom 24.4. bis 30.5. 1966 in der Ausstellung "Bernhard Heisig, Hans Mayer-Foreyt - Grafik + Zeichnungen" aus. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits die 32 Blätter der ersten Mappe fertiggestellt. Auf seine Initiative kaufte der Rat der Stadt Leipzig 1966 die Folge für die Graphische Sammlung des Museums. Sein Text im Katalog erschien auch in der Zeitschrift "tendenzen" 7/1966 unter dem Titel "Im Westen nichts Neues. Zu den Graphiken des Leipziger Meisters Bernhard Heisig".

⁹²⁰ K.M. Kober, Bernhard Heisig, 1981, S. 46.

⁹²¹ Bernhard Heisig, Über die Kunst der Illustration. In: Marginalien Nr. 18, Berlin 1965, S. 46.

der "Desastres de la Guerra", 1814-20, Abb. 138).⁹²² Das Dunkel steigt von rechts unten auf und umgreift die Gestalt von hinten, droht sie gar zu verschlingen wie ein wolkenartiges Gebilde. Thomas Hölscher interpretiert den Schwarzgrund bei Goya als die "Potentialität des Unbestimmten, des drohenden Unbekannten".⁹²³

Heisigs Blatt dagegen zeigt den modernen Hiob als verstümmeltes, von Kopf bis Fuß bandagiertes schreiendes Bündel Mensch. Das erdrückende Dunkel der Nacht bei Goya zeigt auf Heisigs Blatt die Konturen eines geflügelten Ungeheuers, das seine Krallen direkt neben dem Kopf des Bandagierten in das Holz eines Bretterzaunes geschlagen hat. Das Ungeheuer entpuppt sich bei näherer Betrachtung als Panzerwrack, dessen Ketten nackte Menschenleiber niederwalzen, die gleich einem Höllensturz über den darunter Liegenden zu fallen drohen. Die Ohnmacht des Individuums angesichts einer unfaßbaren Bedrohung läßt Heisig Gestalt werden, indem er das offensichtliche Übergewicht des kompakten Formenapparates der oberen Bildhälfte über der hilflosen Menschenpuppe schweben läßt. Das labile Gleichgewicht zwischen diesen beiden Welten wird scheinbar nur durch das Hakenkreuz in der Bildmitte ausbalanciert.

In der Literatur⁹²⁴ wird als Vorbild auf Goyas Radierung "El sueño de la razon produce monstruos" (Der Traum⁹²⁵ der Vernunft gebiert Ungeheuer", Blatt 43 der "Caprichos", 1799, Radierung und Aquatinta, 21,5 x 15 cm, die erste der als Zyklus konzipierten graphischen Serien Goyas, Abb. 139) verwiesen. Die ursprünglich als Titelblatt vorgesehene Radierung zeigt den Künstler, der über seiner Arbeit eingeschlafen ist. Hinter seinem Rücken flattern aus dem Dunkel der Nacht Eulen (sie verkörpern in der emblematischen Tradition Bosheit und Dummheit) und Fledermäuse auf ihn herab. Als "Sueño 1" bezeichnete Goya einen Entwurf zum Blatt 43 (Federzeichnung, 1797, Prado, Madrid, Abb. 140), unter die er notierte: "Der träumende Autor. Seine einzige Absicht ist es, schädliche Gemeinplätze zu verbannen und mit diesem Werk der Caprichos das bleibende Zeugnis der Wahrheit abzulegen."⁹²⁶ Diese Äußerung, in der Goya von sich als Autor spricht, der mit diesem Werk das bleibende Zeugnis der Wahrheit ablegen will, legt nahe, daß Goya auf die kreative, Imaginationen produzierende Bedeutung des Traumes anspielt, vergleichbar mit den Traumbildern die Heisigs Soldat heimsuchen. Der Traum erweitert die Wahrnehmungsfähigkeiten des Künstlers, er "deckt die Wahrheit auf [...] enthüllt den falschen Schein: er zeigt die verkehrte Welt als die wahre auf."⁹²⁷ Auf einer weiteren Federzeichnung, die als erster Entwurf zu Capricho 43 (Abb. 141) gilt, steigen visionär aus dem Kopf des schlafenden Künstlers grimassierende Gesichter auf,

⁹²² Auf diesen Zusammenhang mit Goyas Eröffnungsblatt weist Dietulf Sander hin. Vgl. Das druckgraphische Werk, 1992, Textband, S. 62.

⁹²³ Thomas Hölscher, Bild und Exzeß. Näherungen zu Goya, München 1988, S. 52.

⁹²⁴ Vgl. Dietulf Sander, Das druckgraphische Werk, 1992, Kommentar zu Wvz. 245/3.

⁹²⁵ Das spanische Wort sueño kann sowohl Schlaf als auch Traum bedeuten.

⁹²⁶ Zit.n. Ausst.kat. Goya. Originalradierungen Caprichos - Desastres - Tauromaquia - Disparates, Fundación Juan March Madrid, 1987, S. 56.

Mit Goyas Caprichos endet die graphische Gattung des Capriccio. Ihr spielerischer Charakter wird von ihm noch einmal als Tarnung für den aufklärerischen Ernst der Folge genutzt. Die Caprichos "entpuppen sich als Vexierbilder, [...] machen die Ambivalenz, als der Realitätserfahrung entsprechend, zum eigentlichen Thema. Kunst setzt von hier ab nicht mehr positiv Sinn, sondern kann nur noch Fragen aufwerfen, Probleme bewußt machen. Das Capriccio wird zur eigentlich adäquaten Form der Wirklichkeitsbewältigung, da muß es seinen Namen verlieren." (Werner Busch, in: Ausst.kat. "Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldi und Callot bis Tiepolo und Goya", hrsg. von Ekkehard Mai, Mailand 1996, S. 348f.)

⁹²⁷ Werner Hofmann, Goyas negative Morphologie, in: Werner Hofmann, Edith Helman, Martin Warnke, Goya - 'Alle werden fallen', Frankfurt am Main 1981, S. 25. Der Titel "Sueño 1" als eine Art Gattungsbezeichnung läßt, so Werner Hofmann, keine andere Wahl, als auch das Verbum des handschriftlichen Textes auf den Traum zu beziehen: "El autor soñando". (Ebd., S. 23.)

über denen zweimal zwischen den nächtlichen Spukgestalten auch das Selbstporträt Goyas erscheint. Das künstlerische Subjekt begegnet sich selbst als ein Anderer⁹²⁸, als dunkle Seite der Tagesexistenz. Dieses Blatt thematisiert erstmals, wie Schlaf und Traum die das Tagesbewußtsein steuernde Vernunft außer Funktion setzen und den Zugang in jene Sphäre öffnen, die ein Jahrhundert später von Sigmund Freud als das Unbewußte bezeichnet wurde. Daher sahen die Surrealisten in Goya einen ihrer Vorläufer. Diese zeitweise Ausgrenzung der Vernunft bedeutete für sie, nach den Worten Paul Éluards über den Marquis de Sade, die Chance für den zivilisierten Menschen, "die Kraft seiner angeborenen Instinkte" wiederzufinden.⁹²⁹

Im Werk von Bernhard Heisig steht die Lithographie "Der Alptraum" für eine tiefgreifende Zäsur im Verhältnis des Künstlers zu seiner bisherigen Auffassung von Abbildlichkeit bzw. Nachahmung der Natur. Die Lithographie Wvz. 241 [Sitzungsraupe V] von 1963/64 (Tusche auf Umdruckpapier, ca. 23,6 x 32 cm, Abb. 142), also ein Jahr zuvor entstanden, nimmt die Kompositionsidee des "Alptraums" vorweg: über eine nach hinten gestürzte Figur türmen sich maskenhafte Gesichter, undefinierbare Gerätschaften und Formballungen. Diese und eine Reihe anderer sogenannter "Sitzungsraupen" gingen dem Zyklus "Der faschistische Alptraum" unmittelbar voraus. Hier entstanden die freien, assoziativ und unbewußt 'gefundenen' Formfügungen, mit denen es ihm gelingt, sich auf einigen der Blätter des Zyklus von der Abbildhaftigkeit weitgehend zu entfernen.

Die im Kapitel I.3.b. und c. beschriebenen Konflikte um Fragen des Umgangs mit der Moderne, Selbstverantwortlichkeit des Künstlers, die 1964 auf dem V. Kongreß des VBKD, auf Parteiaktivtagungen und hochschulinternen Auseinandersetzungen ausgetragen worden sind, fanden während endlos langer Sitzungen statt. In solchen Situationen, die mitunter spannungsgeladen und voller Aggressionen waren, reagierte er die innere Motorik mit Zeichnungen ab, die er später "Sitzungsraupen" nannte. Karl Max Kober assoziiert mit dem Begriff "allgemein etwas Unangenehmes", konkret die Vorstellung von Raupenfahrzeugen, "vor allem aber den Gedanken an Gefräßigkeit. Es hatten sich wie von selbst [...] Gebilde materialisiert [...]: geballte, aggressive, differenzierte Formkomplexe, die sich quellend in den Raum ausdehnen, ihn annectieren."⁹³⁰

Bernhard Heisig erinnert sich, früher in solchen Situationen immer die Umgebung gezeichnet zu haben: "Porträts, Hände, Gruppen. Was ich so sah. Aber das begann mich zu langweilen. Ich krakelte lieber. Und dabei entstanden dann gegenständliche Formen. Nichts Konkretes, aber alle hatten einen gemeinsamen Charakter. Der wiederholte sich, sah zwar unterschiedlich, aber immer einander ganz ähnlich aus. Es war eine Art Psychogramm. Ich setzte das da auftretende Formprinzip bewußt ein, zum Beispiel bei dem ersten Blatt der Blattfolge 'Faschistischer Alptraum'." Henry Schumann: "Solche 'Psychogramme' entstanden also, wenn die unmittelbare Vernunftkontrolle nicht mehr ganz da war, beim Zeichnen." Bernhard Heisig: "Na eben mehr zweckfrei. In einem Zustand, in dem man Kunst eigentlich

⁹²⁸ Am 13. Mai 1871 schrieb Arthur Rimbaud den vielzitierten Satz "Je est un autre" ("Ich bin ein Anderer") in einem Brief an seinen ehemaligen Rhetoriklehrer Georges Izambard. Er empfindet es als grotesk im fernen Charleville zu sitzen, während in Paris die Commune sich im Aufstand befinde. Er entwickelt das Bewußtsein, ein Dichter zu sein, und kommt zu der Erkenntnis: "ich denke, man müßte vielmehr sagen, es denkt mich. [...] Ich bin ein Anderer." (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. par Antoine Adam, Paris 1972, S. 248f. Zit.n. Armin Zweite, *Ich ist etwas Anderes*, in: *Ausst.kat. "Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts"*, Düsseldorf 2000, S. 28.)

⁹²⁹ Paul Éluard, *Die poetische Evidenz*, zit.n. Als die Surrealisten noch recht hatten. *Texte und Dokumente*, hrsg. von Günter Metken, Stuttgart 1976, S. 256.

⁹³⁰ K.M. Kober, Bernhard Heisig, Dresden 1981, S. 43.

aufnehmen sollte. Die Vernunftkontrolle ist da oft ein Störfaktor.[...]”⁹³¹ Henry Schumann: "Dieser 'psychische Automatismus', den damals die Leute um Breton, Aragon, Max Ernst übten, wirkt stark in die Gegenwartskunst hinein." Heisig: "Das Erkennen jener zweiten Ebene der Vernunft, die Sie meinten, hat natürlich einiges freigemacht. Es ist richtig, daß die Art, wie ich Worte wähle, wie mir Bilder einfallen, auch nicht zufällig ist. Das alles geht in Kettenreaktionen von bei mir Vorhandenem [...] vonstatten." Damit kommt Heisig allerdings an die Grenze seiner Bereitschaft, über diese unbewußten Prozesse der Formfindung und der Erinnerung zu sprechen: "Das müßte hier genügen." Schon die "Sache mit dem Loswerden halte ich für ziemlichen Unsinn."⁹³² An anderer Stelle räumt er allerdings ein: "Tatsächlich ist aber meine Art [...] zu arbeiten, von dem beeinflußt, was mich beunruhigt. Weniger von dem, was mich beglückt. Wäre ich so etwas wie ein ausgeglichener Mensch, würde ich wohl nicht malen. [...] ich habe eben Glück, daß ich mit der Malerei vieles abregieren kann."⁹³³ Der Alptraum als titelgebender Begriff zielt, wie Kober bemerkt, "auf die Aufdeckung psychischer Sachverhalte". Niemand wird angeklagt, alle sind "Opfer und Schuldige zugleich."⁹³⁴ Heisig wehrte sich immer gegen die Behauptung, daß er eine Anklage mache. "In dem 'Faschistischen Alptraum' - aber das ist schon ein verromantisierender Titel, weiß der Kuckuck, wie es dazu kam - habe ich nur versucht, eine Bewußtseinslage darzustellen, in welcher ich mich im Krieg befand, die ich aber damals nicht begriff und die ich im Nachhinein mir erst einmal klar gemacht habe [...]."⁹³⁵ Mit dem Motiv des Panzers auf dem zunächst als Einzelblatt entstandenen "Der Alptraum"⁹³⁶ setzt Heisig den Zyklus fort: "Panzerwrack", 1965, 34,5 x 48 cm, Wvz. 246/1 und 3 (Abb. 143, 144). Gegenüber den Kreidelithographien zu Ludwig Renn von 1955/56 und den Federlithographien zu Remarque 1963/64, die oftmals wie Kohle-, Tusch- oder Federzeichnungen auf Papier wirken, begann Heisig mit dieser Folge erst, die Möglichkeiten der Lithographietechnik zu entdecken und experimentell auszuschöpfen. Heisig selbst hat gegenüber Karl Max Kober beschrieben, wie er dem Panzerwrack, sein zweites Motiv im späteren Zyklus, Gestalt geben wollte. Zum erstenmal ging es ihm nicht um ein Abbild eines zerstörten Panzers, sondern um die Wiedergabe einer bestimmten Materialität. "Ich wollte bei dem Blatt die Wirkung einer durchschlagenen Panzerplatte zeigen. Ich mühte mich unentwegt, aber es gelang mir nicht. Als ich nahezu drei Tage an dem Stein herumgearbeitet hatte und nicht mehr weiter wußte, habe ich in einer Art Verzweiflungsakt versucht, mit der Lötlampe den Stein zu zerstören, und hielt den Strahl voller Wut auf das bisher gezeichnete Formgebilde. In der Regel zerspringt bei so etwas der Stein, aber ehe dies eintrat, bemerkte

⁹³¹ Die Hirnforschung hat herausgefunden, daß im Hippokampus alle Sinneseindrücke gefiltert werden. Hier wird jeder Eindruck nach erinnerenswert oder -unwert, nach falsch oder richtig selektiert. Der Psychiater an der Medizinischen Hochschule Hannover, Hinderk Emrich, vergleicht den Hippokampus daher mit einer Zensurbehörde, ohne die wir uns allerdings mit den Informationsmengen, mit denen unser Gehirn überflutet wird, nicht in der Welt orientieren könnten. Der Hippokampus wählt die jeweils plausibelste Deutung der Datenlage aus. "Wenn dieser Filter zu streng filtert, dann erfährt man nur, was man ohnehin schon weiß." Deshalb muß man dieses Organ mitunter ausschalten oder zumindest gelegentlich unterlaufen, um die Phantasie und Kreativität zu stimulieren. Im Falle von Schläfenlappenepilepsien kann es zu Halluzinationen und Visionen kommen. (Johann Grolle, Hotline zum Himmel, DER SPIEGEL 21/2002, S. 195f.)

⁹³² Henry Schumann, Ateliervespräche, Leipzig 1976, S. 110f.

⁹³³ Zit.n. Karl Max Kober, in: Ausst.kat. Bernhard Heisig. Druckgrafik & Zeichnung, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Halle 1979, S. 14.

⁹³⁴ Ebd., S. 7f.

⁹³⁵ Henry Schumann, Ateliervespräche, Leipzig 1976, S. 112.

⁹³⁶ Heisig reichte auf Empfehlung von Rudolf Maier, der auch die Mappe II im Dresdner Verlag der Kunst 1974/75 als Lektor initiierte und betreute, dieses Blatt für die Leipziger Buchkunst-Ausstellung iba 1965 ein und bekommt dafür, nicht für den Zyklus, die Goldmedaille.

ich plötzlich durch das Schmelzen der Kreide, daß sich der Effekt einstellte, den ich im direkten Verfahren nicht erreicht hatte. Diesen Zufall benutzte ich dann mehrfach in den anderen Blättern und setzte das Entdeckte bewußt ein."⁹³⁷

Am Beispiel der Vorarbeiten und den unterschiedlichen Fassungen und Zuständen der Lithographie "Ausgegrabener Luftschutzbunker" wird deutlich, wie Heisig sich um eine nichtabbildende Form bemüht, die alle gegenständlichen Details zu einem Zustand gefrieren läßt. "Ausgegrabener Luftschutzbunker I und II" (Wvz. 316, 34,8 x 47,3 cm und Wvz. 317, 36,8 x 48,5 cm, Abb. 145, 146) sind als Vorarbeiten zu betrachten für die III. Fassung (Wvz. 318/3, 37,5 x 47,5 cm, Abb. 147), deren 5. Zustand (Abb. 148) erst für würdig befunden wurde, um als drittes Blatt in die I. Mappe (als 4. Blatt in die II. Mappe) aufgenommen zu werden. Dieser Vorgang ist innerhalb des Zyklus eine Ausnahme. Die beiden vom Stein gedruckten Studienblätter greifen die automatische, kitzelnde Formfindung der "Sitzungsraupen" von 1963/64 (Abb. 142) auf. Die Figuren erinnern an Gliederpuppen und anatomische Studien, die gebogenen Eisenträger wiederum könnten architektonischen Skizzenbüchern für organisches Bauen entstammen. Dietulf Sander sieht in Einzelmotiven wie dem Speichenrad auch Bezüge zu den Barrikade-Darstellungen des Pariser-Kommune-Komplexes.⁹³⁸ Auf dem 3. und 5. Zustand von "Ausgegrabener Luftschutzbunker III" (Wvz. 318/3/5, 37,5 x 47,5 cm, Abb. 147, 148) erstarrt die zuvor noch bewegte Szenerie der Figuren und architektonischen Elemente zur metallischen, surrealen Skulptur. Der Schutz versprechende Bunker ist zum grotesken Käfiggehäuse für die Schutzsuchenden geworden, deren Körper Skeletten gleichen. Vor allem an diese Fassung mit ihren Zuständen dachte wohl K.M. Kober bei seinem Hinweis auf Henry Moores "Shelter-Drawings"⁹³⁹ von 1940/41, die schlafende Menschen in den Londoner U-Bahn-Röhren während der deutschen Luftangriffe im Zweiten Weltkrieg beobachten (Abb. 149).⁹⁴⁰

Die Kritik an dieser "Zerstörung des Menschenbildes" und an den von allen politisch-ideologischen Erklärungen und Ableitungen des Grauens abstrahierenden Formen konnte nicht ausbleiben. Auch wohlwollende Kritiker wie Henry Schumann schrieben zwischen Bewunderung und parteilicher Zurechtweisung schwankend: "In den bitteren Blättern seines 'Faschistischen Alptraums' [...] unternahm er den Versuch einer endlichen Selbstbefreiung. Eigentümliche Strukturen gewinnt er aus dem Lithostein, den er mit der Lötflamme angeht. So entstanden Landschaften des Krieges, zerbrochene Zonen, worin Verwesung dominiert, tote Materie lebendig wuchert und Leben in tödliche Erstarrung hinübersintert. Zwar werden die Ursachen des imperialistischen Krieges vielfach sichtbar gemacht, doch zunächst überwiegt noch der pazifistische, resignierende Grundton. Aber Bernhard Heisig ist als Künstler Problematiker, mehr noch der Inhalte als der Formen."⁹⁴¹

Selbst sein Förderer Gerhard Winkler vermißte in einer ersten Reaktion 1966 die Einbeziehung der konkreten gesellschaftlichen "Bedingtheit" des Faschismus. "Offenbar arbeitet der Autor hier in einer Art Trauma; das Abreagieren von Erlebten ist jedenfalls spürbar. Der aktuellen Fragestellung kann aber weder ausgewichen werden, noch kann man

⁹³⁷ Zit.n. K.M. Kober, Bernhard Heisig, 1981, S. 44.

⁹³⁸ Dietulf Sander, Das druckgraphische Werk, Textband, S. 60.

⁹³⁹ Die Zerstörung seines Ateliers 1940 durch einen deutschen Bombenangriff schränkte Moores bildhauerische Tätigkeit ein und zwang ihn, seine Einfälle in der Zeichnung festzuhalten. Die Shelter-Drawings entstanden in seiner Eigenschaft als offiziell ernannter "Kriegszeichner". Bis 1942 war er in dieser Eigenschaft im Auftrag des Beratungsausschusses der Kriegskünstler tätig. Thema und Ausdrucksform standen ihm frei. Vgl. Henry Moore, Katakomben, 45 Zeichnungen, München 1956.

⁹⁴⁰ K.M. Kober, Bernhard Heisig, 1981, S. 42.

⁹⁴¹ H.S., "Als Künstler gebraucht werden", in: Leipziger Volkszeitung vom 16.3. 1968. Zit.n. K.M. Kober, Bernhard Heisig, 1981, S. 18.

ihr in einer ins allgemeine tendierenden Antwort begegnen. Siehe Vietnam 1966.⁹⁴² In den später entstandenen Blättern sieht Winkler in seinem Katalogtext von 1966 aber eine bessere Berücksichtigung des gesellschaftlichen Aspektes und deutlichere Stellungnahmen des Künstlers zum politischen Hintergrund. Die gewählten Stoffe und Titel seien präziser geworden. Er nennt in diesem Zusammenhang "Spinne" (Wvz. 339, 46,3 x 36,8 cm, Abb. 160), "Herstellung faschistischer Leitbilder" (Wvz. 322, ca. 36,5 x 48,5 cm), "Idealer Faschist" (Wvz. 342, 48 x 33,5 cm, Abb. 161), "Probleme der Militärseelsorge" (Wvz. 336/1, 48,2 x 35,5 cm, Abb. 157). Ergänzen könnte man in dieser Reihe noch "Unterm Hakenkreuz" (Wvz. 338/1, 52,8 x 35,2 cm, Abb. 159). Alles Blätter, die in ihrem politischen Symbolismus moralisch-pädagogisch, im besten Fall aufklärend wirken wollen und damit eher an das politische Gewissen und Wissen um die Vorgänge appellieren, ohne wirklich den Betrachter in seiner politisch korrekten Selbstgewißheit erschüttern zu können.

Dagegen gehören Blätter wie "Verbrannter Pilot" (Wvz. 319, 1965/66, ca. 48 x 37,2 cm, Abb. 150), "Häftlingsmauer I" (Wvz. 320/1-3, 1965/66, ca. 48,5 x 35,5 cm, Abb. 151-153) und "Häftlingsmauer II" (Wvz. 321/1-2, 1965/66, 46 x 35,2 cm, Abb. 154, 155) mit ihren unterschiedlichen Zuständen zu den Höhepunkten der Folge. Die "Häftlingsmauer II" löscht in ihrem 1. Zustand die nackte Rückenfigur des zur Auspeitschung an die Wand gestellten Häftlings aus. Wand und Körper sind ununterscheidbar verschmolzen. Die Darstellung erinnert an Photographien aus Hiroshima und Nagasaki, die nur noch den Schatten eines Menschen, der von der Hitzewelle der Atomexplosion verdampft, bzw. liquidiert (verflüssigt) worden ist, an einer Mauer zeigen.⁹⁴³

Wie ein Kommentar zu diesen Blättern liest sich folgende Passage aus Adornos Ästhetischer Theorie: Kunst "greift gestisch nach der Realität, um in der Berührung mit ihr zurückzuschrecken. Ihre Lettern sind Male dieser Bewegung."⁹⁴⁴

Blätter wie "Alptraum", "Panzerwrack", "Ausgegrabener Luftschutzbunker", "Verbrannter Pilot", "Häftlingsmauer I und II", "Schützenlöcher" (Wvz. 331/2-5, 1965/66, 37,5 x 48,5 cm, Abb. 169-172), "Schützengraben II" (Wvz. 331/6 und 9, 1974/75, 37,5 x 48,5 cm, Abb. 173, 174) und "Landschaft 1944" (Wvz. 345, 1965/66, 48,8 x 36,8 cm, Abb. 163) erinnern an die Frottage-Technik von Max Ernst. Heisig legt wie ein Archäologe der Erinnerung mit seinen Abdrücken die Negative vergangener Leiden, abgestorbener Körper, verborgener Orte des Grauens frei. Er gibt Einblick in die Tiefenstruktur der Erinnerung, befördert aus dem Bergwerk des Unbewußten erstarrte Momente der Angst und des Terrors ans Tageslicht. In seinem "Traktat über die Gewalt" begründet Wolfgang Sofsky das Fehlen von Zeugnissen des Schmerzes mit der Bevorzugung des Aktivs in der Sprache gegenüber dem Passiv. Im Sprachakt steht der Täter im Mittelpunkt, nicht das Opfer. "Der Körper im Schmerz sperrt sich der sprachlichen Repräsentation. [...] Der Schmerz läßt sich nicht mitteilen und darstellen, sondern nur zeigen. Das Medium des Zeigens aber ist nicht die Sprache, sondern das Bild."⁹⁴⁵ Auch die Traumaforschung weiß, daß traumatische Erfahrungen überwiegend

⁹⁴² Gerhard Winkler, Ausst.kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 1966. Zit.n. Gerhard Winkler, Kat. Sammlung Handzeichnungen der DDR, Bd. 5, Gera 1987, S. 126.

⁹⁴³ Vgl. den Schatten eines getöteten Japaners an einer Wand in Hiroshima 1945 auf einer anonymen Fotografie. Abbildung in: Annegret Jürgens-Kirchhoff, Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, Abb. 183.

"Das Neue an diesen Schlachtfeldern ist, daß es in ihrem Zentrum keine Toten gibt, jedenfalls keine sichtbaren. Die Menschen dort verglühten, lösten sich auf in Nichts. Von einigen blieb noch ein Schatten an der Wand, die wie eine Fotoplatte wirkte, belichtet vom Feuerball der Bombe." (ebd., S. 321)

⁹⁴⁴ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Werke, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, Paralipomena, S. 425.

⁹⁴⁵ Wolfgang Sofsky, Traktat über die Gewalt, Frankfurt am Main 1996, S. 67.

visuell repräsentiert werden, und vermutet daher, "daß die bildenden Künste in bevorzugter Weise Traumata zum Ausdruck bringen." Es sei faszinierend zu beobachten, daß Traumapatienten vergessene Erfahrungen viel früher durch Malen und Zeichnen zum Ausdruck bringen können, als sie in der Lage sind, diese verbal zu äußern. [...] Bilder stehen der rechten Gehirnhemisphäre näher, von der angenommen wird, daß sie traumatische Erinnerungen speichern kann, die der linkshemisphärischen, verbalen Repräsentation noch nicht zugänglich sind."⁹⁴⁶

In diesem Sinne sind Heisigs Bilder mehr Ausdruck des Schmerzes und Negativ des Grauens als Abbild, um dem Schmerz und dem Schrecken durch Objektivation zum Bild gegenüberzutreten zu können und so ihn zu bannen. Zu seinen Kriegsbildern schrieb Otto Dix einmal: "Ich habe sie gemalt, um den Krieg zu bannen. Alle Kunst ist Bannung."⁹⁴⁷

Heisig nähert sich hier einem Mimesisbegriff, den Adorno entgegen dem konventionellen Verständnis als die Fähigkeit definierte, sich dem Unbekannten formal anzuwandeln als "Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete".⁹⁴⁸ Eine Transzendenz des Schreckens zu einer höheren Sinnhaftigkeit ist nach Auschwitz und dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr möglich, sondern nur Immanenz im Sinne einer strukturellen Angleichung des Werks an das Unerhörte und Unvorstellbare. "Die Kategorien des Realistischen und des Symbolischen sind gleichermaßen außer Kurs gesetzt. Weil der Bann der auswendigen Realität über die Subjekte und ihre Reaktionsformen absolut geworden ist, kann das Kunstwerk ihm nur dadurch noch opponieren, daß es ihm sich gleichmacht."⁹⁴⁹ Adornos Kritik an der auf Harmonie zielenden Kunst des Informel betrifft erst recht den Sozialistischen Realismus. Während des Ersten Darmstädter Gesprächs 1951 hatte er sich für eine Kunst ausgesprochen, für die "das Element der Negativität wesentlich sei. [...] Ich würde dialektisch sagen, daß die Harmonie des modernen Kunstwerkes darin besteht, daß es das Zerissene, selber unversöhnt, unversetzt zum Ausdruck bringt und ihm standhält, und daß eigentlich in diesem Standhalten, in diesem Wortefinden für das, was sonst wortlos ist, das einzig Versöhnende liegt, während jeder Versuch, [...] diese Harmonie unmittelbar in der modernen Kunst durchzusetzen, eben doch darauf hinausläuft, daß wir uns der eigenen Exponiertheit schämen und so genau jene Brücke zur Vergangenheit schlagen wollen, die es abubrechen gilt. [...] Es liegt hier ein sehr merkwürdiges Verhältnis vor, [...] ein Hingezogensein, [...] die gerade von den nicht harmonischen Elementen ausgeht [...]; zugleich aber die Bereitschaft, dem Leid standzuhalten, indem man ihm zum Zeichen verhilft."⁹⁵⁰ Adorno spricht ausdrücklich vom Zeichen, nicht aber von einer symbolischen Überhöhung, die dem Leiden eine moralische Bedeutung, einen tieferen Sinn verleihen soll.

⁹⁴⁶ Gottfried Fischer, *Psychotraumatologie, Kunst und Geschichte*, Amsterdam 2000, S. 19, wie Anm. 763.

⁹⁴⁷ Otto Dix, 1946, zit.n. Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig 1986, S. 14.

⁹⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, S. 39.

⁹⁴⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 54.

"Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen." (Ebd., S. 66.)

⁹⁵⁰ Erstes Darmstädter Gespräch, hrsg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1951, S. 215-216.

Angesichts der Tatsache, daß seit 1933 diese Umwälzung der Moralbegriffe geschehen konnte "inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften" (Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1975, S. 359), erwartet Adorno von den Künstlern und Intellektuellen nach 1945 zuallererst eine "Reflexion aufs eigene Versagen". Nur in der Verweigerung der Versöhnung, in der kompromißlosen Negation der Verhältnisse, die Auschwitz möglich gemacht haben, sieht Adorno die Aufgabe der Kunst. Adorno erwartete von den Kunstwerken, daß sie "unerbittlicher stets den sinnstiftenden Zusammenhang abklopfen" und sich damit "gegen diesen und gegen Sinn überhaupt" wenden. (Theodor W. Adorno, *Ges. Schriften*, Bd. 7, S. 229.)

d. Traum eines Soldaten

Die Gemäldezyklen: Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten

1960-1978; Krüppelbilder 1977-1980; Die Festung Breslau 1969-1980 Mutterbildnisse 1966-1978, Begegnung mit Bildern 1977-1987, Christus verweigert den Gehorsam 1984-1987

In der Mappe "Der faschistische Alptraum" befinden sich drei Lithographien mit dem Titel "Traum des Soldaten" (Abb. 166-168). Kurz nach Beendigung der Mappe entstand um 1967 das Blatt "Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" (Abb. 175, 176). Zu diesem Themenkomplex hatte Heisig bereits 1960 eine erste Gemäldefassung unter dem Titel "Weihnachtstraum des Militaristen" (Abb. 177) geschaffen, der seit 1964 weitere Fassungen folgen (Abb. 178-182).⁹⁵¹

Nach eigener Aussage hatte Heisig, ausgehend vom Motiv des Heimaturlaubs (vgl. unter den Illustrationen zu Ludwig Renns "Krieg": "Heimaturlaub - Mutter und Sohn I und II", Wvz. 40, 32 x 24 cm und 41, 32 x 26 cm, Abb. 115, 116), die Bildidee eines "Panzersoldaten auf Weihnachtsurlaub" im Sinn, der sich ironischerweise ausgerechnet zum Fest des Friedens und der Familie unter dem Weihnachtsbaum auf dem Wohnzimmerteppich an seinem Eisernen Kreuz erfreut und einen Spielzeugpanzer über den Bauch rollen läßt, während unter dem Teppich stahlhelmbewehrte Infanteristen mit aufgefanztem Bajonett hervorkriechen. Als Pendant zu einem Jagdbomber der Marke Messerschmidt Me 262 unten rechts erscheint über dem Horizont links oben ein trompetenblasender Engel als Fama, der optisch in Korrespondenz steht mit einem preußischem Adler (Abb. 178). In der Fassung aus den Kunstsammlungen Jena von 1975 werden unter dem Teppich die in Särgen liegenden, erschossenen Kommunarden neben einem Totenkopf unter dem Stahlhelm sichtbar (Abb. 179). Heisig läßt auf den Gemäldefassungen offen, ob der in allen Fassungen halbnackte oder nackte Soldat über vergangene Schlachten schwärmt oder während eines Alptraumes mit geschlossenen bzw. weit aufgerissenen Augen ("Ardennenschlacht") schreit. Auffallend ist wie der Kopf des Soldaten vor allem auf den Gemälden "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" (1978/79, Abb. 181) und "Ardennenschlacht" (1978/81, Abb. 182) selbstbildhafte Züge annimmt. Mit dem unbelehrbaren Soldaten meint Heisig zunächst sich selbst. Auch er

⁹⁵¹ "Weihnachtstraum des Militaristen", Öl auf Leinwand, 55 x 70 cm, (Abb. 177) zerstört. Abb. im Kat. der V. Deutschen Kunstausstellung, Dresden 1962, S. 8. 1964 folgen zwei weitere nahezu identische Gemäldefassungen des Themas: "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten", Öl auf Hartfaser, 41 x 52 cm, Slg. Monika und Karl-Georg Hirsch, Leipzig (Abb. 178). Diese Fassung, weil kontinuierlich im Privatbesitz, blieb bis heute im Originalzustand (Abb. in Ausst.kat. Deutschlandbilder, Köln 1997, Abb. Nr. 199, S. 200). Die zweite Variante im Besitz des Künstlers wurde von ihm mehrmals überarbeitet (Abb. in Ausst.kat. Bernhard Heisig, Dresden-Leipzig 1973, Abb. Nr. 3, Kat.Nr. 25). Es folgt "Traum des Soldaten", 1964/66, Öl auf Hartfaser, 41 x 54 cm; "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten", 1964/66, Öl auf Hartfaser, 40 x 50 cm und "Die mißbrauchten Götter", 1968, Öl/Lwd., 83 x 120 cm (Farbabb. Ausst.kat. Dresden-Leipzig 1973, Abb. 4, Kat. Nr. 51 und Kober 1981, S. 117). "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" (auch "Traum des Soldaten"), 1975/77, Öl auf Leinwand, 100 x 107 cm, Stadtmuseum Jena (Abb. 179, Lichtnau Abb. 81 a, urspr. Fass.; 81 b, gegenwärtiger Zustand, Jena, abgeb. in: Ausst.kat. Leipzig 1985, S. 121 und Deutschlandbilder, Kat.Nr. 200, S. 200). Auf 1977 datiert Heisig die erste Fassung von "Die Ardennenschlacht", Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm (Abb. 180), abgeb. in: Ausst.kat. "Bernhard Heisig. Zeit zu leben. Malerei, hrsg. von Theodor Helmert-Corvey, Bielefeld 1994, Abb. 23. Der "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" von 1978/79, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm ist eine weitere Fassung der "Ardennenschlacht" (Abb. 181, Lichtnau, Abb. 82 a, abgeb. in: Kober 1981, S. 135). Die überarbeitete Fassung der "Ardennenschlacht" von 1978/81 (Abb. 182, Lichtnau, Abb. 82 b) befindet sich in der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (abgeb. in: Ausst.kat. B. Heisig, Leipzig 1985, S. 70).

An der Ardennenschlacht, der letzten Großoffensive der Wehrmacht vom 16.-25.12. 1944, war Heisig als Soldat beteiligt (vgl. II.2.a.). Parallel dazu entstand "Der Traum des Soldaten", 1980, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm (Lichtnau, Abb. 83 a). Dieser Zustand ist abgebildet in: Kober 1981, S. 98. Auf dem gleichen Bildträger entstand durch Überarbeitung die gegenwärtige Fassung "Weihnachtstraum des Soldaten", 1980, (Abb. 183, Lichtnau, Abb. 83 b), abgebildet in Ausst. Kat. B. Heisig, Leipzig 1985, S. 71.

war ein auf kriegerische Abenteuer versessener Jugendlicher, der Panzersoldat werden wollte. Aus dem Kriegsabenteuer wurde ein Alptraum. Eindeutig bekannte er, "das war ich mal, und nach drei Jahren Krieg war ich noch genauso dämlich wie als siebzehnjähriger Freiwilliger. Aber nicht unbelehrbar, wie man sah. Die Umgebung später hat sicher dazu beigetragen, daß ich mich mit Kriegsstoffen beschäftigt habe."⁹⁵² Heisig vermeidet ein Abgleiten in die klischeebesetzte Karikatur des deutschen Untertanen. Sorgfältig balanciert er mit seiner Malerei auf dem schmalen Grad zwischen Lächerlichkeit und Tragik im Angesicht dieses verblendeten, von seinen Alpträumen heimgesuchten Mannes. Nicht auszuschließen ist, daß Heisig auch den "Typ des unverbesserlichen Militaristen kleinbürgerlicher Prägung" meinte, "der sich in hysterisch übersteigter Begeisterung seiner militärischen Verdienste (Eisernes Kreuz) erfreut."⁹⁵³ Er weiß natürlich, daß Generale sich "ja noch heute bei feierlichen Zusammenkünften ihre Ritterkreuze (mit herausgefeiltem Hakenkreuz, versteht sich)" zeigen. "Sie taten nur ihre soldatische Pflicht - keiner schuldiger als der andere, keiner feiger als der Nachbar. Pflichttäter."⁹⁵⁴ Leuten, "die im Krieg Einsichten hatten und im Schützengraben über den Sinn des Krieges nachdenken", sei er nie begegnet. Aber Leuten, "die den Krieg ausziehen konnten wie einen Handschuh. [...] Ich habe Leute kennengelernt, die also sechs-, sieben-, achtmal verwundet waren und weitergemacht haben. Unser Kompaniechef hatte nur einen Arm. Der wäre gar nicht auf die Idee gekommen, da wegzugehen. Aber gelernt hat er nichts."⁹⁵⁵

Heisig folgt nicht dem seit George Grosz ("Die Stützen der Gesellschaft", 1926) festgelegten Topos des feisten Generals bzw. Kapitalisten mit Speckfalte im Nacken, wie ihn Willi Sitte z.B. auf dem Gemälde "Der General"⁹⁵⁶ von 1965 (Abb. 106), einer Studie zum Triptychon "Höllenstein in Vietnam" (1966/67), als wohlfeile Charaktermaske eines "engagierten" bzw. "kritischen Realismus" gemalt hat. Heisig verweigert in allen Gemälden zum Thema "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" ikonographische Hinweise, die einer politisch-ideologischen Interpretation des unbelehrbaren Soldaten als "unbelehrbaren Gestrigen", der nach der Vorstellung der SED ausschließlich in Westdeutschland lebte⁹⁵⁷, Vorschub leisten könnten. Erst die Reihe der "Kriegskrüppel" ab 1977, auf die ich noch eingehe, könnten Anlaß zu einer Deutung als Anklage gegen den westdeutschen Revanchismus und Militarismus geben.

Für eine Auseinandersetzung mit den eigenen Erfahrungen als junger Soldat sprechen auch die Lithographien, die 1965 bis 1967 und dann noch einmal 1975/76 parallel zu den Gemäldefassungen entstanden sind. In der Mappe "Der faschistische Alptraum" befinden sich Blätter mit dem Titel "Vorbereitung" (Wvz. 323/1, 1965/66, 48,3 x 37,7 cm, Nr. 8 der 1. Mappe, Abb. 164), "Der Traum des Soldaten I" (Wvz. 329/1-2, 1965/66, 33,8 x 47,5 cm, Abb. 166, 167) und "Der Traum des Soldaten II" (Wvz. 330, 1965/66, 36,2 x 46 cm, Abb. 168).⁹⁵⁸

⁹⁵² ZEITmagazin Nr. 36, 29.8.1997, S. 29.

⁹⁵³ Lichtnau, S. 147.

⁹⁵⁴ Mein Photo des Jahrhunderts. Gewalt ohne Ende. Der Flakhelfer weinte, aber auf große Einsichten wartete Bernhard Heisig vergebens. In: ZEITmagazin, Nr. 25, 10.6. 1998, S. 10.

⁹⁵⁵ Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S.S. 20f.

⁹⁵⁶ Öl auf Karton, 61 x 54 cm.

⁹⁵⁷ "Diese prägnante Bildformel des 'unbelehrbaren Gestrigen' ist tragfähig für die Beleuchtung des Problems des geistigen und ideologischen Weiterlebens faschistischer Ideen und Ideale in der BRD, ohne daß in diesen Fassungen direkt auf den spätbürgerlichen Staat in Deutschland verwiesen wird." (Lichtnau, 1988, S. 47.)

⁹⁵⁸ Blatt 14 und 15 in der 1. Mappe, 1965/66; Blatt 10 und 9 in der 2. Mappe, 1975/76.

Die Lithographie "Vorbereitung"⁹⁵⁹ in der ersten Mappe zeigt den Soldaten mit hinter dem Kopf verschränkten Armen auf dem Bett liegend, auf der Brust steht ein Spielzeugpanzer mit dem Eisernen Kreuz auf dem Geschützturm. Versonnen den Panzer betrachtend, kniet neben ihm, den Kopf auf ihre Hände gestützt, seine Frau (oder Mutter). Das Gesicht des Soldaten bleibt allerdings unsichtbar. Auf dem zweiten Zustand von 1974/75 (Wvz. 323/2, nach Sander ein abgebrochener Überarbeitungsversuch des Blattes für die 2. Mappe, Abb. 165) verdüstert sich die Szenerie und der Kopf des Soldaten verschwindet ganz unter den pastosen Strichlagen.

Der erste Zustand der Lithographie "Der Traum des Soldaten I" (Abb. 166) verlagert das Geschehen auf das Schlachtfeld und schließt somit das Motiv des unverbesserlichen Militaristen, der vergangene Schlachten vor seinem geistigen Auge Revue passieren läßt, aus. Hier geht es um den von seinen Alpträumen heimgesuchten Soldaten, dessen Körper mit der morastigen Struktur der von Granattrichtern übersäten Kraterlandschaft verwachsen zu sein scheint. Das sarkastische, an einen Weihnachtsengel erinnernde Zitat der posaunenblasenden Fama, ist auf dem 2. Zustand der ersten Fassung verschwunden. Auf diesem grundlegend überarbeiteten 2. Zustand (Abb. 167) weitet sich der Granattrichter dramatisch zu einem schwarzen Abgrund, hinter dem eine Wolkenwand von schweren Explosionen zeugt. Kopf, Hände und Füße des Soldaten sind plastischer herausgearbeitet in der Art des Schützengrabenverismus, den Otto Dix in seiner Mappe "Der Krieg" 1924 entwickelt hat. Unter dem knapp angedeuteten Rand des Stahlhelms blitzen die blanken Zähne wie bei einem Totenkopf hervor. Die scharfen Uniformfalten des Soldaten verschmelzen mit den in den Abgrund stürzenden tiefen Furchen des Schlachtfeldes, die an hart und ledern gewordene Vernarbungen der Haut erinnern.

Auf der zweiten Fassung (Wvz. 330, 1965/66, 36,2 x 46 cm, Abb. 168) ruht der gesichtslos gewordene Soldat auf Totenköpfen mit riesigen schwarzen Augenhöhlen. Hinter dem Soldaten richtet sich ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen auf. Das Blatt mit seinen feinen und groben Gittermustern und Rastern hat den räumlichen Bezug zu einem Schlachtfeld hinter sich gelassen.

Die beiden Zustände der ersten Fassung stehen dagegen in einem engen Zusammenhang mit den ersten fünf Zuständen der Lithographie "Schützenlöcher" (Wvz. 331/1-5, 1965/66, 37,5 x 48,5 cm, Abb. 169-172), deren weitere Zustände in der zweiten Mappe 1974/75 unter dem Titel "Schützengraben II" (331/6-9, 1974/75, Abb. 173, 174) erscheinen. Die auf den ersten zwei Zuständen noch als Soldaten erkennbaren, in ihrem Schützengraben kauern den Gestalten, sind schon auf dem 4. Zustand nur noch als weiße Flecken, gleichsam als Skelette, differenziert nach Schädelknochen und Rippen, in ihrer aschfarbenen Umgebung identifizierbar. Der 5. Zustand dramatisiert diesen Zustand durch die extremen Weißhöhen vor tiefschwarzem Untergrund. Die Szene scheint wie von einer Leuchtkugel illuminiert. Der 6. Zustand ("Schützengraben II", 1974/75, Abb. 173) zeigt nur noch aufgewühlte, schlierige Strukturen. In der oberen Blatthälfte sind die haarfeinen Schlingen eines Stacheldrahtverhaus in die Kreidestrukturen gekratzt.

Nach Beendigung der ersten Mappe des faschistischen Alptraums entstanden die beiden Zustände der Lithographie "Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" (Wvz. 362/1-2, um 1967, 38,1 x 54 cm, Abb. 175, 276), die an die Lithographien "Der Traum des Soldaten I + II" (Abb. 166-168) anknüpfen, jedoch die Szenerie stärker an die Gemäldefassungen mit Weihnachtsbaum, Posaunenengel und einer Art 'fliegendem Teppich' über marschierenden Infanteristen angleichen. Die Haltung des Soldaten, wenn auch spiegelverkehrt, gleicht dem

⁹⁵⁹ Dietulf Sander erwähnt den Titel "Frühe Gewöhnung" auf einem Exemplar im Besitz des Künstlers (Bemerkung zum Wvz. 323/1).

der Gemälde von 1964 und 1964/66.

Die Abgrenzungspolitik der DDR seit Beginn der neuen Ostpolitik der sozialliberalen Koalition⁹⁶⁰ Anfang der 70er Jahre hinterließ auch Spuren im Werk von Bernhard Heisig. Die Gemälde mit dem Titel "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten", die ab 1960 den von seinen Alpträumen heimgesuchten Soldaten zeigen, wandeln sich in der zweiten Hälfte der 70er Jahre zu komplizierten Allegorien uneinsichtigen Verhaltens der Kriegsheimkehrer. Bildtitel wie z.B. "Beharrlichkeit des Vergessens"⁹⁶¹ (Abb. 185) von 1977 oder "Mechanismen des Vergessens"⁹⁶² von 1980/81 (Abb. 186) werden durch Spruchbänder mit Zitaten aus Sonntagsreden Bonner Deutschlandpolitiker zusätzlich propagandistisch aufgeladen und sollen auf einen Revanchismus und Militarismus verweisen, der nach Überzeugung der SED nur in Westdeutschland denkbar ist. Dieses Verfahren, mit Schriftbändern politische Appelle an den Betrachter zu richten, wandte Heisig erstmals 1962

⁹⁶⁰ Die neue Ostpolitik der sozialliberalen Koalition, die im Dezember 1972 zum Grundlagenvertrag und schließlich 1975 zur Schlußakte der "Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa" (KSZE) in Helsinki mit 35 Staats- und Regierungschefs aus Europa, den USA und Kanada führte, wurde von der DDR-Führung mit einer Politik der Abgrenzung beantwortet. Korb 3 der KSZE-Schlußakte war von großer Brisanz für die Innenpolitik der Warschauer Pakt Staaten: Mit ihrer Unterschrift gingen sie die Verpflichtung ein, die Menschenrechte und Grundfreiheiten einschließlich der Gedanken-, Gewissen-, Religions- oder Überzeugungsfreiheit zu achten. In der DDR nahmen immer mehr Menschen die Regierung beim Wort und forderten vor allem Reise- und Informationsfreiheit. Zwischen 1977 und 1984 stiegen z.B. die Ausreiseanträge, nicht zuletzt auch in Folge der Biermann-Ausbürgerung, von 8 400 auf 57 000.

Schon 1973 vollzog die SED daher eine Kehrtwende ihrer Deutschlandpolitik. Albert Norden erklärte: "Zwischen der sozialistischen Nation in der DDR und der kapitalistischen Nation in der BRD hat sich [...] die historische Tendenz der Abgrenzung durchgesetzt." (Neues Deutschland vom 20.3.1973.) Bereits die überarbeitete Verfassung der DDR vom 6. April 1968 erklärte im Artikel I: "Die Deutsche Demokratische Republik ist ein sozialistischer Staat deutscher Nation. Sie ist die politische Organisation der Werktätigen in Stadt und Land, die gemeinsam unter der Führung der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei den Sozialismus verwirklichen." In der nochmals veränderten Verfassung, die zum 25. Jahrestag der Gründung der DDR am 7. Oktober 1974 in Kraft trat, wurden alle Hinweise auf den Fortbestand einer deutschen Nation in zwei Staaten, die Klausel, die einen *modus vivendi* mit der Bundesrepublik ermöglichte, getilgt. Nachdem bereits 1967 die "Mark der Deutschen Notenbank" in "Mark der Deutschen Demokratischen Republik" umbenannt worden war, folgten seit 1970 alle Berufsverbände und Institutionen, die noch das Adjektiv "deutsch" in ihrem Namen hatten: Auf dem VI. Kongreß des Künstlerverbandes (28.-30.4.1970) änderte der "Verband Bildender Künstler Deutschlands" seinen Namen in "Verband Bildender Künstler der DDR"; 1972 folgte der bis 1958 "Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands" genannte "Deutsche Kulturbund", der jetzt "Kulturbund der DDR" heißt; die im Oktober des gleichen Jahres eröffnete "Deutsche Kunstausstellung" nannte sich jetzt "Kunstausstellung der DDR" und die "Deutsche Akademie der Künste" ab 25.4. 1974 "Akademie der Künste der DDR". Seit Anfang der 70er Jahre durfte der Text der Nationalhymne von Johannes R. Becher, deren erste Strophe noch "Deutschland, einig Vaterland" intonierte, nicht mehr gesungen werden. Das Ziel der Wiedervereinigung fand keine Erwähnung mehr. Dem z.B. von Günter Grass immer wieder ins Spiel gebrachten Begriff der "Kulturnation" wurde die "Eigenständigkeit einer sozialistischen deutschen Nationalkultur" entgegengesetzt, die die "notwendigen Konsequenzen aus der Geschichte des deutschen Volkes", die "eine Geschichte [...] auch kultureller Klassenkämpfe war" gezogen habe. (Erhard Hexelschneider/Erhard John, Kultur als einigendes Band?, Berlin/DDR 1984, S. 6f.)

Nichts war für die *raison d'être* der DDR als eines antagonistischen Gesellschaftsmodells bedrohlicher als eine Relativierung des bisherigen Feindbildes. Deshalb kam es erst 1982 zu einem Vertragsabschluß für das alle Künstler in der DDR tangierende Kulturabkommen, obwohl die Regierungen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR bereits 1973 die Verhandlungen darüber aufgenommen hatten, die nach nur fünf Verhandlungsrunden gescheitert waren.

⁹⁶¹ Öl auf Leinwand, 151 x 242 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, abgeb. in: Heisig 1989, Kat. Nr. 44.

⁹⁶² Die Variante von 1981, Öl auf Leinwand, 151,5 x 242 cm, ist im Landesmuseum Oldenburg, abgeb. in: Heisig 1989, Kat.Nr. 70. Auf dem Spruchband steht "Uns geht die Sonne nicht unter"; eine zerstörte Zwischenfassung ist abgeb. in: Ausst.kat. "Zeiten zu leben", 1994, Kat.Nr. 55; eine weitere Variante heißt "Der Ruhm von gestern", 1981, 151,5 x 252 cm, Kunsthalle zu Kiel, abgeb. in: Heisig 1989, Kat.Nr. 69.

auf dem Gemälde "Pariser Kommune - Pariser Märztage 1871 III" (auch unter dem Titel: "Kommunarden" bekannt) an (Abb. 70).

Hier zeigt sich, daß die individuelle Erinnerungsarbeit des Künstlers tendenziell immer auch gedeutet und organisiert wird von dem "Weltbild" quasi als "Über-Ich-Instanz", das Heisig sich in seinen kunstpolitischen Funktionen als Vizepräsident des VBK-DDR und Rektor der Leipziger HfGB erarbeitet hatte, das für ihn verbindlich war und an das er glaubte. Im Gespräch mit Karl Max Kober erklärt Heisig: "Wir müssen auch heute eine Denkkonvention haben, eine Ideologie, auf deren Basis sich dann ein Stoffangebot überhaupt erst entwickeln läßt."⁹⁶³

Dennoch empfand der damalige Feuilletonchef der FAZ, Günter Rühle, 1979 dieses Gemälde als eindringliche Manifestation gesamtdeutscher Zustände 30 Jahre nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland und der DDR: "Dieses Bild ist ein Schrei [...]: ein deutsches Inferno; es ist ein Inbild aus einer Seele, die an den deutschen Zuständen leidet. Der das malte, [...] war mit neunzehn einer der jungen Verteidiger im untergehenden Breslau, das ihm die flackernden Visionen seiner großen historischen Untergangs-Bilder eingebrannt hat; er kommt selbst aus dem Chaos der deutschen Geschichte. So hat er ein Sensorium für die Bedrängnisse der Gegenwart durch das Vergangene, für die Barrieren vor der Zukunft [...] Dem Thema von 1919 ist ein zweites hinzugefügt: das schöne Spruchband von der beteuerten deutschen Gemeinsamkeit. Es ist von West nach Ost gespannt; aber was gilt der Spruch noch in dieser von Lust und Schrecken taumelnden Wirklichkeit, die auf dem Bild schon alle Spuren des Wahnsinns zeigt? [...] Meint dieses Gemisch von Schmerz und Zorn nur die Bundesrepublik? Ist es nicht Klage für alle?"⁹⁶⁴

Alle Fassungen zeigen eine gemalte Allegorie, die, wie auf einer Bühne, Personen, Gegenstände und Bilder im Sinne des Beckmannschen Welttheaters arrangiert. Auf dem ersten Gemälde "Die Beharrlichkeit des Vergessens" schwebt ein schreiender Kriegskrüppel mit einer Armprothese und den Beinstümpfen in der Mitte des Raumes wie eine Marionette in der Hand eines unsichtbaren Spielers. Bei näherem Hinsehen scheint er auf der roten Nazi-Flagge mit dem Hakenkreuz in der Mitte wie auf einer Hängematte zu liegen.⁹⁶⁵ Diese liegende Haltung in Betrachtung des Eisernen Kreuzes gleicht den Fassungen des "Weihnachtstraumes des unbelehrbaren Soldaten" seit 1960. Neu ist der Status als Krüppel, der noch in diesem hilflosen Zustand zur Marschmusik der vom Narren geblasenen Kontrabaßtuba sein Holzbein wie im Stehschritt aggressiv aus dem Bild heraus schwingt. Der primitive Holzstumpf erinnert daran, daß der Veteran in Hosenträgern und Unterhemd ein einfacher Landser war, selbst nur ein Bauernopfer auf dem Schlachtfeld der unsichtbaren Drahtzieher. Unklar bleibt, wie schon auf der Fassung des Weihnachtstraumes von 1974/75 (Kunstsammlungen der Städtischen Museen Jena, Abb. 179), ob der Kriegskrüppel aus Verzweiflung über die alptraumartigen Erinnerungsbilder schreit oder stolz über seine Auszeichnung schallend lacht. Da die hochgestreckte linke Armprothese mit ihrem Greifhaken die Augen verdeckt, wird diese Frage bewußt offen gelassen. Heisig staffelt die Figuren und Gegenstände des Bildes diagonal aus dem Hintergrund links nach rechts in den Vordergrund. Die dunklen Traumgestalten der Vergangenheit im Hintergrund schieben helle, leuchtende Figuren aus der Gegenwart (geschminkter Frauenkopf, Narr, Liebespaar) nach

⁹⁶³ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

⁹⁶⁴ Günter Rühle: Deutschland, Deutschland... Betrachtungen zur deutschen Kunst und Geschichte. In: FAZ, 14.4. 1979.

⁹⁶⁵ Vgl. die Verwendung dieser Flagge als Bettuch der nackten Frau auf dem Gemälde "Festung Breslau - Die Stadt und ihre Mörder", 1969.

vorn zum Betrachter, der von dem dichtgedrängten Szenario optisch geradezu bedrängt wird. Von links nach rechts läßt sich das elliptisch komponierte Gemälde im Uhrzeigersinn um die Hauptfigur kreisend wie folgt lesen: Ein Filmstreifen mit rot geschminkten Mündern und einem Auge und die Lautsprecherbatterie darüber (beide Bildsignale tauchen in seinen Gemälden immer wieder auf) stehen für Manipulation durch die Massenmedien. Davor schiebt sich als Bild im Bild die Mitteltafel des Kriegstriptychons (1929-32) von Otto Dix⁹⁶⁶, die an den Ersten Weltkrieg erinnert, aus dem dank der "Beharrlichkeit des Vergessens" und, so eine Interpretationsmöglichkeit, dank der Mechanismen der Verführung und Manipulation der Massen, ein dreißigjähriger Weltbürgerkrieg geworden ist. Über dem zitierten Gemälderahmen schwebt wie ein erzgebirgischer, geschnitzter Christbaumschmuck der schon im Weihnachtstraum als barocke Famafigur zitierte trompetenblasende Engel. Eingeklemmt zwischen Schützengrabenbild, einem kastenartigen Raum, der die Mitte und die rechte Hälfte des Bildraumes einnimmt, und der quer durch das Bild gespannten Banderole steht ein entsetzt die Hände vor das Gesicht schlagender Mann. Rechts neben dem Kopf des Krüppels zeigt die Standuhr fünf nach Zwölf, ein Sinnbild für Ewiggestrige, deren Zeit abgelaufen ist. Es folgen weiter im Uhrzeigersinn drei Szenen mit Liebespaaren und einer Mordszene, darunter Köpfe hinter Gittern, daneben der Narr mit roter Schellenkappe auf dem Helikon, einer vor allem in der Militärmusik verwendeten Kontrabaßtuba, spielend. Mit seinen zugekniffenen Augen erinnert er an den trompetenblasenden Narren mit schwarzer Sonnenbrille am rechten unteren Rand des Gemäldes "Gestern und in unserer Zeit"⁹⁶⁷, 1974 (Abb. 187). Dort gehört er zu der Dreiergruppe, die analog zu den bekannten drei Affen für die Parole: "Nichts gesehen/Nichts gehört/Nichts getan" stehen. Hinter dem Rücken dieser leicht mit Kopf und Oberkörper aus dem Bild zum Betrachter hin sich neigenden Narrenfigur drängen sich ein Frauenkopf, zwei Soldaten, die sich im Nahkampf⁹⁶⁸ gegenseitig würgen. Vor dem Dix-Gemälde liegt auf dem Boden hingestreckt ein toter Soldat. Sein rechter Arm weist auf den schreienden Kopf eines im Morast versinkenden Infanteristen. Lichtnau behauptet, Heisig habe mit diesem Bild und den folgenden Fassungen "bewußt durch eine simultane Kopplung der verschiedensten Reflexionen und gesellschaftlichen Kräfte eine gesamtgesellschaftlich verallgemeinerte Position der Analyse, der Demaskierung der 'Mechanismen' imperialistischer Machtausübung" angestrebt.⁹⁶⁹

Diese Bildfolge und die parallel entstandenen Gemälde "Der Maler und sein Thema"⁹⁷⁰, 1977/79, "Das Atelier"⁹⁷¹, 1979 (Abb. 202), "Der Zauberlehrling"⁹⁷², 1978/79

⁹⁶⁶ Das Motiv Kriegskrüppel spielt eine zentrale Rolle bei Otto Dix. Vgl. "Kriegskrüppel", Radierung 1920; "Die Kriegskrüppel", Öl auf Leinwand, 1920; "Der Streichholzhändler I", Öl auf Leinwand, 1920; "Prager Straße (Meinen Zeitgenossen gewidmet)", Öl auf Leinwand, 1920; "Die Skatspieler", Öl auf Leinwand, 1920; "Großstadttriptychon", linke und rechte Tafel, Mischtechnik auf Holz, 1927/28.

⁹⁶⁷ Öl auf Leinwand, 240 x 950 cm, fünfteiliger Zyklus, gemalt für den Neubau der Bezirksleitung Leipzig der SED. Das Gemälde, offensichtlich von der PDS verkauft an einen Sammler, wurde Anfang 2002 vom Kunsthändler Dieter Brusberg gekauft, von der Nachfolgebehörde der "Treuhänder" allerdings als öffentliches Eigentum konfisziert und der Berliner Nationalgalerie als Dauerleihgabe übergeben. Bernhard Heisig überarbeitete die zweite und dritte Tafel des fünfteiligen Zyklus. Aus dem Vorarbeiter, dem Sieger der Geschichte, wurde "die Heisigsche Problemfigur des 'Pflichttätlers', der mit gutem Gewissen die schlimme Tat vollbringt." (Eduard Beaucamp, Gepeitschter Blick auf die deutsche Geschichte: Ein verschollener Wandbildzyklus von Bernhard Heisig ist in Berlin wieder aufgetaucht, in: FAZ, Nr. 241, 17.10. 2002, S. 35.)

⁹⁶⁸ Vgl. "Zweikampf", zu Renn "Krieg", 1955/56, Lithographie, 32 x 22,5 cm, Wvz. 43; "Zweikampf II", zu Remarque "Im Westen nichts Neues", um 1964, Lithographie, 26,6 x 17,2 cm; "Brudermord", zu "Der faschistische Alptraum", 1965/66, Lithographie, 48,8 x 37,7 cm, Wvz. 344.

⁹⁶⁹ Lichtnau, S. 48.

⁹⁷⁰ Öl auf Leinwand, 150 x 240 cm.

⁹⁷¹ Öl auf Leinwand, 150 x 240 cm, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie.

(Abb. 203, 204), zeigen den Künstler umringt und bedrängt von seinen von ihm selbst zur Gegenwart gebrachten Alpträumen, die ihn in seinem Atelier heimsuchen. Gerade diese selbstreflexive Reihe von Gemälden läßt darauf schließen, daß es Heisig auch mit den Krüppelbildern weniger um die politisch-ideologisch korrekte "Analyse" und "Demaskierung der 'Mechanismen imperialistischer Machtausübung'" ging als um die Gestaltung seiner inneren Gesichte und Erinnerungen. Dafür spricht auch, daß er immer wieder konkrete topographische Bilder, z.B. die Brücke über die Oder zur Dominsel in der belagerten "Festung Breslau" als Schauplatz zahlreicher Gemälde über seine Heimatstadt und seinen letzten Einsatz als Verteidiger von Breslau gemalt hat. "Ich bin ein Maler, der nicht malen kann, wenn er nicht vorher etwas gesehen hat", erklärte Heisig einmal gegenüber Lothar Lang.⁹⁷³ Seit dem Mauerbau betont Bernhard Heisig neben dem Kriegserleben auch die persönliche traumatische Erfahrung des Eingeschlossenseins⁹⁷⁴, indirekt am historischen Beispiel der Pariser Kommune, direkt als Verteidiger der "Festung Breslau"⁹⁷⁵, seiner Heimatstadt. Die Bilder zum Thema "Festung Breslau" setzen die Metaphorik des aussichtslosen Eingeschlossenseins der Pariser Kommune ebenso fort wie das Motiv des Wartens, der angehaltenen Zeit. Die im Abschnitt II.2.a. bereits geschilderten traumatischen Erfahrungen in der von sowjetischen Truppen belagerten und pausenlos beschossenen Stadt, die Heisigs Geburts- und Heimatstadt war, verdichten sich in einer Szenerie auf der Brücke über die Oder zur Dominsel. Vor dem grandiosen Panorama der Stadtlandschaft mit der feuerrot illuminierten brennenden Altstadt auf der Dominsel spielen sich dramatische und zugleich surreale Szenen ab: "Das Eingesperrtsein in dieser Festung [...] , wer es nicht erlebt hat, der kann es nicht begreifen. Das ist eine Sache gewesen, die fast breughelhaften Charakter hatte. Es wurde auf den Straßen buchstäblich gevögelt und geschossen. Also ich habe Szenen gesehen, die, wenn ich mir die heute klar mache, habe ich Angst, sie mir klar zu machen, weil ich sie nicht malen kann. Es glaubt keiner. [...] Sie müssen sich mal vorstellen, ich bin eines Tages über die Oder über eine Brücke gegangen, die war rechts abgedeckt mit Panzerplatten, weil die Russen darauf schossen. Ich mußte rüber, weil ich was vergessen hatte, was ich machen mußte. Da kam mir plötzlich hinter der Brücke mitten in dem Geschieße, wo man sich alle fünf Meter hinlegen mußte, ein Hochzeitspaar entgegen und ist unberührt die Straße lang gegangen. Ich dachte, ich wäre verrückt. Das ist ein so surrealer Eindruck gewesen, den ich nie vergessen habe. Aber das kann ich nicht malen, das glaubt mir keiner. Es sei denn, ich müßte einen Chagall bemühen und das in die Luft hängen, aber das sind tatsächlich reale Geschichten, und deswegen hat mich dieser Bildstoff, ich sage Bildstoff, nicht Thema, immer wieder beschäftigt."⁹⁷⁶

Auf der überarbeiteten zweiten Fassung im Staatlichen Lindenau-Museum Altenburg mit dem Titel "Festung Breslau - Die Stadt und ihre Mörder"⁹⁷⁷, 1969 (Abb. 189), ist die

⁹⁷² Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

⁹⁷³ Zit.n. Dieter Gleisberg, Zu Bernhard Heisigs Mutterbildnissen. In: Ausst.kat. Leipzig 1985, S. 22.

⁹⁷⁴ Vgl. Anm. 483.

⁹⁷⁵ Am 19. Januar 1945 erreichte der sowjetische Vorstoß die Grenze Schlesiens. Die zur Festung erklärte Stadt Breslau leistete bis zum 6. Mai 1945 Widerstand und kapitulierte nach einer mutigen Intervention der Geistlichkeit beim Festungskommandanten.

⁹⁷⁶ Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 20f.

Die Erlebnisse auf der Brücke, darunter auch ein Tieffliegerangriff, bei dem er sah, wie eine Bombe sich ausklinkte und 5, 6 Meter von ihm entfernt niederging, fanden nicht auf der Dombrücke statt, über die auch keine Straßenbahn fuhr. Sie war aber 'malerisch' attraktiver.

⁹⁷⁷ Öl auf Leinwand, 165 x 150 cm. Lichtnau Abb. 69 a, ursprüngliche Fassung, Abb. 69 b, nach 1969 überarbeitete Fassung im Lindenau-Museum; abgeb. in: Ausst.kat. Dresden-Leipzig 1973, Abb. 5 (in Farbe), Kat. Nr. 63.

Grundkonstellation für alle Fassungen kompositorisch besonders prägnant herausgearbeitet. Vor der aus ihrem Gleisbett gesprungenen Straßenbahn liegt eine splinternackte, mit den Füßen an ein Eisenbettgestell gefesselte Frau. Auf vorderster Bildebene schaut der Betrachter auf ihren schreienden Mund und das mit ihrem Handrücken bedeckte Gesicht. Die entblößte, gedemütigte und offenbar von den uniformierten Männern rechts neben ihr vergewaltigte Frau auf dem blutroten Fahmentuch mit Hakenkreuz in der Mitte gilt als Allegorie der geschändeten Stadt Breslau.⁹⁷⁸ Die Spielkarten am Kopfende des Bettes als Sinnbild der Käuflichkeit tauchen 1971/72 auf der schmalen Tafel der vierteiligen Fassung der Pariser Kommune im Zusammenhang mit der sich prostituierenden Justitia wieder auf (vgl. I.3.b., Abb. 90). Direkt neben dem Eisenbett steht der 'General Tod' in der eichenlaubdekorierten Uniform mit rotem Kragenspiegel des militärischen Festungskommandanten, General der Infanterie Hermann Niehoff. Hinter dem an eine Vogelscheuche erinnernden Parteigeneral, der noch als Skelett in fanatischem Gehorsam ausharrt, spielt der feiste Gauleiter Karl Hanke selbstverliebt mit seiner braunen Schirmmütze, die er auf seinen ausgestreckten Fingern balanciert. Vor den militärischen und parteiamtlichen Machthabern zielt ein am Kragenspiegel als Angehöriger der Waffen-SS identifizierbarer MG-Schütze mit verzerrten Gesichtszügen aus dem Bild heraus auf einen unsichtbaren Gegner. Besinnungslos kämpft er weiter, obwohl seine Befehlshaber hinter ihm entweder bereits selbst zu Tode gekommen (wie Hitler am 30.4., eine Woche vor der Kapitulation der 'Festung Breslau') oder offensichtlich verrückt geworden sind. Aus halber Höhe schaut der Betrachter auf die absurde Szenerie herab, die rechts von einem Gehenkten, dem man ein Schild mit der Aufschrift "Ich habe mit den Bolschewiken paktiert" um den Hals gehängt hat, und links von der Statue der Heiligen Hedwig, der Schutzpatronin Schlesiens und der Stadt Breslau flankiert wird. Ihren Sockel hat man für vom Gauleiter Henke unterzeichnete Durchhalteparolen mißbraucht.

Auf der ersten, expressiv wogenden, die Figuren ineinander verkeilenden Fassung "Festung Breslau I"⁹⁷⁹, 1968 (Abb. 188), liegt parallel zur nackten Figur im Bett eine alte Frau auf dem Boden, die, wie Lichtnau vermutet, auf die Mutter des Künstlers anspielt, die aus Breslau evakuiert worden ist. Auffallend sind auf dieser Version die Lautsprecherbatterien als Sinnbilder totalitärer Bewußtseinssteuerung, die jedoch für Heisig auch eine konkrete und zugleich absurde nächtliche Erfahrung waren, wenn er sich an die sogenannten 'Reichslautsprechersäulen' erinnert, die durch die gespenstisch leeren Straßen hallten. Rechts von diesen Lautsprechersäulen ist am Horizont als ferne Vision der einstigen modernen und weltoffenen Großstadt der Vorkriegszeit die Silhouette der "Jahrhunderthalle" von Max Berg zu sehen. Davor ein Panzer mit aufgerissener Luke. Bis Ende der 70er Jahre folgen weitere Fassungen.⁹⁸⁰

⁹⁷⁸ Vgl. Lichtnau, S. 131.

⁹⁷⁹ Öl auf Leinwand, 165 x 150 cm, Lichtnau, Abb. 67, der Ausst.kat. Dresden-Leipzig 1973, Abb. 31, Kat.Nr. 62, zeigt einen Ausschnitt des zerstörten Gemäldes.

⁹⁸⁰ "Festung Breslau II", 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 118,5 cm (Lichtnau, Abb. 70 a) wurde nach Aussage von Heisig bis 1978 viermal überarbeitet. Die im Museum der bildenden Künste erhaltene Fassung wird unter dem Titel "Festung Breslau IV" geführt (Lichtnau, Abb. 70 b, abgeb. Heisig 1989, Kat.Nr. 49). Eine weitere Fassung (Abb. 190) trägt den Titel "Unterm Hakenkreuz", 1973, Öl auf Leinwand, 139,5 x 125 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Lichtnau, Abb. 71; abgeb. Hartlaub, Künstler in Leipzig, Berlin 1975, S. 17, Abb. 2; Kat. Heisig 1985, S. 113). Auf diesem Gemälde erscheint der MG-Schütze als mit blutigen Narben gezeichnetes Kind. "Es gibt vier Fassungen der 'Festung Breslau', eine ist kaputt, ist aber noch in dem Katalog als Ausschnitt drin (1968, E.G.), die zweite ist die Altenburger Fassung (1969, E.G.), die dritte ist die Leipziger Fassung (1972/78, E.G.), die vierte ist die Berliner Fassung (1973, E.G.)." (B. Heisig im Gespräch mit Karl Max Kober 1978 in Warnau; Tonbandrolle 51 im Nachlaß von K.M. Kober.)

Untrennbar verbunden mit seinen Imaginationen aus der "Festung Breslau" sind für Heisig die "Bildnisse meiner Mutter".

Das erste "Bildnis der Mutter"⁹⁸¹ entstand 1966 (Abb. 192) und zeigt sie mit auf der linken Hand aufgestütztem Kopf ernst und nachdenklich zur Seite schauend. Vor einem leuchtend rot-orangefarbenen Hintergrund steht der schwungvoll unruhige Pinselduktus in bewußter Spannung zur passiven Haltung der Mutter und läßt den gespannten, von Erinnerungen heimgesuchten seelischen Zustand der alten Frau erahnen.

Auf dem Gemälde "Bildnis meiner Mutter" III⁹⁸² von 1967 (Abb. 193) sitzt sie im Atelier dem Sohn Modell. Mit einem dunklem Rock, violetter Jacke und Halsschmuck hat sie sich für die Porträtsitzung schön gemacht. Abweichend vom repräsentativen Porträtschema rückt der Künstler sie aus der Mitte des Bildes nach links. Leicht irritiert, aber geduldig erträgt sie die Situation, die gefalteten Hände ruhen im Schoß. Die Blickrichtung der Augen bleibt unbestimmt zur Seite gerichtet. Trotz physischer Präsenz ist sie in Gedanken weit weg. Das Luftbild der brennenden Stadt Breslau, das wie ein großes Gemälde den Hintergrund ausfüllt, gibt dem Betrachter Aufschluß über ihre inneren Bilder. Der Lichtreflex der brennenden Stadt im Hintergrund scheint auf ihrer rechten Schläfe aufzublitzen, während die linke Gesichtshälfte verschattet ist. Der Verlust der Heimatstadt, die Erlebnisse in der zerstörten von Feuerstürmen, Plünderungen und Vergewaltigungen heimgesuchten Stadt haben sie für ihr Leben gezeichnet.

1970 folgen "Bildnis der Mutter"⁹⁸³ und "Bildnis meiner Mutter"⁹⁸⁴ (Abb. 194). Auf dem Bild in der Nationalgalerie sitzt sie leicht vorgeneigt formatfüllend auf einem Sessel und schaut vor sich hin.

Das "Bildnis der Mutter (Mutter mißtraut den Bildern)"⁹⁸⁵ von 1972 (Abb. 195) zeigt sie leicht genervt und mürrisch von einer abstrakten Komposition im Hintergrund sich innerlich distanzierend, mit der Heisig, wie Gleisberg nahelegt, "nicht ohne feine Selbstironie"⁹⁸⁶ auf gelegentliche Experimente (vgl. Picassoides I und II, 1965, Öl auf Leinwand, 80 x 70 cm und 80 x 60 cm, Abb. 16) anspielt, für die die Mutter offenbar kein Verständnis aufbringen kann. Fast zehn Jahre später entsteht das Hauptwerk dieser sehr persönlichen Porträtreihe: "Meine

Ab 1978 entstehen auch Triptychen zum Thema: "Die Festung", Triptychon, 1978/80, Öl auf Leinwand, 150 x 238,5 cm Gesamtmaß, Breite der Mitteltafel: 118,5 cm, 2 Seitentafeln 60 cm, Zwischenfassung (Lichtnau, Abb. 72 a, die Mitteltafel ist die Leipziger Fassung von 1972/78 unter dem Titel "Festung Breslau II oder IV".

Auf dem selben Bildträger mit neuer Mitteltafel und überarbeiteten Seitentafeln entsteht 1979/80 "Die Festung", Triptychon, Öl auf Leinwand (Abb. 191), divergierende Angaben: Mitteltafel 150 x 120 cm im Ausst.kat.

Zeitvergleich 1982; Seitentafeln Breite 65 cm; dagegen Mitteltafel 151 x 141 cm im Ausst.kat. Heisig, Leipzig 1985, S. 147f.; Seitentafeln Breite 66 cm (Lichtnau, Abb. 72 b), Endfassung mit neuer Mitteltafel, Seitentafeln überarbeitet, abgeb. in: Kober 1981, S. 132f., Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz. Auf der linken Tafel sind Revuegirls zur "Truppenbetreuung" dargestellt. Die rechte Tafel zeigt das Krüppelmotiv der 1977 begonnenen Gemäldefolge "Beharrlichkeit des Vergessens", den ewig Gestrigen, dem die Standuhr bereits fünf nach 12 Uhr geschlagen hat.

⁹⁸¹ Öl auf Hartfaser, 61 x 49 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, abgeb. in: Ausst.kat. Dresden-Leipzig 1973, Abb. 24, Kat. Nr. 47.

⁹⁸² Öl auf Leinwand, 79,5 x 59,5 cm, Staatliches Lindenau-Museum Altenburg, Lichtnau, Abb. 75; abgeb. in: Kat. Dresden-Leipzig 1973, Abb. 23, Kat. Nr. 43, dort irrtümlich auf 1965 vordatiert; Meißner, Leipziger Künstler der Gegenwart, Leipzig 1977, Abb. 44; Katalog Heisig 1985, S. 51; Kat. Alltag und Epoche, Berlin 1984, S. 143 und Kober 1981, S. 179.

⁹⁸³ Öl auf Hartfaser, 66,4 x 89,7 cm.

⁹⁸⁴ Öl auf Hartfaser, 120 x 85 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, abgeb. in Ausst.kat. Heisig, 1989, Kat. Nr. 16.

⁹⁸⁵ Öl auf Hartfaser, 119,3 x 84,2 cm, Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder.

⁹⁸⁶ Dieter Gleisberg, Zu Bernhard Heisigs Mutterbildnissen. In: Ausst.kat. Leipzig 1985, S. 27.

Mutter vor brennender Stadt"⁹⁸⁷, 1976 (Abb. 196). Die aus den "Festung Breslau"-Bildern bekannte, dort aus halber Höhe gezeigte, Brücke zur glutrot beleuchteten brennenden Dominsel wird zum Hintergrundprospekt für das Dreiviertelporträt der sitzenden Mutter. Auge in Auge schaut der Betrachter auf das von Alter und Resignation gezeichnete Antlitz der Mutter vor der Brücke, der von ihrem Sohn immer wieder gemalte Schauplatz für die Mörder ihrer Heimatstadt. Ihre Arme und Hände sind dünnhäutig und knochig geworden. Die erstmals als Attribut auftauchende Uhr am linken Armgelenk wird von Gleisberg als Vanitassymbol für die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins gedeutet.⁹⁸⁸ Ihr Habitus ist greisenhaft, ihr Blick nach innen gerichtet. Die Zerstörung ihrer Heimat im Hintergrund bewegt sie nicht mehr. Sie hat mit ihrer Vergangenheit abgeschlossen.

Erst nach ihrem Tod vollendete Heisig 1978 das Gemälde "Letztes Bildnis meiner Mutter"⁹⁸⁹ (Abb. 200). In aufrechter, disziplinierter Haltung ruht ihr aufmerksamer Blick auf dem Betrachter. Vor einem neutralen, dunkelgrün getönten Hintergrund greift sie in eine Schachtel mit Fotografien, gleichsam in den Bildern der Vergangenheit kramend. Die Gebrechlichkeit des Körpers wird von der verhalten violetten Farbigkeit und einem vibrierend sinnlichen Farbauftrag umfassen. Der Hinfalligkeit der Physis verleiht der Maler mit all seinem Können einen samtigen Glanz, der, ohne die Verstorbene zu verklären, dem Erinnerungsbild Würde und Autorität verleiht.

Auch nach dem Tod der Mutter geistert ihr Konterfei und ihr erschreckter Blick durch die Bildwelten des Sohnes. Zum Beispiel trägt die Mutter auf der Lithographie "Heimaturlaub. Mutter und Sohn"⁹⁹⁰ (Abb. 120) die Züge von Heisigs Mutter. Auf dem schon erwähnten Gemälde "Das Atelier"⁹⁹¹ von 1979 (Abb. 202) erscheint die Mutter hinter dem Glas der Wanduhr am rechten Rand des Atelierraumes, der durch das Fenster links den Blick freigibt auf den Dom von Breslau. Rechts vom Fenster wird der Turm von Babylon sichtbar. Aus dem Uhrgehäuse heraus wird die Mutter entsetzte Zeugin eines wüsten Einbruchs von Gestalten, unter ihnen ein vorwärtsstürzender Soldat mit Stahlhelm und Gewehr, die der Künstler mit der rechts im Bild sichtbar werdenden Hand im gleichen Augenblick zu malen scheint. Auf den Gemälden "Der Zauberlehrling I" und "Der Zauberlehrling II"⁹⁹² von 1978/81 und 1981 (Abb. 203 und 204) betritt sie von hinten rechts das Atelier in dem Augenblick, in dem ein Soldat sein Bajonett neben einen von der Decke hängenden Dummy ins Leere stößt.

⁹⁸⁷ Auch "Mutterbildnis - meine Mutter vor brennender Stadt" genannt, Öl auf Hartfaser, 120 x 83 cm, Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Lichtnau, Abb. 76; Abb. der urspr. Fassung Kat. Magdeburg 78/79, Abb. 41; Abb. der gegenwärtigen Fassung, Kober 1981, S.99 und Kat. Heisig 1985, S. 59. Eine Reihe von Diapositiven aus dem Nachlaß von Karl Max Kober in der Stiftung Archiv der AdK zeigen mehrere Varianten dieses Mutterbildes von 1976, an dem nach Kober der Künstler fast 10 Jahre gearbeitet haben soll. Nr. 237/1 zeigt den Zustand im Mai 1978 (Abb. 225), Nr. 237/2 zeigt eine Aufnahme vom Juli 1978 (Abb. 226), Nr. 162 den Stand vom Dezember 1978 (Abb. 227).

⁹⁸⁸ Dieter Gleisberg, wie Anm. 979.

⁹⁸⁹ Öl auf Hartfaser, 118,5 x 83 cm, Ludwigforum Aachen. Schwarzweiß abgebildet in Ausst.kat. Heisig 1985, S. 125; farbig in Kober 1981, S. 177. Kober datiert das Gemälde falsch auf 1965 und gibt als Maße irrtümlich 90 x 65 cm an. Das Diapositiv Nr. 157 aus dem Nachlaß von K.M. Kober zeigt eine Aufnahme des Gemäldes vom Juli 1978 (Abb. 201).

⁹⁹⁰ Ludwig Renn, "Krieg", 1979, Wvz. 498, ca. 31,2 x 22,5 cm.

⁹⁹¹ Öl auf Leinwand, 150 x 240 cm, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie, abgeb. in Heisig 1989, Kat. Nr. 63.

⁹⁹² Öl auf Leinwand, jeweils 142 x 202 cm, abgeb. in Heisig 1989, Kat. Nr. 66, Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder, Kat. Nr. 67, Sammlung G.L. Roese, Hannover. Zum Gemälde "Der Zauberlehrling I" existieren 5 Fassungen (1978-1980), 1., 3., 5. Fassung sind abgeb. in Heisig 1989, Ausklapptafel zwischen Kat. Nr. 65 und 66.

"Der Weihnachtstraum des Soldaten"⁹⁹³ von 1980 (Abb. 183, 184) zeigt sie am unteren Bildrand vor dem Bett des Soldaten stehend. Mit rotverweinten Augen schreit die Mutter ihre Verzweiflung dem Betrachter ins Gesicht. Der Kopf des Soldaten mit gespenstisch geschlossenen Augen wendet sich in dieser Fassung dem Betrachter zu. Im Spielzeugpanzer auf seinem nackten, weißen, vor einem verdüsterten Hintergrund leuchtenden Körper steckt noch der Schlüssel zum Aufziehen des Federmechanismus.

Nach dem Tod der Mutter, die den Ersten Weltkrieg noch erlebt hatte, wendet sich Bernhard Heisig 1977 der dritten Generation seiner Familie zu. Zwei Jahre zuvor, 1975, war Walter Eisler (Abb. 206), sein jüngster Sohn, zum Militärdienst eingezogen worden. Als er eines Tages seinen Vater im Atelier besuchte, fiel dem Maler Heisig plötzlich die fatale Nähe des Uniformschnitts der Nationalen Volksarmee der DDR zur ihm noch vertrauten Wehrmachtsuniform⁹⁹⁴ ins Auge. Da beschloß er seinen Sohn als die dritte, nach dem Zweiten Weltkrieg geborene, Generation seiner Familie in das Panorama seiner Erinnerungsbilder einzubeziehen als eine gemalte "Begegnung mit Bildern".

Heiner Müller erinnert sich in seiner Autobiographie: "Als bei uns die Armee konstituiert wurde, da schrieb der Brecht Briefe an verschiedene Leute, die dafür zuständig waren, weil er fand, daß es falsch wäre, für die Uniformen den traditionell deutschen Schnitt zu verwenden; er fand es auch falsch, die traditionellen Märsche wieder zu spielen, den Präsentiermarsch und so. Man hat es dann doch gemacht - das war eine sehr taktische Entscheidung -, um die Mehrheit der Bevölkerung, die man sicher zu recht in dieser Tradition glaubte, über die

⁹⁹³ Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm, abgeb. in Kober 1981, S. 98.

⁹⁹⁴ Vgl. Oskar Bluth, Uniform und Tradition, Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung, Berlin/DDR 1956, siehe Anhang, Die neuen Uniformen, S. 74ff. Warum die NVA sich für eine Uniform entschieden hatte, die in Farbe und Schnitt an die alte deutsche Wehrmachtsuniform erinnerte, begründete das SED-Zentralorgan "Neues Deutschland" im Januar 1956 mit der Behauptung, man hätte darin eine Ehrenrettung für das vom "deutschen Imperialismus und Faschismus" preisgegebene "Symbol der militärischen und patriotischen Ehre" gesehen. Man sprach später vom "Ehrenkleid der NVA". Am 18. Januar 1956 beschloß die Volkskammer einstimmig ein Gesetz über die Bildung der Nationalen Volksarmee. "Elf Jahre nach Kriegsende sollten nun wieder junge Männer in Uniformen gesteckt werden, die denjenigen der Wehrmacht auffallend ähnelten. Bewußt griff man auf die Symbole des preußischen Militarismus zurück. Sie ließen sich nahtlos mit den Versatzstücken der eigenen militanten und gewaltverherrlichenden Ideologie verbinden. Nach Jahren der erzwungenen pazifistischen Abstinenz hatte der Stechschritt der alten Preußen wieder Konjunktur." (Armin Mitter/Stefan Wölle, Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte, Kapitel III. Die DDR zu Beginn der sechziger Jahre. Der Weg ins sozialistische Ghetto, München 1993, S. 185.)

Der Zentralrat der FDJ berichtet 1956, daß sich "ein nicht geringer Teil der Jugend" den Werbekampagnen der neugebildeten NVA entzogen habe mit der Begründung: "Die Uniformen erinnern an die Naziwehrmacht." (Siegfried Stadler, Brauner Rock, rote Socken. Soldat im Wandel: Die Wehrmachtsausstellung besucht den Osten. In: FAZ vom 14.2.1998.)

Die Ähnlichkeit der Uniformen hatte, wie man inzwischen weiß, tiefere Ursachen. Auf Veranlassung der SMAD kamen im September 1948 bei der sogenannten "Aktion 5 + 100" fünf Wehrmachtgenerale und 100 Offiziere aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft in die SBZ, um dort eine kasernierte Volkspolizei aufzubauen. Alle ausgewählten Offiziere hatten sich für diesen Auftrag durch aktive Mitarbeit im "Nationalkomitee Freies Deutschland" (NKFD) und im "Bund Deutscher Offiziere" (BDO) sowie durch Antifa-Schulen qualifiziert. Sie fanden in der Mehrzahl ihre politische Heimat in der 1948 auf Veranlassung der SMAD als Sammelbecken für Wehrmachtangehörige und ehemalige Nationalsozialisten gegründeten "Nationaldemokratischen Partei Deutschlands" (NDPD).

Vgl. Franz Fühmanns Werdegang in Abschnitt II.2.b. Vgl. "Verrat hinter Stacheldraht? Das Nationalkomitee 'Freies Deutschland' und der Bund Deutscher Offiziere in der Sowjetunion 1943-1945", hrsg. von Bodo Scheurig, München 1965. Vgl. Peter Joachim Lapp, "Ulbrichts Helfer. Wehrmachtsoffiziere im Dienste der DDR", Bonn 2000. Mit dem 1958 pensionierten NVA-Generalmajor Arno von Lenski hatte die DDR sogar einen ehrenamtlichen Richter am Volksgerichtshof, der an zahlreichen Todesurteilen mitgewirkt hatte, in einer Spitzenfunktion. Der von 1949 bis 1960 amtierende Präsident des Obersten Gerichts der DDR, Kurt Schumann, war NSDAP-Mitglied und Kriegsgerichtsrat.

Bindung an die Tradition heranzuführen an den Bruch mit dieser Tradition. Das hat aber nicht funktioniert. Diese Formen, die man beibehalten hat, tendieren natürlich immer dazu, auch die alten Inhalte wieder zu reaktivieren.⁹⁹⁵ Der Vater läßt also seinen Sohn Modell zu sitzen vor den gerade in Arbeit befindlichen Gemälden "Die erste Bürgerpflicht"⁹⁹⁶ (Abb. 207) und "Preußisches Museum"⁹⁹⁷ (Abb. 208). Auf dem ersten Gemälde der Folge "Begegnung mit Bildern"⁹⁹⁸ (Abb. 209) sitzt der Sohn frontal zum Betrachter als formatfüllendes Dreiviertelporträt mit den Händen über der Uniformmütze im Schoß. Er trägt eine Ausgehuniform mit 'Affenschaukel' und Koppelschloß. Im Hintergrund ist der Soldat mit der Uniform aus dem Ersten Weltkrieg und die mit einem Schonbezug überzogene Pickelhaube, die die Nummer 106 trägt, zu erkennen. Rechts davon erscheinen die einen grotesken 'Soldatentanz' aufführenden preußischen Soldaten mit Pickelhauben, die sich gegenseitig mit ihren Bajonetten durchstechen aus dem Gemälde "Preußisches Museum". Links vom Weltkriegssoldaten steht eine junge Frau. Auf der zweiten überarbeiteten Fassung von 1978⁹⁹⁹ und 1978/79¹⁰⁰⁰ (Abb. 211) steht Walter Eisler mit sehr ernstem und eindringlichem Blick in eine unbestimmte Ferne schauend vor der Atelierwand, vor der der Soldat mit der Nummer 106 und die Figuren aus dem "Preußischen Museum" sich verselbständigt haben und vor ein weiteres Bildzitat getreten sind: die Mitteltafel und die Predella mit den toten Soldaten des Triptychons "Der Krieg" von Otto Dix aus den Jahren 1929/32. Die Uniform wirkt jetzt schlichter, die Affenschaukel ist weggefallen. "Drei Generationen in Soldaten-Uniform. Mein Sohn sollte durch die Begegnung mit Bildern nachdenken lernen, was meinem Vater im Ersten und mir im Zweiten Weltkrieg verwehrt war. Deswegen begann ich daran zu malen."¹⁰⁰¹

Alle weiteren Fassungen arbeiten mit diesem Prinzip der über- und nebeneinander gestellten Bildzitate. 1982 begann er das erste Triptychon "Begegnung mit Bildern"¹⁰⁰² (Abb. 213), das den Sohn mit leicht geöffnetem Mund vor dem Kriegstriptychon von Dix (links) und dem Kriegskrüppel von Heisig zeigt. Eine spätere Fassung des Triptychons bekommt 1986 den Titel "Der Kriegsfreiwillige (Begegnung mit Bildern II)"¹⁰⁰³ (Abb. 214). Der jetzt schreiende und mit entsetzensweit geöffneten Augen den Betrachter anstarrende Sohn mit abwehrbereiten Fäusten und kalkweißem Gesicht hat jetzt kaum noch Porträtähnlichkeit. Hinter seinem Rücken begegnen sich links wieder der Ausschnitt aus der Mitteltafel des Kriegstriptychons von Otto Dix und rechts die überarbeitete Fassung der "Festung Breslau" von 1973, die den Titel "Unterm Hakenkreuz" (Abb. 190) trägt. Während das Zitat des

⁹⁹⁵ Heiner Müller, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1992, S. 169.

⁹⁹⁶ 1977, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, ehemaliges Armeemuseum der DDR, Dresden, heute Militärmuseum der Bundesrepublik Deutschland.

⁹⁹⁷ 1977/78, Öl auf Hartfaser, 165 x 151 cm, 60 x 151 cm, Museum Moderner Kunst, Wien, Leihgabe der Sammlung Ludwig, Aachen.

⁹⁹⁸ 1977, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, ehemaliges Armeemuseum der DDR, Dresden, heute Militärmuseum der Bundesrepublik Deutschland, Lichtnau, Abb.

138 a., abgeb. im Kat. der VIII. Kunstausstellung der DDR, Dresden 1977/78, S. 127.

⁹⁹⁹ Lichtnau, Abb. 138 b, auch Datierung 78/80, ders. Bildträger, gegenwärtige Fass., abgeb. in Kober 1981, S. 137, ehemaliges Armeemuseum Dresden, Leihgabe in der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Hans Jürgen Papies, Bernhard Heisig: Begegnung mit Bildern. Gleitende Projektierung eines Bildstoffes. In: Bernhard Heisig, Geisterbahn, Berlin 1995, S. 100-107, hier, S. 101. Im Ausst.kat. Heisig 1989 erscheint die Fassung von 1978/79 als "Begegnung mit Bildern I", Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm, ehemaliges Armeemuseum der DDR, Dresden, heute Militärmuseum der Bundesrepublik Deutschland.

¹⁰⁰¹ Bernhard Heisig, zit. n. Hans Jürgen Papies, a.a.O., S. 102.

¹⁰⁰² 150 x 120 cm, Seitentafeln: 150 x 70 cm, Lichtnau, Abb. 139 a.

¹⁰⁰³ 1982/86, Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm, abgeb. in Ausst.kat. Heisig 1989, Nr. 103.

Schützengrabens aus dem Kriegs-Triptychon von Otto Dix für den Ersten Weltkrieg, in dem Heisigs Vater Walter Heisig diente, steht, assoziiert die "Festung Breslau" den Zweiten Weltkrieg, den Bernhard Heisig an der Invasionsfront, in der Ardennenschlacht und als Verteidiger seiner Heimatstadt Breslau erlebt hat. Im Vordergrund schwebt als Zitat des "Weihnachtstraumes des unbelehrbaren Soldaten" ein Mann, der sein Eisernes Kreuz betrachtet.

Ebenfalls 1986 entsteht das Triptychon "Begegnung mit Bildern III"¹⁰⁰⁴ (Abb. 215), dessen Mitteltafel von rechts nach links den Gehängten aus der "Festung Breslau", die Pickelhaubenfigur aus dem "Preußischen Museum", und den Sohn, hinter dem eine maskenhafte Doppelgängerfigur mit Kerze in der Hand erscheint, als Marionettenfiguren zeigt. Die Szenen im Schützengraben und auf der Breslauer Brücke im Hintergrund haben sich von ihren Bilderformaten emanzipiert und sind zu einer imaginären Landschaft zusammengewachsen. Der linke Seitenflügel gibt Einblick in Heisigs eigene Kindheit. Am unteren Bildrand in der Mitte malt sich Heisig als kleiner Junge mit Spielkameraden und Teddybär, darüber erscheinen wie Traumbilder eine preußische Pickelhaube, Trompete, die gebleckten Zähne einer schreienden Frau, ein Totenkopf und zwei Clownsköpfe. In der Bildmitte taucht ein Junge mit dem Kreuzzeichen auf dem Rücken auf, darüber Filmstreifen mit Augen und aggressiv geschminkten Mündern. Der rechte Seitenflügel ist ein Zitat des Gemäldes "Denkmal über der Stadt" von 1983.

Der latente Konflikt zwischen Heisigs Geschichtserleben und der offiziellen Geschichtspolitik der SED findet in den achtziger Jahren noch einmal seinen spektakulären Ausdruck auf den beiden Fassungen des Gemäldes "Christus verweigert den Gehorsam I"¹⁰⁰⁵, 1984/86 und "Christus verweigert den Gehorsam II"¹⁰⁰⁶, 1986/87 (Abb. 217). Im Zentrum steht ein halbnackter Mann, der mit seiner Uniformhose, dem Koppel (auf der zynischerweise "Gott mit uns" stand) und der Erkennungsmarke auf der nackten Brust eindeutig als Soldat gekennzeichnet ist. Mit schmerz- und wutverzerrter Miene reißt er sich die Dornenkrone vom blutenden Kopf. Rechts hinter ihm ist der auf das Kreuz genagelte tote Christus mit der Dornenkrone auf den Boden gefallen. Dazwischen ist wieder eines der Transparente über die Bildfläche ausgespannt mit dem Spruch: "Es ist alles so weise eingerichtet", der die verlogenen Tugenden und falschen Tröstungen des gemalten Gesellschaftspanoramas ironisch kommentiert. Wir sehen links den Arzt, dem der Tod die Operationsmaske umbindet als Sinnbild "eines sinnlosen Kreislaufes. Im Krieg muß er Verwundete zusammenflicken, damit sie wieder verwundet oder getötet werden können."¹⁰⁰⁷ In der Bildmitte eine Reklametafel mit JA schreienden Mündern und einem Auge, dazwischen Parolen wie "Hurra, wir leben noch" oder "Sucht nicht - ich sah sie sterben" (II. Fassung). Am schwarzrotgelben Horizont schwebt als Zitat die auf gekrümmten Stahlträgern gespießte Soldatenleiche aus dem Gemälde "Der

¹⁰⁰⁴ Öl auf Leinwand, Mitteltafel: 150 x 120, Seitentafeln: 150 x 70 cm. Abgebildet in Heisig 1989, Kat. Nr. 113.

¹⁰⁰⁵ Öl auf Leinwand, 150 x 300 cm, Ludwig-Institut für Kunst der DDR. Schloß Oberhausen, abgeb. in: Heisig 1989, Kat.Nr. 104. Diese Fassung ist eine stark überarbeitete Version der ersten Fassung aus dem Jahr 1984, die damals den Titel "Christus verweigert den Gehorsam (nach dem Aufruf von Fritz Cremer 'Genug gekreuzigt!)" trug (Öl auf Leinwand, 150 x 300 cm, Abb. 216, abgeb. in: Heisig 1985, S. 76/77). Hier wird der Moment gezeigt, in dem Christus als nackter Mann sich von dem schwarzen Kreuz abgelöst hat und die Dornenkrone mit beiden Händen vom Haupt abzieht, während hinter ihm ein weißgewandeter Engel mit ausgebreiteten Flügeln einen Kelch emporhält. Ein halbnackter Mann mit Uniformkoppel und einem Fernseher auf dem Bauch in der Bildmitte vorn erinnert an den "unbelehrbaren Soldaten". Der Fernsehschirm zeigt offenbar eine Kriegsszene. Hinter dem am Boden liegenden Kreuz mit dem toten Christus sind Särge mit nummerierten Leichen aufgerichtet.

¹⁰⁰⁶ Öl auf Leinwand, 141 x 281 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Dauerleihgabe B. Heisig, abgeb. in: Heisig 1989, Kat.Nr. 105.

¹⁰⁰⁷ Bernhard Heisig, zit.n. Ausst.kat. "Zeitvergleich '88", Berlin 1988, S. 117.

Schützengraben" (1920/23) von Otto Dix.

Die Komposition des knieenden, leicht nach vorn geneigten Mannes könnte von Lovis Corinth's Gemälde "Kreuzabnahme"¹⁰⁰⁸ im Museum der bildenden Künste Leipzig (Abb. 218) angeregt sein. Der nach Modell im Atelier gemalte Körper zeigt einen männlichen Akt jenseits jeder Erlösungshoffnung.

"Ich wollte einen anderen Christus erfinden, keine Erlöserfigur, einen, der sich nicht fügt, den Kelch nicht nimmt und die Dornenkrone abreißt."¹⁰⁰⁹ Die Bildidee geht auf Fritz Cremer zurück, der 1975/76 einen zweieinhalb Meter hohen "Gekreuzigten"¹⁰¹⁰ modellierte, der den Kopf stolz nach oben reckt und mit erhobenen Armen, die Linke zur Faust geballt, demonstriert, daß er nicht zum Sterben bereit ist.¹⁰¹¹ In kirchlichem Auftrag entstand 1978 ein kleinplastischer Entwurf, den Cremer "Auferstehender" (Abb. 220) nannte. Christus hat beide Arme vom Kreuz befreit und hält die Dornenkrone in der erhobenen Hand wie eine Siegestrophäe. In der zweiten ausgeführten Fassung scheint die Christusfigur vom Kreuz wegzuschweben und reißt sich das Dornengestrüpp vom Kopf.¹⁰¹² Angeregt von einem Interview des lateinamerikanischen Befreiungstheologen Ernesto Cardinal, das Cremer im April 1982 las, notierte er sich den Satz: "Auferstehung meint Menschheitsbefreiung."¹⁰¹³ Für den Marxisten Cremer war der Gekreuzigte der "gequälte Mensch von heute. Mein Auferstehender ist der Revolutionär. [...] Falsch ist die ganze Leidenslehre, nach der die Quälerei zur Erlösung führt. [...] Was stimmt, ist die Kraft im Menschen, das Leiden zu überwinden. Genug gekreuzigt."¹⁰¹⁴

Der den Gehorsam verweigernde Christus trägt die Gesichtszüge von Bernhard Heisig. Mit diesem Bild imaginiert Heisig den Ausstieg aus der Opferrolle des Soldaten, der auf dem "Feld der Ehre" zum Kanonenfutter gemacht wird. Eines Tages, berichtet Heisig, gab es ein "Kunstgespräch vor Offizieren und Generälen. Und die fragten, ob das denn tatsächlich eine Erkennungsmarke sei. Und was der Stacheldraht da solle. Stacheldraht? Die wußten wirklich nicht, daß Christus eine Dornenkrone trug, sagt Bernhard Heisig. Die kannten das nicht aus der Bibel. Und die haben dann sehr höflich angefragt, ob ich mir nicht Gedanken gemacht hätte, wie so ein Bild auf einen Soldaten wirken müsse, der an der Grenze postiert sei, wenn da eine Figur - noch dazu mit Erkennungsmarke - sich den Stacheldraht vom Kopf reiße. War ein interessantes Gespräch, sagt Heisig. Und er habe auch akzeptiert, daß man sein Bild so

¹⁰⁰⁸ 1906, Öl auf Leinwand, 190 x 200 cm. Das Gemälde wurde auf Wunsch von Max Klinger nach dessen Tod 1921 als Geschenk dem Museum der bildenden Künste Leipzig vermacht. Abgeb. in: Ausst.kat. Lovis Corinth, Haus der Kunst, München 1996, Abb. 64, S. 168.

¹⁰⁰⁹ Bernhard Heisig, zit.n. Ausst. Kat. "Zeitvergleich '88", a.a.O.

¹⁰¹⁰ Bronze, Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg und Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder

¹⁰¹¹ Ein Pfarrer hatte ihn 1964 zum erstenmal zu einer Statuette des Gekreuzigten angeregt. Seit Mitte der 70er Jahre entstanden "Genug gekreuzigt!", 1975, aquarellierte Zeichnung; die Studie zum "Gekreuzigten", 1976, Feder; die Studie zum Auferstehenden vom Kreuz, 1976, Bleistift; Gekreuzigter, 1978, Bleistift; "Genug gekreuzigt! (nach Otto Pankok)", 1978, Lithographie; "Sich vom Kreuz Lösender", 1978, Lithographie (Abb. 219). Vgl. Katalogbroschüre "Fritz Cremer, Genug gekreuzigt!" Galerie Comenius, Orbis pictus 24, Dresden 1981 und Ingrid Schulze, Erinnerungen an den 'Roten Christus'. Nachdenken über Erbe-Rezeption, in: B.K. 7/81, S. 355-357.

¹⁰¹² Nachdem der Auftrag durch die Kirchengemeinde in Berlin-Friedrichshagen aus finanziellen und inhaltlichen Gründen gescheitert war, wurde die Plastik auf Kosten des Ministeriums für Kultur der DDR 1985 vor der Ruine der Berliner Franziskanerkirche in der Klosterstraße aufgestellt.

¹⁰¹³ Nachlaß Fritz Cremer, zit.n. Gerd Brüne, Zwischen Christentum und Atheismus - 'Gekreuzigter', 'Auferstehender' und 'Endloses Kreuz' des DDR-Bildhauers Fritz Cremer (1906-1993). In: Orientierung. Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien, Hamburg 1998, S. 27.

¹⁰¹⁴ Fritz Cremer, zit.n. Richard Hiepe, Genug gekreuzigt! Besuch bei Fritz Cremer und seinem 'Auferstehenden', in: tendenzen, Nr. 143, 24. Jg., Juli-September 1983, S. 5-7, hier S. 5 und 7.

auslegen könne."¹⁰¹⁵

Heisig äußert im Gespräch mit Lutz Dambeck die Vermutung, hätte er das Gemälde "Christus verweigert den Gehorsam" "zehn oder fünfzehn Jahre früher gemalt, wäre das zu einem Riesenkrach gekommen. Man hätte mir klar nachgewiesen, wen ich meine, was ich meine, was ich wirklich gemeint habe. Diese Situation, die hat sich im Grunde nicht verändert, die haben wir langsam verändert. So nach und nach haben sich die Dinge verändert, weil kein Mensch auf die Dauer so leben kann. [...] Weil wir halt auch in solchen Funktionen waren, haben wir stellvertretend für viele andere versucht, diese unausgesprochenen Absprachen, die bestimmte Tabus beinhalteten, aufzuknacken."¹⁰¹⁶

Anfang der achtziger Jahre hat sich Heisig soweit durchgesetzt, daß er sich wieder an riskantere Themen wagen konnte. Von Seiten der Kunstkritik wird jetzt das 1964 noch bestrittene Recht des Künstlers auf die Auseinandersetzung mit seinen persönlich motivierten Themen, also auch dem eigenen Kriegstrauma anerkannt. Sein Kritiker von 1964, Harald Olbrich, inzwischen Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin, stellt 1983 fest: "Die Künstler sind wie wir mitten drin in den Prozessen und Problemen der Gegenwart [...]. Mittendrinsein scheint sich zu unterscheiden von dem von uns oft postulierten Voraussein der Künstler, der Ebene des Planers und Leiters - das will genau bedacht sein [...] Künstler scheinen sich weniger denn je als Erzieher der Nation zu verstehen, sie schaffen Werke, um etwas zu bewältigen, teilen dies mit, in der Hoffnung auf Austausch, Rückkoppelung."¹⁰¹⁷

In einem seiner vielen Gespräche mit Heisig fragt Karl Max Kober am 5.12. 1976, also im gleichen Jahr, in dem das Porträt der Mutter vor dem brennenden Breslau entstanden ist, den Künstler unvermittelt: "Warum ist der Zweite Krieg nicht häufiger thematisiert worden in der Kunst der DDR? Der 'Faschistische Alptraum', das ist eine großartige Sache, ich frage nach Bildern: 'Festung Breslau', 'Memento Stalingrad' [Willi Sitte, 1961, E.G.], 'Die Überlebenden' [Willi Sitte, 1963, E.G.] und weiter ist schon nichts mehr? Wie ist das möglich? Du hast dann gesagt, die Pariser Kommune war das Transportmittel für das eigentliche Problem Zweiter Weltkrieg, für die Anonymität des Mordens und Schießens, Bombenausklinkens. Aber dennoch bleibt doch die Aufgabe, diesen Krieg künstlerisch zu bewältigen, die bleibt doch? Ich kann mir das einfach nicht vorstellen, daß so ein Ereignis, das die Welt bewegt hat, Millionen Menschen betroffen hat, daß das bildkünstlerisch nicht aufgearbeitet werden sollte. Ich habe die Befürchtung, daß dann im Jahre 2300 irgendwelche Leute Historienbilder malen werden, so wie wir heute Thomas Müntzer malen."

Heisig: "Ich nehme an, daß das überhaupt keiner mehr malen wird. Es sind eine Menge Filme gedreht worden über diese Geschichte, es gibt eine Menge bildherstellende Institutionen, die das geklärt haben. Ich kann Dir das nicht sagen. Ich kann Dir das wirklich nicht sagen. Ich werde das sicher noch irgendwann machen. Im Augenblick haben mir die Mittel dazu gefehlt. Die Mittel, die ich dafür eingesetzt habe, die waren es noch nicht, die ich da brauchte. Ich habe zu dem Thema drei Bilder gemalt, nee, eigentlich ein paar mehr."

Kober: "Meinst Du jetzt die Festung Breslau?"

Heisig: "Das sind immerhin drei Fassungen."

Kober: "Das meinst Du jetzt? Oder fehlen mir da noch ein paar Informationen?"

Heisig: "Sicher, da fehlt Dir noch einiges. Da gibt es noch ein paar Schützengräben und so."

¹⁰¹⁵ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 417.

¹⁰¹⁶ Dambeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 21.

¹⁰¹⁷ Harald Olbrich, Gespräch über die IX. Kunstausstellung. In: Weimarer Beiträge, Berlin und Weimar, Aufbauverlag, 29. Jg., Heft 8, 1983, S. 1348.

Kober: "Das war doch zu Ludwig Renn?"

Heisig: "Das mußt Du doch nicht so ernst nehmen. Im Schlamm haben wir auch gesessen. Bei Wind habe ich mir auch Zigaretten angezündet. Und einen Helm habe ich auch aufgehabt. So viel Unterschied war da bei der Geschichte eigentlich nicht. Sicher es gab so technische Unterschiede. Deswegen läßt sich das ja im nachhinein gar nicht so klar fixieren.

Das, was Du willst, auf was Du in Deiner Frage beinahe hinaus willst, ist die Wiedergabe des konkreten Vorgangs des Zweiten Weltkriegs. Aber das würde in die Historienmalerei hineingehen, d.h. das historische Ereignis werten, aber das kann ich sowieso nicht. Das kann ein Film viel besser. [...] Vielleicht werde ich dann noch mal, wenn ich genug Kraft habe, rangehen. Wahrscheinlich, ja sicher ist das mein Stoff oder mein Thema, ich weiß es wirklich nicht."¹⁰¹⁸

Heisig spricht in diesem Interview das grundsätzliche Problem der "Wiedergabe des konkreten Vorgangs des Zweiten Weltkrieges" an, mit dem ein Film viel besser umgehen könne. Er spürt, daß er mit seiner Malerei niemals die historischen Ereignisse im Zweiten Weltkrieg, wie es Kober nahelegt, rekonstruieren kann, das wäre ja Historienmalerei, wie sie eben erst, wenn überhaupt, im Jahre 2300 denkbar und nur ausgeführt von einem Nichtbeteiligten möglich ist.

Was Heisig sich zutraut, das ist die Formulierung seiner ganz persönlichen Erinnerungsbilder. Diese unterscheiden sich zwangsläufig grundsätzlich von dem historisch korrekten Bild des Zweiten Weltkrieges und natürlich auch vom parteilich korrekten Bild der SED vom 'imperialistischen' Krieg.

Nach den Szenen des Wartens und des Barrikadenkampfes im historischen Kostüm der Pariser Kommune, sind es Porträts und Schauplätze aus der eigenen Erfahrungswelt, die ihn bis heute beschäftigen. In immer wieder neuen Kombinationen und Varianten treten im Grunde nur drei Protagonisten auf, um die sich das Karussell der Figuren, Requisiten und Landschaften dreht: die Gestalt des unbelehrbaren Soldaten, die in einigen Fällen Porträtähnlichkeit mit dem Maler annimmt und die sich über die Reihe der Krüppelbilder zum ungehorsamen Christus wandelt, die Mutter und der Sohn. Wichtigster Schauplatz für den Auftritt dieser drei Personen ist Breslau, insbesondere die Oderbrücke zur Breslauer Dominsel. Bei diesen Traum- und Erinnerungsbildern geht es nicht um topographische Genauigkeit. Die Bilder überlagern sich in der Erinnerung. Zum Beispiel fuhr die von Heisig gemalte Straßenbahn nie über die Dombrücke. Persönliche Erlebnisse von Heisig werden an andere Schauplätze transponiert. Die Dominsel wird auf den Bildern der Festung Breslau zum Sinnbild der Stadt.

Alle diese Bilder fließen zusammen in den Atelierbildern, die den Maler als Schöpfer und Erdulder inmitten seiner Erinnerungsbilder zeigt. Der Titel "Zauberlehrling" stilisiert den Künstler zum Magier in der Nachfolge des Doktor Faustus, der die Geister, die er rief, nicht mehr loswerden kann. Eduard Beaucamp macht auf das "Goya-Dilemma zwischen lustvoller Verwicklung und erschreckter Distanz" aufmerksam. Heisig sei sowohl Medium, das seinen Erinnerungen freien Lauf läßt, als auch aktiver Regisseur, "der auf immer neuen Versuchsbühnen die Pantominen und Dämonen gegeneinander aufbietet [...]". In seinen verknäulten Bildern ist Heisig 'Täter und Opfer', Betroffener und Anstifter, der entsetzte Diagnostiker und Moralist und zugleich der faszinierte Dompteur der entfesselten Leidenschaften."¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁸ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

¹⁰¹⁹ Eduard Beaucamp, Das Weltgericht im Selbstversuch. Über die Malerei von Bernhard Heisig. In: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Köln 1998, S. 94.

Auffallend ist, wie auf den verschiedenen Fassungen der Atelierbilder, z.B. "Das Atelier" (Abb. 202), "Der Zauberlehrling I und II" (Abb. 203, 204) der Fensterdurchblick auf die in der Ferne liegende Breslauer Dominsel mit der bekannten Szenerie davor auf der Oderbrücke (vgl. die Gemälde zum Thema "Festung Breslau") in den Atelierraum hineingezogen wird. Die Szenerie und die Figuren jenseits des Fensters vermischen sich mit den Modellen, Requisiten, Stoffpuppen, dem Maler und seiner Mutter im Atelier zu einem Bild, das den Unterschied zwischen Innen und Außen, Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr anerkennt. Auf den Fassungen zum Themenkomplex "Begegnung mit Bildern" treten die Schützengrabenlandschaft von Otto Dix und die Festung-Breslau-Stadtlandschaft aus den Rahmen der zitierten Gemälde und interagieren miteinander. Das Gemälde "Lob der Unvernunft", 1980 (Abb. 205) verwendet eine ähnliche Figurenkonstellation wie "Ikarus. Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit", 1973 (vgl. Exkurs, b., Abb. 222), verzichtet aber auf die Zweiteilung von Figuren auf einer Bildbühne und dem Landschaftspanorama dahinter. Wie Traumbilder des Surrealismus drängen sich um das Auge des Malers im Zentrum, über dessen waagrecht gehaltenen Pinsel Ikarus herabstürzt, Galileo Galilei, der Bischof, der Ketzer, aber auch ein Kameramann von heute mit seinem Gerät. Dieser verweist auf "die räumliche und zeitliche Simultaneität einer mediengeprägten Wahrnehmung."¹⁰²⁰ Diese scheinbar chaotischen Traumbilder werden kompositorisch gestützt durch eine "Konstruktion von hinten"¹⁰²¹, die als Bildformel oder "Basishieroglyphe"¹⁰²² alle Überarbeitungen trägt und dem Betrachter das Gefühl vermittelt, "daß es leicht geht [...] Der dreifache Salto eines Artisten ist erst dann gut, wenn man nichts mehr von der Anstrengung merkt, die es gekostet hat, ihn einzuüben."¹⁰²³

Der Prozeß des Malens ist offenbar ein komplexer Vorgang, der neben der Steuerung und Kontrolle durch ein Über-Ich, das ein durch Erfahrung und politische Sozialisation allmählich gefertigtes 'Weltbild' repräsentiert und neben dem Handwerk, das die Komposition umsetzt und organisiert auch andere, unbewußte Instanzen kennt. Diese vermögen verdeckte Erinnerungsbilder freizusetzen und Bildformulierungen hervorzuholen, die den Künstler selbst überraschen, weil sie ihm den Weg zeigen zurück zu vergessenen Vorgängen und Bildern, die scheinbar für immer verloren waren. Das Malen ist in diesen Momenten eine somatische Aktivität, die unbeeinflusst vom Bewußtsein, das sich womöglich an eine bestimmte Situation für eine bestimmte Bildformulierung erinnern will, arbeitet. In einem solchen Moment wird der Künstler gleichsam von einer unsichtbaren Hand geführt, Schriftsteller sprechen vom Diktat, das sie nur noch niederschreiben müssen.

Die aktive, kreative Tätigkeit der Erinnerung wird mit der Anamnese der Psychoanalytiker verglichen, in der die Energie des Auffindens und Hervorholens stimuliert wird, mit der die in den verborgenen Schichten des Unbewußten präsenten Inhalte ins Bewußtsein gebracht werden.

Mit der zunehmenden Übertragung der Funktion des Aufbewahrens und Abbildens von Wissen und Erkenntnis auf die sich ausdifferenzierenden Wissenschaften und Kommunikationsmedien, konnte sich die Kunst der Moderne zunehmend von der Funktion des Speicherns und Bewahrens emanzipieren. Die von der Gedächtnisarbeit befreite

¹⁰²⁰ Manfred Schneckenburger, Bernhard Heisig. Verantwortung und peinture pure. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 13, München 1991, S. 10. Den Beziehungen von Heisig zu Photographie, Film und Fernsehen geht Klaus Honnef nach: Klaus Honnef, Ein Regisseur mit den Mittel der Malerei. Das künstlerische Werk von Bernhard Heisig im Verhältnis zu Photographie, Film und Fernsehen. In: Heisig 1989, S. 62-70.

¹⁰²¹ Bernhard Heisig, zit.n. Kober 1981, S. 87.

¹⁰²² Kober 1981, S. 7.

¹⁰²³ Bernhard Heisig, zit.n. Kober 1981, S. 87.

Erinnerung wurde für Charles Baudelaire "das große Kriterium der Kunst", die exakte Nachahmung dagegen "beeinträchtigt die Erinnerung."¹⁰²⁴ Im Akt der Erinnerung ist das Subjekt ganz bei sich: Es kann nur erinnern, was es einmal gewußt und dann vergessen hat. Die Erinnerung widerlegt die politisch korrekten Eindeutigkeiten.

Der amerikanische Psychoanalytiker Dori Laub und der Literaturwissenschaftler Daniel Podell sind aufgrund ihrer psychotherapeutischen Forschung und Praxis zu dem Ergebnis gekommen, daß die bildende Kunst das ideale Medium zur Darstellung von Traumata ist. Die beste Möglichkeit, die zerbrochene Verbindung mit dem inneren Selbst wiederherstellen zu können, sei der Versuch des Traumatisierten, mit seinem Trauma in einen kreativen Dialog zu kommen. Der Künstler tut dies symbolisch, indem er sein Trauma im Kunstwerk objektiviert. Mit seinem Bild bietet er dem dazu geneigten Betrachter einen Dialog an. "Mit dem Publikum als einem 'äußeren Anderen', der den sprachlosen Schrecken des Trauma wissen und bezeugen kann", versucht der Künstler unbewußt "den eigenen inneren Dialog mit seinem 'inneren Anderen' wieder aufzunehmen, der einst durch seine individuelle traumatische Erfahrung oder die traumatische Erfahrung derjenigen sozialen Gruppe oder Kultur, welcher der Künstler zugehört, unterbrochen wurde. Dieses wohlwollende Arbeitsbündnis mit dem Rezipienten ist - genau wie in der Psychotherapie - der beste Weg, das Trauma effektiv zu überwinden und die traumatische Erfahrung im dreifachen Sinne des Wortes 'aufzuheben'.¹⁰²⁵

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wie prägend und nachhaltig die Reaktion der Öffentlichkeit auf den Fortgang der künstlerischen Arbeit am Trauma eingewirkt haben muß. Nach außen wehrte Bernhard Heisig Angriffe gegen seine Malerei meist energisch ab. Die ständigen Korrekturen, Auslöschungen durch Übermalen sind jedoch ein Indiz dafür, wie empfindsam der Maler auf Kritik, Mißdeutung und die Verweigerung der Empathie seitens der Betrachter seiner das Trauma des Krieges umkreisenden Malerei reagiert haben muß. Bernhard Heisig hat in seinen Selbstäußerungen seine Position als ein traumatisierter Sucher nach der subjektiven Wahrheit des Krieges verborgen hinter Bekenntnissen zur Suche nach der gesellschaftlichen Wahrheit. Mit seinen Erklärungen zur Rolle des gesellschaftlichen Auftraggebers und die Bedeutung des Auftrags für seine künstlerische Arbeit wollte er sich als parteilicher, der Entwicklung des Sozialismus dienender Künstler profilieren. Das folgende Resümee vergleicht die Selbststilisierung des distanziert und professionell sein Handwerk als Maler kultivierenden Werner Tübke mit Bernhard Heisigs Selbstdarstellung als Wahrheitssucher in der Reibung mit dem Auftraggeber.

¹⁰²⁴ Der Salon von 1846, 7. Vom Ideal und vom Modell, in: Charles Baudelaire, Der Künstler und das moderne Leben, Leipzig 1990, S. 60.

¹⁰²⁵ Gottfried Fischer, Psychotraumatologie, Kunst und Geschichte, Amsterdam 2000, S. 20, wie Anm. 763. Vgl. Dori Laub/Daniel Podell, Art and Trauma, International Journal of Psycho-Analysis 76, 1995.

Resümee: Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit

a. Werner Tübke als virtuoser Hofkünstler im Vergleich mit dem Wahrheitssucher Bernhard Heisig

Joachim Uhlitzsch zählte Ende der 60er Jahre in einer Einschätzung der Bezirksausstellung zum 20. Jahrestag der DDR 1969 (vgl. I.3.b.) Werner Tübke und Bernhard Heisig neben Wolfgang Mattheuer zu den drei "problematischsten" Künstlern. Zugleich wurden sowohl Heisig als auch Tübke von Günter Meißner im Zusammenhang mit der 7. Bezirkskunstausstellung 1965 ausführlich gewürdigt und verteidigt. Uhlitzsch wirft Tübke einen Hang zur Vereinzelung vor. Seine verschlüsselten Bildkompositionen seien künstlerischer Ausdruck "eines bornierten subjektiven Idealismus." Der hochbegabte Zeichner und Maler sei nur durch exakte Aufträge zur realistischen Aussage zu bringen. Vor allem Porträts würden den Künstler zwingen, "sich fest auf das Modell zu orientieren." Bernhard Heisig, der damals durch die erzwungene Selbstkritik auf dem V. Verbandskongreß im März 1964 und den Verriß seines 1964 entstandenen Gemäldes "Pariser Kommune" zutiefst verunsichert worden war und sich veranlaßt sah, mehrerer Fassungen der Kommune durch Übermalung zu zerstören, wird dagegen eine "widerspruchsvolle ideologische Position" vorgeworfen.¹⁰²⁶

Trotz der gemeinsamen Ausgrenzung, die beide Künstler in den 60er Jahren erfuhren, ist der Vergleich der unterschiedlichen Künstlerrollen, die von Heisig und Tübke im Konflikt mit der Ideologie der SED eingenommen worden sind, aufschlußreich für das Verständnis der Möglichkeiten und Probleme antifaschistischer und sozialistischer Kunst unter den Bedingungen von Zensur, Diktatur und ideologischer Planung. In der Reaktion auf den Druck des gesellschaftlichen Auftraggebers entwickelten beide Künstler unterschiedliche Haltungen und Rollenmuster: Werner Tübke stilisierte sich zum scheinbar 'unpolitischen' Hofkünstler, der den Auftraggeber durch seine sich selbst genügende Virtuosität beeindrucken will. Bernhard Heisig dagegen betrieb seine Kunst bewußt im Dienst der 'Propaganda fide'. Er sah sich als Wahrheitssucher in der ständigen Reibung mit dem gesellschaftlichen Auftraggeber, vergleichbar mit der Situation von Künstlern in der Zeit der Gegenreformation. Damals entwarfen zum Beispiel Jesuiten im Auftrag der katholischen Kirche gelehrte und ideologisch einwandfreie Bildprogramme für die Künstler.

Von Anfang an begab sich Tübke auf eine retrospektive Reise in die Kunstgeschichte. In den 50er Jahren studierte er den spanischen Barock und die altniederländische Kunst. 1961 nahm er u.a. Pieter Bruegel d. Ä. zum Vorbild für die vier Triptychen "Zur Geschichte der Arbeiterbewegung 1918-1945" (Abb. 52-55). Der italienische Manierismus spielte im Zyklus "Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze" 1965-67 (Abb. 83, 84) eine Rolle.

"Ich dachte zuerst, es sei von mir" empfand er angesichts des Gemäldes "Die zehntausend Märtyrer" in den Florentiner Uffizien.¹⁰²⁷

Der virtuose Umgang mit angeeigneten Stilformen, die durchaus kreativ angewandt und weiterentwickelt werden, erinnert an den Hofkünstler, der sich wie ein Karl Friedrich Schinkel dem Geschmack und der erwünschten politischen Semiotik seines Auftragsgebers geschmeidig anzupassen versteht. Schinkel hatte bekanntlich in den Zeiten der patriotischen Freiheitskriege gegen Napoleon gotische Formen gleichzeitig mit Entwürfen im klassizistischen Stil im Angebot.

¹⁰²⁶ Joachim Uhlitzsch, Zur Einschätzung der Abteilung 1 der Bezirkskunstausstellung, Leipzig, den 28.5. 1969, SStA, SED-BL Lpz IV B-2/9/02/607.

¹⁰²⁷ Henry Schumann, Ateliiergepräche, 1976, S. 243.

Martin Warnkes Forschungen¹⁰²⁸ vermitteln eine neue pragmatische Sicht auf den Typus des Hofkünstlers. Dieser Hofkünstler schützte sich klug kalkulierend vor den Wechselfällen mäzenatischer Gunst, bedingt z. B. durch den plötzlichen Tod des fürstlichen Gönners oder den Wechsel der Herrschaft, durch die Ausbildung einer politischen Indifferenz der ästhetischen Form. Warnke entwickelt entgegen der bürgerlichen Propaganda seit der französischen Revolution, die den Künstler am Hof nur als unterdrückten Fürstenknecht sehen wollte, der seine bürgerliche Pflicht zur Eigenverantwortung und Selbstbestimmung verraten habe, das Bild eines eigenwilligen Künstlers, den die Hofluft frei macht von den einengenden Regeln und der sozialen Konformität der städtischen Zünfte. Mit der Aufnahme einiger der in städtischen Zünften organisierten Künstlerhandwerker in die elitären und überregional vernetzten Kreise der höfischen Elite entstand im Laufe des 15. Jahrhunderts der moderne Beruf des 'freien' Künstlers, der Kunstwerke als Artefakte schafft. Das ordnende Sehen unterwarf alle Gegenstände im Raum dem Prinzip von Maß und Zahl. Damals galt: Keine Kunst ohne Wissenschaft. Im Bemühen um die theoretische Begründung ihrer Tätigkeit seit dem 16. Jahrhundert teilten die Maler ihre Tätigkeit auf in einen konzeptuellen (*disegno*) und handwerklich ausführenden Bereich.¹⁰²⁹

Fürst und Künstler waren von der Einmaligkeit und Unüberbietbarkeit des künstlerischen Ingeniums überzeugt und respektierten sich als gleichberechtigte Partner, wie es ein Brief Mantegnas an Ludovico Gonzaga, den Warnke zitiert, zum Ausdruck bringt: "Als ich mich seinerzeit entschloß, in Eure Dienste zu treten, da setzte ich Euch in den Stand, von sich sagen zu können, im Besitz von etwas zu sein, dessen sich kein anderer Fürst Italiens rühmen durfte."¹⁰³⁰ Im Bewußtsein ihrer Einzigartigkeit forcierten die Künstler ihre 'maniera', ihren persönlichen Stil, der sich von der Naturnachahmung, dem Themen- und Formenkanon emanzipiert zugunsten einer Autonomie der Form, mit der der moderne Kunstbegriff fortschreitender Innovation, Originalität und Extravaganz entstand.¹⁰³¹

Der Künstler zeichnete sich nicht durch sein Handwerk, sondern durch die ingeniöse Erfindung, seinen weltläufigen, eleganten Geschmack aus, durch den er sich von der Ignoranz der bürgerlichen Finanzbeamten am Hofe unterschied, die den materiell nicht meßbaren Wert des einzigartigen Kunstwerks mißachteten, bzw. als aristokratische Verschwendungssucht geißelten.

Werner Tübke versuchte sich im Rahmen der kleinbürgerlichen DDR diesem Künstlertypus anzuverwandeln, z.B. mit seinem "Selbstbildnis mit Palette" (Abb. 221) *alla maniera* des venezianischen Staatsmalers Paolo Veronese von 1971.¹⁰³² "Die Untersicht mit den

¹⁰²⁸ Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.

¹⁰²⁹ Für sein Akademiebild "Vulkan schmiedet die Waffe des Achill" lieferte Vincenzo Borghini die "Invenzione": Minerva anstelle der Thetis (Mutter Achills) erscheint als Inspiratorin der Arbeit Vulkans. Diesen Gedanken entnimmt Borghini dem Hieroglyphenbuch Piero Valerianos, das 1556 in Basel erschienen ist. Minerva als die Gattin Vulkans verkörpert dort "ingenium et ars" - "Ars sine scientia nihil est". Hier kann der Beginn der Auseinandersetzung der Künstler um die theoretische Begründung ihrer Tätigkeit im frühen 15. Jahrhundert fixiert werden. Das Malen teilt sich auf in einen denkerischen/konzeptuellen und einen handwerklichen Bereich. Entsprechend werden der Minerva als ingenium die Instrumente der Theorie: Zirkel, Richtscheit und leeres Blatt zugeordnet, während Vulkan als ars mit seinen Händen ins Werk setzt, was das "Genie" ihm zuweist, ihm vorgibt. In der Malergilde von Antwerpen, die wie in vielen anderen niederländischen Städten mit der Rhetorikergilde gekoppelt war, sagte man, die Malerei sei kraft der vorplanenden Zeichnung, des *disegno*, die Kunst aller Künste. (Vgl. Matthias Winner, *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustav Courbets "Allégorie réelle" und der Tradition*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4. Bd., 1962, S. 159ff.) G. Vasari gründet 1563 in Florenz die "Accademia del disegno".

¹⁰³⁰ Zit.n. Warnke, a.a.O., S. 319.

¹⁰³¹ Darauf verweist Warnkes Untertitel "Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers."

¹⁰³² Öl auf Leinwand, 71,5 x 43, im Besitz des Künstlers.

ungewöhnlichen Verkürzungen läßt jeden Betrachter gleichsam zum Künstler aufschauen. Die große Palette wie einen Schild in den mageren, ausgearbeiteten Händen, das erhobene Haupt mit dem distanzierenden Blick des Wägenden und Prüfenden, so bietet der Künstler sich im Bewußtsein seiner Aufgabe dar, für die er berufen ist und die ihn auszeichnet"¹⁰³³, schreibt die Kunsthistorikerin Irma Emmrich bewundernd über das Porträt. Der Künstler setzt sich in seinem stuckierten Ateliersaal wie ein Fürst in Szene. Der Blick von oben herab ist Ausdruck einer aristokratisch herablassenden Haltung, die Wert auf Distanzierung zum Betrachter legt. Hier hat sich der Künstler demonstrativ selbst in Szene gesetzt, indem er seine Distanz zur Gesellschaft (Betrachter) betont. Die offizielle Kunstbetrachtung leugnet diesen Sachverhalt und verweist auf die Darstellung genauer Selbstbeobachtung und den Stolz der Vaterschaft: "er schaut nicht distanziert auf den Betrachter, sondern scharf in den schräggestellten, unsichtbaren Spiegel."¹⁰³⁴ Auf keinen Fall handele es sich um Selbstüberhebung. "Es ist das euphorische Porträt eines glücklichen Vaters, dem alles großartig vorkommt. Am unteren Bildrand steht auf der Kante des Tischchens mit den Malerutensilien das Datum 16.7.71 geschrieben, der Tag, an dem ihm der Sohn Albrecht geboren wurde."¹⁰³⁵

Zwei Welten werden mit den Mitteln manieristischer Kontrastierungskunst konfrontiert: Auf der einen Seite der Maler und sein Werk, ein großformatiges Gemälde mit einem nackten Paar (motivlich zwischen Adam und Eva und Kreuzabnahme), das in der gleichen Manier wie der Maler sich selbst darstellt gemalt ist: Überlänge und Serpentinata-Drehung des Körpers, wobei die extreme Untersicht die sehnigen Hände übergroß und feingliedrig ins Zentrum der Bildfläche rückt. "Sie zeigen gleichsam die physische Anverwandlung dieser Künstlergestalt an die Welt der Kunst. In ihrer ostentativen Künstlichkeit wird die Gestalt des Künstlers selbst zum Kunstwerk."¹⁰³⁶

Dagegen erscheint auf der linken unteren Bildhälfte, weit nach hinten gerückt, eine Gruppe von vier Personen, die um einen Tisch sitzend plaudern. Ein dicklicher Mann und eine Frau drehen sich nach dem Maler im Vordergrund um. "Diese im Schatten sitzende Gesellschaft ist eine Sphäre, die mit der künstlichen Szenerie des Vordergrundes nichts gemein hat. Die Gruppe erinnert an die Brigade-, Diskussions- und Feierbilder der Ulbricht-Ära [...]. Hier sind sie ganz und gar nebensächliche Staffage." Das Selbstbildnis "zeigt eine friedliche, aber teilnahmslose Koexistenz von Kunst und Gesellschaft. Ein krasserer Kontrast als das paradiesische Paar und das triste Kulturhaus-Publikum im Hintergrund ist schwer denkbar."¹⁰³⁷

Tübke hatte es zu Zeiten der DDR immer verstanden, sich als 'Manierist' hinter seiner Meisterschaft zu verstecken. Dank seiner Intelligenz, seiner Distanz zur herrschenden Ideologie, die er zugleich in sein Kalkül einzubeziehen verstand und der jahrelangen Protektion Kurellas, verschaffte er sich einen außerordentlichen Spielraum für seine Kunst. Auch wenn er im Interview mit der Berliner Zeitung alle konkreten zeitgeschichtlichen und politischen Bezüge in seinen Bildern entschieden zurückwies, war er weder naiv noch unpolitisch. Die Wahl des Werkstitels "Weißer Terror in Ungarn"¹⁰³⁸ paßte genau zur

¹⁰³³ Irma Emmrich, Werner Tübke. Schöpfung und Erbe, Berlin 1976, S. 38.

¹⁰³⁴ Günter Meißner, Werner Tübke, Leipzig 1989, S. 216.

¹⁰³⁵ Günter Meißner, Werner Tübke, Leipzig 1974, S. 16.

¹⁰³⁶ Holger Brülls, Ethik statt Ästhetik? Probleme der Bewertung im Umgang mit Kunst der DDR. In: Orientierung. Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien, Hamburg 2. Halbjahr 1998 (4/98), S. 12.

¹⁰³⁷ Ebd.

¹⁰³⁸ Anlässlich der Vorjursitzung für die IV. Deutsche Kunstausstellung wird 1958 berichtet: "Heftig diskutiert wurde Werner Tübkes großformatiges Gemälde "Faschistischer Terror in Ungarn", das in seiner altmeisterlichen, historisierenden Malweise fast an ein mittelalterliches Altarbild erinnerte. Hier vermißte die Jury wohl mit Recht

damaligen stalinistischen Sicht der Ereignisse in Ungarn 1956 als "faschistischer Putsch". "Meine Arbeit ist weder aufklärerisch noch soll sie bestimmte Aufmerksamkeiten wecken. Es ist reines l'art pour l'art. [...] Reiner und unbefleckter geht es gar nicht. Und wenn ich Ungarn genommen habe: Natürlich ist man immer beteiligt, wo es Menschen schlechtgeht, das hat mit dem Malen überhaupt nichts zu tun. Die Massen interessieren mich ohnehin. [...] In Massenansammlungen bin ich zu Hause, das geht automatisch. Ich nehme mir nichts vor. Es geht sehr induktiv, aus dem Basteln heraus."¹⁰³⁹

Bernhard Heisig bestätigt diese Sicht in seinem Gespräch mit Lutz Dammbeck: "Ja, weißer Terror [...], das hat ihn politisch überhaupt nicht interessiert. Ich bin immer der Meinung gewesen, daß er alle diese Bilder gemalt hat, weil viele Figuren drauf kamen. Als er die Schlacht von Stalingrad malte, kam er in die große Schwierigkeit, daß gerade die Person Ulbricht in Frage gestellt wurde. Da er großen Karton machte, rutschte die Figur immer mal nach rechts, mal nach links, in der Mitte durfte sie ja nicht stehen, dann kam sie wieder nach links."¹⁰⁴⁰ [...] Ich habe ihn darauf aufmerksam gemacht, daß die Schlacht im Winter stattgefunden hat, bei dir sieht das aus wie eine italienische Landschaft (Gebirgslandschaft im Kaukasus, E.G.). Das interessierte ihn alles verdammt wenig. Daß da Leute verreckt sind, das hat er halt nicht erlebt. Als die Amerikaner in Schönebeck, seinem Geburtsort, einmarschierten, saß er am väterlichen Grab und malte Blumenstilleben mit äußerster Genauigkeit. Er schrieb, es gab für mich keinen Anlaß, meine Mittel zu ändern, weil der Krieg

den Ausdruck einer überzeugenden, heißen Parteinahme. Unter der zu breit gespielten Klaviatur seiner formalen und malerischen Fähigkeiten wird das Grundthema, der dramatische Mittelpunkt vergraben." (Auf dem Wege zur IV. Deutschen Kunstausstellung. Die Vorjury beriet über die aus dem Bezirk Leipzig eingesandten Arbeiten, Die Union, 10.7. 1958.) Von Werner Tübke war kein einziges Werk auf der IV. Kunstausstellung in Dresden zu sehen.

¹⁰³⁹ Der Maler Werner Tübke im Gespräch mit Sebastian Preuss und Gustav Seibt. In: Berliner Zeitung, Magazin vom 6.9.1997. Vgl. dazu Dammbeck, 2.3. 95, S. 23.

¹⁰⁴⁰ Werner Tübke, Nationalkomitee Freies Deutschland, 1969, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 45 x 36 cm, Städtische Galerie Schloß Oberhausen, Ludwig-Institut für Kunst der DDR. Henry Schumann, der damals am Armeemuseum Dresden als Kunsthistoriker tätig war, bestätigt diese Problematik. Historischer Hintergrund war Walter Ulbrichts Besuch im Juni 1943 zusammen mit dem deutschen kommunistischen Schriftstellers Erich Weinert im Kriegsgefangenenlager Krasnogorsk, um dort deutsche Offiziere der Wehrmacht für die Gründung des Nationalkomitees "Freies Deutschland" zu gewinnen. Die Sowjetunion wollte mit Hilfe des Nationalkomitees sowohl Hitlers Wehrmacht zersetzen als auch die Westalliierten mit der unausgesprochenen Drohung eines Separatfriedens unter Druck setzen. Gegründet wurde das Nationalkomitee mit 25 kriegsgefangenen Offizieren und Mannschaften und 15 emigrierten KPD-Funktionären. "Das Nationalkomitee 'Freies Deutschland' trug damit bereits alle Merkmale der späteren Taktik des Stalinismus in den 'Massenorganisationen' und bei der Unterwanderung bürgerlicher Organisationen. Die KPD-Funktionäre waren zwar in der Minderheit, aber sie bestimmten die Politik. [...] Mit dem Nationalkomitee sollten in erster Linie nationale Kreise gegen Hitler mobilisiert werden. Die Tarnung der Kommunisten ging so weit, daß Schwarz-Weiß-Rot die offiziellen Farben des Komitees wurden." (Alfred Weber, Geschichte der DDR, aktualisierte und erweiterte Neuauflage, München 1999, S. 24)

¹¹³¹ B. Heisig, Dammbeck 2.3.1995, S. 23.

"Jedenfalls mußte Ulbricht zur Seite rücken und Erich Weinert nahm seine Stellung in der Mitte ein. Das nahm groteske Züge an." (Strodehne, 15.10. 2000)

¹¹³² Heinz-Dieter Kittsteiner, Der Historismus am Ende der Moderne. Überlegungen zu Werner Tübkes Bild: 'Frühbürgerliche Revolution in Deutschland'. In: Zeitvergleich '88, Berlin 1988, S. 98. Der Künstler "kann den Vorrat und die Gestaltungsweisen vergangener Kunstformen [...] gebrauchen und sie seinen eigenen Zwecken dienstbar machen. Die gesamte Geschichte der Künste kann von ihm eingeholt und zu gegenwärtiger Bedeutung abgewandelt werden. Die Last des 'imaginären Museums' erscheint als Stigma der Freiheit des Künstlers." (Dieter Henrich, Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart, zit.n. Wolf Lepenies, 'Il Mercenario'. Ästhetik und Gewalt im posthistoire, in: Ästhetik und Gewalt, Gütersloh 1970, S. 62ff.)

zu Ende war. Das zeigt doch wie weit er von den Dingen entfernt war."¹⁰⁴¹

Tübke als postmoderner Künstler, der mit seinen Beständen kalkuliert, der sich bemüht, den Betrachter zu 'überraschen' mit seiner Virtuosität und seinen collagierten Mixturen historischer Vorlagen? "Doch selbst die Kunst zu überraschen ist schwieriger geworden; sie erschöpft sich in der 'bricolage', im Neuarrangieren, Umgruppieren und Umordnen jener bekannten Bestände."¹⁰⁴²

Dazu bekennt sich Tübke in seiner bekannten stoischen Haltung: "Ich mache eigentlich so Jahrzehnt um Jahrzehnt immer dasselbe." Der staatliche Auftraggeber sei ihm dabei völlig egal gewesen, behauptet er: "Und mal hat es in die Gegend reingepaßt und mal gab es Dresche. Das ist eigentlich nicht wichtig. [...] Und wenn man dann im Laufe des Arbeitslebens mal vereinnahmt wird, das interessiert mich sehr, das finde ich schick und nett und freundlich oder böse, aber es hat mit der Produktion überhaupt nichts zu tun."¹⁰⁴³

Im Gegensatz zu den Leipziger Malerkollegen Heisig und Mattheuer, deren "plumpen Inhaltismus" er verachtet, ist Kunst für ihn kein Transportmittel für Ideen. "Ich produziere Kunst um der Kunst willen, die dann in der Gesellschaft Wirkung hat."¹⁰⁴⁴

Lutz Dambeck liest Tübke im Interview ein Zitat von Stephan Hermlin vor: "Einer der schrecklichsten Aspekte der Kunst besteht in ihrer Verwendbarkeit, die um so größer ist, je mehr sie es mit bedeutender Kunst zu tun haben." Auf seine Frage "Würden Sie das auch für sich selbst als eine Problematik anerkennen?" antwortet Tübke: Die einzige Problematik liege für ihn "beim Zeichnen und Malen selbst. Da gibt es ja nur eigentlich eine Position, ein gutes Werkstück herzustellen. [...] Ich mache es wirklich. Ich gehe morgens hoch in die Werkstatt und freue mich jeden Tag, wirklich jeden Tag, daß ich wieder arbeiten darf und wirklich spät wieder runtergehen muß, dann, wenn es denn unbedingt sein muß."¹⁰⁴⁵

Mit dieser stoischen Haltung gepaart mit einer "fast besessenen Überzeugungskraft"¹⁰⁴⁶ konnte Tübke unbeirrt und unangefochten seinen Weg künstlerischen Virtuositäts gehen. Die ideologischen Vorgaben, die Suche nach der Wahrheit interessierten ihn nicht, so war er auf diesem Gebiet nicht angreifbar.

Im Gegensatz zu Werner Tübkes distanziert ästhetisierendem Formenspiel, sieht Bernhard Heisig in der Einheit von Inhalt und Form das Kriterium künstlerischen Moral, die dem Ziel der Wahrheitsfindung und damit der 'richtigen' Politik verpflichtet bleibt. Mit dieser Haltung kam Heisig zwangsläufig in politische Konflikte, die auf dem V. Verbandskongreß 1964 (vgl. I.3.c.) kulminierten.

Im Übergang von der einen in die andere Diktatur, akzeptierte Bernhard Heisig offensichtlich von Anfang an die Abhängigkeit des Künstlers von dem neuen Auftraggeber. In einem Gespräch mit dem ehemaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt, den er 1986 porträtiert¹⁰⁴⁷ hatte, bekräftigte er 1990 seine Überzeugung: "Als Künstler ihr Ich zum Gegenstand ihrer Ausdruckswelt machten, war es mit der Kunst am Ende. Sie hatten keinen Kanon mehr,

¹¹³³ "Das schnell anziehende Malmittel als Leistungspeitsche", aus der Diskussion mit Prof. Werner Tübke in der Evangelischen Akademie Loccum am 24.1.1992. In: Kritische Berichte, 2/1992, S. 67.

¹¹³⁴ Werner Tübke, Kunst und Moral. In: Bildende Kunst, H.9/1984, S. 428f. In

^{dieser} Stellungnahme plädiert Tübke postmodern für eine Moral der Verantwortung des Künstlers für das von ihm geschaffene Kunstwerk (vgl. Resümee d.): "Ich kann dem gestellten Thema nur dann einiges Interesse abgewinnen, wenn ich Kunst und Moral nicht trenne und von der notwendigen hohen Moral der künstlerischen Arbeit spreche. Damit meine ich das Vorhaben, ein Werkstück herzustellen, das [...] auf seine spezifische Weise unverwechselbar und absolut ist."

¹⁰⁴⁵ Lutz Dambeck, Interview mit Werner Tübke, Rolle 51/5.

¹⁰⁴⁶ Günter Meißner, Werner Tübke. Leben und Werk, Leipzig 1989, S. 83.

¹⁰⁴⁷ "Atelierbesuch - Bildnis Helmut Schmidt", 1986, Kunsthalle Emden, Leihgabe Ludwig-Stiftung für Kunst der DDR. Vgl. Gespräch mit Lutz Dambeck, S. 30f.

keinen Zusammenhang mehr für größere Dinge."¹⁰⁴⁸ Bereits die Epoche der Impressionisten war "nicht sehr stabil. Es war eine Zeit, die keine Mitte mehr hatte. [...] Rubens konnte so malen, auch technisch, weil er auf drei, vier, sechs Generationen aufbauen konnte. Erst als der autonome Künstlertyp auftauchte, verselbständigten sich die Mittel und werden zum Experimentierfeld. [...] Die Konvention, das war eine geistige Übereinkunft [...]."¹⁰⁴⁹ Alle große Kunst von "Goya bis Velazquez" sei im Auftrag entstanden. Wenn die Künstler machen können, was sie wollen, "dann kommt mir das vor wie die Frage im Kindergarten: Fräulein, müssen wir heute wieder machen, was wir wollen? Das ist eine gefährliche Sache, pädagogisch gesehen. Es muß eine Reibungsfläche entstehen. [...] Das ist wie beim Streichholz, sonst brennt es nicht. Und wenn der Druck zu stark ist, der Auftrag terroristisch erteilt wird, bricht der Streichholzkopf ab. Aber wenn ich daneben fummle, brennt es auch nicht."¹⁰⁵⁰

Die eigene Kunst, glaubt Bernhard Heisig, beruht auf einer Tradition der alten Meister. "Das ist eure Vorstellung von Malerei, die immerfort mit dem Pinselschlag das unmittelbar Individuelle verbindet. [...] Das Auflösen dieses autonomen Künstlertyps, das Sich-wieder-einem-Prinzip unterordnen, natürlich geht das. Da liegt die Chance."¹⁰⁵¹

Im Ateliergespräch mit Henry Schumann 1976 interpretiert er den Sozialistischen Realismus als Fixierung des "Stellenwertes, den der Maler in der sozialistischen Gesellschaft einnimmt, der gar nicht so weit weg ist von der klassischen Vorstellung des Künstlerseins, wie sie die Renaissance noch hatte. Etwa die Tatsache, daß sich Michelangelo ganz selbstverständlich als Auftragnehmer des Papstes fühlte und den Papst als Verkörperung eines Willens akzeptierte, weil ja ein geschlossenes Weltbild existierte."¹⁰⁵² [...] Das autonome Künstlertum ist ja erst ein Produkt des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts. Und dieses abzubauen, dazu trägt doch eine Gesellschaftsformation, die auf die Nutzenanwendung im Kollektiv zielt, sowieso

¹⁰⁴⁸ Im Gespräch mit Lutz Dambeck führt er diese Äußerung auf Picasso zurück: "Er hat den Verlust eines gemeinsamen Kanons [...], den die Griechen noch hatten, bedauert, und hat immer wieder die Notwendigkeit betont, daß der Künstler einen Partner und einen Gegner brauche. Die Akademie im weitesten Sinne, sei ein Gegner, auch wenn es ein schlechter wäre. Den Künstler allein zu lassen, wäre der Tod des Künstlers." (Dambeck, 20.4. 1995, Typoskript, S.12f.)

¹⁰⁴⁹ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

¹⁰⁵⁰ Bernhard Heisig im Gespräch mit Helmut Schmidt, moderiert von Marie Hüllenkremer. In: Kunst in der DDR, hg. von E. Gillen und R. Haarmann, Köln 1990, S. 382.

"'Machen sie ganz frei, was sie wollen' heißt zugleich: 'Mach doch, was du willst!', und das ist eine gespenstische Gleichgültigkeit, die bei dem Künstler das Gefühl des Nichtgebrauchtwerdens erweckt, weswegen er dann notwendigerweise zum Clown werden kann, in eine tragische Rolle gebracht werden kann [...]." (Bernhard Heisig, Gespräch mit Lothar Lang, zit.n. Kober 1981, S. 202.)

¹⁰⁵¹ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

¹⁰⁵² Heisig: "Es geht um eine geistige Konvention. Wir haben bei den Figurenbildern der alten Meister immer die Brücke zur Religion, die dann als Stoffträger zu zentralen Verhaltensweisen der Menschen führt, z.B. zum geschundenen Menschen [...] Wir müssen auch heute eine Denkkonvention haben, eine Ideologie, auf deren Basis sich dann ein Stoffangebot überhaupt erst entwickeln läßt." Kober: "Ist nicht im Vergleich zur religiösen Weltsicht unsere Ideologie außerordentlich bildlos?" Heisig: "Das darf man wahrscheinlich hier nicht schreiben. Das ist sie deswegen, weil hier der ethische Zusatzbereich fehlt. Im Augenblick ist die Ideologie abgestellt auf das, was man äußerliches Wohlleben nennt. Der Sessel, das Auto, der Tisch, die Ökonomie und der Kram, was den Menschen ja bekanntlich nicht alleine glücklich macht." Kober: "Die christliche Lehre ist ja voller Bildstoff." Heisig: "Aber warum? Weil sie den ethischen Teil mit drin hat. Wenn ich heute z.B. zu meiner Mutter gehe, da sehe ich eine Ghettoisierung der Alten in einem Altersheim. Das ist die schlimmste Ghettoisierung, wie sie kein Negerstamm macht mit seinen Menschen. Die Alten bekommen nicht einmal Antwort auf ihre unaufhörlichen Hilferufe. Die christlichen Legenden produzierten ja die Bilder." (Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.)

bei."¹⁰⁵³

Ohne Heisig künstlerisch mit Goya vergleichen zu wollen¹⁰⁵⁴, gibt es dennoch eine Parallele hinsichtlich der politischen Situation in dem die beiden Künstler tätig waren: Das kunstpolitische Klima im "Neuen Deutschland", das von der Sowjetunion befreit und zugleich dem Terrorsystem des Stalinismus¹⁰⁵⁵ ausgeliefert war, ist vergleichbar mit dem 1808 von den napoleonischen Truppen eroberten Spanien: "Goya sitzt da in seinem reaktionären Spanien, in dieser Monarchie, gierig interessiert an der französischen Aufklärung. Dann kommt endlich das Neue, der Fortschritt, die Aufklärung, die Revolution, aber [...] mit dem ganzen Terror der Besatzungsarmee. Die Bauern bilden die erste Guerillafür ihre bedrohten Unterdrücker. Sie bekämpfen den Fortschritt, der ihnen in Gestalt von Terror entgegentritt. In dieser Zerreißsituation [...] gibt [es bei Goya] keine festen Konturen mehr, keinen klaren Pinselstrich. Es entstehen die Brüche und auch das Zittern des Strichs."¹⁰⁵⁶

Bernhard Heisig ist fest davon überzeugt, daß alle großen Künstler erst durch die kritische Auseinandersetzung mit ihren Auftraggebern in der Lage gewesen wären, bedeutende Kunstwerke zu schaffen: "Goya hat man die Werkzeuge der Inquisition gezeigt. Michelangelo durfte keineswegs machen, was er wollte, die Konstruktivisten mußten mit Lenin leben. Es ist doch nicht wahr, daß die Vorstellung des Freiseins immer beinhaltet, daß ich alles tun und lassen kann, was ich will." In einem von Peter Sager moderierten Gespräch antwortet ihm darauf Markus Lüpertz: "Natürlich haben wir unseren Preis für die Freiheit gezahlt. Wir konnten machen, was wir wollten, immer. [...] Wir lebten für die Kunst, nicht von der Kunst. Das war der Preis, eine lange Strecke der Mißachtung."¹⁰⁵⁷

In den zwischen 1958 und seinem Tod im September 1962 geführten Gesprächen mit Hans Bunge sprach Hanns Eisler von der großen "Zurücknahme" der Kunstautonomie gegenüber den ursprünglichen Funktionen der Kunst, "wo sie primitiv den gesellschaftlichen Bedürfnissen gedient hat." Der Sozialistische Realismus sei, so Eisler, in den vormodernen Zustand magisch-ritueller Kultbilder zurückgefallen: "[...] die Säkularisierung, die Emanzipation der Kunst vom Religiösen, vom Mythos, ist ihre Verbürgerlichung oder ihre Modernisierung! Das heißt: in dem Moment, wo die Kunst sich von ihrem praktischen Gebrauch abtrennt - der Ritus ist ja praktischer Gebrauch -, wird sie erst das, was wir modern als Kunst bezeichnen [...] so müssen wir sagen, daß wir doch in diesen Zeiten - auch der Bitterfelder Konferenz - zurückgehen, ich sage es ganz grausam, auf die Höhlenzeichnungen. Wir brauchen Kartoffeln, also - eine Kartoffelkantate! Wir brauchen bestimmte Produktionssteigerungen, also - Komponisten und Dichter schreibt Lieder, Gesänge und

¹⁰⁵³ Henry Schumann, Ateliiergepräche, Leipzig 1976, S. 116.

¹⁰⁵⁴ Mit den Zyklen "Los Desastres de la Guerra" ("Die Schrecknisse des Krieges", 1810/23) und "Der faschistische Alptraum" (1965/66 und 1975) haben die beiden Künstler zumindest thematisch, aber auch in ihrem Anspruch, ihre jeweilige Sicht einer grausamen, gewalttätigen, angsterfüllten Kriegszeit auf das Papier zu bannen, Vergleichbares geschaffen.

¹⁰⁵⁵ "Aber dieses Riesenkräfte- und Menschenpotential, was die Sowjetunion hatte, das war mit uns ja nicht zu vergleichen. Die konnten sich ja Aderlässe von enormer Größe leisten, wenn man mal so reden will [...]. Aber bei uns ist ja schon das Weggehen von einigen Leuten ganz schön an die Substanz gegangen." (Lutz Dambeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 16)

¹⁰⁵⁶ Heiner Müller, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1994, S. 271f.

¹⁰⁵⁷ Wer hat Angst vor Schwarz, Rot, Gold? Drei Maler streiten über Deutschlandbilder. Peter Sager im Gespräch mit Bernhard Heisig, Via Lewandowsky und Markus Lüpertz. In: ZEITmagazin Nr. 36, 29.8.1997, S. 33.

Im Streit um die Beteiligung an der Ausschmückung des Reichstages mit Kunst allerdings nimmt Heisig sein Bekenntnis zur Auftragskunst zurück und erklärt, er habe nur zwei Staatsaufträge angenommen, den "Ikarus" für den Palast der Republik und das Kanzlerporträt Helmut Schmidt im Auftrag der Bundesregierung. Vgl. Birgit Lahann, Es lebe die Kunst. - Jaja. In: STERN, Heft 12/1998.

Kantaten, um unsere Produktion zu steigern! Eine durchaus ehrenwerte Sache [...] Aber ist es nicht philosophisch gesprochen - eine ungeheure Zurücknahme der Säkularisierung?"¹⁰⁵⁸ Bernhard Heisig verkörpert den Typus des um den rechten Glauben ringenden Künstlers, der vergleichbar mit Künstlern im Zeitalter der Gegenreformation im Konflikt mit der Kurie und Inquisition stand.

Heisig verzichtet auf die Kunstautonomie (in seiner Rede auf dem V. Kongreß des VBKD fordert er nur ein wenig mehr Verantwortung des Künstlers) in der Hoffnung auf einen Anteil als Parteikader an dem superioren Erziehungsanspruch, der dem Künstler von der Partei zuerkannt wird. Er übersah dabei, "daß Aufgabe von Kunstautonomie vorrangig erst einmal Aufgabe von Künstlerautonomie bedeutet. Eine - außendefinierte - politische Funktion von Kunst zu wollen, hieß also, die Instrumentalisierung durch die politischen Eliten und die permanente persönliche Kontrolle anzuerkennen (vgl. die Rolle von Karl Max Kober als kunstwissenschaftlicher Berater und IM im Abschnitt I.3.b.). Aus diesem Widerspruch zwischen erhofftem Erziehungsauftrag und anfangs akzeptierter, später zunehmend abgelehnter Bevormundung haben sich die meisten DDR-Künstler nie ganz befreien können. Mit der Aufhebung von Kunstautonomie wird Kunst in die Position vor ihrer Emanzipation vom Kult zurückversetzt, also im Prinzip in den Rang, den sie als religiöse Kunst in religiös determinierten Gesellschaften eingenommen hatte. Daß der "Kommunismus insgesamt als gleichsam religiöse Utopie, wenn auch als innerweltliche Religiosität, als innerweltlicher Erlösungsmythos zu begreifen ist, wird gerade an seiner Einstellung zur Kunst besonders gut erkennbar."¹⁰⁵⁹

Heisig verkennt dabei die Machtpolitik der Renaissance-Päpste, der es um die Durchsetzung von Nepotismus¹⁰⁶⁰, Gegenreformation, Propaganda fides¹⁰⁶¹ und einer ecclesia triumphans,

¹⁰⁵⁸ Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 316f.

Raymond Aron sprach 1943 als erster vom Sozialismus als einer weltlichen Religion ("religion séculaire"): "Ich schlage vor, die Lehren, die in den Herzen unserer Zeitgenossen den Platz des verschwundenen Glaubens einnehmen und die - innerhalb einer noch herzustellenden sozialen Ordnung - das Heil der Menschheit in einer fernen Zukunft versprechen, weltliche Religionen zu nennen." (Raymond Aron, L'age des empires et l'avenir de la France, Paris 1946, S. 288. Zit.n. "Der 'gesäuberte' Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald, hrsg. von Lutz Niethammer unter Mitarbeit von Karin Hartewig, Harry Stein und Leonie Wannemacher, Berlin 1994, S. 150.) Aron führt die vollkommene Ergebenheit zur "Sache", den absoluten Glauben an die Wahrheit der Theorie, den Fanatismus gegenüber Andersdenkenden usw. an. Vgl. auch Ralph Giordano, Die Partei hat immer recht, Köln 1961.

¹⁰⁵⁹ Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, S. 559. Vgl. Karl Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen, Stuttgart 1953, zit.n. der Ausgabe von 1990.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Roberto Zapperi, Manifest eines politischen Willens. Die Restaurierung von Raffaels Papstbildnis zeigt, daß die Kardinäle zunächst nicht vorgesehen waren. In: FAZ, Nr. 65, 18.3.1998, S. N 6. Raffaels "Bildnis Papst Leo X. mit zwei Kardinälen" propagiert den erfolgreichen Versuch, das kanonische Recht, daß jedes Erbrecht im kirchlichen Bereich kategorisch ausschloß, zu unterlaufen, um den Anspruch auf die Papstnachfolge aufgrund der Verwandtschaft den Medici zu sichern. Nach dem kurzen Pontifikat Hadrians VI. bestieg am 18.11.1523 Giulio de' Medici als Clemens VII. den päpstlichen Thron.

¹⁰⁶¹ Vgl. Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Barockdrama, Bd. 2 Das Ordensdrama, hrsg. von Willi Fleming, Leipzig 1930: "Wie Abraham a Sancta Clara stellte man Komisches, Grausiges, Schauriges, Schaugeprägte, Musik und Tanz in den Dienst eines Zweckes, der Propaganda fides. Das Gemüt des Zuschauers galt es zu rütteln, es zu lockern durch Komik, ihm zu imponieren durch Pomp, es zu erschüttern durch Schreckliches. Klug beachtet wurde der Wechsel zwischen diesen Wirkungen, gar wohl verstand man sich auf Steigerung.[...] Das eben war ja die Tendenz dieser Aufführungen, die Sinnesänderung. Überwältigung der Gemüter wollte man leisten. [...] Dementsprechend formuliert die Theorie auch den terror oder metus, den die Tragödie erwecken soll. [...] Das allerdings finden wir zu bemängeln, daß man über die eigentümliche Struktur des Tragischen sich wenig Kopfzerbrechen gemacht hat. Das willentliche Festhalten am christlichen Glauben, sein begeistertes Bekennen genügte. [...] Zunächst hält man

zuallerletzt aber um Glaubenswahrheiten ging. Die Kirche konnte im 16./17. Jahrhundert bei der Rückeroberung der Gläubigen nur eine dogmatisch einwandfreie, züchtige, fromme und leicht begreifliche Kunst gebrauchen, die vor allem das Gemüt und die Gefühle, weniger den Intellekt oder den exklusiven Geschmack der Aristokraten ansprach. Vor allem sollten lüsterne und obszöne Andeutungen vermieden werden.¹⁰⁶²

Im Dekret, das auf der letzten, der 25. Sitzung des Tridentiner Konzils am 3. und 4. Dezember 1563 verabschiedet worden war, heißt es: "[...] im heiligen Gebrauche der Bilder soll aller Aberglaube beseitigt, alles Unzüchtige vermieden werden [...]. Der heilige Kirchenrat verfügt, daß es nicht erlaubt sein soll, in einer Kirche oder an irgendeinem Orte ein unübliches Bild (insolitam imaginem) ohne die Genehmigung des Bischofs aufzustellen."¹⁰⁶³

Das im Gegensatz zu Wort und Begriff vieldeutige, suggestive, die Fantasie stimulierende Bild wurde von den Machthabern und Ideenverwaltern schon immer unter Kuratel gestellt. Funktionalisiert zum Mittel der 'Propaganda fides' bzw. "Waffe im Klassenkampf" und zum Instrument der Aufklärung des immer latent falschen Bewußtseins der Massen, dienten die Bilder schon in Campanellas Sonnenstaat, auf den sich Lenin bei der Propagierung der Wandbilder in den sozialistischen Städten berief. Die bekannten Wechselbäder sozialistischer Kulturpolitik zwischen "Tauwetterperioden" (diese Eisschmelze drückt sich auch in der Formulierung "Aufweichung der Linie" plastisch aus) und Phasen verschärfter Repression sind Indizien für Sieg und Niederlage der Bilderfreunde (Ikonodulen) bzw. der Bilderfeinde (Ikonoklasten). "Wie sich das Bild gegen die Bevormundung durch das Wort behauptet, wie es unterliegt oder siegt, das ist eine Geschichte der Kunst, in deren Verlauf Bilderfeinde (Ikonoklasten) und Bilderfreunde (Ikonodulen) in immer neuen Ansätzen ihre Ängste, Hoffnungen und Aggressionen in den Streit um die *Wahrheit* werfen - eine Geschichte, die noch andauert und die noch nicht geschrieben wurde."¹⁰⁶⁴

b. Ikarus - der unvernünftige Künstler

"Ja, ich habe es immer mit Fliegenden und Stürzenden."¹⁰⁶⁵

Programmatisch nennt Heisig ein Gemälde "Ikarus - Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit"¹⁰⁶⁶ (Abb. 222). Dominiert wird das Bild von der schwarzen Gestalt des Galileo

sich natürlich an die humanistische Tradition, und Aristoteles bleibt stets wichtigste Autorität." (S. 15-18) Die Rolle von Aristoteles spielte in der marxistisch-leninistischen Kunsttheorie Georg Lukács.

Jesuiten entwarfen den Themenkanon für die Künstler. Vergleichbar sind die vom Ministerium für Kultur, dem Institut für Gesellschaftswissenschaften am ZK der SED, dem "Zentralinstitut für Geschichte an der Akademie der Wissenschaften der DDR" entwickelten Strategien, um die Künstler programmatisch zu lenken. Z.B.

entwickelte eine Arbeitsgruppe am Zentralinstitut für Geschichte (M. Bensing und G. Vogler) die These von der frühbürgerlichen Revolution und das Konzept für Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen, dem er sich allerdings im Verlauf der Arbeit entzogen habe. "Dazu gehörten die persönliche Führung des einzelnen Künstlers durch ausgewählte Dauerbetreuer. Der Künstler wurde auf das Thema vorsichtig hingelenkt." (Ulrike Krenzlin, Historienmalerei in der DDR - Bebilderung oder Erhellung der Geschichte? In: hefte zur ddr-geschichte Berlin 1992, S. 23f., Anm. 55)

¹⁰⁶² 1559 wurde Daniele da Volterra beauftragt, die Geschlechtsorgane der nackten Figuren des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo mit frei schwebenden Tüchlein zu bedecken.

¹⁰⁶³ Zit.n. Arnold Hauser, Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst, München 1964, S. 75.

¹⁰⁶⁴ Werner Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. In: Ausst.kat. Luther und die Folgen für die Kunst, Hamburg 1983, S. 23.

¹⁰⁶⁵ Bernhard Heisig, zit.n. Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 114.

¹⁰⁶⁶ 1973, Öl auf Leinwand, 118 x 165 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.

Eine Variante nannte er "Lob der gelegentlichen Unvernunft", 1979/80, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, abgeb. in Heisig 1989, Kat. Nr. 61. Vgl. auch Bernhard Heisig, Neues vom Turmbau, 1978; Der Tod des Ikarus, 1979; Lob der Unvernunft, 1980.

Galilei links und rechts vom Bischof im vollen Ornat mit Mitra. Galilei zeigt rücklings hockend mit der linken zum Schwur erhobenen Hand zum Himmel, in der rechten hält er die Weltkugel. Der Bischof als Gegenpol hält abwehrend die Hände vor das Gesicht. Ihm ist sowohl der Turm zu Babylon¹⁰⁶⁷ wie auch der an den Schandpfahl gefesselte Ketzer zugeordnet, auf dessen spitzem Hut das Wort Ketzer dreimal geschrieben steht. Zwischen dem Vertreter der herrschenden Ordnung und dem Herausforderer tummeln sich die Profiteure und Helfer: der Bourgeois, der Soldat mit Stahlhelm, der Künstler (Salvatore Dali mit Schnurrbart und roter Mütze, auf dessen Leinwand ein Fragezeichen gesetzt ist) vor einer Weltlandschaft mit versinkender Kogge im Meer und Gebirgszügen über der eine Montgolfiere schwebt und zwischen zwei abstürzenden Doppeldecker die Ikarusfigur fliegt. Heisig versammelt hier alle Bildzeichen und Symbole einer fortschrittsgläubigen, zwischen sittenstrenger Inquisition und Vergnügungssucht schwankenden Neuzeit.

Das Schiff verweist als Zitat auf Pieter Bruegels berühmtes Bild "Landschaft mit Sturz des Ikarus"¹⁰⁶⁸ (Abb. 250). Wie Dädalus schaut der Betrachter von weit oben auf eine Weltlandschaft, in der die Katastrophe, der im Meer versinkende Jüngling, am rechten unteren Bildrand nur auf den zweiten Blick ganz beiläufig in den Blick gerät. Gleichgültig gegenüber dem Scheitern gehen der Bauer hinter dem Pflug, der Hirte und der Angler ihrem Tagwerk nach.¹⁰⁶⁹ Beat Wyss deutet das Gemälde als skeptischer Kommentar eines Künstlers zu seiner eigenen Epoche der Religionskämpfe und der blutigen Unterdrückung der Niederlande durch das katholische Spanien. Die hochfliegenden Ideale eines 'uomo universale' der Renaissance, dem keine Grenzen gesetzt scheinen, werden ernüchtert: Die Hoffnung auf ein kühnes Fortschreiten und Überschreiten unserer Natur weicht der Einsicht in den ewigen Kreislauf der Natur, der ewigen Wiederkehr des Immergleichen. "Da die Inquisition allein die verordnete Zuversicht duldet, mußte Bruegel die pessimistische Aussage verschlüsseln. Er war ein vorsichtiger Mensch; auf dem Sterbebett trug er seiner Frau auf, die offenbar zeitkritischen Werke zu verbrennen. Hat der 'Ikarussturz' das Autodafé überdauert, weil er für hinreichend verschlüsselt galt? Oder mußte er vor dem Gesinnungsterror des Brüsseler Blutrats versteckt werden? Das Gemälde kam erst 1912 zu Vorschein."¹⁰⁷⁰

Im gefallenem Ikarus erkannte Charles Baudelaire sein Selbstbild als an der Welt scheiternder und leidender Künstler¹⁰⁷¹, das zum Paradigma einer selbstverliebten Moderne wurde. Im

¹⁰⁶⁷ Die Darstellung ist ein Zitat des Gemäldes "Turmbau zu Babel" von Pieter Bruegel d.Ä. aus dem Jahr 1563, Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹⁰⁶⁸ Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz, Öl auf Leinwand, 74 x 112 cm, um 1555 bis 1569, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

¹⁰⁶⁹ "Kein Pflug bleibt stehen um eines Sterbenden willen, sagte der Buchhändler, auf den Schädel des Greises zeigend, der ausgestreckt, kaum sichtbar, unterm Gebüsch am Rand des Ackers lag, den der Bauer bestellte, und der Hirtenjunge, neben den Schafen auf den Stab gestützt, blickte hinauf in den leeren Himmel, aus dem Ikaros, von niemandem bemerkt, gefallen war. Das eingeflochtene Motiv des Sprichworts richtete sich auf die Unerschütterlichkeit der irdischen Arbeit, hielt aber auch an deren Schwere und Freudlosigkeit fest, was getan wurde, wurde getan unterm Joch, eine Erneuerung gab es nicht, fern, winzig, beiläufig, klatschte der Sohn des Dädalus, dem das Wachs von den Flügeln geschmolzen war, ins Meer, nur seine strampelnden Beine waren noch zu sehn, die Wellen würden sich gleich drüber schließen. Der Blick, der solches sah, war erbarmungslos, unbestechlich, ich dachte mir die Augen, den Mund des Malers zusammengekniffen, exakt gab er wieder, was geschah, eine Erleichterung, eine Hilfe konnte er nicht finden." (Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands, Erster Band, Frankfurt am Main 1983, S. 174.)

¹⁰⁷⁰ Beat Wyss, Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt am Main 1990, S. 2.

Das Gemälde von Bruegel inspirierte auch zahlreiche Dichter. Wolf Biermann schrieb 1987 und 1992 dazu zwei Prosastücke. Vgl. Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann, hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin, Leipzig 1998, S. 186-188; 215-217.

¹⁰⁷¹ Charles Baudelaire, Les plaintes d'un Icare (1862). In: Mythos Ikarus, a.a.O., S. 100ff.

Gegensatz zu seinem Vater Daedalus, der als Künstleringenieur die Natur überlistet und sich aus dem Labyrinth seines Zwangsexils auf Kreta selbst befreit, schafft Ikarus kein Kunstwerk.¹⁰⁷² Er verkörpert vielmehr den selbstzerstörerischen Hang zur Grenzüberschreitung als Ausbruch aus allen Sicherheiten der bürgerlichen Gesellschaft und wird so u.a. zur Galionsfigur der Expressionisten und Futuristen.¹⁰⁷³

Der Mythos vom Höhenflug und Sturz des Ikarus war, wie generell in der Malerei der DDR während der 70er Jahre¹⁰⁷⁴, ein zentrales Motiv von Bernhard Heisig zwischen 1973 und 1981. Für den Leipziger Kunsthistoriker Karl Max Kober ist dieser Ikarus, der unvernünftig das Unmögliche versucht und dabei abstürzt, programmatisch für Heisigs "Schwierigkeiten, Wahrheit zu finden. Sieg, Gefährdung und Niederlage liegen dicht beieinander. Wer nichts riskiert, wird nicht gewinnen. Wer alles wagt, kann scheitern." Heisig identifiziert sich mit seinen "gefährdeten positiven, zum Teil unvernünftigen und negativen Helden [...]."¹⁰⁷⁵ In seinem Bestreben, ein "Weltbild" gestalten zu wollen¹⁰⁷⁶ macht Heisig sich den moralischen Imperativ des Humanismus zueigen: "das Bemühen an sich, sei es erfolgreich oder nicht [...]. Die alten Griechen kleideten diese Idee in einen Mythos des Ehrgeizes gegen alle Unbill. Daedalus und sein Ikarus fliehen aus Kreta, indem sie sich Flügel aus Wachs und Federn umhängen. Ikarus ignoriert die Warnungen seines Vaters und fliegt der Sonne entgegen, das Wachs schmilzt, die Flügel lösen sich auf, er fällt ins Meer. Das ist das mythische Ende von Ikarus. Aber wir fragen uns, ob er wirklich nur ein dummer Junge war. Oder zahlte er den Preis für Hybris, für Stolz im Angesicht der Götter? Nun, ich glaube, daß sein Wagemut im Gegenteil für eine befreiende Eigenschaft des Menschen steht. Deshalb konnte auch der große Astrophysiker Subrahmanyan Chandrasekhar auf die Idee kommen, seinem geistigen Mentor Sir Arthur Eddington mit der Forderung Tribut zu zollen: 'Laßt uns feststellen, wie hoch wir fliegen können, bevor die Sonne das Wachs in unseren Flügeln schmilzt.'¹⁰⁷⁷

Auch der Schriftsteller Günter Kunert unterscheidet zwischen Dädalus, der als Erfinder sich ganz dem vernünftigen technischen Fortschritt widmet und dem unvernünftigen 'Künstler' Ikarus, der auf den Flügeln der Imagination die irdischen Grenzen zu überschreiten versucht: "Dennoch breite die Arme aus und nimm/einen Anlauf für das Unmögliche./Nimm einen langen Anlauf damit du/hinfliegst/zu deinem Himmel/daran alle Sterne verlöschen./Denn Tag wird./Ein Horizont zeigt sich immer./Nimm einen Anlauf."¹⁰⁷⁸ Wider die Logik der instrumentellen Vernunft entscheidet sich Heisig für das "Lob der Unvernunft" (1980, Abb. 205) und ihre Protagonisten. "Ich habe auf diesem Bild alle möglichen unvernünftigen Personen untergebracht: Otto Lilienthal, der unvernünftigerweise fliegen wollte, wo man doch wußte, daß nur ein Vogel fliegen kann, - den Ketzer, der unvernünftigerweise gegen bewährte Lehren, manchmal noch dazu mit der Verführung des Beweises, operieren wollte, den Galilei

¹⁰⁷² Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Achstes Buch, Vers 199f.

¹⁰⁷³ Vgl. Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Basel 1978.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Hubertus Gaßner, *Die mythische Dimension in der Malerei. Am Beispiel von Wolfgang Matheuer und Walter Libuda*, in: *Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR, Ausst.kat.*, Berlin 1988, S. 45-76; vgl. Angeli Sachs, *Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR*, Berlin 1994, S. 86f. Im November 1981 zeigte die Klubgalerie Magdeburg Arbeiten von 60 Künstlern zum Thema Ikarus. (Vgl. *Kunstkombinat DDR*, Berlin 1990, S. 130.)

¹⁰⁷⁵ Karl Max Kober, *Rede zur Eröffnung der Ausstellung "Bernhard Heisig - Malerei und Graphik"* in Hannover, November 1981. Publiziert in *Kat. B.H.*, München 1989, S. 36.

¹⁰⁷⁶ Vgl. den Aufsatz von Karl Max Kober, *Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken*, in: *Bildende Kunst* 9/72, S. 444-449.

¹⁰⁷⁷ Edward O. Wilson, *Die Einheit des Wissens*, Berlin 1998, S. 14.

¹⁰⁷⁸ Günter Kunert, *Ikarus* 64. In: *ders., Verkündigung des Wetters*, München 1966. *Zit.n. Mythos Ikarus*, a.a.O., S. 160f.

z.B. oder den Ikarus, der wieder unvernünftigerweise zu nahe an der Sonne flog und mit verbrannten Flügeln abstürzte, obwohl sein Vater, der ebenfalls fliegende Daidalos, ihn vernünftigerweise warnte... In dem Bild war auch von Christus die Rede, der sich unvernünftigerweise ans Kreuz schlagen ließ und eben dadurch bis heute [...] eine Leitfigur bildet [...]"¹⁰⁷⁹ Bernard Shaw habe es auf den Punkt gebracht: "Der Vernünftige paßt sich an, der Unvernünftige will, daß man sich ihm anpaßt."¹⁰⁸⁰

Erste Entwürfe des Ikarusmotivs¹⁰⁸¹ reichen bezeichnenderweise zurück in das Jahr 1966, in die Zeit nach seiner Selbstkritik und Entlassung als Rektor 1964 (vgl. I.3.b. und c.), in der seine Karriere 'abstürzte' und dadurch jedoch zugleich eine größere innere Unabhängigkeit von der Partei und den Kunstinstitutionen des Staates (Hochschule, Verband) als freischaffender Maler möglich wurde, die allerdings einherging mit einer größeren materiellen Abhängigkeit von Aufträgen. "Der Ikarus liegt an einem Schnittpunkt."¹⁰⁸²

Kunsthistorisches Vorbild war Max Beckmanns Gemälde "Stürzender"¹⁰⁸³, das dieser kurz vor seinem Tod 1949/50 malte. Wolfgang Mattheuer bezieht sich mit seinem Gemälde "Stürzender" 1970 auf dieses Bild.¹⁰⁸⁴

Den Selbstmord von Ulrike Meinhof nahm Mattheuer 1976 zum Anlaß für die Vorzeichnung mit dem Titel "Trauer" zum Gemälde "Sturz des Ikarus I", die er mit der Inschrift "Am 9. Mai 1976 starb Ulrike Meinhof" versah. Das Gemälde zeigt über einer Weltlandschaft mit Regenschauern im Hintergrund und einer Stadt mit Fluß und Autobahnkreuz im Mittelgrund

¹⁰⁷⁹ Vgl. die Gemälde zum Thema "Christus verweigert den Gehorsam" (Abb. 216, 217).

¹⁰⁸⁰ Bernhard Heisig, zit.n. Karl Max Kober, Ikarus bei Heisig - oder 'der Unvernünftige will, daß man sich ihm anpaßt', in: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Staatliches Museum Schloss Burgk, Neue Galerie 1981, S. 10.

¹⁰⁸¹ Ikarus, Entwurf I-III, 1966/70, abgeb. in: Kober 1981, S. 104.

¹⁰⁸² Karl Max Kober im Gespräch mit Bernhard Heisig 1978 in Warnau, Tonbandrolle 50 im Nachlaß K.M. Kober.

Zehn Jahre später schrieb Wolf Biermann 1976 kurz vor seiner Ausbürgerung die "Ballade vom preußischen Ikarus": "Der Stacheldraht wächst langsam ein/Tief in die Haut, in Brust und Bein/ins Hirn, in graue Zellen/Umgürtet mit dem Drahtverband/Ist unser Land ein Inselland/umbrandet von bleiernen Welln [...] Und wenn du wegwillst, mußt du gehn/Ich hab schon viele abhaun sehn/aus unserm halben Land/Ich halt mich fest hier, bis mich kalt/Dieser verhaßte Vogel krallt/und zerrt mich überm Rand [...]" (Zit.n. Mythos Ikarus, a.a.O., S. 167f. Vgl. sein Kommentar zum mißglückten Vortrag des Liedes während des Kölner Konzerts am 13.11. 1976: "Als ich nach gut 4 Stunden das ganz neue Lied vom 'Preußischen Ikarus' singen wollte, lähmte ein Krampf meinen linken Zeigefinger. Das hat mich verwirrt, erschöpft wie ich ja auch war, vergaß ich den Textanfang [...] und so stürzte mir ausgerechnet das Lied ab, mit dem ich meine Furcht vor einem Absturz zersingen wollte. Drei Tage später, als ich von meinen panischen Obergewossen ausgebürgert worden war, hatte meine Biographie mein Ikarus-Lied schon eingeholt." (Begleitheft des Albums "Das geht sein' sozialistischen Gang. Dokumentation Köln, 13. November 1976".)

¹⁰⁸³ Öl auf Leinwand, 142 x 89 cm, National Gallery, Washington.

Heisig sprach in Bezug auf Beckmanns Bilder von der "Balancierstange für die Angst vor dem Absturz in den unheimlichen Raum. Es gibt viele Stürzende und Abstürzende in seinen Bildern [...] Da fällt mir ein, daß das Thema Angst z.B. bei uns kaum zu sehen ist. Ich meine hier nicht die Angst der vom faschistischen Terror gejagten Kreatur; ich meine die einfache Alltagsangst, die den einzelnen erfassen kann, ohne den Zusatz des Außerordentlichen, wenn etwas Dunkles, Undeutliches, gar Tödliches droht." (Bernhard Heisig, 'Kritiker der vom Kapitalismus diktierten Lebensform'. Zum 25. Todestag Max Beckmanns, in: B.K. 11/1975, S. 545.) Vgl. Jeannot Simmen, Max Beckmann. Schweben-Sturz ins Endlich/Unendliche. In: ders., VERTIGO. Schwindel der modernen Kunst, München 1990, S. 137-170.

¹⁰⁸⁴ Weitere Gemälde zu diesem Thema von Mattheuer: Das graue Fenster, 1969, Öl auf Leinwand, 118 x 96 cm; Der Nachbar, der will fliegen, 1984, Öl auf

Leinwand, 200 x 230 cm, Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen; Geh aus deinem Kasten, 1985, Öl auf Leinwand. Wie virulent das Thema Mitte der 70er Jahre in der DDR war, zeigen die Arbeiten von zwei so unterschiedlichen Künstlern wie Förster und Penck: Wieland Förster, Torso eines Stürzenden, Herbst 1974, Sandstein, H. 50,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Skulpturensammlung); A.R.Penck, TM, 1974 (Stürzender), Dispersion auf Leinwand, 285 x 285 cm.

einen Ikarus als Spielzeugpuppe, der kopfüber auf einem beschädigten Blechvogel sitzt. Eduard Beaucamp bringt die Ikarus-Darstellungen als Menetekel in Beziehung zum sowjetischen Sputnik-Mythos, der die Überlegenheit des sowjetischen Herrschaftssystems über den Westen an den Himmel schrieb.¹⁰⁸⁵

Im Zentrum sozialistischer Öffentlichkeit, im Palast der Republik, hing seit 1975 der "Ikarus"¹⁰⁸⁶ von Bernhard Heisig, der formatfüllend seine Arme wie Flügel ausbreitet. Knapp zehn Jahre später löst sich in vergleichbarer Haltung die Christusfigur vom Kreuz auf dem Gemälde "Christus verweigert den Gehorsam" (1984, Abb. 216, 217). Hinter Ikarus erscheint der Turm von Babylon und der abstürzende Doppeldecker mit dem eisernen Kreuz, das typische Jagdflugzeug des Ersten Weltkrieges, links der sowjetische Kosmonaut Gagarin, unterhalb von Ikarus der Kirchenfürst, der zur Ketzerverbrennung aufruft aus dem Gemälde "Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit". Am rechten Rand treiben römische Legionen die aufständischen Sklaven des Spartakus ins Meer. Wie der Regisseur eines gigantischen barocken Puppenwelttheaters (vgl. "Selbst als Puppenspieler"¹⁰⁸⁷, 1982, Abb. 242) hängt er seine historischen Figuren, mythologischen Gestalten, Standesvertreter zwischen die Requisiten der Flugzeuge, Gondeln, Türme, Schiffe und Brücken: gemalte Allegorien zur Erbauung und Besinnung auf die große Unvernunft des Menschengeschlechts. Das Gemälde "Sterbender Ikarus"¹⁰⁸⁸ von 1978/79 (Abb. 225) zeigt den schreienden, rücklings stürzenden Ikarus vor der Kulisse des babylonischen Turms in der schwindelerregenden Manier des Kupferstiches von Hendrik Goltzius aus dem Jahr 1588 nach Cornelisz van Haarlem.¹⁰⁸⁹ Für Heisigs Mentor Karl Max Kober sind gute Kunstwerke ganz im Sinne der Renaissance und des Barock "Weltmodelle. Hätten wir keine anderen Zeugnisse unseres Lebens- und Entwicklungsprozesses der 70er Jahre als nur die Werke bildender Kunst, so ließe sich aus ihnen allein ein zutreffenderes, gültigeres Bild der Realität erschließen, als das von den Werken früherer Etappen gesagt werden kann." Sie wirkten als "geistiger Ordnungs- und Orientierungsfaktor nach innen [...]".¹⁰⁹⁰

Hans Hendrik Grimmling¹⁰⁹¹ steigert das Bild vom Scheitern der die Freiheit zur Grenzüberschreitung Suchenden ins Unheimlich-Groteske. Auf seinem Triptychon "Die Umerziehung der Vögel"¹⁰⁹² von 1978 hindern auf der Mitteltafel nackte, kahlköpfige Gestalten mit ihren verkümmerten Flügeln die Vögel gewaltsam am Fliegen. Auf den Seitenflügeln verlieren sie das Gleichgewicht und stürzen ab, "ohne geprüft zu haben, ob sie selbst als Vogel fliegen können. [...] Der Vogel als Sinnbild nicht nur von Freiheit und Sehnsucht, auch von Selbständigkeit und Souveränität, bleibt intakt."¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁵ E. Beaucamp, In Leipzig stürzten Sputnik und Mir schon sehr früh ab, FAZ vom 23.3. 2001, Nr. 70, S. 47.

¹⁰⁸⁶ Öl auf Leinwand, 450 x 280 cm.

¹⁰⁸⁷ Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Städtische Museen Chemnitz, abgeb. in: Heisig, München 1989, Abb. 74.

¹⁰⁸⁸ Öl auf Leinwand, 83 x 105 cm.

¹⁰⁸⁹ Zu der Reihe der "Vier Unglücklichen" gehören neben Ikarus, Phaeton, Ixion, Tantalus.

¹⁰⁹⁰ Karl Max Kober, Zur Entwicklung der bildenden Kunst der DDR in den 70er Jahren. Versuch einer Prozeßanalyse am Beispiel der Malerei, Leipzig, Oktober 1980, Typoskript im Nachlaß Kober, SAdK, S. 35.

¹⁰⁹¹ Geb. 1947 in Zwenkau bei Leipzig; studierte Malerei von 1969-1970 an der Hochschule für Bildende Künste Dresden; 1970-1974 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst u.a. bei Wolfgang Matheuer und Werner Tübke; 1974-1977 Meisterschüler von Gerhard Kettner in Dresden; verließ 1986 die DDR.

¹⁰⁹² Öl auf Leinwand, 200 x 400 cm, Privatsammlung, Maulbronn, erstmals ausgestellt in der Ausstellung "Junge Künstler der DDR 1978" (5.5.-25.6. in Frankfurt/Oder und 2.7.-20.8. in Halle). Vgl. Herbert Spangenberg, Theseus im Labyrinth, in: Kat. Aufbruch '51, S.88.

¹⁰⁹³ Hans Hendrik Grimmling, in: Weimarer Beiträge, 1978. Weitere Varianten: Hans Hendrik Grimmling, Flugmüdigkeit, 1979, Hans Hendrik Grimmling, Schuld der Mitte, 1981/82, Acryl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Staatliches Lindenau-Museum Altenburg.

Vgl. auch Hartwig Ebersbach, Stürzende, 1985, vierfigurige Rauminstallation;

Die bereits in die ummauerte DDR 'hineingeborene' Künstlergeneration, zu der z.B. Via Lewandowsky (Jg. 1963) gehört, empfand sich als der "kranken Väter Brut", "der Mauern Sturzgeburt".¹⁰⁹⁴ Via Lewandowsky reagierte auf die traditionelle Malerei, wie sie in Dresden und Leipzig gepflegt wurde, mit einer "reproduktiven Malerei", die gefundene, bereits reproduzierte Bildvorlagen über Scanner, Filmfolien, Montagen und Mehrfach-Projektionen bis zur manuellen Nachzeichnung auf Leinwand als pseudoauthentische Handschrift wiederverwertet im Sinne einer konsequenten Mechanisierung des künstlerischen Schöpfungsaktes. Der Ideologie eines "sozialistisch-humanistischen Menschenbildes", das in der Nachfolge des Bildungsbürgertums "die Höhen erklimmen" (1989) will, kündigt Lewandowsky durch seine visuellen Dekonstruktionen den Dienst auf.

1988 produziert er eine Figur, die er in ironischer Anspielung auf den in der DDR-Malerei so virulenten Ikarus-Stoff "Ikarus oder Übermut tut selten gut"¹⁰⁹⁵ (Abb. 226) genannt hat. In Anspielung auf die mythologischen Sinnbilder des Scheiterns, fällt sein Ikarus, ein auf unterschiedlichen Vorlagen aus Erste-Hilfe-Büchern der Nazizeit basierender Bastard, wie ein nasser Sack ins Nichts. Im freien Fall kann der Betrachter, wenn er will, zugleich ein qualvolles, mühsames Aufschwimmen ahnen, vergleichbar den dialektisch aufeinander beziehbaren Figuren "Stürzender" von Waldemar Grzimek (1962, Gipszement) und "Aufsteigender (Den um ihre Freiheit kämpfenden Völkern gewidmet)" von Fritz Cremer (1966/67).¹⁰⁹⁶

Bereits Ende der 60er Jahre beschäftigt Wolf Biermann das Bild des aufsteigenden und zugleich stürzenden Ikarus. Während seines Kölner Konzertes am 13. November 1976 trug er ein Gedicht vor, zu dem er sich von Fritz Cremers Plastik "Der Aufsteigende" inspirieren ließ, die er als sarkastischen Kommentar auf die Schwierigkeiten beim Aufbau des Sozialismus deutet: "Mühsam Aufsteigender, stetig Aufsteigender, unaufhaltsam aufsteigender Mann. Mann, das ist mir ein schöner Aufstieg, der stürzt ja, der stürzt ja, fast, der sieht ja aus als stürze er, fast sieht der ja aus als könnte er stürzen, steigt aber auf [...] Ja, dieser Fleischklotz strebt auf, dieser Koloss steigt und steigt, [...] der steigt unaufhaltsam auf, mühsam. Ich sagte es schon, diesen Mann nennen wir zurecht den Aufsteigenden."¹⁰⁹⁷

Auch im Westen des Landes griffen viele Künstler, vor allem in den 80er Jahren, das Ikarus-Motiv auf¹⁰⁹⁸, unter ihnen Rainer Fetting¹⁰⁹⁹, Anselm Kiefer¹¹⁰⁰ und Astrid Klein.¹¹⁰¹

Künstler und Schriftsteller reflektierten, insbesondere in den 80er Jahren, das Scheitern, ja den "Wahnsinn des Fortschritts" als Folge der "Dialektik der Aufklärung".

Angela Hampel, Selbst mit Flügeln, 1987/88, Mischtechnik auf Krabak, 126 x 84 cm.

¹⁰⁹⁴ Durs Grünbein, O Heimat, zynischer Euphon, in: ders., Schädelbasislektion. Frankfurt am Main 1991, S. 111.

¹⁰⁹⁵ Acryl auf Leinwand, 210 x 120 cm, Alexander Lubic, Berlin.

¹⁰⁹⁶ Bronze, Höhe 296 cm, Kunsthalle Rostock.

¹⁰⁹⁷ Zit.n. dem Album des Kölner Konzertes "Das geht sein' sozialistischen Gang. Dokumentation Köln, 13. November 1976."

¹⁰⁹⁸ Vgl. "Ikarus. Mythos als Realismus in Beispielen der Gegenwartskunst", RealismusStudio 33, Ausst.kat. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin 1985. U.a. nahmen teil: Dieter Appelt, Elvira Bach, Ina Barfuss, Georg Baselitz, Günther Förg, Johannes Grützke, Jürgen Klauke, Bernd Koberling, Wolfgang Mattheuer, Helmut Middendorf, Panamarenko, A.R. Penck, Volker Tannert, Thomas Wachweger.

¹⁰⁹⁹ Rainer Fetting, Ikarus, 1982, Dispersion auf Leinwand., 270 x 210 cm; Ikarus bügelt II, 1983.

¹¹⁰⁰ Anselm Kiefer, Ikarus=Märkischer Sand, 1981, 290 x 360 cm, Ölfarbe, Emulsion, Schellack, Sand, Foto auf Dokumentenpapier, auf Leinwand.

¹¹⁰¹ Astrid Klein, Scheitern/Ernst Toller, 1988, Fotoarbeit, dreiteilig, 154 x 132 cm, 35 x 132 cm, 190 x 115 cm, Staatsgalerie Stuttgart; Scheitern/Lord Byron, 1988, Fotoarbeit, dreiteilig, 132 x 118 cm, 35 x 118 cm, 190 x 115 cm, Privatslg., Paris; Leo Trotzki/prowal, 1988, Fotoarbeit, dreiteilig, 154 x 132 cm, 35 x 132 cm, 190 x 115 cm, Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf.

Vielfach benutzten die westdeutschen Linken die DDR als Projektionsfläche praxisfremder utopischer Gesellschaftsmodelle, deren reales Scheitern sie ignorierten.¹¹⁰²

c. Erbpfleger oder Eklektizismus? Das Konzept einer moderaten Moderne

Die Kommentatoren haben stets teils bewundernd, teils abfällig auf die Fülle erborgter Stilformen und Motive im Werk von Bernhard Heisig hingewiesen: Pieter Bruegel d.Ä., Adolph Menzel, Wilhelm Leibl, Max Klinger, Lovis Corinth, Otto Dix, Oskar Kokoschka und als Übervater Max Beckmann¹¹⁰³, in dessen Werkkontext er 1992 in der Galerie Berlin sein Polyptychon "Zeit zu leben" stellt, dessen 11 Tafeln wiederum ein eklektisches Resümee seiner Motive der letzten Jahrzehnte darstellten.¹¹⁰⁴ Wie Reliquien des verstorbenen Meisters verwendete er sieben grundierte Leinwände aus dem Nachlaß von Max Beckmann, die ihm der Sohn Peter Beckmann zur Verfügung gestellt hatte.

Auf die Frage von Lutz Dammbeck, ob es nicht ein Mißverständnis sei, "wenn man sagt, also ich suche mir jetzt zum richtigen Thema irgendeine Form [...]. Müssen Sie nicht für den Inhalt eine Form entwickeln?", antwortet Heisig: "Ich nehme von all dem, was [...] angeboten wird, das, was ich verwenden kann. Was ich davon nicht verwenden kann, laß ich weg. Von Kokoschka¹¹⁰⁵ konnte ich etwas verwenden, was mir half, entkrampfter zu arbeiten. Von

¹¹⁰² Jan Faktor, Die DDR in geographischer Umklammerung durch Irrtümer. In: Die Leute trinken zuviel, kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht..., Berlin 1995, S. 154.

¹¹⁰³ Zur Beckmann-Rezeption in der DDR vgl. Lothar Lang, Beckmann - Seine Größe und seine Grenzen, in: B.K. 12/1958; Peter H. Feist, Max Beckmanns Bilder, in: B.K. 3/1966; Bernhard Heisig, In Leipzig soll er nicht vergessen sein. Zum 25. Todestag Max Beckmanns, in: Leipziger Volkszeitung, 27./28. 12. 1975; Bernhard Heisig, Beckmann als Kritiker der kapitalistischen Lebensform, B.K. 11/1975; Klaus Weidner, Sinnbilder. Untersucht bei Beckmann und Mattheuer, in: Sonntag, Nr. 8, 1975; Bernhard Heisig, Die Verantwortung zur Form - Beckmann, in: Kat. "Beckmann der Zeichner und Grafiker", S. 13ff., Hamburger Kunstverein 1979; Klaus Weidner, Vom Sinn des Bildermachens nicht abzubringen. Zur Beckmann-Rezeption in der DDR-Kunst. In: tendenzen, Nr. 133, 22. Jg., Januar-März 1981, S. 29-35; Bernhard Heisig, Er schaut vielen über die Schulter, in: ART, H.2/1984; Bernhard Heisig, Beckmann - der letzte große Bildermacher der Moderne, in: B.K. H.3/1984; ders. Text in: Kat. Max Beckmann - Graphik, Ausstellung zum 100. Geburtstag im Museum der bildenden Künste Leipzig, 11.2.-22.4.1984 (vorbereitet von Dieter Gleisberg und Andreas Hüneke, von Peter Beckmann unterstützt). Vgl. die Broschüre "Max-Beckmann-Colloquium" der Sektion Kunstwissenschaft des VBK-DDR im Museum der bildenden Künste Leipzig zur Grafik-Ausstellung 1984.

"Für Max Beckmann zum 12. Februar 1984". Grafische Blätter von Dietrich Burger, Sighard Gille, Bernhard Heisig, Rainer Herold, Gerhard Kettner, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Thomas Ranft und Max Beckmann. Texte von Bernhard Heisig und Max Beckmann, hrsg. von Lothar Lang und Hans Marquardt, Grafik-Edition XVI, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1984.

"Max-Beckmann-Ehrung der Stadt Leipzig" anlässlich des 100. Geb. 1984. Festakt im Neuen Rathaus. Seither trägt eine Straße im Stadtinneren seinen Namen.

Vgl. Barbara Roeske, Beckmanns Einfluß auf die DDR-Malerei. Ein Beitrag zum Problem der Bildstabilität, Promotion A, Karl-Marx-Universität, Leipzig 1984.

¹¹⁰⁴ "Zeit zu leben", elfteiliges Polyptychon, 1992, Öl auf Leinwand, 295 x 646 cm. Abgebildet in: "Zeit zu leben. Max Beckmann. Minna Beckmann-Tube. Bernhard Heisig", Katalog, Berlin 1992. Rüdiger Küttner und Rainer Ebert, die Galeristen, kommentieren das Ereignis im Vorwort: "Hier ist der Kontext gefunden, der Kunstgeschichte, persönliche Schicksale, Maler-Leben und Zeitgeschichte verknüpft." Vgl. Vortrag von Bernhard Heisig anlässlich der 1. Peter-Beckmann-Vorlesung in der Technischen Universität München, Klinikum 'Rechts der Isar', am 10. Juli 1991, S. 32-40. Zur Kritik vgl. Michael Freitag, Panoptikum. Elf Ansichten zu einem elfteiligen Bild, in: neue bildende kunst, 6/92, S. 62-65.

¹¹⁰⁵ "Das ist mein ganz großes Vorbild!" (B. Heisig in einer Podiumsdiskussion mit Herbert Sandberg und K. M. Kober am 17.10. 1979. In: Herbert Sandberg. Frühe Karikaturen - späte Graphik, Ausst.kat., Akademie der Künste der DDR, Berlin/DDR 1988, S. 11.) Kokoschka galt in der DDR noch 1966 als nicht geeignet für die Aufnahme in der DAK: "von der Liste der aufzunehmenden korrespondierenden Mitglieder zu streichen."

Beckmann habe ich gelernt, die Räume zu organisieren. Als es in der Weltkunst von den Leinwänden nur spritzte und tröpfelte [...] Sie dürfen ja nicht vergessen, auch wir wollten ja nicht zu den letzten Idioten gehören, die noch bei der Figur geblieben sind [...] Das war schon wichtig, solch eine Bestätigung. Die Figur Beckmanns war immer eine Orientierungsfigur insofern, als er die Bedeutung der menschlichen Figur ständig betonte. Ich dachte, wenn der es kann, dann kannst du das auch machen."¹¹⁰⁶

Beckmann wird für Heisig zu einer Leitfigur im Labyrinth der Moderne. "Ich muß an jemandes Hand gehen, sagt er, bis ich loslassen kann."¹¹⁰⁷

Bernhard Heisigs Bekenntnis zu seinen künstlerischen Vorbildern Menzel, Corinth, Kokoschka, Dix und Beckmann birgt tendenziell die Gefahr des Eklektizismus, vor dem Charles Baudelaire im XII. Stück des Salons 1846 gewarnt hat: Der Eklektiker habe sich stets bedeutender gehalten, "weil er als Letztgekommener die fernsten Horizonte überblicken konnte." Doch schlecht faßt, "wer nach zu vielem greift."¹¹⁰⁸

In der Zeichnung und Druckgraphik allerdings hat Heisig in den besten Blättern, wie "Der faschistische Alptraum" eigenständige Formen, visuelle Erfindungen und Lösungen gefunden. Malerische Anlehnungen an niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, des Realismus und Naturalismus im 19. Jahrhundert sowie des Expressionismus, Verismus und der Neuen Sachlichkeit im 20. Jahrhundert verbinden sich zu einem didaktischen Welttheater. Grelle Farbigkeit, solides Handwerk und "zusammengeschraubte" Kompositionen sind der Stoff für seine historischen Bilderbögen oder Bilderpredigten. "Es ist der Inhalt, das historische, politische, moralische Thema, das diese furiosen Bilder bewegt und zusammenhält. [...] Die deutschen Traditionen überstürzen und verwirren sich [...]: die Allegorik Beckmanns, der impressionistische Symbolismus und die panoramatische Sehweise des späteren Kokoschka, die Drastik der Dixschen Kriegsbilder, das fast berserkerhafte Auftrumpfen und tragische Pathos, die Geschmeidigkeit und Zartheit Corinths."¹¹⁰⁹ Dieses 'Leipziger Allerlei' deutscher Malereitradition ist für ein an westlicher Kunst geschultes Auge schwer verdaulich. Eberhard Roters verwendete daher gern die Metapher vom Maler, der "seine Bilder mit Pinsel und Farbe siedet und kocht", dessen Bildoberflächen simmern und wallen und aus ihrer Tiefe "immer wieder andere Brocken in die sichtbare Erscheinung" treiben.¹¹¹⁰ Allzu vordergründig und lärmend, zwanghaft und unverdaut rollen die Kriegsszenarien wie in den einst vor Erfindung des Films so beliebten Schlachtpanoramen ab. Eberhard Roters vermag nur noch durch Wortkaskaden den addierten Schrecken zu beschreiben: "Trompetengeschmetter, Trommelwirbel, Helmeblitzen, Schlachtlinie, Attacke, Hinterlader, Pistole, Seitengewehr, Lanze, Lunte, Pulverqualm, Detonation, Schwefel und Salpeter, potz Bomben und Granaten [...]."¹¹¹¹

Heisigs Erfolg liegt im Konzept einer "moderaten Moderne" begründet. Er beherrscht die traditionellen Genres Porträt, Historienmalerei, aber auch Landschaft und Stilleben und führt

(Heinrich Drake in der Sektionssitzung vom 18.3. 1966, SAdK-ZAAm Sign. 260, Bl. 158, zit.n. Offner/Schroeder, S. 122.)

¹¹⁰⁶ Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 26f.

¹¹⁰⁷ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 400.

¹¹⁰⁸ Charles Baudelaire, Juvenilia-Kunstkritik 1832-1846. In: Ch. B., Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, Bd. 1, München 1976, S. 257f.

¹¹⁰⁹ Eduard Beaucamp, Wie Kunst die Welt bewegt. Das Drama des Leipziger Malers Bernhard Heisig. In: FAZ, 13.3.1980, S. 23.

¹¹¹⁰ Eberhard Roters, Schlesisches Himmelreich - Preußische Hölle oder: Die Tiefe der Erinnerung. In: Bernhard Heisig. Retrospektive, hrsg. von Jörn Merkert und Peter Pachnicke, Katalog, München 1989, S. 89.

¹¹¹¹ Ebd., S. 91.

direkt die Tradition einer alle Extreme meidenden, Bildstoffe verarbeitenden 'peinture parlante' fort, die die malerischen Vorzüge eines "Protoimpressionisten" wie Menzel, den Impressionismus eines Liebermann, den Expressionismus eines Corinth und Kokoschka und der Dresdner Brücke sowie den Verismus eines Otto Dix zu einem synthetischen Stil verbindet. Seine "überquellende Bilderfülle, Erzählfreude und Auseinandersetzungslust" werden von Eduard Beaucamp ausgespielt gegen "die endlosen Zweifel und Hemmungen, ob und wie man noch malen und darstellen kann, soll und darf" auf westlicher Seite.¹¹¹²

Helmut Schmidt begründete seine Entscheidung für Heisig einmal ganz einleuchtend: "Meine Entscheidung war natürlich davon beeinflusst, daß in mir schon sehr früh in der Schule ein großes Interesse an Musik, Literatur und Kunst geweckt worden war. [...] So beeindruckten mich von Jugend auf die französischen Impressionisten. Genauso gefielen mir [...] Paula Modersohn-Becker, Schmidt-Rottluff, Nolde und fast alle anderen der deutschen Expressionisten. [...] Daher traf die Malweise Bernhard Heisigs ausgesprochen meine Vorstellungen. Deshalb entschied ich mich für ihn."¹¹¹³

Dieses Einverständnis hat vielleicht auch etwas damit zu tun, daß Heisig und Schmidt zur "Generation zwischen den Generationen" gehörte, d.h. sie gehörten zu denjenigen, "die für ein politisches Bewußtsein in den Jahren, die zur Herrschaft der Nazis führten, zu jung waren, aber alt genug, um 1939 in den Krieg zu ziehen."¹¹¹⁴

d. Jenseits des Streites um Kunstbegriffe in Deutschland, gibt Heisig der subjektiven Wahrheit seiner Kriegserfahrung eine Form

Hinter dem Streit um Bernhard Heisig nach der Wende, der seit 1990 in Deutschland geführt wird, steht aus westlicher Sicht der Gegensatz zwischen dem Autonomieanspruch der modernen Kunst gegenüber Natur, Gesellschaft und Tradition und dem Erziehungs- und Aufklärungsanspruch der Kunst im Staatssozialismus. Hier hatten sich die Künste der Politik unterzuordnen.

Mit Hegels Einsicht vom Ende der Kunst¹¹¹⁵ als Medium der Wahrheitsfindung trennen sich die Wege, die Wissenschaft allein ist jetzt für die Wahrheitsfindung zuständig. Von der Herrschaft des Schönen, Guten und Wahren befreit und damit autonom geworden, läßt sich die Kunst nicht mehr danach beurteilen und kritisieren, was sie nicht mehr sein will. Das Ende der Kunst nach Hegel ist zugleich ihr Anfang als Selbstfindung mit Kant durch Schopenhauer vermittelt.¹¹¹⁶ Schopenhauer knüpft an Kants Kunst der reinen Töne und Formen an, die der Gegenstand eines reinen ästhetischen Urteil sind, das von aller Herrschaft der Begriffe frei sein sollte. Schopenhauer verleiht der reinen Form aber die metaphysische Würde, die Kant ihr dadurch verweigert, daß er das Schöne doch noch zum Symbol des Guten machte. Das Schöne dient bei Kant dazu, das sittlich Gute zur Anschauung zu bringen. In den Worten Schillers: "[...] Ein Unendliches ahndet, ein Höchstes erschafft die Vernunft sich,/In der

¹¹¹² Eduard Beaucamp, Das Weltgericht im Selbstversuch. Über die Malerei von Bernhard Heisig. In: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Bilder aus vier Jahrzehnten, Köln 1998, S.87.

¹¹¹³ Helmut Schmidt, Über Bernhard Heisig. In: Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten (Kat.), Altana AG, Bad Homburg v.d. Höhe, Köln 1998, Kat., S. 56.

¹¹¹⁴ Jonathan Carr, Eine Jugend im Dritten Reich. Helmut Schmidt und die Schwierigkeiten der 'Generation zwischen den Generationen'. In: DIE ZEIT, Nr. 37, 7.9. 1984, S. 9.

¹¹¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, "Einleitung. Die Stellung der Kunst zur Religion und Philosophie", hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1955, S. 139-140. Vgl. ders., Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830), §§ 562-563, Hamburg 1969, S. 444-446.

¹¹¹⁶ Vgl. Reinhardt Brandt, Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen - Vom Spiegel zum Kunstbild, München/Wien 1999, S. 223ff.

schönen Gestalt lebt es dem Herzen, dem Blick"¹¹¹⁷.

Schopenhauer und die Ästhetik des 19. Jahrhunderts befreiten die Kunst ein für alle mal vom Zwang, das zur Erscheinung zu bringen, was sie selbst nicht ist. "Mit ihrer jetzt erworbenen Autonomie entledigt sie sich der lästigen Herrschaft des Schönen, Wahren und Guten, ein als Kunstwerk geltendes Werk trägt als wahrhaftes 'metaphysicum' seinen Wert und seinen Maßstab nur noch in sich selbst. [...] Die Kunst, die heteronom von Begriffen beherrscht war und unter deren Zwang ein anderes ihrer selbst zur Erscheinung brachte, die Kunst, die von außen verpflichtet wurde, schön, wahr und gut zu sein, diese heteronome Kunst ist nun tatsächlich an ihr Ende gelangt."¹¹¹⁸

Theodor W. Adorno begrenzt die Aufgabe der Kunst darauf, die Ahnung eines richtigen Lebens zu bewahren, glaubt aber nicht mehr an die aufklärende Funktion und therapeutische Wirkung der Kunst, da es kein richtiges im falschen Leben geben kann. Wenn die gesellschaftliche Totalität das "Unwahre"¹¹¹⁹ ist und dieses falsche Ganze unter der Herrschaft des Kapitals durch die Kunst nicht aufhebbar ist, dann vermag Kunst als autonome Formation bürgerlichen Bewußtseins nur in einer Statthalterfunktion die Idee "wahrer allgemeiner Subjektivität" als "Totalität aus sich"¹¹²⁰ zu bewahren. Unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft ist sie "das verborgene gesellschaftliche Wesen", das in sich das eigentliche menschliche Wesen keimhaft bewahrt in der Hoffnung auf einstige Realisierung, "zitiert als Erscheinung."¹¹²¹

Für Theodor W. Adorno existiert die Kunst als zweite, gleichsam negative Realität neben der sozialen, zwangsläufig immer unvollkommenen Welt. Angesichts der prinzipiellen Verschiedenheit der sozialen und der künstlerischen Realität erscheinen ihm die Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen Produzent und Rezipient, als marginal. Adorno hat konsequenterweise jedes offene Engagement in der Kunst abgelehnt, denn die eigens deklarierte Gesellschaftlichkeit der Kunst mußte ihm tautologisch erscheinen. Die ihr a priori inwohnende Distanz zum sozialen Sein ist es, die die 'Gesellschaftlichkeit' der Kunst ausmacht.

Die Aporie einer solchen über dem 'Ganzen' schwebenden Haltung leidender Individualität sollte im Sozialismus abgelöst werden durch die Forderung an die Künstler, diesen emanzipativen Anspruch konkret und praktisch einzulösen, d.h. Aufhebung der Autonomie der Kunst und die Indienststellung für die Interessen einer homogenisierten Gesellschaft.¹¹²² Den Künstlern, Kunstwissenschaftlern und Kunsttheoretikern der DDR mußte die Einsicht der Postmoderne, daß Kunst die Welt weder verändert noch heilt, fremd bleiben, da dort durch das Formalismusverdikt die Moderne ihre Unschuld behielt. 40 Jahre kämpften die Künstler um die verbotenen Früchte der Moderne. Im Ergebnis gab es eine moderate Moderne als Kompromiß. Für die der SED loyal verbundenen Künstler in der DDR lag die Freiheit der Kunst in der Einsicht in die Notwendigkeit, der kollektiven Wahrheitsfindung¹¹²³ der Partei

¹¹¹⁷ Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hrsg. von G. Fricke und H.G. Göpfert, München 1987, Bd. I, S. 310.

¹¹¹⁸ Reinhardt Brandt, a.a.O., S. 224f.

¹¹¹⁹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1962, S. 57.

¹¹²⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, S. 351.

¹¹²¹ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 125.

¹¹²² Vgl. Albrecht Göschel, *Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung*. In: Enge und Vielfalt, S. 556.

¹¹²³ Der Begriff der Wahrheit ist im Zusammenhang mit ihrer angemessenen "Widerspiegelung" im Kunstwerk Thema zahlloser ästhetisch-philosophischer Untersuchungen bis zum Ende der DDR. Vgl. z.B. Michael Franz, *Wahrheit in der Kunst. Neue Überlegungen über ein altes Thema*, Berlin/DDR 1986. Michael Franz ist der Sohn des Galeristen Reinhard Franz, der am 19.10. 1946 seine Galerie in der Kaiserallee (heute Bundesallee)

Gestalt zu geben.

Im Bilderstreit seit 1990 in Deutschland geht es um den Gegensatz zwischen einer quasireligiösen Geschichtsauffassung der DDR, die den Künstlern den Auftrag gibt, das 'Wesen' dieser homogenen Weltsicht darzustellen und einer westlichen durch Wertewandel und subjektive Modernisierung geprägten entauratisierten Kunstauffassung, die auf jeden Erlösungsanspruch verzichtet hat. Sie läßt der Kunst das, "was sie leisten kann, die Erfahrung, Differenzen wechselseitig anerkennender Autonomie aus innovativer Wahrnehmung zu entfalten [...]." ¹¹²⁴

Auch ihre metaphysische Behauptung einer Wahrheit, ein Grundzug aller totalitären Systeme, ist aus dieser Sicht obsolet geworden. Die Rede von 'Wahrheit' und 'Lüge' gehört zu einer Kategorie des Denkens, die in der Geschichte beispielsweise der Kreuzzüge und Glaubenskriege sich als tödlich erwiesen hat. ¹¹²⁵

Aus westlicher Sicht ist der Gegenstand der Kunst nicht das 'Wesen' bzw. der 'Wahrheit' einer Glaubenslehre und Weltanschauung, das richtige 'Menschen- und Gesellschaftsbild', sondern die "Wahrnehmung von Wahrnehmung, Bedingungen von Wahrnehmung [...], z.B. durch Kontextverschiebungen, Rahmenwechsel etc. Kunst nimmt wahr, aber erklärt oder beschreibt nicht, und in der Thematisierung von Wahrnehmung, die sich nur als ästhetische und niemals narrativ artikulieren kann, bezieht sie sich negierend und - in gelungenen Fällen - innovativ auf vorhandene Wahrnehmung, also auf Kunst, wird also selbstreferentiell [...]." ¹¹²⁶ In diesem Sinne erklärt Wolfgang Hilbig, der malochende Dichter, der sich nicht zum schreibenden Arbeiter des Bitterfelder Weges machen ließ: "Ich glaube nicht an die Wahrheit, ich glaube an Wahrnehmungen." ¹¹²⁷

Im Widerspruch zur parteilichen Kunstkritik brachte die "Berliner Schule", die aus dem Kreis der Meisterschüler an der DAK im Ostteil Berlins entstanden ist (vgl. Exkurs 2.f.), diesen formalen Kunstbegriff als Schutz gegen politischen Mißbrauch ihrer Bilder in die Kunst der DDR ein. Die Produktion des Werkes betrachteten die Maler um Harald Metzkes und Lothar Böhme als Selbstzweck. Das in sich abgeschlossene Werk als Monade verwies nicht auf eine Utopie, sondern enthielt sie in nuce. In den 60er Jahren folgte auf eine durch scharfe Konturen

eröffnete. In seiner Galerie fand vom 4.9.-20.10. 1948 die legendäre "Zone 5"-Ausstellung (vgl. Exkurs, 2.b.) statt. Drei Wochen nach der polizeilichen Schließung der Fritz-Cremer-Ausstellung wurde dem KPD-Mitglied seit 1928 am 23.5. 1951 der Gewerbeschein entzogen. Michael Franz studierte an der Ostberliner Humboldt-Universität und bekam dort eine Professur für Ästhetik und Philosophie.

¹¹²⁴ Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, S. 568.

¹¹²⁵ Der Philosoph und Physiker Heinz von Foerster stellt fest, daß in dem Moment, "in dem man von Wahrheit spricht", ein Politikum entstehe, und der Versuch ins Spiel komme, andere Auffassungen zu dominieren und andere Menschen zu beherrschen. "Wenn der Begriff der Wahrheit überhaupt nicht mehr vorkäme, könnten wir vermutlich alle friedlich miteinander leben. [...] Wenn dieser Mensch aber sagt, daß er die Wahrheit gefunden hat, wird er zu einem gefährlichen Tier. Auch die Behauptung einer allmählichen oder asymptotischen Wahrheitsannäherung ist mir unheimlich, weil hier immer schon das Wissen darüber vorausgesetzt wird, wo sich dieses vermeintliche Fernziel befindet. Wäre es nicht möglich, [...] den Verweis auf die Wahrheit durch die Idee des Vertrauens zu ersetzen. [...] Der Teufel ist für mich nicht der große Verwirrer, sondern der große Vereinheitlicher: Er versucht, die verschiedenen Ansichten zu homogenisieren, bis alle dasselbe denken, glauben und tun. Das ist das eigentlich Gefährliche. Der Verwirrer erweitert dagegen das Blickfeld, er eröffnet neue Möglichkeiten. [...] Es entsteht Freiheit. Ich habe einmal gesagt: Handle stets so, daß die Anzahl der Möglichkeiten wächst." (Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Der Philosoph und Physiker Heinz von Foerster im Gespräch mit Bernhard Pörksen. In: DIE ZEIT Nr. 4, 15.1.1998, S. 41.)

¹¹²⁶ Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, S. 564.

¹¹²⁷ "Ich kann den Terror der Welt beschreiben", Wolfgang Hilbig im Gespräch mit Eberhard Rathgeb, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 18, 5.5. 2002, S. 25.

und Flächenhaftigkeit der Komposition ausgezeichnete "strenge Periode" eine Phase des "Cézanneismus". Eine ästhetische Haltung, die die idealistische Vereinnahmung der Schönheit durch die Wahrheit mit feiner Ironie abwehrte¹¹²⁸, hielt die stilistisch heterogene Gruppe zusammen. Diese Schule setzte sich entschieden von der narrativen, historische Stoffe bemühenden "Leipziger Schule" ab.¹¹²⁹

Allen gemeinsam, der Berliner, Dresdner und der Leipziger Schule, den Mitgliedern der SED oder den Dissidenten, war die Überzeugung, Kunst habe ein zeitloses Medium der Wahrheitssuche im Sinne ethischer Orientierung zu sein.¹¹³⁰ Bezeichnenderweise hieß ein kunstpolitisch umstrittener, letztlich eingestampfter Artikel (vgl. I.3.c.) von Günter Feist "Wir müssen es uns schwerer machen". Stefan Heym bekannte 1965 in einer Rede, die in der DDR nicht veröffentlicht werden durfte: "Wir dürfen die Schmerzen nicht fürchten, die es kostet, sich zur Wahrheit hindurchzufinden: Die Wahrheit ist immer revolutionär; wo ihr untrüglicher Zeiger scheinbar gegen die Revolution ausschlägt, deutet er an, daß etwas fehlerhaft ist, nicht an der Revolution, wohl aber an der Art ihrer Durchführung."¹¹³¹ Franz Fühmann schrieb als Abschiedswort in sein Testament, das nun seinen Grabstein in Märkisch Buchholz schmückt: "Ich grüße alle jungen Kollegen, die sich als obersten Wert ihres Schreibens die Wahrheit erwählt haben."¹¹³²

Der DDR-Bürger maß die einheimische Kunst an seinem Wahrheitsbegriff: "Sprach sie aus, wie sehr die DDR mißraten war? [...] An Wahrheitsgesprächen herrschte landesweit kein Mangel. Was schmerzlich fehlte, war die Verschriftung dieser mündlichen Volksopposition. Klartext mit staatlicher Imprimatur konnte man nicht erwarten. Aber ästhetische Subversion beehrte das Publikum von seinen Künstlern: Untrügliche Zeichen, daß sie auf seiten der Wahrheit, der Wirklichkeit stünden."¹¹³³

Diese 'Identitätsästhetik' orientierte sich positiv oder negativ fast ausschließlich an der "moralischen Identität" der künstlerischen Persönlichkeit.¹¹³⁴ Geprägt war und ist diese künstlerische Haltung von der Ethik des Protestantismus¹¹³⁵, die auf dem Territorium der ehemaligen DDR sowohl die staatstragenden wie die oppositionellen Künstler geprägt hatte. "Statt der offenen, zum Teil auch blutigen Polarisierung entstand in der DDR eine ungleich stärkere innere Differenz. Sie wurde verinnerlicht, führte zum Selbstwiderspruch, zu Zerreißproben für die individuelle Identität. Für diesen Weg der Verinnerlichung sprach kulturgeschichtlich auch die mehrheitlich protestantische Tradition in der DDR."¹¹³⁶

¹¹²⁸ "...bitte ich zu bedenken, daß die immerwährende Verheiratung der Schönheit mit der Wahrheit eine Verbindung schafft, bei der die Wahrheit die Hose anhat [...]. Die Schönheit ist aber ein Begriff, der unabhängig neben der Wahrheit steht, ihr vielleicht sogar fremd ist [...] Wahrheit ist nicht konkret, während die Schönheit es ist [...]" (Harald Metzkes, Lobsprüche, Einsprüche und Widersprüche zum Schönen, in: Ausst.kat. Harald Metzkes, Kunsthalle Berlin, Berlin 1990, S. 20.)

¹¹²⁹ Vgl. Jörg Makarinus, Die Entfaltung der 'Berliner Schule' in der zweiten Hälfte der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre. Ein kunsthistorischer Diskurs über Aspekte der Malerei in der DDR, Dissertation (A), Humboldt-Universität zu Berlin 1990, Typoskript.

¹¹³⁰ "Unsere Subversivität bestand in der Wahrheit und Aufrichtigkeit." (Peter Herrmann, zit.n. Ausst.kat. "Auftrag Kunst 1949-1990", hrsg. von Monika Flacke, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1995, S. 241, Anm. 18.)

¹¹³¹ Stefan Heym in einer in der DDR nicht publizierten Rede. Zit.n. DIE ZEIT, 5.2.1965.

¹¹³² Zit.n. Hans Richter, Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben, Berlin und Weimar 1992, S. 379.

¹¹³³ Christoph Dieckmann, Franziska Rediviva. Zur Neuauflage von Brigitte Reimanns Roman 'Franziska Linkerhand'. In: DIE ZEIT 1998.

¹¹³⁴ Vgl. Udo Tietz, Die schmutzigen Hände, in: Kursbuch Heft 115, März 1994, Thema Kollaboration, S. 71.

¹¹³⁵ Vgl. Werner Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. In: Ausst.kat. "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983.

¹¹³⁶ Hans-Peter Krüger, Eine Krake im Kampf mit sich selbst, FAZ, Nr.134, 13.6.1991.

Viele Maler in der DDR, die sich wie Bernhard Heisig auf den Expressionismus und Verismus stützten (Corinth, Kirchner, Kokoschka, Beckmann, Dix, um nur einige ihrer Vorbilder zu nennen), benutzten das formale Angebot nur als Mittel zum Zweck für ihre bedrängenden, inhaltsschweren Botschaften. Wie die Künstler der "Novembergruppe" und verwandter Künstlervereinigungen nach 1918, waren sie überzeugt, daß die Kunst gutmachen muß, "was die Politik verdarb, [...] wir glauben an die Erlösung der Menschheit durch die Kunst" (Magdeburg 1919).¹¹³⁷ In dieser Tradition galt Kunst in der DDR als Ersatz und Kompensation für schlechte Politik.

Mit der Monopolisierung der politischen Sphäre durch die Einheitspartei, verlagerte sich in der DDR der politische Diskurs in den Bereich der Ästhetik und überfrachtete sie mit Fragen der Politik und Moral. Diese spezifisch deutsche Verstrickung von Kunst, Politik und Moral ist ein "Resultat der Entpolitisierung der Öffentlichkeit und Reaktion auf den Mangel an Glaubwürdigkeit des Politischen."¹¹³⁸

Viele nonkonformistische Ausstellungen verstanden sich daher als Ersatzöffentlichkeit. Die Künstler nutzten die relative Autonomie im Rahmen ihres Tafelbildes und boten dem Betrachter in komplizierten Allegorien und metaphorischer Verschlüsselung einen politischen Diskurs im Dialog mit dem Bild an. Stillschweigend galt die Abmachung, auf provozierende Titel und eindeutige Interpretationen zu verzichten. Dabei stand die rigide Unterdrückung der Meinungsfreiheit im offenem Widerspruch "mit dem offenbar von Malern und Politikern geteilten Glauben an eine sozial-utopische Transzendenz und moralische Verantwortung der Kunst. Im Arbeiter- und Bauernstaat der Leibeigenen ist dieser Mythos komischerweise viel ernster genommen worden als in der bürgerlichen Gesellschaft, die ihn hervorbrachte. Heute wird in der Ablehnung der DDR-Maler natürlich auch dieser besondere Anspruch attackiert; eine Kunst, die sich viel auf ihre moralische Sendung zugute hielt, provoziert zwangsläufig eine moralische Beurteilung, die freilich auch reichlich Nahrung findet"¹¹³⁹, da politische Kompromißformeln oft die Bildrhetorik prägen.

Unter den repressiven Bedingungen totalitärer Staatskultur in der protestantisch geprägten atheistischen Gesellschaft der DDR konnte die deutsche Innerlichkeit überdauern. "Mit steigender Ohnmacht des fürsichseienden Subjektes ist folgerecht Innerlichkeit vollends zur Ideologie geworden, zum Trugbild eines inneren Königreichs, wo die Stillen im Lande sich schadlos halten für das, was ihnen gesellschaftlich versagt wird; damit wird sie mehr und mehr schattenhaft, inhaltslos auch in sich. Dem möchte Kunst sich kaum anbequemen. Aber das Moment der Verinnerlichung ist von ihr kaum wegzudenken."¹¹⁴⁰

Eine Kunst, die der Stabilisierung einer "essentiellen Identität" dient, stützt die Vorstellung, "nicht nur zwischen Äußerem (Schein, Erscheinung) und einem echten, inneren, wahren Wesen oder Kern zu unterscheiden, sondern darüber hinaus eine Trennung, eine Unabhängigkeit beider voneinander zu behaupten. Darauf beruht wiederum die Vorstellung, ein inneres Wesen könne unversehrt von äußeren Zwängen moralisch integer bestehen. Alles Äußere sei nur 'Zwang', irdische Welt, Verfahren etc. und lasse das eigentliche Wesen unberührt. Diese Trennung von innerem Wesen und äußerer Erscheinung, äußeren Bedingungen und Zwängen mit dem Gefühl, im Wesen von den entsprechenden Vorgängen gar nicht berührt, im Grunde an ihnen gar nicht beteiligt zu sein. Sie erlaubt die Postulierung

¹¹³⁷ "An alle Künstler, Dichter, Musiker. Aufruf der "Vereinigung für neue Kunst und Literatur", Magdeburg, 1919, Kunstblatt, III.Jg. 1919.

¹¹³⁸ Walter Grasskamp, *Die unästhetische Demokratie*, München 1992, S. 114-117.

¹¹³⁹ Walter Grasskamp, *Die unästhetische Demokratie*. Zusammenwachsen wird auch, was nicht zusammengehört, DIE ZEIT, Nr.40, 28.9.1990, S.71.

¹¹⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, S. 177.

innerer Freiheit, Unversehrtheit und Integrität auch bei 'äußerlich' höchst manifesten Zwängen. [...] Diktaturen scheinen auf dieser Möglichkeit der Doppelmoral zu basieren, auf dieser Persönlichkeitsspaltung [...]."¹¹⁴¹

Heisig war kein Held und wollte es auch nicht sein. Er war weder "Staatskünstler" noch Widerstandskämpfer. Von seinem Selbstverständnis als "Wahrheitssucher" aus gesehen und im Hinblick auf ein Publikum, das beim Künstler die unverbrüchliche Einheit von Werk und Leben voraussetzt und sein Werk als Zeugnis einer Lebenshaltung sieht, war es allerdings nicht gleichgültig, ob Heisig sich in kritischen Situationen, wie zum Beispiel in der Biermann-Affäre bewährte oder versagte.

In den Stasiakten findet sich ein Bericht des IM "Dr. Werner", alias Karl Max Kober, der nahelegt, die Disziplinierung nach dem V. Verbandskongreß 1964 (vgl. I.3.c.) habe noch 12 Jahre später wie ein tiefsitzender Reflex nachgewirkt: "Heisig, so erfuhr es Dr. W. (Werner, E.G.) von ihm selbst, hat zwei Anrufe, anonym, erhalten, wo er gefragt worden ist, ob er nicht unterzeichnen wolle. [...] Heisig habe abgelehnt. Heisig aber, so Dr. W., sei mit sich selbst nicht ins Reine gekommen. Er hat von seiner Maßregelung damals gesprochen und zu Dr. W. gesagt, er wisse, in welche Mühle man da komme. Plötzlich habe man keine Freunde mehr. Erst Ulbricht hat dann gesagt: Macht mal keinen Märtyrer aus ihm. Sodann habe er wieder Ruhe gefunden. Wohl wegen dieser Erfahrung habe Heisig keine Stellungnahme abgegeben."¹¹⁴² Heisig kann sich an dieses Verhalten nicht mehr erinnern. Da kein einziger Leipziger Künstler den Protestbrief gegen die Ausbürgerung Biermanns unterzeichnet hat (vgl. Exkurs, 2.h.), ist der in der Akte geschilderte Vorgang eher unwahrscheinlich.

Birgit Lahann protokolliert glaubwürdig, wie Heisig ihr die Biermann-Affäre aus der Sicht des Jahres 1998 geschildert hat: Bernhard Heisig ist gerade in Berlin. "Im Verband Bildender Künstler hat man eine Proteststellungnahme gegen den Liedermacher formuliert. Heisig soll das unterschreiben. So was unterschreib ich nicht, sagt er.¹¹⁴³ Und fährt zurück nach Leipzig. Da wird er dann gleich von der Parteibezirksleitung bedrängt. Man will sein schriftliches Lob für die Maßnahme. Und er hat Grippe und fühlt sich mies und hustet da rum, und die schicken ihm auch noch jemanden nach Haus, der sein Einverständnis abholen soll. Den ganzen Sonntag, sagt Heisig, saß der mir auf der Pelle.

Daß du mir nicht schreibst, du bist einverstanden, sagt seine Lebensgefährtin Gudrun Brüne damals zu ihm. Aber so einfach war das nicht, sagt Heisig. Er ist seit einem halben Jahr wieder Rektor und damit für die Hochschule verantwortlich. Und es sollte doch gerade in Leipzig ein Atelierhaus gebaut werden. Du mußt damit rechnen, sagt Heisig zu seiner Frau, daß wir das nicht mehr kriegen. Gut, sagt sie. Und daß wir auch nicht mehr reisen dürfen. Einverstanden, sagt Gudrun Brüne. Aber schreib es nicht. Es kommt wie ein Bumerang auf dich zurück.

Als der Parteifritze das Papier am Abend einklagt, hat sich der Rektor gegen die Ausbürgerung entschieden. Mein Vater, sagt Johannes Heisig, war nicht käuflich. Dabei war er ja nie ein Widerständler. [...] Der Brief¹¹⁴⁴, den er geschrieben hatte, sagt er, hätte ihn ja

¹¹⁴¹ Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt, S. 555ff.

¹¹⁴² Treffbericht Dr. Werner am 13.12.76, 10 Uhr 30 - 11 Uhr 30, Mitarbeiter Rolf Sandner. Unterschrieben R. Sandner 14.12.76. Akte Kober, BStU, ASt. Leipzig, AIM 1011/88, Bd.I, 1, Bl. 84.

¹¹⁴³ Im Interview mit Lutz Dammbeck präziser: "Ich bin nach Berlin gefahren, war da im Verband, natürlich war die Zentralratssitzung abgesagt. Ich wußte überhaupt nicht, was los ist. Im Verband krieg ich sofort die Mitteilung, ich muß unterschreiben. Hab ich nicht gemacht." (Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 12.)

¹¹⁴⁴ "Ich habe eine Stellungnahme abgegeben, aber gegen die Ausbürgerung. [...] Dieses Affentheater, das zum Beispiel Leute wie Herbert Sandberg und Fritz Cremer selig nun abgezogen haben, die angeblich einen Brief

wieder den Posten kosten können. Er erinnert sich auch an anonyme Anrufe: Das werde Konsequenzen haben und so. Aber es passierte nichts."¹¹⁴⁵

"Ich habe eine Stellungnahme gegen die Ausbürgerung abgegeben. Ich habe wörtlich geschrieben, im Sinne des Ansehens der DDR im Ausland bin ich gegen eine Ausbürgerung Biermanns. Diese Äußerung wurde natürlich nicht veröffentlicht. Ich habe dann die Untersuchungen gegen die Studenten in der Biermann-Sache an der Hochschule als Rektor unterbunden, das haben sie gefressen. Ich dachte schon, nach dieser Geschichte werde ich nie in das für mich gebaute Atelierhaus einziehen. Das Komische war, daß der Architekt sofort sagte, 'meine Hochachtung Herr Professor.' Eines Tages bestellte mich die Bezirksparteileitung (Gen. Martin) zum Gespräch und erklärte, wir sind nicht einverstanden mit Dir in der Biermann-Affäre. Ja verflucht noch mal, was wollt ihr eigentlich von mir. Ihr wolltet meine Meinung hören und jetzt habt ihr sie bekommen. Und da habe ich dann so losgebrüllt. Ich dachte, das ist deine einzige Chance, jetzt schreist du sie so an. Wenn ihr mit meiner Ansicht nicht einverstanden seid, widerlegt sie! Aber nicht so."¹¹⁴⁶

Bernhard Heisig war damals klar, daß die Biermann-Ausweisung der Anfang vom Ende der DDR war: "Das war er. Das machte sich in der bildenden Kunst nicht so bemerkbar, weil die Maler sich eben doch mehr oder weniger tarnen konnten."¹¹⁴⁷

In diesem Zusammenhang kann man die heftigen Reaktionen auf die Enthüllungen Karl Corinos über Stephan Hermlin¹¹⁴⁸ und den erbitterten Streit um die Frage, ob Heisig ein Staatskünstler war, verstehen.

Die Schriftstellerin Monika Maron, Tochter des DDR-Innenministers, mit ihrem Roman "Flugasche", der nur im Westen erscheinen konnte, zur Dissidentin erklärt und gleichzeitig für eine Weile in den 70er Jahren als IM tätig, erklärt: "Ob jemand in der DDR ein Dissident wurde oder nicht, entschied nicht zuletzt sein Temperament, die Fähigkeit oder Unfähigkeit, Verhältnisse, die man nicht ändern konnte, mit der gelassenen Neugier eines Naturforschers zu beobachten, ohne dabei Schaden an seiner Seele zu nehmen. Wer sich der Diktatur nicht beugen wollte, lief Gefahr, sich in aussichtslosen Kämpfen an ihr zu verschleiben."¹¹⁴⁹ In diesem Sinne war auch Bernhard Heisig ein Jasager und ein Neinsager, der wie alle DDR-Bürger im System 'organisierter Schizophrenie'¹¹⁵⁰ lebte.

Mit größerem historischem Abstand wird jenseits des Antagonismus zwischen Umwertung

unterschrieben haben. Das hatten die doch nicht nötig. Cremer hätte niemand was getan." (Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 12.)

¹¹⁴⁵ Birgit Lahann, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998, S. 412f.

Eine solche Erklärung von Hochschulangehörigen ist im Archiv des VBK aus der Kunsthochschule Berlin (Weißensee) zu finden. "Stellungnahme. Berlin, 19.11.1978. Wir Angehörigen der Kunsthochschule Berlin verurteilen das feindselige Verhalten Wolf Biermanns gegen unseren sozialistischen Staat und seine Bürger. Wir identifizieren uns voll mit den getroffenen Maßnahmen des Entzuges der Staatsbürgerschaft der DDR und distanzieren uns von jeglichen Versuchen, die Richtigkeit dieser Maßnahme in Zweifel zu ziehen.

Die Stellungnahme wurde von folgenden Kollegen unterzeichnet: Schamal, Heuer, Neujahr, Michael, Richter, Mrowetz, Schätze, Brüggenkamp, Kuntzsch, Palleks, Hückler, Schwarz, Seifert, Scholz, Hakenbeck, Dutschke, Flieger, Wicht, Teßmer, Fehlig, Senf, Heider, Rudolph. Diese Kollegen waren gegenwärtig in der Hochschule erreichbar. Prof. Schamal, Amtierender Rektor" (SAdK, VBK-ZV, Nr. 85, Vertrauliche Unterlagen 1968-78).

¹¹⁴⁶ Heisig, Strodehne, 15.10. 2000.

¹¹⁴⁷ Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 12.

¹¹⁴⁸ Karl Corino, "Aussen Marmor, innen Gips". Die Legenden des Stephan Hermlin, Düsseldorf 1996.

¹¹⁴⁹ Monika Maron, Wer ist Angela Merkel? Von den Trümmern der DDR zur Krise der CDU - Ein deutsches Gesicht. In: FAZ, 25.2. 2000.

¹¹⁵⁰ Vgl. Michael Rohrwasser, Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten, Stuttgart 1991, S. 167. Rohrwasser zeichnet das Doppelbild Brechts in seinen letzten Lebensjahren als privater Antistalinist und zurückhaltender öffentlicher Verteidiger der sowjetischen Politik.

der Werte und traditioneller Botschaft die mentale, geistesgeschichtliche Verwandtschaft der Bilder in Ost und West sichtbar werden. Verbindet sie doch unsere gemeinsame Geschichte und die Spuren, die sie in den Köpfen hinterlassen hat. "Es geht um [...] Alptraumszenen, Obsessionen, Wiederholungszwänge, um die Ikonologie einer deutschen Geschichte, deren Bildern die bildende Kunst in beiden deutschen Staaten nicht entkommen konnte."¹¹⁵¹ Mit Bernhard Heisig teilt z. B. Gerhard Richter bei allen grundsätzlichen Unterschieden in ihrer Kunstauffassung den Glauben an die Kunst als "'religio', 'Rückbindung', 'Bindung' an das nicht Erkennbare, Übervernünftige, Über-Seiende."¹¹⁵² Er teilt mit ihm auch die Überzeugung: "Kunst hat immer im wesentlichen mit Not, Verzweiflung und Ohnmacht zu tun (ich denke an die Kreuzigungsgeschichten vom Mittelalter bis zu Grünewald, aber auch an Renaissance-Bildnisse, an Mondrian und Rembrandt oder Donatello und Pollock) - und diesen Inhalt vernachlässigen wir oft, indem wir die formale, ästhetische Seite zu isoliert wichtig nehmen. Dann sehen wir in der Form nicht mehr den Inhalt, sondern die Form als das den Inhalt Fassende und Zusätzliche, was sich lohnt zu untersuchen. Dabei hat der Inhalt keine Form, sondern ist Form."¹¹⁵³ Malerei hat auch für Bernhard Heisig "zu tun mit dem Sinn des Lebens und des Todes. Wenn ich über den Sinn des Todes nicht nachdenken kann, weil die Umgebung sofort hysterisch reagiert, dann kann ich keine großen Bilder malen."¹¹⁵⁴ Die Bilder von Bernhard Heisig sind, jenseits des Streites um sich gegenseitig ausschließende Kunstbegriffe in Deutschland, ein Medium der Suche nach der subjektiven 'Wahrheit' seiner Kriegserfahrung geworden. Zeichnung und Malerei erweisen sich als einzigartige Möglichkeit, einer vergangenen Gewalt- und Schmerzerfahrung im Krieg zum Ausdruck zu verhelfen.

Bernhard Heisig hat sich, trotz vieler Rückschläge, nicht von dieser Suche nach der subjektiven Wahrheit des Krieges abbringen lassen.

¹¹⁵¹ Klaus Hartung, Essay aus Kopf und Fleisch. 'Deutschlandbilder' - die Ausstellung der Berliner Festwochen und der deutsch-deutsche Geschichtsdiskurs. DIE ZEIT, Nr. 37, 5.9.1997, S. 59f.

¹¹⁵² Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, Text, S. 32.

¹¹⁵³ Gerhard Richter, Tagebuchnotiz vom 27.1.1983, Text, S. 95.

¹¹⁵⁴ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

III. Exkurs: Kunst im Sozialismus als 'parteiliche' Darstellung und Auslegung von Geschichte, Gegenwart und Zukunft.

III.1. Das "Große Vorbild" Sowjetunion

a. Russische Intelligenzija und Utopie

Und wir leben, doch die Füße, sie spüren keinen Grund,
 Auf zehn Schritt nicht mehr hörbar, was er spricht, unser Mund, [...]
 Nur zu hören vom Bergmenschen im Kreml, dem Knechter,
 Vom Verderber der Seelen und Bauernabschlächter.
 Seine Finger wie Maden so fett und so grau,
 Seine Worte wie Zentnergewichte genau. [...]
 Und er schmiedet, der Hufschmied, Befehl um Befehl -
 In den Leib, in die Stirn, dem ins Auge fidel. [...]
 (Ossip Mandelstam, November 1933)¹¹⁵⁵

Stephan Hermlin 1986 über seine Stalin-Oden:
 "Es sind utopische Gedichte, Gedichte, in denen eine
 Gestalt und ein Name, wenn Sie so wollen, zu Unrecht,
 als Symbol für eine große Sache stehen."¹¹⁵⁶

Im Blick auf die Sowjetunion neigten die Kunsthistoriker sowohl in West- wie auch in Ostdeutschland dazu, zwischen einerseits der 'guten', fortschrittlichen Avantgarde-Kunst der Futuristen, Suprematisten und Konstruktivisten und andererseits der 'reaktionären' Kunst der Künstlergruppe ACHRR, die sich auf die sozialrevolutionäre Bewegung der "Wanderer" (Peredwischniki) beriefen sowie den Akademikern zu unterscheiden. Aufgrund der sozioökonomischen und kulturellen Rückständigkeit Rußlands und der Sowjetunion hätten sich die Vertreter des Genrerealismus und Akademismus durchgesetzt. Das ästhetisch-pädagogische Modell des Sozialistischen Realismus, das 1934 erstmals auf dem Ersten Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller formuliert worden war, und die Formalismus-Kampagnen von 1936, 1946 und 1948 (Shdanow) seien dann leider undifferenziert in die SBZ/DDR importiert worden, wobei das sehr viel höhere ökonomische und kulturelle Niveau Ostdeutschlands von der sowjetischen Besatzungsmacht ignoriert worden sei. Dort sei deshalb dieser Sozialistische Realismus von Anfang an als für deutsche Verhältnisse inadäquat auf den Widerstand der aus dem Exil zurückgekehrten Weimarer Künstlergeneration gestoßen. Diese hatten Ende der 20er Jahre als Kommunisten in der ASSO eine sich als proletarisch-revolutionär verstehende Kunst entwickelt unter Verwendung von Stilelementen des Verismus, Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, an die sie in der SBZ/DDR anknüpfen wollten.

Die Tragödie der Künste im Sozialismus begann jedoch nicht erst mit dem ZK-Beschluß von 1932, alle konkurrierenden Künstlergruppen aufzulösen, sondern lag in der Bereitschaft der russischen Avantgarde-Künstler, die Natur und den Menschen nach abstrakten utopischen Idealen 'geradezubiegen'. Sie scheuten nicht zurück vor dem Zugriff "auf eine Gesellschaft im ganzen, ihrer sozialen, physischen und mentalen Zurichtung."¹¹⁵⁷ Künstler, die vor diesem

¹¹⁵⁵ Ossip Mandelstam, Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte. Gedichte 1930-1934, Zürich 1986, S. 165. Mandelstam starb am 27.12. 1938 in einem Durchgangslager bei Wladiwostok.

¹¹⁵⁶ Vgl. Hans Dieter Zimmermann, Der Dichter und die Partei: Stephan Hermlin. In: MachtApparatLiteratur. Literatur und 'Stalinismus', Text+Kritik, Heft 108, Oktober 1990, S. 48-59.

¹¹⁵⁷ Gerd Koenen, Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus?, Berlin 1998, zit.n. der Taschenbuchausgabe, Frankfurt am Main 2000, S. 28.

Voluntarismus warnten, wurden von den Parteifunktionären, aber auch von ihren Kollegen ausgegrenzt.

Der künstlerische Utopismus verbündete sich nach der Revolution 1917 mit dem politischen Utopismus der politischen Avantgarde der Bolschewiki, die mit dem gleichen Anspruch einer dynamischen, umfassenden Revolution der gesellschaftlichen Verhältnisse auftraten.

Kasimir Malewitsch zum Beispiel lehnte als Anarchist jede Form des Staates ab und deklarierte 1918 die Suprematie des Ich, die das materielle Sein souverän ignorierte. Mit Lenin und den Bolschewiki verband ihn der revolutionäre Impetus, die Welt nach seinem Willen neu zu erschaffen. Er sah eine Analogie zwischen dem revolutionären "Zerbrechen" des Staates und seiner Vorstellung vom notwendigen Absterben der materiellen Wirklichkeit: "Wir, wie ein neuer Planet in der blauen Kuppel über der versunkenen Sonne, wir sind die Grenze zu einer absolut neuen Welt, und wir erklären alle Dinge für nicht existent."¹¹⁵⁸

Die künstlerische Avantgarde¹¹⁵⁹ glaubte, die politischen Avantgarde auf Zeit benutzen zu können, um ihrer Utopie einen konkreten Ort in der Wirklichkeit zu schaffen. Im westeuropäischen Denken, das sich durch die unüberbrückbare Kluft zwischen geschichtspessimistischer Erfahrung und Erlösungshoffnung auszeichnet, ist die Vorstellung einer real existierende Utopie ein Paradoxon. Im Westen war die Utopie im Wortsinn ein Nicht-Ort im Diesseits. Die Vorstellung einer, jeden Realitätssinn ignorierenden, Machbarkeit von Utopien in Verbindung mit der Bereitschaft zur rücksichtslosen Vernichtung der Vergangenheit konnte sich nur durchsetzen in einem technisch und kulturell rückständigen Land, das nichts zu verlieren, aber durch die Revolution alles zu gewinnen hoffte.¹¹⁶⁰ Die russische Tradition bot der Revolution keinen ernsthaften Widerstand, sie galt als Synonym für ökonomische Rückständigkeit und kulturelle Minderwertigkeit. Mehr als jedes andere Land war daher Rußland "ästhetisch auf die Revolution eingestellt." Man war dort bereit, "sein ganzes Leben in neue, unbekannte Formen zu überführen und sich einem künstlerischen Experiment von nie zuvor dagewesenem Ausmaß zu unterziehen."¹¹⁶¹

Fjodor M. Dostojewskij hatte in seinem Roman "Die Dämonen" bereits 1871, ein halbes Jahrhundert vor der Oktoberrevolution, die russische Sehnsucht nach einer "völligen Wiedergeburt" als Wahndee dargestellt. Er beschreibt den Typus des schuldig gewordenen Intellektuellen, der "geschehen läßt", was nicht geschehen darf. Schigaliow, einer der Revolutionäre und Verschwörer, die sich in obskuren "Fünferkomitees" versammeln, kommt zu der Erkenntnis, daß seine Propagierung der unbeschränkten Freiheit des Individuums in letzter Konsequenz zur Despotie führe. "Indem ich von unbeschränkter Freiheit ausgehe, schließe ich mit einem ebenso unbeschränkten Despotismus." Nach seinem Vorschlag soll die "Menschheit in zwei ungleiche Teile" zerlegt werden. "Ein Zehntel der Lebenden erhält die persönliche Freiheit und die unbeschränkte Macht über die anderen neun Zehntel."¹¹⁶² Diese

¹¹⁵⁸ Veröffentlicht am 28.3.1918 in der Zeitung "Anarchija".

¹¹⁵⁹ Vgl. die Zeitschrift "Auf Vorposten", deren Autorenkreis "Vorpostler" genannt wurden. Sie wurde 1925 eingestellt. Ihre Nachfolgerin "Auf literarischem Vorposten" verschärfte ab 1926 den dogmatischen Kurs.

¹¹⁶⁰ Einen vergleichbar naiven Glauben an die Machbarkeit der Utopie hat Jean Baudrillard in Amerika gefunden: "Das Prinzip der verwirklichten Utopie erklärt das Fehlen und darüber hinaus die Nutzlosigkeit von Metaphysik und Einbildungskraft für das amerikanische Leben. Es schenkt den Amerikanern eine von unserer verschiedene Realitätswahrnehmung. Das Reale ist nicht an das Unmögliche gekoppelt, kein Scheitern kann es in Frage stellen. Was in Europa gedacht wird, wird in Amerika realisiert [...]" (Jean Baudrillard, Amerika, München 1987, S. 113.).

¹¹⁶¹ Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 9.

¹¹⁶² In Alexander Bogdanows Roman "Der rote Planet" von 1908 schlägt der Mathematiker Sterni vor, die ganze Erdenmenschheit zu töten, da sie nicht erziehbar sei. In Jewgenij Samjatins Roman "Wir" überlebten nur 0,2 Prozent der Menschheit den 200jährigen Krieg und kommen in den Genuß der perfekten Gesellschaft. Auf beide Romane komme ich zurück.

aber müssen ihre Persönlichkeit aufgeben und bei unbegrenztem Gehorsam durch eine Reihe von Wandlungen die ursprüngliche Unschuld wiedererlangen. Also so etwas wie das verlorengegangene Paradies, obwohl sie im übrigen auch zu arbeiten haben werden." Diese Maßnahmen, um neun Zehntel der Menschheit "durch umbildende Erziehung ganzer Generationen in eine Herde zu verwandeln, sind [...] auf naturwissenschaftliche Tatsachen gegründet und außerordentlich logisch." Ein anderer wirft ein: "Ich aber würde, statt dieses Paradies einzurichten [...] diese allem Anschein nach überflüssigen neun Zehntel der Menschheit einfach nehmen und in die Luft sprengen, so daß nur ein Häufchen von gebildeten Leuten übrigbliebe, das dann ein anständiges, auf wissenschaftlichen Grundlagen aufgebautes Leben beginnen würde." Man diskutiert schließlich das radikale Verfahren der Tötung von hundert Millionen, um "sich dadurch eine Erleichterung" zu schaffen.¹¹⁶³

Wie eine Vorwegnahme des Stalinismus lesen sich die Passagen, in denen Dostojewskij das System des Einkreisens und Erpressens, die gegenseitigen Verdächtigungen und Bespitzelungen, die Verbreitung falscher oder diffuser Nachrichten beschreibt. Die Zerstörung aller Traditionen, der Kultur und Religion, die Verwirrung der Geister durch immer neue, sich widersprechende revolutionäre Ideen ebnet dem zukünftigen starken Mann, dem Diktator den Weg. Die Bereitschaft zu 'radikalen', totalitären Lösungen resultiert offensichtlich aus der Isolation, der insularen Existenz der Intelligenzija in Rußland, denen die Anbindung an eine zivile, bürgerliche Gesellschaft fehlte.

Die Futuristen und Suprematisten in Rußland vollzogen einen Paradigmenwechsel von der Repräsentation zur Konstruktion einer neuen Welt. Der Abbildung von Welt- und Seelenempfinden, die eine willkürliche Erfindung sei, setzten sie ihre Re-Konstruktion entgegen und forderten darüber hinaus eine Re-integration der Kunst in die Gesellschaft. Das nichtmimetische Kunstwerk wurde zu einem Teil der Welt. Aus objektiven, allgemeingültigen Verfahren der Materialorganisation entstand so um 1920 eine "lebensbauende" Kunst. Sie proklamierten die Zerstörung der alten Welt und ihrer Werte, um aus ihren Trümmern eine vollständig neue, gereinigte und bessere Welt zu erschaffen. Sie sahen sich als radikale Erneuerer und Revolutionäre der bestehenden Verhältnisse. Ein persönlicher Stil und die Erfindung neuer Formen galten als Ausdruck des bourgeois Individualismus. Nichts war ihnen fremder als die Vorstellung eines autonomen Künstlers, der zweckfreie, kontemplative Kunstwerke für die private oder öffentliche Kunstsammlung schafft, mit der einst die "Ära der Kunst"¹¹⁶⁴ begann.

Die Vertreter der sowjetischen Avantgarde einte bei aller Differenz in Fragen der formalen Organisation die Überzeugung, daß der Künstler im Sinne einer "Produktionskunst" die neue Gesellschaft aktiv gestalten muß (Design, Architektur, Städtebau) und durch eine massenwirksame Kunst (Wandbild, Plakat, Zeitschriften) die Bewußtseinsbildung der Betrachter (die "Künstler als Ingenieure der menschlichen Seele" nach dem berühmten Diktum von Stalin) beeinflussen sollte. "Die Propagierung des neuen Menschen ist im Grunde genommen der einzige Inhalt der futuristischen Schriften [...] Nicht das Hervorbringen neuer Bilder [...], sondern die Formung eines neuen Menschen unter Nutzung der Kunst als eines der Produktionsmittel war der Kompaß des Futurismus von seinen Kindertagen an."¹¹⁶⁵

Nach der Öffnung vieler Archive und der Publikation neuer Quellen¹¹⁶⁶ kann keine Rede

¹¹⁶³ Fjodor M. Dostojewskij, *Die Dämonen*, München 1959, S. 421-423, 425.

¹¹⁶⁴ Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

¹¹⁶⁵ Sergej Tretjakow, *Woher und wohin. Perspektiven des Futurismus*, in: LEF, Nr. 1, Moskau-Petrograd 1923, S. 195, zit.n. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1988, S. 43.

¹¹⁶⁶ Zuletzt die Publikation der Tagebücher 1933-1943 von Georgi Dimitroff im Aufbau-Verlag, hrsg. von Bernhard H. Bayerlein, aus dem Russischen und Bulgarischen von Wladislaw Hedeler und Birgit Schliewenz, 2

mehr davon sein, daß die 'an sich' gute Idee des Kommunismus nur in die falschen, 'machtverblendeten' Hände geraten, ein paranoider, egomanischer Stalin auf einen selbstlos dem Endziel einer klassenlosen Gesellschaft verpflichteten Lenin gefolgt sei: "Der Fehler war das System selbst. Und der Kommunismus eine Krankheit zum Tode."¹¹⁶⁷ Der sozialistische Staat "versklavte die Arbeiter im Namen der Arbeiterklasse; man erhob Verrat und Denunziation zur revolutionären Tugend; man machte im Namen der 'objektiven Wahrheit' aus der Lüge eine Wissenschaft und ersetzte die Realität durch die Fiktion; man löschte das Gedächtnis der Menschen aus und erfand ihre Geschichte neu, während man ihnen versicherte, sie seien gerade dabei, 'Geschichte zu machen'; [...] und schließlich brachte man mit unerschütterlich gutem Gewissen Menschen [...] zu Hunderttausenden um [...] im Namen der Menschheit und ihres Fortschritts."¹¹⁶⁸

Diessseits der Utopie begann 1918 ein jahrelanger mit unvorstellbarer Grausamkeit auf beiden Seiten geführter Bürgerkrieg, dem nach offiziellen Angaben ca. 10,8 Millionen Menschen zum Opfer fielen.¹¹⁶⁹ Im Winter 1921/22 verursachte Trockenheit in Verbindung mit dem erbarmungslosen Vorgehen von Kommandos der "Ernährungsarmee" zur Eintreibung der "Naturalsteuer" bei den verarmten Bauern eine erste Hungersnot, die 29 Millionen Menschen erfaßte, von denen fünf Millionen starben.¹¹⁷⁰ Die Niederschlagung des Kronstädter Aufstandes (Februar 1921) und der Schauprozeß gegen 34 Sozialrevolutionäre (Juni 1922)¹¹⁷¹ gingen einher mit der Ausweisung von 160 Schriftstellern, Philosophen und Wissenschaftlern im Frühherbst 1922 aus Petrograd nach Deutschland. In die Emigration gingen von den Dichtern u.a. Iwan Bunin, Ilja Ehrenburg, Maxim Gorki, Alexej Tolstoi, und von den Künstlern Alexander Archipenko, Marc Chagall, Naum Gabo, Wassili Kandinsky, Noton B. Pewsner. Die zurückgebliebenen, nicht in der Partei organisierten Intellektuellen wurden unter die Aufsicht der GPU, der Nachfolgerin der Tscheka, die 1921 bereits 280.000 Mitglieder zählte, gestellt. "Jeder Intellektuelle muß bei uns ein Dossier haben", forderte Felix

Bde., Berlin 2000. Die Tagebücher vermitteln Einblicke hinter die Kulisse der "kollektiven Führung" in der Moskauer Kominternleitung, entwerfen ein Bild des inneren Führungskreises während der Terrorprozesse. Dimitroff war seit dem VII. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale in Moskau (25.7.-21.8. 1935) bis zur Auflösung des Komintern im Juni 1943 Generalsekretär der III. Kommunistischen Internationale und vom 22. 11. 1946 bis zu seinem Tod am 2.7. 1949 Ministerpräsident Bulgariens. (Vgl. Kommentare und Materialien zu den Tagebüchern 1933-1943, hrsg. von Bernhard H. Bayerlein und Wladislaw Hedeler, Berlin 2000, S. 374-379.)

¹¹⁶⁷ Frank Ebbinghaus, Aus der Fürsorgediktatur. Väterchens Haus hatte viele Zellen. Die Ära des Kommunismus. In: FAZ, Nr. 277, 28.11. 2000, S. 52.

Wenn Walter Benjamin Anfang 1940 nach seiner Entlassung aus dem südfranzösischen Internierungslager unter dem Schock des Hitler-Stalin-Paktes (August 1939) in seiner siebten geschichtsphilosophischen These von dem Grauen und der Barbarei als Entstehungsbedingung der Kulturgüter sprach, konnte er nur ahnen, wie weit bereits die von ihm erhoffte Politisierung der Kunst in der Sowjetunion Stalins in eine Ästhetisierung der Politik umgeschlagen war: Was der historische Materialist "an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. [...] Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein."

(Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: Ders., Gesammelte Schriften Bd. I.2, Frankfurt am Main 1974, S. 696.)

¹¹⁶⁸ Gerd Koenen, Utopie der Säuberung. Was war der Kommunismus?, Berlin 1998, zit.n. der Taschenbuchausgabe, Frankfurt am Main 2000, S. 20f.

¹¹⁶⁹ Im Vergleich dazu fielen im Ersten Weltkrieg 1,7 Millionen russische Soldaten. Vgl. Koenen, a.a.O., S. 94.

¹¹⁷⁰ Vgl. Nicolas Werth, Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion. In: Das Schwarzbuch des Kommunismus, München, Zürich 1998, S. 136ff., insbesondere S. 140.

Die zweite Hungersnot 1932/33 in Folge der Zwangskollektivierung forderte nach heutiger Quellenlage 5-7 Millionen Tote und den Verlust von 150 Millionen Stück Vieh. (Ebd., S. 178-188.)

¹¹⁷¹ Ebd., S. 129ff., 144ff.

Dzierzynski und Lenin erklärte: "Wir werden Rußland ein für alle mal reinigen."¹¹⁷²

b. Der kollektive Übermensch

Revolution, Bürgerkrieg und Kriegskommunismus hatten zum Zeitpunkt der Zulassung einer "Neuen Ökonomischen Politik" (NÖP, Frühjahr 1921) als vorübergehende 'Kampfpause'¹¹⁷³ alle früheren Klassen - Adel, Bürgertum und Arbeiterschaft - bis auf die Bauern vernichtet. Unter dem Titel "Das neue Mittelalter" schrieb der Emigrant Nikolaj Berdjajew 1923 in Berlin: In Rußland hat sich "eine Auslese der biologisch Stärksten vollzogen, und diese sind in die ersten Reihen des Lebens gerückt. Es erschien der junge Mann in dem nach englischen Muster zugeschnittenen Soldatenrock, glatt rasiert, von militärischem Typus, sehr energisch, tüchtig, vom Willen zur Macht besessen [...] Er ist es, der ungestüm im Auto dahintrast, alle und alles, was ihm in den Weg kommt zermalmend; er hat die verantwortungsvollsten Posten inne, er verurteilt zum Tode [...]"¹¹⁷⁴

Ökonomie und Gesellschaft waren in den Zustand des einfachen Tauschhandels und eines Krieges aller gegen alle zurückgefallen: Die besten Voraussetzungen für die Verwirklichung einer radikalen "Umwertung der Werte"¹¹⁷⁵. Ganz im Sinne Nietzsches glaubte Leo Trotzki (1879-1940), daß die Revolution "unermüdlich die Auslese aus allem, was es in der Arbeiterklasse an Bestem, Unerschrockenstem und Opferbereitestem gibt", treffen wird.¹¹⁷⁶ Im Zuge seiner Höherentwicklung säubert sich der Mensch von Gott, von Chaos und Konkurrenz. Er wird mit Hilfe der Technik wirklich Berge versetzen, die Erde umbauen, "die Richtung der Flüsse ändern und den Ozeanen Regeln vorschreiben. [...] Die kommunistische Daseinsform wird [...] bewußt aufgebaut, durch die Idee überprüft, ausgerichtet und korrigiert werden."¹¹⁷⁷ Schließlich wird der Mensch sich selbst umbauen und harmonisieren. "Er wird es sich zur Aufgabe machen, der Bewegung seiner eigenen Organe [...] höchste Klarheit, Zweckmäßigkeit, Wirtschaftlichkeit und damit Schönheit zu verleihen. Er wird den Willen verspüren, die halb- und später auch die unterbewußten Prozesse im eigenen Organismus: Atmung, Blutkreislauf, Verdauung und Befruchtung zu meistern, und wird sie [...] der Kontrolle durch Vernunft und Willen unterwerfen. Das Leben, selbst das rein physiologische, wird zu einem kollektiv-experimentellen werden. Das Menschengeschlecht, der erstarrte homo sapiens, wird erneut radikal umgearbeitet und - unter seinen eigenen Händen - zum Objekt kompliziertester Methoden der künstlichen Auslese und des psychophysischen Trainings werden. [...] Der befreite Mensch wird ein größeres Gleichgewicht in der Arbeit seiner Organe erreichen wollen, eine gleichmäßigere Entwicklung und Abnutzung seiner Gewebe [...], weil es gar keinen Zweifel daran geben kann, daß [...] die außerordentliche Unausgeglichenheit der Entwicklung und Abnutzung der Organe und Gewebe dem Lebensinstinkt eine verklemmte, krankhafte und hysterische Form der Angst vor

¹¹⁷² Zit.n. Koenen, a.a.O., S. 112.

¹¹⁷³ Die NÖP charakterisierte Leo Trotzki als "Atempause": "Wir sind nach wie vor Soldaten auf dem Vormarsch. Wir haben nur einen Rasttag. [...] Unsere gesamte gegenwärtige wirtschaftlich-kulturelle Arbeit ist nichts anderes als eine Gelegenheit, uns zwischen zwei Schlachten und Feldzügen ein wenig in Ordnung zu bringen. Die Hauptkämpfe stehen uns noch bevor." (Literatur und Revolution, Berlin 1968, S. 162.)

¹¹⁷⁴ Zit.n. Koenen, a.a.O., S. 97f.

¹¹⁷⁵ Nadeschda Mandelstam spricht in ihrer Autobiographie "Das Jahrhundert der Wölfe" von der "Periode der Umwertung der Werte" und nennt das 37. Kapitel "Die Umwertung der Werte" (Frankfurt am Main 1991, S. 203).

¹¹⁷⁶ Leo Trotzki, Literatur und Revolution, a.a.O., S. 85.

¹¹⁷⁷ Ebd., S. 212f.

dem Tode¹¹⁷⁸ verleiht, die den Verstand trübt [...]. Der Mensch wird sich zum Ziel setzen, seiner eigenen Gefühle Herr zu werden, seine Instinkte auf die Höhe des Bewußtseins zu heben, sie durchsichtig klar zu machen, mit seinem Willen bis in die letzten Tiefen seines Unbewußten vorzudringen und sich so auf eine Stufe zu erheben - einen höheren gesellschaftlich-biologischen Typus, und wenn man will - den Übermenschen zu schaffen."¹¹⁷⁹

Die Sehnsucht nach einer befriedeten, harmonisierten Gesellschaft hat eine lange Tradition in Rußland, die u.a. zurückgeht auf die Volkstümpler (Narodniki) und deren Vorstellungen von einer dem Volke, vor allem den Bauern dienenden Intelligenzija. Die "Wanderer" (Peredwischniki), Maler und Dichter, zogen über Land, um das arme, ausgebeutete Volk über seine Lage aufzuklären. Sie beschworen das Wunschbild einer brüderlichen Gemeinschaft, die den Zustand gesellschaftlicher Zerrissenheit kämpfender Klassen und konkurrierender Individuen ein für alle mal überwunden hat. Nach den oft mit Absicht verschärften Krisen und Auflösungserscheinungen gesellschaftlicher Strukturen im Bürgerkrieg, in der Phase der forcierten Industrialisierung (I. Fünfjahrplan 1928-32) und der Zwangskollektivierung (1929-1932) entwickelte sich verständlicherweise in der Bevölkerung ein weit verbreitetes Bedürfnis nach Ruhe und Harmonie, dem Nadeshda Mandelstam in ihren Memoiren Ausdruck gibt: Wer dieses Chaos erlebt hatte, hatte gelernt das Chaos zu fürchten und sehnte sich "nach einer starken Hand, die alle in Aufruhr gebrachten menschlichen Bestrebungen [...] in einem Flußbett vereinigen sollte. [...] Den Gang der Geschichte ebnen, die Gruben auf ihrem Weg beseitigen, damit keinerlei unerwartete Ereignisse eintraten, alles glatt und planmäßig verlief -

¹¹⁷⁸ Die Sowjetideologie setzt an die Stelle des privaten Todes die Idee der Selbstopferung für die Gesellschaft. "Erzwungene Selbstopferung liegt vor, wenn ein Einzelner aus Gründen des 'obersten Staats-Interesses' als Feind des Volkes verhaftet und erschossen wird [...]. Freiwillige Selbstopferung liegt vor, wenn jemand den Heldentod sucht, da der heldenhafte Tod 'die Sache weniger schlimm macht.' [...] Aber das Thema des alltäglichen, 'gewöhnlichen' Todes und seine künstlerisch-philosophische Darstellung waren aus dem Theater, dem Kino und der Malerei verbannt. [...] Weil ein individuelles Nachdenken über den Sinn des Todes unweigerlich zu den 'verdammungswürdigen Fragen' des Seins geführt hätte [...]" (Alexander Lavrin, Homo sovjeticus en rendez-vous mit dem Tod. In: Constantin von Barloewen (Hrsg.), Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen, Frankfurt am Main 2000, S. 413, 419f.)

¹¹⁷⁹ Leo Trotzki, Literatur und Revolution, a.a.O., S. 214f.

Von einer Kombination der Psychoanalyse von Sigmund Freud, die bis Ende der 20er Jahre in der Sowjetunion eine kurzzeitige Blüte erlebte, mit der Reflexlehre von Iwan Petrowitsch Pawlow (1849-1936) erhoffte sich Leo Trotzki eine Erklärung aller psychischen Phänomene als Funktionen physischer Vorgänge. Im September 1923 schrieb er an Pawlow: "Die Freudisten gleichen Menschen, die in einen tiefen und reichlich trüben Brunnen schauen. [...] Sie sehen oder erraten den Grund/die Physiologie/ und sie stellen sogar eine Reihe scharfsinniger [...] Vermutungen über die Eigenschaften des 'Grundes' auf [...] Die Lehre über die bedingten Reflexe ist nicht zufriedenzustellen durch eine halb-wissenschaftliche [...] Methode des Hineinschauens von oben nach unten, sondern sie läßt sich auf den Grund hinab und steigt auf dem experimentellen Weg hinauf." (Zit.n. Roland Schwarz, Die Fabrik. Strategien der Menschenökonomie. In: Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts, Ausst.kat. Deutsches Hygiene Museum Dresden, Ostfildern bei Stuttgart 1999, S. 216.) Wladimir Michailowitsch Bechterew (1857-1927) wollte aus der Analyse der Reflexe eine "objektive Psychologie" entwickeln, die als "Methode künstlicher Erziehung" in der Klinik seines Psychoneurologischen Instituts in St. Petersburg/Leningrad zur Anwendung kommen sollte (ebd., S. 218).

Friedrich Nietzsches Aufruf zur Selbstermächtigung des Menschen wurde vom russischen Marxismus in seiner leninistisch-trotzkistischen Fassung im Sinne einer planvollen Erziehung bzw. Züchtung verstanden: "Die große Politik" soll die Voraussetzungen schaffen, "die Menschheit als Ganzes und Höheres zu züchten, [...] sie macht unerbittlich mit allem Entarteten und Parasitischen ein Ende." Eine "Selektion" soll den "stolzen und wohlgerathenen", "jasagenden Menschen" durchsetzen gegen die "Partei alles Schwachen, Kranken, Missrathnen, An-sich-selber-Leidenden." (Ecce homo, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Massimo Montinari, Berlin/New York 1967ff., zit. n. der Neuausgabe München 1999, KSA 6, S. 374.) Auch Ernst Jünger beschwor die Vision des kollektiven Übermenschen als Typus des "Kriegers" (1930) und "Arbeiters" (1932).

das war es, was wir wollten. Und dieser Traum bereitete bei uns psychologisch das Auftreten von Weisen oder Besserwissern vor, die unseren Weg bestimmen sollten. Und waren sie einmal vorhanden, konnten wir uns nicht mehr aufraffen, selbständig zu handeln: wir warteten auf genaue Anweisungen und Verhaltensmaßregeln, denn schließlich vermag keiner von uns [...] eine bessere Anweisung zu geben, und das bedeutet, wir müssen das dankbar entgegennehmen, was uns 'von oben' vorgeschrieben wird. [...] Blind, wie wir waren, kämpften wir selbst für Übereinstimmung, denn in jeder Meinungsverschiedenheit, in jeder abweichenden Meinung, sahen wir von neuem Anarchie und unüberwindliches Chaos auf uns zukommen. Und wir selbst halfen - durch Schweigen oder Zustimmung - der zukünftigen Macht die Kräfte zu sammeln und sich von Kritikern zu befreien [...]. So lebten und kultivierten wir unsere eigene Minderwertigkeit, bis wir am eigenen Leib die Zerbrechlichkeit unseres Wohlergehens erfuhren."¹¹⁸⁰

Die utopischen Romane und Theorien von Alexander A. Bogdanow¹¹⁸¹ entwarfen schon lange vor der Revolution die totalitäre Utopie einer entdifferenzierten, homogenen Gesellschaft (z.B. durch Zwangskollektivierung) als regressives Gegenmodell zum westlichen Prinzip zunehmender gesellschaftlichen Ausdifferenzierung und Arbeitsteilung. Im kollektiven Einheitsstaat sind alle "Differenzierungen, seien es funktionale nach Systembereichen und entsprechenden Professionen, seien es ethnische oder sozialstrukturelle nach Schichten, Milieus oder sozialen Bewegungen, also alle gesellschaftlichen Bereiche, die eine gewisse Teilautonomie, eine eigene Handlungs- oder Artikulationsfähigkeit erreichen können", prinzipiell ausgeschlossen.¹¹⁸²

Mit seiner "Allgemeinen Organisationslehre"¹¹⁸³ entwickelte Bogdanow die Theorie einer kollektivistischen Gesellschaft¹¹⁸⁴ der Zukunft, die auf der Idee einer harmonischen Organisiertheit der Dinge vermittels der Technik und der Menschen über die Wissenschaften aufbaute und zum Vorbild wurde für Lenins Vorstellung der sozialistischen Gesellschaft als Fabrik. Der Arbeitswissenschaftler und Proletkultdichter Alexej Gastew, Direktor eines 1920 in Moskau gegründeten "Zentralen Arbeitsinstitutes", verherrlichte seit 1918 in literarischen Werken und Artikeln wie "Poesie des Arbeiterschlages" (1918) oder "Über Tendenzen der proletarischen Kultur" (1919) die 'unio mystica' der Maschinen mit der Psyche der Arbeiter. Auf der Organisationslehre von Bogdanow aufbauend, übertrug dieser Exponent des russischen Taylorismus die Verfahren der "Wissenschaftlichen Arbeitsorganisation" (russisch NOT abgekürzt) auf alle Bereiche des Alltagslebens. Die ganze Gesellschaft soll nach den Prinzipien der maschinellen Technik und Fabrikdisziplin organisiert werden.

Die sowjetischen Avantgarde-Künstler, vor allem die Konstruktivisten, adaptierten diese mechanischen Prinzipien, zum Beispiel führte Rodtschenko die NOT als Studienfach an der Metallwerkstatt der WChUTEMAS (Höhere Staatliche Künstlerisch-Technische Werkstätten

¹¹⁸⁰ Nadeshda Mandelstam, Das Jahrhundert der Wölfe, a.a.O., S. 114f.

¹¹⁸¹ Eigentlich Alexander Alexandrowitsch Malinowskij 1873-1928. Zwischen 1906 und 1910 galt er als Konkurrent Lenins um die Führung des bolschewistischen Flügels der 1898 gegründeten "Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Rußlands". Seit Lenin auf dem II. Parteitag 1903 eine Mehrheit bekam für seine Forderung nach einer zentralistisch organisierten Kaderpartei, nannten sich seine Anhänger 'Bolschewiki' ('Mehrheitler'). Vgl. Dietrich Grille, Lenins Rivale - Bogdanov und seine Philosophie, Köln 1966.

¹¹⁸² Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt- Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR", hrsg. von Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 555f.

¹¹⁸³ Die beiden Bände seiner "Tektologie" erschienen 1913 und 1917, deutsch: Berlin 1926 und 1928.

¹¹⁸⁴ Vgl. den u.a. von Bogdanow herausgegebenen Sammelband "Umriss einer Philosophie des Kollektivismus", 1909, in dem auch der Aufsatz von Maxim Gorki "Die Zerstörung der Persönlichkeit" enthalten war.

1921-26) ein und erhob im gemeinsam mit seiner Frau Warwara Stepanowa formulierten "Produktivistenmanifest" Bogdanows Begriff der "Tektonik" zur zentralen Kategorie im Sinne einer Gleichsetzung von Konstruktion mit Organisation.¹¹⁸⁵ Als Spezialisten der Materialorganisation fühlten sich die Konstruktivisten sowohl in der Lage, den 'Widerstand des Materials' zu brechen, es sich "gefügt zu machen und ihm jede gewünschte Form zu geben" (Boris Groys) als auch im übertragenen Sinne das 'Menschenmaterial' in den Fabriken psychophysisch zu erziehen.¹¹⁸⁶ In ihrer Einbildungskraft glaubten sie dank ihres Organisationswissens auch über die materielle und soziale Wirklichkeit zu verfügen. "Die 'Tektologie' räumte dem Künstler als aktivem Organisator des Bewußtseins und der Emotionen der Massen, ihrer sogenannten 'Psychoideologie' und ihrer 'materiellen Kultur', einen zentralen Platz beim Aufbau der neuen Gesellschaft ein."¹¹⁸⁷

Bogdanows Gleichgewichtslehre, seine Vorstellungen von harmonischen Wechselwirkungen zwischen Natur, Technik und Gesellschaft gingen von der Annahme eines optimalen Energieflusses aus. Auch die Protagonisten der Lebensphilosophie (elan vital), des Futurismus, Suprematismus (Weltenergie) und Konstruktivismus waren darauf bedacht, die gesellschaftlichen Prozesse über die Organisation energetischer Kraftströme zu optimieren. Allein der organisierte Umgang mit der Energie¹¹⁸⁸ garantiere das allgemeine Menschenglück. In der Vorstellung von Kasimir Malewitsch z.B. verbindet sich die Weltrevolution mit dem universellen, szientistisch-technisch begründeten Energiekonzept und dem Suprematismus zu einer "Weltformel". In seinem Programm des Suprematismus von 1921 erläutert er, wie die Weltrevolution als Überführung der trägen Materie in Bewegungsenergie und als Gestaltung dieser Energie durch die Kunst zu einer neuen, nie gesehenen Form wird.

Bogdanows Organisationswissenschaft zielt auf die Aufhebung der Gegensätze, Widersprüche und des Individualismus zugunsten des absoluten Gleichgewichts, der Homogenität und des Kollektivismus.

Gegen Lenins "Parteizarismus" baute er allerdings noch auf die freiwillige Selbstorganisation des Proletariats und die kameradschaftliche Solidarität der Arbeiter, die, wie schon bei Gorki, zu einer Quelle kollektiver Erfahrungen werden soll.

El Lissitzky erfüllt durch seine dynamischen Konstruktionen die Leere des Raums mit Energie und macht dadurch den Raum den Menschen erfaßbar und erfahrbar. "Diese energetische Kraft soll ihn in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen bringen, die wiederum den Naturprozessen entsprechen müssen. [...] Die Organisation des Raumes durch dynamische Konstruktionen und die Selbstorganisation der Menschen in politischen Organen scheinen ihm eingebettet in einen kosmischen Prozeß der Selbstorganisation der Natur. [...] Die Realisierung des Gleichgewichts von Technik, Natur und Gesellschaft außerhalb des Modellraums ist für ihn nichts anderes als die Errichtung der kommunistischen Gesellschaft. [...] So heißt es in einer 1932 verfaßten Autobiographie: [...] 'Der Sinn jeder

¹¹⁸⁵ Vgl. Hubertus Gaßner, Aleksandr Rodtschenko - Konstruktivistische Fotografie. In: Ders. Rodtschenko Fotografien, München 1982, S. 26, Anm. 94, S. 125.

¹¹⁸⁶ Vgl. dazu Friedrich Schillers Äußerung über den "pädagogischen und politischen Künstler, der den Menschen zugleich zu seinem Material und zu seiner Aufgabe macht. Hier kehrt der Zweck in den Stoff zurück, und nur weil das Ganze den Teilen dient, dürfen sich die Teile dem Ganzen fügen." (Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Vierter Brief, in: Ders., Gesamtausgabe, Bd. 19, Theoretische Schriften Dritter Teil, hrsg. von Gerhard Fricke, München 1966, Deutscher Taschenbuch Verlag, nach der Ausgabe des Carl Hanser Verlages 1962, S. 12.)

¹¹⁸⁷ Wie Anm. 1175, S. 27.

¹¹⁸⁸ Vgl. Maxim Gorki: "Die Aufgabe des gegenwärtigen historischen Augenblicks ist die Entwicklung und Organisierung möglichst aller Energievorräte der Völker, ihre Umwandlung in eine aktive Kraft, die Schaffung von Klassen-, Gruppen- und Parteikollektiven." (Die Zerstörung der Persönlichkeit, wie Anm. 1174, S. 86.)

dieser Arbeiten war eine Anleitung zum Handeln, ein Vorwärtstreiben unserer Gefühle für die Generallinie des Aufbaus der klassenlosen Gesellschaft."¹¹⁸⁹

In der Praxis stieß die freiwillige Selbstorganisation der vielseitigen Persönlichkeiten im Kollektiv jedoch schnell an ihre Grenze und an die Stelle der kollektiven Erfahrung trat die unfehlbare Partei.¹¹⁹⁰

Neben individualtherapeutischen Maßnahmen gegen einzelne Künstler¹¹⁹¹ erhoffte sich Bogdanow durch eine konsequente Ästhetisierung der Politik in Masseninszenierungen, Aufmärschen, Spartakiaden etc. die "Entgegensetzung unseres 'Ich' zur äußeren Welt" zu überwinden. In Momenten "des intensiven Erscheinens eines kollektiven Willens" vergesse sich der Mensch "und dann sind seine Erlebnisse am harmonischsten."¹¹⁹² Bogdanow und die Vertreter der von ihm initiierten "Proletkult"-Bewegung betrachteten die Kunst als "Organisations-Ästhetik" als ein Medium zur Organisation sozialer Erfahrung "vermittels lebender Bilder, nicht nur in der Sphäre der Erkenntnis, sondern auch in der Sphäre des Fühlens und Wollens. Infolgedessen ist sie das mächtigste Werkzeug der Organisation der kollektiven Kräfte [...]."¹¹⁹³

Bogdanow entfaltet sein harmonistisches Weltorganisationsmodell in zwei utopischen Romanen: "Der rote Stern"¹¹⁹⁴ (1908) und "Ingenieur Menni" (1913). Sie stellen die entscheidende Lebensfrage, "die eine alles organisierende Lösung erfordert": "entweder die Überwindung der Anarchie der sozialen Kräfte und Interessen oder der Zerfall der Zivilisation."¹¹⁹⁵

Im Roman "Der rote Stern" wird der russische Revolutionär Leonid von einer auf der Erde gelandeten Expedition der Marszivilisation eingeladen zu einem längeren Aufenthalt auf ihrem Planeten, um ihre "Lebensordnung" kennenzulernen. Wie sich schnell herausstellt, ist auf dem Mars alles vernünftig und planmäßig organisiert. Alle sprechen eine gemeinsame Sprache mit einfacher Grammatik ohne Ausnahmen.

Der Astronom und Mathematiker Sterni hat "einen starken, aber kalten, vor allem: analysierenden Verstand. Er zergliedert alles auf unerbittliche, folgerichtige Art" (S. 39). Daher kommt er mit messerscharfer Logik zum Schluß: "die Kolonisierung der Erde fordert die völlige Ausrottung der Erdenmenschen. [...]" Die einzige Alternative wäre "der sofortige Versuch einer sozialistischen Erziehung der Erdenmenschheit [...] Wir kennen die

¹¹⁸⁹ Hubertus Gaßner, Michael Nungesser, Entwürfe einer neuen Gesellschaft. In: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2, hrsg. von Monika Wagner, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 384ff.

¹¹⁹⁰ Hans-Dietrich Sander definiert den Stalinismus als "Synthese von Leninscher Parteiherrschaft und Bogdanowscher Organisationswissenschaft." (Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie, Tübingen 1970, S. 76.)

¹¹⁹¹ Vgl. Maxim Gorkis Brief an den Schriftsteller Alexej Surkow, ein halbes Jahr vor seinem Tod 1936, in dem er bemerkte, die "'Hypertrophie des Persönlichen' sowie die anderen Sünden und Krankheiten" (!) der Schriftsteller, deren Werke der Froschperspektive entstammten, erfordere "eine genaue Diagnose und danach Heilung". (Maxim Gorki, Briefe, S. 538ff., zit.n. Hans-Dietrich Sander, Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie, Tübingen 1970, S. 58.)

¹¹⁹² Alexander Bogdanow, zit.n. Dietrich Grille, Lenins Rivale - Bogdanov und seine Philosophie, Köln 1966, S. 183.

¹¹⁹³ Zur Umformung der Individualisten in Kollektivisten braucht das Proletariat "seine eigene Klassenkunst. Der Geist dieser Kunst ist der Arbeitskollektivismus; sie nimmt die Welt wahr und widerspiegelt sie vom Standpunkt des Arbeitskollektivismus." (Alexander A. Bogdanow, Resolution zur ersten Allunionskonferenz der proletarischen Kultur- und Aufklärungsorganisation, September 1919, zit.n. Dietrich Grille, a.a.O., S. 185f.)

¹¹⁹⁴ Alexander A. Bogdanow, Der rote Stern. Ein utopischer Roman, Darmstadt und Neuwied 1982. Deutsche Erstausgabe: Verlag der Jugendinternationale, Berlin-Schöneberg 1923.

¹¹⁹⁵ Alexander A. Bogdanow, Allgemeine Organisationslehre, Tektologie, Bd. I, Berlin 1926, S. 10. Zit. n. Proletarische Kultur (Proletkult), Ästhetik und Kommunikation, Heft 5/6, Februar 1972, Jg. 2, S. 94.

Erdenmenschheit nun schon zu Genüge, um einzusehen, daß diese Idee völlig sinnlos sei." (S. 135) Selbst wenn sich unerwartet sozialistische Staaten bilden sollten ist ihr Sozialismus noch lange nicht "unser Sozialismus" (S. 138).

Kann die vollständige Umerziehung nicht durchgeführt werden, so bleibt dem Erzieher nur die Liquidierung. "Das höhere Leben darf nicht dem niedern geopfert werden. [...] Das Weltenleben ist einheitlich. Es bedeutet daher keinen Verlust, wenn sich auf der Erde anstelle des noch fernen, halb barbarischen Sozialismus schon heute unser Sozialismus verwirklicht, das unvergleichlich harmonischere Leben mit seiner ununterbrochenen, unbesieglichen Entwicklung" (S. 139f.).

Die Revolution verspricht eine letzte Schlacht, den totalen Krieg für den totalen Frieden einer auf ewig befriedeten Gesellschaft, den Zustand der "Entropie" als glücklich austariertes Gleichgewicht nach dem Energieschub der Revolution.¹¹⁹⁶ Nadeshda Mandelstam beschreibt in ihren Memoiren diesen Zustand: Es schien so, als sei "die Zeit eingefroren, sei stehengeblieben. Das war ein zentrales Merkmal der beschriebenen Krankheit. Man hatte uns eingeredet, in unserem Land würde sich niemals mehr etwas ändern und die übrige Welt müsse nur bis zu unserem Zustand gelangen, das heißt auch in die neue Ära eintreten, dann gäbe es niemals mehr eine Veränderung. Menschen, die diese Lehre übernommen hatten, arbeiteten aus voller Überzeugung für die Durchsetzung der neuen Moral, die letzten Endes dem hier auf die Spitze getriebenen historischen Determinismus entsprang."¹¹⁹⁷

Im Gegensatz zu Bogdanow verstand Jewgenij Samjatin¹¹⁹⁸ seinen Roman "Wir"¹¹⁹⁹ als

¹¹⁹⁶ Samjatin läßt im Roman "Wir" (siehe weiter unten) seinen Protagonisten, den Mathematiker D-503, zur Rebellin I sagen: "Das ist ja Wahnsinn! Ist dir nicht klar, daß das, was du da planst, eine Revolution ist?' [...] 'Und warum soll es Wahnsinn sein? Mein Lieber, du bist doch Mathematiker [...] Bitte nenne mir die letzte Zahl.' [...] 'Aber I, das ist ja alles dummes Zeug. Die Anzahl der Zahlen ist doch unendlich.' [...] 'Und was für eine letzte Revolution willst du? Es gibt keine letzte Revolution, die Anzahl der Revolutionen ist unendlich.' [...] 'Es gibt kein Weiter! Punkt aus! Überall, im ganzen Weltall muß Gleichheit und Gleichmaß herrschen...' 'Aha! Gleichmäßigkeit, überall! Da haben wir sie, die Entropie, die psychologische Entropie. Ist dir als Naturwissenschaftler denn nicht klar, daß nur in der Verschiedenartigkeit ... in Temperaturunterschieden, in Wärmekontrasten - Leben ist? Wenn aber überall, im ganzen Weltall, gleichartig-warme oder gleichartig-kalte Körper sind ... nun, dann muß man sie zusammenstoßen, damit Feuer, eine Explosion, die Hölle entsteht. Und wir werden sie zusammenstoßen.' 'Aber I, begreife doch - gerade das haben ja unsere Vorfahren im 200jährigen Krieg getan...' ("Wir", Köln 1958, übersetzt von Gisela Drohla, zit.n. der textidentischen Taschenbuchausgabe, München 1982, S. 109f. Vgl. auch Samjatins Aufsatz von 1923 "Über Literatur, Revolution, Entropie und anderes": "Obwohl die Welt Euklids so einfach und die Einsteins so kompliziert ist, gibt es keine Rückkehr zu Euklid. Revolution und Ketzertum sind niemals bequem und leicht. Schließlich geht es um einen Sprung, also um den Bruch mit der im Gleichmaß dahinfließenden Entwicklung - das schlägt gewiß Wunden, verursacht Schmerz. Das Verletzen aber wird zur Pflicht: leiden doch die meisten Menschen an einer ererbten Schlafsucht, so daß man gehalten ist, die an dieser Krankheit (Entropie) Leidenden am Einschlafen zu hindern, denn andernfalls obsiegt der letzte, der ewige Schlaf, der Tod." In: Werke, Bd. 2, Leipzig und Weimar 1991, S. 24-34, hier S. 33f.)

Samjatin hat in diesem Dialog bereits den Konflikt zwischen Trotzkijs Konzept einer dynamischen Utopie als dem Ideal "permanenter Revolution" und Stalins politischer Festlegung auf den "Sozialismus in einem Land" als Entwurf eines zeitlosen, statischen Zustandes ewiger Glückseligkeit nach dem Ende der Geschichte vorweggenommen. Die letzte, endgültige Säuberung sollte "Der Große Terror" 1936-1938 sein. (Vgl. Nicolas Werth, Ein Staat gegen sein Volk. In: Das Schwarzbuch des Kommunismus, München, Zürich 1998, S.206-225.) Stalin interpretiert 1930 Lenins Theorie über das Absterben des Staates (Staat und Revolution 1917) dahingehend, daß dieses Absterben "nicht durch Schwächung der Staatsmacht erfolgen, sondern durch ihre maximale Verstärkung" zu erreichen sei, "die notwendig ist, um die Überreste der sterbenden Klassen zu vernichten [...]." (J.W. Stalin, Werke, Bd. 12, Berlin/DDR 1950, S. 189.)

¹¹⁹⁷ Nadeshda Mandelstam, "Das Jahrhundert der Wölfe", Frankfurt am Main 1991, S. 56.

¹¹⁹⁸ Geboren 1884 in der Kleinstadt Lebedjan im mittellrussischen Gouvernement Tambow, 1937 in Paris gestorben. Er beteiligte sich bereits 1905 an politischen Aktionen: "Damals war die Revolution [...] eine junge Geliebte mit feurigen Augen, und ich war in sie verliebt." Er war zeitweise Mitglied in der bolschewistischen

Antiutopie, als Satire auf das mechanisch-totalitäre Sozialismusmodell, das der Autor mitten im Kriegskommunismus 1920 hellseherisch bis in die späten Extreme des Stalinismus hinein bereits vorausgesehen hat.¹²⁰⁰ Der Roman galt sofort als antisowjetische Schmähchrift und konnte erst 1988 in der Sowjetunion erscheinen. 1925 erstmals in England veröffentlicht, wurde er zum Prototyp der antitotalitären, negativen Utopien von Aldous Huxley ("Schöne neue Welt", 1932) und George Orwell ("Farm der Tiere", 1945 und "1984", 1949). Wir lesen die Tagebucheinträge der Nummer D-503, des Konstrukteurs des Raumschiffes "Integral" und Mathematikers des "Einzigsten Staates", der nach einem 200jährigen Krieg zwischen Stadt und Land übriggeblieben ist und sich mit einer grünen, gläsernen Mauer vom unzivilisierten Rest der Welt abschottet.¹²⁰¹ Seine Bewohner sind Nummern, alle haben die gleichen Gedanken. "Wir sind eben keine Einzelwesen mehr, sondern jeder von uns ist nur einer von vielen. Wir gleichen einander so sehr..."¹²⁰² Über alle herrscht der "Große Wohltäter" in "weißer Uniform"¹²⁰³, der uns in seiner Weisheit unsere Hände und Füße mit den starken Fäden des Glückes gebunden hat." (S. 89) Auf dem Platz des Würfels feiern sie den Tag des "Sieges der Masse über den einzelnen, der Summe über die Zahl..." (S. 33) Am "Tag der Einstimmigkeit" wird der Wohltäter einstimmig wiedergewählt. (S. 93) Am "Tag der Gerechtigkeit" werden die Nummern liquidiert, die "den Lauf der großen Staatsmaschine gehemmt" haben, die dafür verantwortlich sind, das "etwas Unvorhergesehenes, nicht Vorausberechnetes geschehen" ist. (S. 20) Sie leben in schnurgeraden Straßen mit Straßenpflaster aus lichtfunkelndem Glas, ihre Wohnhäuser sind durchsichtige, vom Licht umflutete, langgestreckte Kuben, die an El Lissitzkys Wolkenbügel und die funktionalistische Glasarchitektur erinnern. (S. 8) "Wir haben nichts voreinander zu verbergen, und außerdem erleichtert diese Lebensweise die mühselige, wichtige Arbeit der

Fraktion der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Rußlands, wurde verhaftet, verbannt und lebte in der Illegalität. Nach seiner erneuten Verhaftung im August 1922 weigerte er sich, Rußland zu verlassen und protestierte erfolgreich gegen den Ausweisungsbeschluß. (Vgl. Karlheinz Kasper, Nachwort, in: Jewgeni Samjatin, Werke, Band IV, Leipzig und Weimar 1991, S. 154-189.)

¹¹⁹⁹ "Wir" war der pogramatische Titel zahlreicher Gedichte von Proletkultdichtern wie Wladimir Kirillow und Futuristen wie Wladimir Majakowskij. Über dem Eingang der WChUTEMAS stand die Losung "Wir/Boten eines neuen Glaubens/an die Schönheit, die stählern ertönt..." (W. Majakowskij, zit.n. Galina Demosfenowa, Das Schaffen Alexander Deinekas. In: Alexander Deineka, Ausst.kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1982, S. 19.)

¹²⁰⁰ Marcel Reich-Ranicki schrieb in einer Rezension zur deutschen Erstausgabe des Romans 1958 im Kiepenheuer&Witsch Verlag Köln: "Samjatin schrieb sein Werk, als es moderne totalitäre Staaten noch gar nicht gab. Er hat, kaum drei Jahre nach der Oktoberrevolution, also zu einem Zeitpunkt, da noch in Rußland alles im Gären begriffen war, als einziger Schriftsteller in dem damaligen Leben der Sowjetrepublik bereits die Keime jener Saat gesehen, die erst viel später aufgehen sollte. (Die gläserne Stadt, Die Welt, 1958, zit.n. Werbebeilage des Verlages in der deutschen Erstausgabe.)

¹²⁰¹ Bereits Mitte der 20er Jahre begannen die Menschen "jeglichen Verkehr miteinander zu vermeiden. [...] Es zeigte sich nur eine langsam eintretende Erstarrung, die ersten Symptome der Lethargie." Ein Schriftstellerfreund der Mandelstams "fiel als einer der ersten in hypnotischen Schlaf und Lethargie. [...] Forschte man [...] nach, so stellte sich heraus, daß er schon lange die Grenze überschritten hatte und nicht mehr vermochte, die gläserne Mauer zu zerschlagen." Er "lebte in dem Bewußtsein, daß alles, was einst den Sinn seines Lebens ausgemacht hatte, für immer auf der anderen Seite des Glases zurückgeblieben war. (a.a.O., S. 52f.)

¹²⁰² Ewgeni Samjatin, Wir, Roman, Köln 1958, übersetzt von Gisela Drohla, zit.n. der textidentischen Taschenbuchausgabe, München 1982, S. 9.

Nadeshda Mandelstam schreibt in ihren Memoiren: "Man darf sich durch nichts unterscheiden - das geht schlecht aus." (a.a.O., S. 16)

¹²⁰³ Zu festlichen Anlässen trug Stalin eine weiße Uniform. Vgl. das Gemälde von A.M. Gerassimow, Stalin auf dem XVI. Parteitag der KPdSU (B), 1933. Schon in Tommaso Campanellas "Sonnenstaat" heißt es: "Alle tragen weiße Kleider [...]." Zit.n. Wolf Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1972, S. 36.

Beschützer. Wäre es anders, was könnte dann alles geschehen!"¹²⁰⁴

Membrane in den Straßen "registrieren die Gespräche der Passanten für das Beschützeramt", das selbst die Gedanken der Bewohner lesen kann.¹²⁰⁵

Mit der Fertigstellung des Raumschiffes wartet auf diese Nummern die Aufgabe, "jene unbekanntes Wesen, die auf anderen Planeten - vielleicht auch in dem unzivilisierten Zustand der Freiheit - leben, unter das segenreiche Joch der Vernunft zu beugen. Sollten sie nicht begreifen, daß wir ihnen das mathematisch-fehlerfreie Glück bringen, haben wir die Pflicht, sie zu einem glücklichen Leben zu zwingen. [...] Wir werden die wilde, krumme Linie geradebiegen, sie zur Tangente, zur Asymptote machen. Denn die Linie des Einzigen Staates ist die Gerade. Die große, göttliche, weise Gerade, die weiseste aller Linien." (S. 5)

Während Alexej Gastev sich für das "Geradebiegen des Volkes" in "Schulen der Arbeitsbewegungen" ausspricht, da "sich der menschliche Organismus, besonders bei uns in Rußland, in einem jämmerlichen Zustand" befindet¹²⁰⁶, behauptet Rodtschenko in seinem Manifest "Die Linie" (1921), sie habe "den totalen Sieg errungen und schleifte die letzten Bastionen der Malerei: Farbe, Tonalität, Textur und Flächenform vollständig."¹²⁰⁷ Die geometrisch objektive Linie als Basiselement für Mathematiker und Konstrukteure galt ihm und den Konstruktivisten als Garant gegen mögliche Rückfälle in die bourgeoise Kunst der Stimmungswerte und Gefühle, die als Ausdruck subjektiver Empfindungen und Phantasien vehement abgelehnt wurde.

Die Diagonale wird neben der Spirale und Hyberbel zur wichtigsten, Dynamik suggerierenden Organisationsfigur der Konstruktion¹²⁰⁸, mit der das Menschenmaterial, bzw. die Natur symbolisch unterworfen wird.

Das ganze Tagebuch des D-503 ist die Dokumentation einer hartnäckigen mentalen Reserve

¹²⁰⁴ Die Genehmigung, die Vorhänge herabzulassen, "haben wir nur an Geschlechtstagen." (S. 16) Jede Nummer hat ein Recht auf eine beliebige Nummer als Geschlechtspartner. [...] In den Laboratorien des Amtes für sexuelle Fragen wird man sorgfältig untersucht, der Gehalt an Geschlechtsharmonien wird genau bestimmt, und dann erhält jeder eine seinen Bedürfnissen entsprechende Tabelle der Geschlechtstage und die Anweisung, sich an diesen Tagen der Nummer Soundso zu bedienen [...]. (S. 18)

¹²⁰⁵ Georgi Dimitroff zitiert in seinem Tagebuch unter dem 7.11. 1937 Stalins Trinkspruch auf den 20. Jahrestag der Oktoberrevolution: "wir werden jeden dieser Feinde vernichten, sei er auch ein alter Bolschewik, wir werden seine Sippe, seine Familie komplett vernichten. Jeden, der mit seinen Taten und in Gedanken einen Anschlag auf die Einheit des sozialistischen Staates unternimmt, werden wir erbarmungslos vernichten. Auf die Vernichtung aller Feinde, ihrer selbst und ihrer Sippe - bis zum Ende! (Zustimmende Ausrufe: Auf den großen Stalin!)" (Georgi Dimitroff, Tagebücher 1933-1943, hrsg. von Bernhard H. Bayerlein, aus dem Russischen und Bulgarischen von Wladislaw Hedeler und Birgit Schliewenz, 2 Bde., Berlin 2000, Bd. 1, S. 162.)

¹²⁰⁶ Alexej Gastev, Geradebiegen des Volkes (Narodnaja vypravka), Prawda, Moskau 1922, Nr. 128, zit.n. der deutschen Übersetzung in: alternative, Heft 122/123, Berlin 1978, S. 242-246, hier S. 245.

¹²⁰⁷ Alexander Rodtschenko, Linija, Moskau 1921, in russischer Sprache unveröffentlichtes Typoskript eines Vortrags für das INChUK (Institut für Künstlerische Kultur). Zit.n. der deutschen Übersetzung in: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen (Hrsg.), Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare, Köln 1979, S. 116.

¹²⁰⁸ Der T-Träger auf Gustavs Klucis Fotocollage "Dynamische Stadt" (1919, Gouache, Aluminiumfolie, Foto, Collage und Bleistift auf Papier, 37,5 x 25,8 cm, abgeb. in: Ausst.kat. Gustav Klucis. Retrospektive, hrsg. von Hubertus Gaßner und Roland Nachtigäller, Museum Fridericianum Kassel, Ostfildern bei Stuttgart 1991) ist die stützende Schrägachse für die gesamte Bildkonstruktion, wie für die Lenin gewidmete Rednertribüne von Lissitzky und für Tatlins Turm der III. Internationale. Die geometrischen Grundformen Kreis, Kubus, Zylinder und ihr freies Schweben im Raum kommen noch aus dem Suprematismus, werden aber von Klucis in Verbindung mit den fotografischen Einsprengseln von Montagearbeitern, T-Trägern und Hochhäusern zu Metaphern für den Bau einer neuen Welt.

Vgl. auch Hubertus Gaßner, Utopisches im russischen Konstruktivismus, in: Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, hrsg. von Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski und Karin Stengel, Marburg 1992, S. 56 und 61.

gegen die mathematisch fehlerfreie Harmonie: "Die Phantasie ist das letzte Hindernis auf dem Weg zum Glück." Ausgerechnet der Chefkonstrukteur ist zu einem ernsthaften Risiko des Einzigen Staates geworden, weil sich bei ihm "eine Seele gebildet" hat. (S. 58) D-503 kann sich wieder fühlen. "Alle jene, die sich fühlen, sind sich ihrer Individualität bewußt" (S. 81) und haben damit "die Vernunft verraten." Diese Vernunft besteht darin, jeden Morgen "wie ein Mann zu ein und derselben Stunde, zu ein und derselben Minute" aufzustehen. "Und zu einem einzigen millionenhändigen Körper verschmolzen, führen wir in der gleichen, durch die Gesetzestafel bestimmten Stunde die Löffel zum Mund, zur gleichen Sekunde gehen wir spazieren, versammeln uns zu den Taylor-Exerzitien in den Auditorien, legen uns schlafen [...]" (S. 12)

"In einem solchen Fall hilft allein die Chirurgie..." Man muß "bei allen die Phantasie herausschneiden, exstirpieren." (S. 59) Denn die "wahre Liebe zur Menschheit ist unmenschlich, und das Kennzeichen der Wahrheit ist ihre Grausamkeit!" (S. 131) Im Paradies herrscht die Freiheit von allen Wünschen, dort gibt es weder Mitleid noch Liebe, "nur Selige, denen man die Phantasie herausoperiert hat." (S. 132)

Die letzte Tagebucheintragung berichtet nicht mehr von Phantasien und Gefühlen, "sondern nur noch von Fakten. Ich bin nämlich wieder gesund. [...] Gestern abend wurden [...] sämtliche Nummern, die keine Bescheinigung über die Operation besaßen, verhaftet [...] Man band uns fest und operierte uns. Heute morgen ging ich, D-503, zum Wohltäter und berichtete ihm alles, was ich von den Feinden des Glückes wußte. Ich kann jetzt einfach nicht begreifen, weshalb mir das früher so schwierig vorkam. Es gibt nur eine Erklärung dafür: meine Krankheit, die Seele." (S. 141f.) Der Roman endet mit dem Satz: "Die Vernunft muß siegen!" Die Verbindung der religiösen Energien einer eschatologischen Heilslehre mit Technokratie und Taylorismus zielte bereits in den 20er Jahren in der Sowjetunion auf eine "Utopie als Ordnungsentwurf"¹²⁰⁹, die ewige Glückseligkeit, Stabilität, Harmonie und damit zugleich auch Stillstand¹²¹⁰ als soziale Konstruktion mit Hilfe der Künstler garantieren sollte: "Der Einzelne und die Gesellschaft sind [...] glücklich, weil ihre Beziehung zueinander mit genialer Vernunft, mit [...] großartiger Präzision konstruiert sind."¹²¹¹

¹²⁰⁹ Vgl. Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen, Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungs-ideologie im ästhetischen Schein. Beispiele sowjetischer Kunst zwischen dem 1. Fünfjahrplan und der Verfassungskampagne 1936/37. In: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Ausst.kat. documenta Archiv Kassel, Bremen 1994, S. 27-59.

¹²¹⁰ "Eine Utopie ist immer statisch, ist immer eine Beschreibung, der keine oder fast keine Handlungsdynamik innewohnt." (Jewgeni Samjatin, Der genealogische Baum von H.G. Wells. In: Werke, Bd. 2, Leipzig und Weimar 1991, S. 43.)

¹²¹¹ Anton Makarenko, Moskau 1936. Makarenko hatte es sich zur Aufgabe gemacht, verwaiste, von zu Hause weggelaufene und verwahrloste Kinder und Jugendliche, die von der GPU aufgegriffen worden waren, in Kolonien zu perfekten Mitgliedern sozialistischer Kollektive zu formen. Darüber schrieb er die Erziehungsromane "Pädagogisches Poem (Der Weg ins Leben)", 1933-1935 und "Flaggen auf den Türmen", 1939. Über die Funktion dieser Kollektive schreibt er: Das Kollektiv fordere von der Einzelpersonlichkeit, "solange sie ihm angehört, bedingungslose Unterwerfung." Das Bild vom Schriftsteller als Ingenieur der menschlichen Seele macht Sinn, sobald man den Menschen als Maschine betrachtet: "Auf jeden Fall war für mich klar, daß sehr viele Details der menschlichen Persönlichkeit mit der Stanzmaschine serienweise hergestellt werden können, daß dazu aber eine besonders präzise Arbeit der Maschine erforderlich ist, peinlichste Behutsamkeit und Genauigkeit." (Anton Makarenko, Ausgewählte pädagogische Schriften, hrsg. von H.E. Wittig, Paderborn 1961, S. 81, 224. Zit.n. Hans-Dietrich Sander, Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie, Tübingen 1970, S. 31.)

"Makarenko-Methode hieß bei uns im Internat: Frühappell/Abendappell/Fahne hissen/Tagesspruch/Vergatterung/Zwei 'Schüler vom Dienst' einteilen/Disziplinierte Selbstverwaltung/Regelmäßige und öffentliche Kritik und Selbstkritik/Nie beleidigt sein, wenn Kritik nicht berechtigt ist, da sie exemplarischen Wert hat/Wachsamkeit/Schulischer Fleiß/Sport- und Körperkultur/Verteidigungsbereitschaft [...]" (Helga M. Novak, Vogel federlos, Frankfurt am Main 1993, S. 81f.)

Nach Abschluß seiner Antiutopie formuliert Samjatin 1921 sein künstlerisches Credo: Der Aufsatz "Ich fürchte" ist nicht nur eine Abrechnung mit den Futuristen, sondern ein Bekenntnis zu einer Kunst, die nur existieren kann, "wo nicht gesinnungstreue Vollzugsbeamte sie machen, sondern Tollköpfe, Eremiten, Ketzer, Träumer, Rebellen und Skeptiker."¹²¹² Samjatin beantragte Ende 1929 beim GPU-Chef Jagoda die Ausreise, die verweigert wurde. Erst mit der Hilfe von Maxim Gorki, der selbst 1921 vor dem Terror des Petrograder Parteichefs Sinowjew ins Ausland emigriert war, und nach seinem Brief an Stalin im Juni 1931, in dem er die Konsequenz aus Berufsverbot und persönlichen Repressalien zog¹²¹³, konnte er im November 1931 nach Paris reisen, hoffte aber auf Rückkehr. Die gewaltsame Umwandlung eines feudalen Agrarstaates in eine moderne Industriemacht ließ keine Zeit für eine in bürgerlich-zivilen Gesellschaften mögliche aufklärerische, an das kritische Bewußtsein appellierende Kunst.

c. Der Sozialistische Realismus behauptet das Primat der Politik in den Künsten

Am 23.4. 1932 wurde mit der Verordnung des ZK der KPdSU (B) "die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen", d.h. die Auflösung aller Künstlergruppen und -verbände zugunsten von Einheitsverbänden nach Kunstgattungen vollzogen.¹²¹⁴

Dieser Auflösungsbeschluß war auch eine Reaktion auf die aggressive Politik der proletarischen Kampfverbände RAPP¹²¹⁵ und RAPCh¹²¹⁶, die sich mit anderen Künstlergruppen¹²¹⁷ auf der Suche nach einer rein proletarischen Kunst¹²¹⁸ gegenseitig des

¹²¹² J. Samjatin, Aufsätze, Autobiographie, Brief an Stalin, Werke, Bd. 2, Leipzig und Weimar 1991, S. 10.

¹²¹³ "Für mich als Schriftsteller kommt der Entzug jeder Möglichkeit zu schreiben einem Todesurteil gleich [...] Ich weiß, daß ich die unangenehme Eigenschaft besitze, nicht das zu sagen, was im gegebenen Moment genehm ist, sondern das, was ich für die Wahrheit halte. Insbesondere habe ich aus meiner Haltung zu literarischem Kriechertum, zu Liebedienerei und Schönfärberei in der Literatur nie ein Hehl gemacht. Ich war - und ich bin nach wie vor - der Meinung, daß dadurch sowohl der Schriftsteller als auch die Revolution erniedrigt werden. [...]"

Im sowjetischen Strafgesetzbuch ist die der Todesstrafe folgende nächstgeringere Strafe die Ausweisung des Verbrechers aus dem Land. Wenn ich tatsächlich ein Verbrecher bin und Strafe verdiene, dann, so glaube ich, wohl doch nicht eine so schwere wie den literarischen Tod, und deshalb bitte ich, das Todesurteil in Ausweisung aus der UdSSR umzuwandeln [...]." (Zit.n. Werke, Bd. 2, Leipzig und Weimar 1991, S. 147-153, hier S. 147, 151.)

¹²¹⁴ Vgl. Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932. Mit einer Analyse von Karl Eimermacher, Stuttgart 1972, S. 433f. "Jetzt, wo die Kader der proletarischen Kunst und Literatur gereift sind [...] sind die Grenzen der bestehenden proletarischen Literatur- und Kunstorganisationen [...] zu eng geworden [...] Es besteht die Gefahr, daß diese Organisationen als ein Mittel zur Mobilisierung [...] zu einem Mittel der Kultivierung der Zirkelklusivität [...] werden."

¹²¹⁵ Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller 1929-32.

¹²¹⁶ Revolutionäre Assoziation proletarischer Künstler (1931-32), als proletarischer Flügel abgespalten aus der AChRR (Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland) 1922-28, bzw. der AChR (Assoziation der Künstler der Revolution 1928-32) und deren Jugendorganisationen OMACHRR und OMACHR (Vereinigung der AChRR-Jugend 1925-28 und der AChR-Jugend 1928-32).

¹²¹⁷ IZOBRIKADA (Kunstbrigade 1931-32), IZORAM (Kunstzirkel der Arbeiterjugend, Leningrad 1928-32), OKTJABR' (Oktober, Künstlergruppe 1928-32), OST (Gesellschaft der Staffeleimaler 1925-32) u.a.

¹²¹⁸ "Als Ziel proklamierten sie die Schaffung einer rein proletarischen Kunst, neu in Inhalt und Form und frei von allen überkommenen und zeitgenössischen Kunstvorstellungen, die notwendig kapitalistisch und dem Proletariat fremd waren. Unglücklicherweise war der gesamte Bestand an Kunst in der Welt unter kapitalistischen Voraussetzungen geschaffen worden, so daß die Genossen der proletarischen Künstlervereinigungen gezwungen waren, wie die ersten Menschen vollkommen von vorn anzufangen." Unter den Mitgliedern der proletarischen Gruppen "befand sich keine Begabung, die auch nur ein wenig Hoffnung erweckt hätte. Dafür war ihre gesellschaftliche Abstammung einwandfrei, denn es war zugleich ein Grundsatz ihrer Theorie, daß nur ein Künstler von einwandfrei proletarischer Herkunft proletarische Kunst schaffen konnte." (Juri Jelagin, Kunst und Künstler im Sowjetstaat, Frankfurt am Main 1961, S. 60. Taschenbuchausgabe

Opportunismus und der Abweichung von der reinen Lehre bezichtigten.

Unter der Leitung von Leopold Averbach praktizierte die RAPP (ebenso die RAPCh unter den bildenden Künstlern) während des Ersten Fünfjahrplanes erstmals "Kommandierungen"¹²¹⁹ auf die Großbaustellen der Schwerindustrie und in die Kolchosen, bildete Künstler zu "Stoßarbeitern" aus und gründete "Künstlerbrigaden". Nach diesem Vorbild wurden Künstler und Schriftsteller während der "sozialistischen Kulturrevolution" des Bitterfelder Weges in der DDR Ende der 50er Jahre ein zweites Mal in die Betriebe geschickt. Die Dürftigkeit der Ergebnisse dieser Aufbauliteratur zwangen damals, wie auch 30 Jahre später in der DDR auf der II. Bitterfelder Konferenz 1964 (vgl. Exkurs, 2.e.) zur Korrektur.

Jedenfalls erhofften sich 1932 viele Schriftsteller und Künstler von der Auflösung vor allem der proletarischen Verbände mehr Toleranz untereinander und die Wiederkehr eines pluralistischen Nebeneinander unterschiedlicher Kunstauffassungen.

Doch es sollte ganz anders kommen, denn die Partei, d.h. Stalin, war nach dem Beginn des I. Fünfjahrplans und dem Beginn der gigantischen Kollektivierungskampagne, die im Winter 1932/33 durch die Massenabschlachtung des Viehbestandes (Halbierung bis Drittelung) aus Protest gegen die Zwangskollektivierung zu einer katastrophalen Hungersnot¹²²⁰,

Zwangseintreibung des Getreides und zur Deportation bzw. physischen Liquidierung des bäuerlichen Mittelstandes (Kulaken) führte, fest entschlossen, die Künstler künftig an die Kandare zu nehmen. Mit den Einheitsverbänden waren die organisatorischen

Voraussetzungen zu Kontrolle geschaffen¹²²¹, es fehlte nur noch der verbindliche Katechismus, die Ausarbeitung und Durchsetzung einer einheitlichen Kunstdoktrin.

In einem Leitartikel der "Literaturnaja Gaseta"¹²²² vom 29.5. 1932 und in einer Äußerung des Ersten Vorsitzenden des Organisationskomitees des sowjetischen Schriftstellerverbandes, Iwan Gronskij, taucht erstmals die Formulierung "Die Grundlage der Sowjetliteratur ist die Methode des revolutionären sozialistischen Realismus"¹²²³ auf. Die gleiche Formel begründet wie ein Katechet im Juni 1932 J. Kulik, Vorsitzender des ukrainischen Schriftstellerverbandes: "Gibt der Autor in seinem Werk ein zutreffendes Bild der

der deutschen Originalausgabe "Die Zähmung der Künste" im Steingrüben Verlag Stuttgart. Die englische Ausgabe erschien unter dem Titel "Taming of the Arts" 1951 in New York.) Jelagin war als Geiger am Wachangow-Theater zwischen 1930 und 1940 Augenzeuge vor allem der Vorgänge in der Theater- und Musikszene in Moskau.

¹²¹⁹ Vgl. Eckhart Gillen, Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe, besonders die Abschnitte: Der Fünfjahrplan der Kunst, Die Kommandirovki, Die Kunst in die Produktion. In: "Kunst in die Produktion!" Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927-1933", Materialenband zum Ausst.kat. der NGBK Berlin 1977, S. 102-157, hier S. 137-144.

¹²²⁰ Vgl. dazu Nicolas Werth, Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion, 8. Die Große Hungersnot. In: Stéphane Courtois u.a., Das Schwarzbuch des Kommunismus, München, Zürich, 1998, S. 178-188. Werth geht von mehr als sechs Millionen Opfern der Hungersnot aus.

¹²²¹ "Bis 1928 hatte man den proletarischen Gruppen einen Platz im Hinterhof der russischen Kunst zugewiesen. [...] Als sich der Klassenkampf und der gesellschaftliche Umformungsprozeß jedoch 1929 verschärfte, suchte die Regierung auch auf dem Gebiet der Kunst zuverlässige Verbündete. [...] Die Regierung, die Bedeutung und Wirksamkeit der Kunst als Propagandainstrument immer mehr erkennend, änderte ihre Taktik. Man mußte das Kunstleben selbst und seine hervorragendsten Repräsentanten gewinnen und den eigenen Zwecken dienstbar machen. [...] Man mußte das gesamte Kunstleben des Landes integrieren, gewaltige Vereinigungen aller Kunstausübenden schaffen und diese unter Parteikontrolle bringen. Das war der Weg zur absoluten Herrschaft auf dem Gebiet der Kunst." (Juri Jelagin, Kunst und Künstler im Sowjetstaat, Frankfurt am Main 1961, S. 62)

¹²²² B. Bjalik, Vorwort zu Maxim Gorki, Über Literatur, Berlin/DDR 1968, S. 20.

¹²²³ I. Baskewitsch, Eine lehrreiche Diskussion - Aus den ersten Gesprächen über den sozialistischen Realismus. In: Kunst und Literatur, Berlin/DDR Heft 9, 1958, S. 911. Vgl. zur Entstehung des Begriffs Sozialistischer Realismus: Hans Günther, Die Verstaatlichung der Literatur, Stuttgart 1984, S. 1-10.

Wirklichkeit, dann ist er im wesentlichen Realist und seine Methode ist der Realismus. Unterstützt dieser Autor die Sowjetmacht, dann ist er Revolutionär und seine Methode ist ebenfalls revolutionär. Bemüht sich dieser Autor dann auch noch, am Aufbau des Sozialismus teilzunehmen, eine sozialistische Literatur zu schaffen, dann ist seine Methode sozialistisch. Die Methode, die wir uns als Richtschnur nehmen sollten, Genossen, muß darum 'revolutionärer, sozialistischer Realismus' heißen."¹²²⁴

Diese Formel macht deutlich, daß der Sozialistische Realismus von Anfang an eine verklausulierte Bezeichnung für das Primat der Politik in der Kunst war, d.h. für eine inhaltliche, propagandistische und pädagogische Orientierung und damit politische Instrumentalisierung der Künste auf die im Sinne der jeweiligen Parteilinie 'richtige', in die Zukunft weisende, die noch ungenügende Gegenwart transzendierende Darstellung des Aufbaus des Sozialismus. Maxim Gorki begründete konsequenterweise in seiner Rede auf dem Ersten Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, der vom 17.8. bis 1.9. 1934 in Moskau stattfand, die Überlegenheit der sowjetischen Literatur über die westliche ausschließlich mit ihrer "neuen Thematik". Seine Definition des Sozialistischen Realismus bezieht sich auf diese inhaltlichen Qualitäten auf dem Gebiet der Pädagogik und Lebenshilfe: "Der sozialistische Realismus bejaht das Dasein als Handeln, als schöpferische Tätigkeit, deren Ziel die ständige Entwicklung der wertvollsten individuellen Fähigkeiten des Menschen für den Sieg über die Naturkräfte ist, für ein gesundes und langes Leben, für das große Glück, auf der Erde zu leben, die der Mensch entsprechend seinen ständig wachsenden Bedürfnissen in eine schöne Wohnstätte der zu einer Familie vereinigten Menschheit verwandeln will."¹²²⁵ Dieses von Gorki beschworene Genrebild allgemeinen Lebensglücks ist unzählige Male variiert worden bis zu Walter Womacka Gemälden, wie z.B. der "Rast bei der Ernte" (1958) und Gerhard Richters Diplomarbeit von 1956, dem Wandbild im Deutschen Hygienemuseum Dresden. Die Kriterien des Sozialistischen Realismus sind außerkünstlerische¹²²⁶, daher konnten sie ohne weiteres von der Literatur auf die bildende Kunst, den Film, die Architektur, Typographie, das Kunsthandwerk usw. übertragen werden.

Der Erste Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller war ausersehen, die neue Doktrin vor einem internationalen Schriftstellerpublikum¹²²⁷ offiziell einzuführen und zu testen. Diese

¹²²⁴ Zit.n. Roy A. Medwedew, Die Wahrheit ist unsere Stärke. Geschichte und Folgen des Stalinismus, Frankfurt am Main 1973, S. 565.

¹²²⁵ Maxim Gorki, Über sowjetische Literatur (1. Sitzung am 17.8. 1934). In: "Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller." Herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Frankfurt am Main 1974, S. 81.

¹²²⁶ Das bestätigt auch Bertolt Brecht in einer seiner zwischen 1937 und 1941 entstandenen Schriften über den Realismus: "Die Parole *Sozialistischer Realismus* [...] bedeutet, daß der Schriftsteller da, wo der Sozialismus aufgebaut wird, diesen Aufbau unterstützt und zu diesem Zweck die Wirklichkeit erforscht und darstellt [...] da, wo für den Aufbau des Sozialismus gekämpft wird, diesen Kampf unterstützt [...] Die Parole ermöglicht ausgezeichnete Kriterien, Kriterien, die nicht auf ästhetischem, formalem Gebiet liegen. (Unterstützt der Schriftsteller den Aufbau des Sozialismus, die Aufbauer des Sozialismus, den Kampf um den Sozialismus und erfaßt er die Wirklichkeit, oder erzeugt er etwa nur Illusionen, versimpelt er nur die Aufgaben und so weiter?)." (Bertolt Brecht, [Über sozialistischen Realismus], in: Ges. Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 378.)

"Der realistische Roman hatte auf seiner Höhe als Form im neunzehnten Jahrhundert etwas von dem, wozu ihn die Theorie des sogenannten sozialistischen Realismus planvoll erniedrigte, von Reportage, der Vorwegnahme dessen, was dann die Sozialwissenschaft ermitteln sollte." (Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt am Main 1970, S. 17)

¹²²⁷ Zu den 377 Delegierten aus allen Unionsrepubliken kamen auch 43 ausländische Schriftsteller, die im Verhältnis zu ihrer Anzahl mehr Reden hielten als die sowjetischen Delegierten, darunter Louis Aragon, Johannes R. Becher, Willi Bredel, Albert Ehrenstein, Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde, André Malraux, Klaus Mann, Theodor Plivier, Gustav Regler, Ernst Toller.

Absicht wurde jedoch nicht aufdringlich in den Vordergrund geschoben. Taktisch versiert mischten sich die Referate der vier von der Partei delegierten hauptamtlichen Funktionäre A. A. Shdanow (1. Sitzung), Karl Radek (12. Sitzung, nach dem zweiten Schauprozeß vom 23.-30.1. 1937 erschossen), Nikolai Bucharin (19. Sitzung, nach dem dritten Schauprozeß vom 2.-13.3. 1938 erschossen) und Steckij (23. Sitzung) unter die Reden von mehr als 80 Schriftstellern, die den 'Kulturschaffenden' selbst und den ausländischen Besuchern ein buntes Bild der Nationalliteraturen der Sowjetvölker und eine lebendige Debatte über Agitationsliteratur, Tendenz und Parteilichkeit, Bürokratismus usw. vorführen sollten. Die Aufmerksamkeit vor allem der französischen und deutschen Delegierten galt vor allem der Hoffnung auf das "große Bündnis" (J.R. Becher) gegen den Faschismus, den Möglichkeiten einer Volksfrontliteratur, auf die insbesondere Karl Radek im Auftrag von Stalin bereitwillig einzugehen schien. Dennoch ist es erstaunlich, daß keiner der Redner auf dem Kongreß auf Shdanows Referat, mit dem der Kongreß eröffnet wurde und auf das Gorkis bereits erwähnte Grundsatzrede unmittelbar folgte, Bezug nahm. Auch alle deutschen Schriftsteller, die als Gäste am Kongreß in Moskau teilgenommen hatten, haben sie ignoriert: "Da saßen sie im Hotel Metropol [...] und nur die späteren, aus dem nacharbeitenden Wissen klugen Zeugnisse eines Gustav Regler (in dem Roman 'Das Ohr des Malchus') verraten etwas von der Ahnung, daß mit diesem Allunionskongreß das Dogma des Sozialistischen Realismus ausgerufen und der Beginn der 'Säuberungen' und des kulturpolitischen Terrors eingeläutet wurden." Aber aus den Tagebuchnotizen des jüngsten der deutschen Autoren, des 28jährigen Klaus Mann, "kann man [...] die Restriktionen des Stalinismus kennenlernen."¹²²⁸

Klaus Mann beobachtete scharfsinnig die martialische Grundierung des Schriftstellertreffens: "18. VIII. Die störenden Züge: der Militarismus; die betonte Unterordnung ('ich gehe, wohin die Partei mich schickt') - eben jene Züge, die an den Fascismus erinnern. [...] 21. VIII. [...] Aufmarsch der 'Pioniere' (Kinder), die aufs Podium marschieren - Trompetenstöße, Blumen, Beifall -, deklamieren Dank und Forderung. (Gorki weint) - Deputation der Roten Armee. Trupp Soldaten, gefährlich marschierend: einige in Leder gehüllt, mit Brillen (Auto oder Tank.) [...] Davon bitter berührt [...] - Matrosen-Deputation, etwas revuehaft. - Verlangen heftig neue Seemanns-Lieder. [...] 24. VIII. - Das große Radek-Referat [...] Dummheiten gegen Joyce und Proust (Joyce, der 'den Misthaufen mit dem Mikroskop untersucht'¹²²⁹ - [...] Proust, der 7 Gerüche gleichzeitig unterscheiden konnte -: 'er hätte das Fenster aufmachen sollen' [...])

29. VIII. [...] Die Dichtung als rein soziale Funktion - während sie doch auch die geheimnisvolle überhaupt nicht mehr zweckgebundene Funktion ist. [...] Ihre unergründlichen Themen bleiben doch auch: die Liebe, die Einsamkeit der Individuation, der Tod als Rätsel, Hoffnung, letztes Glück. (Die Arbeiter lachten, als Malraux sie nach ihrer Beziehung zum Tode fragte - -) Die Trauer, Urgefühl des Lebendigen - hier Defaitismus. Man kann einwenden - und man wendet ein -: während des antifascistischen Kampfes u.s.w. [...] Dieser optimistischen Generation wird eines Tages ein 'Werther' geschrieben werden. - - -

¹²²⁸ Wilfried F. Schoeller, DIE ZEIT, Nr. 43, 20.10. 1989, S. 75.

¹²²⁹ Bertolt Brecht schrieb in seinen zwischen 1937 und 1941 entstandenen Schriften über den Realismus in Anspielung auf Radeks Rede: "Es regnete: Pornographie, krankhafte Freude am Schmutz, Überbewertung von Vorgängen unterhalb des Nabels, Unmoral und so weiter. Erstaunlicherweise schlossen sich diesem Unsinn auch einige Marxisten an, die ekelerfüllt den Ausdruck Kleinbürger hinzufügten. Als technisches Mittel wurde der *innere Monolog* ebenfalls abgelehnt, man nannte ihn *formalistisch*. Ich habe die Begründung nie verstanden. [...] Die Einwände waren so oberflächlich konstruiert, daß man den Eindruck hatte: Wenn Joyce denselben Monolog in die Sprechstunde eines Psychoanalytikers verlegt hätte, wäre alles in Ordnung gewesen." (Bertolt Brecht, Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie (um 1938), in: Ges. Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 303.)

Widerstände nicht gegen die Organisation, sondern gegen ihren Absolutismus. Ja. Vernunft gegen 'Irrationalismus.' Aber - - - Dieser 'gute Wille' von gigantischem Ausmass."¹²³⁰ Am Eröffnungstag, dem 17.8., hielt Andrej Shdanow, Sekretär des ZK der KPdSU (B), unter dem Titel "Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt" die von heute aus gesehen entscheidende Rede: Zunächst charakterisierte er die gesamte moderne Literatur des Westens als vom "Verfall und der Fäulnis des kapitalistischen Systems" gezeichnet. "Für den Verfall und die Fäulnis der bürgerlichen Kultur sind das Schwelgen im Mystizismus, in der Frömmerei und die Leidenschaft für Pornographie charakteristisch. Die 'angesehenen Leute' der bürgerlichen Literatur, die ihre Feder dem Kapital verkauft hat, sind heute Diebe, Detektive, Dirnen und Gauner."¹²³¹ (Ähnliche Formulierungen gebrauchte Alfred Kurella in den späten 50er Jahren in der DDR, vgl. Exkurs, 2.e.) Stattdessen entlehne die Sowjetliteratur ihre Helden der Arbeitswelt und beschäftige sich ausschließlich mit den konstruktiven Prozessen des Aufbaus des Sozialismus: "Die Haupthelden [...] sind in unserem Land die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere. Das sind die Grundtypen und die Haupthelden unserer Sowjetliteratur. Unsere Literatur ist erfüllt von Enthusiasmus und Heldentum. Sie ist optimistisch [...] ihrem Wesen nach, weil sie die Literatur der aufsteigenden Klasse, des Proletariats, der einzigen fortschrittlichen und fortgeschrittenen Klasse ist."¹²³²

Die weiteren Ausführungen berühren die psychosoziale Erziehungsfunktion des Sozialistischen Realismus, seine Fähigkeit, eine die "objektive Wirklichkeit" überschreitende Dynamik revolutionärer Entwicklung sichtbar zu machen und damit die Wahrheit der Lehre des "großen Lehrers" zu verkünden: "Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt.¹²³³ Was heißt das? Welche Verpflichtungen legt Ihnen dieser Name auf? Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als 'objektive Wirklichkeit', sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der schönen Literatur und in der Literaturkritik als die Methode des sozialistischen Realismus bezeichnen. Unsere Sowjetliteratur fürchtet sich nicht vor dem Vorwurf, tendenziös zu sein. Jawohl, die Sowjetliteratur ist tendenziös, weil es in der Epoche des Klassenkampfes keine über den Klassen stehende tendenzlose, angeblich unpolitische Literatur gibt und auch nicht geben kann. [...] Für unsere Literatur, die mit beiden Beinen auf festem materialistischen Boden steht, kann es keine lebensfremde Romantik geben, sondern nur eine Romantik von neuem Typus, eine revolutionäre Romantik. [...] Die Stärke unserer Partei bestand zu allen Zeiten

¹²³⁰ Klaus Mann, Tagebücher 1934/35, Band II der sechsbändigen Werkausgabe der Tagebücher, hrsg. von Wilfried F. Schoeller, München 1989, S. 50-59.

¹²³¹ Zit.n. "Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller." Herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Frankfurt am Main 1974, S. 46.

¹²³² Ebd., S. 47.

¹²³³ Während einer Begegnung Stalins mit Schriftstellern im Haus von Gorki am 26.10. 1932 soll Stalin die Schriftsteller "Ingenieure der menschlichen Seele" genannt haben. (Große Sowjet-Enzyklopädie, UdSSR, Berlin/DDR 1952, Sp. 1558.)

darin, daß sie äußerste Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit¹²³⁴ mit einer weiten Perspektive, mit stetem Vorwärtsstreben, mit dem Kampf um die Errichtung der kommunistischen Gesellschaft verband. Die Sowjetliteratur muß verstehen [...] einen Blick in unsere Zukunft zu werfen. Das wird keine Utopie sein, denn unsere Zukunft wird durch planmäßige bewußte Arbeit schon heute vorbereitet."¹²³⁵

Die Schriftsteller und Künstler durften sich der besonderen Fürsorge, ja der "Liebe" sicher sein, mit der sie "von der Partei, den Arbeitern und Kollektivbauern umhegt werden."¹²³⁶ Diese erstickende Umarmung verband politische Kontrolle in Gestalt des "Komitees für Kunstangelegenheiten beim Rat der Volkskommissare der UdSSR"¹²³⁷ mit materiellen Privilegien: "Um die Schriftsteller und Schauspieler in die Lage zu versetzen, noch überzeugender zu lügen, vielleicht auch, um sie zu veranlassen, die eigenen Lügen zu glauben, umgab die Regierung sie mit dem gleichen Milieu, in dem ihre erdichteten Helden lebten. Das angenehme Leben, in dem sich die Helden ergingen, wurde ihnen in aller Realität zuteil. Abgeschlossen von den Leiden und Entbehrungen des Volkes fiel es ihnen leichter, Fantasie für Wirklichkeit zu nehmen."¹²³⁸

Neben den Privilegien der Nomenklatura, ließ die sowjetische Parteiführung die Künstler auch an politischen Funktionen im Machtapparat teilhaben (eine Methode, die die DDR-Führung mit der Vergabe von Positionen im ZK-Apparat an Künstler übernahm). "Dabei handelt es sich nicht um gewöhnliche 'Bestechung' der Künstler, man hätte sie, wie den Rest des Landes auch, schlicht über ihre Angst zur Arbeit zwingen können. Das Verfahren bietet vielmehr [...] Gelegenheit, 'Typisches' zu sehen und anschließend darzustellen - den Prozeß der Formung der Wirklichkeit durch den Willen der Parteiführung zu beobachten [...]: Als Parteibürokrat ist der sowjetische Künstler mehr Künstler, mehr Schöpfer der neuen Wirklichkeit als später zu Hause vor der Staffelei."¹²³⁹

Die Künstlergruppen verloren mit dem Auflösungsbeschluß von 1932 ihre finanzielle und organisatorische Souveränität, die Möglichkeit, Ausstellungen zu organisieren, Zeitschriften zu publizieren und für ihre Positionen zu werben. So borniert und intolerant die proletarischen Gruppen zuweilen auftraten, mit ihrer Liquidierung war die Vielfalt aller Richtungen und Debatten ein für alle mal beendet. Mit dem ZK-Beschluß demonstrierte die Partei, daß nicht die Debatten um ästhetische Positionen, Fragen der Form und der künstlerischen Methoden entscheidend waren, sondern die Option der Parteiführung, diese Debatten jederzeit, wenn es

¹²³⁴ Auf dem XVII. Parteitag im Januar 1934 ersetzte Stalin die Losung "Die Technik entscheidet alles" durch die neue Losung "Die Kader entscheiden alles", mit der eine neue Intelligenz der Leiter und Produktionstechniker geschaffen werden sollte, die von den Künstlern propagiert und gestaltet werden sollte. Stalin zog mit diesem Losungswechsel die Konsequenz aus der Einsicht, daß angesichts der noch auf unbestimmte Zeit hinter dem Westen zurückbleibenden technisch-industriellen Basis das Bewußtsein des "neuen Menschen" ein solides Unterpfand und wahrscheinlich die einzige Garantie für den Aufbau des Sozialismus" sein werde. Diese Losung erinnert an die Forderung der II. Bitterfelder Konferenz im April 1964 an die Künstler, die Perspektive der Planer und Leiter einzunehmen.

¹²³⁵ Zit.n. "Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller." Herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Frankfurt am Main 1974, S. 47f.

¹²³⁶ Ebd., S. 49.

¹²³⁷ "Diese höchste Regierungsstelle war eine Art Kultusministerium für die ganze Sowjetunion; ihre Aufgabe war es, jede Form von Kunstaübung zu überwachen und dafür zu sorgen, daß kein Kunstwerk entstand oder bekannt wurde, das im Widerspruch zum 'Sozialistischen Realismus' stand." (Juri Jelagin, Kunst und Künstler im Sowjetstaat, Frankfurt am Main 1961, S. 66) Eine ähnliche Funktion wird ab Oktober 1957 auf Parteiebene die "Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED" unter Leitung von Alfred Kurella übernehmen.

¹²³⁸ Juri Jelagin, Kunst und Künstler im Sowjetstaat, Frankfurt am Main 1961, S. 64. Nach diesem Prinzip wurden in der SBZ die Pajoks zugeteilt. Vgl. Exkurs, 2.b.

¹²³⁹ Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 59.

ihr opportun erschien, administrativ beenden zu können.

Die danach ausgegebene Parole des Sozialistischen Realismus sollte sicherstellen, daß kein Künstler, keine Gruppierung sich mit einem eigenen Profil aus der verordneten Mittelmäßigkeit herausheben konnte. Die umfangreichen scholastischen Theoriegebäude zum Sozialistischen Realismus, die seine Kategorien und Elemente wie Realismus, Wahrheit, Typus, Parteilichkeit, Optimismus, Perspektive und Volkstümlichkeit (auch Volksverbundenheit, Verständlichkeit, Massenwirksamkeit) usw. nach Art eines ästhetischen Katechismus zu systematisieren versuchten¹²⁴⁰, sollten nur ablenken von der Tatsache, daß die Rede von der Kunst nur die Forderungen der Politik verkleidet.¹²⁴¹

Die Ausnahmesituation nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion führte im Kriegswinter 1941/42 zu einer vorübergehenden Entspannung zwischen Partei und Künstlern.¹²⁴² Nach Stalins Appell an die patriotischen Gefühle des russischen Volkes durften auch die verfemten Schriftsteller Boris Pasternak, Anna Achmatowa¹²⁴³ und der Satiriker

¹²⁴⁰ Z.B. Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin/DDR 1962 (russ. Originalausgabe, Moskau 1961); Hans Koch, Marxismus und Ästhetik. Zur ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Iljitsch Lenin, Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin/DDR 1961; Wassili Iwanow, Der sozialistische Realismus, Berlin/DDR 1965; Sozialistischer Realismus - Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung, hrsg. von Prof. Dr. Erwin Pracht und Dr. Werner Neubert, Berlin/DDR 1970; Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin/DDR 1974 (russ. Originalausgabe Leningrad 1971); Zur Theorie des sozialistischen Realismus, Berlin/DDR 1974, hrsg. vom Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Gesamtleitung Hans Koch; Einführung in den sozialistischen Realismus, Berlin/DDR 1975; Ästhetik heute, Berlin/DDR 1978. Die 9. Tagung des Zentralvorstandes des VBK der DDR diskutierte vom 22.-23. 11. 1976 in Magdeburg "Positionen und neue Fragestellungen zum Wesen und zu den Kriterien des sozialistischen Realismus", Protokoll, Berlin 1976.

¹²⁴¹ Keiner der Schriftsteller aus der DDR hat das besser durchschaut und sich radikaler aus dem Diskurs der Macht ausgeklinkt als Gert Neumann: "Ich betrachte es vielmehr als nötig, dieses Denken mit einer Konspiration zu schützen, die ich poetisch nenne..., und die das, letztlich sich entsprechende, Denken der Observation und der Observanz so ausführlich zu täuschen vermag: daß diese Konzentration dieses Denkens, das also mit den schwierigen Wörtern des Schweigens umzugehen begonnen hat, in das, notwendig, Sprechende die Nachricht über die Gegenwart eines Schweigens bringt, die nicht mehr von den Wörtern der Observation oder denen der Observanz erreicht werden kann..." (Gert Neumann, Die Klandestinität der Kesselreiniger. Ein Versuch des Sprechens, Frankfurt am Main 1989, S. 11.)

G. Neumann, geb. 1942 in Ostpreußen, Sohn der Parteischriftstellerin Margarete Neumann, Studium am Literaturinstitut J.R. Becher, 1969 exmatrikuliert und aus der SED ausgeschlossen, arbeitete als Schlosser und Haushandwerker in staatlichen und kirchlichen Einrichtungen der DDR. Die Kunstsprache des Sozialistischen Realismus, egal in welcher stilistischen Drapierung, "diese durch mich leben wollende und sicher auch sollende Sprache sollte das Leben mißdeuten und in sprachliche Zusammenhänge bringen, in denen es als unvernünftig und unmündig erklärt ist, damit es, schließlich, von der Diktatur beherrscht werden kann... erst mit dem Satz Martin Bubers: 'Ich habe keine Lehre, sondern ich führe ein Gespräch', war ich gerettet. Das *Gespräch* kümmert sich hauptsächlich um die Gestalt der Wahrheit. Es hat davon Kenntnis, daß sich die Wahrheit im Raum befindet: auch, wenn sie von der Macht beansprucht wird. Es ist freilich unausweichlich, sich mit diesem Machtanspruch zu beschäftigen..., jedoch nicht zwingend, die Gestalt der Wahrheit in der Widerlegung dieses Machtanspruchs sichtbar machen zu können." (Gert Neumann im Gespräch mit Egmont Hesse, in: Egmont Hesse, Hrsg., Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR, Frankfurt am Main 1988, S. 131, 136.)

¹²⁴² Vgl. das Kapitel über den Großen Vaterländischen Krieg und die Welle patriotischer Parteieintritte ab 1941 in Roy A. Medwedew, Die Wahrheit ist unsere Stärke. Geschichte und Folgen des Stalinismus, Frankfurt am Main 1973.

¹²⁴³ Anna Andrejewna Achmatowa 1888-1966, Lyrikerin der akmeistischen Schule, während der Belagerung Leningrads durch die Wehrmacht evakuiert nach Taschkent, nach dem ZK-Beschluß 1946 aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Unter dem Druck der Lagerhaft ihres Sohnes schrieb sie 1952 einige Hymnen auf Stalin. Nach dem XX. Parteitag 1956 wurde ihr Sohn aus dem Gulag entlassen, es erschienen wieder Bücher von ihr. Die DDR publizierte Anna Achmatowa, Poem ohne Held. Poeme und Gedichte, Nachdichtung von Heinz Czechowski, Uwe Grüning, Rainer und Sarah Kirsch, mit Nachwort hrsg. von Fritz Mierau, Leipzig 1979.

Michail Soschtschenko¹²⁴⁴ wieder publizieren.

Dieser Waffenstillstand wurde am 14.8. 1946 beendet mit den von Andrej A. Shdanow gegen die Zeitschriften "Swesda" (Stern) und "Leningrad" gerichteten Vorwürfe wegen des Abdrucks von Texten des Satirikers Michail Soschtschenko und Gedichten von Anna Achmatowa.¹²⁴⁵ Seine Rede im August 1946 sowie seine Kampagne im Januar 1948 gegen den "Formalismus und Kosmopolitismus" der Komponisten Chatschaturjan, Prokofjew und Schostakowitsch¹²⁴⁶ wurde als zweite sowjetische Kampagne gegen Formalismus und Kosmopolitismus, nach der von 1936/37, zum zukünftigen Modell für ein vergleichbares Vorgehen in der SBZ/DDR.

Die Kunst im Stalinismus "zielt auf die Widerspiegelung der vollkommenen Harmonie des gesellschaftlichen Kunstwerks in allen Werken und Äußerungen, ist gleichzeitig Teil dieser gesamten Harmonie und soll die Vorstellungen der politischen Eliten von Harmonie oder Utopie an die Bevölkerung, die Masse vermitteln."¹²⁴⁷ Nach Auflösung aller Subsysteme wird auch die Kunst als eines spezifischen Handlungszusammenhanges mit eigenen Regeln tendenziell verschwinden. Kunst wird dann von der politischen Avantgarde, der Partei und ihrem Führer nach ihrem Schöpfungswillen gestaltet, so wie es auch in allen anderen

¹²⁴⁴ In der DDR erschien Michail Soschtschenko, Schlüssel des Glücks, Nachwort von Arseni W. Gulyga, Leipzig 1977.

¹²⁴⁵ Vgl. A.A. Shdanow, Referat über die Zeitschriften "Swesda" und "Leningrad", 1946 (S. 20-42); Beschlüsse des Zentralkomitees der KPdSU(B) zu Fragen der Literatur und Kunst (1946-1948) über die Zeitschriften "Swesda" und "Leningrad". Aus dem Beschluß des ZK der KPdSU (B) vom 14. August 1946 (S. 60-63). In: Beiträge zum Sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur, Berlin/DDR 1953.

¹²⁴⁶ Vgl. A.A. Shdanow, Fragen der sowjetischen Musikkultur. Diskussionsbeitrag auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU (B), Januar 1948 (S. 43-59). In: Beiträge zum Sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur, Berlin/DDR 1953. Vgl. auch A.A. Shdanow, Über Kunst und Wissenschaft, Berlin/DDR 1951.

Sergej Prokofjew "wehrte sich nach seiner Aburteilung im 'Dekret über die Musik' vom 10. Februar 1948 im Laufe von vier Jahren verzweifelt, ohne seine künstlerischen Grundsätze aufzugeben, ohne seinen Stil und seine musikalische Sprache zu verleugnen. Erst ein halbes Jahr vor seinem Tod, im März 1953, schrieb er, krank und zermürbt, seine letzte, Siebente Symphonie, ein seltsam trockenes, absichtlich einfaches, naiv und lärmend orchestriertes Werk, das von Parteikritikern für durchaus 'realistisch', 'demokratisch' und von 'formalistischer Häresie' frei erklärt wurde. Der ziemlich begabte Chatschaturjan schwieg nach diesem gleichen Dekret vom Jahre 1948 sechs Jahre. Erst 1954 schrieb er das Ballett 'Spartak' - einen schwachen Abglanz seiner früheren Leistungen. Besonders interessant ist der komplizierte und schwierige schöpferische Weg Schostakowitschs. [...] Zuerst - bis er in den Jahren 1936/37 erstmals in Ungnade fiel - eigneten seiner Musik [...] ein lebensfroher, übermütiger Humor [...] Die neue Verfolgungsjagd gegen Schostakowitsch im Februar 1948 hatte für sein Schaffen ganz andere Folgen als die Ungnade des Jahres 1936. [...] Der Februar des Jahres 1948 hatte die intensive 'Umerziehung' Schostakowitschs zu einem wohlgesinnten 'sozialistischen Realisten' im Gefolge. Gerade gegen ihn, gegen den jüngsten und talentiertesten von allen in Ungnade gefallenen 'formalistischen' Komponisten, richteten sich die besonderen Anstrengungen der Gewalthaber. [...] Das Wichtigste ist, daß er nun Musik nach dem Geschmack seiner Hausherren schreibt. Seit 1948 schreibt er, einer der größten Komponisten unseres Jahrhunderts, eine ungeheuere Menge propagandistischer Makulatur in den verschiedensten Formen: das Oratorium 'Das Lied von den Wäldern' zum Ruhme des Stalinschen Planes der Aufforstung, die Kantate 'Über unserem Vaterland scheint die Sonne' [...] Den Prozeß der ideologischen Umerziehung des Komponisten konnte man als abgeschlossen betrachten. Man brauchte ihn weiterhin nicht mehr zu bevormunden."

Nach dem XX. Parteitag und dem Beginn der Entstalinisierung wurden die drei Komponisten Chatschaturjan, Prokofjew und Schostakowitsch am 8.6. 1958 rehabilitiert, "die Kritik an ihrem Schaffen vom Jahre 1948 als eine 'Widerspiegelung des Persönlichkeitskults' bezeichnet, als 'Provokation seitens der Parteifeinde Malenkov und Molotow und des Volksfeinds Berija.'" (Juri Jelagin, Kunst und Künstler im Sowjetstaat, Frankfurt am Main 1961, S. 204-208.) Vgl. auch "Zeugenaussage. Die Memoiren des Dimitrij Schostakowitsch", aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, Hamburg 1979.

¹²⁴⁷ Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung. In: Enge und Vielfalt- Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR", hrsg. von Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999, S. 558.

Funktionsbereichen der Gesellschaft wie Wissenschaft, Ökonomie und Recht geschieht. Die freiwillige Aufgabe der Autonomie seitens der sowjetischen Avantgarde führte zu einer Verschmelzung der Kunst mit der Politik und endete im Rahmen der staatsterroristisch durchgesetzten Homogenisierung der sowjetischen Gesellschaft mit der Zerstörung der Kunst und der Liquidierung der Künstler. Die Avantgarde wurde von Stalin nicht verfolgt, weil sie unpopulär, volksfeindlich oder zu extravagant war. Diese elitären Züge hatten die Künstler längst selbst korrigiert. Die künstlerische Avantgarde mußte 1932 administrativ gleichgeschaltet werden, weil sie mit der politischen Avantgarde der Partei um die Realisierung einer im Kern totalitären Utopie konkurrierte. Totalitär war ihre Verachtung des Gegebenen und ihre Vorstellung, die Gesellschaft nach ihrer ästhetischen Vorstellung zurechtbiegen bzw. formen zu können.

Der Appell der Avantgarde, die Kunst in das Leben zu überführen, meinte zunächst nur eine Vitalisierung der Kunst und eine Ästhetisierung des Lebens. Mit der Forderung, die ästhetische Grenze zwischen Kunst und Leben zu überwinden und das wirkliche Leben zu formen, hatte sich die künstlerische Avantgarde bereits selbst aufgegeben.

III. 2. Das Scheitern der ästhetischen Erziehung des 'Neuen Menschen' 1945-1989

"Kunst wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst kündigt. Unvereinbar ist ihre Humanität mit jeglicher Ideologie des Dienstes am Menschen. Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie."
(Theodor W. Adorno)¹²⁴⁸

a. "Antifaschistisch-demokratische" Kunstpolitik 1945-1947

Am 30. April 1945, dem Tag von Hitlers Selbsttötung, landete die sogenannte "Gruppe Ulbricht"¹²⁴⁹ - zehn deutsche Kommunisten, die das Moskauer Exil im Hotel Lux überlebt hatten¹²⁵⁰ - auf dem sowjetischen Feldflugplatz Calau/Niederlausitz, etwa 80 km südöstlich von Berlin, um der Roten Armee, die im Zentrum Berlins rund um die Reichskanzlei und den Reichstag gegen die letzten Widerstandsnester kämpfte, bevor am 2. Mai General Weidling kapitulierte, beim Aufbau der Verwaltung ihrer Besatzungszone behilflich zu sein.¹²⁵¹

In dieser 'Urszene' der Landung von Stalins Abgesandten waren Anfang und Ende der späteren DDR bereits vorgezeichnet. Keine Bewegung von unten, kein Aufstand, nicht einmal

¹²⁴⁸ Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, S. 293.

¹²⁴⁹ "Gruppe Ulbricht" in Berlin April bis Juni 1945. Von den Vorbereitungen im Sommer 1944 bis zur Wiedegründung der KPD im Juni 1945. Eine Dokumentation. Herausgegeben 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.

¹²⁵⁰ "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 erstenmal 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.)

¹²⁵¹ 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)

ein Wahlsieg¹²⁵² hatte die Kommunisten an die Macht gebracht. Ihre Macht bezogen sie einzig und allein von der Sowjetischen Militäradministration, die mit dem Befehl Nr. 1 am 9. Juni 1945 errichtet worden war¹²⁵³, ihre Legitimation aus dem Antifaschismus (vgl. II.1.). Im Sinne dieser pragmatischen Machtpolitik unterdrückte die SED von Anfang an jede sich selbstorganisierende und sich selbst verantwortlich fühlende antifaschistische, sozialistische oder kommunistische Bewegung von unten. Die von der Roten Armee in den von ihr besetzten Territorien zunächst uneingeschränkt tolerierten "antifaschistischen Ausschüsse" und Komitees wurden, nach der neuen Moskauer Direktive, die Neugründung der Kommunistischen Partei Deutschlands vorzubereiten, auf Weisung von Walter Ulbricht¹²⁵⁴ sofort aufgelöst.¹²⁵⁵ Ähnliche, spontane Zusammenschlüsse gab es auf dem Gebiet der Literatur und bildenden Kunst als "Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Schriftsteller" (1946) in Anlehnung an den "Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller" (BPRS) und vermutlich schon im Spätherbst 1945 als "Arbeitsgemeinschaft der in der SED organisierten bildenden

¹²⁵² 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.

¹²⁵³ 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 Besatzungstreitkräfte in Deutschland (1948 ca. 350.000 Mann nach Schätzungen des amerikanischen Geheimdienstes).

¹²⁵⁴ Ein differenziertes Bild von Walter Ulbricht zeichnet die Biographie von Mario Frank, Walter Ulbricht. Eine deutsche Biografie, Berlin 2001.

¹²⁵⁵ 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 Neuauflage, München 1999, S. 28. Vgl. Wolfgang Leonhard, Die Revolution entläßt ihre Kinder, a.a.O., 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. Tb.ausgabe, München 1996, S. 29f., S. 36)

Künstler"¹²⁵⁶, die von der SED nur vorübergehend geduldet und mit der Gründung der Künstlerverbände Ende der 40er Jahre von der Bildfläche verschwanden.

Die vierzigjährige Diktatur der SED war eine Statthalterschaft, die von den Launen der jeweiligen Moskauer Deutschlandpolitik¹²⁵⁷ abhing und daher konsequenterweise mit Gorbatschows Perestrojka enden mußte.

"Nichts Spontanes stand für die *Gründungsikonographie* der DDR zu Gebote, nur Organisiertes oder Erfundenes. Den Fackelzug (!) vor Wilhelm Pieck am 11. Oktober 1949 Unter den Linden, ausgeleuchtet von russischen Scheinwerfern, hatte Max Lingner zum Bildmotiv der letzten Station seines Zyklus der deutschen Revolutionsgeschichte¹²⁵⁸ machen wollen; Werner Tübke suchte die Genesis der DDR beim Nationalkomitee Freies Deutschland, Fritz Cremer bei der angeblichen Selbstbefreiung der Häftlinge des KZ Buchenwald vor Eintreffen der Amerikaner. Am besten schien der 'Historische Händedruck' Pieck/Grotewohl, Vorbild des Partei-Emblems mit den verschlungenen Händen, zu passen, aber seit der Aufhebung der Parität war das Symbol eine leere Form: die Lebenslüge der Partei."¹²⁵⁹

In seiner Autobiographie kritisiert Günter de Bruyn die nachträgliche Verklärung der antifaschistisch-demokratischen Anfänge in der SBZ: "Das Märchen von den edlen Anfängen

¹²⁵⁶ Vgl. Jens Semrau, Keine ASSO! Fritz Duda und die "Arbeitsgemeinschaft der in der SED organisierten bildenden Künstler". In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 127-138.

¹²⁵⁷ Vgl. Wilfried Loth, Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte, Berlin 1994. 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." (Loth, a.a.O., 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), Zeitschrift für Geschichtswissenschaft Nr.1/2000.

¹²⁵⁸ Vgl. Rüdiger Thomas, Staatskultur und Kulturnation. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 22 und 25 (Abbildung). Die Tuschzeichnung befindet sich im Max-Lingner-Archiv der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

¹²⁵⁹ Günter Feist, Allmacht und Ohnmacht. Historische Aspekte der Führungsrolle der SED. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996, 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. 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)

des sozialistischen deutschen Staates, das nach dem Ende desselben eine Spätblüte erleben sollte, hatte zu seinen Lebzeiten schon gegrünt und geblüht. [...] Das Körnchen Wahrheit, das in ihm steckte, hatte mit Seelischem mehr zu tun als mit politischen Fakten. Edel war möglicherweise der Glaube an hehre Ziele gewesen, nicht aber die Politik, an der er mitgewirkt hatte. Zu dieser hatten vielmehr Internierungslager und Zuchthäuser, Enteignungen, Vertreibungen, Lügen und Bücherverbote gehört. Dafür aber hatte die Begeisterung blind gemacht. Mir war die Verklärung der Jahre, in denen ein Ulbricht-Witz, der nach Ansicht der Richter den Weltfrieden gefährdete, möglicherweise mit Haft bezahlt werden mußte, immer zuwider gewesen, weil sie auch Unmündigkeit, Dummheit und Blindheit verklärt und mit Unschuld gleichgesetzt hatte [...]."¹²⁶⁰

Häufig werden die Reden von Wilhelm Pieck und Anton Ackermann auf der "Ersten Zentralen Kulturtagung" der KPD (3.-5.2. 1946) zitiert als Beweis für eine anfänglich liberale Kulturpolitik. Pieck (1876-1960), seit der Verhaftung von Ernst Thälmann durch die Nazis 1933 Vorsitzender der KPD, versprach im Deutschen Theater vor Delegierten aus allen Besatzungszonen eine "Erneuerung der deutschen Kultur" im Bündnis aller "aufbauwilligen, antifaschistischen und demokratischen Kräfte, ganz gleich welcher Partei- oder Konfessionszugehörigkeit".¹²⁶¹

Anton Ackermann (1905-1973), der bis 1948 die auch in der SED weit verbreitete Hoffnung auf einen eigenen deutschen Weg zum Sozialismus¹²⁶² vertrat, sprach auf der Kulturtagung am darauffolgenden 4. Februar als der spätere Sekretär für Kultur beim ZK der SED über "Unsere kulturpolitische Sendung": "Freiheit für Wissenschaft und Kunst bedeutet, daß dem Gelehrten und Künstler kein Amt, keine Partei und keine Presse dreinzureden hat, solange es um die wissenschaftlichen und künstlerischen Belange geht. Über dieses Recht soll der Gelehrte und Künstler uneingeschränkt verfügen." Dies sollte allerdings, wie auch in den späteren Formeln über "Weite und Vielfalt" auf der Basis der "festen Positionen des Sozialismus" (1963, 1972), nur für "die Gestaltung der Form" gelten, die der Künstler "selbst für die einzig künstlerische hält." Darauf folgte in der Sprache des Dritten Reichs¹²⁶³ mit dem Hinweis auf das "gesunde Volksempfinden" die Einschränkung: "Wenn dann aber irgendein Pseudokünstler herkommt, um Zoten über den Humanismus, die Freiheit und Demokratie [...] zu reißen, dann soll er das 'gesunde Volksempfinden' ebenso empfindlich spüren wie der

¹²⁶⁰ Günter de Bruyn, Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht, Frankfurt am Main 1998, S. 231f.

¹²⁶¹ 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".

¹²⁶² 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)

¹²⁶³ Victor Klemperers "LTI. Notizbuch eines Philologen" ("Lingua Tertii Imperii", im Dezember 1946 als Manuskript abgeschlossen) erschien 1947 im Aufbau-Verlag, Berlin.

Pseudowissenschaftler [...]." Weiter heißt es unmißverständlich: "Unser Ideal sehen wir in einer Kunst, die ihrem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch ist. [...] In der Sowjetunion macht diese Kunstrichtung eine äußerst verheißungsvolle Entwicklung durch, und wir wünschten, daß unsere deutschen Künstler recht bald die Möglichkeit haben, sich mit ihr näher bekanntzumachen."¹²⁶⁴

Bei einer Zusammenkunft am 25.9. 1944 im Moskauer Hotel Lux zu "Kulturfragen im neuen Deutschland" erklärte Johannes R. Becher: "Der Friede ist [...] die Fortsetzung des Krieges gegen den Faschismus mit anderen Mitteln." Unter Demokratisierung verstand er die "Umerziehung des deutschen Volkes [...] auf ideologisch moralischem Gebiet. [...] In diesem ideologischen Kampf tritt [...] die Partei auf als geistige Ordnungsmacht mit ihrer Lehre von der objektiven Wahrheit." Eindeutig ist die Partei sowohl "das Erkenntnisorgan objektiver Wahrheiten als auch das Vollzugsorgan dieser objektiven Wahrheiten, das heißt, der geschichtlichen Notwendigkeiten."¹²⁶⁵

Ahnungsvoll notierte Karl Hofer bereits am 23.2. 1946 in einem Brief an Gerhard Marcks unter dem Eindruck eines Künstlertreffens, zu dem der Referent in der Zentralverwaltung für Volksbildung, Gerhard Strauß, eingeladen hatte: "Hier wird es immer schlimmer und sturer. Die Kunst soll wieder und muß und müßte wieder, und für das Volk, volksverbunden, der ganze Nazitratsch mit anderen Vorzeichen."¹²⁶⁶

Dennoch weckte die "Allgemeine Deutsche Kunstausstellung" in Dresden (25. 8. bis 29.10. 1946) bei den Künstlern zunächst Hoffnungen auf eine wirklich "antifaschistisch-demokratische" Kunstpolitik der SED. Im Gegensatz zur späteren, halbherzigen und propagandistischen Beteiligung westdeutscher Künstler an der II. und III. Deutschen Kunstausstellung 1949 und 1953 in Dresden, war die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung ein bewußtes Bekenntnis der Veranstalter - der Landesverwaltung Sachsen¹²⁶⁷, die

¹²⁶⁴ 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. 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.)

¹²⁶⁵ 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, Ackerman, Schwab, Arthur Pieck. (Vgl. ebd., S. 14, Anm. 8.)

¹²⁶⁶ Zit. n. Karl Hofer, Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden. Hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig und Weimar 1991, S. 265.

¹²⁶⁷ 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, Prof. 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 (vgl. die

selbstverständlich in enger Absprache mit der Propagandaabteilung der SMAD¹²⁶⁸ tätig wurde - zur kulturellen Einheit Deutschlands über die Zonengrenzen hinweg. Innerhalb der Informationsabteilung der SMAD war er vor allem der Leiter der Kulturabteilung, Alexander Dymshitz¹²⁶⁹, der sich für die Realisierung der Ausstellung persönlich einsetzte. "Ein Bekenntnis zur Demokratie sollte abgelegt und darüber hinaus die Forderung nach einem geeinigten Deutschland versinnbildlicht werden."¹²⁷⁰ Will Grohmann, damals Ministerialdirektor für Wissenschaft, Kunst und Erziehung der Zentralen Landesverwaltung Sachsen, Professor und Rektor der Hochschule für Werkkunst in Dresden bis zu seiner Übersiedlung nach West-Berlin 1948, und der Maler Hans Grundig konnten als Mitglieder der Jury die amerikanische, französische und englische Zone bereisen, um gegen große Widerstände und das Mißtrauen der Künstler Gemälde direkt aus den Ateliers zu holen.¹²⁷¹

Biographie im Anhang), 1946-48 Ministerialdirektor und Staatssekretär für Volksbildung in der Landesverwaltung Sachsen, war politisch zuständig für das Projekt.

¹²⁶⁸ 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 Tjulpanow. Deutschland nach dem Kriege (1945-1949). Erinnerungen eines Offiziers der Sowjetarmee. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Stefan Doernberg, Berlin/DDR 1987.

¹²⁶⁹ 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 wurde nicht angenommen. Im gleichen Jahr wird er Mitglied der KPdSU. Im Juni 1941 meldet er sich 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 verließ er 1949 Berlin und kehrte als wissenschaftlicher Mitarbeiter an das Leningrader Institut für Literatur der Akademie der Wissenschaften zurück.

Vgl. Alexander Dymshitz. Wissenschaftler, Soldat, Internationalist, hrsg. von Klaus Ziermann unter Mitarbeit von Helmut Baierl, Berlin/DDR 1977.

Herbert Volwahren, 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, Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1988/89, S. 352-377, hier: S. 355.)

¹²⁷⁰ Carl-Ernst Matthias, Künstlerkongress in Dresden. In: bildende kunst, 1. Jg., 1947, H. 1, S. 3-11.

¹²⁷¹ 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, Köln 1996, S. 259-261.)

Mit Gemälden und Skulpturen von Max Ackermann, Ernst Barlach, Willy Baumeister, Max Beckmann, Lyonel Feininger, Karl Otto Goetz, Waldemar Grzimek, Erich Heckel, Werner Heldt, Adolf Hoelzel, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Moll, Otto Mueller, Ernst Wilhelm Nay, Christian Rohlf, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, Heinz Trökes, Wilhelm Wauer und Fritz Winter war die Ausstellung der erste und zugleich letzte Versuch einer Rehabilitierung der von den Nazis als "entartet" diffamierten deutschen Künstler der Moderne auf dem Territorium der späteren DDR.

Auffallend war der Mangel an Werken über die jüngste Vergangenheit, Krieg, nationalsozialistischer Terror und den Mord an den europäischen Juden. Hans Grundigs Mitteltafel "Vision einer brennenden Stadt" seines Triptychons "Das Tausendjährige Reich" (1935-38) und das Triptychon "Der Krieg" (1929-32) von Otto Dix, die sich gegenüber hingen¹²⁷², sowie einige Radierungen von Lea Grundig aus der Folge "Unterm Hakenkreuz" waren Ausnahmen.

74.000 Menschen besuchten die Ausstellung. 67% der Teilnehmer einer Fragebogenaktion lehnten die Ausstellung "besonders der expressionistischen und abstrakten Kunst wegen" ab¹²⁷³, obwohl die bedeutenden Werke des Expressionismus vor 1933 eindeutig in der Minderzahl waren gegenüber der Masse von konventionellen Porträts, idyllischen Landschaften und Stilleben.¹²⁷⁴ Hans Grundig erklärte sich die ablehnende Haltung vor allem der Jugend mit der "Verschüttung menschlicher Gehirne in der Nazizeit [...]. Die heutige Jugend, auch die Kunststudenten, stehen völlig ratlos vor allem, was nicht plattester Naturalismus ist."¹²⁷⁵ Die angeblich mangelnde "Volksnähe" wurde bereits zu diesem Zeitpunkt als Vorwand genommen, die Künstler mit Forderungen nach einer realistischen und 'volksverbundenen' Kunst zu konfrontieren.¹²⁷⁶

Dennoch gibt sich Hans Grundig zu diesem Zeitpunkt in einem Brief an seine Frau in Palästina noch ganz optimistisch und euphorisch: "es ist wieder Kampf auf der ganzen Linie, diesmal zum Glück einer, den ich gerne durchkämpfen will [...] Fragen der Kunst werden

¹²⁷² Beide Werke sind im Besitz der Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

¹²⁷³ Carl-Ernst Matthias, a.a.O., S. 5.

Zur Umfrage und ihrer kulturpolitischen Instrumentalisierung vgl. Lindner 1998, S. 70-81.

¹²⁷⁴ "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.)

¹²⁷⁵ Brief vom 30.9. 1946. Zit.n. Hans Grundig, Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957, hrsg. von Bernhard Wächter, Rudolstadt 1966, S. 108.

¹²⁷⁶ 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.)

Bertolt Brecht kommentierte diese Haltung in seinen "Notizen über die Formalismusdiskussion": "Für die Künstler recht unergiebig, ja Ärgernis erregend ist die Haltung gewisser Formalismusbekämpfer, welche zwischen dem Volk und sich selbst einen deutlichen oder undeutlichen Unterschied machen. Sie reden nie von der Wirkung eines Kunstwerks auf sich selbst, immer von der auf das Volk. Sie selbst scheinen zum Volk nicht zu gehören. Dafür wissen sie genau, was das Volk will, und erkennen das Volk daran, daß es will, was sie wollen. 'Das versteht das Volk nicht', sagen sie. 'Hast du es verstanden?' fragt der Künstler. 'Wenn nicht, sag gefälligst, du hast es nicht verstanden, und ich kann dich als Zeugen anerkennen.' In der Tat unterschätzen solche Leute das Volk ganz unverschämt, das sie so schätzen." (Ges. Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 528.)

diskutiert, angeregt durch unsere Ausstellung. Ob Expressionismus, ob Naturalismus oder realistische Gestaltung. Es kocht."¹²⁷⁷ "Abstrakte oder realistische Kunst, das war (noch, E.G.) die Frage."¹²⁷⁸

Allerdings konnten die Kulturfunktionäre gegenüber den die Moderne verteidigenden Künstlern und Kunstkritikern seit dieser ersten Publikumsbefragung nach 12 Jahren Nazidiktatur und "Aktion entarteter Kunst" auf die Volksmeinung verweisen, die doch so eindeutig auf ihrer Seite zu sein schien. "Gleichzeitig konnten sich jene Betrachter, die weiterhin im Nazi-Jargon über die Künstler der Moderne herzogten, sicher sein, damit keine Tabu-Verletzung zu begehen: *Eine unselige Allianz war geboren, die mehr als zwei Jahrzehnte das Kunstleben in der künftigen DDR nachhaltig prägen sollte.*"¹²⁷⁹

Auch in Westdeutschland stellte sich für die in Deutschland gebliebenen Vertreter der Weimarer Generation wie Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Karl Hofer die Frage, ob sie bereit waren, noch einmal als Lehrer und Erzieher einer "verführten" Jugend anzutreten. Im Gegensatz zur SBZ sahen die Kulturoffiziere der Westalliierten, aber auch engagierte Kulturpolitiker und Kunstsammler, in der zeitgenössischen Kunst, bzw. der Kunst der Moderne ein probates Mittel der "reeducation" zur Demokratie. Vor allem von den Künstlern des Expressionismus erwartete man, daß sie Zeichen individueller Freiheit setzen würden. Anlässlich der Schenkung seiner in der Nazizeit versteckten Expressionistensammlung an die Stadt Köln erklärte der Rechtsanwalt Josef Haubrich 1946 in seiner Eröffnungsrede: "Unseren jungen Menschen, die der Freiheit entwöhnt sind, ja größtenteils gar nicht wissen was Freiheit ist, will ich Gelegenheit geben, in Ruhe selbst das zu sehen und zu prüfen, was ihnen in den 12 Jahren unter Zwang vorenthalten wurde [...] unsere jungen Freunde bitte ich, sich von der Uniform, die ihnen der Nazismus auch in geistiger Erziehung aufgezwungen hat, endgültig frei zu machen und die Freiheit der Kunst zu nützen, die uns die Demokratie zurückgab."¹²⁸⁰ Die Schenkung der gesamten Expressionisten-Sammlung durch den Rechtsanwalt Josef Haubrich an die Stadt Köln wurde 1946 zum Grundstein für die spätere Kunstmetropole Köln. Als symbolische Gegenausstellung zur Schandausstellung "Entartete Kunst" wanderte sie zwischen 1947 und 1955 durch 15 westdeutsche Städte und ins benachbarte Ausland.¹²⁸¹

¹²⁷⁷ Brief vom 24.9. 1946, wie Anm. 1265, S. 104.

¹²⁷⁸ Brief vom 10.11. 1946, wie Anm. 1265, S. 114f.

¹²⁷⁹ Lindner, 1998, S. 75. In jedem vierten Fragebogen sei die Ablehnung von Kunstwerken unter Verwendung nazistischer Vokabels 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 bürgerlichen Einkapselung und Abschließung darstellen, eine Überspitzung des Individualismus, der z.B. in der abstrakten Kunst deutlich wird." (S. 80)

¹²⁸⁰ Ingrid Severin, Denken in Erinnerungsbildern. Leopold Reidemeister. Museumsmanager preußischer Tradition und internationaler Avantgarde, Typoskript, Habilitationsschrift, Humboldt-Universität, Berlin 1995, S. 155.

¹²⁸¹ Severin, a.a.O., 1995, S. 483. Zur Rezeption der Sammlung, vgl. ebd., S. 157-165.

b. 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 Kolleginnen, liebe Kollegen, wir malen, was wir hören."¹²⁸²

Zum Jahreswechsel 1947/48 schränkte die SED in Folge der gescheiterten Londoner Außenministerratstagung ihre Bemühungen ein, den Anschein einer klassen- und parteiübergreifenden Bündnispolitik noch weiter aufrechtzuerhalten. Die "antifaschistisch-demokratische Umwälzung"¹²⁸³ schien im nachhinein ein taktisches Zwischenspiel gewesen zu sein.¹²⁸⁴ 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."¹²⁸⁵ 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 sogenannten Truman-Doktrin¹²⁸⁶, 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 hätten. 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

¹²⁸² Von Wolfgang Hütt überlieferter Ausspruch von Bernhard Kretschmar auf einer Sitzung des 1964 neugewählten Zentralvorstandes des VBKD, in: W. Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 243.

Bernhard Kretschmar, 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 Oeuvre 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.

¹²⁸³ Vgl. Hermann Weber, Geschichte der DDR, München 1999, S. 19.

¹²⁸⁴ Als charakteristisch für diese Bündnispolitik empfand man 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)

¹²⁸⁵ Wilfried Loth, a.a.O., S. 101.

¹²⁸⁶ Rede des Präsidenten Truman am 12.3. 1947 vor dem amerikanischen Kongreß, in der er Griechenland und der Türkei amerikanische Militär- und Wirtschaftshilfe zusagte.

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."¹²⁸⁷

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 potentiellen Hungertod¹²⁸⁸ 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 SBZ¹²⁸⁹ 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.¹²⁹⁰ Malycha zitiert aus einer Rede, in der

¹²⁸⁷ Sowjetisches Protokoll nach der deutschen Übersetzung in Neues Deutschland vom 20.5. 1988, zit.n. Wilfried Loth, a.a.O., S. 123.

¹²⁸⁸ Tatsächlich waren die Westsektoren damals noch nicht gegenüber dem Ostsektor und dem Umland abriegelt. 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.)

¹²⁸⁹ 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 'Dienstvorgesetzten' 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.

¹²⁹⁰ 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

Hermann Matern (vgl. Biographie im Anhang) 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-Kontrollkommission¹²⁹¹ 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)'¹²⁹² 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."¹²⁹³

Hilfsverband der Sowjetarmee." (Die Revolution entläßt ihre Kinder, Köln 1955, zit.n. Ausgabe Gütersloh, S. 547f.)

¹²⁹¹ 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.

¹²⁹² 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.

"Georg 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)

¹²⁹³ 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, München 1996, S. 129ff.

In der Folge wuchs der Druck, "Das Große Vorbild"¹²⁹⁴ 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 zugunsten von Einheitsverbänden nach Kunstgattungen vollzogen worden.¹²⁹⁵

Der einflußreiche Leiter der Kulturabteilung der SMAD, Oberstleutnant Alexander Dymshitz, der 1946 noch eine maßgebliche Rolle bei der Organisation der "Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung" gespielt hatte, eröffnete die Formalismus-Kampagne¹²⁹⁶ im November 1948 mit seinem Artikel "Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei."¹²⁹⁷ Der westlichen Moderne unterstellte Dymshitz zügellose Intuition, die zu einer "pessimistischen Einstellung zur Welt und tiefem Unglauben an die geistigen Kräfte des Menschen führt."

Den von Dymshitz 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 Existentialismus geschrieben (vgl. Dokument 1 im Anhang). 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 Situation angemessen, jetzt aber müsse aufgebaut werden

¹²⁹⁴ "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 Schicksalsfragen der deutschen Nation, Aufbau-Verlag, Berlin 1949.

¹²⁹⁵ Vgl. Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932. Mit einer Analyse von Karl Eimermacher, Stuttgart 1972, S. 433f.

¹²⁹⁶ 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.

¹²⁹⁷ 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: solange 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 künslers gehört auch sein publikum.)" (Arbeitsjournal 1938-1955, Berlin/DDR 1977, S. 460.)

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 Sandberg¹²⁹⁸, der spätere Chefredakteur der Zeitschrift des VBKD, "Bildende Kunst", dagegen konnte sich als einziger Künstler aufgrund seiner Autorität als KZ-Opfer die Zivilcourage leisten, in einer Reihe von Beiträgen in der Täglichen Rundschau (SMAD) und im Neuen Deutschland (SED) Stellung gegen das Formalismusverdikt zu nehmen.¹²⁹⁹

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 mittelalterliche Tafeln und Schnitten zu spüren."¹³⁰⁰

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

¹²⁹⁸ Herbert Sandberg, 1908-1991, Sohn des jüdischen Lederhändlers Salomon Sandberg in Zabrze (Oberschlesien, 1915 Hindenburg genannt), studierte 1926-28 bei Otto Mueller an der Kunstakademie Breslau, 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 Schlammkreide seine 1946 vollendeten und 1949 im Aufbau-Verlag mit einem 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." (Lothar Lang, Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1983, S. 21f.) Nach dem Kriegsende gab er 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, Schattenlicht, Halle 1999, 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.

¹²⁹⁹ 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 Dymshitz, 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.

¹³⁰⁰ Tägliche Rundschau vom 17.12. 1948, zit. n. Herbert Sandberg, Spiegel eines Lebens. Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten, Berlin/DDR 1988, S. 85.

Wohnraum, Kohlenscheine, Sonderzuteilungen und Preise. [...] Durchaus mehr Zuckerbrot; die Peitsche konnte man nur ahnen, nicht sehen."¹³⁰¹

Anlässlich der Einrichtung eines "Amtes für Literatur und Verlagswesen" im Rahmen der "Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten", stellte Ministerpräsident Otto Grotewohl am 1.9. 1951 unmißverständlich klar: "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."¹³⁰²

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 Kulturfonds¹³⁰³ aus Mitteln der Betriebe und des FDGB sowie der Erhebung eines Kulturgruschens 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.¹³⁰⁴

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

¹³⁰¹ Alfred Kantorowicz, Deutsches Tagebuch, Bd. 1, München 1964, S. 317.

Seit 1931 Mitglied der KPD, seit 1950 der SED, mußte er im August 1957 vor drohender Verhaftung aus der DDR fliehen, nachdem er sich Ende 1956 weigerte, eine Ungarn-Resolution der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu unterschreiben. Bereits im August 1938 kam er während des Spanischen Bürgerkrieges zu der Überzeugung, "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, Köln 1955, zit.n. Ausgabe Gütersloh, 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.)

¹³⁰² Otto Grotewohl, Die Kunst im Kampf für Deutschlands Zukunft, ND, Nr. 203, 2.9.1951. Zit.n. Dokumente 1972, S. 208.

¹³⁰³ Vgl. Angelika Reimer, Organe der Macht. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 829-832.

¹³⁰⁴ 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.

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."¹³⁰⁵

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."¹³⁰⁶ 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."¹³⁰⁷

Mit dem Pseudonym N. Orlow wurde damals für parteiinterne Kreise signalisiert, daß die so unterzeichneten Artikel vom damaligen sowjetischen Hochkommissars Wladimir Semjonow¹³⁰⁸ in Karlshorst autorisiert¹³⁰⁹ waren. Der Artikel sollte die noch zögernde SED

¹³⁰⁵ Tägliche Rundschau vom 20. und 21.1. 1951.

¹³⁰⁶ Victor Klemperer, So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1950-1959, Berlin 1999, S. 127.

¹³⁰⁷ Bertolt Brecht, "Notizen über die Formalismuskussion", in: Gesammelte Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 527f.

¹³⁰⁸ 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 nichtfigurativen 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.

¹³⁰⁹ 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 Dammebeck 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 Menzels Eisenwalzwerk, weil dort die Arbeiter "nicht als niedergedrückte, bemitleidenswerte Wesen dargestellt werden." (Lutz Dammebeck, Dürers Erben, 1996, MDR/arte, Typoskript, S. 7-9.)

auf Linie

bringen und auf das sogenannte Formalismus-Plenum (5. Tagung des ZK der SED vom 15.-17.3. 1951) vorbereiten, das mit der Rede von Hans Lauter, ZK-Sekretär für Kultur, und der EntschlieÙung "Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur" die Formalismuskampagne parteiamtlich sanktionierte.¹³¹⁰ Die direkte Einmischung der Sowjetunion in die Kunstpolitik und Ästhetik-Debatte der DDR war offensichtlich. Das offizielle Organ der SMAD, die Tägliche Rundschau, organisierte die Formalismus-Realismus-'Debatte'. Sie hatte auch im November 1948 den ersten 'Versuchsballon' des sowjetischen Kulturoffiziers Alexander Dymshitz 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.¹³¹¹

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, Köln 1996, 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.)

¹³¹⁰ 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.)

¹³¹¹ 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, vgl. I.1.d.); 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

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 Verfallungsprodukt 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. Im zweiten Teil verknüpfte er den "Kosmopolitismus" mit der Frage der Nation und der "nationalen Rolle der Kunst". Die größte 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 Weltsprache¹³¹², die Weltphilosophie, die Weltkunst und vor allen Dingen natürlich die 'Weltpolizei' und die 'Europa-Armee'. Das Ganze selbstverständlich unter USA 'Schirmherrschaft'."¹³¹³

Der Stalin zugeschriebenen Losung, die sozialistische Kunst sei "proletarisch ihrem Inhalt nach, national ihrer Form nach"¹³¹⁴, folgend, orientierte man die Künstler auf das nationale "Kulturerbe" der deutschen Renaissance (ein Ausschnitt aus Albrecht Dürers Selbstporträt von 1498 schmückte programmatisch das erste Heft der im Januar/Februar 1953

beiden Grundrissen 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).

¹³¹² 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 1/92, S.77)

¹³¹³ Zit.n. Dokumente 1972, S. 174.

¹³¹⁴ Bildende Kunst, Heft 1, März/April 1953, S. 2.

"Es würde eine schreckliche Verkümmern 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.)

neugegründeten Zeitschrift "Bildende Kunst"¹³¹⁵, vgl. I.1.c.) und die deutsche "realistische" Kunst des 19. Jahrhunderts (Adolph von Menzel, Ludwig Richter, Wilhelm Leibl, Hans Thoma, Anselm Feuerbach usw., vgl. I.1.f.).

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.¹³¹⁶ 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"¹³¹⁷, 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 war "die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen".¹³¹⁸ 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.¹³¹⁹

¹³¹⁵ Herausgeber ist die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und der Verband bildender Künstler Deutschlands.

¹³¹⁶ 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.)

¹³¹⁷ 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.

¹³¹⁸ 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.)

¹³¹⁹ "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

Daher sieht das geschulte Auge des Zensors sofort "die politische Einstellung des Künstlers zur Wirklichkeit, zum gesellschaftlichen Leben und zur Geschichte."¹³²⁰

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 Gustav 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 [...]"¹³²¹, 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.¹³²²

In seiner Rede während der zweiten Sitzungsperiode der Akademie der schönen Künste der UdSSR 1949 erklärte der damals führende Genremaler Boris Wladimirowitsch Joganson¹³²³ 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.¹³²⁴ Groys zieht den Schluß: "So stellt sich nach Jahrzehnten des blutigen Kampfes gegen den Formalismus plötzlich heraus, daß 'das

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.

¹³²⁰ Kunst und Literatur, Heft 1, 1953, Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft, Berlin/DDR, S. 29.

¹³²¹ Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 58f.

¹³²² "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." (Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 60.)

¹³²³ 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.

¹³²⁴ 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. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 61f.

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', 'abstrakten' 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."¹³²⁵

Offiziell wurde natürlich nur Optimismus und die Darstellung der Zukunft in der Gegenwart gefordert.¹³²⁶ René Graetz (vgl. Biographie im Anhang) kritisierte diese vulgärmarxistischen Vorstellungen von den Aufgaben des Künstlers, die von sowjetischen und deutschen Theoretikern zu einem Katechismus des Sozialistischen Realismus aufbereitet wurden, in einem Artikel der Wochenzeitung des Kulturbundes, "Sonntag", der, veröffentlicht am 5.7. 1953, zu den ersten Dokumenten einer freieren Diskussionsatmosphäre im Gefolge eines "Neuen Kurses" nach dem 17. Juni gerechnet werden kann. 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."¹³²⁷

¹³²⁵ Boris Groys, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988, S. 62f.

¹³²⁶ 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 erfreue, wieder den unbekanntem 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.)

¹³²⁷ Dieser Schrift voraus ging am 20.6. 1950 der berühmt berüchtigte Aufsatz "Über den Marxismus in der Sprachwissenschaft", in der 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

Magritz ziehe 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."¹³²⁸ [...] Kurt Magritz macht den Fehler, daß er die Frage der Treue des

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, a.a.O., 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. Vgl. Exkurs, 2.g.

Stalins Schrift "Ökonomische Probleme des Sozialismus in der UdSSR" (Berlin/DDR 1952), auf die sich Kurt Magritz und René Graetz in seiner Kritik 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'." (Berlin/DDR 1952, 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 Gesellschaftswissenschaft, Berlin/DDR 1975, S. 9) Im Gegensatz zur Marx'schen Hypothese vom allmählichen Absterben des Staates, wächst ihm 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)', in: Zur Geschichte der KPdSU. Herausgeber Internationale Sozialistische Publikationen (ISP), Hamburg 1971, 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.)

¹³²⁸ 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

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 Materialien¹³²⁹, aus denen ein Kunstwerk gestaltet wird." Zum Schluß wirft René Graetz dem Kritiker Magritz vor, seine Thesen "stets als 'ultima ratio', als letzte Weisung" bekannt gegeben 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."¹³³⁰ 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 (vgl. zu Magritz I.1.b.-f.).¹³³¹

bb. Georg Lukács und die DDR

Diese vulgärmarxistische Abbildtheorie, wie sie Magritz, Massloff (vgl. I.1.b.-f.) u.a. in der DDR verbreiteten, konnte sich in der DDR auf die Autorität der von Georg Lukács in den

"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.)

¹³²⁹ Die Materialästhetik von Tretjakow, Brecht, Eisler markiert die Gegenposition zu Lukács, vgl. dazu den folgenden Abschnitt über Lukács.

¹³³⁰ René Graetz, Darf der Künstler die Natur verändern? Zu einigen falschen Thesen über das Wesen der Kunst. In: Sonntag, 5.7. 1953, S. 5.

¹³³¹ 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, Halle 1999, S. 324, 383)

Die Teilnehmer der 4. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK der DDR vom 19.-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 wird von den beiden Hauptrednern Karl Max Kober und Ullrich Kuhirt überhaupt nicht erwähnt. Kober hält Werke wie "Ehrt unsere alten Meister" von Hans Mayer-Foreyt (vgl. I.1.f.) und Otto Nagels "Junger Maurer von der Stalinallee" (vgl. I.1.b.) bis heute 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 widersprechen 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)

30er Jahren ausgearbeiteten Realismus-Theorien berufen.¹³³² Die SED hatte ihm - wie Alexander Abusch 1958 zugeben mußte - "zeitweilig fast eine Monopolstellung" in Fragen der marxistischen Ästhetik und Literaturtheorie eingeräumt.¹³³³

Nachdem Lukács als theoretischer Kopf des Budapester Petöfi-Klubs, ZK-Mitglied und Kulturminister im Kabinett von Imre Nagy sich für die Reform des Kommunismus in Ungarn exponiert hatte und nach dem Scheitern des Aufstandes 1956 nur knapp mit dem Leben davon kam, wurde er in der DDR als Revisionist bekämpft.¹³³⁴ Auch wenn sein Name bis Mitte der 70er Jahre nicht genannt werden durfte, wirkte seine dogmatische Ablehnung der Dekadenz und seine nach dem Krieg veröffentlichte Generalabrechnung mit der Philosophie des Irrationalismus seit Schopenhauer und Nietzsche¹³³⁵ in der DDR subkutan noch lange weiter.

¹³³² Seine Essays über Expressionismus, Realismus, Naturalismus und Formalismus, die in den 30er Jahren in der "Internationalen Literatur" (1936, Heft 11 und 12; 1938, Heft 10 und 11; 1939, Heft 5, 9, 10; 1940, Heft 1-3) oder in "Das Wort" (1936, Heft 4; 1937, Heft 2, 6; 1938, Heft 4, 6, 8, 9) erschienen sind, waren zum Teil unter dem Titel "Essays über Realismus" 1948 und, teils überarbeitet, 1955 als Sammelband "Probleme des Realismus" im Ostberliner Aufbau-Verlag erschienen.

Vgl. "Das Wort. Moskau 1936-1939. Bibliographie einer Zeitschrift", bearbeitet von Gerhard Seidel. Mit einem Vorwort von Hugo Huppert, Berlin und Weimar 1975.

¹³³³ Alexander Abusch, Lukács' revisionistischer Kampf gegen die sozialistische Literatur, in: ders., Humanismus und Realismus in der Literatur, Leipzig 1971, S. 167.

Der Romanist und Mitarbeiter am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Karlheinz Barck, erklärte in einem Zeitzeugengespräch, die Literaturwissenschaftler in der DDR seien alle bis 1960 an Lukács orientiert gewesen. "Es gab ja auch kaum etwas anderes. [...] Das kannten alle. Dann kam Brecht [...] Da entstand sozusagen die Spaltung. Insofern war Lukács unumgänglich." (Zeitzeugenbericht. Ein Gespräch mit Karlheinz Barck, in: Wolfhart Henckmann/Gunter Schandera, Hrsg., Ästhetische Theorie in der DDR 1949 bis 1990. Beiträge zu ihrer Geschichte, Berlin 2001, S. 193.)

¹³³⁴ Vgl. Wolfgang Heise, Zu einigen Problemen der literaturtheoretischen Konzeption Georg Lukács'. In: Junge Kunst, 2. Jg., Heft 7, 1958, S. 1-4: "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 sprengte nie den "Horizont einer bürgerlich-demokratischen Betrachtungsweise. Dies mußte sich [...] als ideologische und künstlerische Desorientierung auswirken." 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 50er Jahren 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 und 1981 "Die Eigenart des Ästhetischen" mit einem Essay von Günther U. Lehmann, 2 Bde., Berlin/DDR.

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.

¹³³⁵ Die Zerstörung der Vernunft, in: Werke, Bd. 9, Darmstadt und Neuwied 1974, erstmals auf deutsch im Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1962 erschienen.

Gemeinsam mit Alfred Kurella¹³³⁶ war er im Moskauer Exil gegen den Expressionismus¹³³⁷ aufgetreten und fand damals in Ernst Bloch seinen schärfsten Kritiker: Lukács bezweifelte sogar "an Cézanne die malerische Substanz, und von den großen Impressionisten insgesamt (also nicht nur von den Expressionisten) spricht Lukács wie vom Untergang des Abendlandes.¹³³⁸ [...] Lukács verehrt Balzac aufs höchste [...] Überall sonst aber ist hier Klassik das Gesunde, Romantik das Kranke, Expressionismus das Allerkränkste, und dieses nicht nur wegen des chronologischen Decrescendo dieser Gebilde, sondern freilich auch - wie Lukács mit geradezu romantischer Beschwörung geschlossener Zeiten betont - wegen des schön Geschwungenen und Ebenmaßes, wegen des *unzerfallenen objektiven Realismus*, der die Klassik eignet."¹³³⁹ Wenn Georg Lukács von sich rückblickend behauptete, er habe sein Leben lang einen "Partisanenkampf gegen den Dogmatismus" geführt, dann trifft das auf den Parteigänger des Kommunismus, nicht jedoch auf den Literaturtheoretiker zu. Zwischen Links- und Rechtsabweichung, wendigen Selbstkritiken und Selbstkorrekturen, entkam der notorische Ketzler und Häretiker nach Verhaftungen 1941 und 1956 zweimal nur knapp dem Tod. Nach linksradikalen Anfängen bekannte er sich mit den "Blum-Thesen" auf dem II. Kongreß der KPU 1928 zu einer Neubewertung der bürgerlichen Demokratie und machte sich damit der Rechtsabweichung schuldig. Während seines Berliner Aufenthaltes vom Sommer 1931 bis zu seiner durch die Machtübernahme der Nazis notwendig gewordenen Rückkehr nach Moskau im März 1933 verkehrte er mit den Nationalbolschewisten Ernst Jünger¹³⁴⁰ und Ernst Niekisch sowie Carl Schmitt, mit denen er über die "Arbplan" (Arbeitsgemeinschaft zum Studium der Planwirtschaft in der Sowjetunion) verbunden war. Diese Kontakte zu nationalistisch konservativen, der Reichswehr nahestehenden Kreisen, interessierten auch die GPU, die Lukács am 29.6. 1941 verhaftete und wegen Spionage anklagen ließ. Am 26.8. 1941 wurde er, wohl aufgrund seiner guten Kontakte zur Kominternführung bereits wieder entlassen.¹³⁴¹ An der Scheindiskussion über die sowjetische Verfassung¹³⁴², die am 5.12. 1936 verabschiedet wurde und formal allen Sowjetbürgern u.a. Rede-, Presse- und

¹³³⁶ "Erstens läßt sich heute klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führt: in den Faschismus." (Alfred Kurella, "Nun ist dies Erbe zuende...". In: Das Wort, Heft 9, 1937, S. 43.)

Vgl. zur Debatte: H.J. Schmidt (Hrsg.), Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt am Main 1973.

¹³³⁷ Im Sprachgebrauch der 20er und 30er Jahre bezeichnete dieser Begriff alle Erscheinungsformen der künstlerischen Avantgarde.

¹³³⁸ Diese Bemerkung von Ernst Bloch regte offensichtlich Hans-Dietrich Sander zu der Behauptung an, "Georg Lukács ist ein in Politik, Kunst und Philosophie verirrter Kulturkritiker, ein marxistischer Oswald Spengler." (Hans-Dietrich Sandberg, Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie, Tübingen 1970, S. 238.)

¹³³⁹ Ernst Bloch, Diskussionen über Expressionismus (1938), in: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main 1962, S. 269f.

¹³⁴⁰ Ernst Jünger, der in seinem Buch "Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt" (1932), das als Manifest der "Nationalbolschewisten" (vgl. Otto-Ernst Schüdekopf, Nationalbolschewismus in Deutschland 1918-1933, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1972) galt, die Gesetze des Schlachtfeldes auf das Zivilleben übertrug, bewunderte jenseits der Unterscheidung von linkem und rechtem Lager die Fähigkeit der italienischen Faschisten und der Bolschewisten zur totalen Mobilisierung der Gesellschaft und ihren militanten Willen zur Macht. Die Nationalbolschewisten suchten mit Sowjetrußland nach einer gemeinsamen Basis gegen den kapitalistischen Westen.

¹³⁴¹ Vgl. Wladislaw Hedeler, Georg Lukács in der Lubjanka, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Jg. 48, H. 3, Berlin 2000.

¹³⁴² In deutscher Übersetzung: Verfassung (Grundgesetz) der Union der sozialistischen Sowjetrepubliken. Entwurf der Verfassung der SSR, vorgelegt von der Verfassungskommission des ZEK der Union der SSR und gebilligt vom Präsidium des ZEK der Union der SSR zur Einreichung zwecks Behandlung durch den Unionskongreß der Sowjets, Verlag 'Freie Schweiz' Zürich, o.J. [1936].

Versammlungsfreiheit gewährte, beteiligte er sich mit einem Vortrag über das Problem der Persönlichkeit.¹³⁴³ Während des ersten großen Schauprozesses vom 19.-24. August 1936 gegen das "Antisowjetische vereinigte trotzkistisch-sinowjetische Zentrum", der mit der Erschießung aller 16 Angeklagten endete, bewunderte er in seinem Nachruf auf Maxim Gorki (September 1936) dessen "Achtung für die Größe im menschlichen Leben", die "die Quelle seines unauslöschlichen Hasses gegen jede Form der Barbarei"¹³⁴⁴ sei, während in den Zeitungen der Chefankläger Wyschinskij Kamenjew und Sinowjew als "elende Pygmäen, Möpfe und Kläffer"¹³⁴⁵ beschimpfte.

Als Literaturtheoretiker konnte er sich zwar nie mit der stalinistischen Trivialliteratur anfreunden, die "statt mit Menschen mit einer Silhouettengalerie lebloser Schemata bevölkert"¹³⁴⁶ sei, bleibt aber seit seinen exemplarischen Kritiken des Reportagestils der Romane von Willi Bredel (1962-64 Präsident der DAK) und Ernst Ottwald (bürg. Ernst Gottwald Nicolas)¹³⁴⁷ im Organ des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS), "Linkskurve"¹³⁴⁸, der konsequente Antipode von Tretjakow, Brecht, Benjamin, Eisler u.a., die die Frage nach den notwendigen "Materialveränderungen" stellten für den Funktionswandel der Kunst zur "große(n) Lehrmeisterin der Gesellschaft."¹³⁴⁹ Während Lukács im BPRS seine Realismusauffassung propagierte, verbreitete Sergej Tretjakow in Vorträgen quer durch Deutschland die Losung, der Künstler müsse lernen "nicht nur die Kunst, das Leben zu konterfeien, sondern auch das Leben zu verändern."¹³⁵⁰ Gegen die Ästhetik des Kunstwerks als eigenem Kosmos und die erzählende Literatur setzte Tretjakow die Faktographie und die das Leben aufbauende und organisierende Produktionskunst. "Unser Epos ist die Zeitung [...]. Die gesamte namenlose Masse der Zeitungen [...] ist der kollektive Tolstoi unserer Tage."¹³⁵¹ Gegen diesen "Kollektivismus", aber auch gegen den "Subjektivismus", die "Spontaneitätstheorie" und das künstlerische Experiment, für die Lukács noch in seiner linksradikalen Phase der frühen 20er Jahre eintrat, konstruierte er in seinem Essay "Kunst und objektive Wahrheit" 1934 eine mechanisch klappernde Abbildtheorie: "Die Theorie der

¹³⁴³ Teilweise veröffentlicht in: Internationale Literatur, Heft 9, 1936.

¹³⁴⁴ Georg Lukács, Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin/DDR 1953, S. 291.

¹³⁴⁵ Prozeßbericht über die Strafsache des trotzkistisch-sinowjewistischen Terroristischen Zentrums, Moskau 1936, S. 125, zit.n. H.-D. Sander, Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie, Tübingen, 1970, S. 226. Vgl. Schauprozesse unter Stalin 1932-1952. Zustandekommen, Hintergründe, Opfer. Mit einem Vorwort von Horst Schützler, Berlin 1990, S. 16, S. 222-252.

¹³⁴⁶ Georg Lukács, Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin/DDR 1953, S. 91f.

¹³⁴⁷ Geb. 1901, kam am 23.8. 1943 in einem sibirischen Lager ums Leben. Vgl. "Georg Lukács, Johannes R. Becher, Friedrich Wolf u.a., Die Säuberung", hrsg. von Reinhard Müller, Reinbek bei Hamburg, 1991, S. 68f., 552-556.

¹³⁴⁸ Georg Lukács, Willi Bredels Romane, Linkskurve 11, 1931, S. 23-27; ders., Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur, Linkskurve 4, 1932, S. 30-33; ders., Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwald, Linkskurve 7, 1932, S. 23-30 und 8, 1932, S. 26-31.

¹³⁴⁹ Hanns Eisler, Die Erbauer einer neuen Musikkultur, 1931. In: ders., Musik und Politik. Schriften 1924-1948, Leipzig 1973, S. 161.

¹³⁵⁰ Sergej Tretjakow, Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf, Vortrag, gehalten am 21.1. 1931 im Berliner Hotel "Russischer Hof" vor der Gesellschaft der Freunde des Neuen Rußland. In: Die Arbeit des Schriftstellers, hrsg. von Heiner Boehncke, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 121. Tretjakow hielt diesen Vortrag u.a. auch in Wien, Dresden, Stuttgart, Frankfurt am Main, Aachen, Hamburg.

¹³⁵¹ Sergej Tretjakow, Lyrik - Dramatik - Prosa, hrsg. von Fritz Mierau, Leipzig 1972, S. 195. Zur "Materialästhetik", die über Tretjakow Vorträge maßgeblichen Einfluß auf das Konzept einer "operativen Ästhetik" bei Brecht, Eisler und Benjamin hatte, vgl. Werner Mittenzwei, Brecht und die Schicksale der Materialästhetik. Illusion oder versäumte Entwicklung einer Kunstrichtung? In: Dialog 75. Positionen und Tendenzen, Berlin/DDR 1975.

Vgl. Fritz Mierau, Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität, Berlin/DDR 1976.

Widerspiegelung ist die gemeinsame Grundlage für sämtliche Formen der theoretischen und praktischen Bewältigung der Wirklichkeit durch das menschliche Bewußtsein."¹³⁵² 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. [...] Sie verwechselt die abbildende oder diskursive Behandlung von Stoffen mit jener für Kunst konstitutiven Andersheit. 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."¹³⁵³ 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. Ausgehend vom grundsätzlichen Widerspruch zwischen den täuschenden Oberflächenerscheinungen des Kapitalismus und seinem tatsächlichen Charakter, dem "wahren Wesen der Dinge" kommt die Parteilichkeit und die Partei ins Spiel. Während nämlich der bürgerliche Künstler dem gesellschaftlichen Gesamtprozeß neutral und kontemplativ gegenübersteht, was nicht ausschließt, daß er ihn intuitiv, vielleicht sogar gegen sein Klasseninteresse richtig erfaßt, gelingt es dem "parteilichen" Künstler unter Anleitung der "kollektiven Weisheit" der Partei die "wirklichen und wesentlichen treibenden Kräfte" aufzudecken und zu reproduzieren.¹³⁵⁴ Lukács' Anspruch, das "Wesen" der Kunst und den Mechanismus des künstlerischen Gestaltungsprozesses ontologisch zu bestimmen, seine Vorstellung von einem "geschlossenen, in sich abgerundeten Kunstwerk", die ausschließliche Bezugnahme auf die Gestaltungsverfahren des 'bürgerlichen' Romans von Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoi und Fontane, schloß alle Formen des Experiments, der Montage und anderer Techniken des "offenen" Kunstwerks aus. Brecht legte scharfsichtig den "formalistischen Charakter" einer Realismustheorie bloß, die "sich nicht nur einzig auf der Form weniger bürgerlicher Romane des vorigen Jahrhunderts aufbaut (neuere Romane werden nur herangezogen, soweit sie diese

¹³⁵² Georg Lukács, Kunst und objektive Wahrheit. Zit.n. ders., Probleme des Realismus, Berlin/DDR 1955, S. 5. Gleichzeitig erschienen in der DDR eine Reihe umfangreicher Abhandlungen sowjetischer und ostdeutscher Theoretiker, die die ästhetische Ontologie von Lukács ausbreiteten: Paul Reimann, Über realistische Kunstauffassung, Berlin/DDR 1952; A.I. Burow, Das ästhetische Wesen der Kunst, Berlin/DDR 1958; Horst Redeker, Geschichte und Gesetze des Ästhetischen, Institut für angewandte Kunst Berlin, Berlin/DDR 1960.

¹³⁵³ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt am Main 1970, S. 18. Auf Lukács zielend schreibt Adorno an anderer Stelle: "Nur wer Form als Essentielles, zum Inhalt der Kunst Vermitteltes erkennt, kann darauf verfallen, in ihr werde Form überschätzt. Form ist die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet." (Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 209ff.)

¹³⁵⁴ Georg Lukács, Reportage oder Gestaltung?, Linkskurve 7, 1932, S. 28.

"Parteilichkeit" fördert im Gegensatz zur "Tendenz", die als voluntaristisches Eingreifen des Künstlers von außen in den gesellschaftlichen Prozeß kunstfremd ist, die "Erkenntnis jener Tendenzen [...] die sich in der objektiven Entwicklung durchsetzen." Subjekt der Geschichte ist die Arbeiterklasse und der in ihrem Auftrag tätige Künstler nur insofern sie die "gesellschaftliche Notwendigkeit" zur Kenntnis nimmt und zum Träger bzw. zum Medium der objektiv notwendigen Umgestaltung wird. (G. Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit?, Linkskurve 6, 1932, S. 19) Lukács bekämpft den Dokumentarismus, da mit dieser Methode der Künstler die Realität manipuliert, indem er das Material entsprechend seiner "Tendenz" bzw. revolutionären Gesinnung "von außen" arrangiert, statt die "objektiv treibenden Kräfte" als Selbstbewegung des Stoffes von innen heraus zu gestalten. Dies kann nach Auffassung von Lukács nur als Übersetzung der abstrakten Geschichtskräfte in die Gestaltung menschlicher Beziehungen und Handlungen mit den Mitteln des psychologischen Realismus gelingen.

Form zeigen), sondern auch nur auf einer bestimmten Form des *Romans*.¹³⁵⁵
 In seinen Svendborger Notizen notierte Walter Benjamin 1938 Bertolt Brechts Einschätzung der Herren Lukács und Kurella, mit denen eben kein Staat zu machen sei. 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. Jeder ihrer Kritiken enthält eine Drohung."¹³⁵⁶

c. Die Diffamierung der Weimarer Künstlergeneration und der 'Westemigranten'

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.¹³⁵⁷ Der Anspruch

¹³⁵⁵ Bertolt Brecht, Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie (um 1938), in: Ges. Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 298f.

¹³⁵⁶ Walter Benjamin, Versuche über Brecht, Frankfurt am Main 1966, S. 132.

¹³⁵⁷ Die erste Publikation über das Bauhaus in der DDR war eine Betrachtung "aus sowjetischer Sicht", die in der sowjetischen Zeitschrift "Dekorative Kunst", Moskau, Heft 7 und 8, 1962 erstmals erschienen war: L. Pazitnov, Das schöpferische Erbe des Bauhauses, 1919-1933, hrsg. vom Institut für angewandte Kunst Berlin, Berlin/DDR 1963; 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 un abgeschlossenes 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 zwanziger 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

dieser revolutionären Avantgarde in den 20er Jahren, durch Offenlegung der künstlerischen Verfahren, den 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"¹³⁵⁸ 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 (Abb. 227).¹³⁵⁹

Auch der Versuch, unter dem Eindruck der mexikanischen Wandbildbewegung von Rivera¹³⁶⁰, Siqueiros¹³⁶¹ und Orozko mit Wandbildern an andere moderne Traditionen

gewohnten Formen verlangt, weil die neuen Inhalte noch keineswegs bei der zur Herrschaft gelangten Klasse durchgesetzt sind und man die irrtümliche Meinung hat, neuer Inhalt *und* neue Form sei schwerer durchzusetzen als nur eines von beiden." (Arbeitsjournal 1938-1955, Berlin DDR 1977, S. 492f., zit.n. Klatt, S. 262, Anm. 13)
Vgl. dazu Günter Erbe, Die verfeimte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem 'Modernismus' in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR, Opladen 1993.

¹³⁵⁸ 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.

¹³⁵⁹ Schreiben von Hans Lauter an Egon Rentzsch, 12.10.51: "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.)

Eine der ersten Ausstellungen war die "Ausstellung sowjetischer Malerei" mit 48 beteiligten Künstlern im Haus der Kultur der Sowjetunion in Berlin 1949. Zur Wanderausstellung "Sowjetische und vorrevolutionäre russische Kunst" 1953 (Berlin, Dresden, Halle). Vgl. Abb. 227: Besuchergruppe vor dem Monumentalgemälde "Sitzung des Präsidiums der Akademie der Wissenschaften der UdSSR", 1951, Öl auf Leinwand, 297 x 585 cm, des Künstlerkollektivs unter der Leitung von Wassili Prokofjewitsch Jefanow.

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", Dissertation, 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.-5.10.51 Rathaus Schöneberg, 10.-24.10. 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.

¹³⁶⁰ Eine Anfrage des Sachsenverlages Dresden 18.10. 1950 beim Parteivorstand der SED, ob Einwände bestünden gegen eine Monographie über Diego Rivera, wurde am 4.12. 1950 abschlägig beschieden. U.a. hatte der Künstler Gert Caden als Gutachter geschrieben: "Rivera war jahrelang Trotzki. 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 Monographie über Riviera von Hans Secker erschien 1957 im Verlag der Kunst, Dresden.

¹³⁶¹ Die erste Monographie über Siqueiros erschien im Verlag der Kunst 1966: Raquel Tibol, David Alfaro Siqueiros, Dresden 1966.

sozialistischer Kunst der zwanziger Jahre anzuknüpfen, scheiterte: Die "2. Deutsche Kunstausstellung" in Dresden zeigte 1949 dreizehn Wandbildentwürfe unter Beteiligung von René Graetz, Arno Mohr, Horst Stempel und Wilhelm Lachnit. Sie wurden als zu schematisch und formalistisch von den Parteikritikern abgelehnt.¹³⁶²

Höhepunkt dieser Normierung der Künste war die "Dritte Deutsche Kunstausstellung" 1953 in Dresden. Die Nähe zur Nazikunst auf den "Großen Deutschen Kunstausstellungen" im Münchener "Haus der Deutschen Kunst"¹³⁶³ war nicht zu übersehen (Abb. 228).

Obwohl die Parteifunktionäre glaubten, mit der Dritten Deutschen Kunstausstellung 1953 den "Durchbruch zum Sozialistischen Realismus" geschafft zu haben, entstanden nach 1945 wieder regionale Kunstzentren¹³⁶⁴ in Berlin¹³⁶⁵, Dresden¹³⁶⁶ und Halle¹³⁶⁷, in denen dank des Wirkens der aus Emigration, Haft oder Kriegsgefangenschaft zurückgekehrten Weimarer Generation, zumindest ansatzweise, Stilformen der Moderne (Expressionismus, Verismus, Neue Sachlichkeit) 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 hätte in den Arbeitern stets "nur den leidenden Teil des Volkes gesehen"¹³⁶⁸, Ernst Barlach sei "in den Sumpf des Mystizismus" geraten, seine Kunst trage "einen düsteren, bedrückenden, pessimistischen Charakter".¹³⁶⁹

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.

¹³⁶² Vgl. Materialien zur 2. Deutschen Kunstausstellung im Archiv des Kunsthistorischen und Kunstkritiker-Verbandes e.V. In: Archivjahrbuch 1, hrsg. von Hans-Jörg Schirmbeck und Hartmut Pätzke, Kunsthistorischer und Kunstkritiker-Verband e.V., Berlin 1992 und Martin Schönfeld, Das 'Dilemma der festen Wandmalerei'. Die Folgen der Formalismus-Debatte für die Wandbildbewegung in der SBZ/DDR 1945-1955. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, 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.

¹³⁶³ 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, Berlin 1995, S. 52.

¹³⁶⁴ 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.

¹³⁶⁵ U.a. Herbert Behrens-Hangel, Fritz Duda, Heinrich Ehmsen, Otto Nagel, Charlotte E. Pauly.

¹³⁶⁶ 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. Dieter Hoffmann schreibt an einer Dresdner Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts für den Verlag der Kunst, Dresden.

¹³⁶⁷ U.a. Karl Rössing, Karl Völker, Gustav Weidanz. Vgl. Andreas Hüneke, Bilder aus Halle 1945-1958, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 218-236.

¹³⁶⁸ Orlow, Wege und Irrwege der modernen Kunst, Tägliche Rundschau vom 20./21.1. 1951, Dokumente 1972, S. 165.

¹³⁶⁹ 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.

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."¹³⁷⁰ Zwei Jahre später kam Lea Grundig noch einmal zurück auf die angebliche Düsterteit 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."¹³⁷¹

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 und ausgegrenzt fühlen. Auf der außerordentlichen Vorstandssitzung des VBKD 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 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'"¹³⁷²

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 auch Otto Nagel (und besaß auch die notwendige Autorität, um sichergehen 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, indem 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 Dritten 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.Ausst.kat. zur III. Deutschen Kunstausstellung bezeichnenderweise nicht abgebildet) überreden (Abb. 228), 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 DAK

¹³⁷⁰ Lea Grundig/Hans Grundig, Schön ist, was dem Fortschritt dient. In: Tägliche Rundschau vom 21.2. 1951.

¹³⁷¹ Lea Grundig, Das Revolutionäre und das Schöne. In: Bildende Kunst, Heft 3, 1955, S. 147f.

¹³⁷² 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, Zentraleitung, Dresden o.J. [1953], S. 142.

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 garnicht 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."¹³⁷³ Ein Anknüpfen an die kritisch-veristische bzw.

¹³⁷³ Stiftung Archive der AdK, ZAA 225.

In der Monographie 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, Heft 7, 1957, S. 468)

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 'Taufwetters' 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'" (B.K. 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, verharren aber im bürgerlichen Themenkorsett". Das Buch "Die Künstlergemeinschaft Brücke" von Lothar Günther Buchheim konnte 1957 immerhin als Lizenzausgabe 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 bereits erwähnte Dissertation von Ukrike 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? Junge Kunst 8/62, S. 65-72. Klaus Weidner, 'Reinheit der Mittel' als Theorie der 'Brücke', Junge Kunst 8/62, S. 73-80.

expressionistische Tradition der zwanziger 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, machte vor allem den zurückgekehrten Westemigranten zu schaffen.

Im Vergleich zur SBZ/DDR hatten sich nur wenige Künstler für West-Berlin oder die Bundesrepublik entschieden. Insgesamt kehrte 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.¹³⁷⁴ Die Gründe scheinen auf den ersten Blick naheliegend 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.¹³⁷⁵

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 bis 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 B.K. 1977 posthum veröffentlicht wurde: "Es ist doch unsere unmittelbare Tradition". (Lea Grundig, Zeit sich zu erinnern. In: B. K., 12/1977, S. 589.)

Erst 1984 erschien im Henschelverlag Berlin Horst Jähners Monographie 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 Erborezeption 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.

¹³⁷⁴ Andreas Schätzke, Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR, Berlin 1999, S. 30.

¹³⁷⁵ 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 leben

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 Deutschlands, 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"¹³⁷⁶ gab.

Sie kamen bis auf wenige Ausnahmen (z.B. der Bildhauer Will Lammert und die Architekten, die in der Sowjetunion Exil suchten) aus der sogenannten Westemigration¹³⁷⁷, 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.¹³⁷⁸ Der latente Antisemitismus in Stalins Herrschaftsbereich Anfang der 50er Jahre richtete sich auch gegen die, außer Paul Merker¹³⁷⁹, jüdischen Westemigranten¹³⁸⁰ in der Parteispitze der SED wie Alexander Abusch¹³⁸¹, Kurt Hager¹³⁸², Klaus Gysi, Alfred Norden¹³⁸³ und Franz

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.)

¹³⁷⁶ 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.

¹³⁷⁷ Am 4. Januar 1953 kündigte das ZK der SED eine Überprüfung aller Mitglieder an, die vor 1945 in westlichen Staaten gelebt haben.

¹³⁷⁸ 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.)

¹³⁷⁹ 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." (Ebd., 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.)

¹³⁸⁰ Vgl. Karin Hartewig, Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln/Weimar/Wien 2000.

¹³⁸¹ Als Beispiel für das Auf und Ab in der Karriere eines hohen Parteifunktionärs vgl. die Biographie von Alexander Abusch im Anhang.

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.)

¹³⁸² "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

Dahlem. Dahlem und Merker wurden mit dem Vorwurf CIA-Agenten zu sein verhaftet, später rehabilitiert.¹³⁸⁴

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 1936-38¹³⁸⁵ und die Vorgänge im sowjetischen Machtbereich nach 1945, die ab 1949 zu neuen Schauprozessen in Osteuropa führten? Die Antwort 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."¹³⁸⁶

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 (vgl.

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 eingepfropft 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." (Kurt Hager, *Erinnerungen*, Leipzig 1996, S. 182-184, 217f.)

¹³⁸³ Vgl. Norbert Podewin, Albert Norden. *Der Rabinersohn im Politbüro - Stationen eines ungewöhnlichen Lebens*, Berlin 2001.

¹³⁸⁴ "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, dem stellvertretenden 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*, FAZ, Nr.47, 24.2. 1996.)

¹³⁸⁵ 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 Schriftsteller 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. dt. 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 ersticken 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. dt. Ausg. "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!"

¹³⁸⁶ Vgl. Andreas Schätzke: *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Berlin 1999, S. 84.

Biographie im Anhang) unterstellt wurden. Heartfield traf als ehemaliges Gründungsmitglied der KPD besonders hart die Verweigerung der SED-Mitgliedschaft "aus Sicherheitsgründen". Besonders 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!"¹³⁸⁷

Ein besonders kuriozes 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 Jägerstr. - 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 (vgl. zur Biographie Anm. 1288), Worner¹³⁸⁸, Graetz¹³⁸⁹, Grzimek¹³⁹⁰ und Balden.¹³⁹¹ 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 - SCHOLLEN¹³⁹² aus der Leitung des Pankower Bezirkes ausboteten [...] Ihre Äußerungen richteten 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. Bolz¹³⁹³ hingestellt, der einer der wenigen Männer in der Regierung sei, die von Kunst etwas verstünden."¹³⁹⁴ 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.¹³⁹⁵

¹³⁸⁷ Vgl. Michael Krejsa, Wo ist John Heartfield? In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 110-126.

¹³⁸⁸ 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.

¹³⁸⁹ René Graetz, geb. 1908 in Berlin, gest. 1974 in Berlin, 1929-38 Südafrika, 1939 London, 1939/40 Internierung auf der Isle of Man und in Kanada, 1941-46 London.

¹³⁹⁰ Geboren 1918, Studium der Bildhauerei bei Wilhelm Gerstel ab 1937, 1941 sein Meisterschüler; 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 noch erhält er eine Einzelausstellung in der Nationalgalerie, Berlin/DDR mit Katalog. Einleitung: Gabriele Mucchi.

¹³⁹¹ Theo Balden, Bildhauer, geb. 1904 in Blumenau/Santa Catarina, Brasilien, gest. 1995 in Berlin, Exil in Prag ab 1935, 1939-47 in England.

¹³⁹² Carola Gärtner-Scholle 1896-1978, bis 1947 Leiterin der Abt. zeitgen. Kunst in der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung.

¹³⁹³ Lothar Bolz 1903-1986, Vorsitzender der NDPD 1948-72, 1949-53 Minister für Aufbau, 1953-65 Minister für Auswärtige Angelegenheiten.

¹³⁹⁴ BStU Archiv Nr. 5149/70, Bd. 2, Bl. 27/28.

¹³⁹⁵ Ebd. Bl. 32.

cc. Hans und Lea Grundig

Hans und Lea Grundig werden im Folgenden vorgestellt als exemplarische Biographien für den Umgang der SED mit Künstlern der Weimarer und der Aufbau-Generation. Das Muster der Ausgrenzung, Vernichtung von Kunstwerken, Selbstkritik und Entmündigung, wie es 1964 dann an Bernhard Heisig exekutiert wurde, erlebten sie bereits Anfang der 50er Jahre. Hans Grundig wußte um den Konflikt: "Schwer ist es, aus der Negation zur positiven Bejahung des Lebens zu kommen, da ja unser Dasein bisher nur Kampf war geführt unter den schrecklichsten Bedingungen", schrieb er am 24.7.1946 an Lea Grundig.¹³⁹⁶ Die Angst, sich selbst zu verraten, äußert er wenige Monate später in einem Brief: "Sein muß ich aber, wie ich nun bin, ich kann nicht mehr geben als was ich habe."¹³⁹⁷

Mit einem "Selbstbildnis" (Öl/Lwd., 126 x 86, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin) nimmt Hans Grundig¹³⁹⁸ Ende 1946 die Arbeit als Maler im Dresdener Atelier wieder auf. Nach siebenjähriger Malpause kommt er sich vor "wie ein Anfänger."¹³⁹⁹

"Am 3. Januar 1946 betrat ich als Freier und Befreiter ein anderes Deutschland."¹⁴⁰⁰ Hinter ihm lagen fünf Jahre Haft im KZ Sachsenhausen.¹⁴⁰¹ Im September 1944 war er zusammen mit 300 Häftlingen aus Sachsenhausen in die Strafdivision Dirlwanger¹⁴⁰² entlassen worden, wo er am 25.12. 1944 beim ersten Fronteinsatz in der Nähe von Budapest zur Roten Armee überlief. Auf Lazarettaufenthalt und Einsatz als Hirte in der ungarischen Puszta, folgte ein einjähriger Aufenthalt in Moskau und der Besuch einer Antifa-Schule zur Vorbereitung seines kulturpolitischen Einsatzes in der SBZ.¹⁴⁰³

¹³⁹⁶ Hans Grundig, *Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957*, hrsg. von Bernhard Wächter, Rudolstadt 1966, S. 100f. "Es ist kaum möglich dort anzuknüpfen, wo ich aufhören mußte, unterdes haben sich alle Dinge derartig verändert, und unsere heutige Einstellung zur Gesellschaft ist und muß positiv sein. Wie aber aus dem Gegebenen zur wirklich tiefen, durchdringenden künstlerischen Form zu gelangen, das ist die Frage." (Brief an Lea Grundig vom 30.9. 1946, ebd.)

¹³⁹⁷ Brief vom 7.10.1946 an Lea Grundig, wie Anm. 1386, S. 112.

¹³⁹⁸ Zur Biographie vgl. Günter Feist, *Hans Grundig*, Dresden 1979, S. 31-71.

¹³⁹⁹ Brief an Lea Grundig vom 12.7.1946, wie Anm. 1386, S. 99.

¹⁴⁰⁰ Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, Berlin/DDR 1957, S. 425.

¹⁴⁰¹ Während seiner Frau Lea die Flucht nach Palästina glückte, wurde Hans Grundig am 3.1. 1940 zum drittenmal von der Gestapo verhaftet und in das KZ Sachsenhausen eingeliefert. 1942 wurde er in das Außenlager Berlin-Lichterfelde verlegt, das der SS-Leibstandarte "Adolf Hitler" benachbart war. Dank seines Einsatzes bei Renovierungsarbeiten in der SS-Kaserne "Unter den Eichen" und im Gestapo-Hauptquartier im Prinz-Albrecht-Palais bei der Erneuerung der Deckendekoration von Karl Friedrich Schinkel verbesserte sich seine Lage. (Vgl. Günter Feist, wie Anm.1388, S. 64f.)

¹⁴⁰² Aufgrund der Kriegsverluste bot man nichtjüdischen KZ-Häftlingen eine Entlassung zum Fronteinsatz auf "Bewährung" an. "Ab 1942 werden KZ-Häftlinge für die sogenannten Dirlwanger-Einheiten, eine Formation der Waffen-SS, rekrutiert. Kriminelle und politische Häftlinge melden sich als Freiwillige und versuchen auf diesem Wege, den Qualen der Konzentrationslager zu entkommen. Viele nutzen den ersten Fronteinsatz, um zu desertieren." ("Die Waffen-SS". Text und Dokumentation: Wolfgang Schneider. Bildredaktion: Andreas Schrade, Berlin 1998, S. 101.) Hans Grundig in seinen Erinnerungen: "Es war das erste Mal, daß ausdrücklich die Politischen aufgefordert wurden. [...] In unserem Lichterfelder Lager wurde diese Aufforderung lebhaft diskutiert. [...] Mit dem Zusammenbruch des Mörderstaates, das wußten wir, würde die SS uns alle umzubringen versuchen. [...] Freilich gab es nur einen Weg, wollten wir nicht zu Schweinen werden: die Waffen nehmen und im ersten Einsatz zu den Partisanen übergehen. Das beschlossen fünfzig von etwa sechzig Genossen in Lichterfelde. [...] Eingedenk unserer politischen Verpflichtung als Genossen, marschierten wir, gegen 350 Mann stark, für immer aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen." (*Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, Berlin/DDR 1957, S. 398f.)

¹⁴⁰³ "In seinen Memoiren verharmlost der Autor die Folgen seiner Desertion bei Budapest zum Idyll ("*Zwischen Karneval und Aschermittwoch*", Berlin/DDR 1957, S. 418-425, E.G.), während er im freien Gespräch mit Freunden das höchste Risiko bei den Verhören andeutete, wo der KGB und die deutschen

Der altmeisterlich lasierende Stil der 30er Jahre, mit dem er das NS-Regime als Rückfall in die Barbarei interpretierte (Triptychon "Das Tausendjährige Reich", 1935-38, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, das "Gehetzte Pferd", 1937 oder der "Kampf der Bären und der Wölfe", 1938) war für ihn in dieser Situation nicht zu gebrauchen. Er malte sich, wie Otto Dix zu gleichen Zeit, spröde in alla prima Farbauftrag. Die Gespenster und Dämonen, die "reißen, zweibeinigen Wölfe" sind verschwunden. Aber sein Blick ist noch im Bann der "Höllengewandlung [...] in einer furchtbaren, unmenschlichen Wüste."¹⁴⁰⁴ Wie Nussbaum (Selbstbildnis mit Judenpaß, 1943) fixiert der von seinen Erfahrungen gezeichnete Maler den Betrachter eindringlich und distanzierend. Frontal baut er sich vor ihm auf zwischen Licht und Schatten stehend und versperrt so den Zutritt zum Atelier. Die Leinwände sind leer. Desillusioniert durch das Erleben, steht er vor einem Neuanfang.

Die Freude über die Befreiung am 8. Mai 1945 ("Endlich war er da, der große beglückende Tag, der Friedenstag."¹⁴⁰⁵), ist noch überschattet vom Ernst der Selbsterforschung, des Innehaltens, der Besinnung über das, was geschehen ist. Sein Selbstbildnis empfindet er "trotz Schwere und Schattenhaftem [...] voller Hoffnung. Alles liegt noch in Trümmern, überlagert von ausgestandenen Schrecken."¹⁴⁰⁶

Das Beispiel Hans Grundigs zeigt wie sehr die künstlerische Bewertung des 8. Mai 1945 als "Befreiung" oder "Zusammenbruch" geprägt ist von Herkunft, politischen Überzeugungen und Erfahrungen im Exil bzw. in der inneren Emigration.

Mit dem religiösen Ernst eines Ikonenmalers malte er in zwei Gemäldefassungen "Den Opfern des Faschismus" (Abb. 229, 230) ein ergreifend stilles Epitaph¹⁴⁰⁷ als Totenehrung. Er wählte die Form der Predella, innerhalb der mittelalterlichen Wandelaltäre der Ort von Christi Grablegung, die das Versprechen der Auferstehung barg. Als Überlebender solidarisiert er sich mit den toten Kameraden, indem er dem im Vordergrund liegenden Toten auf beiden Fassungen seine eigene Häftlingsnummer (18061) im KZ Sachsenhausen gibt. Bemerkenswert und im Rahmen der antifaschistischen Malerei in der SBZ/DDR einmalig ist die Tatsache, daß er, vielleicht im Gedenken an seine im letzten Augenblick 1939 nach Palästina entkommene jüdische Ehefrau Lea Grundig, den Holocaust an den Juden in sein Gedächtnisbild einbezieht. Sie fanden neben den politischen Häftlingen aus KPD und SPD kein Gedenken in den Nationalen Mahn- und Gedenkstätten der DDR, weil sie nicht gekämpft hätten.¹⁴⁰⁸ Über den roten Winkel der politischen Häftlinge, den auch die erste Fassung zeigt, malte er in der zweiten, Dresdner Fassung (Abb. 230)¹⁴⁰⁹, dem Häftling, der seine KZ-Nummer trägt, einen gelben Winkel zum Davidsstern. Seine Frau Lea Grundig bewertet diese Veränderung als Erweiterung der Aussage: "Es waren nicht alles kämpfende Antifaschisten. In den KZs starben auch rassistisch Verfolgte: Zigeuner, Juden und sogenannte 'Asoziale', Tausende und

Parteikontrollkommissionen zugegen waren." (Erhard Frommhold, Hans Grundig - Rektor und Lehrer 1946-1949. In: *Trotzdem. Neuanfang 1947. Zur Wiedereröffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden, Phantasos I. Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden*, hrsg. von Rainer Beck und Natalia Kardinar, Dresden 1997, S. 141-152, hier: S. 147.)

¹⁴⁰⁴ Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers*, Berlin (Ost) 1957, S. 294.

¹⁴⁰⁵ Ebd., S. 420.

¹⁴⁰⁶ Brief an Lea Grundig vom 23.12.1946, wie Anm. 1386, S. 117.

¹⁴⁰⁷ Im griechischen Wortsinn "zum Begräbnis gehörend."

¹⁴⁰⁸ Vgl. Bericht über die erste Sitzung des Hauptausschusses "Opfer des Faschismus" im Zentralorgan der KPD, *Deutsche Volkszeitung*, vom 3.7.1945

¹⁴⁰⁹ Diese Fassung wurde zum erstenmal im zerstörten Dresden in der am 8.4. 1948 eröffneten Ausstellung "150 Jahre soziale Strömungen in der Kunst" in einem dem Gedenken der Opfer des Faschismus gewidmeten Raum zwischen Grafiken von Käthe Kollwitz ausgestellt.

aber Tausende." Ganz im Sinne der Rollenzuteilung, die der Hauptausschuß "Opfer des Faschismus" (OdF) im Juli 1945 vollzog, nach der die Juden nur Opfer gewesen seien, die zwar "alle geduldet und Schweres erlitten", aber "nicht gekämpft" hätten, unterscheidet Lea Grundig zwischen dem "Kämpfer", dem sie irrtümlicherweise den roten Winkel zuordnet und dem Häftling mit dem Davidstern als "Wehrloser", obwohl die Häftlinge auf beiden Fassungen eindeutig als "Wehrlose" dargestellt sind und Hans Grundig sich durch das Anbringen seiner Häftlingsnummer gerade mit dem "Wehrlosen" identifiziert. "Der Kämpfer liegt gelöst. Seinen Kopf sieht man im Profil. Er ist streng, von unendlichem Leiden gezeichnet. Gleich einem Siegerkranz trägt er ein rotes Tuch um den Kopf geschlungen. Zugleich ist es blutig von den Martern (die Profildarstellung erinnert an die Köpfe sterbender Krieger von Andreas Schlüter am Berliner Zeughaus, E.G.) - oder ist es die rote Fahne? [...] Er ist unbesiegtbar. [...] Zwei Tote, aber zwei ganz verschiedene Menschen. Der eine liegt mit dem Antlitz nach oben. Er liegt gelöst und ruhig in menschlicher Würde. Der andere krümmt sich noch im Tod, getrieben, sich zu verstecken. Sein Gesicht ist zur Erde gewendet. Er sucht sich noch hinter der erstarrten Hand zu verbergen." Während der "Kämpfer" angeblich von Hans Grundig dazu ausersehen war, die "Ethik des Kampfes um die Menschenwürde, das Sich-zur-Wehr-Setzen gegen die unmenschliche Niedertracht", den "Einsatz für die größte Sache, für die Befreiung aller Menschen, für den Kommunismus" zu verkörpern, liegt der "Wehrlose" "noch im Tod gekrümmt, geschändet und beleidigt. Er will noch sein totes Antlitz verbergen - immer auf der Flucht, bis zum Letzten gejagt. Ohne Kampf starb er, wehrlos, auf das Recht alles Lebendigen verzichtend, das heißt, um das Leben zu kämpfen."¹⁴¹⁰ Hans Grundigs Komposition gibt keinen Hinweis auf eine solche Be- und damit Entwertung des Mordes an den sechs Millionen europäischen Juden. Beide Häftlinge werden, wie auf mittelalterlichen Altargemälden, vom Blattgold des Hintergrundes gleichberechtigt umfassen. "So wunderbar und schön wollte ich es malen, als es mir nur möglich ist", schrieb er am 16.2.1947 an Lea Grundig. "So eindringlich wollte ich es malen, daß alle von der Gewalt des stillen Gesichtes, von der Haltung der armen gequälten Körper erschüttert sind. [...] Ich wollte diese zertrümmerte wunderbare Menschlichkeit einhüllen in alle Kostbarkeit, die uns Menschen möglich ist. Ich fand, man müßte sie auf pures Gold legen, ich tat es. So wirken sie jetzt in eindringlicher Feierlichkeit, verbunden mit der wilden Schönheit der Naturgewalt Tod."¹⁴¹¹ Hans Grundigs Wunsch, das unfaßbar Grauensvolle der Todeslager wunderbar schön zu gestalten wie ein kostbares Altarbild, findet seine Entsprechung in Adornos Gedanken, den Schauer vor dem überwältigend Ganzen und Ungeschiedenen der Natur rettet "das Schöne in sich hinüber vermöge seiner Abdichtung gegen das unmittelbar Seiende, durch Stiftung eines Bereichs des Unberührbaren; schön werden Gebilde kraft ihrer Bewegung gegen das bloße Dasein."¹⁴¹²

Hans Grundig weiß: "Auschwitz kann nicht erklärt, noch kann es sichtbar gemacht werden." Er wahrt das Geheimnis der Toten, "das wir, die Lebenden, weder aufdecken dürfen noch können."¹⁴¹³

Er weiß auch um die innere Abwehr seines Publikums: "Gleichgültig ist den allermeisten KZ und das, was man an Grauen darüber berichtet, es erscheint ihnen als übertrieben und Propaganda. Seine eigenen Nächte im Keller [...] sind Realität. Diesen einen Gefühlswert will

¹⁴¹⁰ Lea Grundig, Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens, Berlin/DDR 1978, S. 96f.

¹⁴¹¹ Wie Anm. 1386, S. 122f.

¹⁴¹² Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Werke, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, S. 82.

¹⁴¹³ Elie Wiesel, Die Trivialisierung des Holocaust: Halb Faktum und halb Fiktion, New York Times vom 16.4.1978, zit. n.: Peter Märthesheimer/Ivo Frenzel, Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm 'Holocaust'. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt a. Main 1979, S. 25ff und S. 35ff.

ich packen und damit den Mitmenschen sagen, daß auch sie gehetzte und Gefangene waren. [...] Damit werde ich die Brücke bauen."¹⁴¹⁴

Inschriftlich widmete er die zweite, Dresdner Fassung (1946/49, Öl auf Hartfaser, 110 x 200 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister) "zum Andenken an wirklich schlichte große Menschen"¹⁴¹⁵, seinen Freunden Helen Ernst (vgl. Biographie im Anhang), Christl Beham¹⁴¹⁶, Fritz Schulze¹⁴¹⁷, die stellvertretend stehen für den Kreis der Widerstandskämpfer in Dresden, in dem er und seine Frau aktiv tätig waren.

Lea Grundig traf erst im Februar 1949 aus Palästina in Dresden ein. Nach einer Verhaftung 1936 und einer zweiten Verhaftung mit Gefängnisstrafe im Mai 1938¹⁴¹⁸, konnte Lea Grundig im Dezember 1939 mit Hilfe ihres Vaters und ihrer Schwester, die bereits nach Palästina geflohen waren, noch emigrieren. Als Schiffsbrüchige kam sie 1941 für ein Jahr in das Flüchtlingslager Athlit bei Haifa, lebte 1942 zunächst bei ihrer Schwester in Haifa und zog

¹⁴¹⁴ Brief vom 23.12.1946 an Lea Grundig, wie Anm. 1386, S. 118.

Im Dezember 1948 löste Mart Stam, der bereits im Juli das Rektorat der Hochschule für Werkkunst von dem nach West-Berlin geflüchteten Will Grohmann übernommen hatte, Hans Grundig im Amt des Rektors ab. Grundig mußte sich wegen seiner Tuberkulose langwierigen Kuren in der Lungenheilstätte Sülzhayn unterziehen. Unfreiwillig mußte er so im Methodenstreit zwischen seiner Verteidigung des individuellen Schulprinzips mit Meisterklassen und handwerklicher Ausbildung gegen kollektive, egalisierende Ausbildung unter den Prämissen einer allen Künsten übergeordneten Architektur einen Rückzieher machen. Vgl. Hans Grundig, Kulturpolitisches Erbe. Wissenschaftliche Beiträge, hrsg. vom Rektor der Hochschule für Bildende Künste Dresden anlässlich des 25. Todestages von Hans Grundig, Dresden 1984.

¹⁴¹⁵ Brief von Hans Grundig an Lea Grundig vom 28.3. 1948, wie Anm. 1386.

¹⁴¹⁶ Christl (Christian) Beham (1906-1945) lernte Hans Grundig beim privaten Französisch-Unterricht kennen: "Mit mir lernte der Christl, er war Genosse und seit kurzem in Dresden. Christl Beham hieß er und erinnerte mich an Dürers Zeitgenossen und Schüler, den Barthel Beham, der ein bewußter Mitkämpfer Thomas Münzers zur Zeit der Bauernkriege gewesen war. Nun kann es sehr wohl sein, daß Christl ein Nachfahre dieses Barthel war, zumindest aber war er aus demselben Holz geschnitzt. Er war damals unser Verbindungsmann zur Partei." (Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers, Berlin (Ost) 1957, S. 257.) Seit 1933 mehrfach in Haft, u.a. im KZ Hohenstein und zuletzt im KZ Buchenwald, dort von der SS erschossen. Lea Grundig schreibt in ihren Erinnerungen: "Waisenknabe und Hirtenbube aus Oberdorf, ungelerner Arbeiter und Vagabund [...] Arbeiter auf der Autobahn [...] Er kam aus dem KZ Hohenstein und ging in das KZ Buchenwald. Und die Jahre, die dazwischenlagen, kam er zu uns und wurde unser nächster und treuester Freund. [...] Christl war kühn, er liebte die Menschen, und er war klug. [...] Nach seiner Entlassung arbeitete er auf der Autobahn. Dort erwarb er sich das Vertrauen der Arbeiter. [...] Er war für sie die leibhaftige, fleischgewordene Partei der Arbeiterklasse. Und das war er auch für uns und alle Genossen, die mit uns lebten." (S. 150) 1938 nach einer Zeugenaussage vor Gericht zugunsten von Lea Grundig "sahen wir ihn, unseren geliebten Freund Christl, zum letzten Male." (Lea Grundig, Gesichte und Geschichte, Berlin 1960, S. 150, 182.) Sieben Radierungen (Werkregister/WR 65-71) aus den 30er Jahren hat Lea Grundig seiner Person gewidmet. Vgl. Gerd Brüne, Von Dresden nach Tel Aviv. Zu Themen und Motiven in den Werken der 1930er und 1940er Jahre. In: Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin, Ausst. Kat., Ladengalerie, Berlin 1996, S. 16-55, hier S. 31-33. Vgl. "Im Widerstand. Aus den Prozeßakten von 1938/39", ebd. S. 252-257.

¹⁴¹⁷ Fritz Schulze (1903-1942), Maler und Studienkollege von Hans Grundig an der Dresdner Kunstakademie, Mitglied der KPD und Angehöriger der Dresdner Ortsgruppe der ASSO, ab 1933 im sächsischen Widerstand, 1933/34 und 1941/42 inhaftiert, nach Hochverratsprozeß und Todesurteil Hinrichtung in Berlin-Plötzensee. Hans Grundig schreibt in seinen Erinnerungen über ihn: "Da war in der Dorsch-Schule der begabte Fritz Schulze, ein sehr verschlossener, immer ernsthafter Mensch, den ich lange Zeit für einen guten Bürger gehalten hatte. [...] Nun, es sollte nicht mehr lange dauern, und Fritz Schulze wurde einer der aktivsten parteinehmenden Künstler, die ich je angetroffen habe." (S. 169f.) An anderer Stelle: "Da war Fritz Schulze, der längst als freier Künstler lebte. Für ihn war Masereel zum großen Lehrer geworden, und jetzt schnitt er freie und selbstbewußte Holzschnitte, die sich mit dem Thema Weimarer Republik befaßten." (Hans Grundig, Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers, Berlin/DDR 1957, S. 169f. und 210)

¹⁴¹⁸ Über die Verhaftung 1938 schreibt sie in ihren Erinnerungen "Gesichte und Geschichte", Berlin/DDR 1958, S. 169ff. Vgl. dazu auch Hans Grundig, Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers, Berlin/DDR 1957, S. 276ff.

dann zu ihrem Vater nach Tel Aviv.¹⁴¹⁹ Erst am 9. Juli 1946 erhielt sie nach über sechs Jahren das erste Lebenszeichen von ihrem Ehemann aus Dresden. Sie begann mit den langwierigen Behördengängen, Korrespondenzen und Anträgen, um als Emigrantin ohne Paß die Ausreise, Durchreise und Einreise in die SBZ über Prag zu erreichen, die mit Hilfe ihres Mannes, der inzwischen Rektor war, und des sächsischen Ministerpräsidenten, Max Seydewitz, nach mehr als zweieinhalb Jahren Wartens möglich wurde. Nach acht Jahren im milden Mittelmeerklima, kamen ihr nach der Ankunft im winterlichen Prag doch Zweifel. Am 19.12. 1948 schrieb sie an Hans Grundig: "Ich habe ein großes Gefühl der Fremdheit und nur Deinetwegen kam ich zurück."¹⁴²⁰

Im Gegensatz zu ihrem Mann hatte sie als Jüdin¹⁴²¹ bereits in den 30er Jahren das Thema Judenverfolgung zum Thema einer Folge von Kaltnadelradierungen gemacht: "Der Jude ist schuld".¹⁴²²

Im palästinensischen Lager entstand neben den 15 Tuschzeichnungen mit dem Titel "Antifaschistische Fibel" zwischen 1943 und 1944 der Zyklus "Im Tal des Todes", der 17 Tuschzeichnungen umfaßt und sich explizit der Thematik des Genozids an den europäischen Juden widmet. Die größte Kibbuzdachorganisation Kibbuz-Hame'uchad (Vereinigter Kibbuz) publizierte den Zyklus.¹⁴²³ Drei Jahre nach der englischen Ausgabe in Palästina erscheint eine deutsche Fassung in der SBZ.¹⁴²⁴

Ziva Amishai-Maisels stellt das erste Blatt des Zyklus "Der Fluchende im Tal des Todes" in die Tradition einer jüdischen anklagenden Kunst, indem sie auf Jakob Steinhardts heute verschollene Zeichnung "Progrom III" von 1916 verweist, auf der auch ein bärtiger Mann (Prophet?) inmitten der am Boden liegenden ermordeten Shtetl-Bewohner im Angesicht des Todes als Knochenmann verzweifelt seine Fäuste gegen den Himmel reckt, an dem als Symbol der Apokalypse die schwarze Sonne erscheint. Der Titel dieser Zeichnung enthält eine Widmung "An Chaim Nachman Balek"¹⁴²⁵, dessen Gedicht "In the City of Slaughter" über das Kischinew-Progrom von 1903 Steinhardt zu dieser Darstellung eines Progroms angeregt habe. Mit ihrem englischen Titel "In the Valley of Slaughter" spielt Lea Grundig, wie Amsihai Maisels und Gerd Brüne vermuten, auf diesen Gedichttitel, aber auch auf die Bibelstelle

¹⁴¹⁹ Vgl. dazu ihre Schilderungen über die Schwierigkeiten der Emigration in "Gesichte und Geschichte", Berlin/DDR 1958, S. 167-264, insbesondere S. 189ff.

¹⁴²⁰ Brief an Hans Grundig vom 19.12. 1948, SAdK, Nachlaß Grundig, vorl. Sign. 224, zit.n. Andreas Schätzke, "Unendlich viel Neues..." Lea Grundigs Rückkehr aus dem Exil. In: Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin, Ausst.kat., Ladengalerie, Berlin 1996, S. 59.

¹⁴²¹ Sie wurde am 23.3. 1906 als Tochter des Kaufmanns Moses Langer in Dresden geboren. In ihrer Autobiographie hat Lea Grundig ihre jüdische Herkunft mit kritischer Distanz geschildert. Beispielsweise schildert sie die Unterdrückung der Frauen in ihrer Familie durch das jüdisch-orthodoxe Patriarchat. Vgl. Gesichte und Geschichte, wie Anm. 1409, S. 8-12, 85-94.

¹⁴²² Dazu zählt Lea Grundig sieben Radierungen: "Judengasse in Berlin" WR 43, 1935; "Das jüdische Begräbnis" WR 42, 1935; "Der Watschenmann", WR 48, 1935; "Stürmermaske", WR 102, 1936; "Progrom", WR 44, 1935; "Knieender Gefangener", WR 47, 1935; "Der Schrei", WR 45, 1937. Diese Abfolge wurde von Lea Grundig 1967 so festgelegt. Nach Aussage von Karoline Müller von der Ladengalerie, Berlin, hat Lea Grundig teils erst 1972/73 während der Arbeit am Werkverzeichnis die definitive Zuordnung ihrer graphischen Arbeiten zu Zyklen festgelegt. (Vgl. Gerd Brüne, Von Dresden nach Tel Aviv. Zu Themen und Motiven in den Werken der 1930er und 1940er Jahre. In: Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin, Ausst.kat., Ladengalerie, Berlin 1996, S. 42, Anm. 129, S. 23, Anm. 28.)

¹⁴²³ In the Valley of Slaughter. Drawings of Leah Grundig, Tel Aviv 1944.

¹⁴²⁴ Im Tal des Todes. Zeichnungen von Leah Grundig, Einleitung und Text von Kurt Liebmann, Sachsenverlag Dresden 1947 als Heft 1 der Kleinen "Zeit im Bild"-Bücherei der Illustrierten "Zeit im Bild".

¹⁴²⁵ Ziva Amishai-Maisels, Die drei Gesichter des Jacob Steinhardt. In: Jakob Steinhardt. Der Prophet, hrsg. vom Jüdischen Museum im Berlin Museum, Berlin 1995. Vgl. auch Ziva Amishai-Maisels, Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts, Oxford/New York 1993.

Jeremias 7, 32 "Darum, fürwahr, es kommen Tage [...] da redet man nicht mehr [...] vom Tal Ben Hinnom, sondern vom 'Würgetal'" an. Diese Tuschzeichnung sei demnach eine bewußte Hommage an Jakob Steinhardt, der 1933 aus Berlin nach Jerusalem emigriert war und den Lea Grundig möglicherweise persönlich kannte.¹⁴²⁶ Gerade weil Lea Grundig auf die Symbolik der Apokalypse und des Todes verzichtet und sich auf den Ausdruck von Wut und Verzweiflung im Gesicht des Fluchenden sowie das Leid der Ermordeten konzentriert, gelingt ihr mit diesem Eröffnungsblatt ein emotionaler Appell an den Betrachter, den sie so in den Zyklus des folgenden jüdischen Leidensweges von Flucht, Gefangenschaft, Deportation bis zum industrialisierten Massenmord hineinzieht, dann aber auch in Blättern wie "Revolte im Ghetto" und "Partisanen" den jüdischen Widerstand anklingen läßt, um am Schluß den Untergang der Nazis mit einem Schandpfahl auf einem Berg von Leichen, an dem vermutlich Hitler in eine Hakenkreuzfahne gehüllt hängt, als "Ewige Schande" zu beschwören. Nach dieser Arbeit über den Völkermord an den Juden entstehen zwischen 1946 und 1948 zwei Zyklen im Gedenken an den Warschauer Ghetto-Aufstand vom April 1943 als Beispiele für jüdischen Widerstand.

In der SBZ konnte, wie schon erwähnt, "Im Tal des Todes" 1947 erscheinen. Der Text von Kurt Liebmann arbeitet die Besonderheit der Tuschzeichnungen von Lea Grundig heraus, die "wohl ausdrucksmäßig übersteigert" sind, "aber sie übertreiben nicht". Die Zeichnungen sind "als kämpferische Ausdruckskunst der stärksten Art zu bezeichnen. [...] Ihr Hintergrund ist ein tiefes, im Prophetischen des Judentums wurzelndes Ethos." Liebmann spricht in seiner Einleitung von Schuld und Scham angesichts der "Vernichtung von 6 Millionen Juden". Solche Sätze, wie die im folgenden zitierten, haben nach 1947 in der SBZ/DDR als Kommentar zu antinazistischen Kunstwerken Seltenheitswert: "Seht sie euch an, diese klagenden, fluchenden und duldenden Menschen! [...] 'Verflucht sei jener, der seine Augen schließt, um nicht zu sehen!' 'Verflucht sei jener, der seine Ohren schließt, um nicht zu hören!' [...] Dies sei nicht ein einmaliger Schrei, ein Ruf an die Menschheit aus dem Jahre des Unheils 1943. [...] Aber wehe, wenn ein Volk das Furchtbare seiner Geschichte gar nicht erst in sich aufnimmt und daher auch nicht vergessen kann. Wenn es nicht zum Bewußtsein seiner Schuld kommt. Wenn es nicht Scham empfindet über die Verbrechen, die es duldet."¹⁴²⁷ Jedes der Blätter, deren Reihenfolge in der deutschen Ausgabe verändert, die Anzahl erweitert wurde, begleitet Liebmann, der sich als spätexpressionistischer Lyriker hervorgetan hatte, mit einem eigenen literarischen Kommentar (Auszüge in Klammern): "Der Fluchende im Tal des Todes", "Flüchtlinge", "Weil sie Juden sind" ("Sie sind die Ausgestoßenen, weil sie Juden sind. Sie schweben irgendwo und nirgendwo"), "Nach Lublin" ("Sie haben sie in die Viehwagen gepreßt"), "Bluthunde", "Vergasung", "Alle Kinder sind abzuliefern...", "Die Mütter", "Helft!" ("Die Todbestimmten haben sich mit blutigen Händen am Mauerwerk emporgekratzt und zeugen von dem Land der Schlächter und Vernichter"), "Öffnet!" ("Sie haben sie in den Exekutionshof getrieben. Sie jagen die Gepeinigten wie Tiere [...] Rasende Menge stürzt gegen das Gitter Europas, aufzubrechen das Schlachthaus."), "Das Ungeheuer", "Hoffnungslos", "In den Abgrund", "Revolte im Ghetto", "Unter der Erde", "Partisanen" ("Sie klagen nicht. Sie sind die Härte. [...] Statt Harfen tragen sie Waffen. [...] Die Rache überlassen sie nicht mehr ihrem Gott. Sie treten an und kämpfen."), "Ewige Schande". Trotz dieser Publikation war Lea Grundig in großer Sorge darüber wie ihre "Arbeiten wohl aufgenommen werden, die in ihrer Mehrheit so schwer und anklägerisch sind, und die vielen

¹⁴²⁶ Gerd Brüne, Von Dresden nach Tel Aviv. Zu Themen und Motiven in den Werken der 1930er und 1940er Jahre. In: Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin, Ausst.kat., Ladengalerie, Berlin 1996, S. 44.

¹⁴²⁷ Kurt Liebmann, in: Im Tal des Todes, Dresden 1947, S. 7, 10f.

jüdischen Themen?"¹⁴²⁸

Am 20.8. 1946 bekannte sie in einem Brief aus Tel Aviv ihrem Mann: "Die ungeheuerliche Tragödie der Juden in Europa hat mich tief erschüttert. Ich bin mit allem noch lange nicht fertig."¹⁴²⁹

Ein Jahr nach ihrer Ankunft in Dresden mußte sie erleben, daß ihre Versuche, für die Publikation ihres Zyklus "Niemals wieder!" als Buch einen Verlag zu finden, von den für die Druckgenehmigung zuständigen Instanzen der antifaschistischen DDR mit fadenscheinigen Argumenten abgeschmettert wurden: "Die Graphiken, die aus der Zeit von 1936 bis 1945 stammen, - und in der damaligen Situation durchaus richtig und gut waren - entsprechen nicht mehr der heutigen Entwicklung. Ich nehme daher gern zur Kenntnis, dass Sie an einem neuen Zyklus über den Kampf um den Frieden arbeiten, doch halte ich es nicht für richtig, die Zeichnungen über dieses Thema mit den früheren zu kombinieren."¹⁴³⁰ Der Ministerpräsident Otto Grotewohl, an den sie sich daraufhin um Unterstützung gewandt hatte, antwortete ihr am 7.9. 1950: "Werte Genossin Lea Grundig, erschüttert habe ich die Mappe 'Niemals wieder' aus der Hand gelegt. [...] Die jetzt schon wirksam werdenden gesellschaftlichen Veränderungen, der steigende Kampf der Menschen, sich durch Frieden, Aufbau der Wirtschaft, durch ein neues kollektives Lebensgefühl gegen den Krieg zu schützen und ihr Leben lebenswert zu machen, sind heute weitaus stärker als das Gefühl von Abscheu, Ekel und Hass. Dieser auch geistig veränderten Situation müssen sich heute die Ausdrucksmittel der bildenden Kunst angleichen. [...] Bei der Herausgabe von Druckerzeugnissen der bildenden Kunst muss sich das bereits dokumentieren."¹⁴³¹

d. "Neuer Kurs"? 1953-1956

Am 5. März 1953, vier Tage nach der Eröffnung der III. Deutschen Kunstausstellung, starb Josef Wissarionowitsch Dschugaschwili, genannt Stalin (Abb. 231, 232), der "über alles geliebte Führer, Lehrer, Freund¹⁴³², Helfer, Gelehrte, Generalissimus und Wissenschaftler."¹⁴³³ Millionen gläubige Kommunisten erlebten seinen Tod als Verlust einer gottähnlichen Vaterfigur.¹⁴³⁴ Im Kampf um den Zutritt zu der Säulenhalle, in der Stalin

¹⁴²⁸ Brief Lea Grundigs an Hans Grundig vom 20.9. 1947, SAdK, Nachlaß Grundig, vorl. Sign. 224, zit. n. Andreas Schätzke, "Unendlich viel Neues..." Lea Grundigs Rückkehr aus dem Exil. In: Lea Grundig, Jüdin, Kommunistin, Graphikerin, Ausst. Kat., Ladengalerie, Berlin 1996, S. 58.

¹⁴²⁹ SAdK, Nachlaß Grundig, vorl. Sign. 224, zit.n. ebd., S. 65.

¹⁴³⁰ Brief des Vorsitzenden des Kulturellen Beirates für das Verlagswesen, M. Tschesno, an Lea Grundig am 13.7. 1950, SAdK, VBK-Archiv, vorl. Sign. 112, zit.n. ebd., S. 83.

¹⁴³¹ SAdK, VBK-Archiv, vorl. Sign. 112, zit.n. ebd., S. 83.

¹⁴³² Vgl. das Gemälde von G.M. Schegal, Führer, Lehrer, Freund, 1937, Öl auf Leinwand.

¹⁴³³ Dieter Borkowski, Für jeden kommt der Tag, 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 43jährige 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.

¹⁴³⁴ 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.)

aufgebahrt worden war, traten sich hunderte von Trauernden gegenseitig zu Tode. Am 9. März wurden in der gesamten Sowjetunion drei Schweigeminuten zu Gedenken an Stalin eingelegt.¹⁴³⁵

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."¹⁴³⁶ 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."¹⁴³⁷ Unter dem Datum des 8. Juni 1953 schreibt Dieter Borkowski in seinen Erinnerungen: "Die Russen wollten plötzlich Entspannung, und Ministerpräsident Malenkov habe unserer Partei einen 'neuen Kurs' befohlen."¹⁴³⁸ 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.¹⁴³⁹ Der "beschleunigte Aufbau des Sozialismus" wurde im "Kommunique vom 9. Juni" des Politbüros der SED zwar zurückgenommen, Verbesserung der Versorgung, mehr Rechtssicherheit 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.¹⁴⁴⁰ Es waren die

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. Geburtstag am 21. Dezember 1949", bearbeitet von G.W. Lehbruck, hrsg. zur Ausgestaltung der Schulfeiern im Auftrage des Ministeriums für Volksbildung der DDR, Berlin/Leipzig 1949.

¹⁴³⁵ Vgl. David King, *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg 1997, S. 178.

¹⁴³⁶ Dammbeck, 2.3. 1995, Typoskript, S. 32f.

¹⁴³⁷ Hans Mayer, *Ein Deutscher auf Widerruf*, Frankfurt am Main 1984, S. 18f.

¹⁴³⁸ Dieter Borkowski, *Für jeden kommt der Tag. Stationen einer Jugend in der DDR*, Frankfurt am Main 1981, S. 416.

¹⁴³⁹ "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.

¹⁴⁴⁰ 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'".

Maurer von der Stalinallee, deren 'Typus' Otto Nagel mit "zarten, rosigem Milchgesicht"¹⁴⁴¹ 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."¹⁴⁴²

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.¹⁴⁴³ Die Deutsche Akademie der Künste fordert in einer Erklärung am 30.6. 1953 mehr "Verantwortung des Künstlers vor der Öffentlichkeit."¹⁴⁴⁴ 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"¹⁴⁴⁵ in der Kunstpolitik zu fordern.

¹⁴⁴¹ Gerhard Pommeranz-Liedtke, Otto Nagel und Berlin, Berlin 1964, S. 88.

¹⁴⁴² Borkowski, a.a.O., S. 422.

Brecht notierte am 20.8. 1953 in sein Arbeitsjournal: "der 17. juni hat die ganze existenz verfremdet. in aller ihrer richtungslosigkeit und jämmerlicher 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 schmachhaft 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 Ilko-Sascha Kowalczyk, 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.

¹⁴⁴³ Vgl. die kommentierte Dokumentensammlung von Christian Ostermann, Uprising in East Germany 1953, Central European University Press, Budapest 2001.

¹⁴⁴⁴ Veröffentlicht am 12.7. 1953 im Neuen Deutschland. In: Dokumente 1972, S. 289.

¹⁴⁴⁵ 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. Vgl. I.1.g. Nach den halbherzigen Versuchen, Ulbricht zu entmachten, den u.a. die Verhaftung Berijas am 26.6. 1953 rettete (vgl. W. Loth, Stalins ungeliebtes Kind, München 1996, S. 204-216), 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",

Kritik wurde laut an den Disziplinierungsmethoden der Staatlichen Kunstkommission, die zu ihrer Auflösung und der Gründung eines Ministeriums für Kultur im Januar 1954 führte.¹⁴⁴⁶ 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 "Taufwetter".¹⁴⁴⁷ Die Formalismuskampagne lief aber weiter, nur der administrative Druck ließ zeitweise nach und wurde durch mehr oder weniger geduldige Überzeugungsarbeit ersetzt.¹⁴⁴⁸

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.¹⁴⁴⁹ Der Name Picasso war

den "monopolkapitalistische und junkerliche Kreise Westdeutschlands als Helfer des amerikanischen Imperialismus" mit "Agenten des Ostbüros" der SPD organisiert hatten. (Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. IV, Berlin 1954, S. 453f.) Es folgte eine erneute Parteisäuberung, nach der ca. 20.000 Funktionäre und 50.000 einfache Mitglieder ausgeschlossen wurden. (Vgl. Wilfried Loth, *Stalins ungeliebtes Kind*, München 1996, S. 217f.)

Vgl. 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.

¹⁴⁴⁶ 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.

¹⁴⁴⁷ 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 gesellschaftlichen Leben der UdSSR auf." (*Handbuch der Sowjetliteratur 1917-1972*, hrsg. von Nadeshda Ludwig, Leipzig 1975, S. 221, Sp. 1.)

¹⁴⁴⁸ 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 1992 für den Film "Dürers Erben", Typoskript, S. 15.)

¹⁴⁴⁹ 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 innehatte. 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, *Schattenlicht*, Halle 1999, Typoskript, 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 2/56 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 3/56 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 4/56 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 5/56 folgen Emil Utitz aus Prag, ein Bergarbeiter aus Oberlungwitz (S. 283f.). In Heft 6/56 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 Herffurth, Potsdam-Babelsberg (S. 336-339). Die "Frankreichnummer" in Heft 7/56 wird mit "Picasso und die Frage der Verständlichkeit" von Carlfriedrich Claus, Annaberg, eröffnet, es folgen Inge Leetz, Ärztin aus

nur eine Chiffre für die Frage, wieweit 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."¹⁴⁵⁰ "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."¹⁴⁵¹ 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.¹⁴⁵²

Die über westliche Publikationen bekanntgewordene 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, jetzt 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 Programmklärung 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,

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.

¹⁴⁵⁰ François Furet, *Das Ende der Illusion*, München 1996, S. 457.

¹⁴⁵¹ 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 sowjetischen 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*. Herausgegeben 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*. Herausgegeben und eingeleitet von Günter Judick und Kurt Steinhaus, Düsseldorf 1989.

¹⁴⁵² 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: Zwischen Tauwetter und Kaltem Krieg*, München 1993, S. 168.)

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."¹⁴⁵³

Über die Auswirkungen der Geheimrede Chruschtschows am Abend des 24. Februars 1956 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. Parteikonferenz¹⁴⁵⁴ 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 Ulbricht¹⁴⁵⁵ [...] sind bekannt. [...] Verbreitet ist die Meinung: Der

¹⁴⁵³ Alexander Abusch, Zu einigen Fragen der Literatur und Kunst, Neues Deutschland, Nr. 178, 27.7.1956. Zit.n. Dokumente 1972, S. 439f.

¹⁴⁵⁴ 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.

¹⁴⁵⁵ 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, erwachsen der KPdSU und dem Sowjetstaat bedeutende Schäden. Zu den Klassikern des Marxismus kann man Stalin nicht rechnen." Ralph Giordano berichtet als damals überzeugter Kommunist aus Hamburg und Teilnehmer des ersten Lehrgangs am Leipziger Literaturinstitut (gegründet 1955 nach dem Vorbild des Gorki-Instituts in Moskau, seit 1958 "J.R. Becher", erster Direktor war Alfred Kurella bis 1958, danach Max Zimmering bis 1964) 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 kontinuierlichen 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, böseartig, ein gemeiner Diktator? Es durfte nicht sein!" (Ralph Giordano, Die Partei hat immer recht, Berlin 1961, S. 197-199.) Damals kursierte der Witz: "Frage: Was ist im Sozialismus am schwersten vorzusehen? Antwort: Die Vergangenheit." (Armin Mitter und Stefan Wolle, Untergang auf Raten, München 1993, S. 181)

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 raubte 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 Fehlerdiskussion war anscheinend das, was in dieser Situation die Parteiführung am meisten fürchtete." (Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 140)

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 Sandberg¹⁴⁵⁶, Graetz (vgl. Anm. 1391), Grzymek¹⁴⁵⁷ 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])."¹⁴⁵⁸

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'."¹⁴⁵⁹ Klammheimlich über Nacht verschwand aber am 13.11. 1961 das Stalin-Denkmal auf der Stalinallee, die in Karl-Marx-Allee umbenannt wurde. 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 erhielt und mit Fürstenberg an der Oder zusammengelegt worden war, hieß nun Eisenhüttenstadt.¹⁴⁶⁰

e. Die SED geht in die kulturpolitische Offensive - kein "Tauwetter" auf bitteren Feldwegen 1957-60

"Es gibt kein Mädchen, das ich besser verstehe als Dürers Melencolia. Mit diesem Irrsinn in den Augen, und wie sie wegstiert. Warum, für wen, wozu noch aufstehen [...] Es ist einfach alles dunkel und undurchsichtig und unveränderbar, weil sie es mit ihren Vorstellungen vergleicht, mit dem, was sie sich vorher ausgemalt hat. [...] Melencolia ist nicht stumpfsinnig, sie ist gelähmt."¹⁴⁶¹

¹⁴⁵⁶ Herbert Sandberg mußte im Juli 1957 zugunsten 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/2/906/171, 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)

¹⁴⁵⁷ 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. Dokumente im Anhang.)

¹⁴⁵⁸ Gezeichnet H. Boock. II 2/2026/1, Bl. 215-218. (Vermutlich nach dem Juni 1956 geschrieben.)

¹⁴⁵⁹ Zit.n. Karl Wilhelm Fricke, Politik und Justiz in der DDR. Zur Geschichte der politischen Verfolgung 1945-1968, Köln 1979, S. 331.

¹⁴⁶⁰ Vgl. Hermann Weber, Geschichte der DDR, München 1999, S. 227.

¹⁴⁶¹ Helga M. Novak, Vogel federlos, Frankfurt am Main 1998, Erstauflage 1982,

"Auf einer öffentlichen Veranstaltung im Petöfi-Klub erhob sich [...] die Witwe des auf Stalins Befehl gehenkten ungarischen Außenministers László Rajk. [...] Die Menschen [...] brachten der Witwe [...] stehend eine Ovation dar. Eilfertig beschloß die verunsicherte Führung, László Rajk ein Staatsbegräbnis zu gewähren. Die Trauerfeier am 6. Oktober 1956 wurde zur gewaltigen Demonstration gegen den Stalinismus. Zweihunderttausend Menschen zogen am Grabe des ermordeten Kommunisten vorbei." Die Nachrichten vom Streik polnischer Arbeiter in Posnan/Posen im Juni 1956 wirkten wie ein Katalysator auf den Fortgang der Ereignisse. In der Nacht vom 22. zum 23. Oktober stellten die Studenten der Budapester Technischen Universität ihre 14 Forderungen auf: u.a. Abzug der Sowjetarmee aus Ungarn, Streikrecht, Zulassung von Parteien, freie Wahlen, Reform des Wirtschaftssystems, Pressefreiheit, Freilassung aller politischen Gefangenen, Rehabilitierung der Opfer des Stalinismus, Wiedereinführung des alten ungarischen Wappens, Abriß des Stalindenkmals.

Nach dem Sturz des Stalindenkmals unter dem Jubel hunderttausender Demonstranten, setzten sich gegen Mitternacht die sowjetische Besatzungstruppen in Bewegung. Die sich bewaffnende Bevölkerung wurde durch die Ernennung (am 24.10., E.G.) von Imre Nagy¹⁴⁶² zum Ministerpräsidenten beruhigt, der eine umfassende Demokratisierung versprach. Nach dem Massaker auf dem Parlamentsplatz am 25. Oktober, bei dem Sicherheitspolizei in die Menge unbewaffneter Demonstranten schoß, folgte am 28. Oktober der Abzug der sowjetischen Truppen. "Das Volk feiert auf den Straßen seinen Sieg und gedenkt der Toten. Es folgen verworrene und blutige Tage. [...] Ministerpräsident Imre Nagy schwankt und zaudert. [...] Schließlich verkündet er sogar den Austritt Ungarns aus dem Warschauer Pakt.¹⁴⁶³ Im Morgengrauen des 4. November eröffnen die um Budapest zusammengezogenen sowjetischen Truppen das Feuer auf die Hauptstadt. [...] Bis zum 15. November dauert der militärisch aussichtslose Abwehrkampf der ungarischen Verbände."

Das gleichzeitige Eingreifen Englands und Frankreichs am 4.11. in der Manier von Kolonialmächten am Suezkanal, der vom ägyptischen Präsidenten Nasser nationalisiert worden war, und ihr Rückzug auf sowjetischen Druck, bestätigte die propagandistische These der Sowjetunion von der "imperialistischen Weltverschwörung" und sollte von der Intervention in Ungarn ablenken.

"Auch die Fotos über den angeblichen 'weißen Terror' der ungarischen Konterrevolutionäre blieben nicht ohne Wirkung. In Ungarisch-Altenburg war es zu einem furchtbaren Vorfall gekommen. Nachdem Sicherheitspolizisten ohne Warnung in eine Demonstration geschossen und mehrere hundert Menschen getötet hatten, stürmte die Menge das Gebäude der AVH und versuchte die dort anwesenden Sicherheitsleute zu lynchen. Es gelang bewaffneten Arbeitern, die AVH-Mitarbeiter der Menge zu entreißen und die Verletzten wurden unter Bewachung in ein Krankenhaus gebracht. Der entfesselte Mob zog dorthin, riß vier Geheimpolizisten aus den Betten und richtete sie gräßlich zu. Schließlich wurden sie aufgehängt, einer von ihnen an den Füßen. Ein westdeutscher Fotoreporter war Zeuge dieses grausigen Schauspiels und seine Bilder gingen um die Welt. Ohne die Zusammenhänge deutlich zu machen, wurden die Fotos

S. 127. Wie Franz Fühmann in seinem Buch "Das Judenauto" von 1962 (vgl. II.2.b.), gelingt es ihr, die Jahre 1951-1954 in einem Internat für Parteikader, der "Landesoberschule", so zu beschreiben, daß sie zu keinem Zeitpunkt mehr sagt als sie im Alter von 16-19 Jahren tatsächlich wissen und empfinden konnte.

¹⁴⁶² Nagy war im Verlauf des ungarischen "Neuen Kurses" 1953 als Ministerpräsident unter dem Parteichef Mátyás Rákosi eingesetzt und 1955 wieder gestürzt worden.

¹⁴⁶³ Georg Lukács, der vom 23.10. bis 1.11. 1956 ZK-Mitglied und Volksbildungsminister der Regierung Nagy war, stimmte als einziger Minister gegen den Austritt aus dem Warschauer Pakt und verläßt das Kabinett, was ihm vielleicht später das Leben gerettet hat.

in den DDR-Zeitungen immer wieder abgedruckt." Die Botschaft der Bilder sollte suggerieren: "Wenn man der Konterrevolution Spielraum ließe, würde es auch bei uns soweit kommen."¹⁴⁶⁴

Nach der Niederschlagung des Ungarn-Aufstandes Mitte November 1956 verhaftete man den Philosophen Wolfgang Harich am 29.11. 1956 wegen "Bildung einer konspirativen staatsfeindlichen Gruppe" sowie am 6.12. 1956 den Leiter des Aufbau-Verlages, Walter Janka, und die leitenden Redakteure des "Sonntag", einer Wochenzeitung des Kulturbundes¹⁴⁶⁵, Gustav Just und Heinz Zöger.

Auf diese harte Reaktion der Partei reagierte der junge Berliner Meisterschüler Harald Metzkes mit seinem Gemälde "Die tote Taube"¹⁴⁶⁶, 1956 (Abb. 233), das, in Anspielung auf das Ende der Picasso-Diskussion im Juli 1956 und die Niederlage der Aufständischen in Ungarn, die von Picasso zum Friedenssymbol der kommunistischen Welt geadelte Taube auf dem Schoß eines der beiden über den Tod der Taube klagenden Mädchen zeigt. Die überdimensionierten Zinken eines Kammes und die Borsten einer Haarbürste auf dem Boden hinter den in ihrem Schmerz gekrümmten und ineinander verkeilten Frauenkörper wirken wie unterschwellige Signale der Gewalt.

Das Jahr 1957 stand im Zeichen der unerbittlichen Repression gegen alle Sympathisanten von Reformen. Unter den über 4000 verhafteten "Staatsfeinden" waren u.a. der Leipziger Schriftsteller Erich Loest (sieben Jahre Haft wegen "illegaler Gruppenbildung") und der Studentenfarrer Siegfried Schmutzler (fünf Jahre wegen "Hetze gegen die DDR"). Beondeseres Aufsehen erregten die sogenannten Revisionistenprozesse gegen die "Harich-Janka-Gruppe"¹⁴⁶⁷, deren Diskussionszirkel und Reformpapiere als innerparteiliche Opposition

¹⁴⁶⁴ Vgl. 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. 244-248.

Diese Botschaft veranlaßte Werner Tübke zu dem Gemälde "Weißer Terror in Ungarn (Laternenabnahme)", 1957, Öl auf Hartfaser, 40 x 33 cm, in der Manier einer Kreuzabnahme der florentinischen Renaissance. (Abb. 234, vgl. auch die Kompositionsstudie zu "Weißer Terror in Ungarn", 1956, Feder laviert, 48 x 54 cm. Beide abgebildet in: Günter Meißner, Werner Tübke, Leipzig 1989, S. 58f., Abb. Nr. 32-32, Abb. 27). Tübke leugnete in einem Interview der Berliner Zeitung vom 6.9. 1997 jeden politischen Zusammenhang. 1958 wurde das Gemälde von der Vorjury der IV. Deutschen Kunstausstellung als zu formalistisch abgewiesen.

Auch Fritz Cremer widmete dem Thema "Weißer Terror in Ungarn" eine Lithographienfolge unter dem Titel "Ungarn-Visionen", 40 x 30 cm, 28 x 40 cm, 1956. Eberhard Bartke schrieb darüber: Cremer "spürt, daß die graphischen Mittel nicht ausreichen, um die Abscheulichkeit und Bestialität der konterrevolutionären Verbrecherbanden [...] in den Formen der Wirklichkeit selbst eindringlich genug und aufrüttelnd darzustellen. [...] Gleichzeitig [...] lenkt Cremer die Gedanken und Empfindungen des Betrachters mit zwingender Notwendigkeit auf die politische und moralische Verurteilung der Konterrevolution in Ungarn, er veranlaßt den Betrachter, für die Sache des ungarischen Volkes und damit auch für unsere eigene sozialistische Entwicklung Partei zu ergreifen." (E. Bartke, Warum sind wir gegen die Dekadenz?, in: Junge Kunst, 2/1958, S. 40.)

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.

¹⁴⁶⁵ Vgl. Verena Blaum, Kunst und Politik im SONNTAG 1946-1958. Eine historische Inhaltsanalyse zum deutschen Journalismus der Nachkriegsjahre, Bibliothek Wissenschaft und Politik Band 48, Köln 1992. Abschnitt Malerei und bildende Kunst S. 167-179.

¹⁴⁶⁶ Öl auf Leinwand, 130 x 90,5 cm, Zeitgeschichtliches Forum, Leipzig.

¹⁴⁶⁷ Vgl. die Erinnerungen von Walter Janka: Schwierigkeiten mit der Wahrheit, Reinbek bei Hamburg 1989 und ders., Die Unterwerfung. Eine Kriminalgeschichte aus der Nachkriegszeit. Mit einem Vorwort von Günter Kunert, hrsg. von Günter Netzeband, München 1994. Wolfgang Harich seinerseits antwortete Janka mit seinen Erinnerungen "Keine Schwierigkeiten mit der Wahrheit", Berlin 1993. Vgl. auch Judith Marschall, Aufrechter Gang im DDR-Sozialismus. Walter Janka und der Aufbau-Verlag, Münster 1994.

Günter de Bruyn berichtet, Harich sei nach seiner Entlassung gemieden worden, von den einen, weil sie ihn für einen Parteifeind hielten, von den anderen, weil er sich im Prozeß seinen Mitangeklagten gegenüber unsolidarisch verhalten habe. Seine Stalin-Verehrung habe er nie überwinden können, "weshalb er für die Partei,

gewertet wurden. Harich räsionierte z.B. während der Ungarn-Krise im Oktober 1956 in einem "Memorandum für Botschafter Puschkin"¹⁴⁶⁸ über mögliche Wege zur Einheit Deutschlands und über die Rückgabe der Ostgebiete. Der sowjetische Botschafter in der DDR, Georgi Puschkin, informierte Ulbricht über das Memorandum, der daraufhin Harich am 7.11. 1956 verwarnte, keinen Petöfi-Klub zu bilden. Gleichzeitig arbeitete er in der "Plattform für einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus" an einer grundlegenden Reform der politischen und ökonomischen Strukturen der DDR.¹⁴⁶⁹ Vom 7.-9. März 1957 fand der Prozeß gegen Wolfgang Harich statt. Er wurde als Hochverräter zu 10 Jahren Zuchthaus verurteilt und nach acht Jahren vorzeitig entlassen. In den Verhören und während des Schauprozesses belastete er seine Mitangeklagten.

Die Prozesse dienten als willkommener Vorwand, die Formalismuskampagne von 1951/53 unter den neuen Schlagworten "ästhetischer Revisionismus" und "Dekadenz" wieder aufzunehmen. Den Stalinisten in der SED war der "Neue Kurs" von Anfang an ein Dorn im Auge gewesen. Sie warteten nur auf den richtigen Moment für einen Kurswechsel zurück. Als Reaktion auf die 'Revisionistenprozesse' wurde Alfred Kurella auf persönliches Betreiben Walter Ulbrichts Leiter der auf der 33. ZK-Tagung im Oktober 1957 gegründeten "Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED" und damit zum allmächtigen Kulturpolitiker, bis er Ende 1962 von Kurt Hager abgelöst wurde.¹⁴⁷⁰

Hans Mayer beschreibt die Atmosphäre des Machtwechsels in seinen Erinnerungen: "Gegen Ende des Jahres 1956 war alles verwandelt. [...] Der Minister für Kultur, Johannes R. Becher, vermochte nichts mehr. [...] Nun fand die große Zurücknahme statt. Es durften viele und älteste Rechnungen beglichen werden. Jetzt kam Alfred Kurellas Stunde. [...] Er hatte einen

die inzwischen subtilere Methoden entwickelt hatte, wie ein Gespenst aus ihrer Vergangenheit wirkte und deshalb unbrauchbar geworden war." (Günter de Bruyn, Vierzig Jahre, Frankfurt am Main 1998, S. 169-178, hier: S. 175f.)

¹⁴⁶⁸ Dokumentiert in: Siegfried Prokop, Ich bin zu früh geboren. Auf den Spuren von Wolfgang Harich, Berlin 1997.

¹⁴⁶⁹ "Ungeachtet aller Schwächen und Grenzen, der politischen Naivität in der Wahl der Stunde, ist Harichs 'Plattform' das umfassendste Programm aller Oppositionsbewegungen bis 1989 geblieben", urteilt der Brecht-Biograph Werner Mittenzwei. (Werner Mittenzwei, Die Intellektuellen, Leipzig 2001, S. 147.)

¹⁴⁷⁰ Gleichzeitig löste Kurt Hager, wie schon im Zusammenhang mit dem Brief Waldemar Grzimeks an Paul Wandel erwähnt (siehe Dokumente im Anhang), im Oktober 1957 Paul Wandel als ZK-Sekretär für Volksbildung ab. Siegfried Wagner, bisher Bezirkssekretär in Leipzig, wurde im Januar 1958 (bis 1967) Leiter der Abteilung Kultur beim ZK der SED. Im Dezember 1962 schied Kurella als Kandidat aus dem Politbüro aus und wurde von der Leitung der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro entbunden. An die Stelle der Kulturkommission trat im Januar 1963 die "Ideologische Kommission beim Politbüro des ZK der SED", deren Leiter Kurt Hager neben seiner Funktion als ZK-Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur bis zum Ende der DDR 1989 blieb. Im gleichen Monat wurde er zum Mitglied des Politbüros gewählt. 1972 bis 1989 leitete er die reaktivierte "Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro" (vgl. Kunstdokumentation, S. 818ff. und 865f.) Kurella diente als Sekretär der Sektion für Literatur an die DAK, "wo der schon Betagte das Gnadenbrot bekam" (H. Bentzien, Meine Sekretäre und ich, Berlin 1995, S. 196) und von 1965 bis 1974 noch Vizepräsident der DAK sein durfte. "Die Ideologische Kommission war ein Pendant zur gleichen Einrichtung im ZK der KPdSU." (Bentzien, ebd.)

Hans Mayer charakterisierte den Schwaben Kurt Hager (geb. 1912 in Bietigheim/Enz), der sich im Christlichen Verein Junger Männer (CVJM), in der bündischen Jugendbewegung ("Unsere Symbole waren die Lichtgestalten des Malers Fidus", Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996, S. 16), ab 1929 im Kommunistischen Jugendverband Deutschlands (KJVD) betätigte und 1930 der KPD beitrug, als einen ideologischen Besserwisser vom Dienst, dessen sauertöpfische Kulturpolitik vielleicht "ein pietistisches Erbteil aus Kindertagen" war. "Mir will scheinen, [...] daß dieser blasse Mithelfer, den Ulbricht ohne Übergang seinem Nachfolger Erich Honecker hinterließ, mehr Schuld angehäuft hat als andere. Die Deutsche Demokratische Republik ist im Grunde nicht nur an der Mißwirtschaft erstickt, auch an der Lüge. Dafür aber ist Kurt Hager mit anderen zuständig gewesen." (Der Turm von Babel, Frankfurt am Main 1991, S. 165.)

Vgl. Kurt Hager, Erinnerungen, Leipzig 1996.

begabten jüngeren Bruder, Heinrich Kurella, der in Wickersdorf bei Gustav Wyneken erzogen wurde, der Kommunistischen Partei Deutschlands beitrug, durch ungewöhnliche Sprachbegabung von Nutzen sein durfte. Er emigrierte nach 1933 in die Sowjetunion und wurde dort umgebracht: nach einem Gerichtsverfahren, worin man ihn - üblicherweise - als Agenten des britischen Geheimdienstes denunziert hatte."¹⁴⁷¹ Auf dem Hohen Meißner habe er 1913 als einer der Führer der freideutschen Jugendbewegung jenes Manifest verabschiedet, worin "junge Menschen den Entschluß bekundeten, ihr Leben von nun an jenseits der etablierten Autoritäten und 'in eigener Verantwortung' zu führen.¹⁴⁷² [...] In den Anthologien des Expressionismus taucht sein Name immer wieder auf. Meist signierte er die üblichen geballten und hochgesteilten Manifeste, die den Anbruch und die Ankunft eines 'Neuen Menschen' voraussagten. Idealistischer Denker war der Expressionist Kurella, wenn irgendeiner.¹⁴⁷³ [...] Johannes R. Becher haßte und fürchtete den Mann; auch er kannte vermutlich dessen besondere Funktionen.¹⁴⁷⁴ [...] Kurellas Aufgabe bestand darin, vor allem in der Ära der Rebellion des Jahres 1956, die sowjetische Autorität und die ideologische Orthodoxie durchzusetzen. [...] Von den Zeiten seiner Teilnahme an der bürgerlichen Jugendbewegung her, und seiner Zugehörigkeit beim Expressionismus, war ein Schuldgefühl zurückgeblieben. So viele angebliche Irrwege, bis

¹⁴⁷¹ Hans Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen Bd. 2, Frankfurt am Main 1988, S. 130. Das Archiv der Akademie der Künste besitzt einen Brief von Alfred Kurella an das ZK der SED aus dem Jahre 1956: "Kurella, Heinrich ist am 21.7. 56 Revision unterzogen. Urteil vom 28.10.37 ist auf Grund neu aufgedeckter Umstände aufgehoben und eingestellt worden. [...] im Dezember 1940 verstorben." (SadK, Alfred-Kurella-Archiv)

¹⁴⁷² In seinen Erinnerungen an eine Deutsche Demokratische Republik schreibt Mayer: "Diese Anfänge Kurellas zu Beginn des Jahrhunderts haben eine erstaunliche Ähnlichkeit mit den Berliner Anfängen von Walter Benjamin. Auch hier Gustav Wyneken, der Hausherr im thüringischen Wickersdorf (wo Heinrich Kurella erzogen wurde), der Schwur der Jugend auf dem Hohen Meißner (1913), von nun ein Leben in eigener Verantwortung führen zu wollen: Alfred Kurella war dabei. Spöttisch habe ich ihm einmal vorgeworfen: er sitze immer noch dort oben. [...] Doch seit 1933 war Kurella, nun in der Sowjetunion und wohl ein wichtiges Mitglied des Geheimdienstes, völlig verändert. [...] Nun praktizierte er die totale Zurücknahme seiner literarischen Jugendsünde. Wo er bei den Neueren so etwas wie Idealismus und Expressionismus zu spüren glaubte, wurde er inquisitorisch. [...] Bei den Reinigungsprozessen nach der ungarischen Revolte, also seit 1957, wurde Kurella zum Großinquisitor." (Hans Mayer, Der Turm von Babel. Erinnerungen an eine Deutsche Demokratische Republik, Frankfurt am Main 1991, S. 205f.) Ein ähnliches Phänomen künstlerischer Selbstverleugnung läßt sich am Beispiel von Kurt Magritz beobachten (vgl. II.1.d, Anm. 74).

¹⁴⁷³ Über Kurellas Rolle als Initiator der Expressionismus-Debatte in der Moskauer Exilzeitschrift "Das Wort" unter dem Pseudonym Ziegler schrieb Ernst Bloch 1938: "Ehemals waren diese jugendbewegt, nun bekennen sie sich zum klassischen Erbe, leiden aber noch an gewissen Resten. Ziegler (im 'Wort', Moskau, 1937, Heft 9) sieht einen besonders prägnant erscheinenden Expressionisten - Benn - im Faschismus enden und schließt daraus: 'Dieses Ende ist gesetzmäßig.' [...] heute ließe sich klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war, und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führe: in den Faschismus.' [...] die 'Menschheitsdämmerung' von ehemals war eine - Prämisse Hitlers. Hier passierte nur Ziegler [...] das Mißgeschick, daß Hitler einige Wochen, bevor Zieglers Ahnenforschung veröffentlicht wurde, in seiner Münchner Rede und Ausstellung die Prämisse gar nicht wiedererkannte. Im Gegenteil, wie bekannt: rascher und sinnfälliger wurde eine falsche Herleitung, ein eilig negatives Werturteil selten ad absurdum geführt." (Ernst Bloch, Diskussion über Expressionismus (1938). In: ders., Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main 1962, S. 264.)

¹⁴⁷⁴ Vgl. "Georg Lukács, Johannes R. Becher, Friedrich Wolf u.a., Die Säuberung", hrsg. von Reinhard Müller, Reinbek bei Hamburg, 1991. Vollständiges Stenogramm von vier Nachtsitzungen (4.-9.9. 1936, kurz nach dem Beginn des ersten Moskauer Schauprozesses vom 19.-24.8. 1936 gegen das "Antisowjetische vereinigte trotzkistisch-sinowjetische Zentrum") eines Geheimprozesses, der als "geschlossene Parteiversammlung" der deutschen Parteigruppe des sowjetischen Schriftstellerverbandes bezeichnet wurde. Die deutschen Teilnehmer (neben den im Titel genannten u.a. auch Willi Bredel und Alfred Kurella) wurden erstmals dem stalinistischen Ritual der "Reinigung" (russ. "Tschistka") durch Kritik und Selbstkritik unterworfen, die unter den Angehörigen des deutsche Exils "Abweichler", "Opportunisten" und "Parteifeinde" ausfindig machen sollte, um sie dann nötigenfalls zu "liquidieren", was jahrzehntelange Lagerhaft, aber auch Todesurteil bedeuten konnte.

man schließlich den einzig richtigen Weg gefunden hatte... Was lag näher, als künftige Generationen, die Jungen vor allem, vor solch zweifelhaften Umwegen zu warnen? [...] Nun entstand in Alfred Kurella, am Ende der Tauwetterperiode, ein Ideologe der Rechtgläubigkeit. Als der Schock über die Prozesse gegen Harich und Janka abklang, beim Kulturminister eine tödliche Krankheit konstatiert werden mußte, die am 11. Oktober 1958 den Tod des siebenundsechzigjährigen Dichters herbeiführte, gelangte Kurella ins Zentrum der Macht.¹⁴⁷⁵ In der Tat hatte der Exponent des "Tauwetters", Johannes R. Becher, stillschweigender Förderer der "konterrevolutionären" Gruppe um Wolfgang Harich, Walter Janka, Gustav Just¹⁴⁷⁶ und Freund von Georg Lukács, der als Mitglied der Regierung Nagy in Budapest verhaftet worden war, 1957 jeden politischen Einfluß verloren, obwohl er formal noch bis zu seinem Tod am 11.10. 1958 Minister für Kultur war.¹⁴⁷⁷ Nach dem XX. Parteitag schrieb er Schuldbekennnisse, die auf Weisung der SED nicht veröffentlicht werden durften.¹⁴⁷⁸ Kompromißlos führte Kurella den Kampf gegen den Revisionismus und die Dekadenz mit den längst überwunden geglaubten dirigistischen Mitteln der 1954 aufgelösten "Staatlichen Kunstkommission".

Auf dem Ausspracheabend des Kulturbundes in Leipzig im Juli 1957 widmete er sich programmatisch der "Dekadenz": "In gewissen Kreisen der Kunsttheoretiker und Künstler der Deutschen Demokratischen Republik ist es Mode geworden, die Dekadenz überhaupt zu leugnen oder jedenfalls zu bestreiten, daß sie eine negative, kulturzerstörende Tendenz ist. [...] Dekadenz ist für uns ein Phänomen der spätbürgerlichen Entwicklung. Es bezeichnet eine spontane, anarchische Auflösung bis dahin geschaffener Kulturwerte, die mit dem Eintritt des Kapitalismus in seine imperialistische Phase das ganze Kulturleben ergreift." Die herrschende Klasse werde parasitär, die arbeitende Klasse verelende. "Beide Prozesse verdunkeln im wachsenden Maße den menschlichen Inhalt des Lebens, lassen das animalische Element der menschlichen Existenz in den Vordergrund treten. [...] Zur Begründung dieses ganzen Verfalls bemüht sich eine Schar von Theoretikern, das klassische Menschenbild aufzulösen, die 'Nachtseiten', das Tierische in der menschlichen Natur ins Blickfeld zu rücken, Entartung und Krankheit zu verherrlichen, ja, sie mitunter zur Quelle aller großen Leistungen, vor allem in der Kunst, zu erklären. [...] Dank [...] der Entstehung sozialistischer Lebensbeziehungen in den Ländern, wo der Sozialismus politisch gesiegt hat, werden neue riesige Massen des werktätigen Volkes mit der Kultur in Berührung gebracht [...]. Ihre Vorstellungen von schön, edel, angenehm tragen zunächst noch den Stempel ihrer bisherigen Lebensweise. Nun haben sie die Mittel und den Wunsch, auch einmal 'kultiviert' zu leben, ein schönes Bild an die Wand zu hängen [...]. Aber was sollen sie dann mit den Kunstwerken anfangen, die im Zeichen der Dekadenz, in einer ihnen völlig fremden Lebenssphäre morbider Impulse und angekränkelter Bedürfnisse entstanden sind? So landen sie bei Courths-Mahler, beim

¹⁴⁷⁵ Hans Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen Bd. 2, Frankfurt am Main 1988, S. 130-132.

¹⁴⁷⁶ Vgl. Gustav Just, Zeuge in eigener Sache. Die fünfziger Jahre. Mit einem Geleitwort von Christoph Hein, Berlin 1990.

¹⁴⁷⁷ Vgl. Der gespaltene Dichter Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente 1945-1958, hrsg. von Carsten Gansel, Berlin 1991. Der Band enthält aufschlußreiche Dokumente zu Bechers ambivalentem Verhalten zwischen dem Ungarn-Aufstand im Oktober 1956 und seiner hemmungslosen Selbstkritik und Selbstzensur in seiner Rede auf dem 33. ZK-Plenum (16.-19.10. 1957), mit der er sich nach den "Revisionisten-Prozessen" aus der Schußlinie zu bringen versuchte (vgl. S. 165-219).

¹⁴⁷⁸ Sie reflektieren die stalinistische Willkür, der Becher im Moskauer Exil ausgeliefert war (vgl. Georg Lukács, Johannes R. Becher, Friedrich Wolf u.a., Die Säuberung, hrsg. von Reinhard Müller, Reinbek bei Hamburg, 1991), aber auch uneingestandene Schuldgefühle wegen seiner hemmungslosen Stalinverehrung, die in zahlreichen Stalin-Hymnen ihren Ausdruck fand. Nach dem XX. Parteitag wurden diese Hymnen stillschweigend aus den gesammelten Dichtungen entfernt.

(Vgl. Johannes R. Becher, "Selbstzensur". In: Sinn und Form, Jg. 40, 1988, Heft 3, S. 543-551.)

'Elfenreigen' [...]. In den Ateliers und in den Stuben ganzer Scharen junger Künstler - wo man oft die Achseln zuckt über jemanden, der ein Bild malt, auf dem wirklich etwas drauf ist - sammeln sich inzwischen die bemalten Leinwandstücke, für die sich niemand interessiert. [...] Das Schöne als Leitgedanke der Kunst? - ein alter Schinken. Die Ästhetik des Häßlichen ist Trumpf!"¹⁴⁷⁹

Kurellas negative Fixierung auf die Moderne als krankhaftem Verfall kultureller Werte haben möglicherweise zu tun mit den Überzeugungen und Forschungen seines Vaters, des Psychiaters Hans Kurella, der wiederum stark von Cesare Lombroso (1836-1909, italienischer Gerichtsmediziner und Psychiater) beeinflusst war.¹⁴⁸⁰ Lombroso behauptete einen zwingenden Zusammenhang zwischen physiologisch-psychologischer Konstitution des Täters und seines Verbrechens ("zum Verbrecher geboren").¹⁴⁸¹ Er hatte das Buch "Genio e degenerazione" (1898, dt. "Entartung und Genie", 1904) ins Deutsche übersetzt und schrieb Aufsätze über Lombroso.¹⁴⁸² Der 18jährige Alfred Kurella habe empirisches Material für ein Buch seines Vaters über "Die Intellektuellen und die Gesellschaft. Ein Beitrag zur Naturgeschichte begabter Familien"¹⁴⁸³ besorgt. Als Folge der Industrialisierung sei die wissenschaftliche und künstlerische Intelligenz dem autarken und gesunden Milieu der Bauernschaft, des Handwerks und des protestantischen Pfarrhauses entrissen worden und degenerierte. In der Bohème und der Décadence der Jahrhundertwende feierte sie ihren schillernden Untergang. Alfred Kurella, so vermutet Hubertus Gaßner, habe bewußt und unbewußt das nie vollendete Werk des Vaters über den Niedergang der Intellektuellen zeitlebens vollenden wollen.

Der Kulturkritiker Max Nordau¹⁴⁸⁴ bezieht sich im Vorwort zu seinem Buch "Die Entartung" ausdrücklich auf die Theorien von Cesare Lombroso. Als Arzt und Vertreter des Positivismus verteidigte er Rationalität, Ordnung, Wissenschaft und Fortschritt gegen die angebliche "Entfesselung der Bestie im Menschen" in der Kunst des Fin de siècle, z.B. der "Koth-Dichtung Zolas". Er überträgt den im 19. Jahrhundert in der Biologie und der Medizin im Sinne einer rückschreitenden Metamorphose pflanzlicher und tierischer Gewebe¹⁴⁸⁵ gebrauchten Begriff auf die Kulturkritik und schließlich direkt auf den modernen Künstler, um in der Art einer 'objektiven' medizinischen Diagnose die "Gesunden" von den "Erkrankten" zu unterscheiden. "Die Entarteten sind nicht immer Verbrecher, Prostituierte,

¹⁴⁷⁹ Diskussionsrede Alfred Kurellas auf dem Ausspracheabend des Kulturbundes in Leipzig, Juli 1957, veröffentlicht im "Sonntag", Nr. 29, 21.7.1957, S. 7. Zit.n. Dokumente 1972, S. 469-471. Vermutlich nahm Heisig an dieser Aussprache teil. Vgl. Heinz Lüdecke, "Die Bezüglichkeit des Beziehungslosen", in: "bildende kunst. Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur", 1. Jg., Heft 7, 1947, S. 10f. und Hans Sedlmayrs Buch über den "Verlust der Mitte" (Dokument 1 im Anhang).

¹⁴⁸⁰ Vgl. Hubertus Gaßner, "Alfred Kurella. Wandervogel auf bitterem Feldweg. Eine Porträtskizze". In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990, Köln 1996, S. 654ff. Vgl. Kurellas Aufsatz "Zum Problem der Dekadenz", in: Einheit, 13. Jg., Mai 1958, S. 740-749. Vgl. auch Horst Redecker, Das Dilemma der Dekadenz, Institut für angewandte Kunst Berlin, Berlin/DDR 1958.

¹⁴⁸¹ Vgl. "Genio e follia", 1864, dt. "Genie und Irrsinn", 1887.

¹⁴⁸² vgl. Hans Kurella, "Lombroso und die Naturgeschichte des Verbrechers", 1892; ders., "Cesare Lombroso als Mensch und als Forscher", Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, LXXIII, Wiesbaden 1910.

¹⁴⁸³ In: "Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens", LXXXVIII, Wiesbaden 1913.

¹⁴⁸⁴ D.i. Max Simon Südfeld, geb. 1849 in Budapest, gest. 1923 in Paris, Sohn eines jüdischen Gelehrten, Medizinstudium in Budapest, 1872 Promotion als Arzt, sechsjährige Studienreise nach Wien, Berlin, Rußland, Skandinavien, Belgien, England, Island, Frankreich, Spanien und Italien, danach ab 1880 Niederlassung als Arzt und Feuilletonist (für Frankfurter Zeitung, Vossische Zeitung) in Paris. Essays, Romane, Reiseskizzen, Theaterstücke, u.a. "Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit", Leipzig 1883; "Die Krankheit des Jahrhunderts", Roman, 2 Bde., Leipzig 1889; "Seelen-Analysen", Berlin 1892.

¹⁴⁸⁵ Vgl. Stichwort "Entartung", in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 5, 6. Auflage, Leipzig und Wien 1908, S. 829. Der Begriff wird zu diesem Zeitpunkt ausschließlich in der Biologie und Medizin verwendet.

Anarchisten und erklärte Wahnsinnige. Sie sind manchmal Schriftsteller und Künstler. Aber diese weisen dieselben geistigen - und meist auch leiblichen - Züge auf wie diejenigen der nämlichen anthropologischen Familie, die ihre ungesunden Triebe mit dem Messer des Meuchelmörders oder der Patrone des Dynamit-Gesellen statt mit der Feder oder dem Pinsel befriedigen. [...] Wer Künstler, wer Verbrecher wird aufgrund seiner Krankheit, ist eher eine Klassenfrage. In niederen sozialen Ständen äußert sich die Entartung als Kriminalität. Damit ein degeneriertes Nervensystem zum Künstler führt, müssen die privilegierten Lebensbedingungen der Oberschicht hinzutreten. Der vornehme *décadent* ist der 'theoretische Missetäter', der seine verbrecherischen Neigungen nur im Kopf begehrt [...]. Von Kriminellen unterscheidet sich der Künstler oft nur durch ein gewisses Maß an Muskelschmalz und Entschlußkraft, um den Raub, den Mord, die Blutschande, welche er in seinen Werken verherrlicht, auch in die Tat umzusetzen. Von der sittlichen Verderbtheit her betrachtet, wäre es zweckmäßiger, gewisse ästhetische Produkte sogleich der Justiz, statt dem Kunstrichter vorzuführen."¹⁴⁸⁶

Noch 1968 promovierte der 73jährige Kurella an der Friedrich-Schiller-Universität Jena mit "Das Eigene und das Fremde"¹⁴⁸⁷, um die auf der Kafka-Konferenz 1963 in Liblice bei Prag von Ernst Fischer, Roger Garaudy und Edmund Goldstücker vertretene These der Fortexistenz der Entfremdung auch unter sozialistischen Produktionsverhältnissen zu widerlegen.¹⁴⁸⁸

Die Dekadenz beginnt für ihn, wie für die Propagandisten der "Aktion entartete Kunst", mit dem Spätimpressionismus. Ihre Merkmale sieht er im krankhaften Interesse dekadenter Künstler für gesellschaftliche Außenseiter wie Prostituierte, Kriminelle (vgl. Shdanows Rede auf dem I. Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller 1934, Exkurs, 1.c.), für Abnormitäten, Geisteskrankheiten, Aberglaube und Mystik, jede Art von Deformation, Vorliebe für Absurditäten, Interesse am 'Primitivismus' der 'Naturvölker' etc. Dagegen setzte er das Leitbild humanistischer Erziehung: *Mens sana in corpore sano*: "Nicht Seelenpropaganda treiben, sondern den Körper so schaffen, daß Seele sich darin niederlassen kann. Nötige Struktur, Gemeinschaft, Führertum. Heute bei Entartung können nur wenige Gemeinschaft bilden."¹⁴⁸⁹

¹⁴⁸⁶ Max Nordau, *Entartung*, 2 Bde., Berlin 1892 und 1893.

Im Gespräch über sein Leben berichtet Lukács, wie ihn die Lektüre von Max Nordaus "Entartung" in der väterlichen Bibliothek neugierig gemacht habe auf die Literatur der Dekadenz: "Ich las das Buch, und mir wurde dadurch klar, was äußerste Dekadenz bei Ibsen, Tolstoi, Baudelaire, Swinburne usw. usw. war. Zum Glück zitierte Nordau die Gedichte von Baudelaire, Swinburne und anderen wörtlich. Ich war vollkommen hingerissen und akzeptierte natürlich sofort die bei uns zu Hause geschmähten Tolstoi und Ibsen. Ich besorgte mir ihre Werke in Reclamausgaben und gelangte dadurch im Alter von fünfzehn Jahren zu einem damals extremen westlichen modernen Standpunkt." (Georg Lukács, *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, Red. István Eörsi, Frankfurt am Main 1981, S. 46.)

¹⁴⁸⁷ Das Buch erschien 1968 im Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar.

Vgl. die Rezension von Werner Neubert in der Berliner Zeitung vom 20.9. 1968. Hans Hejzlar: *Historische Eingrenzung der Entfremdung*, Neues Deutschland, 13.11. 1968.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Kurellas Kritik der Konferenz: "Der Frühling, die Schwalben von Franz Kafka. Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Kolloquium", in: "Sonntag" Nr. 31, 1963.

¹⁴⁸⁹ Alfred Kurella, "Körperseele", erschienen in: "Freideutsche Jugend", 4. Jg., Juli 1918, S. 235-252. Wie schon in seinem Aufsatz "Das Körpergefühl und sein Ausdruck" aus dem gleichen Jahr in der Zeitschrift "Die Tat" (10, S. 508-511) setzte sich Kurella hier in der Form von drei Briefen mit der Frage der sexuellen Hingabe außerhalb der Ehe im Sinne einer Körper- und Seelenverwandschaft jenseits gesellschaftlicher Konventionen auseinander. Die zahlreichen Zuschriften auf diesen Beitrag veröffentlichte er 1919 unter dem Titel "Die Geschlechterfrage der Jugend", Freideutscher Jugendverlag, Hamburg 1919.

Vgl. zu Kurellas Theorie und Praxis jugendbewegter "Lebensformen der Gemeinschaft": Ulrich Linse, "Geschlechtsnot der Jugend". Über Jugendbewegung und Sexualität, in: "Mit uns zieht die neue Zeit". Der

Alfred Kurella trat sein Amt als Leiter der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro des ZK der SED kurz vor der Kulturkonferenz an, die die SED vom 23. bis 24. Oktober in der Parteihochschule "Karl Marx" in Ost-Berlin unter der Parole "Im ideologischen Kampf für eine sozialistische Kultur" abhielt. Diese Konferenz sollte die über tausend anwesenden Kulturfunktionäre und Kulturschaffenden auf den Beginn einer "sozialistische Kulturrevolution"¹⁴⁹⁰ nach sowjetischem Vorbild einstimmen. Im Präsidium der Konferenz saßen u.a. Alexander Abusch, Alfred Kurella, Kurt Hager, Albert Norden, Anna Seghers, Johannes R. Becher, Kuba. Willi Bredel, Siegfried Wagner (Sekretär für Kultur in der Bezirksleitung Leipzig), Lea Grundig, Walter Arnold, Otto Nagel. Am Eröffnungstag beschwor Alfred Kurella im Neuen Deutschland den Willen der Partei, die "Einheit von Politik, Wirtschaft und Kultur für das ganze Volk praktisch" herzustellen.¹⁴⁹¹ Nach der Begrüßung durch Kurella verlas Alexander Abusch, Staatssekretär im Ministerium für Kultur, das 56 Manuskriptseiten umfassende Grundsatzreferat, in dem er in einem großen Rundumschlag die konterrevolutionären (inzwischen verhafteten Harich, Janka, Just und Zöger¹⁴⁹²) und revisionistischen Intellektuellen Ernst Bloch, Georg Lukács, Hans Mayer aburteilte und auch Künstler, wie René Graetz wegen ihrer These, "der Expressionismus sei die deutsche Tradition des Realismus" (vgl. I.1.c.), persönlich angriff. Lea Grundig, als erste Rednerin nach Abusch, erklärte die Arbeiterklasse zur Auftraggeberin der Künstler. "Wenn der Künstler sozialistisch denkt, kann er auch sozialistische Werke schaffen."¹⁴⁹³ Ulrich Kuhirt vom Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED¹⁴⁹⁴ brachte das Ergebnis der Kulturkonferenz in seinem Leitartikel "Folgerungen aus der Kulturkonferenz" auf den Punkt: Die Kunst hat "eindeutig und ein für allemal" die Aufgabe, "in unseren

Mythos Jugend", hrsg. von Thomas Koebner, Rolf-Peter Janz und Frank Trommler, Frankfurt am Main 1985, S. 245-309, zu Kurella S. 272-274.

Sonja Kurella: "Das ist aus der Zeit der Jugendbewegung und des Treffens auf dem Hohen Meißner 1913. Er hat es nochmal um 1921 veröffentlicht." Auf die Frage von Lutz Dambeck nach dem Zusammenhang mit dem Bitterfelder Weg, antwortet sie: "Natürlich, das ist schon wahr, er hat das auf neuem Wege versucht in der DDR zu realisieren, das stimmt schon." Diese Gedanken der Reformbewegung "sind schon bei ihm wach geblieben, auch wenn sie andere Akzente bekommen haben. Wir waren einmal zum Todestag von Gustav Wyneken bei einem Treffen [der Wandervögel, E.G.] in Westdeutschland [Burg Ludwigstein, E.G.]. [...] Er war eingeladen, fuhr dort dienstlich hin, hat sich zum Teil aber auch gefreut, die Leute wiederzusehen." (Lutz Dambeck, Interview mit Sonja Kurella, 1995)

¹⁴⁹⁰ Vgl. Dr. Erhard John, Das Leben wird schöner. Betrachtungen zur sozialistischen Kulturrevolution, Leipzig, Jena, Berlin 1960: "Unter der sozialistischen Kulturrevolution verstehen wir eine revolutionäre Veränderung des kulturellen Lebens der Gesellschaft, ihrer Kultur. [...] Sie erfährt das künstlerische Schaffen, erweist sich in der Verbindung zwischen Künstler und Volk [...] Sie ist eine Massenbewegung der Werktätigen zu einer qualitativ neuen, zur sozialistischen Kultur." (S. 18f.)

¹⁴⁹¹ Alfred Kurella, Für eine sozialistische deutsche Literatur, Neues Deutschland vom 23.10. 1957.

¹⁴⁹² Heinz Zöger, geb. 1915, ab 1955 Chefredakteur der Wochenzeitung "Sonntag", wegen "konterrevolutionärer Tätigkeit in der Harich-Gruppe" entlassen und während des Prozesses gegen Wolfgang Harich verhaftet, am 26.7. 1957 zusammen mit Walter Janka, Gustav Just u.a. zu zweieinhalb Jahren Zuchthaus verurteilt. Nach der Entlassung 1959 Flucht in die Bundesrepublik.

¹⁴⁹³ Tribüne, 24.10. 1957. Die westdeutsche Presse beobachtete die Konferenz, die das Ende des Tauwetters offiziell besiegelte, genau und berichtete ausführlich: u.a. "Trommelfeuer auf Künstler" (FAZ, 18.10. 1957); "Wenn sogar manche Genossen grinsen..." (Die Welt, 23.10. 1957); "Die SED hält Kultur-Appell. Vom Künstler wird bedingungslose Unterwerfung unter die Parteilinie verlangt" (Süddeutsche Zeitung, 23.10. 1957); "Soll der Künstler parteilich sein?" (Neue Zeit, 23.10. 1957); "Kunst wird für SED-Staat eingespannt. Kulturschaffende in der Sowjetzone müssen sich den Parteibefehlen unterwerfen" (Westdeutsche Allgemeine, 24.10. 1957); "Das Leviten-Lesen begann" (Telegraf, 25.10. 1957); "Gedrückte Stimmung auf der Kulturkonferenz. Die Forderung nach Freiheit der Persönlichkeit von Hager zurückgewiesen" (FAZ, 26.10. 1957); "Erziehung durch die Kunst" (Neue Zeit, 8.11. 1957).

¹⁴⁹⁴ Seit dem Ausscheiden von Horst Jähner im Oktober 1957 bestimmte Kuhirt als Leiter des Beirates de facto die Richtlinien der Redaktionsarbeit der Zeitschrift Bildende Kunst.

werktätigen Menschen ein sozialistisches Bewußtsein herauszubilden". Ihre "erlebnis- und erkenntnisvermittelnde, bewußtseinsbildende Wirkung" ermöglicht die Erziehung sozialistischer Menschen. Um diese pädagogischen Aufgabe erfüllen zu können, müssen daher die Kunstwerke "in einer verständlichen, in einer lesbaren künstlerischen Sprache gestaltet sein. Die Menschen sollen verstehen, was der Künstler ihnen sagen will, wozu er sie aufruft. Der Künstler muß also dem bedeutenden gesellschaftlichen Inhalt adäquate Formen geben. Der Wert der geschaffenen Kunstwerke ist zu messen an ihrer ästhetisch-ideologischen Wirksamkeit für den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft. Das ist der Maßstab, und nicht irgendwelche Maßstäbe einer alle Klassenverhältnisse verwischenden Modernität."¹⁴⁹⁵ Mit dem Programm des "Bitterfelder Weges", benannt nach der "I. Bitterfelder Konferenz" im April 1959 im Kulturhaus auf dem Geländedes VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld¹⁴⁹⁶, forderte die SED von den Künstlern, die "Einheit von Kunst und Leben" sowie die Überwindung der "Kluft zwischen Kunst und Volk" durch die "Volkstümlichkeit" ihrer Kunst und die Förderung der Laienkunst ("Bildnerisches Volksschaffen") herzustellen. "Auf

¹⁴⁹⁵ Bildende Kunst, 12/1957.

¹⁴⁹⁶ Vgl. Burghard Duhm, Walter Dötsch und die Brigade Mamai - der Bitterfelder Weg in Bitterfeld. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 564-574.

Ausgehend von der Überlegung, die Investitionen auf die Chemie zu konzentrieren, jener "Zauberwissenschaft" (Hans Bentzien), rückten die Chemiestandorte Bitterfeld, Leuna, Buna in den Mittelpunkt des politischen Interesses. "Aber gerade in den Chemiebetrieben war die Arbeiterklasse höchst ungleich zusammengesetzt. An den Karbidöfen von Buna standen ehemalige Staatsanwälte; die Brigade Mamai, die dann diesen berühmten Aufruf verfaßte, bestand aus ungelerten Leuten, die alle aus dem Krieg gekommen waren und nun dort unter ganz schweren Bedingungen ihr Brot verdienten." (Hans Bentzien, seit 1961 bis zu seiner Entlassung im Frühjahr 1966 im Zusammenhang mit dem 11. ZK-Plenum Minister für Kultur, in: Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland", hrsg. vom Deutschen Bundestag, Band III, 1, Baden-Baden 1995, S. 501.)

Ursprünglich war in Bitterfeld nur eine Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlags Halle vorgesehen, die durch die Grundsatzreferate von Walter Ulbricht über die Schaffung einer "sozialistischen Nationalkultur" und Alfred Kurellas über die Bedeutung von Kultur und Kunst für den Erfolg des Siebenjahrplanes eine Signalwirkung für die neue zweite Stufe der "sozialistischen Kulturrevolution" erhalten sollte. Hans Bentzien, beschreibt am Beispiel dieser Konferenz, "wie in der DDR Kulturpolitik gemacht wurde." Fritz Bressau, Leiter des Mitteldeutschen Verlages, hatte vor, seine Autoren aufzufordern, die Brigaden im Wettbewerb um den Titel "Brigade der sozialistischen Arbeit" zu unterstützen, da machte ihm Otto Gotsche (1904-1985), ein Arbeiterschriftsteller aus dem Mansfelder Revier, der 1921 mit Max Hoelz am mitteldeutschen Arbeiteraufstand beteiligt war (vgl. "Auf Straßen, die wir selber bauten. Reportagen und Skizzen vom Werden unserer Republik", Berlin/DDR 1959) als Sekretär von Walter Ulbricht den Vorschlag, die kleine Besprechung zu erweitern, nach Bitterfeld ins Kulturhaus zu gehen und die Verlagsveranstaltung zu einer allgemeinen Kulturkonferenz des ZK aufzuwerten. [...] Das kleine Pflänzchen, gerade erst in den Boden gebracht, wurde sofort reichlich gedüngt und beschworen, recht bald groß zu werden. Der Verlag gab nur noch seinen Namen dazu [...] und dann wurde klar, welches Ziel die Konferenz hatte. Kurella stellte die Verbindung zwischen der ökonomischen Hauptaufgabe und der Literatur her und griff hoch hinaus. Die ökonomische Hauptaufgabe, auf dem V. Parteitag gestellt, war der Versuch, in wenigen Jahren die Volkswirtschaft so zu entwickeln, 'daß die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung gegenüber der kapitalistischen Herrschaft umfassend bewiesen wird'. Doch wie sollte das geschehen? Die Investitionen waren gering [...]." (Hans Bentzien, Meine Sekretäre und ich, Berlin 1995, S. 157f.)

Zum 10. Jahrestag der DDR erhielt am 7. Oktober 1959 die Brigade Mamai als erste Brigade in der DDR den Prädikatstitel "Brigade der sozialistischen Arbeit" verliehen. Die Losung "Greif zur Feder, Kumpel" stammte von Werner Bräunig, einem Wismut-Kumpel und schreibenden Arbeiter. Der gleiche Werner Bräunig stand im Dezember 1965 während des 11. ZK-Plenums im Zentrum der Kritik mit seinem neuen Roman "Rummelplatz" über seine Erfahrungen bei der Wismut. Grundlage der Kritik war der Vorabdruck in der Zeitschrift "Neue deutsche Literatur", Heft 10, 1965, S. 7-29. Obwohl Christa Wolf, Fritz Erpenbeck und Fritz Selbmann das Buch verteidigten, ist der in der NDJ für das kommende Jahr angekündigte Roman nie erschienen.

Die Idee des schreibenden Arbeiters geht auf SPD-Traditionen zurück. Vgl. z.B. die Autobiographie Carl Fischer(s), Denkwürdigkeiten und Erinnerungen eines Arbeiters, Leipzig/Jena 1903.

diese Weise [...] wird die Trennung von Kunst und Leben bei uns in der DDR ein für allemal überwunden werden."¹⁴⁹⁷

Diese Losung von der Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben erinnert an die Manifeste der deutschen Expressionisten und Aktionisten nach dem Ersten Weltkrieg sowie der sowjetischen Avantgarde während des I. Fünfjahrplanes ab 1928. Neben seinem lebenslangen Kampf gegen die Dekadenz war Kurella auch engagierter Mitstreiter vitalistischer, lebensphilosophischer Avantgarde-Strömungen. Nach einem kurzen Studium an der Münchner Kunstgewerbeschule, beeinflusst u.a. vom Kreis um August Macke und Paul A. Seehaus, entschied sich Kurella für die politische Aktion, die auf seinem frühen aktivistischen Glaubensbekenntnis beruhte, das der Dreiundzwanzigjährige 1918 in Kurt Hillers "Tätiger Geist. Zweites der Ziel-Jahrbücher" veröffentlichte.

Auch die konstruktivistischen Künstler, Architekten, Fotografen, Typografen und Filmemacher der Künstlervereinigung OKTJABR (u.a. El Lissitzky, Gustav Gustavowitsch Kluzis, Alexander Michailowitsch Rodtschenko, Alexander Alexandrowitsch Deineka, Moissej Jakowlewitsch Ginsburg, die Gebrüder Vesnin, Salomon Benediktowitsch Telingater, Sergej Michailowitsch Eisenstein) wollten eine aktivistische, ins Leben eingreifende Kunst, keine subjektiven Ich-Ergüsse. Sie planten die künstlerische Selbsttätigkeit der Arbeiter und Bauern.

Alfred Kurella nahm zwischen 1927 bis 1929 in seiner Position als Leiter der Hauptverwaltung für Schöne Kunst und Literatur (GLAVISKUSSTVO) im NARKOMPROS, dem Volkskommissariat für Volksaufklärung unter Anatoli Lunatscharski sowie als Redakteur für Literatur und Kunst der Komsomolskaja Prawda entscheidenden Einfluß auf die Kunstdebatten und die Kulturrevolution während des I. Fünfjahrplanes. Mit dem ungarischen Kunstkritiker und Regisseur Janos Máca und dem sowjetischen Kunsttheoretiker A. Michajlov verfaßte er zum Beispiel die Deklaration der erwähnten Avantgardegruppe OKTJABR vom 3.6. 1928, in der die drei Autoren polemisierten gegen "den spießhaften Realismus der Epigonen", gegen "den Realismus der stagnierenden individuellen Lebensweise, den passiv-beschaulichen, der die Wirklichkeit lediglich fruchtlos kopiert, der die alte Lebensweise verherrlicht und kanonisiert, der die Energien fesselt und den Kulturwillen des ungefestigten Proletariats schwächt."¹⁴⁹⁸

Zurück in Berlin verteidigte Kurella 1930 die kulturrevolutionären Ideen der OKTJABR-Gruppe auf einem Diskussionsabend der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD) in Berlin, über den die "Rote Fahne" am 3.8. 1930 ausführlich berichtet. Auch hier polemisierte Kurella gegen die "spießbürgerliche Ideologie" der Assoziation der Künstler der Revolution (ACHR)¹⁴⁹⁹ und ihre sozialkritische Genremalerei.¹⁵⁰⁰ Mit seinem Vortrag provozierte Kurella die Einladung der ARBKD an die

¹⁴⁹⁷ Alfred Kurella, Erfahrungen und Probleme sozialistischer Kulturarbeit. In: Kulturkonferenz 1960, Protokoll, Berlin/DDR 1960, S. 15.

¹⁴⁹⁸ Zit.n. H. Gaßner/E. Gillen (Hrsg.), Von der Revolutionskunst zum Sozialistischen Realismus, Köln 1979, S. 181.

¹⁴⁹⁹ Die ACHR (1928-1932) ging aus der ACHRR (Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland, 1922-1928) hervor.

¹⁵⁰⁰ Der Diskussionsabend der ARBKD fand anläßlich der am 8.7. 1930 eröffneten Ausstellung Sowjetmalerei in der Berliner Sezession statt, die von der "Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland" und der "Gesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland" (WOKS) organisiert worden war. Sie zeigte Künstler der ACHR und der "Gesellschaft der Staffeleimaler" (OST), aber nicht der OKTJABR-Gruppe. "Letztere signalisiert den Untergang des kleinbürgerlich bedingten Tafelbildes, indem das Hauptgewicht auf die journalistisch-politische Zeichnung, das Plakat, die Architektur, die Polygraphie, den Film, das Transparent, die Arbeiterklub-Ausgestaltung usw. gelegt wird. Fehler der Ausstellung in der Sezession ist, daß sie diese letzte Entwicklung der sowjetrussischen Kunst nicht genügend berücksichtigt und mit der Ausschließlichkeit von Tafelbildern ein

OKTJABR-Gruppe zu einer Ausstellung in Berlin, die vom 10.10. bis zum 2.11. 1930 unter dem Titel "An der Front des Fünfjahrplans. Ausstellung der Produktionsvereinigung 'Oktober'" in der Münzstr. 24 in der Regie der ARBKD stattfand und von Berlin nach Krefeld, Düsseldorf, Köln und andere Städte wanderte. Zur Eröffnung sprachen für die ARBKD der Maler Keilson, Kurella für den "Bund der Freunde der Sowjetunion", der Künstler Gutnov als Mitglied der OKTJABR-Gruppe und Durus¹⁵⁰¹ als Feuilletonredakteur der Roten Fahne (seit 1924) für die revolutionäre Presse.

Dreißig Jahre später lobte und verteidigte Kurella dagegen die Genremalerei eines Heinrich Witz und die epigonale, altmeisterliche Lasurtechnik eines Werner Tübke (vgl. dazu I.3.a.)¹⁵⁰², gegen die er 1928 in der Sowjetunion mit Polemiken wie "Die künstlerische Reaktion unter der Maske des 'Heroischen Realismus'"¹⁵⁰³ vorgegangen war. Der Mitinitiator des Bitterfelder Weges übernahm 1959 von der Kulturrevolution des Jahres 1928 zwar Tretjakows Losung: "Es wäre lächerlich, wollte ein einzelner Schriftsteller von philosophischer Hegemonie träumen angesichts der kollektiven Weisheit der Revolution"¹⁵⁰⁴, nicht aber dessen operative Kunstformen, für die er 1928 eintrat: "Wir sind gegen ein passives Abbilden, wir verteidigen die aktive, führende Rolle des Künstlers."¹⁵⁰⁵ Er hatte seine radikale Abkehr von seinem kulturrevolutionären Elan, seiner avantgardistischen Theorie und Kulturkritik in der Zeit seines zwanzigjährigen Exils zwischen 1934 und 1954 in der Sowjetunion Stalins offenbar verdrängt oder bewußt und systematisch unterdrückt. Folgerichtig sorgte Kurella dafür, daß keiner seiner Texte, Manifeste und Kritiken aus der Zeit der Kulturrevolution nach seiner Rückkehr in die DDR dort publiziert wurde. So konnte der zweite Versuch einer Kulturrevolution, an der Kurella beteiligt war, trotz der Losung von der

falsches Bild von der Gegenwart der proletarisch-revolutionären Kunst in der UdSSR vermittelt. Die revolutionären Künstler der ARBKD verurteilen einstimmig die falsche ideologische Linie der Ausstellung. Die 'Assoziation' beabsichtigt eine ideologisch konsequente, eindeutig proletarisch-revolutionäre sowjetrussische Ausstellung in Berlin zu organisieren." (D., d.i. Alfred Durus, Kunst in der UdSSR. Diskussionsabend der ARBKD. ARBKD beschließt eine neue Ausstellung sowjetrussischer Kunst. In: Rote Fahne, Nr. 179, 3.8. 1930. Zit.n. E. Gillen, Maerialien zu den Beziehungen zwischen Deutschland und der Sowjetunion auf dem Gebiet der Bildenden Kunst, in: Ausst.kat. "Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik", Berlin 1978, S. 240.)

¹⁵⁰¹ Eigentlich Alfréd Keményi, geb. 1895 in Novisad/Ungarn, Mitglied der avantgardistischen ungarischen Künstlergruppe "Ma" (heute), nach den gescheiterten Kämpfen für eine ungarische Republik, Flucht nach Wien 1920, danach 1923 nach Berlin.

¹⁵⁰² Vgl. die Rede von Alfred Kurella während der Sitzung der Kulturkommission am 5.2. 1959 in der Akademie der Künste: "Ja, es gibt einen fürchterlichen Dogmatismus der Dekadenz unter uns. [...] zum Beispiel: Das Bild ist eine Fläche und muß als Fläche behandelt werden. Es kommt darauf an, Farben, Formen und Rhythmen auf dieser Fläche so zu verteilen, daß ein starker, auf die Sinne wirkender Eindruck entsteht. [...] Ein anderes Dogma: Das Literarische, das Erzählende gehört nicht in die Malerei. Die Malerei hat es mit optischen Werten zu tun, hat nur mit dem Auge auffaßbare Bilder zu gestalten. Es ist nicht Aufgabe der Malerei, etwas zu berichten, zu erzählen, stofflich zu vermitteln. [...] Hier kommt dann gleich ein drittes Dogma: Die Fotografie hat die abbildende, berichtende Funktion, die die Malerei einmal gehabt hat, übernommen, der Film hat sie vollends aufgehoben. [...] Ein Blick ins Leben (!) zeigt, daß mit der tatsächlich riesigen Ausweitung des optischen Interesses durch Foto und Kino bei den Massen der Menschen das Bedürfnis nach relativistischer (wenn man so will: abbildender, erzählender, erklärender, schildernder) bildlicher Darstellung außerordentlich mitgewachsen ist!" (Alfred Kurella: Wege zur sozialistischen Volkskultur, in: Neues Deutschland, 11.2. 1959, S. 3)

¹⁵⁰³ In: "Revolution und Kultur", Nr. 2, 1928, ursprünglich ein Vortrag Kurellas am 30.9. 1927 auf einer Komsomol-Versammlung in den VChUTEIN, zit.n. Gaßner/Gillen, a.a.O., S. 287-290.

¹⁵⁰⁴ Sergej Tretjakow, Lyrik - Dramatik - Prosa, hrsg. von Fritz Mierau, Leipzig 1972, S. 193.

¹⁵⁰⁵ Alfred Kurella, Die OST in Konfrontation mit der wirklichen Gegenwart, Kunstleben, Nr. 28, 1928, S. 4. In: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen, Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, Köln 1979, S. 352.

Einheit von Kunst und Leben, nur zu einer Travestie seines Vorbildes werden.¹⁵⁰⁶ Mittenzwei sieht im Bitterfelder Weg einen Gegenentwurf zur Arbeiterkulturbewegung der Weimarer Republik, der die operativen Kunstformen jener proletarischen Agitpropkultur, auf die noch Brecht 1956 auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß hingewiesen habe, verhindern sollte. "Die Arbeiter sollten es jetzt mit der großen Kunst versuchen, mit den Klassikern [...] Die gebildete Nation war gefordert. Der Arbeiter sollte den *Faust* und das *Kommunistische Manifest* [...] unter der Werkbank haben."¹⁵⁰⁷

Brigitte Reimann gehört, neben Franz Fühmann ("Kabelkran und Blauer Peter"), zu den wenigen engagierten Schriftstellern, die der Literatur des Bitterfelder Weges Glaubwürdigkeit verleihen konnten. Sie zog im Januar 1960 nach Hoyerswerda und arbeitete im Braunkohlenkombinat Schwarze Pumpe. 1961 erschien ihr Roman "Ankunft im Alltag" und 1974 posthum der Roman "Franziska Linkerhand", der die Geschichte einer Architektin mit autobiographischen Zügen¹⁵⁰⁸ erzählt. Der mit ihr befreundete Architekt Hermann Henselmann¹⁵⁰⁹ beschrieb das Buch als Roman über eine junge Architektin in der DDR und "eine dieser Städte wie Hoyerswerda oder Schwedt, die in Anlehnung an ein Stückchen Altstadt und in Verbindung mit großen neuen Industrieanlagen irgendwo im Sand zwischen Kiefern [...] in schnellem Tempo aufgebaut wurden. Es geht um Energie, um Chemie, um Stahl. Der jungen Architektin geht es um die Menschen, die das alles produzieren, und um die Vollendung der Stadt, um Schönheit und Gestalt, um Heimat. Aus ihrem ungeduldrigen Anspruch an Vollendung entstehen ihre Konflikte, wobei sie nicht Perfektion meint, wenn sie Vervollkommnung anstrebt. Dieser 'unvernünftige' hohe Anspruch an sich selbst und ihre Aufgabe trifft nach meiner Erfahrung genau die Grundhaltung vieler junger Menschen in unserer Republik. Es ist jene Unbedingtheit, die wir in den zurückliegenden fünfundzwanzig Jahren schließlich selbst erzeugt haben. Der Heroismus der Vergangenheit - sei es inzwischen überholtes Neuerertum oder selbst Spanienkampf und KZ (!) - wird gewiß respektiert, aber in seiner Vorbildwirkung nur akzeptiert, wenn er sich gleichzeitig als motorische Kraft in der Bewältigung der Gegenwart zu erkennen gibt."¹⁵¹⁰

In einer Tagebuchnotiz vom 24. Oktober 1955 formuliert sie ihren Glauben an die Zukunft des Sozialismus in der DDR: "Der Wegweiser, den unsere Gesellschaft darstellt, ist eindeutig, ich meine, man könnte in dieser Richtung mit gutem Gewissen gehen [...] seht, so und so müßt ihr handeln, da dieses glauben und jenes bekämpfen - dann kann's nicht fehlen. Wir müssen nur achtgeben, daß uns nicht Bürokraten die Idee verwässern, Fanatiker - die im Grunde Anarchisten sind - einen in Massenmorde hetzen (ich meine auch geistigen und seelischen Massenmord), wir müssen achtgeben, daß die Idee sauber bleibt und daß dem Menschen seine Grundrechte erhalten bleiben, Freiheit in jeder Hinsicht, [...] Freiheit im Geiste und im täglichen Leben, solange er nicht Krieg und Mord in irgendeiner Form

¹⁵⁰⁶ Wolfgang Hütt erinnert sich an ein Tischgespräch zwischen Kurella und Lea Grundig anlässlich ihres 60. Geburtstages 1966 im "Klub der Intelligenz", Dresden-Weißer Hirsch: Kurella erzählte von seinem Elternhaus in Oberschlesien, wo "an den Wänden der getäfelten Diele und im weitläufigen Treppenaufgang" zahlreiche Stahlstiche und Lithografien Hauptwerke der Kunstgeschichte reproduzierten. "'Die sixtinische Madonna', sagte er, 'hatte ich täglich vor Augen'. [...] Mir wurde durch diese Erzählung verständlich, wie sehr Kurellas Einstellung zu den Künsten durch die Bürgerkultur im Kaiserreich bestimmt war. Auf Kurellas Anregungen ging die Förderung von Gemäldenachbildungen in Lichtdrucken zurück [...]." (Schattenlicht, Halle 1999, S. 258)

¹⁵⁰⁷ Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen*, Leipzig 2001, S. 179.

¹⁵⁰⁸ Brigitte Reimann, *Franziska Linkerhand*, 1974. Im Aufbau-Verlag ist 1998 eine unzensurierte, vollständige Ausgabe des Romans erschienen.

¹⁵⁰⁹ Vgl. Brigitte Reimann/Hermann Henselmann, *Briefwechsel*, hrsg. von Ingrid Kirschey-Feix, *Nachbemerkung* von Irene Henselmann, Berlin 1994.

¹⁵¹⁰ Hermann Henselmann, in: *Die Weltbühne*, 1974, Nr.35.

propagiert. Das ist klar, da stimme ich überein mit unseren Gesetzen, die so manches Mal gar nicht nach meiner Mütze sind [...]. Aber das wird sich schon geben, dafür zu sorgen ist nicht zuletzt Sache des Schriftstellers - 'Humanität' heißt unsere große Parole. 'Humanität' ist mein Programm, darin erschöpft es sich in seiner grandiosen Unerschöpflichkeit. [...] Dafür stehe ich ein, dafür zu leiden bin ich bereit."¹⁵¹¹

Sieben Jahre später, am 28. November 1962, allerdings notiert sie wütend: "Wir hassen den Militarismus in der Republik, dieses unausrottbare Preußentum und seine militante Sprache ('Getreideschlacht', Kartoffelfront' - das ist nicht nur lächerlich, bei Gott) [...] Rassenwahn ersetzt durch Klassenwahn [...] moderne Malerei=entartete Kunst. Alles wie gehabt. [...] Kurella habe im kleinen Kreis geäußert, wir machen die einzig richtige Kulturpolitik. Was heißen soll, die anderen sind Revisionisten [...] was auch erklärt, warum man ängstlich die Kultur anderer, auch der sozialistischen Länder fernhält". Die DDR fühle sich berufen, "die Reinheit der Lehre zu überwachen und zu hüten. Wachhund Europas - wie gehabt. In Moskau nennen sie uns 'Die Westchinesen'".¹⁵¹²

Parallel zu dieser illusionslosen Einschätzung der politischen Lage in der DDR nach dem Mauerbau schrieb Brigitte Reimann die Erzählung "Die Geschwister"¹⁵¹³, die kurz vor diesem Eintrag am 14. September 1962 vom Verlag angenommen und einschließlich einer Stasiszene vom Ministerium genehmigt worden war. Im Zentrum steht die idealisierende Schilderung der Erfahrungen einer jungen Malerin in einem Industriebetrieb.

Der Konflikt zwischen dem Altkommunisten, angeblichen Widerstandskämpfer und intriganten Betriebsmaler, Ohm Heiner, und Elisabeth Arendt, der gerade von der Kunsthochschule kommenden Leiterin eines Malereizirkels einerseits und die Auseinandersetzung zwischen ihr und ihrem 'republikflüchtigen' Bruder Konrad andererseits, werden von der Autorin inszeniert, um mit pädagogisch erhobenen Zeigefinger die Lösung des kleinen Dramas offerieren zu können: Habe Vertrauen zur Partei, die hier in der Gestalt des Parteisekretärs Bergemann auftritt. Obwohl die Geschichte mit einer konstruierten, erzwungenen Versöhnung mit der Partei endet, ist die Beschreibung des Betriebsalltages der jungen Künstlerin aufschlußreich, da die Autorin ihre authentischen Erfahrungen in der Neustadt von Hoyerswerda und im nahegelegenen Braunkohlenkombinat Schwarze Pumpe einzubringen versteht, wo sie seit Januar 1960 mit ihrem Mann Siegfried Pitschmann einen Zirkel Schreibender Arbeiter leitete: "Eines Tages hing im Speisesaal ein Bild von Heiners, das in grauen und bräunlichen Tönen gehaltene Porträt eines Aktivisten, der, ungefügte Fäuste auf den Knien geballt, aus engen Augen von der Wand herabstierte. [...] Ich sagte: 'Lieber Himmel, er sieht ja aus wie der Mandrill.'" (S. 114f.) "'Du hast einen hirnlosen Produktioner gemalt ... Ich kenne den Mann. Er hat nichts mit deinem finsternen Roboter zu tun... [...] Weißt du, daß dein Modell studiert? Weißt du, daß achtzig Prozent der Leute auf unserer Baustelle einen Lehrgang besuchen oder Fernstudium machen?'"¹⁵¹⁴ [...] 'Ich bin der erste Künstler, der an die Basis gegangen ist...' [...] 'Zum Teufel mit der Romantik der schwieligen Faust! In zwanzig Jahren sind unsere Betriebe automatisiert, die Arbeiter bedienen komplizierte Maschinen, sie werden Ingenieure sein, ihre Kinder studieren, ihre Enkel besiedeln fremde Planeten...' (S. 118f.)

¹⁵¹¹ Brigitte Reimann, Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955-1963, S. 22.

¹⁵¹² Ebd., S. 265f.

¹⁵¹³ Begonnen im Frühjahr 1961, Anfang 1963 erschienen. Im folgenden wird nach der Taschenbuchausgabe des Aufbau Verlages, Berlin 1998, zitiert.

Kurz darauf publizierte Christa Wolf ihre Erzählung "Der geteilte Himmel", in der auch die Fluchtthematik im Zentrum steht.

¹⁵¹⁴ Hier kündigt sich schon die Kampagne von 1966 für "intelligenzintensive" Kunst an. Vgl. Peter H. Feist, Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein? In: Bildende Kunst 8, 1966, S. 435.

Ohm Heiners versucht mit übler Nachrede und einer Denunziation bei der Stasi, die kritische Kollegin aus dem Werk zu vertreiben. Seine Intrige platzt als Elisabeth Ahrendt sich dem Parteisekretär Bergemann offenbart, der sich von ihr schließlich mitten in der Nacht überreden läßt, das Porträt des Brigadiers Lukas in ihrer als Atelier benutzten Baracke anzuschauen: "Das ist ein schönes Bild, Kollegin Arendt. So sehen die Kunstwerke aus, die unsere Menschen von euch erwarten.' [...]." Am Ende verkündet der Parteisekretär die Einsicht: "es kommt in der Kunst darauf an, das Wesen der Dinge darzustellen" (S. 150), allerdings auf Kosten ihrer Individualität.

Ein umfangreicher Brief, den sie zehn Tage vor der Annahme des Manuskriptes im Verlag, am 5.9. 1962, an die ZK-Kulturabteilung schickt als Beitrag zu den immer wieder geforderten Stellungnahmen der 'schöpferischen Intelligenz', in diesem Fall zu dem bevorstehenden VI. Parteitag (15.-21.1. 1963), schildert mit entwaffnender Offenheit ihre persönlichen Erfahrungen im Kombinat "Schwarze Pumpe". Das, trotz der Wiederentdeckung Brigitte Reimanns dank der Publikation ihrer Tagebücher aus dem Nachlaß, bisher unveröffentlichte Dokument, enthüllt den autobiographischen Hintergrund für ihre in weiten Teilen politisch-propagandistisch stilisierte Erzählung "Die Geschwister". Mir ist kein zweiter Text aus der DDR bekannt, der die Hoffnungen, Möglichkeiten und Grenzen eines Engagements von Künstlern in den Betrieben so aufrichtig und zugleich idealistisch analysiert. (Vgl. ihren Brief vom 5.9. 1962 an das ZK als Dokument im Anhang.)

Da sich außer Brigitte Reimann, Franz Fühmann (vgl. II.2.b.), Heiner Müller, Erik Neutzsch die bekannten Schriftstellerinnen und Schriftsteller der DDR dem Bitterfelder Weg verweigerten, konnte sich eine triviale und konventionelle Bitterfelder-Weg-Prosa und Lyrik ausbreiten, die sich u.a. der lebensphilosophischen und vitalistischen Metaphern der völkischen Jugendbewegung bediente. Regina Hastedt z.B. schildert in ihrer fiktiven Autobiographie selbstkritisch die Erziehung der weltfremden Dichterin ('wurzellose Intelligenz') durch die Arbeiterklasse in Gestalt des Aktivisten Sepp Zach.¹⁵¹⁵

Die in der "Tauwetterperiode" aufbegehrenden Künstler sollten auf dem Bitterfelder Weg von den Brigaden diszipliniert und dem Einfluß der Funktionäre gefügig gemacht werden.¹⁵¹⁶ Auf

¹⁵¹⁵ "Es ist eine Propfung. Hier hat man einst ein schwaches Reis (künstlerische Intelligenz, E.G.) aufgesetzt. Und siehst du, es hat geblüht und wird Früchte tragen, weil es genährt wird aus dem starken Stamm (Arbeiterklasse, E.G.). Aber der Stamm kann es nicht beschützen vor dem Sturm (Klassenkampf, E.G.), in dem er selber steht. Er kann es nur widerstandsfähig machen. Das ist ein langer Prozeß [...] manche (Reiser, E.G.) gehen ein. Das kommt nicht nur auf ihre Qualität an, sondern auch darauf, wie geschickt sie gepropft werden (von der Partei, E.G.)." (Regina Hastedt, *Die Tage mit Sepp Zach*, Berlin 1959)

Für ihren literarischen Bericht "Die Tage mit Sepp Zach" erhielt sie 1959 den Literaturpreis des FDGB. Die Diskussionbeiträge von Regina Hastedt, "Den laß ich nicht mehr los", und von Sepp Zach, "Wir haben den Schriftsteller schätzen gelernt" auf der Bitterfelder Konferenz am 24.4. 1959 wurden nach Kurellas und Strittmachers Rede an dritter Stelle in der NDL 1959, Heft 6, S. 28-33 und im Protokollband "Greif zur Feder, Kumpel", Halle 1959, abgedruckt.

Vgl. auch ihren Bericht über ihren Zirkel schreibender Arbeiter im Klubhaus "Karl Liebknecht" in Lugau/Oelsnitzer Bergbaugebiet im Erzgebirge: Regina Hastedt, *Der Bitterfelder Weg*, in: *Junge Kunst*, 6/1961, S. 53-56.

¹⁵¹⁶ Carola Gärtner-Scholle brachte bereits 1948 im Januarheft des Theorieorgans der SED "Einheit" dieses Prinzip in ihrem Artikel "Stiefkind bildende Kunst" auf den Punkt: "Das so überaus schwierig erscheinende Unterfangen, die breiten Massen emporschrauben zu müssen zur up-to-date-Abstraktion epigonenhafter Formzersetzung zeigt sich dann vielleicht als überflüssig und eher angebracht, daß - in einer freien Anwendung eines Satzes von Marx - nicht das Volk erzogen werden muß vom Künstler, sondern umgekehrt am Ende der Künstler einer 'sehr rauhen Erziehung bedarf durch das Volk!'"

Wolfgang Hütt berichtet in seinen Erinnerungen wie ihm nach seinem Parteiausschluß von Prof. Gerhard Strauß zur "Bewährung in der Produktion" geraten wurde. "Arbeit in einem volkseigenen Betrieb als Erziehungsmaßregel, im Grunde als Strafe! Sie galt in jenen Jahren als Allheilmittel für ideologisch Abgewichene." (Wolfgang Hütt, *Nachtlicht*, Halle 1999, S. 223)

der vierten Sitzung der Kulturkommission am 27.10. 1958 (vgl. I.3.a.) vermerkt das Protokoll: "Positiv ist jedoch, dass, seitdem die Masseninitiative von unten geweckt wurde, viel leichter mit den Kunstschaaffenden gesprochen werden kann."¹⁵¹⁷

Die Parteileitungen in den Industriebetrieben und landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften als den neuen gesellschaftlichen Auftraggebern¹⁵¹⁸ forderten von den Künstlern eine positive Auseinandersetzung mit dem Alltag und der Arbeitswelt der Werktätigen. Das Porträt des Arbeiters als Eigentümer und das Gruppenbild der 'selbstbestimmt' diskutierenden Brigade waren die bevorzugten Themen des Sozialistischen Realismus. Während die detailgetreue Wiedergabe des Arbeiters am Arbeitsplatz dem "bürgerlichen Realismus" verpflichtet sein sollte, bezeichnete das Adjektiv "sozialistisch" die Perspektive auf eine nichtentfremdete Arbeit, die "objektiv" durch die Revolutionierung der Eigentumsverhältnisse bereits verwirklicht sei, "subjektiv" aber vom Arbeiter am Fließband in zum Teil veralteten Werkhallen und Werkbänken noch nicht wahrgenommen werden konnte. Der sozialistische Künstler hatte mit seinen emotional wirksamen Mitteln zur sinnlich nachvollziehbaren Überwindung dieser Entfremdung zwischen dem Produzenten und seinem Produkt beizutragen. Das Kunstwerk sollte Optimismus und Lebensfreude verbreiten, vor allem aber unübersehbare Defizite im Produktions- und Dienstleistungssektor kompensieren. Einen gewissen Hang zur biedermeierlichen Idylle legen Ausstellungstitel wie "Mit unserem neuen Leben verbunden" (1959), "Neues Leben - neue Kunst" (1961), "Unser Zeitgenosse" (1964)¹⁵¹⁹ und "Wir lieben das Leben" (1966)¹⁵²⁰ nahe.

Im "Kampf gegen die Dekadenz" sollte die Arbeiterklasse in der DDR, gerüstet mit den "10 Geboten der sozialistischen Moral", mobilisiert und motiviert werden, bis 1961

Westdeutschland "auf allen wichtigen Gebieten der Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln und Kosumgütern" einzuholen.¹⁵²¹

Vgl. Kunst - Mit dem Leben verbunden. Ergebnisse aus Studieneinsätzen bildender Künstler, hrsg. vom Verband bildender Künstler Deutschlands, Berlin o.J. [1959]; Joachim Uhlitzsch, Bildende Kunst auf dem Bitterfelder Weg, Berlin 1966; Heinz Schierz, Neue Kunst - neue Wege. Erfahrungen bildender Künstler nach Bitterfeld, Berlin/DDR 1967.

¹⁵¹⁷ SAPMO-BArch DY 30/IV 2/2026/3, Bl. 201-212.

¹⁵¹⁸ In einem Artikel über "Die Krise der Kunst in der UdSSR" in der Moskauer Rundschau, Nr.1, Moskau 1929, sah Alfred Kurella im Wegfall des Besitzbürgertums als Käufer und Sammler den Grund für die Krise, deren Überwindung er im "sozialen Auftrag" durch zentrale staatliche Institutionen an die bedeutendsten Künstler sah. Wettbewerbe zur Ausschmückung neuerbauter Arbeiterklubbhäuser sollten den "verschwundenen bürgerlichen Kunstkonsumenten durch die organisierten Massen der kunsthungrigen Arbeiter- und Bauernbevölkerung" ersetzen. (Zit.n. "Europa, Europa", Band 3, Dokumente, Bonn 1994, S. 55)

¹⁵¹⁹ Aus Anlaß des 15. Jahrestages der DDR fand die Ausstellung vom 3.10. bis 31.12. 1964 in der Nationalgalerie statt. "Als ein mittelgroßes, von Bert Heller gemaltes Bild der Jury vorgeführt wurde, das drei junge Mädchen nackt unter der Dusche zeigte, blieb die Bekanntgabe des Bildtitels aus. 'Wie soll det denn heißen?' fragte deshalb einer der Juroren, unverkennbar ein Berliner. Sogleich erhielt er aus der Reihe seiner Kollegen die Antwort: 'Watt denn, det is doch sonnenklar, det is 'ne Lollobrigada.' Alle lachten. Jeder verstand die Anspielung. Es war die Zeit der großen Berühmtheit Gina Lollobrigidas. [...] Bert Heller hatte sein Bild 'Brigade Blütenweiß' genannt. Es zeigte Wäscherinnen eines volkseigenen Berliner Betriebes. Das Lachen war befreiend. Es zeigte den Endpunkt der den bildenden Künstlern aufgenötigten Brigadethematik an." (W. Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 241) Insofern könnte man Heisigs Versuche mit dieser Thematik fünf Jahre später (die später übermalte "Brigade" und seine beiden Versionen des Brigadiers von 1969/70) als anachronistisch bezeichnen.

¹⁵²⁰ "Kunstaussstellung zu Ehren des 20. Jahrestages der Gründung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands", April bis Juni 1966.

¹⁵²¹ Interview mit Walter Ulbricht im ND vom 21.8. 1959. Zit.n. Armin Mitter/Stefan Wolle, Untergang auf Raten, München 1993, S. 301. Mitter/Wolle: "Die Einhol- und Überholeuphorie nahm seit dem V. Parteitag der SED 1958 immer groteskere Formen an." Am 1.10. 1959 berichtete das ND über die zweitägige Beratung des Gesetzes über den Siebenjahrplan in der Volkskammer: "Als Walter Ulbricht am Schluß seiner Rede ausrief:

Den Elan für diese außerordentliche Anstrengung, zu der alle materiellen Voraussetzungen (Investitionen) fehlten, sollte die Kulturpolitik organisieren. Deshalb forderte Walter Ulbricht in seiner Rede auf dem V. Parteitag der SED im Juli 1958 zum Beschluß des Siebenjahresplans die Arbeiterklasse auf, auch "die Höhen der Kultur" des emanzipierten Bürgertums der Goethe-Zeit zu "erstürmen und von ihnen Besitz ergreifen".¹⁵²² Der bürgerliche Humanismus als die geglückte Einheit von Wahrheit, Schönheit und Harmonie¹⁵²³ galt in der DDR bis zu ihrem Ende als normativer Maßstab "sozialistisch-humanistischer" Kunstwerke. Während das fortschrittliche Bürgertum seine Ideale im Bündnis mit dem reaktionären Wilhelminismus verraten habe, würden sie von der "aufsteigenden" Arbeiterklasse bewahrt und vollendet.¹⁵²⁴ Der 'Arbeiter- und Bauernstaat' DDR übernahm explizit den moralischen Anspruch der Weimarer Klassiker auf die Verbesserung und Veredelung des Menschengeschlechts. Zugleich orientierte sich die Kulturpolitik der SED am bürgerlichen Ideal der allseits entwickelten Persönlichkeit. Solange sich soziales Schöpferium der 'neuen Eigentümer' noch nicht am Arbeitsplatz

'Das Reich des Menschen ist gekommen!' erhoben sich die Abgeordneten aller Fraktionen in einer Welle von Begeisterung von ihren Plätzen." (S. 302f.)

¹⁵²² Walter Ulbricht, Die sozialistische Umwälzung der Ideologie und der Kultur. In: Protokollband zum V. Parteitag der SED: Für den Sieg der sozialistischen Revolution auf dem Gebiet der Kultur, Berlin 1958, S. 3-42.

¹⁵²³ Walter Ulbricht: "Vereint eure Kräfte, um die Schönheit und Wahrheit unserer Wirklichkeit zu gestalten, das Wahre und Schöne [...]." ("Das Programm des Sozialismus und die geschichtliche Aufgabe der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands", Rede auf dem VI. Parteitag der SED, 15.-21.1. 1963. Zit.n. Dokumente 1972, S. 811.)

¹⁵²⁴ Im Manifest zum Goethe-Jahr 1949 formulierte die SED bereits ihre sogenannte "Vollstreckertheorie" (Werner Mittenzwei): "Die großen Ideale, die Goethe in seinem Werk und seinem Leben verkündete, werden durch die sozialistische Arbeiterbewegung in die Tat umgesetzt werden. [...] "Goethe verkörpere in einem zersplitterten und zerrissenen Deutschland die deutsche Einheit im Geistigen und Sprachlichen. Er hat einen entscheidenden Anteil an der Bildung eines deutschen Nationalbewußtseins." (Manifest. Zur Goethefeier der deutschen Nation am 28.8.1949. In: Dokumente der SED, Bd.2, S. 311f.) Vgl. die Broschüre von Edith Braemer und Hedwig Voegt, Die Forderung des Tages. Ein Goethe-Bild für den deutschen Werktätigen, Berlin 1949. Nach den Goethefeiern wurden vom ZK der SED folgende Gedenktage beschlossen: Bach (1950), Beethoven (1952), Schiller (1955). Die jeweils vom ZK der SED beschlossenen Gedenkjahre sollten gegen den Marshall-Plan der USA die nationale Unabhängigkeit und kulturelle Einheit behaupten.

Helga M. Novak montiert in ihrem autobiographischen Prosawerk die ZK-Erklärung vom 11.3. 1952 zu Beethovens Todestag zwischen den Schlagabtausch des Kalten Krieges über die Stalinnote zum Friedensvertrag: "DIE AMERIKANISCHEN KULTURBARBAREN UND IHRE LAKAIEN SCHÄNDEN DAS ANDENKEN BEETHOVENS [...] Die SU betonte, 'daß der unverzügliche Abschluß eines Friedensvertrages mit Deutschland [...] notwendig ist.'

VON BONN AUS WIRD DIE FREMDHERRSCHAFT GEGEN MILLIONEN DEUTSCHER MENSCHEN AUSGEÜBT [...] Am 10. März richtete die SU eine große Note an die Westmächte. Sie schlug vor, einen Friedensvertrag auszuarbeiten [...]

VON BONN AUS WERDEN DIE KOSMOPOLITISCHEN ZERSETZUNGSVERSUCHE JENER GROSSEN DEUTSCHEN KULTURWERTE

Am 25. März entgegneten die Westmächte auf die Note der SU, 'eine gesamtdeutsche Regierung könne nur auf der Grundlage geheimer freier Wahlen in der Bundesrepublik, in der SBZ und in Berlin geschaffen werden'.

ALS VON DEN VÖLKERN DER SU 1936 DIE STALINSCHER VERFASSUNG ANGENOMMEN WURDE, ERKLANG BEETHOVENS 9. SINFONIE

Am 9. April wiederholte die SU in einer 2. Note an die drei Westmächte ihre Erklärung vom 10. März. [...] WOFÜR BEETHOVEN KÄMPFTE UND WAS ER FÜR DIE ZUKUNFT VORAUSAHTE UND ERSTREBTE, DAS WURDE DURCH DIE GROSSE SOZIALISTISCHE OKTOBERREVOLUTION, DURCH DIE SOWJETMACHT ECHTE WIRKLICHKEIT" (Helga M. Novak, Vogel federlos, Hamburg 1993, S. 89ff.) Vgl. zur Erbefrage: Die SED und das kulturelle Erbe, Berlin/DDR 1986; Wolfram Schlenker, das 'Kulturelle Erbe' in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945-1965, Stuttgart 1977; Rüdiger Thomas, Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer 'sozialistischen deutschen Nationalkultur'. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 16-41.

entfalten konnte, wollte man im "kulturvollen Freizeitverhalten" nach Feierabend einen Ausgleich schaffen, der von sozialdemokratischer Kulturpolitik kaum noch zu unterscheiden war. Das Vorbild für dieses Kulturverständnis findet sich in Johann Wolfgang Goethes Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre".¹⁵²⁵

Der "sozialistische Humanismus" berief sich auf die deutsche Kulturkritik des 19. Jahrhunderts, die mit dem Gegensatzpaar 'Zivilisation' als dem bloß Zweckhaft-Nützlichen, Oberflächlichen und der 'Kultur' als dem Geistig-Schöpferischen operierte.¹⁵²⁶

Dieser Antagonismus von Geist und Materie, Kultur und Zivilisation wurde im Kalten Krieg nach 1945 umstandslos auf die deutsche Spaltung übertragen. Die Bundesrepublik galt als Kolonie der USA, die ihre angloamerikanische Zivilisation des Konsumismus, Kapitalismus und Materialismus nach Westdeutschland exportiert habe. Die DDR dagegen sah sich als das "bessere Deutschland", als Erbin des Humanismus, des Geistes und der Kultur.¹⁵²⁷ Sie hatte in ihrem Selbstverständnis die Wahrheit und Moral auf ihrer Seite.

g. Verordnete Utopie - Die Mauer

Während Westdeutschland nach den Hakenkreuzschmierereien und der Eichmann-Entführung 1960 unter dem Schock einer "unbewältigten Vergangenheit" stand, wurde in Berlin der "antifaschistische Schutzwall"¹⁵²⁸ gebaut, der als Damm gegen die Massenflucht¹⁵²⁹ jedoch

¹⁵²⁵ Goethe beschreibt in Wilhelm Meisters Brief an Werner anschaulich das bürgerliche Defizit gegenüber dem Adel, sich zu bilden und geistig zu entfalten: "[...] mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch [...] aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren [...]." Denn: "[...] er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei noch sein dürfe, weil er, um sich auf eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß." Ein Ausgleich für diese Spezialisierung bot sich für Wilhelm Meister einzig in der Sphäre der Kunst, speziell im Theater: "Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den oberen Klassen [...]." (J.W. Goethe, Wilhelm Meister Lehrjahre, Berliner Ausgabe, Berlin/DDR, 1976, S. 302ff. und 305)

¹⁵²⁶ Vgl. Stichwort Zivilisation, Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 31, Nachdruck, München 1984, Sp. 1733.

Im Gegensatz zu dem Begriff "Zivilisation" in der englischen und französischen Sprache, der den Stand der Technik, Verhaltensweisen und die Entwicklung der wissenschaftlichen Erkenntnis umfaßt, also den Stolz auf die Leistung der eigenen Nation für den Fortschritt der Menschheit, definieren die Deutschen den Stolz auf die nationale Leistung durch den Begriff "Kultur", der "sich im Kern auf geistige, künstlerische, religiöse Fakten" bezieht, also auf Kultur im 'engen' Sinne 'geistiger Kultur'. (Vgl. Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes, Bern 1969, zit.n. der text- und seitenidentischen Taschenbuchausgabe, Frankfurt am Main 1976, S. 2.)

¹⁵²⁷ Die "Verordnung zur Entwicklung einer fortschrittlichen demokratischen Kultur des deutschen Volkes und zur weiteren Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen der Intelligenz" vom 16.3.1950 erklärt, die "neue deutsche fortschrittliche Kultur" baue "auf dem großen nationalen Kulturerbe des deutschen Volkes auf" und beinhalte "den entschlossenen und rücksichtslosen Kampf gegen alle Erscheinungsformen einer neofaschistischen Kulturreaktion und Dekadenz, gegen das Eindringen der Kulturbarbarei des amerikanischen Imperialismus im Westen Deutschlands." (Zit.n. Dokumente 1972, S. 132f.)

¹⁵²⁸ Josef Goebbels gebrauchte in seiner Sportpalastrede vom 18.2. 1943 auch den Begriff Schutzwall: "Der Ansturm der Steppe gegen unseren ehrwürdigen Kontinent ist in diesem Winter losgebrochen [...] Die deutsche Wehrmacht bildet dagegen mit ihren Verbündeten den einzigen überhaupt in Frage kommenden Schutzwall." (Goebbels Reden 1932-1945, hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971, S. 175.)

"Die Drohung mit der Gewalt jedenfalls machte bleibenden Eindruck. Sie verfestigte die Furcht, die die Eingeschlossenen regierbar machte, hinderte aber auch daran, die Mauer, wie die Partei es wollte, als Schutzwall zu sehen. Die Sage von der notwendigen Abwehr des erobersüchtigen Westens haben wohl auch die gläubigsten Parteileute nicht geglaubt." (Günter de Bruyn, Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht, Frankfurt am Main 1998, S. 108.)

nach innen gerichtet war, genauso wie bis Anfang des 19. Jahrhunderts die Berliner Akzisemauer das Desertieren der Soldaten aus der Garnisonsstadt verhindern sollte. Mit dem Bau der Mauer quer durch Berlin am 13. August 1961 verschloß das Regime in der DDR die letzte Verbindung zwischen Ost- und Westdeutschland, die gerade für die Künstler und Intellektuellen im Osten überlebenswichtig war. Bis dahin verkehrten noch die S-, U- und Straßenbahnlinien zwischen "Berlin - Hauptstadt der DDR" und den unter alliierter Oberhoheit (USA, England, Frankreich) stehenden Westsektoren. Ärzte, Künstler und Wissenschaftler durften mit einer grünen Karte (russisch 'Propusk' genannt) sogar mit dem Auto passieren. Neben Ausstellungen amerikanischer Kunst des 'abstrakten Expressionismus' im Amerika-Haus, war das 'Kino am Steinplatz' in Berlin-Charlottenburg mit den neuesten Filmen aus Frankreich, Italien und Amerika die Hauptattraktion für Intellektuelle und Künstler aus der DDR.¹⁵³⁰

Nach dem 13. August 1961 jedoch wurde die Mauer "zur Daseinszäsur für die Betroffenen. 'Vor der Mauer' und 'Nach der Mauer' ist die gesprächsweise angemerkte Bruchstelle."¹⁵³¹ Die Künstler reagierten unterschiedlich: Werner Tübke und seine Frau, die Malerin Angelika Tübke, überraschte der Mauerbau während einer Kaukasuswanderung, zu der sie Alfred Kurella eingeladen hatte (vgl. I.3.a.). Während Kurella sofort nach Ostberlin zurückreist, setzt Tübke den Studienaufenthalt unbeirrt fort, denn "mit mir hat das nichts zu tun gehabt."¹⁵³² Bernhard Heisig dagegen ist erschrocken, denkt an die Informationskanäle, die plötzlich abgeschnitten waren, "aus denen ich natürlich meine Erfahrungen, meine Eindrücke bezog. Auf der anderen Seite war die Vorstellung im Spiel, jetzt erstmal eine Weile Ruhe. [...] Da die Massenflucht der Intellektuellen, der Menschen, die in einem Staat gebraucht werden, so anhielt, war eigentlich vorauszusehen, daß das irgendwann mal beendet werden würde. [...] Aber der Schreck überwog. [...] Im ersten Moment hat man es verdrängt und hat gedacht, ich kann es sowieso nicht ändern. [...] Dann die Angst, immer mehr ins Provinzlerium zu verfallen, die spielte auch eine Rolle."¹⁵³³

Der in die ummauerte DDR hineingeborene Dresdner Dichter Durs Grünbein (Jg. 1962) gebrauchte die Lektüre des Buches "Masse und Macht" von Elias Canetti als "Ariadnefaden, mit dem sich das Labyrinth der verfluchten Gesellschaft, in der ich aufwuchs, endlich verlassen, die Konstruktion seiner Tunnel und Sackgassen begreifen ließ. [...] Nach dem Schema Canettis ließ sich begreifen, wie die Bevölkerung Ostdeutschlands sich als *geschlossene Masse* konstituiert hatte, kraft einer Grenze, die eins war mit der Todesdrohung gegen den, der sie zu überschreiten versuchte. Die Mauer erschien unter solchem Blick als das, was sie von Anfang an war: der Viehzaun um eine unwillige Menschenherde, die als

¹⁵²⁹ Seit Gründung der DDR 1949 bis zum 13. August 1961 hatten 2,7 Millionen DDR-Bürger das Land verlassen.

¹⁵³⁰ Der Ostberliner Schriftsteller Günter Kunert schreibt in seinen Erinnerungen: "'Zu Studienzwecken und Bibliotheksbesuchen', vermerke ich auf dem Antrag. Dabei wollen wir nur zum Steinplatz fahren, um ins Kino zu gehen. Meine Frau muß in die Karte mit eingetragen werden, damit der Polizist am Brandenburger Tor, das mir als Übergang zugewiesen ist, uns beide das Wahrzeichen Berlins durchqueren läßt." (S.211f.) Nach dem 13.8. fuhr Kunert mit seinem Ausweis noch einmal mit seinem Auto an schwer bewaffneten Kampfgruppen vorbei durch das Brandenburger Tor, "das sich erst nach fast dreißig Jahren wieder öffnen wird" (S. 219). Rückblickend fragt er sich, warum er freiwillig wieder zurückgefahren ist. Ich klebe "auf der antifaschistischen Leimrute, flugunfähig, fluchtunfähig. Im Westen herrschen die Globkes, die Mitwirkenden bei der 'Endlösung', die Kameraden der SS, die Mörder, von denen ich annehme, daß sie nicht mehr unter uns, in der DDR, hausen [...] Geduld mit den Kinderkrankheiten des Sozialismus." (Zit.n. Günter Kunert, *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*, München 1997, S. 221.)

¹⁵³¹ Günter Kunert, *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*, München 1997, S. 221.

¹⁵³² Lutz Dammbeck, Interview mit Tübke, Rolle 52/5.

¹⁵³³ Lutz Dammbeck, 20.4. 1995, Typoskript, S. 4.

eingegrenzte gewaltsamen Leitbildern und Sondergesetzen unterworfen wurde. Erst im dauernden Ausnahmezustand, den diese Staatsgrenze stiftete, war es möglich, die Masse im Innern zu mobilisieren, sie als Reserve beständig in Schach zu halten, ihre Bewegungsformen zu kontrollieren wie ihre Sprache. Durch die Grenze am Auseinanderlaufen gehindert, war eine ganze Bevölkerung als je nachdem schweigende oder in Paraden und Versammlungen einzuberufende Masse verfügbar geworden. Die Grenze, das war die Erfindung eines absoluten Drinnen, der Zaubertrick des künstlich zugezogenen Horizonts wie im Theater. [...] Die Masse der Ostdeutschen, wie inhomogen sie zuvor auch gewesen sein mochte, über Nacht war sie formiert und damit sich selbst gegenübergestellt. Ihre Abgeschlossenheit erzwang das, was Canetti die *Wiederholung* nannte, die Produktion der immergleichen Ding- und Gedankenwelt, eine fatale Identität, die sich selbst nur in paranoischen Argwohn ertrug.¹⁵³⁴ Wie in den klassischen Staatsutopien von Bacon oder Campanella¹⁵³⁵, die sie auf einer Insel oder in einer von Mauern eingeschlossenen Stadt ansiedelten, war auch der real existierende Sozialismus nur "in einem Land" bzw. durch Mauer und Stacheldraht von der übrigen Welt abgeschirmt durchführbar.¹⁵³⁶ Für die Dogmatiker und Theoretiker einer zeitlosen, didaktischen, sozialistischen Kunst bot sich die unerwartete Gelegenheit, jenseits der zeitgenössischen Weltkunst, die damals bereits eine reine "Westkunst"¹⁵³⁷ war, noch einmal naiv und unschuldig mit Johann Joachim Winckelmanns Ideal von "edler Einfalt, stiller Größe" (vgl. I.3.a.) den klassizistischen Entwurf einer Utopia DDR zu entwerfen. Die Mauer als Symbol für die stillgelegte Geschichte, für die angehaltene Zeit, garantierte Tübke die Kontinuität eines zeitlosen Humanismus in der Kunst, der den Bruch mit der Tradition durch die Kunst der Moderne nicht zur Kenntnis nehmen muß. Konsequenterweise betrachtete er die Zeitachse als "im Grunde nicht existent. Will sagen - Kunst von früher kenne ich nicht, sondern nur Kunst, die Zeitdistanz ist aufgehoben." Für Werner Tübke ist die Zeitachse "nicht nur perforiert, sondern im Grunde nicht existent. Will sagen - Kunst von früher kenne ich nicht, sondern nur Kunst, die Zeitdistanz ist aufgehoben [...]."¹⁵³⁸ Christa Wolf läßt in ihrer Erzählung "Kein Ort. Nirgends" Heinrich von Kleist in einer fiktiven Begegnung mit Karoline von Günderode rasonieren: "Er dagegen [...] hat nicht in einem wirklichen Gemeinwesen, sondern in seiner Idee von einem Staat gelebt."¹⁵³⁹

¹⁵³⁴ Durs Grünbein, "Wir Buschmänner. Eine Erinnerung an Elias Canettis 'Masse und Macht'", in: ders., *Galilei vermisßt Dantes Hölle. Aufsätze*, Frankfurt/Main 1996, S. 205ff.

¹⁵³⁵ "Der Sonnenstaat - Campanella, *Civitas solis* - ist die vollkommene Organisation des Gemeinwesens. Lösung *aller* privaten Probleme, Campanella lebte im Kloster und kannte die Welt nicht! Kloster und Gefängnis seine Umwelt. Er glaubte, die Menschen brauchen seine Vorstellungen bloß kennenlernen, um sie in die Tat umzusetzen. Mittelalterliche Städte sind immer Festungen, der Sonnenstaat ist eine bewaffnete, bewehrte Festung, auf einem Hügel erbaut, mit sieben Wällen, Kanonen, Schießscharten, Kriegsmaschinen versehen. Alle, Männer, Frauen, Kinder, sind Krieger ohne Rücksicht auf ihr Alter. Alle Kinder werden körperlich tüchtig erzogen, mit 12 beginnen sie militärische Ausbildung und lernen, Feind anzugreifen. Militärische Ausbildung dient sittlicher Bildung und schützt vor Verweichlichung, MUT und EHRE! [...] Wer Furcht zeigt, wird bestraft." (Helga M. Novak, *Vogel federlos*, Hamburg 1993, S. 191f.)

¹⁵³⁶ "Pläne für die Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse, besonders solche, die bis in die Einzelheiten hinein gedacht waren und auf eine endgültige Ordnung abzielten, sind [...] immer zunächst für einen geschlossenen Raum entworfen worden." (Hans Freyer, *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters*, Stuttgart 1963, S. 65. Zit.n. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1972, S. 192.)

¹⁵³⁷ Vgl. die gleichnamige Ausstellung 1981 in den Kölner Rheinhallen, die Kunst der "Zweiten Moderne" zwischen 1939 und 1972 ausschließlich "diesseits und jenseits des Atlantiks" in den "Ländern des westlichen Kulturkreises" (Karl Ruhrberg im Katalog) zeigte.

¹⁵³⁸ Zit.n. Henry Schumann, *Ateliiergegespräche*, Leipzig 1976, S. 243f.

¹⁵³⁹ Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, Berlin/Weimar 1981, S. 95. In den Gesprächen zwischen Karoline von Günderode und Heinrich von Kleist wird die Aufklärung und damit ein rationalistisches Zeitalter mit seinen Hoffnungen und seinem wissenschaftlichen Optimismus zu Grabe getragen. Zurück bleibt ein

Heiner Müller greift diesen Gedanken im letzten Kapitel "Erinnerungen an einen Staat" seiner Autobiographie auf: "Vielleicht machte gerade das Irreale des Staatsgebildes DDR seine Anziehung für Künstler und Intellektuelle aus. [...] Die DDR [...] war ein Traum, den Geschichte zum Alptraum gemacht hat, wie das Preußen Kleists und Shakespeares England."¹⁵⁴⁰ Heiner Müllers Vergleich der DDR mit Heinrich von Kleists Traum von Preußen als idealem staatlichem Gesamtkunstwerk beschreibt die tragischen Konsequenzen des deutschen Idealismus: das Auslösen der konkreten Wahrnehmung zugunsten einer Idee, die Utopie als Ordnungsentwurf, eine Planskizze von Intellektuellen, exekutiert vom Staat als Instanz des Weltgeistes, ausgeführt von den "Werk tätigen". Als Gerhard Richter im März 1961 die DDR verließ und von Dresden nach Düsseldorf übersiedelte, tat er es nicht, um dem Materialismus zu entfliehen, "der herrschte hier viel ausschließlicher und geistloser, sondern entfliehen mußte ich dem verbrecherischen Idealismus der Sozialisten."¹⁵⁴¹ Reformen und Revolutionen, Erlösung und Befreiung sind in Deutschland immer eine Aufgabe der Obrigkeit, in Form einer Erziehungsdiktatur, denkbar nur als erzwungene Utopie, geschützt durch eine Mauer. Irreal war das auf Plan und Vernunft gegründete Staatsgebilde DDR aber auch im Sinne der "Dialektik der Aufklärung"¹⁵⁴², die unter dem Eindruck der Nazi-Herrschaft entstanden, das Umschlagen des durch den wissenschaftlichen Sozialismus überwundenen Mythos in die Barbarei einer sich auf Gewalt stützenden instrumentellen Vernunft beschreibt.

Übertragen auf die erweiterte, mit der DDR vereinigte Bundesrepublik sprach 1998 Michael Naumann, vom "tiefsitzenden Ärger" der linksliberalen Intellektuellen "über das Scheitern der ursprünglich idealistischen, dann sozialistischen Utopie (d.i. der hegelianische Entwurf der Identität von Geist, Emanzipation und Staat)."¹⁵⁴³

Als abgeschlossene Gesellschaft sollte sich der Sozialismus in der DDR auf "seiner eigenen Grundlage" entfalten. Zwangsläufig störte das so stabilisierte System jeder störrische Einzelgänger mit seinem individuellen Anspruch auf persönliches Glück. Die Künstler als Individualisten wurden an die Kandare genommen: "Jetzt haben wir die Mauer, und daran werden wir jeden zerquetschen, der gegen uns ist", soll Walter Ulbrichts Sekretär Otto Gotsche (nach Aussage von Heiner Müller) 1961 gesagt haben, während viele Künstler wie Fritz Cremer und Heiner Müller "dachten, jetzt ist die Mauer da, jetzt kann man in der DDR über alles offen reden."¹⁵⁴⁴

Gefühl der Verzweiflung.

¹⁵⁴⁰ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, S. 363.

¹⁵⁴¹ Gerhard Richter, *Text. Schriften und Interviews*, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S.9.

¹⁵⁴² Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947.

¹⁵⁴³ Michael Naumann im Spiegel-Gespräch "Einmal die Seiten wechseln", *Der Spiegel*, Nr. 32, 1998, S. 154. Der Verleger Naumann war von Ende 1998 bis Dezember 2000 Staatsminister für Kultur.

¹⁵⁴⁴ Zit.n. Marianne Streisand, *Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur 'Umsiedlerin'*, *Sinn und Form*, 43. Jg., 3. Heft, 1991, S. 430. Heiner Müllers Stück "Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande" wurde sechs Wochen nach dem 13.8. unter der Regie von B.K. Tragelehn am 30. 9. 1961 an der Studentenbühne der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst im Rahmen einer internationalen Studententheaterwoche, zu der ausländische Teilnehmer aufgrund des Mauerbaus abgesagt hatten und wieder ausgeladen wurden, uraufgeführt. Lokalisiert in einem mecklenburgischen Dorf, wurden von Müller die Widersprüche beim Aufbau des Sozialismus am Beispiel der innerhalb des Ostblocks nur vom 'Musterschüler' DDR zwischen dem 4.3. und 14.4. 1960 durchgeführten Zwangskollektivierung drastisch in Versen auf die Bühne gebracht. Binnen weniger Wochen sank der Anteil der Einzelbauern von 51,8 auf 7,6 %. Das Stück galt sofort als "Machwerk reaktionärer Kräfte" als "konterrevolutionär, antikommunistisch und antihumanistisch", das "den revanchistischen und militaristischen Kreisen in Westdeutschland Vorschub leistete." Müller hatte am 1.12.61 eine "Selbstkritik" für die Abteilung Kultur beim ZK der SED zu formulieren, die er öffentlich in der "Möwe", dem Club der Kulturschaffenden, vor den versammelten Kollegen und der Polit-Prominenz (wie 1964 Bernhard Heisig)

Der Leiter der Abteilung Kultur des ZK der SED, Siegfried Wagner, Jg. 1925, von Heiner Müller als ehemaliger SA-Mann bezeichnet¹⁵⁴⁵, faßte die Lage an der Kunstfront am 5. Oktober 1961 zusammen: "Offensichtlich gibt es zwei Tendenzen bei einem Teil der künstlerischen Intelligenz. Einige, unter ihnen Cremer, wollen gegen nach ihrer Meinung dogmatische Erscheinungen in der Kulturpolitik vorgehen. Sie glauben, das jetzt mit aller Schärfe tun zu können, da durch die Sicherungsmaßnahmen der Regierung der Gegner keine Möglichkeit einer Nutznießung mehr habe. Die andere Gruppe, zu der offensichtlich Heiner Müller und Tragelehn gehören, versucht zu testen, wieweit sie das Gebiet der Kunst nutzen können, um gegen Partei und Staat gerichtete Meinungen zu verbreiten."¹⁵⁴⁶

In dieser Einschätzung der Intellektuellen nach dem Mauerbau wurden die kritischen, aber zur antifaschistischen DDR loyalen Künstler in zwei Lager geteilt und damit gegeneinander ausgespielt.

Siegfried Wagner warnte kurz darauf, auf dem 14. Plenum des ZK im November 1961, in Umkehrung des Titels von George Grosz' Autobiographie "Ein kleines Ja und ein großes Nein"¹⁵⁴⁷ vor der kulturpolitischen Renitenz der künstlerischen Intelligenz:

"Aber, Genossen, hier muß ich ein sehr ernstes Wort sagen. Es wird manchmal vom großen Ja und kleinen Nein gesprochen. Das große Ja gilt für die Politik von Partei und Regierung, das kleine Nein bezieht sich auf die Kulturpolitik von Partei und Regierung. Die Vertreter des kleinen Nein in der Deutschen Akademie der Künste merken nicht, daß sie mit der Verteidigung fragwürdiger ästhetischer Auffassungen der bürgerlichen Ideologie Raum geben und damit auch das große Ja in Frage stellen."¹⁵⁴⁸

vortragen mußte. "Ich kann mich nicht erinnern, daß mich größere Scham befallen hätte [...] Es ging um meine Existenz als Autor. [...] Ich weiß auch nicht, ob ich damals die DDR überhaupt hätte verlassen können, wenn ich gewollt hätte [...] Dann war sicher auch Angst vor dem Gefängnis mit im Spiel. Mir war das Schreiben wichtiger als meine Moral." (Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1992, S. 180) Nach 15 Jahren konnte das Stück 1975 unter dem Titel "Die Bauern" wieder an der Berliner Volksbühne neu inszeniert werden. Der Regisseur Tragelehn wurde vom Theater der Bergarbeiter Senftenberg fristlos entlassen und zur Bewährung für ein Jahr in den Braunkohletagebau Senftenberg geschickt.

Vgl. Marianne Streisand, Heiner Müllers 'Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande'. Entstehung und Metamorphosen des Stückes. In: Weimarer Beiträge, 32. Jg., Heft 8, 1986, S. 1358-1384. Vgl. auch Matthias Braun, Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers 'Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande' im Oktober 1961, Berlin 1996.

¹⁵⁴⁵ H. Müller, Krieg ohne Schlacht, Köln 1992, S. 171.

¹⁵⁴⁶ Siegfried Wagner an Ulbricht, mit Verteiler an Kurella, Honecker, Verner, Hager, 5.10.61, "Zu einigen ideologischen Problemen nach dem 13.8.: Hermlin-Junge Autoren; Cremer-Junge Künstler; Septemberheft NDJ; Aufführung 'Umsiedlerin'." (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv [SAPMO-BArch], DY 30/IV 2/2026/1, Bl. 181-184.)

¹⁵⁴⁷ George Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg 1955.

Wolfgang Hütt berichtet über seine Schwierigkeiten, die Autobiographie von Grosz durch Fernleihe über die Universitätsbibliothek zu erhalten. "Mehrere Monate lang wartete ich auf dieses für meine Arbeit wichtige Buch. Schließlich erhielt ich den abgegebenen Bestellschein mit allen ihm aufgestempelten Sichtvermerken zurück. DSB Berlin nicht vorhanden, verlegt; UB Leipzig, nicht vorhanden; UB Halle, nicht vorhanden. Dazu stand im Stempeldruck: 'Der wissenschaftliche Verwendungszweck muß nachgewiesen werden. Deutsche Staatsbibliothek'. Es war eindeutig. Die Autobiographie von George Grosz stand in der DDR auf dem Index. Es durften wohl seine satirischen, gegen [...] die im Kapitalismus mögliche Ausbeutung gerichteten Zeichnungen verbreitet werden. Doch die Absage ihres Schöpfers an die kommunistische Humorlosigkeit, schlimmer noch, dessen Abkehr von der Kommunistische Partei überhaupt, mußte mit dem Mantel des Schweigens bedeckt bleiben. Für die SED-Führung war Grosz ein Renegat." (Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 405f.)

¹⁵⁴⁸ Die Passage "in Frage stellen" wurde nachträglich im Original mit Bleistift abschwächend ersetzt durch "beeinträchtigen" (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/903/3, Bl. 126). In einem Dokument des Verbandsarchivs von 1962 führt Wagner aus, daß Genossen wie Herbert Sandberg und René Graetz, aber auch Cremer der Meinung sind, "daß jetzt nach dem 13. August die Kulturpolitik weitgehend liberalisiert werden könne. Unter dem Deckmantel der Überwindung dogmatischer Erscheinungen nach dem XX. und XXI. Parteitag streben sie eine

Trotz seiner Konflikte wegen des Buchenwalddenkmals wurde Fritz Cremer am 20. Januar 1961 als Nachfolger des Bildhauers Heinrich Drake einstimmig zum Ständigen Sekretär der Sektion Bildende Kunst¹⁵⁴⁹ an der Deutschen Akademie der Künste gewählt.¹⁵⁵⁰ In dieser Position, in der er sich nur knapp ein Jahr halten konnte, wollte er vor allem den jungen Künstlern ein Forum schaffen. Er verteidigte die Meisterschüler¹⁵⁵¹ der DAK als eine im Grunde loyale, aber auch "mit sehr viel echter Skepsis" ausgestattete, neue Generation, die die Welt, in der sie lebten, "buchstäblich in Trümmer" gehen sahen oder "in sie hineingeboren" wurden. "Hierbei sollten wir nicht davon ausgehen, was uns vom Politischen aus dient, sondern von der Seite der Kunst [...] Wir müssen uns stark machen, den Mut haben, uns vor Dinge zu stellen, von denen wir wissen, daß sie in der öffentlichen Kritik sehr viel Opposition herausfordern."¹⁵⁵² Überzeugt, daß die DDR gerade die "sogenannten schwierigeren jungen Künstler" braucht und "nicht die Musterknaben, die Langweiligen, Wohlgefälligen"¹⁵⁵³ plante er bereits im Frühjahr 1961 eine Ausstellung "Junge Künstler" als künstlerisches, nicht politisches "Resultat unserer bisherigen Existenz in der DDR", "ohne Rücksicht darauf, was bestimmte Stellen dazu sagen werden."¹⁵⁵⁴, deren erster Teil am 15.9.1961 unter dem Titel "Junge Künstler. Malerei" eröffnet wurde.¹⁵⁵⁵ "Die Grundidee der Ausstellung ist, zu zeigen, was nach 1945 bei uns entstanden ist. Ohne offiziellen Wünschen zu entsprechen, ohne vom Tagesstandpunkt zu urteilen, soll ein echtes Bild der in der DDR lebenden jungen Künstler gezeigt werden, deren Entwicklung sich seit 1945 vollzogen hat."¹⁵⁵⁶ In einem Geleitwort, das

Revision der Stellung der Partei zur dekadenten Kunst der Zwanziger Jahre an und versuchen so, einen Stoß gegen den sozialistischen Realismus zu führen." (SAdK-VBK, Sign. 303)

¹⁵⁴⁹ Zur Sektion "Bildende Kunst" gehörte Walter Arnold, Leipzig; Rudolf Bergander, Dresden; Fritz Cremer, Berlin; Heinrich Drake, Berlin; Heinrich Ehmsen, Berlin; Lea Grundig, Dresden; Waldemar Grzimek, Berlin; John Heartfield, Berlin; Werner Klemke, Berlin; Otto Nagel, Berlin; Hans-Theo Richter, Dresden; Klaus Wittkugel, Berlin. Aus Leipzig kam nur der Bildhauer Walter Arnold.

¹⁵⁵⁰ Die 1950 gegründete DAK verfügte als Nachfolgeinstitution der Preußischen Akademie der Künste, deren Restgebäude am Pariser Platz die Ateliers der Meisterschüler und Fritz Cremer beherrschte, über eine weitgehende Autonomie. Im Gegensatz zur Westberliner Gegengründung 1955 hielt die DAK an der Meisterschulerausbildung fest. Alfred Kurella auf der 14. Tagung des ZK der SED vom 23.-26.11.1961: "Wir können den ganzen Laden auflösen und ihn neu gründen; aber ich glaube, daß das nicht richtig ist. Also müssen wir sie von innen erobern." (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/906/3, Bl. 101-117.)

Vgl. zum Projekt von Fritz Cremer die Dokumentation in: Dokumente AdK 1997, S. 235-243.

¹⁵⁵¹ In einem ersten Bericht als Sektionsleiter auf der Plenartagung vom 10.2. 1961 mußte Cremer feststellen, daß es nur noch zwei Meisterschüler gibt. "Wir haben beobachtet, daß es durch die immer deutlicher werdende Stimmung gegen die Akademie langsam so wird, daß die Schüler der Hochschulen, selbst wenn sie ihr Diplom erhalten, gar nicht mehr daran denken, sich um eine Meisterschülerschaft in der Akademie zu bemühen, weil es ein schiefes Licht auf sie wirft [...]." (SAdK-ZAA, Sign. 119/2, Bl. 2ff.)

¹⁵⁵² Zit.n. Dokumente AdK 1997, S. 235.

¹⁵⁵³ "Neue Kunst braucht keine Musterknaben, Interview in: Sonntag, Nr. 28, 9.7.61, zit.n. "Bittere Früchte. Lithographien von Meisterschülern der DAK zu Berlin 1955-1965", Kat. der AdK, Galerie Pariser Platz, Berlin 1991, S. 21.

¹⁵⁵⁴ Sektionssitzung Bildende Kunst der DAK vom 27.4.1961. (SAdK-ZAA 258, Protokolle der Sektionssitzungen Bildende Kunst.) In der Sitzung vom 20.6. 1961 beschwor er die Jury der DAK, keine "Konzessionen zu machen oder vom Tagesstandpunkt zu urteilen", damit "ein echtes Bild unserer Kunstsituation gegeben werden [kann], das zeigt, welchen Weg unsere jungen Künstler genommen haben, welches Niveau sie erreicht haben." (SAdK-ZAA 258)

¹⁵⁵⁵ Von 680 eingeladenen Künstlern, unter denen - entsprechend der Forderung des Bitterfelder Weges - auch Autodidakten waren, reichten 326 Arbeiten ein, von denen die Jury der Sektion Bildende Kunst der DAK (Walter Arnold, Rudolf Bergander, Fritz Cremer, Heinrich Drake, Heinrich Ehmsen, John Heartfield, Hans Theo Richter und Klaus Wittkugel) 118 Werke von 71 Künstlern auswählte. (Vgl. Kathleen Krenzlin, Die Akademie-Ausstellung 'Junge Kunst' 1961 - Hintergründe und Folgen. In: Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, hrsg. von Günter Agde, 2. erweiterte Auflage, Berlin 2000, S. 66-78, hier S. 69f.)

¹⁵⁵⁶ Fritz Cremer (SAdK-ZAA 258, Protokolle der Sektionssitzungen Bildende Kunst.)

als Einlageblatt für den noch nicht erschienenen Katalog gedacht war, begründete Cremer die Programmatik seiner Ausstellung mit dem Versuch, "aufzureißen, was bisher zu sehr verengt, verschüttet und zum Teil schon verkrustet war. [...] Wenn es ihr gelingt, eingefrorene ästhetische Kategorien aufzutauen und neues, assoziatives Denken und Fühlen zu bewirken, so ist der Sinn dieser Ausstellung erfüllt. [...] Wir können uns unserer Verantwortung gemäß nicht damit abfinden, daß theoretisch zwar von den vielfältigen Möglichkeiten sozialistischer Kunst gesprochen wird, praktisch aber die suchende, schöpferische Eigenverantwortlichkeit [...] erstickt."

Die Eröffnung löste einen, angesichts der thematisch harmlosen, im Stil nüchtern konstatierenden bis naiv poetischen Stilleben, Interieurs, Landschaften und Porträts¹⁵⁵⁷, heute nicht mehr nachvollziehbaren Sturm der Empörung und Kritik aus: Noch am Eröffnungstag hängte Alfred Kurella eigenhändig Gemälde ab, die ihm nicht gefielen, wie Stephan Hermlin auf einer Plenartagung der AdK am 31.5. 1990 berichtete. Fingierte Protestbriefe von 'Werkstätigen'¹⁵⁵⁸ in der Parteipresse eröffneten eine, selbst für damalige Verhältnisse, beispiellose Pressekampagne,¹⁵⁵⁹ die von einer Reihe 'organisierter'

¹⁵⁵⁷ U.a. "Stilleben mit Fisch", "Interieur mit Flieder" von Manfred Böttcher; "Stilleben mit Tomaten" von Friderun Bondzin; "Häuser" von Kurt Dornis (der einzige Leipziger Künstler); "Blumenstilleben", "Mädchen mit Pustebäumen" von Achim Freyer; "Baggerbild" von Peter Graf; "Mädchen mit Orange" von Harald Hakenbeck; "Sommerlandschaft", "In Afrika (Erinnerung an Lumumba)" von Peter Herrmann; "Blick in den Park", "Schlafende", "Interieur" von Harald Metzkes; "Bei der Heuernte", "Herbststilleben" von Ronald Paris; "Hiddenseelandschaft" von Hans Vent; "Mädchen von der Insel", "Fischerfrau, die Netze zum Trocknen ordnend", "Feierabend der Waldarbeiter" von Matthias Wegehaupt; "Selbstbildnis", "Frauenbildnis" von Ralf Winkler (A.R. Penck); "Junge mit Huhn", "Alter Landwirt" von Horst Zickelbein. Das einzig politisch brisante Gemälde war das Triptychon "Stalingrad - nicht vergessen" (1961) von Willi Sitte.

¹⁵⁵⁸ Ein Brief von Kollegen aus dem VEB Bergmann-Borsig, VEB Elektrokohle, VEB Berliner Metallhütten- und Halbzeugwerke, VEB Werk für Fernmeldewesen Berlin und der FDJ-Kreisleitung Berlin-Mitte entlarvt sich selbst durch den gestelzten Jargon der Kulturfunktionäre und die Insiderkenntnisse über die Ecole de Paris als von unsichtbarer Hand gelenkt: "Soll es denn so sein, daß unsere Arbeiter jetzt in den Imitationen des Modernmalers der westlichen Bourgeoisie, Bernard Buffet, wie sie der Künstler Achim Freyer (Meisterschüler von Bertolt Brecht, inzwischen ein angesehener Bühnenbildner, Opernausstatter und Regisseur, verließ 1972 die DDR und ließ sich in West-Berlin nieder, E.G.) zeigt, etwas von sich selbst wiederfinden können? [...] Ist das Nachmachen westlicher Dekadenz überhaupt mit den Bemühungen um die schwierigen Aufgaben unserer Kunst zu vergleichen?" (ZAA 170, zit.n. Dokumente AdK 1997, S. 237.)

Am 18.10. 1961 schrieben vier junge Arbeiter aus dem EAW (Elektroapparatewerk) Treptow einen Brief an die DAK. Sie nehmen Anstoß an den 'Laienkünstlern' Peter Herrmann und Peter Graf, deren Bilder keine Kunstwerke seien. Den Maler (und ehemaligen Lehrer von Graf und Herrmann) möchten sie fragen, "ob er jemals in unserem Staat solche Menschen gesehen hat. Solche Figuren gibt es doch nur in amerikanischen Gangsterromanen (Gangsterromane, E.G.)." (BStU Archiv Nr. 5149/70, Akte Sandberg, Bd. 4, Bl. 191/192) Ein Bericht des MfS vom 17.11. 1961 vermerkt, daß die vier Arbeiter von der Sektion Bildende Kunst der DAK nicht zur Aussprache über die Ausstellung am 19.10. 1961 in der DAK eingeladen worden seien. "In seinen bekannten provokatorischen Äußerungen während der Aussprache versuchte Cremer den Genossen des ZK nachzuweisen, daß die Stellungnahmen der jungen Arbeiter von der Partei gelenkt seien, um eine Begründung für die geführte Kritik an der Ausstellung zu haben." Dafür hätte Cremer über Helene Weigel versucht, die Arbeiter am 17.11. 1961 in sein Atelier zum Gespräch einzuladen, was diese aber abgelehnt hätten. "Die 4 jungen Arbeiter des EAW haben sich in allen Fragen mit den Genossen der Fachabteilung des ZK beraten." (BStU Archiv Nr. 5149/70, Akte Sandberg, Bd. 4, Bl. 197.)

Hannes Schwenger behauptet, die Briefe seien vom VBK lanciert und durch einen Verbandsfunktionär dem Neuen Deutschland übergeben worden, der drei Jahre später dafür in den Zentralvorstand des VBK aufgerückt sei. (Schwenger, in: Eingegrenzt-Ausgegrenzt, S. 134.)

¹⁵⁵⁹ Z.B. Horst Jähner: "Nur wo sich Parteilichkeit mit echter Erlebnisfähigkeit und schöpferischer Gestaltungskraft verbinden, dürften überzeugende Leistungen einer sozialistischen Kunst möglich sein. Das sollten endlich auch jene Meisterschüler der Akademie zu begreifen suchen, die wegen ihrer Negation der Wirklichkeit, ihrer Flucht ins Unverbindliche, ihres Dilletierens im Fahrwasser der Dekadenz von der Jury für diese Ausstellung abgelehnt wurden. [...] Jahrelang haben diese Meisterschüler auf Kosten unseres Staates

Diskussionen¹⁵⁶⁰ (z.B. am 19.10. 1961 in der DAK, an der u.a. Alfred Kurella, Jürgen Böttcher, Fritz Cremer, Helene Weigel, Alexander Abusch teilnahmen) begleitet wurde. Alfred Kurella kümmerte sich über den Leipziger Bezirksverband persönlich darum, daß junge Leipziger Künstler die Teilnahme an der Berliner Ausstellung verweigerten.¹⁵⁶¹ Die am 5.11. 1961 eröffnete 6. Bezirksausstellung Leipzig verstand sich ausdrücklich als linientreue Gegenexposition (vgl. I.3.a.).

Auf einer von der Akademie anberaumten Sitzung am 5.10. 1961, an der Abusch, Kurella und Bentzien teilnahmen, wurde wahrscheinlich entschieden, Fritz Cremer Ende des Jahres als Sekretär der Sektion Bildende Kunst abzulösen und Rudolf Bergander als Nachfolger

ungestört und sorglos an ihrer Entwicklung arbeiten können. Es ist eine Frage der sozialistischen Bewußtseinsbildung, inwieweit man dieses Geschenk als eine moralische Verpflichtung empfindet und daraus die Konsequenzen für sein künstlerisches Schaffen zieht. Aber für Meisterschüler wie Metzkes und Böttcher sowie Schröder waren die Atelierprobleme wichtiger als alles, was in ihrer Umwelt geschah. Trotz des Dranges nach Originalität, der sie bis an den Rand der Selbstzerfleischung trieb, blieben sie doch nur Repitoren der Moderne des Westens. Denn die vertoteten Landschaften von Schroeder (Ernst Schroeder, geb. 1928 in Stettin, gest. 1989 in Hamburg. Vgl. Jörg Makarinus, Ernst Schroeder. Leben und Werk, Berlin 1996), das verkümmerte Buffetfräulein von Böttcher (Manfred Böttcher, geb. 1933 in Oberdorla/Thüringen; vgl. Ausst.kat., Akademie der Künste, Berlin 1992) und die chinesischen Trauma von Metzkes (Harald Metzkes, geb. 1929 in Bautzen, Anspielung auf seine Chinareise 1957; vgl. Harald Metzkes. Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1990) verdeutlichen die Anklänge an Buffet und Beckmann im Formalen, und im Geistigen an den Existenzialismus, zu dessen Pessimismus in Fragen des Daseins man sich scheinbar hingezogen fühlt. Die gleichsam aus der Konserve geschaffenen Werke, das Depressive ihrer menschlichen Entleerung, verdeutlicht das Abseitige ihrer künstlerischen Position, in die sie während ihres Aufenthaltes an der Akademie geraten sind. Vermutlich werden sie erst bei der Rückkehr in den werktätigen Alltag das Dilemma des eigenen Irrweges zu erkennen vermögen." (Horst Jähner, Die einen und die anderen. Über die Situation der jungen Künstler in Berlin. In: Junge Kunst, 2.Jg. 1958, Heft 6, S. 40.)

Horst Jähner wurde im Juli 1957 im Zuge der 'antirevisionistischen' Maßnahmen Nachfolger des liberalen Künstlers Herbert Sandberg als Chefredakteur der Verbandszeitschrift Bildende Kunst, später Verlagsleiter des Verlages der Kunst, Dresden. Heisig über Jähner: "Der Jähner wird das machen, was man ihm sagt." (Karl Max Kober im Gespräch mit Bernhard Heisig 1978 in Warnau. Tonbandrolle 50 im Nachlaß K.M. Kober.)

"Soviel Trübes und Gedrücktes, soviel labile und splitttrige oder lastende Formen, soviel dunkle und gebrochene Farben, soviel Trägheit, Traurigkeit und Einsamkeit waren lange nicht mehr beieinander zu sehen wie hier bei Jürgen Böttcher [...] Graf [...] Manigk, Vent und anderen. Und all das ist mit dem objektiven Inhalt einer werdenden neuen Welt kaum in Übereinstimmung zu bringen." (Peter H. Feist, Die ausgebliebenen Sensationen, in: Bildende Kunst 1/1962)

Über die zusammengeklebten Zeitungsausschnitte der Kritiken zeichnete Cremer einen sterbenden Pegasus und hängte das Blatt in sein Atelier. Abgeb. in: Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990, Berlin 1990.

¹⁵⁶⁰ Karl Hossinger: Aufzeichnung der Parteigruppensitzung vom 9.11.1961.

In: Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv Berlin (SAPMO), IV 2/2026/37, Parteigruppe der SED, Genossen Mitglieder in der DAK, 1958-62, Bl. 58: In der Aufzeichnung einer achteinhalbstündigen Parteigruppensitzung durch den Direktor der Akademie der Künste, Dr. Karl Hossinger, für den Vorsitzenden der Kulturkommission beim ZK der SED Alfred Kurella im November 1961 wird Fritz Cremer für die Ausstellung "Junge Künstler" heftig kritisiert. Sein Bekenntnis für diese Ausstellung wird hier "als eine Demonstration gegen den Bitterfelder Weg und gegen die Kulturpolitik der Partei" gewertet.

¹⁵⁶¹ Die im Bezirk Rostock (heute Mecklenburg) arbeitenden Künstler Joachim John, Oskar Manigk und Matthias Wegehaupt machten eine Anspielung auf das Fernbleiben der Leipziger Kollegen in einem Brief (Posteingangsstempel 31.10. 1961) an die Sektion Bildende Kunst der DAK: "Diese Ausstellung hat uns Mut gemacht, sie hat uns aber auch unsere Fehler gezeigt. Von den Bildern anderer haben wir gelernt. Wir bedauern, dass anerkannte junge Künstler nicht ausgestellt haben. Ihr Fernbleiben ist unserer Meinung nach kein Beitrag zu einer echten Auseinandersetzung." (Zit.n. Dokumente AdK 1997, S. 241.) Bereits auf der Sektionssitzung vom 20.6. 1961 wurde beschlossen, eine Anzahl von Künstlern telegraphisch zur Beteiligung aufzufordern und Cremer machte den Vorschlag, die Künstler im Katalog zu nennen, die sich trotz wiederholter Aufforderung nicht beteiligen, um "auf diese Weise [zu] verhindern, daß die Ausstellung ein wirklich umfassendes Bild unserer jungen Kunst bietet". (ZAA 258) Die Sektion folgte nicht diesem Vorschlag.

einzusetzen.¹⁵⁶² Im Februar 1962 trat Otto Nagel als Akademiepräsident zurück.¹⁵⁶³ Sein Nachfolger wurde das ehemalige Mitglied des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS), Willi Bredel.

Mit der Organisation des zweiten Ausstellungsteils "Junge Künstler- Graphik, Plastik" wurde Heinz Lüdecke beauftragt. Zu der am 9.3. 1962 eröffneten Ausstellung erschien auch der Katalog, in dem die Sektion Bildende Kunst der DAK eine Selbstkritik formulierte, die in der Feststellung mündet, "daß es vielen jungen Künstlern an der revolutionären Kühnheit fehlt, die neuen Inhalte des Hier und Heute anzupacken." 1962, 64 und 65 wurden keine neuen Meisterschüler aufgenommen. Erst 1967 kam es wieder zu einer Ausstellung der Meisterschüler¹⁵⁶⁴, die nach den Worten Cremers "ein klägliches Ausdruck" einer "falschen Kulturpolitik", eine "konventionelle Ausstellung des 19. Jahrhunderts" sei. Er appellierte an seine Kollegen, "das verlorene Vertrauen der Akademie bei den jungen Künstlern" wiederzugewinnen, "das wir damals hatten, als ich den Versuch gemacht habe, diese Ausstellung ["Junge Künstler. Malerei" 1961, E.G.] zu machen."¹⁵⁶⁵

Neben den Berliner Meisterschülern Manfred Böttcher, Achim Freyer, Harald Metzkes und

¹⁵⁶² In einem Schreiben an die DAK erklärte Cremer am 30.10. 1961: "Die letzten Ereignisse im Zusammenhang mit der Ausstellung 'Junge Künstler' veranlassen mich, meine Tätigkeit als Sekretär der Sektion Bildende Kunst der Deutschen Akademie der Künste niederzulegen. Meine Bemühungen zu helfen, auch die praktisch-theoretischen Probleme der sich entwickelnden sozialistischen Kunst zu vertiefen, sind in der Presse mit wütenden Ausfällen, hämischen Unterschiebungen und bewussten Unaufrichtigkeiten gegen meine Person beantwortet und offiziell geduldet worden, denen gegenüber ich mich machtlos ausgeliefert fühle. Ich sehe mich daher ausserstand gesetzt, meiner Überzeugung und Verantwortung gemäß die Leitung der Sektion weiterzuführen." (SAPMO-BArch IV2/2026/28, Bl. 224) In einem Schreiben an Nagel vom 17.11. 1961 nimmt Cremer die Kündigung zurück und erklärt er wolle abschalten und wünsche eine Vertretung. (Bl. 225) In der Sektionssitzung vom 5.1. 1962 stellte Cremer sein Amt endgültig zur Disposition.

¹⁵⁶³ In der "Vorlage für das Politbüro. Die nächsten Aufgaben zur sozialistischen Entwicklung der Deutschen Akademie der Künste" (ausgearbeitet von Alexander Abusch unter Mitarbeit von Walter Arnold, Willi Bredel, Wolfgang Langhoff, Hans Rodenberg, Karl Hossinger, Direktor der DAK von 1961-71) vom 23.2. 1962 wird einigen Mitgliedern vorgeworfen, bis zum 13. August 1961 als "ideologische Grenzgänger" im "Geiste der ideologischen Koexistenz" gewirkt zu haben und sich als "Hüter der Qualität" im bürgerlichen Kunstsinn zu fühlen." Besonders die älteren Mitglieder hingen immer noch einer Theorie der "künstlerischen Elite" an. (Bl. 171) Ein Teil der Mitglieder glaubten, "daß die Akademie infolge ihres 'gesamtdeutschen Charakters' über der Republik stehe, sich nicht auf die Deutsche Demokratische Republik beschränken könne, sondern eine 'gesamtdeutsche' Linie verfolgen müsse. Aus dieser ideologischen Wurzel entstanden auch falsche Tendenzen der ideologischen Koexistenz in den Beziehungen [...] vor allem zur westberliner Akademie. Es wurde [...] nicht gesehen, daß die westberliner Akademie der Künste in der 'Frontstadt Westberlin' ein Instrument der Brandt-Politik ist (Bl. 172f.) [...] Am krasssten zeigten sich die falschen, gegen den sozialistischen Realismus gerichteten Tendenzen in der Ausstellung 'Junge Künstler' (Malerei) und in der Diskussion, die von der Deutschen Akademie der Künste über diese Ausstellung durchgeführt und unter großen Mühen in die richtige Bahn gelenkt werden konnte." (Bl. 176f.) (SAPMO-BArch DY 30, IV2/906/22, Bl. 156-190.)

Auf dem VI. Parteitag der SED (15.-21.1.1963) mußte Kurella wegen der negativen Vorgänge an der DAK Selbstkritik üben: "Aber ich muß gestehen, daß ich nicht ganz ohne eigene Schuld in diese Lage geraten bin. Die Kulturkommission [...] hat sich [...] vor allem [...] auf die Überwindung der Trennung von Kunst und Leben, von Künstler und Volk [...] [bezogen] Auf diesem Gebiet liegen auch die wichtigsten Erfolge unserer Kulturpolitik. Dabei ist offenbar die ständige beharrliche Auseinandersetzung mit den Auffassungen, mit dem hier Dargelegten und Widerlegten, zu kurz gekommen." (ND vom 21.1. 1963, zit.n. Kunstkombinat DDR, S. 50.) Die "Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro" wurde nach dem Parteitag aufgelöst und stattdessen eine "Ideologische Kommission" unter Leitung von Kurt Hager gegründet.

¹⁵⁶⁴ Auf einem Meisterschülertreffen am 6.3. 1967 beklagen diese ihre Isolation und machen die Verbandspräsidentin Lea Grundig dafür verantwortlich: "sie sei anmaßend und treibe die Meisterschüler in die Isolation". (SAdK-ZAA, Sign. 582, Bl. 48-52, Bericht vom 21.4. 1967 über das Meisterschülertreffen am 6.3. 1967.)

¹⁵⁶⁵ Sektionssitzung 21.3.1967, zit.n. "Bittere Früchte. Lithographien von Meisterschülern der DAK zu Berlin 1955-1965", Kat. der AdK, Galerie Pariser Platz, Berlin 1991, S. 41f.

Horst Zickelbein, fielen in der Ausstellung "Junge Künstler" vor allem der Kunstzirkel an der Dresdner Volkshochschule um Jürgen Böttcher (ab 1976 nannte er sich nach seinem Geburtsort Strawahlde in der Oberlausitz Böttcher-Strawalde) negativ auf, dem Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies und Ralf Winkler (alias A.R.Penck) verbunden waren.¹⁵⁶⁶ Als einen heiteren Beitrag zum "Bitterfelder Weg", der kulturpolitisch seit 1959 propagierten neuen Einheit von Kunst und Leben, Berufs- und Laienkunst, hatte Jürgen Böttcher als Abschlußarbeit seines 1955 begonnenen Filmstudiums in Babelsberg von Juli bis August 1961 gerade einen Film im Stil der "nouvelle vague" über die drei Arbeiterkünstler¹⁵⁶⁷ gedreht: "Sie möchten ausdrücken, was ihre Freunde und Kollegen empfinden. Sie möchten sein, was sie sind: Drei von vielen."¹⁵⁶⁸ Der DEFA Dokumentarfilm, an dem, ohne Nennung im Vorspann, Ralf Winkler mit Texten und Manfred Krug als Sprecher mitwirkten, verschwand sofort im Panzerschrank des ZK bis am 9.9. 1988 eine erste Vorführung als Begleitprogramm der Ausstellung "Protokollstrecken. Fotografien von Jens Röttsch und Peter Oehlmann"¹⁵⁶⁹ im Studiokino Capitol zusammen mit dem Film "Der Sekretär" (1964) erlaubt wurde, obwohl er damals genau die Forderung Alfred Kurellas an die jungen Künstler in der Akademiediskussion am 19.10.61 zur Ausstellung "Junge Künstler" erfüllt hätte: "verbindet euch mit den Menschen [...] Berücksichtigt ihre Wünsche, ihr Urteil [...] lernt mit ihnen zusammen."¹⁵⁷⁰

¹⁵⁶⁶ Vgl. Karin Thomas, Krise und Ich-Findung im künstlerischen Psychogramm. Freundesbild und Selbstporträt. In: Katalog "Deutschlandbilder", Köln 1997, S. 545ff.

¹⁵⁶⁷ Peter Herrmann war damals Chemigraph, Peter Graf, genannt Grabbe, LKW-Fahrer, Peter Makolies, kurz Mac, arbeitete als Steinbildhauer bei der VEB Sandsteinindustrie, die z.B. den Figureschmuck am Zwinger und an der Hofkirche für die VEB Denkmalpflege in Dresden rekonstruierte.

¹⁵⁶⁸ "Erste Phalanx Nedserd. Ein Freundeskreis in Dresden 1953-1965", Kat. Kunsthalle Nürnberg 1991, S. 85.

¹⁵⁶⁹ In der Galerie EIGEN+ART, Leipzig, 2.9.-25.9. 1988.

¹⁵⁷⁰ Zit. nach "Bittere Früchte. Lithographien von Meisterschülern der DAK zu Berlin 1955-1965", Kat. der AdK, Galerie Pariser Platz, Berlin 1991, S. 29.

Alfred Kurella ging in einer wahrscheinlich am 4.11.1961 gehaltenen Rede vor Leipziger Künstlern ausführlich auf den Film ein und setzte sich mit dieser aus seiner Sicht falschen Nähe zum Bitterfelder Weg auseinander: "Unter den 'jungen' Künstlern [...], die dort ausgestellt haben, war Jürgen Böttcher [...] Dieser junge Maler [...] ist zugleich Filmmann, Regisseur und auch zum Teil Kameramann und in diesem Fall auch sein eigener Drehbuchautor. Er hat einen Dokumentarfilm gemacht, der eigentlich ein versteckter Spielfilm ist." Kurella lobt Böttcher zunächst als talentvollen "großartigen Kinomann", auch die porträtierten Freunde seien "sympathische Leute". "Sie beschäftigen sich also in ihrer Freizeit damit, daß sie - ich möchte sagen - Bilder häkeln wie alte Frauen und Renterinnen, die nicht mehr viel im Leben zu suchen haben und sich mit netten Kinderkleidchen beschäftigen [...] Diese Dinger, die sie da so herstellen, sind sogar recht anspruchsvoll, sie stellen nämlich zum Beispiel die Leiden der Neger im Kongo dar. [...] Das ist also unter der tiefen Erregung über die Ermordung von Lumumba gemalt, wird uns erzählt. Im übrigen sieht man sie sehr nett spazieren gehen, und dann wieder malen und dann zusammenleben [...] das ganze ist ein schreckliches Geschmiere und stellt überhaupt nichts dar. [...] Das ist ein vollendetes Spießerbild [...], eine Erscheinung, die es bei uns gibt. Eine ganze Schicht junger Arbeiter, die so leben [...]." Kurella spürt, das Ganze tritt, ohne so genannt zu werden, mit dem Anspruch des Bitterfelder Weges auf. "Ja, bitte sehr, hier sind sie ja, die jungen Arbeiter, die in ihrer Freizeit malen. Da habt ihr's ja, was ihr wollt. Ganz raffiniert gemacht. Und wer ist das? [...] Sie wissen schon ganz genau, wann sie heiraten [...], wann die Möbel, wann das Schlafzimmer [...], wann das Kind angeschafft wird, d.h. sie richten sich in unserer Republik ein, sagen ja, leben aber im übrigen ihr kleines Leben, [...], gehen auf die Volkshochschule, verkehren miteinander, furchtbar nett, aber sie [bleiben] völlig fremd, völlig außerhalb eigentlich unseres wirklichen Lebens. In dem ganzen Film [findet sich] - außer dem Lumumba - [...] nicht ein Akzent in Verbindung mit irgendetwas, was uns so in unserem öffentlichen Leben beschäftigt. Man merkt auch nicht, wie sie arbeiten. Ein einziges Mal sieht man den Chemiegrafen, wie er an einem Klischee retuschiert. [...] Eine Existenz, man kann nicht sagen parasitär aber kleinbürgerlicher Art, die sich innerhalb unserer Republik eingerichtet hat und vor sich hinlebt und diese Art von Kunst ausschwitzt [...] das ist alles. [Keine Rede davon], daß die Kunst etwas soll oder sollen sollte [...] Kunst ist Selbstausdruck, Spontanität, Unmittelbarkeit, also Leiden um Lumumba, ein schwarzes Ding wird hingemalt, Blut fließt herunter - aus, Schluß. [...] Eine solche Kunst richtet eine Mauer auf

Der Film, die Ausstellungseröffnung am 15.9. und die Uraufführung der "Umsiedlerin" am 30.9. konnten in den Augen der Funktionäre nur Anzeichen einer Verschwörung, eines Umsturzplanes sein, "da steht einer dahinter, am besten Trotzki ganz hinten in der Schlange."¹⁵⁷¹

Obwohl keiner der damals kritisierten Künstler eine wie auch immer geartete politische Opposition vertrat, wurden sie wie Staatsfeinde behandelt.

Im Zeichen des "umfassenden Aufbaues des Sozialismus" (VI. Parteitag, Januar 1963) wurde das Ende der Klassenkämpfe verkündigt und die Existenz einer "sozialistischen Menschengemeinschaft" beschworen, in der für junge Arbeiter wie Peter Herrmann, Peter Graf u.a., die selbstbestimmt leben wollten, allerdings kein Platz vorgesehen war.¹⁵⁷²

ff. A.R. Penck - ein sozialistischer Künstler als kultureller Eiszeitforscher

"Das Thema ist der Übergang, also Prozesse, Veränderung und Transformation."¹⁵⁷³

"Teilungen sind wichtig, Zusammenbrüche, Katastrophen, Läuterungen. [...] Die geschlossene Abteilung des Irrenhauses war die eigentliche Regierung. Die manischen Anstrengungen, das Ziel zu erreichen, und die Schizophrenie bei der Beurteilung von Fehlverhalten erreichten das Maximum. Lüge und Selbstbetrug zerfaserten das eiserne Netz der Vorschriften und Regelungen. Das System, eine energieverzehrende Maschine. Die Ideologie Nonsens. Die Kontrolle absurd."

(A.R. Penck 1990)¹⁵⁷⁴

"Wenn ein Mann in die Wüste geht, wird er anders malen, als wenn er in den Urwald kommt." (A.R. Penck)

Werk und Biographie von Ralf Winkler alias A.R. Penck sind ein Beispiel dafür, daß es selbst unter den repressiven Bedingungen der DDR Alternativen gab. Mit einer eulenspiegelhaften Naivität wandte er den propagierten Sozialismus auf seine Kunst an und nahm ihn beim Wort.

zwischen den Massen und der eigentlichen großen Kunst [...] und fixiert das Kunstbedürfnis, das Kunstverständnis der Massen, da wo es sich durchsetzt, auf einem tiefen infantilen, kindischen Niveau." Dabei sei Böttcher ja "ein hervorragender Kinomann, der seine Kinoapparaturen großartig beherrscht und die Technik dieses ganz modernen Kunstinstruments beherrscht [...] [dann] geht er nach Hause und malt primitiver als ein achtjähriges Kind, dieser kluge, gebildete Mensch [...] diese Art Kunst hat [...] Chancen bei einer Schicht junger Leute, [...] die keine Künstler sind [...], sondern [...] Sonntagsmaler [...] wir werden uns überlegen müssen, wie wir es in Zukunft machen, daß solche Elemente von vornherein bei sich zu Hause malen, aber nicht uns das teure Geld kosten, was die Ausbildung eines Kunstschülers kostet. Denn, daß es sich lohnt, junge Künstler auszubilden, das zeigt eure Hochschule hier und zwar die Arbeiten, die hier ausgestellt sind von Schülern, [...] die die Leipziger Hochschule durchgemacht haben [...] wir werden hierbei überlegen müssen, wie wir die Bedeutung der Leipziger Hochschule verstärken in unserem Kunstleben. [...]" (SStA, BT/RdB, Mapped 7976, Bl. 13-17, offensichtlich die 30 Seiten Typoskript umfassende Abschrift des Tonbandmitschnitts einer frei gehaltenen Rede im Ratsplenarysaal des Neuen Rathauses einen Tag vor der am 5.11. 1961 eröffneten 6. Leipziger Bezirkskunstausstellung. Thema war "Die Situation der bildenden Kunst in der DDR und die Entwicklung der Leipziger Künstler seit dem V. Parteitag der SED". Die Rede stand offensichtlich am Ende einer Aussprache über den XXII. Parteitag der KPdSU, der vom 17.-31.10. 1961 in Moskau stattfand. Kurella erwähnt zu Beginn, daß die SED-Delegation am Tag zuvor aus Moskau zurückgekehrt sei.)

¹⁵⁷¹ Heiner Müller, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1992, S. 481.

¹⁵⁷² Noch in einem repräsentativen Bildband über "Künstler in Dresden" von 1984 werden aus der Gruppe um Böttcher-Strawalde und Penck nur Peter Herrmann und Eberhard Göschel erwähnt. Über Herrmann heißt es "Der Autodidakt kennt keine Skrupel und setzt sich über seine eigene Unvollkommenheit in der Technik hinweg." (Gert Claußnitzer, unpaginiert, zu Abb. 45.)

¹⁵⁷³ A.R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff. Kunst heute Nr. 6, hrsg. von Wilfried Dickhoff, Köln 1990, S. 62.

¹⁵⁷⁴ A.R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, a.a.O., S. 91.

"Penck war ein Konzept, [das] den Sozialismus berührt. Fast, und ich betone fast (Standart), ein kommunistischer Künstler."¹⁵⁷⁵, schrieb er rückblickend 1978 über seine Arbeit in den 60er Jahren.

Als Autodidakt schulte er sich zunächst mit Zeichnungen und Gemälden an Rembrandt und Picasso. Auf dem "Selbstbildnis"¹⁵⁷⁶, 1959 (235) mit dem er nach dem Mauerbau zum erstenmal offiziell auf der Ausstellung "Junge Künstler. Malerei" in Erscheinung trat, zeigt er sich noch ganz konventionell als Brustbild im Viertelprofil in warmen, dunklen Rembrandt-Tönen. Die nach unten gezogenen Mundwinkel verweigern den verordneten Optimismus. Drei Jahre später geht er auf seinem "Blauen Selbstbildnis"¹⁵⁷⁷, 1962 (Abb. 236), auf Distanz zum Betrachter: Sein Brustbild ist in strenger Frontalität auf Umriß und Binnenzeichnung reduziert und mit breiten Pinselstrichen, in kalten blau-violetten Tönen ausgeführt.

Auf diesen abrupten Wechsel in der Stimmungslage folgt ein Jahr später der "Übergang"¹⁵⁷⁸, 1963 (Abb. 237) über einen Abgrund. Allein auf sich gestellt vollzog er den Ausstieg aus der Konvention und entwickelte sein eigenes Kunstsystem. "Das war für mich auch persönlich eine Zeit des Übergangs. Der alte Künstlertyp, also irgendwelche Menschen malen, Ästhetik entwickeln oder Lasieren, lag hinter mir. Ich hatte mir zur Aufgabe gemacht, in die Strukturen einzudringen, in die geistig-seelische Struktur."¹⁵⁷⁹ Als Künstler identifiziert er sich mit einem Seiltänzer¹⁵⁸⁰, der souverän über einen brennenden Steg, der eine Schlucht überbrückt, balanciert. "Es ist ein Bild der Gefahr." Ralf Winkler arbeitete damals als Nachtwächter in einer Fabrik, "da habe ich eine sehr enge Beziehung zu Feuer bekommen, weil ich jede Nacht am Kessel stand und Kohlen nachschaufeln mußte. [...] Ich fiel von Klippe zu Klippe, als ich Nachtwächter war. Aber ein wirkliches Risiko ist ja erst dann gegeben, wenn man damit rechnet, daß man abstürzt. [...] Es ist noch nicht entschieden, ob er es schaffen wird oder nicht."¹⁵⁸¹

Mit diesem Bild vermittelte er noch eine Haltung, die in der DDR zu einer für viele jüngere Künstler folgenreichen Demonstration dafür wurde, wie ein Künstler, wenn er sich nicht einschüchtern und erpressen läßt, sich mit einer traumwandlerischen Balance entlang der Grenze zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem bewegen kann.

Auf der zweiten Nacht-Fassung¹⁵⁸² von 1966 (Abb. 238) allerdings malte er seine Ich-Figur in dem Moment, in dem sie mit vor Schreck erhobenen Armen vom brennenden Steg stürzt.

Zwischen 1963 und 1966 hatte sich die kunstpolitische Lage auch für Ralf Winkler dramatisch verschlechtert (im März 1964: V. Kongreß des Verbandes Bildender Künstler mit den Repressalien gegen die drei Kongreßredner Fritz Cremer, Bernhard Heisig und Hermann Raum, vgl. I.3.c.; im Dezember 1965: das berichtigte 11. Plenum des ZK, vgl. Exkurs 2.g.).

¹⁵⁷⁵ YPSILON, Auf Penck zurückblickend (1978), zit.n. "a.r. penck, Y, Zeichnungen bis 1975", Ausst.kat. Kunstmuseum Basel, Wanderausstellung von 535 Zeichnungen, Basel 1978.

¹⁵⁷⁶ Öl auf Pappe, 53 x 41,7 cm, Privatsammlung Peter Makolies, erstmals farbig abgebildet in: SAMIZDAT. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre, Ausst.kat. der Akademie der Künste Berlin, Bremen 2000, S. 354.

¹⁵⁷⁷ Öl auf Pappe, 59,5 x 42 cm, Privatsammlung Peter Makolies, erstmals abgebildet in: SAMIZDAT, a.a.O., S. 354.

¹⁵⁷⁸ Der Übergang, 1963, Öl auf Leinwand, 94 x 120, Ludwig Forum Aachen.

¹⁵⁷⁹ A.R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff. Kunst heute Nr. 6, hrsg. von Wilfried Dickhoff, Köln 1990, S. 24.

¹⁵⁸⁰ Vgl. das Gemälde von Trak Wendisch, Seiltänzer, 1984, Mischtechnik auf Hartfaser, 170 x 129 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

¹⁵⁸¹ A.R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, a.a.O., S. 26.

¹⁵⁸² ["Der Übergang bei Nacht"], 1966, Öl auf gemustertem Stoff (Tischdecke), 100 x 130 cm, Privatsammlung Essen, erstmals abgebildet in: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.kat., hrsg. von E. Gillen, Berlin 1997, Abb. 209, S. 209.

Nach dem 1961 vollzogenen Bruch mit seinen Vorbildern Rembrandt und Picasso, wollte Winkler mit seiner Kunst im Sinne der materialistischen Ästhetik des Marxismus nicht mehr Illusionen erzeugen, sondern nach gesellschaftlichen Kräften und Strukturen fragen und Entwicklungsprozesse analysieren. Es war kein Zufall, daß er kurz nach dem Mauerbau mit seinen Welt- und Systembildern begann. "Ich wollte über meine, bzw. über 'die' Familie hinauskommen, hin zu einer allgemeinen Aussage über Systeme, über die Welt, wie sie sich mir darstellte. Ich wollte Bilder malen, die als Signale funktionierten, die sich abheben von dem Raum, aus dem sie kommen, von mir und meinem Atelier."¹⁵⁸³ Seine Strichmännchen sind für ihn Ausdruck eines bildlichen Denkens, Mittel zur Darstellung des Prozeßhaften und Prinzipiellen einer Gesellschaft. Das geteilte Deutschland als Bildthema war für ihn ein Versuch, die Welt "als System von Handlungsbezügen"¹⁵⁸⁴ zu sehen. Gerade 1961 im Jahr des Mauerbaus empfand sich Penck als politischen Künstler, denn "die Welt des Kalten Krieges war eine Welt ziemlicher Ordnung und Klarheit. Es gab klare Feindbilder und wirkliche Unterschiede. [...] Im Osten lief das System auf eine Art Es-Entscheidung hinaus, im Westen auf eine Ich-Entscheidung."¹⁵⁸⁵

Auf seinem ersten Gemälde im Piktogrammstil, "Weltbild I"¹⁵⁸⁶ (Abb. 239), zeigte er die "Dreiklassengesellschaft im Westen, Oberklasse, Mittelklasse, Unterklasse, aber subjektivistisch handelnd. Während sich im Osten noch alles unter dem Schutz der Institutionen befindet [...]. Damals war das eine geschlossene Gesellschaft im Osten. Alle sahen nur ihr System. Für mich war es dagegen wichtig, den anderen ins Auge zu fassen, mir ein Bild von Deutschland in der Getrenntheit zu machen. Und das war der Eklat an der Sache."¹⁵⁸⁷ Penck verteidigt quasi den Mauerbau als Abgrenzung eines gerechten, humanen Staates gegen Militarismus und Ausbeutung. Rechts und links im Bild entspricht der Ost-West-Konfrontation im Kalten Krieg. Im Osten (DDR) malt er ein spielendes Kind und ein sich umarmendes Paar. In der Bildmitte stehen sich Menschen gegenüber, die sich in absurder Weise gegenseitig mit Waffen bedrohen. Im Westen herrscht Gewalt und Angst: Eine auf dem Fließband stehende Gestalt bedroht mit einer Pistole zwei Figuren, die hilflos die Arme erheben, daneben ein gebeugter Arbeiter am Fließband. Eine Figur ganz links außen wendet sich ab, will es nicht wahrnehmen. Der Osten ist hier noch eindeutig der moralische Sieger des Systemwettbewerbs. "Wir fanden den Mauerbau ja gut, nach unserer politischen Überzeugung damals war der richtig..."¹⁵⁸⁸

Das "Weltbild II (Großes Weltbild)"¹⁵⁸⁹ (Abb. 240) dagegen relativiert vier Jahre später die eindeutigen Feindbilder. "Das einfache klare Konfrontationsbild stimmt nicht mehr."¹⁵⁹⁰ Über der Konfrontationslinie reichen sich zwei übergroße Figuren die Hände. "Das war damals ein buchstäblich sträflicher Gedanke. Das war etwas ganz Schlimmes." Ralf Winkler erinnert daran, wie sehr in den 60er Jahren "diese latente Kriegsgefahr in uns allen wirkte [...]. Viele

¹⁵⁸³ A.R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, a.a.O., S. 15.

¹⁵⁸⁴ A.R. Penck, 1978 im Gespräch mit D. Köpplin, Kat. A.R. Penck, Nationalgalerie Berlin 1988, S.75.

¹⁵⁸⁵ Ebd., S. 16f.

¹⁵⁸⁶ 1961, Öl auf Hartfaser, 122 x 160 cm, Kunsthaus Zürich, Vereinigung Züricher Kunstfreunde.

¹⁵⁸⁷ A.R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, a.a.O., S. 17.

¹⁵⁸⁸ A.R. Penck 1984, in: Ausst.kat. A.R. Penck, Nationalgalerie Berlin 1988, S. 91. Heiner Müller: "Auch die Zustimmung zum Mauerbau war ein Tabu, wenn sie klug formuliert war." (zit. n. H. Müller, Krieg ohne Schlacht, Köln 1992, S. 131) Vgl. Jürgen Schweinebraden, Erinnerungen 1956-1980, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 676ff.: Penck war Mitglied der Jungen Pioniere, der FDJ, des FDGB, der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft und Kandidat des VBKD, wollte als 17jähriger in die SED eintreten und schrieb laufend Eingaben mit Verbesserungsvorschlägen.

¹⁵⁸⁹ 1965, Plakatfarbe auf Hartfaser, 172 x 260 cm, Museum Ludwig, Köln.

¹⁵⁹⁰ A.R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, a.a.O., S. 19.

Menschen hatten das Gefühl, daß ihre Existenz bedroht war."¹⁵⁹¹ Gleichzeitig wurde aber "immer unübersehbarer, daß es auch etwas anderes gab als das eigene System [...] Der Riß ist schon da." Eine "kleine subjektive Bruchstelle" deutet die Figur an, die protestierend ein Namensschild ("Ralf") hochhält. "Im Osten entstanden wieder deutlichere Klassenteilungen, und es herrschte auch immer mehr subjektive Willkür. Im Westen dagegen verstärkten sich die Apparate." Dieser Prozeß habe schließlich die Ordnung des Kalten Krieges zum Zerfall gebracht. "Später hieß das dann Konvergenz oder Koexistenz."¹⁵⁹²

Nach der Erfahrung mit der gescheiterten Protektion Fritz Cremers im Zusammenhang mit der Ausstellung "Junge Künstler. Malerei " 1961 begann im März 1965 mit der Ausstellung von Winfried Dierske, Peter Graf, Peter Herrmann und Ralf Winkler (alias A.R. Penck) im Puschkin-Haus, Dresden (Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft)¹⁵⁹³ die Entwicklung einer sich jenseits der Verbandsstrukturen und ihrer 'Paten' etablierenden jungen Kunstszene.

1968 legte Ralf Winkler sich anlässlich seiner ersten Ausstellung im Westen in der Galerie Hake (Michael Werner) Köln ein Pseudonym zu, dem später noch andere folgen sollten. Die Namenswahl war programmatisch: Albrecht Penck, Geograph und Eiszeitforscher (1858-1945), entsprach seiner Auffassung von Kunst als empirischer Wissenschaft: "Ich will ich und anderes bestimmen, aber nur als das, was es ist - scheinfrei."¹⁵⁹⁴ An seinen Malerfreund Georg Baselitz schrieb er: "Ich bin vom Künstlerischen im traditionellen Sinn der Malerei weggekommen und beschäftige mich mit Mathematik, Kybernetik und theoretischer Physik. Was mir vorschwebt, ist so eine Art Physik der menschlichen Gesellschaft"¹⁵⁹⁵

Penck setzt sich mit dem Problem der Abbildbarkeit der Wirklichkeit auseinander, das Ludwig Wittgenstein in Bezug auf das Medium der Sprache in seinem "Tractatus logico-philosophicus" behandelt: "Das Satzzeichen besteht darin, daß sich seine Elemente, die Wörter, in ihm auf bestimmte Art und Weise zueinander verhalten. Das Satzzeichen ist eine Tatsache. [...] Nur Tatsachen können eine Sinn ausdrücken, eine Klasse von Namen können es nicht."¹⁵⁹⁶ Wenn man an die Stelle von 'Wörter' Bildzeichen und Satzzeichen

Kompositionsregeln setzt, wird die Verwandtschaft von Pencks Verfahren mit Wittgensteins Analyse evident.

Penck bezeichnet mit dem von ihm geprägten Begriff 'Standart' die Verwandlung von Kunstwerken in Informations- bzw. Art-Produkte durch Standardisierungsverfahren. Auch konventionelle Bilder können unter Verzicht auf illusionistische Details zu Standarts abstrahiert werden. Standartisieren bedeutet die künstlerische Produktion unverwechselbarer, reproduzierbarer Zeichen. "Jeder Standart kann imitiert und reproduziert werden über die Perception und kann so Informationsbesitz jedes Einzelnen werden. Das ist eine wirkliche Demokratisierung der Künste, die es vor allem gestattet, dass sich der Unterschied zwischen Profis und Dilettanten aufhebt. [...] Der Sprung zum Standart, der einen neuen Denkansatz enthält, liegt im Perceptionswillen und in dem Wissen, wie der Perceptionsvorgang von

¹⁵⁹¹ Ebd., S. 19

¹⁵⁹² Ebd., S. 21f.

¹⁵⁹³ Vgl. Erste Phalanx nedserd, Ausst.kat. Kunsthalle Nürnberg und Staatliches Lindenau-Museum Altenburg, 1991, S. 95ff.

¹⁵⁹⁴ A.R. Penck, Was ist Standart, Köln-New York 1970, zit.n. Kat. A.R. Penck, Nationalgalerie Berlin 1988, S.78.

¹⁵⁹⁵ A.R. Penck, zit. nach Dieter Koepplin, Zeichnungen von A.R. Penck, in: "a.r. penck, Y, Zeichnungen bis 1975", Ausst.kat. Kunstmuseum Basel, Basel 1978, S. 14.

¹⁵⁹⁶ Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt am Main 1968, S. 21.

statten geht."¹⁵⁹⁷

Die bei Penck am häufigsten wiederkehrende Gebärde ist "die des Grußes als einfache Gebärde der Kommunikation und Vorstellung. Sie ist das Gegenteil von der pathetischen Revolutionsattitüde der kämpferischen geballten Faust, die Penck als eine unter anderen Gebärden in sein 'entwertendes' Signalsystem einbezieht."¹⁵⁹⁸

Trotz seiner grundsätzlich positiven Einstellung zum Sozialismus in der DDR, wurde Ralf Winkler systematisch ausgegrenzt und in den Untergrund abgedrängt. Seit 1966 war Ralf Winkler 'Kandidat' des Künstlerverbandes. Theo Balden und Gerhard Kettner hatten die 'Bürgerschaft' für ihn übernommen. Nach Ablauf der dreijährigen Kandidatenzeit 1969 verweigerte man ihm den Status einer Vollmitgliedschaft, die die entscheidende Voraussetzung für eine Existenz als 'Berufskünstler' war. Mit beißender Ironie akzeptierte er die Ablehnung der Gesellschaft und schrieb einen undatierten "letzten Brief" an den Künstlerverband. Nach gründlicher Analyse seiner Situation habe er den Entschluß gefaßt, sein Berufsziel "Bildender Künstler" fallen zu lassen. "Die Intensität mit der ich dieses Ziel angestrebt habe, hat mich in den Augen meiner Mitbürger und Kollegen zum Narren, Wahnsinnigen, ja zum Feind des Staates werden lassen. Das bedaure ich sehr. Dennoch ist es meine Hoffnung, daß Sie würdigen, wie nahe ich diesem Ziel gekommen bin. Aber jetzt gebe ich auf. Ich gebe es allen anderen auf, das Ideal menscheitsbewegender Kunst zu verwirklichen. Sie haben die Aufgabe, die politisch-moralisch-ideologische Einheit zu festigen und geistig-praktisch in volkstümlichen Kunstwerken vom höchsten Niveau und stärkster intellektueller und emotionaler Ausstrahlungskraft im Stil des Sozialistischen Realismus zu verwirklichen. Ich bin frei davon."¹⁵⁹⁹

Nachdem dennoch einzelne Mitglieder des Dresdner Verbandes sich um seine Aufnahme bemühten, schrieb er in seiner Rolle als Eulenspiegel am 31.5. 1976: "Sehr geehrte [geschwärzt] Ich habe fast 12 Stunden intensiv über Ihre Worte nachgedacht, Ich habe die Situation gründlich analysiert und viele Fakten berücksichtigt, sowie Möglichkeiten verglichen. Das Ergebnis, so verblüffend es erscheint, möchte ich Ihnen mitteilen: Wenn es im Verband wirklich Kräfte gibt, die an meiner Mitgliedschaft aus konzeptionellen, kulturpolitischen ideologischen oder spielstrategischen Erwägungen interessiert sind, so schlage ich vor, daß diese es durchsetzen, mich zum Ehrenmitglied zu ernennen. Dieses scheint auf den ersten Blick arrogant, anmaßend und unangemessen zu sein. Aber durch diese Tatsache würde ein prinzipielles Dilemma verschwinden und gäbe es keinen Grund für einen

¹⁵⁹⁷ a.r. penck: Standart (1970/71), in: "a.r. penck, Y, Zeichnungen bis 1975, Ausst.kat., Kunstmuseum Basel, Basel 1978, S. 4.

¹⁵⁹⁸ Dieter Koeplin, Zeichnungen von A.R. Penck, in: a.r. penck, Y, Zeichnungen bis 1975, a.a.O., S. 13. Vgl. dazu Via Lewandowsky, "Gefrorene Glieder brechen leicht - Gruß, Bildschaukel" (1988). In der Verpackung seiner Arbeiten für die Gruppenausstellung "Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR" des VBK der DDR in Zusammenarbeit mit der NGBK e.V. im Kreuzberger Künstlerhaus Bethanien, in deren Laufzeit vom 22.10.- 10.12. 1989 die DDR implodierte, schmuggelte Via Lewandowsky die Bildschaukel in den Westen. Die östliche Botschaft "Gefrorene Glieder brechen leicht" wurde von Lewandowsky auf der Rückseite ergänzt mit einer zum Gruß an den Westen erhobenen, aber noch geschwollenen und bandagierten Hand. Das erst im Westteil Berlins inmitten des unheroischen Untergangs der DDR und des gesamten Ostblocks entstandene Werk wurde folgerichtig mit Berliner Pflastersteinen bestückt.

¹⁵⁹⁹ "Oh welch Dunkel hier!" Zwei Dokumente, die Biographie A.R. Pencks betreffend. Veröffentlicht aus Anlaß seiner Dresdener Ausstellung. In: Neue Bildende Kunst Nr. 5, 1992, S. 75. In der "Akte Penck" im Archiv des Kunstkritiker- und Kunstwissenschaftlerverbandes fanden sich der Personalbogen des VBK-Kandidaten Winkler, ein handgeschriebener Lebenslauf von 1965, die Gutachten von Theo Balden und Gerhard Kettner und die Streichung aus dem Verband mit 7 gegen 5 Stimmen im November 1968 mit der Begründung: "Die Arbeiten sind so, daß sie nicht den Bedingungen für eine Aufnahme entsprechen." Unter den drei Briefen Pencks an den Verband ist der zuerst zitierte wohl zu diesem Zeitpunkt als sein Abschied von der Möglichkeit, 'DDR-Künstler' zu werden, von ihm geschrieben worden.

neuen Konflikt. Hochachtungsvoll gez. Ralf Winkler."¹⁶⁰⁰

Ein Jahr vor seiner endgültigen Ausreise aus der DDR 1980 macht er in einem jetzt tatsächlich 'letzten' Brief vom 5.9. 1979 noch einmal ein Gesprächsangebot an die Funktionäre des Zentralvorstandes des VBK-DDR. Er erinnert an die Ausstellung "Junge Künstler. Malerei" von 1961 und die Dialektik einer Kulturpolitik, die "einigen von uns das Schandmal des Negativen aufgedrückt" habe, nur "damit Sie als Vertreter des Wahren, Guten, Schönen, Fortschrittlichen usw. erscheinen. Nun gut. Was mir bleibt war: Überlebte Bürgerlichkeit, Fremdes Element, verfaulte Dekadenz oder der Scharlatan oder der Kriminelle oder die Narrenfreiheit oder der Asoziale oder etwa der 'Staatsbürger'! oder underground (Puncrock) Wenn Ihr das wollt. Ich habe mit dieser Negativität, wie Ihr wißt, mindestens so erfolgreich operiert, wie Ihr im 'Positiven'. Aber Ihr habt das verschwiegen! Warum? [...] Ich stehe jetzt an einer Grenze meiner Entwicklung von der aus ich verschiedene Wege einschlagen kann. [...]

1. Ich kann bei bestehender Stabilität der Verhältnisse das Negative verschärfen, [...] um meine Ausbürgerung zu erzwingen! 2. Ich kann mich aber auch erneut mit Euch auseinandersetzen und eine Art theoretisches Zentrum bilden, daß nicht nur negativ ist. Das hängt allerdings auch wieder von Euch ab. Hochachtungsvoll Ralf Winkler."¹⁶⁰¹

Dieser zweite 'Abschiedsbrief', der nicht im Archiv des Künstlerverbandes abgelegt worden ist, sondern sich, ebenso wie der zuvor zitierte vom 31.5. 1976, bezeichnenderweise unter den Aktenbeständen des Ministeriums für Staatssicherheit befindet, zeigt noch einmal in aller Deutlichkeit, daß Ralf Winkler sich als sozialistischer Künstler sah, der auf seine Weise, nämlich kompromißlos und sehr aufrichtig, das Ideal einer allgemein verständlichen, analytischen Malerei für eine sozialistische Gesellschaft verwirklichen wollte. Statt Realismus und Analyse wollten die Funktionäre lieber Idealismus und den schönen Schein. Den unbeirrbar simplizistischen Simplizissimus erklärten sie, wie zur gleichen Zeit Wolf Biermann (vgl. Exkurs, 2.h.), zum Staatsfeind und drängten ihn in den "Untergrund".

¹⁶⁰⁰ BStU, BV Berlin, XV/2556/78, Akte "Fritz" (Fritz Donner, Abteilungsleiter im Ministerium für Kultur), Archiv-Nr. 6245/91, Bl. 163.

¹⁶⁰¹ Brief von Ralf Winkler (A.R. Penck, E.G.) an den Zentralvorstand des VBK-DDR vom 5.9. 1979, abgelegt in der IM-Akte des Hauptabteilungsleiters Bildende Kunst im Ministerium für Kultur der DDR, Fritz Donner, BStU, ASt. Berlin, AIM 6245/91, Bd. II/3, Bl. 285-294. Zit.n. Hannelore Offner, Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes. In: Eingegrenzt - Ausgegrenzt, S. 300-309, hier S. 302-304, 308f.

Wie ignorant sich der Sammler und Museumsgründer Prof. Dr. Dr.h.c. Peter Ludwig gegenüber dieser Haltung von Penck, ein Jahr vor dessen erzwungener Ausreise, verhielt, zeigt ein Brief des Sammlers an Willi Sitte vom 19.2.1979. Vorausgegangen war die Forderung von Sitte, in der Ausstellung "Kunst heute in der DDR" (Wieland Förster, Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer, Willi Sitte, Volker Stelzmann, Werner Stötzer, Werner Tübke, Heinz Zander), die im Januar 1979 in der Neuen Galerie - Sammlung Ludwig, Aachen eröffnet worden war, das Gemälde "Hinter Leo Barry Bora dahinter" von A.R. Penck abzuhängen, da "Winkler nicht Mitglied des VBK ist und schon über Jahre zu einer Politik gegen die DDR mißbraucht wird." (IM-Akte "Fritz", ebd., Bl. 324) Penck beschwerte sich über diese Maßnahme in einem persönlichen Brief an Sitte vom 15.1. 1979 (ebd., Bl. 136f.), worauf Sitte an Peter Ludwig schrieb und ihm die Kopie von Pencks Beschwerdebrief beilegte. Ludwig antwortete Sitte am 19.2. 1979: "Lieber Herr Sitte, die ihren Zeilen vom 5. Februar beigelegten Ausführungen von Ralf Winkler haben mich entsetzt. Ich kann nur hoffen, daß diese Affäre in keiner Weise unser gutes Verhältnis stört. Unsere Publizistik hat die Penck-Affäre in einer widerlichen Weise hochgespielt, wohl weil sonst nicht genügend Negatives gegen die DDR-Ausstellung in Aachen zu sagen war. Erst vor wenigen Tagen habe ich wieder einem Journalisten gegenüber betont, daß es keinerlei Druck von DDR-Seite in der Angelegenheit Penck gegeben hat oder gibt, daß ich es aber als ein Gebot der Höflichkeit angesehen habe, während der Ausstellung von Mitgliedern des Verbandes bildender Künstler der DDR Bilder von Herrn Penck, der diesem Verband demonstrativ nicht angehört (!), abzuhängen [...]" (ebd., Bl. 155, zit.n. Jürgen Schweinebraden, Reflexionen und Beschreibungen einer vergangenen Zeit. Erinnerungen 1956-1980, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR, S. 718f.)

Analog zu dem Naturwissenschaftler Albrecht Penck, der in den Gesteinsschichten und Sedimentablagerungen Informationen zur Erdgeschichte und eine Chronologie der Eiszeit suchte und mit empirischen Forschungen und Studien zur Geomorphologie hervorgetreten ist, arbeitete sich Ralf Winkler durch viele Schichten von Informationen, durch die gesamte Kunstgeschichte. Als kultureller Eiszeitforscher wollte er, ausgehend vom marxistischen Denken, gesellschaftliche Kräfte und Strukturen analysieren. "Was mir vorschwebt ist so eine Art Physik der menschlichen Gesellschaft."¹⁶⁰²

Rückblickend schrieb Durs Grünbein 1997 über den "Ikonenmaler des Kalten Krieges": "Jetzt da die Mauern geschleift, die Minenfelder geräumt, die Funksprüche entschlüsselt sind, offenbart sich der allegorische Sinn seiner Malerei. [...] Noch heute spürt man den Schrecken, der hier konserviert wurde, das Unheilvolle ihrer schwerbewaffneten Begegnung. Seit damals hat Penck, mit Bildern, die nur den Dekorateur an Lascaux erinnern, den Status Quo als gefährliche Konfrontation zu beschreiben versucht. Sein Programm (für das der Name des deutschen Glaziologen Penck steht) war drei Jahrzehnte lang Eiszeitforschung. Die Eiszeit, aus der seine Bilder kamen, ging gestern zu Ende, sie war eine geopolitische. Im Packeis der Blöcke gefangen, eingekeilt zwischen den unbeweglichen Massen (von Bevölkerung, Waffentechnik, Architektur) versuchte er aus dem Stand, ein piktorales Alphabet zu entwickeln, mit dem die verfahrenere Lage sich beschreiben ließ: als state of the art. [...] Die Wandlung vom traditionellen Menschenbild zur Niemandfigur seiner Strichmännchen begleitet das Verschwinden des Menschen an den neuen Ufern. Auf seinen Warntafeln hat der politische Horizont sich zum planetarischen geweitet. Seine Bildformeln übersetzen die Dialektik der Aufklärung in lauter Niemandstänze vor einer noch namenlosen Katastrophe."¹⁶⁰³

g. Die "wissenschaftlich-technische Revolution" erfordert eine intelligenzintensive Kunst. Das 'Kahlschlag'- Plenum 1965

Auf der "2. Bitterfelder Konferenz" (24./25.4. 1964)¹⁶⁰⁴, die im Anschluß an den V. Kongreß des VBKD (vgl. Kapitel I.3.c.) abgehalten wurde, hatte man bereits Abschied genommen von der Vorstellung, Kunst und Leben ineinander aufgehen zu lassen, und setzte wieder auf den Berufskünstler, von dem Walter Ulbricht in seiner Rede, wohl als Reaktion auf die kritischen Reden von Fritz Cremer, Bernhard Heisig und Hermann Raum auf diesem Verbandskongreß, sagte: "Wir sehen in den Künstlern und Kulturschaffenden nicht bloße 'Fachleute für eine sinnvolle Feierabendgestaltung'. Wir messen ihnen eine weitaus größere gesellschaftliche Rolle zu. Ich sage offen: wie gut und wie schnell es bei uns vorwärts geht, das hängt in einem hohen Grade von ihrer zielstrebigem und guten Arbeit ab."¹⁶⁰⁵

¹⁶⁰² A.R. Penck, zit. nach Dieter Koepplin, Zeichnungen von A.R. Penck, in: Ausst.kat. "a.r. penck y. Zeichnungen bis 1975, Kunstmuseum Basel 1978, S. 14. Zit.n. Ausst.kat. Nationalgalerie Berlin 1988, S.78. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte Joseph Beuys mit seiner Aussage: "Man muß quasi Ideen sehen können!" Beuys hatte ein wissenschaftliches Studium abgebrochen, weil er sich sagte, "bevor die Grundprobleme nicht gelöst sind, ist es für mich nicht möglich - ich lasse mich nicht in eine Spezialistenecke abschieben.[...] Hier raus und mal in die Kunst rein. Das ist vielleicht ein offeneres System." (Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling, Köln 1989, S. 13.)

¹⁶⁰³ Durs Grünbein, Ikone und Kosmikon. Zu A.R.Penck. In: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, hrsg. von E. Gillen, Köln 1997, S. 206.

¹⁶⁰⁴ Zweite Bitterfelder Konferenz 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und den Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz, Berlin/DDR 1964.

¹⁶⁰⁵ Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur, Rede Walter Ulbrichts auf der 2. Bitterfelder Konferenz, 24./25.4. 1964. In: Neues Deutschland, 28.4. 1964. Zit.n. Kunstkombinat, Berlin 1990, S. 56.

Unter dem Druck der Partei gab Willi Sitte Anfang der 60er Jahre die umstrittene Auseinandersetzung mit Themen wie Lidice und Stalingrad auf. In der Nachfolge von Karl Hofers "Der Rufer"¹⁶⁰⁶ (Abb. 241), um 1924 malte er genau 40 Jahre später 1964 den "Rufer II"¹⁶⁰⁷ (Abb. 242). Aus dem einsamen Mahner und Propheten in der Wüste ist ein handfester Agitator der SED geworden, der mit dem Neuen Deutschland in der Hand den Betrachter nach dem Muster einer appellativen Agitpropkunst direkt anspricht. Auf der "Zweiten Bitterfelder Konferenz" am 24./25.4. 1964 hatte der damalige Minister für Kultur, Hans Bentzien, den Künstler zum "Rufer", "Mahner" und "Mitgestalter" der Gesellschaft erklärt.¹⁶⁰⁸

Das Entstehungsdatum des Gemäldes markiert eine Wende in der politischen und künstlerischen Biographie Willi Sittes. Ein Jahr zuvor war seine Selbstkritik am 2.2.1963 im Hallenser Organ der Bezirksparteileitung "Freiheit" veröffentlicht worden: Der "VI. Parteitag hat mir wieder Aufschluß gegeben darüber, welche Bedeutung die Kunst beim Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft hat [...]. Ich bekenne mich voll und ganz zu den Beschlüssen meiner Partei [...]." Der allgemein menschliche Appell Hofers wird vor dem Hintergrund "des umfassenden Aufbaues des Sozialismus" in "eine konkrete politische Botschaft" transformiert. Der selbst 1964 durch Selbstkritik geläuterte Kunstwissenschaftler Hermann Raum (vgl. I.3.c.) konstatiert die "umfassende Identifizierung des Künstlers mit dem geschichtlichen Auftrag seines Staates. Der Rufer als Vertreter der geschichtsbildenden Klasse artikuliert die Einheit, zu der Sitte mit der Partei, die ihn erzogen hatte, verschmolz."¹⁶⁰⁹

Kultur wurde zunehmend ökonomistisch verstanden als Animations- und Motivationsfaktor für besseres Arbeiten.¹⁶¹⁰ Die kulturelle Betätigung sollte die Entwicklung der "sozialistischen Persönlichkeit" als "wissenschaftlich gebildeten Menschen" befördern, "der allen Fragen auf den Grund geht, [...] sich von den Prinzipien der sozialistischen Ethik und Moral leiten läßt und dadurch wirklich menschliche Beziehungen zu den Menschen in der Sphäre der Produktion und im gesamten gesellschaftlichen Leben gewinnt [...]." Bewußtes Handeln in der Produktion sei kennzeichnend für diese sozialistischen Persönlichkeiten, deren Kollektiv "die gebildete Nation" darstellt.¹⁶¹¹

Die DDR hatte den Terminus "wissenschaftlich-technische Revolution" Anfang der 60er Jahre von der Sowjetunion übernommen.¹⁶¹² Der Faktor Wissenschaft wurde zur wichtigsten Produktivkraft erklärt. Kybernetische Modelle und Regelsysteme¹⁶¹³, boten, z.B. in den

¹⁶⁰⁶ Öl auf Leinwand, 109 x 88 cm.

¹⁶⁰⁷ Öl auf Hartfaserplatte, 150 x 120 cm, Privatbesitz.

¹⁶⁰⁸ Zweite Bitterfelder Konferenz 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und den Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinars Bitterfeld abgehaltenen Konferenz, Berlin/DDR 1964, S. 36. Der Leipziger Maler Uwe Pfeifer greift Motiv und Haltung des "Rufers" 1988 in einer Farblithographie in einer Auflage von 30 Stück auf. Der Zeitungsausrufer hält ein Exemplar der Prawda mit den Porträts von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg in der linken Hand. Abgebildet in: "Bernd Lindner, Die demokratische Revolution in der DDR 1989/90", Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1998, S. 5.

¹⁶⁰⁹ Hermann Raum, Willi Sitte, Ausst.kat. Kunsthalle Rostock, Rostock 1971, S. 9.

¹⁶¹⁰ Der Regisseur Manfred Wekwerth zitiert in einem Rundtischgespräch zum Thema "Kultur, Ökonomie und Effektivität" einen Betriebsleiter: "Kann ich von der Kunst nicht verlangen, daß sie die Arbeiter, die am nächsten Tag begeistert zurückkommen und klüger, rationeller, intensiver arbeiten, bessere Resultate im Produktionsprozeß erzielen? Müde sind sie. Wo also ist euer Nutzen?" (Weimarer Beiträge Heft 7, 1972, S. 128.)

¹⁶¹¹ Alexander Abusch, Die nationale Aufgabe der sozialistischen Kultur in Deutschland. In: ND, 9.6. 1963.

¹⁶¹² Der Begriff wurde offiziell zum erstenmal auf dem XXII. Parteitag der KPdSU (17.-31. 10. 1961) verwendet. Der britische Physiker und Wissenschaftshistoriker J.D. Bernal prägte ihn in den 30er Jahren. Vgl. Claus Koch, Wo hält die 'wissenschaftlich-technische Revolution'? In: Merkur, Heft 11, 1972, S. 1066.

¹⁶¹³ Vgl. Georg Klaus, Kybernetik und Gesellschaft, Berlin/DDR 1964; ders., Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretisch-pragmatisches Traktat, Berlin/DDR 1965; ders., Spezielle Erkenntnistheorie. Prinzipien

angewandten Formen der "marxistisch-leninistischen Organisationswissenschaft" (MLO), Möglichkeiten, sich innerhalb der erstarrten Ideologie des Marxismus-Leninismus Freiräume zu schaffen, um realistischer und flexibler handeln zu können.¹⁶¹⁴ Andererseits glaubte man in der Phase der Kybernetikeuphorie der 60er Jahre, alles auf Jahrzehnte im voraus planen und mit diesen Schaltplantechniken gesellschaftliche Widersprüche künftig elegant aushebeln zu können. Ohne zwischen physikalischen und gesellschaftlichen Systemen zu unterscheiden, sprachen die Kybernetiker von komplexen dynamischen Wechselbeziehungen und provozierten den Widerstand vieler Parteikader, die Neopositivismus und Aufgabe des Klassenkampfes befürchteten.

Mit der wachsenden Erkenntnis, daß die sozialistische Produktion "den selbständig denkenden, sicher reagierenden, wissenschaftlich gebildeten [...] arbeitenden Menschen"¹⁶¹⁵ benötigt, geriet jedoch das autoritäre auf Gehorsam, Unterordnung und Anpassung geeichte System mit seinem stalinistischen Mißtrauen gegen jede Art von selbständigem Denken in einen grundsätzlichen Widerspruch zu den Erfordernissen dieser wissenschaftlich-technischen Revolution. Dieses Dilemma war, wie sich bald zeigen sollte, nicht damit zu lösen, daß Walter Ulbricht auf der II. Bitterfelder Konferenz 1964 den Künstlern als neues Leitbild bei der Gestaltung der "sozialistischen Menschengemeinschaft" die Perspektive von "Planern und Leitern"¹⁶¹⁶ nahelegte.

Im gleichen Jahr malte der Hallenser Künstler Karl Erich Müller noch ein klassisches 'Raucher-Helmbild' mit seinem Gemälde "Monteur"¹⁶¹⁷. Als Plakatmotiv der Ausstellung "Unser Zeitgenosse" verwendet, die zum 15. Jahrestag der DDR vom 3.10. bis 31.12. 1964 in der Nationalgalerie zu sehen war, erklärte die Jury damit den "Monteur" zum zeittypischen Repräsentanten der Arbeiterklasse. Der Kunsthistoriker Karl Max Kober wußte allerdings von

der wissenschaftlichen Theorienbildung, Berlin/DDR 1965; ders., Kybernetik und Erkenntnistheorie, Berlin/DDR 1972; ders., Kybernetik - eine neue Universalphilosophie der Gesellschaft?, Berlin/DDR 1973; Steffen Werner, Kybernetik statt Marx? Politische Ökonomie und marxistische Philosophie in der DDR unter dem Einfluß der elektronischen Datenverarbeitung, Stuttgart 1977.

¹⁶¹⁴ U.a. wurde z.B. die Netzplantechnik PERT (Program Evaluation and Review Technic), die in den USA für den U-Bootbau entwickelt worden war, von der DDR übernommen.

¹⁶¹⁵ Fred Staufenbiel, Kultur heute - für morgen. Theoretische Probleme unserer Kultur und ihre Beziehung zur technischen Revolution, Berlin 1966, S. 98.

Vgl. auch Fred Staufenbiel, Die technische Revolution und der Mensch unserer Zeit, in: Bildende Kunst 2/1965. Mit diesem Artikel eröffnete die Zeitschrift eine neue Diskussionsreihe unter dem Titel "Mensch - Technik".

¹⁶¹⁶ Walter Ulbricht, in: Zweite Bitterfelder Konferenz 1964, Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und dem Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz, Berlin/DDR 1964, S. 81.

Der Versuch, über den "Bitterfelder Weg" gesellschaftliche Homogenität auch auf den Teilbereich Kunst auszudehnen, scheiterte: Bereits auf der 2. Bitterfelder Konferenz 1964 machte Ulbricht Zugeständnisse an das Berufskünstlertum gegenüber Tendenzen, das "Künstlerische Volksschaffen" gleichwertig zu fördern. Entsprechend wird im Rahmen der NÖS/NÖSPL ab 1962 "Produktivität" über den "Klassenkampf" gestellt. Arbeitsteilung wird als notwendig anerkannt, "der Eigensinn der arbeitsteiligen Funktionsbereiche aber ausgeschlossen. Einerseits entsteht gegenüber dem bürgerlichen Staat Ineffizienz, andererseits kann sich keine Willensbildung aus den Teilsystemen als Grundlage einer Anerkennung des Staates und der gesellschaftlichen Ordnung entwickeln." (Albrecht Göschel, Die Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identitätsbildung, in: Enge und Vielfalt, S. 556.)

Vgl. auch Sigrid Meuschel, Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR, Frankfurt am Main 1992, S. 181-211. Zur Anpassung der kulturevolutionären Konzeption des Bitterfelder Weges an die wissenschaftlich-technische Revolution vgl. Dietrich Mühlberg, Der 'Bitterfelder Weg' und die technische Revolution, URANIA, Sektion Kunst und Literatur, Berlin/DDR 1966, S. 5-16.

¹⁶¹⁷ Öl auf Hartfaserplatte, 45 x 35 cm, Staatliche Galerie Moritzburg Halle. 1964 angekauft vom Rat des Bezirks Halle aus der Ausstellung "Unser Zeitgenosse". Ausst.kat. Bestandsaufnahme. Werke aus den Sammlungen 1945 bis 1990, Halle 2000.

Kritikern zu berichten, die bereits daran Anstoß nahmen, "daß der Monteur nicht bei der Arbeit, sondern in einer Arbeitspause gezeigt wird, was man als untypisch empfand."¹⁶¹⁸ Die Entscheidung der Künstler für das Motiv des Feierabend- (z.B. Willi Neubert, Schachspieler, 1964, Öl auf Leinwand, 142 x 120 cm, Abb. 243) oder Pausenbildes mag dem Gefühl geschuldet sein, die Persönlichkeit und Würde des Arbeiters sei nur außerhalb der noch nicht 'freien' und selbstbestimmten Arbeit darzustellen. Entsprechend der von Ulbricht ausgegebenen Losung wurde jetzt gegengesteuert: "Noch zu wenige Werke gehen über das 'Helmporträt', das Raucherbildnis über Sitz- und Standposen bei der Einzeldarstellung hinaus."¹⁶¹⁹ Der Kunstwissenschaftler Peter H. Feist forderte entsprechend dem wachsenden Anteil intelligenzintensiver Produkte wie Elektronenrechner statt Schaufelstiele eine "intelligenzintensive Kunst".¹⁶²⁰ "Es galt, etwas nicht unmittelbar sichtbar werdendes anschaulich zu machen, nämlich geistige Arbeit - Planen, Denken, Entwerfen, Entscheiden, Verantworten."¹⁶²¹ Mit dem Gemälde "Chemiearbeiter am Schaltpult"¹⁶²², 1968 (Abb. 244), gelang Willi Sitte ein Musterbild der gewünschten "intelligenzintensiven" Kunst. Der Maler bringt sein Publikum in einen direkten Dialog mit dem Kunstwerk über den Kunstgriff einer transparent gemachten Schaltwand, durch die hindurch der Betrachter auf die höchste Konzentration und Verantwortungsbewußtsein zum Ausdruck bringenden Gesichtszüge des Chemiearbeiters schaut wie auf sein alter ego im Spiegel. Anfang der 70er Jahre sprachen die Kunstwissenschaftler vom "dialogischen Bild"¹⁶²³, das den mitdenkenden, aktiven Betrachter als Partner des Künstlers ernst nehmen sollte. Die dominant weit in den Vordergrund ausgestreckten Hände an den Schalthebeln komplizierter Produktionsabläufe im Zentrum eines "sozialistischen Chemie-Giganten" überhöhen den Industriearbeiter zum Demiurgen: Auf das "Götterbild, das Jahrtausende lang die Kunst beherrschte", erhebt jetzt der Arbeiter Anspruch, "und Sitte zeigte, daß es [...] nur ein totaler Anspruch sein kann, der die [...] geistige Meisterung auch der kompliziertesten Prozesse modernen Produzierens und Leitens einschließt."¹⁶²⁴

Im Betriebsalltag der "komplexen sozialistischen Rationalisierung" dagegen öffnete sich die Schere zwischen der immer anspruchsvolleren Tätigkeit der Ingenieure und der rezeptiven Vereinfachung der Arbeit bei den Werkträgern. Die ideologische Funktion des Gemäldes lag in der Suggestion, jeder Facharbeiter könne in der sozialistischen Menschengemeinschaft komplexe Produktionsprozesse allein steuern und unterscheide sich dank forcierter Qualifikationsmaßnahmen nicht wesentlich von einem Wissenschaftler oder von Walter Ulbricht selbst, der auf dem Gemälde des Hallenser Malers Rolf Kiy, "Walter Ulbricht in

¹⁶¹⁸ K.M. Kober, Zur Vergeistigung des Arbeiters im zeitgenössischen Porträt. In: Das sozialistische Menschenbild. Weg und Wirklichkeit, hrsg. im Auftrag der Karl-Marx-Universität Leipzig von Elmar Faber und Erhard John, Leipzig 1968, S. 381. Kober dagegen war überzeugt, hier werde "doch eine wahre Persönlichkeit dargestellt, ein wirkliches, zu Handlungen und Entscheidungen bereites Subjekt, man kann sagen, ein namenloser Held unserer Tage [...]" (S. 391)

¹⁶¹⁹ Ullrich Kuhirt, Kontinuität heißt nicht beschauliches Voranschauen. In: Bildende Kunst 5, 1972, S. 213.

¹⁶²⁰ Peter H. Feist, Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein? In: Bildende Kunst, Heft 8, 1966, S. 435. Vgl. auch Eckhart Gillen, "Herkules am Schaltpult. Arbeiterdarstellungen 1951 bis 1977", insbesondere das Kapitel "Intelligenzintensive Kunst aus der Perspektive des Planers und Leiters". In: Aufbruch-Ankunft-Ausbruch. 30 Jahre DDR-Kunst und Literatur, Schriftenreihe DDR-Kultur 1, Paul-Löbe-Institut Berlin, 1981, S. 36-39.

¹⁶²¹ Peter H. Feist, Der Mensch und seine Werke, in: Dezenium 2, Dresden 1972, S. 15.

¹⁶²² Öl auf Hartfaserplatte, 148 x 101 cm, auch "Am Schaltpult" genannt, ehemals Rat des Bezirks Halle, heute: Staatliche Galerie Moritzburg. Das Gemälde wurde zum erstenmal in der Ausstellung "Sieger der Geschichte" anlässlich der 10. Arbeiterfestspiele im Bezirk Halle in der Galerie Moritzburg, Halle, gezeigt.

¹⁶²³ Vgl. Peter H. Feist, Das Kunstwerk als Gesprächspartner. In: Bildende Kunst, Heft 3, 1974, S. 122ff.

¹⁶²⁴ Hermann Raum, Leuna 1969. In: Ausst.kat. Willi Sitte. Gemälde und Zeichnungen 1950-1974, Kunstverein in Hamburg, Hamburg 1975, S. 60.

Halle" (1970) mit gleicher demiurgischer Geste einem Architekturmodell seinen Segen gibt. Aber gerade das ist ja die Funktion des Sozialistischen Realismus, den "sozialistischen Charakter der Arbeit und unserer ganzen Gesellschaft in jedem Bereich und an jedem Arbeitsplatz auch subjektiv und anschaulich erleben" zu lassen.¹⁶²⁵

Herbert Letsch warnte allerdings vor einer "intelligenzintensiven" Kunst, deren rationale Argumentation keinen Raum lasse für Emotionen und Affekte. Nur in der Verbindung von argumentativen und emotionalen Anteilen gelinge es dem Künstler, "bestimmte Züge der ideologischen Emotionalität des sozialistischen Menschen, sein Siegesbewußtsein, seinen Kampfwillen, seinen Heroismus" zu gestalten.¹⁶²⁶

Bernhard Heisig gelang diese Synthese mit seinem "Brigadier", 1969/70¹⁶²⁷, auf den ich im Zusammenhang des Machtwechsels von Ulbricht zu Honecker näher eingehen werde.

Walter Ulbricht, der nach dem Tod des DDR-Präsidenten Wilhelm Pieck im September 1960 als Staatsratsvorsitzender und durch die Abschottung gegenüber dem Westen alle Herrschaftsmittel in seiner Hand vereinigt hatte, konnte mit seinem Partei- und Sicherheitsapparat effizient den "Klassenkampf" gegen die eigene Bevölkerung führen und die innenpolitischen Gegner (Paul Merker 1957, Karl Schirdewan, Ernst Wollweber und Fred Oelßner 1958) neutralisieren. Nach dem Prinzip von Befehl und Gehorsam gelang es ihm allerdings nicht, auch noch erfolgreich die Volkswirtschaft zu organisieren. Für die Bewältigung der ökonomischen Probleme konnte er "nicht den Typ eines subalternen Verwaltungsmenschen" gebrauchen, sondern Kader, "die echte Leiter der sozialistischen Volkswirtschaft sind. Solche Leiter sind hochqualifizierte Persönlichkeiten, in den technischen und ökonomischen Fragen ihres Gebietes beschlagen [...] Sie zeichnen sich besonders aus durch Verantwortungsfreude, Schöpferium und Kühnheit, aber auch durch

¹⁶²⁵ Beiträge zur sozialistischen Arbeitskultur, Berlin/DDR 1973, S. 90.

Aus der authentischen Perspektive eines schreibenden Arbeiters berichtete der Kranführer K.B. über einen Atelierbesuch bei Professor Paul Michaelis aus Dresden und sein Gespräch über dessen Gemälde "Jugendbrigade 'Albert Einstein' vom Prüffeld Robotron 300" (Abb. 245): "Was sah ich? Auf dem Bild sind vier junge Menschen um den Bedientisch der elektronischen Datenverarbeitungsanlage R 300 gruppiert. [...] Von ihnen wird die komplett montierte Anlage eingemessen und getestet. Anscheinend haben sie einen Fehler gefunden. Es ist deutlich ablesbar, daß sie darüber diskutieren. [...] 'Es war eine gute Zusammenarbeit', vernahm ich die Stimme des Professors. 'Sie haben mich auf meinen Fehler aufmerksam gemacht. Sieh dir links die junge Frau an. An der Stelle stand erst ein vierter Ingenieur. [...] Ein sozialistisches Kollektiv ohne Frau, das ist ein Unding. [...] Ich habe ein typisches künstlerisches Element außer acht gelassen. Wenn es zur Zeit wenige weibliche Wesen im Prüffeld gibt, wird es morgen viele geben. Das ist die Perspektive, und das müssen wir mit unserer Malerei sichtbar machen.' [...] Junge Männer in weißen Mänteln, sachlich, nüchtern. Bläuliches, die Farben veränderndes Neonlicht. Wo, um alles in der Welt, ist hier das Malerische? Alles steril und, wie ihm scheinen will, unkünstlerisch. [...] Er weiß, daß der Auftrag [...] thematisches Neuland für ihn darstellt. [...] Was weiß er von Lochkarten-Lesestanzleinheit, Paralleldrucker, Magnetband-Zusatzspeicher, von der Zentraleinheit mit Steuerwerk [...]? Nichts weiß er! Und die Ingenieure spielen auf den Tasten dieser ihm fremden Klaviatur, als säßen Virtuosen an einem Bechstein-Flügel. [...] Je besser wir die Computer-Technik beherrschen, desto schneller gelingt es uns, den Sozialismus aufzubauen. Meine Jungens sind besessene Computer-Techniker. Ihnen geht alles noch zu langsam. Auch das wollte ich darstellen. [...] Schau, unsere Zeit ist durchdrungen von wissenschaftlicher Prognose, von Neonlicht, von zweckbedingter Sachlichkeit, die uns zuweilen nüchtern erscheinen mag, aber, dringt man tiefer, angefüllt ist voller Poesie, unserer Poesie. [...] 'Auf Porträtähnlichkeit kommt es nicht an. [...] Es geht mir um den Typ des neuen Ingenieurs, Technikers oder Wissenschaftlers [...], um Wesenszüge, die allen gemein sind, um das Neue in ihrem Gesicht, das Zukunftsweisende [...]' ("Ein Bild entsteht. Der Kranführer K.B. schreibt in das Tagebuch seiner Brigade über einen Atelierbesuch bei Professor P. Michaelis." In: Zeit der Menschenwürde. XX Jahre Deutsche Demokratische Republik. Festbroschüre des Rates des Bezirkes Dresden, Dresden 1969, S. 35-38.)

¹⁶²⁶ Herbert Letsch, Gestaltung des sozialistischen Menschenbildes und intelligenzintensive Kunst. In: Bildende Kunst, Heft 6, 1967, S. 332.

¹⁶²⁷ Öl auf Leinwand, 140 x 125 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.

geschäftliche Sachlichkeit, nüchternes Kalkulieren und eiserne Arbeitsdisziplin."¹⁶²⁸ Ulbricht installierte daher neben seinen Apparatschiks eine Gruppe von Technokraten. Architekt der neuen dezentralisierten Wirtschaftsstruktur, in der die Betriebe auch Gewinne erzielen durften, war der im Januar 1963 zum Leiter der Staatlichen Plankommission ernannte Erich Apel¹⁶²⁹, unterstützt von dem neun Jahre jüngeren Günter Mittag, damals Leiter des Büros für Industrie und Bauwesen des ZK der SED. Apel konnte sich dank seiner sechsjährigen Tätigkeit als Raketenbauer in der Sowjetunion auf die unumgängliche Unterstützung Chruschtschows und der sowjetischen Führung stützen. Das im Juni 1963 vom Präsidium des Ministerrates eingeführte "Neue Ökonomischen System der Planung und Leitung" (NÖSPL) sollte im Rahmen des für jeweils fünf bis sieben Jahre von der Staatlichen Plankommission ausgearbeiteten Perspektivplanes, den 82 "Vereinigungen Volkseigener Betriebe" (VVB), die als Konzernspitzen die jeweiligen Industriebranchen anleiteten, größere Selbstverwaltung und mehr Selbstständigkeit bei der Material- und Kreditbeschaffung, im Außen- und Binnenhandel, bei der Preisgestaltung usw. verschaffen. Nach dem Motto, so viel Plan wie möglich, so viel Markt, d.h. Wettbewerbsfähigkeit und Gewinn, wie notwendig, sollten sich die Betriebe am Markt orientieren lernen. Mit der wieder geschaffenen Aussicht auf einen "Gewinn" sollten die Betriebe zu Rationalisierungen, die Arbeiter, zu höheren Leistungen motiviert werden.¹⁶³⁰ Die Verkürzung der Arbeitszeit, die Erhöhung des Grundurlaubs und die Fünf-Tage-Woche mit dem langen Wochenende eröffneten neue Perspektiven für das durch den FDGB und die FDJ organisierte und gelenkte Freizeitverhalten der 'Werkstätigen'. Um die Jugend für die wissenschaftlich-technische Revolution zu gewinnen, sollte zunächst einmal die Jugendarbeit aktiviert werden. An seinem Stellvertreter und Verantwortlichen für Jugendfragen, Erich Honecker, vorbei bildete Ulbricht daher eine nur ihm persönlich verantwortliche "Jugendkommission beim Politbüro". Als Leiter dieser Lenkungsgruppe zur Verbesserung der Jugendarbeit ernannte er Fritz Turba, Chefredakteur der beliebten und umstrittenen FDJ-Studentenzeitschrift "Forum". Am 17.9. 1963 verabschiedete das Politbüro das Kommuniqué

¹⁶²⁸ Walter Ulbricht, Die Durchführung der ökonomischen Politik im Planjahr 1964 unter besonderer Berücksichtigung der chemischen Industrie. Referat auf der 5. Tagung des ZK der SED, 3.-5.2. 1964, Berlin 1964, S. 31f. Zit.n. Jörn Schütrumpf, Eine kurze Phase beginnender Liberalisierung. In: Parteauftrag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR, hrsg. von Dieter Vorsteher, Buch zur Ausstellung des DHM, Berlin 1996, S. 83f.

¹⁶²⁹ Erich Apel (1917-1965), 1940 nach Peenemünde zur Heeresversuchsstelle dienstverpflichtet und bis 1944 Leiter einer Forschungsabteilung und Mitarbeiter Wernher von Brauns. Statt wie von Braun in die USA, ging er als Oberingenieur von 1946 bis 1952 in die UdSSR, wurde 1955 Minister für Schwermaschinenbau und im Januar 1963 Leiter der Staatlichen Plankommission. Vgl. Erich Apel/Günter Mittag, Ökonomische Gesetze und neues ökonomisches System, Berlin/DDR 1963.

¹⁶³⁰ "Kernpunkt des NÖSPL war das 'System der ökonomischen Hebel'. Diese 'Hebel', nämlich Selbstkosten, Preis, Gewinn, Kredit, Löhne und Prämien waren so aufeinander abzustimmen, daß sie ein einheitliches System bildeten. [...] Tatsächlich führte das NÖSPL zu einer Verbesserung der wirtschaftlichen Lage. Schon 1964 stieg die Arbeitsproduktivität um 7 (1965 um 6) Prozent, das Nationaleinkommen wuchs 1964 und 1965 um 5 Prozent. Der Lebensstandard stieg, wie die Ausstattung mit langlebigen Gebrauchsgütern zeigte: Im Jahre 1966 besaßen von 100 Haushalten in der DDR 9 einen PKW (1955: 0,2), 54 ein Fernsehgerät (1955: 1), 32 eine Waschmaschine (1955: 0,5) und 31 einen Kühlschrank (1955: 0,4). Die Lebenshaltungskosten waren aber 1966 immer noch höher als in der Bundesrepublik Deutschland: Während eine vierköpfige Arbeiterfamilie in der Bundesrepublik für Ernährung monatlich 285 Mark ausgab, mußte sie in der DDR 321 Mark aufwenden, für Bekleidung und Hausrat waren die Kosten in der DDR fast doppelt so hoch, nur die Miete war niedriger als in der Bundesrepublik. Da die Löhne der Bundesrepublik erheblich über denen der DDR lagen, blieb der Abstand in der Lebenshaltung beider deutschen Staaten bestehen." (Hermann Weber, Geschichte der DDR, München 1999, S. 239f.)

"Der Jugend Vertrauen und Verantwortung".¹⁶³¹ Parallel zur Datensammlung des Ministeriums für Staatssicherheit begannen zum erstenmal auch 'zivile' Marktforschungsinstitute und das Institut für Jugendforschung in Leipzig Informationen zu erheben. "Die Zeitungen wurden lesbarer, überall fanden Jugendforen unter dem Motto 'Auf jede Frage eine Antwort' statt, [...] der Ton der Reden jugendfrisch, wie ein in dieser Zeit entstandenes Wort lautete, mancher alte Politiker zog sich wieder das Blauhemd an. Ulbricht posierte beim Volleyball am Netz: Jeder Mann an jedem Ort, einmal in der Woche Sport! [...] Die FDJ stellte sich vor die Lyrik- und Singebewegung, [...] die Poetenseminare¹⁶³²

¹⁶³¹ Noch am 15.2. 1963 kam in Gestalt eines DEFA-Krimis der Film "Die Glatzkopfbande" in die Kinos, der einen Vorfall kurz vor dem Mauerbau erzählte. Ende Juli 1961 terrorisierte angeblich eine Gruppe von 16- bis 20jährigen Jugendlichen, die sich Vollglätzen als 'Sommerschnitt' zugelegt hatten, werktätige Urlauber beim Zelten an der Ostsee. Der von ihnen angezettelte Aufruhr in einem Bierzelt führte zum Einsatz von Polizei und Grenztruppen. Aus den relativ harmlosen Randalierern wurde angesichts der weltpolitischen Lage eine von "Westberliner Diversantenzentralen" ferngesteuerte Terrortruppe, die mit Hilfe manipulierter Zeugen und erpreßter Geständnisse zu exemplarischen Strafen zwischen vier und acht Jahren Gefängnis abgeurteilt wurden. Der DEFA-Regisseur Richard Groschopp erfuhr aus dem propagandistisch aufgebauchten Presseecho vom Prozeß und erhielt die Drehgenehmigung. Im Film fallen bezeichnende Sätze wie "Vorm 13. ging das vielleicht, jetzt ist der Laden dicht." Der Film mit seinen Jeans- und Lederklamotten, starken Sprüchen und Twist- und Rock-'n'-Roll-Einlagen erzielte die gegenteilige Wirkung. Aus dem Propaganda- wurde schnell ein Kultfilm, der schließlich 1967 wegen "schädlicher Wirkung" klammheimlich abgesetzt werden mußte. (Matthias Ehlert, Die rasierten Sieben, FAZ, Berliner Seiten, 15.9. 2000)

¹⁶³² Die am 11.12. 1962 von Stephan Hermlin selbst vorgetragene "Junge Lyrik" von noch unbekanntem Dichtern, darunter Helmut Baiert, Wolf Biermann (vgl. Abb. 246, 247), Volker Braun, Bernd Jentzsch, Sarah und Rainer Kirsch, in der DAK dagegen wurde von Kurt Hager scharf verurteilt als eine Veranstaltung, die "zu Ausfällen gegen das Zentralorgan der Partei mißbraucht und zur Verbreitung von Gedichten, die vom Geist des Pessimismus, der unwissenden Krittelei und der Feindschaft gegenüber der Partei durchdrungen waren." (Kurt Hager, Diskussionsbeitrag auf dem VI. Parteitag vom 15.-21.1. 1963) Der Bericht von Siegfried Wagner, Abteilungsleiter Kultur beim ZK, an Alfred Kurella vom 13.12 1962 war gegenüber der späteren Zuspitzung auf dem VI. Parteitag noch wohlwollend und ausgewogen. 1200 unbekannte und unveröffentlichte Gedichte seien eingereicht worden, von denen ca. 50 vorgestellt worden seien, von jungen Menschen zwischen 18 und 30 Jahren. "Sie sind in der Mehrzahl Studenten, die bis vor kurzem Arbeiter waren, und Arbeiter aus der Produktion. Die vorgetragenen Gedichte hatten ein beachtliches künstlerisches Niveau. [...] Besondere Wirkung hatte Wolf Biermann mit seinen Chansons, die unser sozialistisches Leben aus der Sicht unserer Jugend gestalteten. Jedoch gab es auch bei ihm Verse von zweifelhaftem politischen Gehalt. [...] Der Abend war ein Beweis der Richtigkeit des Bitterfelder Weges, ohne die Entwicklung seit Bitterfeld wäre es nicht möglich gewesen, eine solche Fülle junger sozialistischer Talente vorzustellen. Gleichzeitig zeigte dieser Abend, daß die Akademie der Künste die richtigen Schlußfolgerungen aus der Kritik an ihr (Diskussion um die Ausstellung "Junge Künstler" Ende 1961, vgl. I.2.e., E.G.) und ihrer neuen Aufgabenstellung gezogen hat und ernsthaft beginnt, eine wirkungsvolle Arbeit für die Entwicklung der jungen sozialistischen Kunst zu leisten [...] Andererseits jedoch darf man nicht übersehen, daß an diesem Abend ernste, ungesunde Stimmungen zutage traten, die sich [...] auch im unkritischen Verhalten gegenüber einzelnen fragwürdigen und problematischen Gedichten äußerten." Dazu gehörte Helmut Baiert's unveröffentlicht gebliebenes Gedicht "Graue Vasen", das sich direkt auf eine Kritik im ND vom 4.10. 1962 bezog, in der unter dem Titel "Hinter dem Leben zurück. Bemerkungen zur 'Industriellen Formgebung' auf der V. Deutschen Kunstausstellung" weiße und schwarze Porzellanvasen als "abgeschnittene weiße Porzellanröhren" bezeichnet wurden, deren "kalter Funktionalismus" eine Spielart des Formalismus sei. Baiert's Gedicht ist nur als Mitschnitt der Lyriklesung erhalten: "Vorsicht, gefährliche Vasen!/[...] Bunte Blumen in einer grauen Vase, /wie gefährlich für den Marxismus/Leninismus./Glatte Vasen, ohne Schnörkel und Ziermalerei,/welch eine Gefahr für den ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaat./[...] Wir haben vor Jahren die Ringelsöckchen/mit dem Aufgebot der besten Kader bekämpft,/als zu bunt./Heute leuchten sie an den Füßen derer,/die nun wieder graue Vasen zu grau finden." (Zit.n. Dokumente AdK 1997, S. 258-271. Hier: S. 264f., 269f.)

Hermlin mußte infolge der Kritik von seinem Amt als Sekretär der Sektion zurücktreten (Alfred Kurella wurde sein Nachfolger) und verließ auch wegen der Entlassung von Peter Huchel als Chefredakteur von Sinn und Form den Beirat dieser Akademiezeitschrift. (Brief an Willi Bredel vom 13.1. 1963. Der Arbeiterdichter Bredel war als Nachfolger des Arbeitermalers Otto Nagel zu diesem Zeitpunkt Präsident der DAK.) Auf der Beratung des Politbüros des ZK der SED und des Präsidiums des Ministerrates mit Schriftstellern und Künstlern am 25./26.3.

folgten [...] Neue Fragen wurden gestellt [...], auch mit Hilfe des neugeschaffenen Jugendsenders DT 64 [...]"¹⁶³³

Nach dem Sturz von Chruschtschow am 14.10. 1964 beschloß sein Nachfolger Leonid Breschnew für die DDR-Führung überraschend einen Politikwechsel, der statt Reformen einer militärischen Aufrüstung den Vorzug gab als Reaktion auf die expandierende Intervention der USA in Vietnam, und damit die bisherigen 'terms of trade' veränderte: die Sowjetunion als Rohstoff- und Halbfabrikatlieferantin verteuerte radikal die Erdölpreise und kürzte die Getreidelieferungen, während die DDR ihre hochwertigen Fertigprodukte in Zukunft zu Dumpingpreisen zu liefern hatte. Im September 1965 fuhr eine Partei- und Regierungsdelegation nach Moskau, um ein Wirtschaftsabkommen, "das eine noch engere Verflechtung der Volkswirtschaft beider Länder vorsah, zu unterzeichnen. [...] Zum erstenmal war es geschehen, daß Breschnew [...] seinen Partner aus der DDR nicht empfang." Anfang November kam Breschnew nach Ostberlin und forderte vom Politbüro das Ende der wirtschaftlichen Reformen, statt Dezentralisierung auf unterer und mittlerer Ebene eine stärkere Zentralisierung, "das hieß Aufrüstung der Raketensysteme und ihrer Träger. Die DDR wurde zur Rüstungskasse gebeten und mußte mitmachen, war sie doch fast vollständig auf die Einfuhr von wichtigen Rohstoffen aus der Sowjetunion abhängig." Der ab 1.1. 1966 geltende Fünfjahrplan war plötzlich nur noch Makulatur. "Auf jeden Fall wurden der feinmechanische Maschinenbau und die Elektronik bei Zeiß in Jena und Dresden auf Rüstungsproduktion zu großen Teilen umgestellt [...]. Die Gelder aus den Investitionsmitteln flossen nun in die bodenlose Kriegsindustrie, der Wohnungsbau und die anderen sozialen Probleme mußten wieder einmal hintenan gestellt werden, das würde erhebliche Spannungen mit der Bevölkerung bedeuten [...] Der Vorsitzende der Plankommission, Apel, erschloß sich [am 3.12. 1965, dem Tag, an dem er das deutsch-sowjetische Handelsabkommen unterzeichnen sollte, E.G.] in seinem Dienstzimmer, er sah keinen Ausweg mehr."¹⁶³⁴

1963 formulierte Hermlin seine Selbstkritik: "Vor etwa zwei Jahren wählte mich meine Sektion in der DAK zu ihrem Sekretär. Jetzt berief mich meine Parteigruppe der Akademie und anschließend die Sektion von dieser Arbeit ab. Diese Entscheidung war richtig, und ich stimmte mit allen anderen für sie. [...] Ich möchte übrigens sagen, daß ich zu den Gedichten stehe, die ich selber las. Der wirkliche schwere Fehler, den ich beging, bestand darin, daß ich den zweiten Teil des Abends, die Aussprache, schlecht leitete, daß ich diese Aussprache und weitere Gedichte, die einige Autoren vortrugen, nicht im Zusammenhang mit der Situation sah, in der der Abend stattfand. [...] Wolf Biermann habe ich an jenem Lyrikabend in der Akademie zum erstenmal gesehen. Ich halte ihn für ein sehr großes Talent, und ich möchte darum bitten, daß man ihn nicht aus dem Auge läßt und daß sich die Partei weiter um ihn kümmert. [...] Biermann war Kandidat der Partei und ist vor wenigen Tagen ausgeschlossen worden. Ich sagte ihm: Wenn du auch jetzt als Kandidat ausgeschlossen bist, jeder muß sich um die Partei scharen und mit ihr arbeiten und kämpfen, muß ihr helfen, und muß sie auch verstehen." (ND, Nr. 96, 6.4. 1963, zit.n. Dokumente 1972, S. 882f.) Die "Beratung" am 25. und 26.3. 1963 mit dem Referat von Kurt Hager und dem Schlußwort von Walter Ulbricht bestätigte das von Chruschtschow und seinem Abteilungsleiter für Agitation und Propaganda im ZK, Iljitschow, am 8.3. 1963 auf einem Treffen mit Kulturschaffenden verkündete Ende des "Taufweters" und ihrer Kritik an Erscheinungen der "Dekadenz".

¹⁶³³ Hans Bentzien, *Meine Sekretäre und ich*, Berlin 1995, S. 217f.

Zum Jugendsender DT-64, dessen Name sich von dem großen FDJ-Festival 1964, dem *Deutschland-Treffen* in Ost-Berlin herleitet, vgl. Andreas Ulrich und Jörg Wagner (Hrsg.), *DT-64. Das Buch zum Jugendladio 1964-1993*, mit einem Vorwort von Kurt Biedenkopf, Leipzig 1993.

¹⁶³⁴ Hans Bentzien, *Meine Sekretäre und ich*, Berlin 1995, S. 221f., 228f. "Völlige Klarheit über das Ende von Erich Apel wird es wohl niemals geben. Er hatte wohl mehrere Beweggründe, um aus dem Leben zu scheiden: den Schatten der Vergangenheit, die Niederlagen im Kampf mit den Reformgegnern und der Bruch mit Mittag sowie das ungleiche Handelsabkommen mit der Sowjetunion, das er unterzeichnen sollte." (Rainer Karlsch, *Warum ging Erich Apel in den Tod?* In: *Berliner Zeitung* vom 2./3.12. 1995.) Gerhard Schürer, sein Stellvertreter, erinnert sich an ein Telefongespräch kurz vor dem Tod, in dem Apel sich positiv über das Handelsabkommen geäußert habe. Breschnew hatte, wie aus Unterlagen im Berliner Bundesarchiv hervorgeht, seine Forderungen zurückgeschraubt. Dennoch hält Schürer an der Selbstmordversion fest, da Apel Angst gehabt

In dieser Situation versuchte die SED von dem ökonomischen Rückschlag und dem Ende der Wirtschaftsreformen abzulenken durch eine Umfunktionierung des "Wirtschaftsplenums" im Dezember 1965 zu dem berüchtigten "Kahlschlag"¹⁶³⁵-Plenum (15.-18. 12. 1965), auf dem die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf Nebenschauplätze wie die angebliche Verrohung der Jugend (lange Haare, Rowdytum) durch die westlich dekadenten Einflüsse der Beat- und Rockmusik und der Jeans gelenkt wurde (vgl. I.3.b.).

"Deutlicher als alle anderen Bereiche hatte die mit der Person Erich Apels verbunden gewesene vorsichtige Demokratisierung des Wirtschafts- und Gesellschaftswesens die Künste erfaßt. Dort setzte nun die auch nach außen wirksam werdende Kurskorrektur ein, der offenbar Apel zum Opfer gefallen war. Die Beschlüsse des Plenums sollten die Ruhe im Lande sichern, die Demokratisierung im Kulturbereich sollte erstickt und unwirksam gemacht werden."¹⁶³⁶

Darauf folgte für die beteiligten Künstler, Schriftsteller, Filmregisseure und Musiker völlig überraschend im Bericht von Erich Honecker der frontale Angriff auf die gesamte Kunstszenen: "Unsere DDR ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte. [...] Wir stimmen jenen zu, die feststellen, daß die Ursachen für diese Erscheinungen [Rowdytum, Vergewaltigungen, Saufgelage unter Jugendlichen und Studenten, E.G.] der Unmoral und einer dem Sozialismus fremden Lebensweise auch in einigen Filmen, Fernsehsendungen, Theaterstücken, literarischen Arbeiten und in Zeitschriften bei uns zu sehen sind. [...] Die Orientierung auf die Summierung von Fehlern, Mängeln und Schwächen wird von Kreisen genährt, die daran interessiert sind, gegenüber der Politik der DDR Zweifel zu erwecken und die Ideologie des Skeptizismus zu verbreiten. Zu diesen Kreisen gehört zum Beispiel Wolf Biermann. In einem Gedichtband, der im Westberliner Wagenbach-Verlag erschien, hat Biermann die Maske fallen lassen. [...] Mit seinen von gegnerischen Positionen geschriebenen zynischen Versen verrät Biermann nicht nur den Staat, der ihm eine hochqualifizierte Ausbildung ermöglichte, sondern auch Leben und Tod seines von den Faschisten ermordeten Vaters. Biermann wird systematisch vom Gegner zum Bannerträger einer sogenannten literarischen Opposition der DDR, zur Stimme der 'rebellischen Jugend' gemacht. [...] Biermann verrät heute mit seinen Liedern und Gedichten sozialistische Grundpositionen. Dabei genießt er wohlwollende Unterstützung und Förderung einiger Schriftsteller, Künstler und anderer Intellektueller. Es ist an der Zeit, der Verbreitung fremder und schädlicher Thesen und unkünstlerischer Machwerke, die zugleich

habe vor dem 11. Plenum, auf dem er von seinen innerparteilichen Gegnern um Honecker, denen der Technokrat im Wege stand, abgestraft werden sollte. (Gerhard Schürer, Der Einschub in der Holzwand, in: ND vom 2./3.12. 1995.)

Klaus Wiegrefe berichtet über neue Indizien für ein Mordkomplott, die sich aus Widersprüchen in den nachlässig geführten Unterlagen der Stasi-Mordkommission ergeben: "Wie die Stasi notierte, fand die Sekretärin ihren Chef im Sessel sitzend, mit der Pistole in der Hand - ein ungewöhnlicher Umstand. Normalerweise fallen Selbstmördern die Waffen aus der Hand. [...] Die Ermittler konnten weder Apels Fingerabdrücke auf der Waffe noch Schmauchspuren an der Hand entdecken. Die Durchschußlöcher an den Schläfen waren gleich groß; das ist bei einem Suizid eher selten. [...] 200 Mitarbeiter aus Apels Plankommission mussten gehen; die Stasi hatte ihre Entlassung gefordert. Honecker war fortan der unumstrittene Kronprinz Ulbrichts." (DER SPIEGEL 10/2000, S. 62-64.)

Vgl. Jörn Schüttrumpf, Eine kurze Phase beginnender Liberalisierung. In: Parteauftrag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR, hrsg. von Dieter Vorsteher, Buch zur Ausstellung des DHM, Berlin 1996, S. 87.

¹⁶³⁵ Vgl. Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, hrsg. von Günter Agde, 2. erweiterte Auflage, Berlin 2000.

¹⁶³⁶ Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 254.

auch stark pornographische Züge aufweisen, entgegenzutreten."¹⁶³⁷

Christa Wolf erinnert sich an die Wirkung dieser Rede und der darauf folgenden Debatten: "Uns allen war klar, daß das Plenum unter dem Zeichen dieses Selbstmordes (von Apel, E.G.) stand, und wir alle haben ihn mit den sowjetischen Handelsverträgen in Verbindung gebracht. [...] Und dann natürlich die großen Schwierigkeiten bei der Verwirklichung des NÖSPL; Schwierigkeiten mit der Jugend - wir hatten ganz deutlich das Gefühl, daß die Kunst'diskussion' als Ersatz für die Auseinandersetzung mit den Problemen, die sich in der ökonomischen und gesellschaftlich-politischen Realität der DDR angehäuft hatten, dienen mußte, daß wir als Sündenböcke erhalten sollten. [...] Wenn man diese 'Gammler' angriff oder wenn man diese Filme kritisierte, in denen erotische Szenen vorkamen, dann konnte man sich natürlich der Zustimmung verklemmter, gegängelter Menschen sicher sein [...] Man hat natürlich nicht im Ernst geglaubt, daß die Filme, die noch niemand gesehen hatte, die Jugendlichen in Leipzig auf die Straße getrieben hatten. Aber man hat vorbeugend jegliche Verbindung zwischen den verschiedenen Strömungen in der Gesellschaft -, denen, die in der Wirtschaft auf Veränderungen drängten, und denen, die in der Kunst auf realistische Darstellung drängten -, nur ja rechtzeitig zerschlagen und einen Sündenbock finden wollen, um die wirklichen Probleme nicht diskutieren zu müssen [...] Und als klar wurde, daß die Verbindung der Künstler mit den Betrieben dazu führte, daß sie realistisch sahen, was dort los war, daß sie Freundschaften mit Arbeitern, mit Betriebsleitern und mit Leuten anderer Berufe knüpften und daß sie Bescheid zu wissen begannen auch über die ökonomische Realität in diesem Land (vgl. den Brief von B. Reimann an das ZK als Dokument im Anhang, E.G.): Da, genau an diesem Punkt, wurde die Bitterfelder Konferenz, wurden die Möglichkeiten, die sie uns eröffnete, ganz rigoros beschnitten. Es gibt auf dem 11. Plenum dazu immer wieder Hinweise: Wir wollen euch natürlich nicht behindern, aber ihr müßt die Dinge schon richtig sehen. Damit wurde also die Möglichkeit zur Einmischung durch Kunst, die wir vehement ergriffen hatten [...] gekippt."¹⁶³⁸

Das 11. Plenum, auf dem Walter Ulbricht erklärte, "Sind wir der Meinung, daß ein paar Künstler oder Schriftsteller schreiben können, was sie wollen, und sie bestimmen die ganze Entwicklung der Gesellschaft?"¹⁶³⁹, war für Christa Wolf, wie sie selbst in einem Gespräch mitteilte, die entscheidende Zäsur in ihrem Verhältnis zur "strengen Lehrerin" (Uwe Johnson) DDR. "Danach war nichts mehr zu beschönigen und keine Illusion mehr möglich."¹⁶⁴⁰ Nach

¹⁶³⁷ Erich Honecker, Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des ZK der SED. III. Fragen der weiteren Entwicklung des geistig-kulturellen Lebens. Als Broschüre erschienen, Berlin/DDR 1966. Nachgedruckt in: Kahlschlag, 2. erweiterte Auflage, Berlin 2000, S. 238-251. Hier: S. 241f., 244f. Honecker hatte damit bereits 1965 die Gründe für Biermanns Ausweisung 1976 formuliert. Alexander Abusch ging in seiner Rede auf dem Plenum noch weiter: "Ein junger Dichter, der seine Kloakenbegriffe benutzt zur Besudelung der Partei der Arbeiterklasse, für deren hohe Ziele sein eigener Vater von den Faschisten ermordet wurde."

¹⁶³⁸ Christa Wolf, Erinnerungsbericht. In: Kahlschlag, 2. erweiterte Auflage, Berlin 2000, S. 344-354. Hier: 347, 350f. In diesem Sammelband ist auch ihre Rede auf dem Plenum abgedruckt, von der die "ND-Beilage zum 11. Plenum. Aus der Diskussion" vom 19.12. 1965, S. A 12, nur Auszüge brachte.

¹⁶³⁹ Walter Ulbricht, zit.n. ND vom 19.12. 1965, S. 11.

¹⁶⁴⁰ "Vor den Bildern sterben die Wörter". Rüdiger Thomas im Gespräch mit Christa und Gerhard Wolf. In: Deutschlandbilder, Aust.Kat., Köln 1997, S. 572.

Christa Wolf, 1929 in Landsberg/Warthe geboren, 1949 Abitur und Eintritt in die SED, 1949-53 Studium der Germanistik in Jena und Leipzig (u.a. bei Hans Mayer), seit 1953 wissenschaftliche Mitarbeiterin, ab 1955 mit 25 Jahren Mitglied des Schriftstellerverbandes, seit 1954 Mitarbeiterin, ab 1958 Redakteurin der Zeitschrift "Neue Deutsche Literatur" (NDL), zwischen 1959 und 1962 als "IM Margarete" im Dienst des MfS. Bis 1961 schrieb sie streng parteiliche Rezensionen auf der Basis der Literaturtheorie von Lukács ("Wir haben die

1965 vollzog sie einen Wechsel der Perspektive von einer Figur wie der Rita aus dem Roman "Der geteilte Himmel" (1963), die sich selbst verwirklicht, indem sie das Parteiprogramm als ihre Lebenswirklichkeit und -wahrheit anerkennt, zur Christa T. im Roman "Nachdenken über Christa T." (vom Verlag bewußt klein gehaltene Auflage 1968, 2. Auflage 1973), die sich der das Lebensglück des Einzelnen planenden und allzu genau organisierenden Gesellschaft entzieht durch den symbolischen Rückzug von der Stadt in die Intimität ländlicher Zurückgezogenheit, wo sie zu der Einsicht kommt: "Niemand kann man durch das, was man tut, so müde werden wie durch das, was man nicht tut."¹⁶⁴¹

Auf der anderen Seite entwarf Christa Wolf in ihren Büchern ein sozialistisches Biedermeier, "in dem die Leute freundlich zusammenrückten (wie zur Zeit Metternichs: immer ein Spitzel im Hause). [...] Christa Wolf war eine Verbündete des Regimes, eine sanfte Dissidentin in einem Lande ohne Opposition, und zugleich ein Opfer des Regimes. [...] Indem sie sich, als Sozialistin und im inneren Dissens, zu definieren suchte, akzeptierte sie die ideologischen und parteipolitischen Voraussetzungen der Diskussion und bewegte sich auf ihrer provinziellen Ebene (das drückt das Niveau)."¹⁶⁴² In diesem Dilemma, Akzeptanz/Verinnerlichung der "ideologischen und parteipolitischen" (General)Linie bei wachsendem/gleichbleibendem "inneren Dissens" befand sich auch Heisig während der ganzen DDR-Zeit.

Mit dem 11. Plenum begann die schleichende Entmachtung Walter Ulbrichts. Seine Reformen in der Wirtschafts- und der Jugendpolitik waren gescheitert. Sie waren wahrscheinlich die letzte Chance, "um die Entwicklung in der DDR in eine Richtung zu lenken, die diesen Staat zu einer Alternative machen konnte gegenüber der kapitalistischen Bundesrepublik."¹⁶⁴³

In der Endphase der Ulbricht-Ära fabulierten die Funktionäre zunehmend vom "entwickelten

Lukácschen Theorien sehr verinnerlicht", in: dies., Die Dimension des Autors, Bd.II, Berlin 1986, S. 442) und entsprechend den Vorgaben des Sozialistischen Realismus, in denen sie den schreibenden Kollegen kleinbürgerliche Gesinnung, Subjektivismus und andere ideologische Fehler vorwarf, die sie dann in den sechziger Jahren selbst beging. "Das sind natürlich Aufsätze, die ich heute nicht gedruckt sehen möchte, aber ich will sie keineswegs verleugnen." (zit.n. Heinrich Mohr, in: *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*, hrsg. von Wolfram Mauser, Würzburg 1985, S. 19.) Ihre Kritik des Romans "Im Morgennebel" des siebzehnjährigen ehemaligen KZ-Häftlings Ehm Welk erinnert an die Vorwürfe gegen Heisigs Kommune-Bilder, wenn sie dem Autor vorwirft, "seine eigenen, klassenmäßig begrenzten Erlebnisse in seiner unmittelbaren Umgebung" in das Bild der deutschen Revolution hineinzuprojizieren. "Offensichtlich glaubt Ehm Welk nicht recht an die revolutionierende Rolle der Theorie und sucht ihr durch den kühnen Griff in die saftige Wirklichkeit aus dem Wege zu gehen." (Neue Deutsche Literatur, Nr. 1/1954, S. 142-150, zit.n. Arianne Bauer, Pseudonym für Anna Mudry, *Christa Wolf - eine Kultfigur? Oder Nachdenken über feste und erschütterte Standpunkte*, in: *Niemandland*, 2. Jg., Heft 7, 1988, S. 213-228, hier S. 215)

¹⁶⁴¹ Christa Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, Berlin 1968, S. 175f. Ihren 1964 mit dem Erfolg des Buches "Der geteilte Himmel" (Vorabdruck in der Zeitschrift "Forum" 1963) errungenen Status als Kandidatin des ZK verlor sie bereits 1967 auf dem VII. Parteitag.

¹⁶⁴² Peter Demetz, *Im Dauerlauf durch die innere Aufsichtsbehörde. Festhalten an der Chronologie eines Milieus: Die Werke Christa Wolfs*. In: FAZ, Nr. 42, 19.2. 2000, Tiefdruckbeilage, S. V.

Günter de Bruyn schildert die Hilfsbereitschaft der Wolfs und die Geborgenheit, die ihr großer Freundeskreis auch ihm bot. Er habe durch sie die "edle Seite der DDR" kennengelernt. Bei den Diskussionen über die mißliche kulturpolitische Lage "litten die beiden viel mehr darunter, weil sie mehr dazugehörten und Mitverantwortung für alles Schöne und Schreckliche fühlten. Christa war geradezu ausschweifend im Leiden und Mitleiden. Vor allem die an der DDR Leidenden konnten ihres Zuspruchs und ihrer Hilfe gewiß sein. Und da aus diesem Leiden auch die besten ihrer Bücher entstanden, in deren Gefühlen viele Leser sich wiederfanden, riß der Strom jener, die brieflich oder persönlich Rat oder Trost bei ihr suchten, nie ab." (Günter de Bruyn, *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*, Frankfurt am Main 1998, S. 145.)

¹⁶⁴³ Christa Wolf, *Erinnerungsbericht*. In: Kahl Schlag, 2. erweiterte Auflage, Berlin 2000, S. 344-354. Hier: S. 348.

System des Sozialismus", das als "selbstregulierendes System auf der Grundlage der Planung" kulturelle Prozesse auf 20 und mehr Jahre prognostizierbar mache, während es Ende der sechziger Jahre wieder häufiger zu Stromausfällen aus Energiemangel kam.¹⁶⁴⁴

Auf dem Weg von der "Utopie zur Wissenschaft" wurde auf immer wieder anberaumten Tribunalen und schließlich durch die Niederschlagung des Prager Frühlings 1968¹⁶⁴⁵ den Künstlern das "Prinzip Hoffnung"¹⁶⁴⁶ ausgetrieben. Dieses Klima der Hoffnungslosigkeit und Stagnation findet seinen adäquaten Ausdruck in dem Gemälde "Prager Sommer '68"¹⁶⁴⁷ des Dresdner Künstlers Jürgen Schieferdecker. Von Harald Metzkes gibt es zwei Gemälde zum Thema 1968. Eines davon, "Pferd"¹⁶⁴⁸ (Abb. 248), kommentiert Michael Freitag: "'Das Pferd' entstand 1968. Also in dem Moment, als das Thema 'Schein und Sein' sich in der östlichen Welt zum Auslöser eines Epochenumbruchs verdichtete. Der ideale Anspruch einer Ära wurde plötzlich mit seiner häßlichen Unerlöstheit konfrontiert. Natürlich. Denn schön ist nur 'ein Ding, oder etwas, das sein eigenes Gesetz und dessen Erfüllung zugleich ist', sagt Metzkes. Das heißt aber auch: Subtiler als durch dieses Trojanische Pferd ist die Praxis des Ungesetzlichen noch nicht geadelt worden."¹⁶⁴⁹ Im gleichen Jahr entstand das Gemälde "Badender"¹⁶⁵⁰, das eine kahle, trostlose Landschaft zeigt. Mit einem abgesägten, ast- und blattlosen Baumstamm im Hintergrund rechts korrespondiert die Figur eines nackten Mannes mit verzeifelm Gesichtsausdruck, den Roland März mit dem biblischen Kain assoziiert. März spricht im Zusammenhang mit diesen Gemälden aus dem Jahr 1968 von "großartigen" Gleichnis- und Sinnbildern für Trauer und Melancholie sowie die Betroffenheit des Malers.¹⁶⁵¹

Das immer wieder aktualisierte Bild vom Künstler als "Ingenieur der menschlichen Seele"¹⁶⁵² ist, wie Heiner Müller treffend formulierte, Ausdruck eines "sozialistischen Humanismus", der den Menschen deshalb in den Mittelpunkt stellt, weil "er total zerstört werden muß, damit

¹⁶⁴⁴ Wolfgang Hütt berichtet über seine kurze Zeit als Direktor der Moritzburg 1970: "Ein bedrohlicher Energiemangel zwang die städtischen Behörden, das Beleuchten von Schaufenstern zu verbieten, zum Teil sogar die Straßenbeleuchtungen abzuschalten. In den Verwaltungsstuben blieb die Heizung so eingeschränkt, daß die Angestellten mit Mänteln und Schalttüchern an ihren Schreibtischen saßen." (Schattenlicht, Halle 1999, S. 309)

¹⁶⁴⁵ Die DDR-Führung war an der Entscheidung zum Einmarsch in der Tschechoslowakei beteiligt und billigte die Invasion. Mit Rücksicht auf den Einmarsch der Wehrmacht 1938 in die Tschechoslowakei setzte die sowjetische Führung die NVA-Truppen und Stäbe der 11. motorisierten Schützendivision und der 7. Panzerdivision nur auf dem Territorium der DDR für logistische Zwecke und als taktische Reserve ein.

¹⁶⁴⁶ Vgl. Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, geschrieben 1938-1947 in den USA, 1959 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main publiziert. Auf Johannes R. Bechers Slogan "Auf jede Art Hoffnung" antwortet Günter Kunert 1977: "Auf keine Art irgendwelche Hoffnung".

¹⁶⁴⁷ Abgeb. in: Einsichten. Diktatur und Widerstand in der DDR, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland und Zeitgeschichtliches Forum Leipzig, Hg., Leipzig 2001, S. 120.

¹⁶⁴⁸ Harald Metzkes, Pferd, 1968, Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

¹⁶⁴⁹ In: "Jahresringe. Kunstraum DDR. Eine Sammlung 1945-1989", Ausst.kat. Kunsthaus Apolda Avangarde, Dresden 1999, S. 78.

Auch Metzkes Gemälde "Springender Fisch" (Öl auf Leinwand, 60,4 x 44,7 cm) wurde als Symbol des Freiheitskampfes der Tschechoslowaken gedeutet.

¹⁶⁵⁰ Harald Metzkes, Badender, 1968, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

¹⁶⁵¹ Roland März, Metzkes, der Maler. Stationen seines Weges, in: Ausst.kat. Harald Metzkes. Bilder aus zwanzig Jahren, Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin/DDR 1977, S. 11.

¹⁶⁵² Diese Äußerung soll Stalin angeblich bei einem Schriftstellertreffen im Hause Gorkis am 26.10. 1932 gemacht haben. Shdanow griff das Bild in seinem Referat am Eröffnungstag des Ersten Allunionskongresses der Sowjetschriftsteller am 17.8. 1934 auf. (Vgl. Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Frankfurt am Main 1974, S. 15, 47) Siehe auch I.1.b.

das System stabil bleibt", "erst dann kann er neu zusammengesetzt und aufgebaut werden."¹⁶⁵³ Hans Mayer hatte vor seinem Weggang aus Leipzig vergeblich gewarnt: "Die menschliche Seele ist kein Gegenstand, an den man einen Ingenieur heranlassen könnte."¹⁶⁵⁴ In der DDR haben die Werktätigen begonnen, so Walter Ulbricht 1962, den "dritten Teil des 'Faust' mit ihrer Arbeit, ihrem Kampf für Frieden und Sozialismus zu schreiben."¹⁶⁵⁵ In seiner Rede zur 2. Bitterfelder Konferenz sprach Ulbricht vom ewig faustischen Wollen, diesem Streben "nach voller Entfaltung der Persönlichkeit", das sein Zentrum in der DDR gefunden habe. "Auch der Fortschritt der sozialistischen Nationalkultur ist ein ständiger politisch-ideologischer Kampf [...] für das Neue, Fortschrittliche, für die Perspektive des freien Volkes, das auf freiem Grunde lebt."¹⁶⁵⁶ Hans Mayer kritisierte diesen Vergleich als grundsätzliches Mißverständnis: "Auch in Ulbrichts dürrer Seele muß es irgendeine 'Sehnsucht nach dem Höheren' gegeben haben."¹⁶⁵⁷ [...] *Faust III als DDR*. Der Sterbemonolog des blinden Faust im Zweiten Teil der Tragödie wurde von Ulbricht dahin gedeutet, daß das von Faust visionär von innen erschaute 'freie Volk auf freiem Grund' zur Wirklichkeit geworden sei in der Deutschen Demokratischen Republik. [...] Die Absurdität lag im völligen Mißverstehen der dramatischen Konstellation, die Goethe entworfen hat. Was Faust vorschwebt, dem rücksichtslosen Manager und Großunternehmer, den die Sorge zwar blind macht, im übrigen jedoch nicht verändert hat, das ist Sklavenarbeit der bürgerlichen Arbeitswelt. Der späte Goethe war fasziniert von den Gedanken der *Saint-Simonisten* über das Bündnis von Technokraten und Industriellen, der 'industriels' und 'savants'. [...] Das war mehr rücksichtsloser Frühkapitalismus als Solidarität mit den Verdammten dieser Erde. [...] Dies alles hat Ulbricht nicht gewußt und auch nicht wissen wollen. Er hätte aber wissen müssen, daß diese Vision des blinden Faust ein im Wortsinn *vom Teufel arrangiertes Trugbild* betraf. Da arbeiteten keine freien Arbeiter an einem Werk des gemeinen Nutzens. Es waren Lemuren, die auf Mephistos Geheiß das Grab ausschaufelten. Das Grab für den blinden Doktor Faustus."¹⁶⁵⁸

¹⁶⁵³ Heiner Müller, *Zur Lage der Nation*, Berlin 1990, S. 14.

¹⁶⁵⁴ Hans Mayer, *Ein Tauwetter, das keines war*. Rede auf der Konferenz der Literaturwissenschaftler in Berlin am 31.5.1956. Zit.n. Roy A. Medwedew u.a., *Entstalinisierung*, hg. von R. Crusius/M. Wilke, Frankfurt am Main 1977, S. 447.

¹⁶⁵⁵ Zit. n. Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuauflage 1996, S. 124.

¹⁶⁵⁶ Rede Walter Ulbrichts auf der II. Bitterfelder Konferenz, 24. und 25.4. 1964, *Dokumente* 1972, S. 966. Die Verse "Solch ein Gewimmel möcht/ich sehen, auf freiem Grund/mit freiem Volke stehn!" aus der Schlußszene des 5. Aktes von *Faust II* (Weimarer Ausgabe, 1. Abt., Bd. 15, S. 315f.) wurden als Bauinschrift auf der Rückseite des Hochhauses am Strausberger Platz 19, dem ehemaligen Haus des Kindes (A-Süd), angebracht und am 18.10. 1954 von Wilhelm Pieck eröffnet. Vgl. Paul Thiel, *Promenade des neuen Menschen. Symbolik und Bildsprache der Stalinallee als Beitrag zur Ikonografie der fünfziger Jahre*. In: *Kunstdokumentation SBZ/DDR*, 1996, S. 416.

¹⁶⁵⁷ Johannes R. Becher schreibt in seiner Ulbricht-Biografie: "In Leipzig wurde 1906 der Arbeiterjugend-Bildungsverein gegründet. [...] Besonders rege beteiligte sich Walter Ulbricht an den Literaturstunden, in denen verschiedene klassische Dramen mit verteilten Rollen gelesen wurden: 'Faust' I. Teil. 'Nathan der Weise', 'Kabale und Liebe'. Die Jugendgefährten der damaligen Zeit erinnern sich heute noch an die Literaturstunde, in der Walter Ulbricht mit echter Ergriffenheit Goethes 'Prometheus' vortrug." (Johannes R. Becher, "Walter Ulbricht. Ein deutscher Arbeitersohn", Berlin/DDR 1958, S. 21; vgl. zu J.R. Becher Anm. 129)

¹⁶⁵⁸ Hans Mayer, *Der Turm von Babel*, Frankfurt am Main 1991, S. 153f.

"Das Widerstehn, der Eigensinn" von Philemon und Baucis, die mit ihrer Hütte Faust in seinem Palast ein Dorn im Auge sind, kommen durch Brandstiftung um. Der durch die Allegorie der Sorge blind gewordene Faust glaubt die forcierte Arbeit am Ausheben eines Kanals zu hören: "Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!/Es ist die Menge, die mir frönet,/Die Erde mit sich selbst versöhnet,/Den Wellen ihre Grenze setzt,/Das Meer mit strengem Band umzieht. [...] Arbeiter schaffe Meng auf Menge,/Ermuntere durch Genuß und Strenge,/ Bezahle, locke, presse bei!/Mit jedem Tage will ich Nachricht haben,/ Wie sich verlängt der unternommene Graben. Mephisto. *halblaut*. Man spricht, wie man mir Nachricht gab,/ Von keinem Graben, doch vom Grab." (Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Gesamtausgabe, Insel Verlag, Leipzig 1969, S. 462, 470.)

Die Faust-Figur verkörperte für Ulbricht die Kontinuität bürgerlicher Emanzipation als rücksichtslose Beherrschung und Ausbeutung der Natur durch die Entfesselung der "Wissenschaftlich-Technischen Revolution". Während Volker Braun 1968 den "Goethepächtern" vorwirft, sie hätten aus Goethes Werk "einen Werkhof gemacht für die schwer erziehbare Nation", in dem sie sich wie "Gouvernanten"¹⁶⁵⁹ aufführen, wagt Günter Kunert bereits 1966, mitten in der Phase der forcierten Propagierung der "wissenschaftlich-technischen-Revolution", einen Generalangriff auf das Fortschrittsideal des Sozialismus: "Am Anfang des technischen Zeitalters steht Auschwitz, steht Hiroshima, die ich nur in bezug auf gesellschaftlich organisiert verwendete Technik hier in einem Atemzug nenne. Ich glaube, nur noch große Naivität setzt Technik mit gesellschaftlich-humanitärem Fortschreiten gleich."¹⁶⁶⁰ Der Humanismus sei Barbarei, so auch Heiner Müller, weil er auf Ausschließung und Selektion zielt. "Die Menschheit setzt sich einen Zweck, der Weg zu dem Ziel erfordert Kontrolle, Organisation, Disziplinierung, Selektion. Wenn es um die Emanzipation der Menschheit geht, ist der Feind ein Feind der Menschheit, also kein Mensch. Das ist die Grundfrage."¹⁶⁶¹

h. "Auf keine Art irgendwelche Hoffnung"¹⁶⁶² 1971-1989

Ulbrichts Nachfolger, Erich Honecker, als ZK-Sekretär für Sicherheitsfragen 1961 verantwortlicher Organisator des Mauerbaus, im Dezember 1965 auf dem 11. Plenum noch Wortführer gegen jede Form der Liberalisierung, vor allem in der Kulturpolitik, sah sich 1971 gezwungen, ein Zeichen zu setzen: Die vielzitierte und - wie sich schnell herausstellte - mißverständene Formel von der möglichen "Weite und Vielfalt" versprach Freiheiten in "Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils", allerdings auf der Basis der festen "Positionen des Sozialismus".¹⁶⁶³ Zu diesen "Positionen" zählte unter Honecker wieder die "Betonung der führenden Rolle der Arbeiterklasse"¹⁶⁶⁴ und die Notwendigkeit der Entwicklung ihres Klassenbewußtseins. In der Partei müsse "stärker als bisher von den realen (!) Prozessen des gesellschaftlichen Lebens, von den konkreten (!) Arbeits- und Lebensbedingungen, von den Widersprüchen bei der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und von den Erfordernissen des Klassenkampfes ausgegangen werden."¹⁶⁶⁵ Die auf Harmonie aufbauende Rhetorik der "sozialistischen

¹⁶⁵⁹ Zit. n. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, erweiterte Neuauflage 1996, S. 182.

¹⁶⁶⁰ Günter Kunert in der Umfrage "Dämon Technik-bei uns eine Gefahr? der FDJ-Zeitschrift "Forum", zit.n. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR, Leipzig 1996, S. 189.

¹⁶⁶¹ Heiner Müller, Krieg ohne Schlacht, S. 315.

¹⁶⁶² Anspielung auf den Essay „Auf andere Art so große Hoffnung“ von Johannes R. Becher. In: Ders., Bekenntnisse, Entdeckungen, Variationen. Denkdichtung in Prosa, Berlin und Weimar 1968, S. 5-88.

¹⁶⁶³ Kurt Hager erklärte ein Jahr nach dem VIII. Parteitag (Juni 1971), auf der 6. Tagung des ZK der SED am 6. Juli 1972: "Wenn wir uns entschieden für die Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus, für einen großen Spielraum des schöpferischen Suchens in dieser Richtung aussprechen, so schließt das jede Konzession an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen aus." (Kurt Hager, Zu Fragen der Kulturpolitik der SED, Abschnitt Prinzipien des sozialistisch-realistischen Kunstschaffens. In: ders., Beiträge zur Kulturpolitik, Reden und Aufsätze Band I 1972 bis 1981, Berlin/DDR 1987, S. 36.)

Die Formel von der Weite und Vielfalt ist bereits 1963 von Hager verwendet worden: "Die Partei wird für die konsequente Anwendung des sozialistischen Realismus kämpfen und keine dogmatischen Einengungen zulassen. Der sozialistische Realismus gestattet nicht nur viele Gestaltungsmöglichkeiten und Stile, er ermöglicht, ja fordert sie sogar." (zit.n. Kritik in der Zeit, Der Sozialismus - seine Literatur - ihre Entwicklung, Halle 1970, S. 550.)

¹⁶⁶⁴ Kurt Hager, Die entwickelte sozialistische Gesellschaft. Aufgaben der Gesellschaftswissenschaften nach dem VIII. Parteitag der SED, 1972, S. 21.

¹⁶⁶⁵ Ebd., S. 13.

Menschengemeinschaft" aus der zuendegegangenen Ulbricht-Ära wurde wieder durch eine Rhetorik des Klassenkampfes ersetzt, die allerdings nicht nur rhetorisch war: Nach dem Vorbild der UdSSR überführte die DDR-Regierung im ersten Halbjahr 1972 halbstaatliche Betriebe, die letzten kleinen Privatfirmen und die Produktionsgenossenschaften des Handwerks in Staatseigentum, womit der verstaatlichte Sektor von 82 auf 99 Prozent stieg. Die in der "Klassengesellschaft neuen Typs", in der "unter Führung der Arbeiterklasse freundschaftlich miteinander verbundene Klassen und Schichten existieren"¹⁶⁶⁶, noch bestehenden Widersprüche sollten durch die 1971 verkündete "Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik" und eine intensiviertere ideologische Schulung über die Kulturpolitik überbrückt werden. Dabei war die Parteiführung darauf bedacht, durch Augenmaß und Realitätssinn die bisherigen Euphemismen und Selbsttäuschungen zu vermeiden. Stattdessen hatte sich die Praxis der Kulturpolitik an den Ergebnissen von empirischen "Analysen und soziologischen Untersuchungen über die geistig-kulturellen Interessen und Bedürfnisse" zu orientieren.¹⁶⁶⁷ In den "Weimarer Beiträgen"¹⁶⁶⁸ trat die Beschäftigung mit dem Erbe der deutschen Klassik zurück zugunsten eines "erweiterten Kulturbegriffs", der nicht nur die Abbildung der neuen Qualitäten sozialistischer Arbeit, sondern ihre materielle Verbesserung durch die "Arbeitskultur"¹⁶⁶⁹ einschloß.

Bernhard Heisig nahm mit dem ihm eigenen politischen Instinkt die Wende zur erneuerten Rhetorik von der führenden Rolle der Arbeiterklasse vorweg mit seinem bereits erwähnten Gemälde "Brigadier"¹⁶⁷⁰ (Abb. 249-251), dessen erste Fassungen noch vor dem Sturz Walter Ulbrichts 1968/70 entstanden waren.¹⁶⁷¹

¹⁶⁶⁶ Politisches Grundwissen. Ausgearbeitet von einem Autorenkollektiv der Parteihochschule 'Karl Marx' beim ZK der SED, Berlin/DDR 1970, S. 117. In der 2. Auflage Berlin/DDR 1972 sind bereits alle Hinweise auf Ulbricht getilgt.

¹⁶⁶⁷ Kurt Hager, wie Anm. 1651, S. 50.

¹⁶⁶⁸ Im Februar 1970 wurde das Themenspektrum der bisher ausschließlich literaturtheoretisch ausgerichteten Zeitschrift "Weimarer Beiträge" ausgedehnt auf Fragen des erweiterten Kulturbegriffs. Zum neuen Schwerpunktprogramm gehörte jetzt die sozialistische Kulturtheorie, Kulturpolitik, Theorie und Geschichte des Sozialistischen Realismus, Kulturwissenschaft, Ästhetik und Kunsttheorie, Rundtischgespräche usw. Vgl. Eberhard Röhner, 'Weimarer Beiträge' vor neuen Aufgaben. In: Einheit, 2, 1970, S. 253.

¹⁶⁶⁹ Das in den 70er Jahren von dem Kulturwissenschaftler Dietrich Mühlberg und seiner Arbeitsgruppe an der Humboldt-Universität entwickelte Konzept einer "Arbeitskultur" versuchte zumindest in der Theorie das bildungsbürgerliche, enge Kulturverständnis der Ulbricht-Ära zu erweitern. Diese Kultur der Arbeit geht vom Arbeitsplatz, den Produktionsverhältnissen und dem Verhältnis der Produzenten untereinander aus. Leider wirkte das alte bürgerliche Denkschema noch zählebiger nach, "das Kultur vornehmlich auf Kunst und Wissenschaft reduziert und praktisch dazu führt, daß man Kultur mehr als Privileg einer Elite, denn als Angelegenheit des ganzen Volkes sieht." (Helmut Hanke, Kulturrevolution in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft, in: Weimarer Beiträge, Heft 8, 1973.) Vgl. dazu Eckhart Gillen, Kultur und 'subjektiver Faktor' in der DDR. Zur Debatte um das Konzept der "Arbeitskultur" in den 70er Jahren. In: Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, hg. von H. Gaßner und E. Gillen, Lahn-Gießen 1977, S. 9-39.

¹⁶⁷⁰ "Brigadier II", 1968/70/79, Öl auf Leinwand, 139,4 x 124,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, abgeb. in: Heisig 1989, Kat. Nr. 57.

"Brigadier I", 1969/72, Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm, abgeb. in: Heisig 1973, Abb. 20, zeigt den Brigadier mit dem Daumen nach oben zusammen mit einer weiteren, vom rechten Bildrand angeschnittenen Arbeiterfigur auf der Baustelle einer Chemieanlage. Vgl. Bernhard Heisig, Warum ich den 'Brigadier' malte, in: Kulturelles Leben, Nr. 10, 1973, S. 11.

¹⁶⁷¹ Die verschiedenen Varianten des Brigadiers entwickelten sich aus den gescheiterten Versuchen, ein Brigadebild zu malen: "Rohrlegerbrigade", 1969. Einem Kritiker z.B. war das Bild zu impressionistisch gemalt: "Die Industrieanlage [...] und die Gesichter sind von greller Sonne überstrahlt, fast wird die Form vom Licht verzehrt. Der lockere Duktus und die Derbheit der Gestalten mögen manchen Besucher den Zugang zum Bild erschweren, man muß sich lange einsehen. [...] Im 20. Jahr unserer Republik kann ein Arbeitergruppenbild nicht einfach Abbild sein, es muß mehr zeigen. Stolz über das Erreichte. Heisig versuchte, die oft zu sehende, nicht begründete Statik im Brigadebild zu überwinden. Die malerische Lockerheit ist aber nicht in allen Bereichen

Ohne die technische Apparatur, die sich bei Willi Sittes "Chemiearbeiter" als Schranke zwischen Betrachter und Arbeiterbild schiebt, wendet sich der kluge und erfahrene Arbeiter seinem Gegenüber direkt zu. Das doppelte Anschneiden der Figur am oberen und unteren Bildrand sowie die Achsenverschiebung der Figur nach links unterläuft jeden Ansatz zur Repräsentationspose der Dreiviertelfigur und veranschaulicht wie eine Momentaufnahme den flüchtigen und alltäglichen Charakter der Begegnung. Die Statik des schweren, gedrungenen Körpers kontrastiert mit der Beweglichkeit der Hände, die mit nervöser Pinselführung irrlichternde Spuren im Raum hinterlassen. Die linke Hand zeigt dem Betrachter selbstbewußt den erhobenen Daumen als Siegeszeichen.¹⁶⁷² Ohne den demonstrativen Verweis auf die neueste Technik, versucht Heisig "Freude und Stolz, ja auch Triumph über Erreichtes, Optimismus"¹⁶⁷³ aus der Persönlichkeit des Dargestellten selbst sprechen zu lassen, ohne äußere Attribute bemühen zu müssen. Das neue Motto "Dialog mit dem Betrachter", der unmittelbar durch den Blick des Brigadiers fixiert und durch die Siegeregeste animiert wird, bestimmt die Komposition. Der neue Held hat Heldenposen nicht mehr nötig, ist einer wie Du und ich, verfügt aber über Lebenserfahrung und natürliche Autorität. Er appelliert an die noch Zögernden, Unentschlossenen, sich mit ihm zu identifizieren.¹⁶⁷⁴ Für Heisig blieb die

gleichermaßen zu echter Dichte gesteigert [...]" (V. Frank, Vitalität und Gedankenreichtum. Zu Werken Prof. Bernhard Heisigs in der Bezirksausstellung zum 20. Jahrestag der DDR, in: Sächsisches Tageblatt, 29.6. 1969.) "So löste Bernhard Heisig 1969 mit seiner "Rohrlegerbrigade" geradezu einen Schock aus, indem er eine Auffassung von Werkstätigen präsentierte, die in ihrer Ruppigkeit den Gewohnheiten und Erwartungen völlig widersprach. [...] Heisig war auf der Suche nach einer neuen Bildräumlichkeit, die ein illusionäres Verständnis ausschließen soll. In diesem Bild gelang ihm eine der ersten gültigen Lösungen. Vielfach wurde aber das Bildgeschehen als direkte Darstellung des realen Chaos verstanden und nicht als strukturelle Entscheidung des Malers." (Karl Max Kober, Zur Entwicklung der bildenden Kunst der DDR in den 70er Jahren (Versuch einer Prozeßanalyse am Beispiel der Malerei), Leipzig, Oktober 1980, Typoskript aus dem Nachlaß, S. 18f.)

"Das Brigadebild ist so verrissen worden, daß ich das Gemälde zurückgenommen habe. Ich wollte es ändern, es wurde aber immer schlechter und dann habe ich es in die Ecke geschmissen. Durch Flüsterpropaganda, kam die Zeitschrift "FF dabei", die einzige, die Kunstreproduktionen brachte, auf mich zu und wollte die Brigade ganzseitig abbilden, das Bild existierte aber nicht mehr. Auf die Reproduktion wollte ich aber nicht verzichten. Da habe ich die Hauptfigur der insgesamt fünf Figuren herausgenommen und habe sie vor dem Ballettspiegel gemalt. Da man mit der rechten Hand malt und mit der linken die Bewegung ausbalanciert, kam es zu dieser Version, es war doch ein Selbstporträt. Als Honecker fragte, warum der Brigadier die linke Hand hochhält, sagte einer neben mir, der Heisig stand immer links. Das hat ihm genügt. Mit diesem Bild bin ich so berühmt geworden, daß es sogar auf Briefmarken kam. Bald erschien mir die Figur zu einschichtig und zu problemlos und ich habe es zu einer weiteren Fassung überarbeitet. Davon ist es nicht besser geworden. Gereizt hat mich auch, daß es damals hieß, man kann doch jetzt keine optimistischen Arbeiterbilder mehr malen. Da sagte ich mir, jetzt mache ich einen lachenden Arbeiter. Angesagt war der Sitte-Arbeiter, der immer am Schaltpult rumsteht. Der vitale, deftige Typ hat gerade die Leute angesprochen. Ich hab mich nur selber durch das Gerede verrückt machen lassen, hab versucht, ihn problembewußter zu machen." (Bernhard Heisig, Gespräch mit dem Vf. in Strodehne, 15.10. 2000.) Die übermalten Fassungen sind als Diapositive aus dem Nachlaß von Karl Max Kober, SAdK, Nr. 7 (Brigade), 8, 10 (zwei Ausschnitte), 46 (Brigadier I), 47 (Ausschnitt) erhalten. Auch Sighard Gille provozierte das von der SED propagierte Selbstverständnis der Arbeiterklasse mit seinem Diptychon "Brigadefeier - Gerüstbauer" (1975/77, Öl auf Leinwand), das erstmals auf der VIII. Kunstausstellung der DDR (1.10. 1977-2.4. 1978) ausgestellt wurde. Seine drastische Schilderung einer alkoholisierten Brigadefeier und schwitzender Gerüstbauer mit Bierbauch verstieß gegen das Identifikationsgebot mit einem positiven Vorbild.

¹⁶⁷² Diese Geste als Symbol ist aus dem Arbeitsalltag abgeleitet, in dem sie beispielsweise einem Kranführer bedeuten konnte, eine Last nach oben zu hieven.

¹⁶⁷³ H. Netzger, Die Gestalt des Arbeiters - ein bildkünstlerisches Thema unserer Zeit. In: Bildende Kunst 1972, Heft 7, S. 333.

¹⁶⁷⁴ Im Kapitel "Arbeitergestalten in der bildenden Kunst der DDR" des Sammelbandes "Erkundung der Gegenwart. Künste in unserer Zeit" eines Autorenkollektivs unter Leitung von Elisabeth Simons und Helmut Netzker (Berlin/DDR 1976) wird die gesellschaftspolitische Funktion dieses Appellcharakters betont: "Hier also tritt bei der Rezeption des Porträts etwas ein, was als unmittelbarer geistig-emotionaler Appell der Bildgestalt an

Beschäftigung mit dem Arbeiterbildnis eine Randerscheinung. Mit dem Gemälde "Brigadier" wollte Heisig wohl nach seiner Selbstkritik und seiner Weigerung, sich einer einjährigen ideologischen Schulung (vgl. I.3.b.) zu unterziehen (im damaligen Sprachalltag "Rotlichtbestrahlung" genannt), die Bereitschaft signalisieren mitzutun, indem er genau diesen Appell zum Thema seines Bildes machte.

"Dabei wird sichtbar, wie schwierig es ist, den richtigen 'Ton' für die bildhafte Umsetzung geistiger Auseinandersetzungen zu treffen. Die Künstler gelangen leicht an die Grenze zu einer neuexpressionistischen oder neubarocken, grimassierenden oder gestikulierenden Übersteigerung ihrer Figuren (z.B. Frank Ruddigkeit, Meister Heyne, 1971, Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm, E.G., Abb. 252). [...] Trotzdem hat eine solche Darstellungsweise die größere Chance, an das Wesentliche der gesellschaftlichen Wirklichkeit heranzuführen, als genrehafte Schilderungen von Frühstückspausen es vermögen."¹⁶⁷⁵

Auf der VII. Kunstausstellung der DDR (5.10. 1972 bis März 1973) erreichte dieses um Popularität buhlende Gemälde von Bernhard Heisig in der Publikumsgunst allerdings nur den 19. Rang (2 Prozent der Befragten gefiel das Bild besonders gut).¹⁶⁷⁶

In den siebziger Jahren verwandeln sich die Arbeiterporträts aus "macht- und selbstbewußten, aktiv agierenden Herrschergestalten" zu "Nachdenklichen, Prüfenden, äußerlich eher Passiven."¹⁶⁷⁷ Herrschte in den 60er Jahren nach den Mühen des Anfangs "ein allgemeines Gefühl des Angekommenseins" (vgl. Brigitte Reimanns Roman, "Ankunft im Alltag", E.G.) vor, so setzte sich in den 70er Jahren "die Erkenntnis durch, daß man noch lange unterwegs sein würde (vgl. das Gemälde von Karl-Heinz Schmidt, Mühen der Ebenen, 1976, E.G.) [...] So kann man - zumindest für eine bestimmte Generation - auch die Verabschiedung von

den Betrachter bezeichnet werden kann, als direkte, eindringliche Aufforderung, den geistigen Kontakt, ein Zwiegespräch aufzunehmen. [...] Es drängt ihn, sich selbst zu prüfen, sich zu fragen, welche eigenen Werte er jenem Manne gegenüber aufzuweisen hat, der, sichtlich unter dem Eindruck eines Erfolgserlebnisses stehend, vor ihn hingetretten ist. Diese Selbstprüfung ist [...] die eines Menschen, der aufgefordert ist mitzutun und sich nun selbst fragt, ob er fähig ist, die gestellte Aufgabe zu meistern. [...] Der Künstler ist es auch, der mit seiner 'eiligen' Malweise den Eindruck erweckt, die drängend unruhige Vitalität des Modells habe ihm zu präziserer Fixierung des Geschauten keine Zeit gelassen. [...] Der Eindruck, hier sei ein zwar flüchtiger, aber zugleich für die Figur charakteristischer Augenblick auf die Leinwand gebracht, wurde vom Maler mit Bedacht herbeigeführt." Da Heisig an kein konkretes Modell gebunden war, konnte er ein Typusporträt schaffen, in das viele persönliche Begnungen mit Brigaden und ihren Leitern einfließen konnten. "Der Künstler schuf also die besondere Individualität dieses Brigadiers selbst. [...] Triumph über Erreichtes, Optimismus, streitbarer Einsatz des Mannes für die Belange seiner Brigade werden ebenso spürbar wie hohe körperliche und geistige Anspannung und auch Belastbarkeit." Der Betrachter wird unwillkürlich gezwungen eigenes Wissen und Erleben in die Rezeption des Bildes einzubringen, um der dargestellten "Persönlichkeit gewachsen zu sein [...] gerade weil der Künstler diese Figur individuell reich differenziert anlegte, vermag sie in sich auf besondere Weise viele klassentypische Züge zu vereinigen und als Repräsentant ihrer Klasse zu überzeugen. [...] Heisigs Bild ist ein klares parteiliches Bekenntnis des Künstlers zu dem hier gewählten Darstellungsgegenstand. Der Maler geht in seinem 'Brigadier' gewissermaßen auf. Er charakterisiert sein Modell aus der Position eines Menschen, der sich uneingeschränkt zur führenden Rolle der Arbeiterklasse in der sozialistischen Gesellschaft bekennt, mit ihren Zielen gänzlich übereinstimmt und sie kraft seiner künstlerischen Ausdrucksmittel in hohem Maße parteilich vertritt [...] Betrachter des Bildes [...] sehen sich in dieser Gestalt wohl oft auch selbst dargestellt [...] mit Erfolgen und Sorgen, aber auch mit jenem Optimismus, den Heisigs Gestalt ausstrahlt. [...] Heisigs künstlerische Schöpfung wird so etwas wie eine Volksfigur." (S. 234f., 237ff., 241)

¹⁶⁷⁵ Peter H. Feist, *Der Mensch und seine Werke*. In: *Dezennium 2*, 1972, S. 32.

¹⁶⁷⁶ Sieger der Umfrage waren die "Fechterin" von Heinz Wagner und "In guter Obhut" von dem Laienmaler Manfred Mitscherling, abgebildet unter der Rubrik "Bilder, die gefallen" in der "Wochenpost" (Heft 47, 1972). Vgl. Lindner 1998, S. 169f.

¹⁶⁷⁷ Willi Sitte, *Wem geht es wirklich um den Menschen?*, *Bildende Kunst*, Heft 5, 1976, S. 250.

Illusionen als ein bewußtseinsbestimmendes Element der 70er Jahre bezeichnen.¹⁶⁷⁸ Im Jargon der Bürokratie war die Rede vom "subjektiven Faktor"¹⁶⁷⁹, der auf dem Weg vom "Ich zum Wir" zu kurz gekommen sei.

Ironische Anspielungen und komplizierte Metaphorik ersetzen beherrschende Eindeutigkeit. Im Kontext eines seit den sechziger Jahren auch im Westen gewachsenen Interesses an "Neuen Formen des Realismus"¹⁶⁸⁰ erregte die expressive, neusachliche, altmeisterlich lasierende bis surrealistische Malerei der "Leipziger Schule"¹⁶⁸¹ über die DDR hinaus Aufsehen.¹⁶⁸²

Die Pop art wurde damals im Westen als eine der neuen Formen des Realismus damals konsum- und kapitalismuskritisch rezipiert.¹⁶⁸³ In diesem Zusammenhang zitierte man mit Vorliebe Andy Warhol: "Alles ist schön!" Was der Kommunismus vergeblich mit Zwang anstrebt, "hier in Amerika geschieht es ganz von selbst. [...] Jedermann sieht gleich aus, handelt gleich und wir machen immer weitere Fortschritte auf diesem Weg [...]." (Interview 1963) "Alles ist Kunst, und nichts ist Kunst. Weil ich denke, alles ist schön."¹⁶⁸⁴ Auf der documenta 5, 1972, zeigte Harald Szeemann auch den trivialen Realismus der Werbung, der Comics, der Spiegel-Titelseiten etc. unter dem Motto "Besser sehen durch documenta 5".

Vor dem Hintergrund des Kritischen Realismus, des Fotorealismus und der Pop art wurde in

¹⁶⁷⁸ Karl Max Kober, Zur Entwicklung der bildenden Kunst der DDR in den 70er Jahren (Versuch einer Prozeßanalyse am Beispiel der Malerei), Leipzig, Oktober 1980, Typoskript aus dem Nachlaß, S. 8.

¹⁶⁷⁹ Vgl. E. Gillen, "Kultur und 'subjektiver Faktor' in der DDR - Zur Debatte um das Konzept der 'Arbeitskultur' in den 70er Jahren". In: H. Gaßner/E. Gillen (Hrsg.), Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, Gießen 1977, S. 9-39.

¹⁶⁸⁰ Peter Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973. Sager berücksichtigte zum erstenmal die neue "Leipziger Schule" als eigenes Kapitel im Kontext von Pop art, "kapitalistischem Realismus" in Düsseldorf und "Kritischem Realismus" in West-Berlin. Vgl. Kapitel IV Kritischer Realismus - Sozialistischer Realismus, zur DDR insbesondere S. 210-219. Erwähnt werden Wolfgang Mattheuer, Gerhard Kurt Müller, Willi Sitte, Werner Tübke und Heinz Zander. Bernhard Heisig findet nur indirekt Erwähnung als expressiver, figurengewaltiger Lehrer von Zander (S. 217). 1977 waren die drei Leipziger Künstler Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke und der Verbandspräsident Willi Sitte aus Halle an der documenta 6 in Kassel beteiligt, wo die Kunst der DDR zum erstenmal internationale Beachtung fand.

Vgl. den Reisebericht von Horst Kolodziej: "Berlin, den 23.5.1977

Information über die Reise nach Kassel vom 24.4. bis 27.4.1977

Teilnehmer: Prof. Heisig, Dr. Kolodziej, Lothar Lang

Die Reise diente der Kontrolle der zugesagten Voraussetzungen für die Teilnahme von 6 Künstlern des VBK-DDR an der documenta 1977 in Kassel. (vorgesehener Raum günstig) Der Leiter der documenta, Dr. Schneckenburger, sicherte zu, daß in diesem Saal keine weiteren Künstler untergebracht werden. [...] An dem vorliegenden Text (von L.Lang, d.Vf.) darf seitens der documenta keine Korrektur vorgenommen werden. Der Transport [...] wird auf Kosten der documenta [...] durchgeführt. Ab 14.6. wird durch Lothar Lang und durch Prof. Heisig der Aufbau der Ausstellung überwacht. An der Pressekonferenz am 23.6. nehmen Prof. Heisig und Lothar Lang teil. (Abendempfang bei Schneckenburger, anwesend war auch der Journalist Peter Sager) gez. Dr. Kolodziej". (SAdK, ZVV, Nr. 75, Reiseberichte 1977-1987)

Vgl. Ausstellungen und Kataloge wie "Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute", Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 4.11.1978 bis 7.1.1979 und Badischer Kunstverein Karlsruhe 21.1. bis 4.3.1979. Aus der DDR waren vertreten Sighard Gille, Bernhard Heisig (mit den Werken "Die Beharrlichkeit des Vergessens", 1977; "Neues vom Turmbau oder Alles an einem Nachmittag", 1977), Arno Rink, Horst Sakulowski, Volker Stelzmann.

¹⁶⁸¹ Vgl. Henry Schumann, Leitbild Leipzig - Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996, S. 62-93.

¹⁶⁸² Vgl. Uwe M. Schneede, Kunst - das ist Kunst aus Leipzig. Der sozialistische Realismus ist tot. Die Leipziger Künstler malten sich frei in die internationale Anerkennung. In: Geo special DDR, Nr. 1, 13.2. 1985, S. 56-60.

¹⁶⁸³ Vgl. Rainer Crone und Wilfried Wiegand, Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhol's, Darmstadt 1972.

¹⁶⁸⁴ Newsweek 7, 1964.

der DDR eine Malerei sichtbar, die in allen Stillagen brillierte: expressiv, surreal, neusachlich-veristisch, altmeisterlich lasierend, manieristisch. Das thematische Spektrum reichte von der christlichen Ikonographie der Kreuzigung und Pieta über Vanitas-Motive zu den Themen der westdeutschen TV-Talk-Shows: Intensivstation, Umweltverschmutzung, überfüllte Strände, Verkehrsstau, Feierabendeinsamkeit, Entfremdung am Arbeitsplatz, Ehekrise, Beischlaf, Plattenbauelend etc. Wenn diese "Problembilder" die Zivilisationsschäden der Industriegesellschaft thematisierten, vergleichbar den Westberliner "Kritischen Realisten", stellten sie implizit den Anspruch des "realen Sozialismus" in Frage, die antagonistischen Widersprüche des Kapitalismus überwunden zu haben. Dieses Konfliktpotential wurde aber nur berührt, um es zugleich durch mythologische Verkleidung und komplizierte Allegorien auch wieder zu neutralisieren. Die Scheindebatte der Gemälde, deren 'neutrale' Titel zumeist den Inhalt verschleierte, über einige 'Defizite' des "real existierenden Sozialismus" diente so innenpolitisch als Ersatz für eine kritische Öffentlichkeit.¹⁶⁸⁵ Außenpolitisch demonstrierte die neue Leipziger Schule mit Erfolg die angebliche Liberalität und Reformwilligkeit der DDR.¹⁶⁸⁶ Zugleich trat diese Kunst gegenüber den westlichen neuen Formen des Realismus, die mit "minuziös gemalten Frauenhintern im Großformat, funkelnden Autostoßstangen und Schrotthalden"¹⁶⁸⁷ dem Positivismus der Oberfläche huldigten und damit Metaphysik und Spiritualität aus der Kunst verbannten, wertkonservativ, geschichtsbewußt und zivilisationskritisch auf. Westdeutsche Kritiker einer geschichtsvergessenen Moderne wie Günter Grass und Eduard Beaucamp begannen speziell die Leipziger Schule als Vorbild einer

¹⁶⁸⁵ Vgl. Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen, Die Werktätigen gehen baden. Strandbilder der 70er Jahre in der DDR. In: Berliner Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik, Heft 4, Wer herrscht eigentlich in der DDR?, Juli 1977, S. 52-61.

¹⁶⁸⁶ Die Problematik eines solchen 'Kunstexports' ohne innenpolitische Rückwirkungen wurde erstmals auf einer Sitzung am 19.10.1982 in der Kulturabteilung des ZK auf Einladung der Leiterin, Genossin Ragwitz, zur Vorbereitung einer Einschätzung der IX. Kunstausstellung (2.10.82-3.4.83, d. Vf.) für die Parteiführung diskutiert: "Wirken sich - bei aller Notwendigkeit von Valuta-Einnahmen - Kunstverkäufe in das NSW (nichtsozialistische Wirtschaftsgebiet, E.G.) nicht auch sehr negativ aus? Geben wir damit nicht auch ideologische Positionen auf?" Es "muß alles vermieden werden, was der Formierung eines 'Untergrundes' dient!" (SAdK, Berlin, VBK-ZV, Nr. 43.1. Anwesend: Gen. Ragwitz, Gen. Barbara Bell (Kulturabt.), Gen. Dr. Horst Kolodziej, 1. Sekr. VBK-DDR, Koll. Prof. Dr. Karl Max Kober, Mitglied des Präsidiums des VBK-DDR; Gen. Prof. Dr. Ulrich Kuhirt, Gen. Dr. Ingrid Beyer, Gen. Dr. Helmut Netzker, Gen. Dr. Hermann Peters - alle Akad. für Ges.-Wiss. beim ZK der SED, Gen. Dr. Joachim Arlt, MfK, Abt. Bildende Kunst.)

Diese Problematik berührt auch ein Briefwechsel zwischen Kurt Hager, das für Kulturpolitik zuständige Politbüromitglied, und dem Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann aus dem Jahr 1983. Auf den Vorwurf Hagers, durch den Verkauf von Meisterwerken der zeitgenössischen Malerei aus der DDR in die Bundesrepublik werde wichtiges Kulturgut verschleudert, antwortet Hoffmann:

"[...] einige verkaufte Werke von W. Sitte, B. Heisig, W. Mattheuer" gehören "zu jenen Kunstleistungen, die durchaus in bedeutenden Sammlungen der DDR einen geachteten Platz eingenommen hätten. Wenn ich zurückliegend der Ausfuhr auch solcher Werke zugestimmt habe, dann vor allem deshalb, weil dies nicht unerheblich unsere übergeordneten außenpolitischen Ziele erfüllen half [...]. Die durch uns in westlichen Ländern herausgeforderte öffentliche Kenntnisnahme der DDR-Kunst hat namhafte Publizisten und Kunstwissenschaftler, vor allem der BRD, zu Einsichten gebracht, die sich von den Anfeindungen der siebziger Jahre erheblich unterscheiden. Ausgelöst durch unsere Exporttätigkeit von zeitgenössischer Kunst wurde in den westlichen Ländern die geführte Auseinandersetzung über die alternativen Gegensätze zwischen sozialistisch-realistischer und spätbürgerlicher Kunstentwicklung wirksam unterstützt [...]. Mehr oder weniger widerwillig müssen westliche Medien heute zur Kenntnis nehmen, daß die sozialistisch-realistische Kunst der DDR sich durch einen hohen sozialen Gehalt und gestalterische Qualität auszeichnet und eine tiefe Übereinstimmung unserer Künstler mit der sozialistischen Gesellschaft und mit deren Zielen und Idealen dokumentiert." (Brief vom 1.9.83, SAPMO-BArch, Büro Hager vorl. SED 30344, Schriftwechsel mit Ministerien, u.a. Min.f.Kultur 1982-83)

¹⁶⁸⁷ DIE ZEIT vom 10.3.1972.

längst überfälligen Besinnung auf deutsche Traditionen anzuführen.

Günter Grass hielt in der Einleitung zum Katalog "Zeitvergleich" 1982/83, einer ersten repräsentativen Übersicht der sich emanzipierenden Malerei aus der DDR in der Bundesrepublik, den westdeutschen Künstlern vor: "In der DDR wird deutscher gemalt. [...] auf jeden Fall wurde die Erblast erkannt und angenommen."¹⁶⁸⁸

Zweifellos hatte sich die offizielle Kunst der DDR in den 70er Jahren grundlegend gewandelt von einer akademisch naturalistischen Malerei der 50er Jahre zu einer Kunst, die seit Anfang der 60er Jahre vorsichtig wieder den Weg vom Zudecken und Verschleiern im Genrebild zurück zur dialektischen Methode des Offenlegens und Sichtbarmachens von Widersprüchen suchte, wie sie die in der Weimarer Republik aufgewachsene Generation kommunistischer Künstler der Aufbaugeneration nach 1945 noch kannte.

Wirkte der "Monteur" (1964) von Karl Erich Müller mit seinen harten Gesichtsfalten noch wie eine aus Stein gehauene Büste, so ironisiert Volker Stelzmann¹⁶⁸⁹ mit seinem "Schweißer"¹⁶⁹⁰, 1971 (Abb. 253) das monumentale Arbeiterstandbild durch Übertreibung. Der Schweißer schaut auf den Betrachter herab (die Augenhöhe des Betrachters entspricht der Beckenhöhe der Arbeitergestalt) und überragt die ihn umgebenden Gebäude eines Straßenbahndepots mit seinem ganzen Oberkörper. Untersicht und formatsprengender doppelter Anschnitt (die Spitze der Schirmmütze wird vom Rahmen des schon auffällig gestreckten Bildformats geschnitten, ebenso die beiden klobigen Schuhe) lassen den soeben von seinem Schemel aufgestandenen, unteretzten Schweißer zunächst wie den vertrauten Typus "Riese Proletariat" erscheinen. Durch die perspektivische Verkleinerung von Oberkörper und Kopf erscheint der Schweißer tatsächlich dem Betrachter entrückt wie eine Denkmalplastik auf ihrem Sockel. Erst auf den zweiten Blick wird dieser Eindruck

¹⁶⁸⁸ Günter Grass, *Sich ein Bild machen*, Vorwort zum Katalog "Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR", Hamburg 1982, S. 12. Zum Skandal, den dieses mit den DDR-Instanzen nicht abgesprochene Vorwort im Politbüro auslöste, vgl. Andreas Karl Öhler, *Vom Kalten Krieg zum warmen Händedruck. Bildende Kunst im kulturpolitischen Kontext deutsch-deutscher Begegnungen*. In: *Eingegrenzt - Ausgegrenzt*, S. 460-462.

Offensichtlich hatte er bei diesem Vergleich ausschließlich die westdeutsche Malerei der 50er Jahre im Blick. Die expressiv-figurative Malerei von Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz und A.R. Penck muß er dabei übersehen haben. Sie beginnt Anfang der 60er Jahre fast zeitgleich mit den ersten Auftritten von Bernhard Heisig und Hartwig Ebersbach in Leipzig.

Nach der Guggenheim-Retrospektive von Joseph Beuys 1979 kam 1983 mit der Wanderausstellung "Expressions", die vom St. Louis Art Museum ausgehend durch Amerika wanderte, der internationale Durchbruch für die "Neue Kunst aus Deutschland". Ihre offensive Auseinandersetzung mit belasteten deutschen Motiven und Stoffen in Amerika lenkte zum erstenmal die Aufmerksamkeit auf deutsche Kunst nach 1945. Vgl. den Katalogessay von Siegfried Gohr, *The Difficulties of German Painting with Its Own Tradition*, in: *Expressions. New Art from Germany*, hg. von Jack Cowart, St. Louis 1983, S. 27-41. "What these postwar German styles lacked was resistance, in an existential sense. [...] Germany was taboo, its recent history had been blotted out by economic prosperity and its citizens' lives had been traumatized." (S. 27)

¹⁶⁸⁹ Volker Stelzmann, 1940 in Dresden geboren, verliert 1944 seinen Vater, der in Frankreich fiel; seine Familie übersiedelt 1948 von Dresden nach Leipzig; 1958-61 Mechanikerlehre nach Grund- und Mittelschule; 1961-63 als Mechaniker tätig, gleichzeitig Besuch der Abendakademie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst bei Walter Münze und Gerhard Eichhorn; 1963-68 Studium an der HfGB bei Hans Mayer-Foreyt und Harry Blume (Grundstudium) und Gerhard Kurt Müller (Fachklasse Freie Grafik und Illustration); 1977 erste Reise in die Bundesrepublik; wegen Schleyer-Entführung scheitert sein Ausflug nach Colmar zu Grünewalds Isenheimer Altar; 1968 Aufnahme in den VBK, Karriere im Verband als kooptiertes Mitglied der Sektionsleitung Maler-Grafiker-Bildhauer im Bezirksverband Leipzig, 1974 Mitglied des Zentralvorstandes, 1978 Vorsitzender der zentralen Sektionsleitung Malerei und Grafik; 1973 Aspirantur, 1975 Dozentur und 1982 Professur an der HfGB; 1986 entscheidet er sich während einer Einzelausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, aus persönlichen Gründen im Westen zu bleiben; Georg Baselitz legt 1988 seine Professur an der HdK Berlin nieder, nachdem Stelzmann dort zum Professor ernannt wurde. Vgl. zu den diplomatischen Verwicklungen, die diese Übersiedlung des Künstlers auslöste: Andreas Karl Öhler, *Eingegrenzt-Ausgegrenzt*, S. 439f.

¹⁶⁹⁰ Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 121 x 76 cm, Kunsthalle Rostock.

konterkariert durch die klobig unbeholfene, linkische Haltung, den trotzig-verlegenen Gesichtsausdruck und die seltsam voneinander isolierten, im Stil des magischen Realismus gemalten Arbeitsgegenstände, die im Verhältnis zur hünenhaften Gestalt des Schweißers wie Spielzeug wirken. Im Gegensatz zu der lockeren, die Farbe verreibenden und verwischenden Malweise von Bernhard Heisig, konstruiert Stelzmann in der Art des Verismus und der Neuen Sachlichkeit seine Bildkomposition mit scharf konturierten, geschlossenen Farbflächen. Verfremdend wirkt auch die heftige Farbdissonanz zwischen rotem Hemd und blauer Weste. Die im Bild eingebauten Widersprüche und die eingesetzten ironisch-unterkühlten Stilmittel arbeiten bewußt einer spontanen Identifikation des Betrachters mit einem 'positiven' Helden entgegen, wie sie Heisig mit seinem Brigadier noch anstrebt. Beide Bilder waren auf der VII. Kunstausstellung der DDR 1972 zu sehen und lösten Diskussionen über die neue Komplexität des Arbeiterbildes aus.

Zu einer Ikone der Nachdenklichkeit und Isolation wurde Wolfgang Mattheuers wohl bekanntestes Bild "Die Ausgezeichnete"¹⁶⁹¹, 1973/74 (Abb. 254), das zum erstenmal auf der IX. Leipziger Bezirkskunstausstellung (1.9.-30.11. 1974) gezeigt wurde. Eine verhärmte Frau mit graumeliertem Kurzhaarschnitt sitzt in Frontalansicht, den Blick aus den zu schmalen Schlitzen verengten Augen bescheiden auf den Boden gerichtet, vor einem rostbraunen Hintergrund, der wohl den Herbst des Lebens symbolisieren soll. Ihr Gesicht wirkt maskenhaft starr und abweisend. Ihre Einsamkeit und Isolation im Raum wird noch gesteigert durch die Barriere des weißgedeckten Tisches, der ohne Beine im Raum zu schweben scheint. Die malerisch nicht ausgeführte Überlappung der Tischtücher verstärkt das Unheimliche der Szenerie. Wie ein Fremdkörper liegt vor ihr der rotgelbe Tulpenstrauß, der sie, wie der Titel suggeriert, nach einem langen, entbehrungsreichen Arbeitsleben auszeichnen soll. In sich gekehrt, ganz mit sich selbst beschäftigt, erreichen sie Abschiedsreden und Glückwünsche der unsichtbaren Arbeitskollegen, wenn überhaupt, nur aus großer Ferne. Tischplatte und Körper fügen sich als Horizontale und Vertikale zu einer Kreuzkomposition. Offensichtlich stellen sich Tisch und Blumen quer zu der Geehrten, die ihr Schicksal stoisch erträgt. Die Blumen als kümmerlicher Dankesbeweis des Arbeitskollektivs liegen im Bereich eines diagonalen Schlagschattens, der die Symmetrie der Komposition aus dem Gleichgewicht bringt. Mattheuer gelingt durch Verzicht auf alle anekdotische Ausschmückung und die Wahl des Moments der Stille, kurz nach dem Vollzug der Ehrung, ein eindrucksvolles Sinnbild der Kluft zwischen den Idealen und der kargen Prosa des real existierenden Sozialismus.¹⁶⁹² Vergleichbar mit Hans Grundigs Geste, die „Opfer des Faschismus“ vor einem Goldgrund zu legen, hat Mattheuer als Würdeformel seine „Ausgezeichnete“ mit einem Goldrahmen ausgestattet.

¹⁶⁹¹ Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

¹⁶⁹² Vgl. das Foto "Die Ausgezeichnete" aus der Serie "Bilder einer Ausstellung" von Evelyn Richter, 1976, das eine Frau vor dem gleichnamigen Gemälde Mattheuers zeigt. Der Fotograf Uwe Steinberg thematisierte 1971 die Situation der Verabschiedung in den Ruhestand mit der dreiteiligen Arbeit "Verabschiedung. Elfriede Schilinski". Die erste Aufnahme wirkt zunächst wie eine spontane Momentaufnahme, entpuppt sich aber auf den zweiten Blick als genau beobachtet und komponiert. Die rechte Bildhälfte zeigt Elfriede Schilinski in Frontalansicht, den Blick bescheiden auf den Boden gerichtet, und den Meister im raumgreifenden Profil, der ihr die Hand zum Abschied drückt. Die Hierarchie und der Abstand zwischen Arbeiterin und Meister akzentuiert Steinberg zusätzlich durch den Anschnitt seines Kopfes, der seine Gestalt formatsprengend erscheinen läßt. Die in diesem Moment sich vollziehende Trennung von den Arbeitskollegen, vom Kollektiv demonstriert die diagonal den Raum durchschneidende Kaffeetafel, an der die Kolleginnen und Kollegen distanziert und befangen die unbeholfene Zeremonie verfolgen. Das Foto bringt die ganze Hilflosigkeit, Würdelosigkeit der Situation auf den Punkt. Das zweite Foto zeigt Elfriede Schilinski allein am Tisch weinend, während sie ihr linkes Auge mit dem Taschentuch trocknet. Das dritte Foto entläßt den Betrachter wieder entspannt, zeigt ein Stück Normalität. Die Kolleginnen winken ihr lachend zum Abschied im Fabrikhof.

Auch Volker Stelzmanns "Pietà"¹⁶⁹³, 1981 (Abb. 255), genau zehn Jahre nach dem "Schweißer" entstanden, führte "die Unabgegottheit des Erlösungswunsches und die Dringlichkeit seiner Verwirklichung vor Augen."¹⁶⁹⁴ Volker Stelzmanns Kunstgriff, 'letzte' Fragen an eine atheistische, sozialistische Gesellschaft vermittelt über ein zentrales Motiv christlicher Ikonographie zu stellen, verblüffte die Kunstkritik in Ost und West: Karl Max Kober gestand in einem Rundtischgespräch zu IX. Kunstausstellung der DDR 1982, auf der das Gemälde zum erstenmal gezeigt wurde, er habe Mühe, das Bild "geistig-sozial in unsere Wirklichkeit einzuordnen", obwohl ihm von Anfang an klar gewesen sei, "daß es sich um ein bedeutendes Bild handelt."¹⁶⁹⁵ Der Kritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Eduard Beaucamp, konnte sein Staunen kaum verbergen: "Die Künstler, die da Altäre ausbreiten und Motive aus der Bibel und der Geschichte der Heiligen inszenieren, sind keine Dissidenten und Sektierer. Man hat es im Gegenteil mit offiziellen Repräsentanten des Regimes, ja, laut Parteibuch mit Atheisten zu tun."¹⁶⁹⁶ Auch die normalen Ausstellungsbesucher hatten nach Jahrzehnten weitgehend ohne Religionsunterricht Schwierigkeiten mit dem Pietà-Motiv, dessen Bedeutungsspektrum ihnen nicht vertraut war.¹⁶⁹⁷

Stelzmann gestaltet das Motiv der trauernden Muttergottes mit ihrem toten Sohn auf dem Schoß wie eine gotisch-expressive Skulptur. Kontrapunktisch setzt er die sperrig ausgreifenden bleichen Glieder der nackten Christusfigur gegen die fließenden Gewänder der Muttergottes. Wie die "Ausgezeichnete" von Mattheuer, hat Maria die Augen geschlossen und erscheint ganz in sich gekehrt zu sein. Behutsam umfängt sie den eckigen Leichnam Christi, der mit seinen verdrehten Beinen und steifen Armen sich nur mühsam auf ihrem Schoß halten läßt. Stelzmann steigert die Spannung zwischen den beiden lebensgroßen Figuren mit den genuinen Mitteln der Malerei: Farbe und Licht. Vor dem dunkelroten warmen Farbton des Gewandes der Mutter sticht das in schmerzhaft grelles Licht getauchte, fahle, tote Fleisch der Christusfigur ab.

Im bereits erwähnten Gespräch zu IX. Kunstausstellung betont der Kunsthistoriker Harald Olbrich, daß sich hier "Individuen an Individuen wenden, daß sozialistische Künstlerpersönlichkeiten dringende Botschaften an andere sozialistische Persönlichkeiten vermitteln möchten, die ebenso als Persönlichkeiten in ihrer unverwechselbaren Eigenart gefordert sind und dann auch als Individuen zu Bildern Stellung nehmen, wie auch immer, ob ablehnend, zustimmend, fragend, bedenkend, streitend."¹⁶⁹⁸

Die mit der Pietà¹⁶⁹⁹ traditionell verbundenen Eigenschaften mitleidender Anteilnahme (compassio), Trauer um den Tod, Erbarmen und Mitleid berühren Tabus der sozialistischen Fortschritts- und rationalistischen Wissenschaftsgläubigkeit, die bereits Klaus Mann auf dem

¹⁶⁹³ Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 176 x 117 cm, Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen.

¹⁶⁹⁴ Hubertus Gaßner, Ausstellungsbericht zur IX. Kunstausstellung, in: Pantheon, Februar 1983, S. 53.

¹⁶⁹⁵ Peter H. Feist, Karl Max Kober, Ullrich Kuhirt, Harald Olbrich, Gespräch über die IX. Kunstausstellung. In: Weimarer Beiträge, 29. Jg., Heft 8, 1983, S. 1337.

¹⁶⁹⁶ Eduard Beaucamp, Arbeiter als Apostel. Zur Erneuerung christlicher Ikonographie in der DDR-Kunst, in: FAZ, Nr. 81, 6.4. 1985, S. 23. Volker Stelzmann war allerdings kein SED-Mitglied.

¹⁶⁹⁷ Auf der IX. Kunstausstellung der DDR 1982/83 gaben 15% der befragten Besucher zu, dem Pietà-Motiv zum ersten Mal begegnet zu sein, weiteren 24% war die Bedeutung nicht vertraut. Vgl. Lindner 1998, S. 238. Stelzmann wendet sich 1978 erstmals der christlichen Ikonographie zu mit dem Gemälde "Kreuzabnahme I, 1978/79, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 230 x 120 cm. 1981 entsteht "Kreuzabnahme II (Deposition), Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 75 x 71 cm.

¹⁶⁹⁸ Wie Anm. 1683, S. 1339.

¹⁶⁹⁹ Die Pietà wird auch Vesperbild genannt, da die Kreuzabnahme und Beweinung Christi im Ablauf Stundengebets in die Vesperstunde fallen. Der Gemäldefassung gingen 1980 unter dem Titel "Vesperbild" eine Handzeichnung (Tusche, Feder, laviert, 37,1 x 28,8) und 1981 eine Ätzzugradierung (27 x 19,4 cm) voraus.

Ersten Allunionsschriftstellerkongreß 1934 in Moskau in seinen Tagbuchnotizen registriert hatte (vgl. Exkurs, 1.c.). Das Gemälde klagt diese 'irrationalen' Momente mitmenschlicher Anteilnahme, die bisher keinen Platz im Weltbild des sozialistischen Humanismus gefunden hatten, leise, aber dafür um so nachhaltiger ein. Bernhard Heisig spricht dieses Defizit in einem Gespräch mit Karl Max Kober an: "Wenn ich alles nur auf die Ökonomie abstelle, auf Produktionsprozesse, auf Brigadiers, erhalte ich keine Bilder. Bezeichnenderweise holen sich ja viele Maler die Bildmetaphern aus der christlichen Mythologie herüber. Hier schließt sich der Kreis. Es müssen die Denkkonventionen ergänzt werden, der ganze Bereich des Ethischen. Die Menschen können sich mit ihren Ängsten nirgendwohin wenden. Sie fallen ständig auf sich selbst zurück. [...] Wir haben kein Fatum, uns fehlt der Schicksalsbegriff. Wir ersetzen den Begriff des Schicksals mit dem Zufall, das wird grausam. Ich bin kein Philosoph, ich weiß nur, daß uns da was fehlt und daß dort die Bilder herkommen, da fangen sie an. Malerei hat zu tun mit dem Sinn des Lebens und des Todes. Wenn ich über den Sinn des Todes nicht nachdenken kann, weil die Umgebung sofort hysterisch reagiert, dann kann ich keine großen Bilder malen. Das ist einer der Gründe, warum gegen meine Bilder dauernd geschossen wird. Wenn es uns nicht gelingt, eine Zielvorstellung zu erzeugen, ein Angebot, ein Lebens-, d.h. auch ein Todesangebot, dann gehen wir ganz gnadenlos in eine maschinisierte Welt hinein, die ein programmiertes Denken hat oder wir schaffen es mit Hilfe der Wissenschaft, unser Glückszentrum zu stimulieren wie bei einem Affen."¹⁷⁰⁰ Trotz des "weltanschaulichen Mystizismus, Agnostizismus und theologisierenden Irrationalismus" empfiehlt der Philosoph Hans Martin Gerlach die Lektüre von Nietzsche¹⁷⁰¹ und Heidegger, da diese Vertreter der Lebensphilosophie und des Existentialismus Fragen aufgeworfen haben, die für den Marxismus-Leninismus bislang ein Tabu waren. "Leider kann bisher weder auf dem Gebiet der Forschung des historischen Materialismus noch der marxistischen Ethik eine umfassende Beschäftigung mit solchen Problemen wie Angst, Furcht und Tod festgestellt werden."¹⁷⁰² Während selbst der Chefideologe Kurt Hager auf dem V. Philosophenkongreß der DDR einräumen mußte, daß bisher tabuisierte Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach Angst, Krankheit, Schicksal, Tod und Sterben eine "Herausforderung an die marxistisch-leninistische Philosophie" seien, da "oberster Leitsatz ihrer philosophischen Erkenntnis" doch "die Übereinstimmung mit dem Leben und mit der Praxis"¹⁷⁰³ sei, warnten Verbandsfunktionäre

¹⁷⁰⁰ Karl Max Kober: Interview mit Bernhard Heisig am 5.12. 1976. Tonband Nr. 27 im Nachlaß Karl Max Kober.

¹⁷⁰¹ Nietzsches Werke waren in der DDR nicht im Handel, auch antiquarisch nicht ohne weiteres zugänglich. Der Philosoph Guntolf Herzberg erinnert sich: "Als Assistent konnte ich dann in einer für die Öffentlichkeit sonst nicht zugänglichen Etage des Staatlichen Antiquariats Unter den Linden die Bäumler-Ausgabe des "Willens zur Macht" kaufen - hinten mit Bleistift xxx! eingetragen als Signum höchster Gefahrenstufe. [...] Der Stolperdraht bestand bereits darin, daß ich *vor* den Originalen schon die Deutungen kannte - also Lukács, der ansonsten nach 1957 für den DDR-Durchschnittsleser genauso sekretiert war wie Nietzsche -, hier berührten sich die Extreme auf dem gemeinsamen Index."

Für alle zugänglich, prägte Franz Mehring wahrscheinlich das Nietzsche-Bild des neugierigen DDR-Lesers: "Subjektiv ein verzweifertes Delirium des Geistes, ist diese sogenannte Philosophie objektiv eine Verherrlichung des großen Kapitalismus." (G. Herzberg, Verzögerte Ankunft? - Nietzsche in der DDR, Vortrag in Halle und Röcken im Oktober 1995. In: Ders., Abhängigkeit und Verstrickung. Studien zur DDR-Philosophie, Berlin/DDR 1996, S. 242-248.)

¹⁷⁰² Hans Martin Gerlach, Martin Heidegger. Denk- und Irrwege eines spätbürgerlichen Philosophen, Berlin/DDR 1982, S. 129.

¹⁷⁰³ Zit.n. Norbert Kapferer. Nietzsche und Heidegger in der gegenwärtigen DDR-Philosophie. In: Ideologie und gesellschaftliche Entwicklung in der DDR. XVIII. Tagung zum Stand der DDR-Forschung in der Bundesrepublik Deutschland, herausgegeben von Ilse Spittmann-Rühle und Gisela Helwig, Edition des Deutschland-Archivs, Köln 1985.

wie Hermann Raum vor einem "Rückzug in die Kunst auch als ein irrationales Problem, als Abwendung von einem rationalen, wissenschaftlichen Bekenntnis der Weltzusammenhänge [...]." Der Leipziger Maler Hans Hendrik Grimmling antwortete Raum: "Wo ein einzelner offiziell auftritt [...] sein Ich anbietet - was soll da ein Fluchtweg sein?"¹⁷⁰⁴

Seit Mitte der siebziger Jahre berührte auch Michael Morgner (Jahrgang 1942, also zwei Jahre jünger als Stelzmann) in Einsiedel bei Chemnitz mit seinen gestisch reduzierten schreitenden, stürzenden, aussteigenden "Angst- und Schmerzfiguren" sein Publikum, "weil seine Botschaft das Problem der Erlösung aufwarf, 'Ich habe', sagt er, 'immer die seelischen Verletzungen der Menschen als das eigentlich Schändliche empfunden und darzustellen versucht.'"¹⁷⁰⁵

Unter dem Titel "Junge Kunst - junge Künstler" wurden in Heft 7/1979 der Zeitschrift Weimarer Beiträge Äußerungen junger Autoren abgedruckt, die über ihre Knut-Hamsun-Lektüre berichten und sich überrascht zeigten, daß dort "überhaupt der Tod zugegeben wird, daß es den Zufall gibt, daß es Krankheiten gibt, und daß man zugibt, daß [...] es Schicksale gibt das war das, was mich bestätigt und getröstet hat, wahrscheinlich. Eine Ähnlichkeit mit der Schopenhauer-Philosophie. Es war irgendwie eine Gegenkraft zur Schulauffassung, zum Staatsbürgerkundeunterricht, zur Ideologie." Kunst ist für sie "eine Art Opposition. Ich kann es mir nicht anders vorstellen, als daß es sich so verhält. Sie ist Gegenwehr [...] Es gibt immer so etwas wie eine offizielle Anschauung von der Welt, [...] die bei uns heißt: Der Mensch kann seine Umstände verändern, ist Subjekt. - Und dann machen wir jeden Tag die Erfahrung, daß er Objekt ist. Das ist die andere Wahrheit [...] im Kunstwerk. [...] Literatur ist die Stütze des Individuums, nicht der Gesellschaft." ¹⁷⁰⁶

Während seit Ende der 60er Jahre kontinuierlich vom Dialog des mündigen und "produktiven Betrachters" mit einem "ergänzungsbedürftigen" Bild¹⁷⁰⁷ gesprochen wurde, verstand Erich Mielke, Minister für Staatssicherheit, "Weite und Vielfalt" in einer internen Anweisung als heimtückische Aufforderung an "feindlich-negative Kräfte" innerhalb der Künstlerschaft, aus der Reserve zu kommen, um sie dann besser mit "operativen Maßnahmen" bekämpfen zu können.

Die SED duldete bis zu ihrem Scheitern im November 1989 niemals ein kritisch-distanziertes Beiseitestehen der Künstler. Sie verlangte stets "aktive Kämpfer", "leidenschaftliche Mitstreiter" für die Sache des Sozialismus.¹⁷⁰⁸

Zehn Jahre nach dem Bau der Mauer konnte Günter de Bruyn eine Resignation beobachten, "die zur Bejahung des Bestehenden neigte, ein bequemes Eingewöhnen in die Zwangslage gestattete und Gedanken an Veränderungen verbot. Verglichen mit Ulbrichts Zeiten, waren die materiellen Lebensverhältnisse besser, die Überwachungsmethoden zwar perfekter, aber doch leiser geworden. Die Beherrschten hatten gelernt, sich in Genügsamkeit zu bescheiden, und auch die Herrschenden begannen, sich mit dem Volk abzufinden. Sie verkündeten zwar weiter die unantastbare Lehre, weil ihre Legitimation einzig darauf beruhte, sahen aber von ihren kühnen politischen Zielen weitgehend ab. Von Ordnung und Wohlstand war mehr als vom Vorwärtsschreiten und Siegen die Rede. Begeisterung wurde nur noch von jenen verlangt, die aufsteigen wollten, bei

¹⁷⁰⁴ Für aktive Zeitgenossenschaft. Günter Blütke und Hermann Raum im Gespräch mit den Malern und Graphikern Dieter Bock, Lutz Friedel, Hans Hendrik Grimmling, Gerd Mackensen, Winfried Wolk. In: Weimarer Beiträge, 25. Jg., Heft 7, 1979, S. 61.

¹⁷⁰⁵ Zit.n. Matthias Flügge, Michael Morgner. In: "Jahresringe. Kunstraum DDR. Eine Sammlung 1945-1989", Ausst.kat. Kunsthau Apolda, Dresden 1999, S. 108.

¹⁷⁰⁶ Stephan Ernst, in: Vorbild - Leitbild. Joachim Nowotny im Gespräch mit..., in: Weimarer Beiträge, 7/1979, S. 12, 17f.

¹⁷⁰⁷ Peter H. Feist, Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein? In: Bildende Kunst, H. 8, 1966, S. 435.

¹⁷⁰⁸ Erich Honecker auf einer der rituellen "Beratungen" mit Kulturschaffenden am 21.9.1984.

den anderen genügte schon Unterordnung. Die wirksamste Agitationsvokabel wurde Geborgenheit. Es gab eine Art Stillhalteabkommen zwischen oben und unten. Wer die bestehende Machtkonstellation anerkannte und ihre Regeln befolgte, wurde weitgehend in Ruhe gelassen. Die wenigen Kritiker aus den eigenen Reihen, die, wie später Wolf Biermann und Rudolf Bahro, die revolutionären Fernziele vermißten und einzuklagen versuchten, wurden mundtot gemacht oder ausgewiesen, und breite Schichten waren, auch wenn sie Sympathie mit den Störenfriedern empfanden, mit der Regierung der Meinung, daß die Ruhe das Wichtigste war. Unbotmäßige Gedanken wurden bald auch im engen Kreis kaum noch geäußert. Aus Verbot wurde Konvention."¹⁷⁰⁹

Der ostdeutsche Publizist Christoph Dieckmann erklärte im nachhinein stellvertretend für seine Generation der in die DDR Hineingeborenen¹⁷¹⁰ das Jahr 1977 zum ersten Jahr der hoffnungslosen DDR. "Drei Schocks hatten dem verstohlenen Halbliberalismus der frühen Ära Honecker den Garaus gemacht. Zunächst 1975 das Verbot der Leipziger Klaus-Renft-Combo, womit die SED-Macht den landesweit geliebten Raamtänzern sozialistischer Rock-'n'-Roll-Anarchie demonstrativ das Seil durchschneit. Dann, im Sommer 1976, die Selbstverbrennung des Pfarrers Oskar Brüsewitz, dem die Staatsmedien auch noch höhnisch ins Grab spuckten. Im November 1976 wurde dann Wolf Biermann ausgebürgert. Ein unaufhaltsamer Exodus von Künstlern begann. [...]

Den Enttäuschten von 1953, 1956, 1961 mußten die Prager Frühlingsgefühle naiv vorkommen. Die Deprimierten von 1968 schüttelten den Kopf, wie sich die nächste Jugend etwas vom Machtantritt Honeckers versprechen konnte. Aber jede Generation beansprucht, bis zum Gegenbeweis, ihre eigene Hoffnung."¹⁷¹¹

Am 13. November 1976 war Wolf Biermann als Gast der Industriegewerkschaft Metall in Köln zu einem Konzert eingeladen worden. Am 16. November meldete ADN die Ausbürgerung, trotz ordnungsgemäß erteiltem Visum zur Aus- und Wiedereinreise, wegen angeblich grober Verletzung seiner staatsbürgerlichen Pflichten. Die Aberkennung der Staatsbürgerschaft erinnerte an vergleichbare Willkürakte des NS-Regimes und machte unmißverständlich deutlich, die Politik der minimalen Zugeständnisse an geistige Freiheiten war von nun an definitiv beendet.¹⁷¹² Wiederum drei Tage später, in der Nacht vom 19. auf den 20. November, wurde das Kölner Konzert vom WDR ungekürzt gesendet und in der DDR von einer erwartungsvollen Zuhörerschaft empfangen.¹⁷¹³

Besonders brisant in der antifaschistischen DDR war die Tatsache, daß Biermann Sohn eines Kommunisten jüdischer Herkunft ist, der im KZ Auschwitz ermordet worden war. 1953 war

¹⁷⁰⁹ Günter de Bruyn, ebd., S. 185f.

¹⁷¹⁰ Vgl. Uwe Kolbe, Hineingeboren. Gedichte 1975-1979, Berlin und Weimar 1980.

¹⁷¹¹ Christoph Dieckmann, Franziska Rediviva. Zur Neuausgabe von Brigitte Reimanns Roman 'Franziska Linkerhand'. In: DIE ZEIT 1998. Zur Erwartung des Publikums an das Engagement der Künstler für die 'Wahrheit'.

¹⁷¹² Exil. Die Ausbürgerung Wolf Biermann aus der DDR. Eine Dokumentation, hrsg. von Peter Roos. Mit einem Vorwort von Günter Wallraff, Köln 1977; Biermann und die Folgen. Der Fall Jürgen Fuchs/Carl Corino, Sonderheft europäische ideen, Herausgeber Andreas W. Mytze, Berlin 1977; Biermann und kein Ende, Berlin 1991; Die Biermann-Ausbürgerung und die Schriftsteller. Ein deutsch-deutscher Fall. Protokoll der ersten Tagung der Geschichtskommission des Verbandes deutscher Schriftsteller (VS), Berlin 28.2. bis 1.3. 1992, Köln 1994.

¹⁷¹³ "Erst durch das Massenmedium verbreitet, wurde das Konzert zur historischen Tatsache. In dieser durchwachten Nacht waren die Städte zwischen 22 Uhr und gegen 3 Uhr morgens hell erleuchtet - und zwar nicht durch Straßenlaternen, sondern durch Wohnungsfenster. Volk und Obrigkeit, alle saßen an der Glotze [...] Die NVA hatte in diesen Tagen die höchste Alarmstufe ausgerufen. [...] Die Absicht: Kein Soldat sollte aus Urlaubs- oder anderen Gründen die Kaserne verlassen können. Man wollte so verhindern, dass er sich an irgendeinem privaten Fernsehapparat das Gift des Klassenfeindes ins Gemüt zieht und womöglich eine Wehrkraftzersetzung erleidet." (Wolf Biermann, Die Ausbürgerung, in: Der Spiegel 45/2001, S. 72.)

er von Hamburg in die DDR übergesiedelt. Die Petition der Schriftsteller und Künstler war der erste Versuch einer landesweiten intellektuellen Emanzipation im Protest. "Der Riß zwischen den Protestierern und den parteitreuen Schreibern sollte sich nie mehr schließen. Solange die DDR existierte, blieb für die Beurteilung eines jeden sein Verhalten in diesen Tagen wichtig: Freund und Feind maßen Vertrauen und Mißtrauen daran."¹⁷¹⁴

Die um sich greifende Vertrauenskrise unter den Intellektuellen, auf deren Loyalität die SED angewiesen war, führte allein bis 1980 zu Ausreisen (u.a. Einar Schleef, Thomas Brasch, Sarah Kirsch, Rainer Kunze, Hans Joachim Schädlich), Austritten (Jurek Becker, Erich Loest) und Ausschlüssen aus dem Schriftstellerverband (u.a. Alfred Endler, Stefan Heym, Karl-Heinz Jakobs, Rainer Kunze, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Rolf Schneider) sowie unbefristeter Visaerteilung (u.a. Jurek Becker, Günter Kunert, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Rolf Schneider), mit der die SED ihr Gesicht wahren wollte.¹⁷¹⁵

Dazu drückte die verschlechterte und verringerte Versorgung mit Waren des alltäglichen Bedarfs die Stimmung: "Es gab Versuche, Hamsterkäufen vorzubeugen. Wer an der Kasse eines Einkaufszentrums zwei Glas Marmelade zum Bezahlen vorwies, mußte eines zurückgeben. [...] Diesen Erfahrungen standen die [...] Erfolgsmeldungen entgegen. Monats-, Quartals- und Jahrespläne wurden nicht nur regelmäßig erfüllt, sondern immer auch übererfüllt. Man fühlte sich belogen. Gerüchte kuriserten. Es hieß, die Regierung lege Warenlager für den Kriegsfall an."¹⁷¹⁶ Selbst die Führungsriege des Künstlerverbandes blieb von der Krise und den sie begleitenden Zweifeln an der Zukunft des Sozialismus in der DDR nicht verschont. Während eines Treffens der Zentralen Sektion Kunstwissenschaft im idyllischen Verbandsheim Haus Sonneck bei Naumburg gab im Februar 1980 Klaus Weidner,

¹⁷¹⁴ Günter de Bruyn, Vierzig Jahre, Frankfurt am Main 1998, S. 212.

Unter den ca. 150 Unterzeichnern des Protestbriefes gegen die Ausbürgerung von Biermann am 16. 11.1976 waren folgende Künstler: Fritz Cremer (Berlin, zurückgezogen), Peter Graf, Peter Herrmann (Dresden), Wasja Götzte (Halle), Jürgen Böttcher, Nuria Quevedo, Horst Sagert, Horst Hüssel, Lothar Reher, Charlotte E. Pauly und Christa Sammler (alle Berlin). Kein Künstler aus Leipzig findet sich auf den Unterschriftenlisten. Vgl. Kunstkombinat DDR, Berlin 1990, S. 98. Theo Balden und Herbert Sandberg bekannten sich in ihren Erklärungen im ND zum Recht auf Kritik.

Die Abschrift eines Briefes von Cremer an Stephan Hermlin mit der Rücknahme seiner Unterschrift findet sich im VBK-Archiv: "18.11.1976, Krankenhaus Buch, Herz- und Kreislaufinstitut

Lieber Stephan, Mir ist leider nur Deine Adresse der Unterzeichner des unglücklichen Schreibens über Biermann bekannt. Deshalb muß ich Dich bitten den übrigen Teilhabern folgendes zu sagen:

Ich fühle mich erstens überfahren und zweitens mißbraucht. Überfahren, weil mein Kranksein mangelnde Konzentration bedingte und ich insofern mich zu schnell mit einem derart gewichtigen Text einverstanden erklärte. Und zweitens mißbraucht, weil ich in meinem Leben bisher noch nie antisozialistische Presseagenturen gebeten habe(,) meine Absichten zu verbreiten.

Mit Grüßen Fritz Cremer." (SAdK, VBK-ZV, Nr. 85, Vertrauliche Unterlagen 1968-78)

¹⁷¹⁵ "Was die Individualisten verband, war die Ablehnung des Ausbürgerungsaktes, nicht die des Regimes. Die Staatsführung hatte es deshalb leicht, die Gruppe, die keine war, aufzulösen. Sie brauchte den Individualisten nur ihre individuellen Interessen wieder vor Augen zu führen, indem sie individuell vorging und kollektive Bestrafung vermied. [...] Als die Sanktionen beendet waren, saßen die einen, die Unbekannten, in Gefängnissen, oder sie hatten beruflich und finanziell Nachteile erlitten; die mehr oder weniger Prominenten aber hatten zum größten Teil lediglich ihre Ehrenämter verloren [...] Es gab Rügen, strenge Rügen, Streichungen und Ausschlüsse für die Genossen, aber keine Ausschlüsse aus den Künstlerverbänden. [...] Da viele von denen, die sich Ergebnisgesten nicht abringen ließen, der DDR bald den Rücken kehrten, wiederholte sich hier im kleinen Bereich der Künste ein Vorgang, wie er sich vor dem Bau der Mauer im Großen abgespielt hatte: Die unruhigsten, kritischsten und politisch aktivsten Leute suchten das Weite und schwächten damit die innere Opposition. Daß die DDR kaum antimarxistischen Widerstand hatte und jahrzehntelang als der treueste Vasall der Sowjetunion gelten konnte, hing weniger, wie oft behauptet wurde, mit dem deutschen Nationalcharakter als vielmehr mit der deutschen Teilung zusammen, die Freiheitsdurstigen den Ausweg nach Westen ließ." (Günter de Bruyn, a.a.O., S. 215f.)

¹⁷¹⁶ Wolfgang Hütt, Schattenlicht, Halle 1999, S. 335.

"der bisher nie vom geraden Parteiweg abgewichen war", den Bericht seiner Tochter von der Hochzeitsfeier eines Generalstabsoffiziers der Volksarmee wieder. Die zur Bedienung der Generäle, Obersten und hohen Parteifunktionäre als "Ordonnanzen abkommandierten Soldaten seien behandelt worden, als dienten sie noch in der kaiserlichen Armee." Weidner zur Rede gestellt, wie sich das mit dem Sozialismus vertrage, habe resigniert geantwortet: "Da mußst du dich mit der Kritik der Jungen solidarisieren. Wir haben nun mal eine neue Oberschicht. Streitest du das ab, dann verlierst du als Vater wie als Kommunist deinem Kinde gegenüber die Vertrauensbasis."¹⁷¹⁷

Die bereits in die ummauerte DDR hineingeborene Künstlergeneration glaubte in den achtziger Jahren allerdings schon lange nicht mehr an eine Reformierbarkeit des Sozialismus. Ein Katz- und Maus-Spiel zwischen Künstler- und Rockgruppen mit den sie observierenden Staatssicherheitsorganen und deren "Inoffiziellen Mitarbeitern" (IM) um illegale Ausstellungen, Lesungen, Konzerte in temporären, privaten Kunsträumen bestimmte die Endphase der DDR. Intermediale Kunstformen, Kunstaktionen, handgedruckte Kunstzeitschriften und Künstlerbücher wurden als "politische Untergrundtätigkeit" (PUT) kriminalisiert und zum Teil mit physischer Gewalt "zersetzt". Diese ästhetische Opposition hatte mit Politik nichts mehr im Sinn.¹⁷¹⁸

Der leidgeprüften Vätergeneration von Volker Braun, die mit ihrer kritisch-loyalen Einstellung von der antifaschistischen DDR nicht loskommen konnten, erteilte beispielsweise Fritz Hendrik Melle eine Absage: "Da kann ich nur sagen, der Junge quält sich. Dazu habe ich keine Beziehung mehr. Ich bin schon in einer frustrierten Gesellschaft aufgewachsen. Diese Enttäuschung ist für mich kein Erlebnis mehr, sondern eine Voraussetzung."¹⁷¹⁹ Auch mit den

¹⁷¹⁷ Ebd., S. 378.

¹⁷¹⁸ Vgl. Die nichtoffizielle Literatur der DDR, Analysen und Berichte Nr. 12/1989, Gesamtdeutsches Institut. Bundesanstalt für Gesamtdeutsche Aufgaben, Bonn 1989; ZELLINNENDRUCK, hrsg. von Egmont Hesse und Christoph Tannert, Berlin 1990; Peter Böthig, UND, UNDSOWEITER, UNDSOFORT. Künstlerbücher und Zeitschriften im Eigenverlag. In: Kunst in der DDR, hrsg. von E. Gillen und R. Haarmann, Köln 1990, S. 105-111; Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Eine Bibliografie von Jens Henkel und Sabine Russ, o.O., Begleitbuch einer Wanderausstellung ausgehend vom Gutenbergmuseum Mainz vom 8.5.-9.6. 1991; EIGEN+ART 1983-1991. Eine Dokumentation. Herausgegeben von Frank Eckart, Uta Grundmann und Gerd Harry Lybke, drei Bände: Ansichten über einen Raum I+II, Die Künstler der Galerie, Eine Ausstellung der Kulturabteilung Bayer 17.11. 1991 bis 19.1. 1992, Leverkusen 1991; Klaus Michael/Thomas Wohlfahrt (Hrsg.), Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989, Berlin 1992; Thomas Günther, Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament, B 20/92, 8.5. 1992, S. 27-36; Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR 1980-1990, Forschungsstelle Osteuropa (Hrsg.), Bremen 1993; Die Einübung der Aussenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971-1990, hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert, Leipzig 1996; Paul Kaiser/Claudia Petzold, Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970-1989, Ausst.kat. DHM, 4.9. bis 16.12. 1997; Thomas Platt, Zwischenräume - Außenräume. Tendenzen Ostberliner Kunst in den 80er Jahren, Typoskript, Greifswald 1997.

¹⁷¹⁹ Notizen aus einem Gespräch von Elke Erb mit Fritz Hendrik Melle. In: Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR. Herausgegeben von Sascha Anderson und Elke Erb, Köln 1985, S. 151.

Die Stichworte zu seiner Biographie sind typisch für diese Generation, die keine Karriere mehr im realen Sozialismus plante: Geboren in Karl-Marx-Stadt, 10-Klassen-Abschluß, Berufsausbildung als Papiermacher mit Abitur in Schwedt, arbeitete als Anlagenfahrer, Heizer, Friedhofsarbeiter, 1983 Studium der Theologie in Naumburg, 1984 Kinokartenverkäufer in Karl-Marx-Stadt.

Im realsozialistischen Alltag konnten sie nicht wirklich leben, nur überleben, "ein mehr oder minder bewußtes durch- und aushalten, ertragen und abwarten von einem zum anderen moment leben. [...] auf der marathonstrecke überleben liegen solche gescheiterten projekte herum, als so fixe ideen, als illusionen, als utopien, als so losgewordener ballast unterwegs. schade. und da liegen auch die großen abgenutzten worte herum: liebe, zärtlichkeit, frieden, gleichheit, brüderlichkeit, gerechtigkeit, en gros die kuchenkrümel kommunismus."

getäuschten Erwartungen in den Gedichten des drei Jahre älteren Uwe Kolbe, wollte Melle "nichts mehr zu tun" haben.¹⁷²⁰ Kolbe konnte 1982¹⁷²¹ noch unbefangen fragen: "Wir haben Sozialismus, und warum herrscht hier nicht Offenheit?" Er nahm, wie Penck, scheinbar naiv den Sozialismus beim Wort: "Das ist ja der erste Schritt der Emanzipation, das man die Dinge ernst nimmt. [...] Deshalb bin ich auch von vornherein mit dem hohlen Rest kollidiert."¹⁷²² Mit der selbstverlegten Zeitschrift "Der Kaiser ist nackt" forderte Uwe Kolbe 1981 in Gestalt einer Manuskriptsammlung die offizielle Kulturpolitik heraus: "Der Kaiser ist nackt; das heißt/Weg mit der Ersatz- und Sklavensprache,/das heißt:/Verweigerung dem verlogenen Sinnschema,/das heißt:/Nachsehen, den Augen trauen, sagen,/das heißt:/VERANTWORTLICHES/ALLGEMEINES GESPRÄCH."¹⁷²³ In dieses Gespräch

(Leonhard Lorek, aus einem Brief an Michael Zickert vom 22.12. 1982. In: *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, a.a.O., S. 120.)

Um sich das Warten im falschen Leben des realen Sozialismus erträglicher zu gestalten, entwickeln die Künstler ein Gegenprogramm. Ein Jahr vor ihrer Übersiedlung nach West-Berlin, 1983, zog Cornelia Schleime (Jg. 1953) für sich und ihre Künstlerfreunde Bilanz: "ich weiß nicht, was die gesellschaft braucht, vielmehr, was ich und meine freunde brauchen, denn wir leben und spiegeln diese gesellschaft wider... ich sehe einen haufen, vom staat gestützter maler. ich sehe sie gelangweilt programme absolvieren... dieses monochrome gutfunktionierende wesen wird in uns nach farben verlangen, nach bildern. wir werden uns an der grenze des kitsches bewegen, um dieses grau zu beleben". (Unveröffentlichte Notiz von Cornelia Schleime im Archiv des Verfassers.)

Volker Braun antwortete in seinem am Beispiel Rimbaud die eigene poetische Position reflektierenden Essay "Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität": "Unsere jungen Dichter, Kinder der administrativen Beamten, suchen auch das Loch in der Mauer. Sie verbrauchen ihre Fantasie an Tunnels und Fesselballons, ihre 'monologe gehen fremd'. Fluchten wieder, aber auf Hasenpfoten. [...] Unsere vermeintlichen Neutöner, Hausbesetzer in den romantischen Quartieren (wo sie sich ordentlich fühlen), sind wohl gute Anschaffer, die fleißig auf den Putz hauen." (Sinn und Form, 38. Jg., 5/1986, S. 983, 990.)

¹⁷²⁰ Ebd.

¹⁷²¹ Unter dem Titel "Kern meines Romans" konnte Uwe Kolbe einen Text in der Anthologie "Bestandsaufnahme 2", die 1981 im Mitteldeutschen Verlag Halle erschien, plazieren, der als experimentell wirkender Text zunächst politisch keinen Anstoß erregte. Die ersten Buchstaben aneinandergereiht ergaben aber, als Anagramm gelesen, folgenden Text: "Eure Maße sind Elend. Euren Forderungen genügen Schleimer. Eure ehemals blutige Fahne bläht sich träge zum Bauch. Eurem Heldentum, den Opfern widme ich einen Orgasmus. Euch mächtige Greise zerfetze die tägliche Revolution." Erst nach der Auslieferung von mehr als 4000 Exemplaren bekam das MfS Wind von der Sache und versuchte sofort, die Restauflage von 935 Exemplaren aus dem Verkehr zu ziehen. Klaus Höpcke, stellvertretender Minister für Kultur und Leiter der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, entschied als für Literatur zuständiger Zensor, "daß durch die Leitung des Mitteldeutschen Verlages, Halle, mit Kolbe eine offensive Auseinandersetzung zur Klärung seiner politisch-ideologischen Positionen zu führen ist und bis zu einer Neuentscheidung alle geplanten Veröffentlichungen von Kolbe in Verlagen und Redaktionen der DDR zurückgestellt werden." (BStU, ZA, AOP 1082/91. Bd. 3, Bl. 186. Zit.n. Joachim Walther, Sicherungsbereich Literatur, Berlin 1996, S. 279f.)

¹⁷²² Ein Nein ist keine Lebenshaltung. Vier Gespräche mit Uwe Kolbe, geführt von Ellen Bartels (Pseudonym für Anna Mudry). In: *Absage-Ansage. Schriftenreihe DDR-Kultur 2*, Paul-Löbe-Institut Berlin, Berlin 1982, S. 35.

¹⁷²³ Uwe Kolbe, *Der Kaiser ist nackt*, in: *Der Kaiser ist nackt*, Mai 1981, S.1.

"Das immer tiefere Versinken einer Gesellschaft in Agonie kann im Einzelnen die Illusion fördern, er muss mit seiner Arbeit alles das ersetzen, was die Gesellschaft nicht leistet. Ein hoffnungsloses, in Wahnsinn oder Journalismus treibendes Unternehmen. [...] Es bedurfte des kindlichen, die Realität so verkennenden wie sich selbst Mut zuflüsternden Ausrufes 'DER KAISER IST NACKT' - Titel des seit 1981 erscheinenden Vorläufers von MIKADO -, um zu begreifen, daß Literatur auf ihrem Weg in die Öffentlichkeit nicht allein auf Verlage, Redaktionen, Buchhandlungen und Druckereien angewiesen ist. Im fünften Jahrhundert nach Gutenberg wurde zum literarischen Unikat zurückgekehrt. [...] Stets ein anderer bildender Künstler gestaltete den Umschlag [...]." (Mikado oder *Der Kaiser ist nackt*. Selbstverlegte Literatur in der DDR. Herausgegeben von Uwe Kolbe, Lothar Trolle und Bernd Wagner, Darmstadt 1988, Mikado 1-12. Ein Vorwort, S. 7f.)

"MIKADO war die einzige inoffizielle Zeitschrift (nicht nur damals - auch in den späteren Jahren gab es erstmal nichts Vergleichbares), die in einem staatlichen Betrieb gedruckt wurde und eine für die

sollten auch die Repräsentanten der Staates und der Partei einbezogen werden.¹⁷²⁴ Diese Forderung der runden Tische im Herbst 1989 war Anfang der 80er Jahre noch undenkbar. Mit der Zeitschrift "Mikado" konnte Kolbe, zusammen mit Lothar Trolle und Bernd Wagner, diesen Ansatz zwar noch bis 1987 fortführen, hatte sich aber 1986 entschlossen, mit einem Dauervisum im DDR-Paß seinen Wohnsitz vom Prenzlauer Berg nach Hamburg zu verlegen. Mit dem Scheitern des Versuchs während eines einwöchigen Lese- und Diskussionsforums, das Bert Papenfuß und Stefan Döring unter dem Titel ZERSAMMLUNG¹⁷²⁵ vom 5.-11.3. 1984 in einem Berliner Hinterhofatelier in der Lychener Str. 6 organisiert hatten, einen unabhängigen Künstlerverband zu gründen, teilte sich die Künstler- und Literatenszene des Prenzlauer Bergs in eine sprachkritische, experimentelle, programmatisch unpolitische Gruppierung (Stefan Döring, Bert Papenfuß u.a.) und in einen politisch engagierten Kreis (Elke Erb, Jan Faktor, Uwe Kolbe u.a.). Kolbe war klar geworden: "Die zensurbeschränkte Suche nach Konzepten für die Lösung des Knotens, der aufs engste mit dem Begriff Abgrenzung zu tun hat, ist über Biermann im Künstlerischen und Bahro im Theoretischen kaum hinaus gediehen."¹⁷²⁶

Offener Widerstand war in diesem geschlossenen System ohnehin mit den subtilen Mitteln der Kunst nicht möglich. Die nach 1989 vielfach beschworene "DDR-Identität", war sie nicht eher eine Notgemeinschaft der 40 Jahre von einem Übervater Staat in Unmündigkeit gehaltenen Kinder?

Der Karl Hofer-Schüler Karl-Hermann Roehricht, der 1960 als Fremdling der bundesdeutschen Wirtschaftswunderwelt in die DDR übersiedelte und mit seiner gegenständlichen Malerei auf ein Auskommen in seiner Geburtsstadt Leipzig hoffte, nach jahrelangen heimtückischen "Bestrafungsaktionen" ("..die Bremsstränge am Auto zerschnitten...Es war Horror, jede Woche etwas anderes.") schließlich 1981 einen Ausreiseantrag stellte, dem 1984 stattgegeben wurde, beschrieb treffend das Lebensgefühl eines Künstlers in den siebziger und achtziger Jahren: "Die DDR ist ja [...] ein Urwald, in dem man aus herabgefallenen Zweigen und Blättern Botschaften lesen muß. Ohne Lederstrumpf-

Schreibmaschinenzeitschriften damals unerreichbare Auflagenhöhe von ca. 120 Exemplaren hatte." (Jan Faktor, Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre. In: ARIADNEFABRIK 6/1988)

¹⁷²⁴ In einem Offenen Brief an den Minister für Kultur Hans-Joachim Hoffmann vom 2.3. 1984 forderte Kolbe "geheime und konkrete Wahlen", Reisefreiheit und "Rechtsklarheit über Veröffentlichungs- und Medien-Konditionen".

¹⁷²⁵ "Das Hauptproblem war das fehlende 'Danach'. Sehr viele, die da waren, hatten Ausreiseanträge laufen. [...] Der letzte Abend endete dann im Chaos. [...] Weil in der Woche keine funktionierende Struktur entstanden war und die eigentlichen Veranstalter sich [...] sehr zurückhielten, war eben alles möglich. Die Zersplitterung hatte sich selbst inszeniert. Elke Erb saß still auf einem der wenigen Stühle und wartete ab." (Jan Faktor, Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre. In: ARIADNEFABRIK 6/1988)

¹⁷²⁶ Uwe Kolbe, Abgrenzung. Fragmente aus einem ländlichen Exil. In: Aufrisse Zwei. Über das Nein hinaus, Berlin 1988 (Reihe "Radix-Blätter"), S. 62.

Andere Protagonisten der Kunstszene des Prenzlauer Berges gingen soweit zu behaupten, die Mächtigen in der DDR hätten sich diese Kunstszene "als Gummizelle für Formalisten" geleistet: "Sascha Andersons Wirkrichtung, die er für die Berliner und Dresdner 'Szene' vorgab, war: 'Nicht für, nicht gegen, sondern außerhalb' und noch heute ist ihm die STASI dankbar für dieses Bekenntnis zum Labyrinthischen ... Die radikale Beschäftigung mit der 'Realpräsenz' der Kunst und die deutliche Trennung der 'Szene' von den politischen Aktivisten auch Kirche und Bürgerbewegung ist das Schlüsselmoment für das Verständnis einer schwer deutbaren Situation, um die es hier geht." (Christoph Tannert, in: Riß im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien", Ausst.kat., Berlin 1994, S. 44)

Sascha Anderson wurde in den 80er Jahren als Prototyp eines IM eingesetzt, der die Künstlergruppen nicht nur beobachten, sondern in ihnen "tonangebend" werden sollte, um deren Aktivitäten "paralysieren", die politischen Ziele der jeweiligen Gruppe "umprofilieren" oder die Gruppe insgesamt "zersetzen" zu können. Vgl. Joachim Walther, Sicherungsbereich Literatur, Berlin 1996, S. 638ff.

Fähigkeiten kommt man nicht weit."¹⁷²⁷

Die Kunst konnte den schleichenden Verfall eines erstarrten Systems selbstverständlich nicht aufhalten. Die neoexpressionistischen, neoexpressionistischen, gemalten Apokalypsen der Schüler¹⁷²⁸ von Heisig, Mattheuer, Tübke und Sitte gewährten in den 80er Jahren Einblicke in den Aufruhr der Seelen und zeugten vom Lebensgefühl einer poststalinistischen Generation. Heute mag man diese Bilder als seismographische Aufzeichnungen der Beben deuten, die die geräuschlose Implosion des Systems 1989 anzeigten. Sie hinterließ ein emotionales Vakuum und Sinndefizit, das als Phantomschmerz die Künstler damit konfrontierte, daß die vermeintliche Eigenart einer Generationen übergreifenden eigenständigen DDR-Kultur auf einer doppelten, negativen Identität gegen das NS-Regime und gegen den eigenen Staat als totalitäre, "antifaschistische" Erziehungsdiktatur beruhte. Die "tägliche Schizophrenie"¹⁷²⁹ als gesellschaftlicher Zustand lähmte jeden Widerstand schon im Ansatz.

Vier Studenten im Fach Bühnenbild an der Kunsthochschule Dresden, Micha Brendel, Else Gabriel, Via Lewandowsky und Rainer Görß, die sich seit ihrer Performance "Herz Horn Haut Schrein" 1987 im Keller der Hochschule als "Autoperforationskünstler" bezeichneten, verweigerten den sinnlosen Kampf gegen das Phantom eines allgegenwärtigen und zugleich ungreifbaren Staates, von dem man sich kein Bild machen durfte, durch den demonstrativen Einsatz des eigenen Körpers und der eigenen Biographie als Material. Sie spielten mit ganzem Einsatz und vollem Risiko. "So fällt auch der letzte Ort, der Fluchtburg war - die eigene Person."¹⁷³⁰ Jede Performance war ein Selbstversuch, der die permanente Ausnahmesituation und Amputation der Sinne im Hochdruckkessel DDR bewußt machte, ohne den Anspruch aufklären oder belehren zu wollen. Ihrem Publikum, das sich in diesen Verhältnissen nach dem Motto, 'man kann es sich überall etwas schöner machen', eingerichtet hatte, demonstrierten sie illusionslos die Lage, indem sie "sich selbst zum Affen machten".¹⁷³¹

Die Autoperforationskünstler blieben im Land, ohne allerdings zur psychischen Stabilisierung der DDR beizutragen und die schönen Seelen in der Diaspora "innerweltlicher Askese" aufzurichten. Diese nach dem Mauerbau geborene Generation zog total ernüchtert die Konsequenzen aus der Einsicht, daß die DDR ein Staat war, für den sich die "traurige Metapher eines riesigen Käfigs" aufdrängt: "eine stabile und absolut gesicherte Umzäunung, darin die perfekte Dressur [...], die auf Leistung und Gehorsam orientierte."¹⁷³² Der Staat, der als geschlossene Anstalt seinen Bürgern nach eigenem Ermessen Ausgang erteilte oder nicht, verbarrikadierte sich hinter der Mauer als "antifaschistischem Schutzwall" und legitimierte seine repressive Diktatur mit der Notwendigkeit eines offensiven "Antifaschismus" gegen den angeblich latent "neofaschistischen" Westteil des Landes. Eine wirkliche "Entnazifizierung" gab es jedoch in der DDR, die die Diktatur seit 1933 fortführte, noch viel weniger als in der Bundesrepublik. "Die faschistische Lebensweise ist praktisch ohne Bruch übernommen und fortgeführt worden."¹⁷³³

¹⁷²⁷ Zit n. FAZ, Nr. 102, vom 3.5.1985, S.25. Vgl. Karl Hermann Roehricht, Lebensverläufe. Innenansichten aus der DDR, Berlin 1991.

¹⁷²⁸ U.a. Hubertus Giebe, Walter Libuda, Trak Wendisch, Klaus Killisch.

¹⁷²⁹ Günter de Bruyn, Vierzig Jahre, Frankfurt am Main 1998, S. 99.

¹⁷³⁰ Zit.n. Ausst.kat. "Vom Ebben und Fluten, Leonhardi-Museum, Dresden 1988.

¹⁷³¹ Gespräch des Vf. mit Else Gabriel am 14.1.1991.

¹⁷³² Hans-Joachim Maaz, Gefühlsstau. Psychogramm der DDR, Berlin 1990, S. 84

¹⁷³³ Hans-Joachim Maaz, Gefühlsstau. Psychogramm der DDR, Berlin 1990, S. 95.

Die Erziehungsideale des neuen sozialistischen Menschen blieben Sauberkeit, Pünktlichkeit, Tüchtigkeit und Gründlichkeit, Selbstbeherrschung, Disziplin und Ordnung, Verherrlichung von Kraft und Stärke. So baute die neue Gesellschaftsordnung unwidersprochen weiter auf Führerkult, Massenaufmärsche, Fremdenhaß, psychischen Terror durch Überwachung, Arroganz der Macht, Gehirnwäsche, Anpassung, Untertanenmentalität.

Die DDR war für sie eine "Leiche, so tot, daß man sich nur noch lustigmachen konnte."¹⁷³⁴ Else Gabriel schreibt in einem Text "ÜBER(M)ICH": "Ich habe Waffen entwickelt für den täglichen Nahkampf. Z.B. AUTO-PERFORATION, die Selbstlöcherung, handhabbar zum Unschädlichmachen von Gefühlsüberschuß, der entsteht, wenn sich einer gut- oder böseartig akuten Gemütsbewegung der Gegenstand entzieht, bzw. entzogen wird [...]."¹⁷³⁵ An der allgemeinen Erstarrung und Lähmung der DDR-Gesellschaft prallte jeder Gefühlsüberschuß ab. Der "Gefühlsstau" als Konsequenz ist daher der zentrale Begriff im Psychogramm der DDR, das Hans-Joachim Maaz aus seiner Praxis als Chefarzt einer psychotherapeutischen Klinik in Halle seit 1980 entworfen hat. Der Zwang zur Spaltung der Persönlichkeit und die damit verbundene Abspaltung von den Gefühlen führte dazu, daß unter der Maske von Wohlverhalten und Disziplin "ein gestautes Gefühlspotential von existentiellen Ängsten, mörderischer Wut, Haß, tiefem Schmerz und oft bitterer Traurigkeit" schmort. Ohne das Gefühl als Korrektiv für die Erfahrung und Wahrnehmung einer gestörten Umwelt konnte der Widerspruch von Anspruch und Realität zwar täglich erfahren, aber nicht mehr empfunden werden. Der Gefühlsstau führt zum Verlust des fühlenden Kontakts mit sich und der Welt und letztlich zur Deformierung der Persönlichkeit, die dann für 'normal' gehalten wird. Die betroffene Person "bleibt fortan abhängig und autoritätssüchtig."¹⁷³⁶

Gegen die Elterngeneration, die immer geschwiegen und Harmonie gesucht haben, entwickelten die Autoperforationskünstler Schocktechniken, überschritten Peinlichkeitsschwellen (Via Lewandowsky: "langsam nässen", 1985), gaben dem Zustand quälenden Schweigens einen Körper, erzeugten fortwährend neue Unklarheiten, Fakes, Farcen und Verwirrung. Mit den katholischen Abreaktionsritualen der Wiener Aktionisten haben sie nur oberflächlich betrachtet etwas zu tun. Metaphysik, Mystik und ästhetische "Lebensliturgie" (Hermann Nitsch) lagen jenseits ihres Horizontes. Durs Grünbein spricht von "protestantischen Ritualen", von der Haßliebe des Protestanten, den seine Ethik als Akrobatik einholt: "Sie muß Wunden schlagen, um Ordnung herzustellen."¹⁷³⁷ Zugleich kennzeichne die Gruppe "ein Staunen über die Komik der eigenen Lage, clowneske Selbstvergewisserung [...]".¹⁷³⁸ Im Gegensatz zu vielen Künstlern in der DDR, die ihren Glauben an die Utopie eines besseren Sozialismus im realen Sozialismus verbreiteten, blieb ihr Publikum ohne Trost, ohne Alternative, ohne Hoffnung. Sie sprengten das familiäre, stillschweigende Einverständnis der alternativen Kunstszene.

Die Performance-Gruppe als Notgemeinschaft löste sich mit dem Ende der DDR rasch auf. Jeder war jetzt mit sich und seiner Geschichte allein.

Am 22. Juni 1989, wenige Monate vor der Öffnung der Mauer, fand im Rahmen einer "permanenten Kunstkonferenz" im Zentrum der "Hauptstadt der DDR" in der Galerie "Weißer Elefant" eine Performance statt. In der Galerie waren die Versatzstücke einer deutschen Schulstube versammelt: Tierpräparate eines Adlers und eines Bussards, ein schwarzer Spiegel im Format einer Schultafel, ein Pulttisch. Während Via Lewandowsky mit einer langen Eisenstange an einer auf dem Boden liegenden tote Taube als verrottetes Friedenssymbol des sozialistischen Lagers herumstochert und den staatlichen Zugriff auf die Intimität des Körpers an sich selbst demonstriert (Rasieren der Schamhaare, Fesselung), liest Durs Grünbein am

¹⁷³⁴ Gespräch des Vf. mit Else Gabriel am 14.1.1991.

¹⁷³⁵ Zit.n. Ausst.kat. "Vom Ebben und Fluten, Leonhardi-Museum, Dresden 1988.

¹⁷³⁶ Hans-Joachim Maaz, Gefühlsstau. Psychogramm der DDR, Berlin 1990, S. 76f., 59.

¹⁷³⁷ Else Gabriel, Alias, auch genannt... (Die Kunst der Fuge), Permanente Kunstkonferenz am 17.6.1989 in der Galerie Weißer Elefant, Berlin (Ost).

¹⁷³⁸ Durs Grünbein, Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten, in: E. Gillen/R. Haarmann, Kunst in der DDR, Köln 1990, S. 316.

Schreibpult einen Text, der die verinnerlichte Dressur zum neuen sozialistischen Menschen, das Abtöten der eigenen Person beschreibt: "Ich habe es umgebracht. Ich habe es endlich geschafft, es zu töten. Ich habe es eingesperrt, ausgehungert, unter der Folter der Isolation zerbrochen. [...] Ich mußte es töten, mühsam, mit deutscher Gründlichkeit. Was dann begann, war die Abschaffung des Verbrechens zugunsten des Planes [...]." Der innere Aufstand war vorbei, versiegelt, eingefroren. Die Szene versinkt im Kohlenstaubnebel, den ein Staubsauger verwirbelte: "Draußen die unerhört lautlose Implosion einer Landschaft. Mit deutscher Gründlichkeit."¹⁷³⁹

Ein Künstler der Aufbaugeneration dagegen, der wie Wolfgang Matheuer, über Jahrzehnte aus einer ethisch-moralischen Haltung heraus mit politischen Metaphern und Parabeln die gesellschaftlichen Konflikte deutlich zur Anschauung¹⁷⁴⁰ brachte, sah sich veranlaßt, noch am 7. Oktober 1988, dem 39. Jahrestag der DDR-Gründung, demonstrativ aus der SED auszutreten: "Ich sehe heute: Sie, die Partei, braucht das sich selbstbestimmen wollende Individuum nicht. Sie hat gar keine geeigneten Mechanismen entwickelt, individuelles Wissen und Erleben von unten positiv zu integrieren. Sie wähnt sich nach wie vor allwissend und allmächtig und spricht nur ungern mit nicht jubelnden Genossen. Ein 'Ja, aber...' ist ihr schon lästig. Was tun? Ich fühle mich mitverantwortlich, im Engen wie im Weiten, und denke nicht daran, meine Verantwortung zu leugnen oder nach 'Oben' zu delegieren und mich zum Mitläufer zu entwerten. Ich kann nicht jubeln und kann auch nicht Ja sagen, wo Trauer und Resignation, Mangel und Verfall, Korruption und Zynismus, wo bedenkenloser, ausbeuterischer Industrialismus so hochprozentig das Leben prägen und niederdrücken und wo programmatisch jede Änderung heute und für die Zukunft ausgeschlossen wird. [...] Ich werde weiterhin in dem Land und der Stadt, in denen ich verwurzelt bin, mit aller Kraft und allen meinen Fähigkeiten arbeiten, aber ich kündige meine Mitgliedschaft in der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands."¹⁷⁴¹

Nicht weit vom wilhelminischen Kyffhäuser entfernt, beendete Werner Tübke zur gleichen Zeit das 1976 im Auftrag des ZK der SED und des Ministerrates begonnene Panoramagemälde auf dem Schlachtberg bei Frankenhausen zur "Frühbürgerlichen Revolution in Deutschland" (Abb. 282). Auf 123 laufenden Metern inszeniert Tübke mit seinen chiningepanzerten, leblosen Puppen die Apokalypse als überdimensioniertes Krippenspiel. Trickreich unterlief er den von der Partei erwarteten Geschichtsoptimismus, der in die historische Niederlage den perspektivischen Sieg der Plebejer hineinprojiziert, indem er weit in die Kunstgeschichte zurück 'emigrierte' und so das von der Partei geforderte "gesellschaftlich bedeutsame" Thema mit manieristischer Stilakrobatik unterlief (Vgl. Resümee a.). Nach dem Vorbild der großen Schlachtpanoramen (z.B. Anton von Werners Sedanpanorama am Alexanderplatz in Berlin) wünschten sich die Herrschenden einen

¹⁷³⁹ Zit.n. "Permanente Kunstkonferenz", Berlin 1990, S. 58.

¹⁷⁴⁰ Manfred Tschirner schrieb über die erste Retrospektive von Matheuer, die 1988 von der Nationalgalerie im Alten Museum der "Hauptstadt der DDR" gezeigt wurde: "In der Rotunde des Alten Museums [...] flankieren Marmorbilder des Zeus und der Nike die hohe Tür, jenseits stampft 'Der übermütige Sisyphos' mit den Seinen in wildem Triumphtanz den Felshang hinunter, ingrimmig trotzend der zeitlosen Rache des Zeus. [...] Immer wieder hat er mit seinen Bildern Aufsehen erregt, ein *Aufsehen* im ganz wörtlichen Sinne: aufzusehen von unserem täglich vertrauten Tun und wahrzunehmen (als *wahr* zu nehmen), in welchem Kontext dieser jetzige Augenblick steht. Ein Spaßverderber? Denn selbst der übermütige Sisyphos in seinem unbändigen Freiheitsrausch wird ja zurückgenommen, die Wahrheit geht weiter: Hinten im Bild stemmt einsam und klein ein Sisyphos wieder an seiner Last. Dargestellt ist eine Bewußtseinspaltung [...]." (Manfred Tschirner, Freundlicher Besuch. Zur Wolfgang-Matheuer-Ausstellung im Alten Museum Berlin, in: Sonntag 32, 1988, S. 4.)

¹⁷⁴¹ Wolfgang Matheuer, An die SED Grundorganisation Bildende Kunst Leipzig. Austrittserklärung vom 7.10. 1988. In: Wolfgang Matheuer, Äusserungen. Texte. Graphik, Leipzig 1990, S. 227f.

Tempel¹⁷⁴² für den "Imperialismus des Auges", wie er zwischen 1880 und 1912 von börsennotierten Panorama-Gesellschaften zur Beförderung vaterländischer Gesinnung betrieben worden war. Dem Kulturhistoriker Stephan Oettermann erscheint das Panorama als "Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird [...]."¹⁷⁴³ Noch einmal sollte ein Monument dieser Größenordnung "die Entwicklung des sozialistischen Nationalbewußtseins [...], die Gewinnung einer nationalen Identität" fördern, damit "die DDR in vollem Maße von einer 'Nation an sich' zu einer 'Nation für sich selbst'"¹⁷⁴⁴ werden kann. Während der 12 Jahre, die der Maler und seine Gehilfen für das Werk brauchten, verdüsterte sich mit dem historischen Horizont für den realen Sozialismus das Panorama. Der Betrachter wird mit einem unsichtbaren Marionettenspieler konfrontiert, dem seine Spielvorlage abhanden kam. Papst, Fürsten, Kardinäle, Soldateska und Bauern sind in einem ewigen Kreislauf von Haß und Niedertracht aussichtslos gefangen. In dieser gottverlassenen Welt erscheint kein Silberstreif künftiger Erlösung aus dem irdischen Jammertal. Tübke ersetzt die kommunistische Teleologie durch eine negative Theologie. Der Hofmaler stellt dem untergehenden Staat den Totenschein aus. Als das Panoramagebäude ein Jahr nach Abschluß der Malerei am 14.9.1989, knapp zwei Monate vor der Öffnung der Berliner Mauer, in einem Festakt eröffnet wurde, hatte sich der untergehende Staat ungewollt sein eigenes Mausoleum errichtet.

Friedrich Dieckmann kommentiert die Dialektik von Ästhetik und Politik in einem von der Grundkreditbank zurückgewiesenen Essay: "Mit ingenieurem Timing war es ihm gelungen, Staat und Werk, Ordnung und Oeuvre zu synchronisieren: Vier Wochen vor dem Eintritt der Bevölkerung in die Politik hatten die Häupter von Partei, Parlament und Regierung sein Hauptwerk, das Rundbild von Frankenhausen, einweihen helfen. Es war die letzte große Kunstveranstaltung des Kunststaates, und sie kam gerade recht: das Magnum Opus war eröffnet - nun konnte das Machtgehäuse, das ihm den Tempel erbaut hatte, getrost zugrunde gehen. Tübke hat den SED-Staat in fünfzehnjähriger Arbeit zu Ende gemalt; nachdem das Grabmal, das Mal-Grab eingeweiht war, konnte der König das Zepter niederlegen. Das war dann keine feierliche Szene mehr, es war mehr wie das Niedergehen einer Theaterkulisse; der Rundhorizont fällt, auf einmal stehen die Darsteller auf der leeren Bühne. Tübke hatte seinen Rundhorizont vorsichtshalber auf Beton befestigt. [...] (Das Werk) besteht [...] auf nichts als sich selbst und der Niederlage, die es verklärt - das letzte überbietende Exempel eines Staatsmäzenatentums, das sich, wie einst das römische der Renaissancepäpste, in der Darstellung des Weltgerichts erfüllt."¹⁷⁴⁵

¹⁷⁴² "Frankenhausen ist ein Tempel des Staates DDR." (Hermann Raum, Manierismus, Realismus und das Zeitgenössische. Über einige Schwierigkeiten mit Begriffen. In: Werner Tübke, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithografien, Ausst.kat. Nationalgalerie, Berlin 1989, S. 39.)

"Zugleich ist Tübkes Werk ohne Hoffnung und es verheißt auch keinen Ausweg. Es ist ein Kunstwerk, in dem das Absurde, das in der DDR hohe Triumphe gefeiert hat, zur Kunstform geronnen ist. Es bedeutet künstlerisch ein Ende." (U. Krenzlin, Historienmalerei in der DDR - Bebilderung oder Erhellung der Geschichte? In: hefte zur ddr-geschichte, Forscher- und Diskussionskreis DDR-Geschichte, Abhandlungen 1, Berlin 1992, S. 21).

¹⁷⁴³ Stephan Oettermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main 1980, S. 9.

¹⁷⁴⁴ Walter Schmidt, Das Gewesene ist nie erledigt. Worauf muß sich eine Nationalgeschichte der DDR stützen?, in: Sonntag, Nr.27, Berlin 1981, S.9.

¹⁷⁴⁵ Geschrieben im Februar 1991 für den Katalog zur Ausstellung "Staatskünstler, Kritiker, Harlekin?" Abgedruckt unter dem Titel "Von Staatskünstlern, Kritikern und Harlekinen oder: Was vermag ein Fragezeichen. Aus abgelehnten Manuskripten" von Friedrich Dieckmann. In: Bildende Kunst 3, 1991, S. 72f. Dieckmann vermutet, die Ablehnung seines Textes gehe auf die Erwartung der Bank zurück, "von dem offenbar umgehenden Vorwurf entlastet zu werden, "Staatskünstler' der DDR gesammelt zu haben. 1997 wurde der Text von der Grundkreditbank doch noch für ihren Katalog zur Ausstellung "Ostwind" zugelassen.

IV. Anhang

Dokumente

1. Heinz Lüdecke und Hans Sedlmayr - zwei Kunsthistoriker als Antimodernisten im geteilten Deutschland

Die Polemik von zwei Kunsthistorikern gegen die Moderne, von denen der eine, Hans Sedlmayr, aus katholisch-konservativen Milieu stammend, sich zum Nationalsozialismus bekannte, während der andere, Heinz Lüdecke, seit Ende der Weimarer Republik dem Kommunismus verpflichtet war, macht deutlich, daß der Antimodernismus als Folge deutscher Kulturkritik Ende der 40er Jahre im geteilten und besiegten Deutschland als gemeinsames Erbe sowohl der Nationalkonservativen und Nationalsozialisten als auch der Kommunisten weiterwirkte.

Bereits ein Jahr vor Beginn der Kampagne gegen den Formalismus formulierte 1947 der Kunstkritiker Heinz Lüdecke¹⁷⁴⁶ aus der "fortschrittlichen" Position des wissenschaftlichen Kommunismus eine Fundamentalkritik des Surrealismus, mit der er auf die skeptisch heitere Malerei der Westberliner Malergruppe "Fantasten"¹⁷⁴⁷, die sich im Umfeld der Galerie Rosen am Kurfürstendamm bewegte, wie mit Kanonen auf Spatzen zielte.

Der Soziologe Albrecht Göschel sieht in den so auffallend häufig gemalten und geschriebenen Apokalypsen der 80er Jahre eine "letzte Äußerung einer quasi religiösen Kunst, wie sie die DDR-Kunst war. In der Erkenntnis ausbleibender Erlösung bietet sich nur noch der Untergang, die Ahnung der Apokalypse als Alternative und depressiv stimmende negative Utopie. Daß sich Untergang nur als Endzeitvision darstellen kann - eine Sicht, die sich ungebrochen über die Wende erhalten hat -, verweist ein letztes Mal auf die religiöse Geschichtsauffassung der DDR und des Sozialismus, auf ihre anti-zivilisatorischen Konsequenzen vor allem bei Künstlern und Intellektuellen, die aus dem Verlust ihres Sendungsauftrages, den sie aus dem Sozialismus glaubten beziehen zu können, ein umfassendes Ende ableiten." (Albrecht Göschel, Die (Auftrags-)Kunst der DDR als Dokument essentialistischer Identität, unveröff. Manuskript, Berlin 1999, S. 13.)

Für Karl Löwith war die teleologische Geschichtsdeutung "ein Versuch, den Sinn geschichtlichen Handelns und Erleidens zu begreifen." Für die Marxisten war es die klassenlose Gesellschaft als innerweltliches Erlösungsmodell, für die Christen das kommende Reich Gottes. Vgl. Karl Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie, Stuttgart u.a. ⁸1990, S. 13.

¹⁷⁴⁶ 1929 schrieb Lüdecke in der Zeitschrift "Der Sturm" (Jg. 19, Nr. 10) über slowenische Konstruktivisten in Triest und Ljubljana. (Vgl. Ausst.Kat. "Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa", Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994, S. 218f.)

Heinz Lüdecke gehörte seit 1929 der KPD an, war als Filmkritiker der "Roten Fahne" tätig und leitete seit 1931 die Wochenzeitung "Rote Post". Nach Kriegsdienst und sowjetischer Gefangenschaft war er seit 1946 Kulturredakteur zunächst der Berliner Zeitung, dann 1949-1951 für das Neue Deutschland. Mit dem Professorentitel versehen, war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Deutschen Akademie der Künste und Mitglied im Redaktionsbeirat der Bildenden Kunst bis zu seinem Tod 1972.

"Sein Erscheinungsbild war gepflegt. Es ließ die prägende Herkunft aus einem gutbürgerlichen Elternhause erkennen." (Wolfgang Hütt, Schattenlicht. Ein Leben im geteilten Deutschland, Halle 1999, S. 136.)

Vgl. Heinz Lüdecke, Auf dem Weg. Zwanzig Aufsätze über bildende Kunst, Literatur und Kulturpolitik, Berlin 1954.

¹⁷⁴⁷ U.a. Karl Hartung, Hannah Höch, Jeanne Mammen, Hans Thiemann, Heinz Trökes, Hans Uhlmann, Mac Zimmermann. In wechselnder Besetzung stellten sie im Februar 1946 bei Rosen in der "Fantasten-Ausstellung", im November/Dezember 1947 als "2. Jahresschau Künstlerkreis Gerd Rosen" (neben einem Katalog erschien Ende des Jahres der "Almanach der Galerie Gerd Rosen") und nach einem Streit mit Rosen in der Galerie Franz unter dem Titel "Zone 5" vom 4.9.-20.10. 1948 aus. Heinz Lüdeckes Kritik der Heinz-Trökes-Ausstellung in der Galerie Bremer (24.6.-30.7. 1947) unter dem Titel "Vernunft wird Unsinn..." (Berliner Zeitung vom 25.6. 1947) provozierte die Leserpost eines "Saarländers" an die Galeristin: "dieser Mensch [Trökes, E.G.] soll lieber helfen, Berlin 'aufbauen', es wäre besser er klopfte Steine. Dem dürfte man nicht mal einen Bleistift verkaufen, damit er nicht so einen Mist verzapft." ("Zone 5. Kunst aus der Viersektorenstadt 1945-1951", hrsg. von E. Gillen und

Sein Essay "Die Bezüglichkeit des Beziehungslosen" beschäftigt sich vordergründig mit der Malerei des Surrealismus, zielt aber auf die Psychoanalyse als Anstifterin der Moderne: "Louis Aragon [...] sagt: 'Das Surrealismus genannte Laster ist der zügellose und lustbetonte Gebrauch des Bildes als Rauschmittel.' [...] Wenn die Bilder der surrealistischen Maler aussehen, als ob sie nach Rezepten produziert wären, die ihre Schöpfer den berühmten 'Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse' von Sigmund Freud entnommen haben, so ist das kein Zufall. Dadurch, daß die Surrealisten verdrängte atavistische Regungen und Begierden aus den tiefsten Kellern des Seelenlebens heraufholen, verwirklichen sie die These, daß das Bild 'ein Rauschmittel' sei. Sexuelsymbole und Erinnerungen an den protoplasmatischen Urzustand werden beschworen. Das Bewußtsein ist angeblich ausgeschaltet; in Wahrheit aber filtert ein prononciert großstädtischer Intellekt die emporquellenden Untergrundvisionen. Dieser perverse innere Widerspruch macht die surrealistischen Malereien so 'interessant' [...]. Sie fühlen sich als Priester und Adepten dunkler, archaischer Mächte und verneinen aggressiv die Rolle des Bewußtseins. Damit üben sie Verrat an dem, was den Menschen vom Tier, was den kultivierten Menschen vom Urmenschen unterscheidet: am eigentlich Humanen. Sie tun das - selbstverständlich! - im Dienste einer angeblich höheren Idee, der Idee der 'Freiheit'. Aber ihr Freiheitsbegriff ist weit entfernt von dem des Kategorischen Imperativs oder von dem des kämpfenden Sozialismus: die Freiheit, die sie meinen, ist Anarchie - Anarchie der entfesselten Triebe und der ungezügelten Individualität. Die surrealistische Theorie proklamiert daher folgerichtig die permanente Rebellion, den Aufruhr als Selbstzweck [...]. Willkür und Absurdität werden in feindseligen Gegensatz zur gesamten bisherigen Kunst zu ästhetischen Kategorien erhoben. Daß diese gemalten und geschriebenen Frontalangriffe auf Vernunft und Logik die letzten, morbidesten Auswüchse des europäischen Kultur nihilismus, des 'Unbehagens an der Kultur', sind, liegt auf der Hand [...]. Denn es ist ein verhängnisvoller Irrtum, die Rettung in der Unvernunft zu suchen, weil 'die Vernunft' versagt hat [...]. Der Weg aus der Absurdität führt über die soziale Neuordnung."

Lüdeckes Kunstkritik greift schließlich aus zu einer generellen Ablehnung des Existentialismus als zeitgenössische Erscheinungsform des Nihilismus:

"Das philosophische Korrelat zum Surrealismus ist der Existentialismus [...]. Er lehrt, daß der Mensch ein 'Fremdling' in der Welt sei, der sich mit lauter Unbegreiflichkeiten abzufinden habe [...]. Der Existentialismus endet im völligen Nihilismus. Seine Jünger umkreisen den Tod wie die Motte das Licht; abgestoßen und doch magisch angezogen [...]. Und was sich als Philosophie und Ästhetik ausgibt, erweist sich in Wahrheit als eine Dämonologie, mit deren mystischen Formeln eine sterbende Klasse die Schatten des Hades zu bannen versucht."¹⁷⁴⁸ Zur gleichen Zeit wie Heinz Lüdecke formulierte Hans Sedlmayr ganz ähnliche Diagnosen des europäischen Kulturverfalls. Als überzeugter Nationalsozialist und Verfechter der "großdeutschen" Lösung des Anschlusses Österreichs an das "Dritte Reich" 1938¹⁷⁴⁹ nutzte er

Diether Schmidt, Berlin 1989, S. 191) Eine Distanzierung der Künstler von der politischen "Realität der vier Besatzungszonen Deutschlands" in eine eigene erträumte 5. Zone wurde nach Währungsreform und Blockade von Seiten der parteilichen Kritik nicht gestattet: "Die 'Zone 5' liegt auf einem sehr unwohnlichen, menschenfeindlichen Planeten. Sie liegt, wie man sagt: auf dem Mond." (Gerhard Pommeranz-Liedtke, Berliner Ausstellungen, in: bildende kunst, 2. Jg., H. 10, S. 43f., zit.n. "Zone 5. Kunst aus der Viersektorenstadt 1945-1951", a.a.O., S. 202)

¹⁷⁴⁸ In: "bildende kunst. Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur" 1. Jg., Heft 7, 1947, S. 10f.

Im letzten Jahrgang der Zeitschrift "bildende kunst" (Heft 4, 1949, S. 109-115) schrieb Heinz Lüdecke über "Die Tragödie des Expressionismus".

¹⁷⁴⁹ Geb. am 18.1. 1896 in Szasokö im Komitat Sopron in Ungarn (heute Hornstein im Burgenland), gest. am 9.7. 1984 in Salzburg. Ab 1907 in Wien Besuch des Gymnasiums, 1915 Kriegsmatura, Verpflichtung als

nach 1945 die Interimszeit als 'Belasteter' bis zu seinem Ruf nach München 1951, um seine Modernitätskritik unter dem Titel "Verlust der Mitte"¹⁷⁵⁰ 1948 zu publizieren. Im Unterschied zu Lüdecke beklagte er den "Verlust des Menschenbildes" in der modernen Kunst bereits seit der "Krisenzeit um 1770".

Interessant im Zusammenhang mit Bernhard Heisigs Klage über den Verlust der Bindung des Künstlers an einen Auftraggeber und damit an eine verbindliche Weltanschauung sind Sedlmayrs Ausführungen über die Malerei, die "in der modernen Zeit die hemmungsloseste aller Künste" sei:

"Freigeworden von den Bindungen öffentlicher Aufgaben, für die sie schafft, frei geworden von verbindlichen Themen, die ihr gestellt sind, schaffend nur 'für sich' oder für die Anonymität der Ausstellung, droht ihr der 'Zufall des Beliebigen'. Für die Maler [...] trifft zu, was Jaspers von dem geistig Schaffenden unserer Zeit überhaupt sagt: 'Die sichere Begrenzung durch ein Ganzes fehlt. Aus der Welt kommt kein Auftrag, der ihn bindet [...] Aus der Zerstreung sich zurückzufinden, fordert fast übermenschliche Kraft.' Auch wohnt in der entfesselten Farbe selbst - wo sie nicht mehr durch plastische und architektonische Gegengewichte gehemmt wird - ein Element des Formlosen und Chaotischen. Der moderne Maler ist der gefährdetste aller Künstler, abgeschnitten von der Realität, oft eine verzweifelte Existenz [...] nirgends bricht das Dämonische so stark durch, nirgends ist die Verlassenheit so groß, nirgends größer die Gefahr der Charlatanerie [...]." (S. 88)

"Das Nächtige und Unheimliche, das Krankhafte, Morbide, Tote, Verwesende und Entstellte, das Gequälte, Verzerrte, Krasse, das Obszöne und Verkehrte, das Mechanische und Maschinelle - alle diese Register, Attribute und Aspekte des Unmenschlichen - bemächtigen

Einjährig Freiwilliger. Seit November 1915 Einsatz in Wolhynien und Galizien, im März 1917 Marschbefehl nach Konstantinopel, Mitglied der österreichischen Orientarmee. Mit fünf Tapferkeitsmedaillen wird er am 11.11. 1918 aus der Orientarmee entlassen und beginnt an der Technische Hochschule Wien das Studium der Architektur. 1920 wechselt er zur Kunstgeschichte, hört Max Dvorák und promoviert 1923 bei Julius von Schlosser. 1930 wird er Mitglied der NSDAP, aus der er 1932 angeblich aus Ablehnung der Kunstpolitik der Partei wieder ausgetreten sei, arbeitet in der Forschungsgemeinschaft für Deutschum im Osten, wird 1933 Privatdozent an der Technischen Hochschule Wien, habilitiert dort im gleichen Jahr, wird 1934 Assistent von Schlosser an der Universität Wien und 1936 dessen Nachfolger auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte. Im Januar 1938 tritt er der zu diesem Zeitpunkt illegalen NSDAP wieder bei, ebenso dem Nationalsozialistischen Dozentenbund. Für Verdienste um die NSDAP "vor der Annexion Österreichs" erhält er die "Ostmark-Medaille". 1941 wird er Mitglied der Akademie der Wissenschaften und ab 11. Juni Direktor des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. Im Februar 1942 wird er zur Wehrmacht eingezogen, dient als Reserveoffizier in Ungarn und an der Ostfront. 1943 zum Hauptmann befördert, erhält das EK II mit Schwertern, wird nach schwerer Erkrankung im November aus der Wehrmacht entlassen und kehrt an die Universität zurück. Am 31.3. 1946 wird er gemäß dem Gesetz zum Verbot nationalsozialistischer Betätigung "unter Kürzung seines Ruhestandgenusses um 50% in den Ruhestand versetzt" und erhält ein offizielles Publikationsverbot. Aufgrund seiner Einsprüche hebt die Beschwerdekommision des Innenministeriums am 8.12. 1949 den Bescheid der Einspruchskommission vom 8.7. 1948 auf und stuft ihn als "minderbelastet" ein. 1951 erhält er trotz studentischen Protest einen Ruf an die Universität München als Nachfolger des ebenfalls NS-belasteten Hans Jantzen, 1955 wird er Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Zu diesem Zeitpunkt erreichten "Verlust der Mitte" und "Die Revolution der modernen Kunst" bereits eine Gesamtauflage von 90.000 Exemplaren. 1964 Emeritierung in München und im gleichen Jahr Berufung als Gast- bzw. Honorarprofessor und Vorstand des Kunsthistorischen Instituts an die neu gegründete Universität Salzburg.

(Zu neuen Erkenntnissen über die NS-Zeit aus Wiener Archiven, insbesondere dem Kriegsarchiv, vgl. Albert Ottenbacher, Kunstgeschichte in ihrer Zeit. Zu Hans Sedlmayrs 'abendländischer Sendung'. In: kritische berichte 3/2001, S. 71-86. Vgl. auch Norbert Schneider, Hans Sedlmayr, in: Heinrich Dilly (Hg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin 1990, S. 267-288 und Heinrich Dilly, Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945, Berlin 1988, S. 82ff.)

¹⁷⁵⁰ Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

sich des Menschen und seiner vertrauten Welt, der Natur und aller seiner Vorstellungen. Sie machen den Menschen zur Ruine und zum Automaten, zur Lemure und Larve, zum Leichnam und Gespenst, zur Wanze und zum Insekt, sie schildern ihn brutal, grausam, gemein, obszön, monströs, maschinell. In verschiedenen Richtungen der modernen Malerei tritt eine oder die andere Verbindung dieser gegenmenschlichen Züge hervor, wobei grob gesehen im Kubismus die Vertotung, im Expressionismus das heiße Chaos, im Surrealismus die kalte Dämonie der untersten Eishölle dominiert." (S. 102-104)

Wie Lüdecke sieht Sedlmayr vor allem im Surrealismus den Höhepunkt des Verfalls und der Auflösung einer ordnenden Mitte.

Dieser Surrealismus verleugne das Übernatürliche und flüchte sich in ein "Unternatürliches". "Magisch zieht die Künstler das Außermenschliche und Außernatürliche, das Dunkel, das Unwirkliche und das Unbewußte an, das Chaos und das Nichts."¹⁷⁵¹ Er sei eigentlich ein "Sous-realismus", da er das natürliche Verhältnis von Oben und Unten auf den Kopf stelle.¹⁷⁵² Dieses Argument stand im Zentrum seines Vortrages im Rahmen des "Ersten Darmstädter Gesprächs", das Mitte Juli 1950 anlässlich einer Ausstellung zum Thema "Das Menschenbild in unserer Zeit" der Neuen Darmstädter Sezession in den Räumen des Ausstellungsgebäudes auf der Darmstädter Mathildenhöhe stattfand. Hier kam es zur berühmten Kontroverse zwischen Sedlmayr und Willi Baumeister, der in der Nazi-Zeit, von der Außenwelt total isoliert, an seiner hermetischen Kunst archaischer Zeichen festgehalten hatte. Im Wissen um die fatale Wirkung der "Aktion Entartete Kunst" relativierte Sedlmayr seine Thesen, indem er immer wieder betonte, er wolle nicht Leistung und Größe der modernen Kunst bestreiten, sondern sehe in ihr ja nur ein Symptom für die Krise der modernen Zeit. Sein Vortrag in Darmstadt variierte immer wieder die Behauptung, die moderne Kunst vertausche Oben und Unten: "Oben und Unten sind eben nicht nur räumliche, Oben und Unten sind Symbole geistiger Beziehungen. (Zuruf: Nein - Beifall) Jawohl! der Mensch ist eben nicht zwischen zwei Chaos hingestellt, sondern zwischen einem Kosmos und einem Chaos. Es geht nicht an, das Obere das Untere zu nennen. Sie werden nie das Triebleben das Obere nennen und den Intellekt das Untere! (Widerspruch - Beifall)"¹⁷⁵³

Der Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich hielt Sedlmayr vor, er argumentiere immer noch mit Sprachbildern, die von einer ptolemäischen Vorstellung der Welt geprägt sind: "die Erde eine Ebene, über der also ein Himmel schwebt, in dem numinose Mächte beheimatet sind, und unter dieser Erde gibt es dann die Welt der Dämonen, die Hölle." Für die Psychoanalyse gebe es kein 'oben' und 'unten'.¹⁷⁵⁴ Leib und Seele sind nicht sauber zu trennen.¹⁷⁵⁵

Adorno war der einzige Diskussions Teilnehmer, der sich mit der "modernen Kunst in ihrer extremen Gestalt" identifizierte. Den anwesenden Künstlern warf er vor, die moderne Kunst zu verharmlosen mit der Behauptung, sie strebe nach neuen Harmonien: "Ich würde dialektisch sagen, daß die Harmonie des modernen Kunstwerkes darin besteht, daß es das Zerissene, selber unversöhnt, unversetzt zum Ausdruck bringt und ihm standhält, [...] während jeder Versuch, etwa unter Bezugnahme auf die Idee des Kosmischen nun diese Harmonie

¹⁷⁵¹ ebd., S.124.

¹⁷⁵² Hans Schwarz, Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin, in: Wort und Wahrheit 2, 1947, S. 663-676 (Pseudonym von Hans Sedlmayr).

¹⁷⁵³ Hans Sedlmayr, Über die Gefahren der modernen Kunst, in: Erstes Darmstädter Gespräch, hg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1951, S. 59.

¹⁷⁵⁴ Alexander Mitscherlich, Das Menschenbild in unserer Zeit in der Sicht der Medizin, ebd., S. 73.

¹⁷⁵⁵ Ebd., S. 74.

unmittelbar in der modernen Kunst durchzusetzen, eben doch darauf hinausläuft, daß wir uns der eigenen Exponiertheit schämen [...]"¹⁷⁵⁶

2. Waldemar Grzimek: Brief vom 4.6. 1956 an Paul Wandel¹⁷⁵⁷

"Mich beunruhigt die allgemeine Situation der Künstler und der Kunst so sehr, dass ich glaube, Dir schreiben zu müssen. Nach dem XX. Parteitag und anderen Erfahrungen in der SU hofften viele Künstler, dass die Diskussion, die in vielen Ateliers und unter Künstlern stattfindet, an die Oberfläche kommen würde. Ich halte es für eine große Gefahr, wenn wir diese Diskussion schwelen lassen. [...] Ebenso ist der Genosse Selmanagitsch (Selman Selmanagic, geb. 25.4. 1905, gest. 7.5. 1986. Architekt, E.G.) schon beinahe etwas komisch geworden, weil er keine Architekturaufträge mehr bekommt [...] Dagegen sind unfähige Genossen, wie die grosse Mehrzahl von Kollegen, auch Architekten unter sich einig sind, wie Professor Liebknecht (Präsident der Bauakademie, E.G.), Professor Hopp (einer der Architekten der Stalinallee, E.G.) und Professor Magritz in entscheidenden Funktionen. [...] Wenn auch unklar, so hat doch die grosse Mehrzahl der Künstler von jeher den sozialistischen Ideen sympathisierend gegenüber gestanden, was man nicht von allen Berufsgruppen sagen kann. Ich hoffe, dass durch Beratungen ihre Initiative wieder belebt und ihr Liebe zur Partei gefestigt wird."¹⁷⁵⁸

Waldemar Grzimek, undatiertes Schreiben, Ende 1956

"Nachdem der 20. Parteitag von jedem Mitglied mehr selbständige Verantwortung und selbständiges Denken verlangt, nachdem die Ereignisse in den Volksdemokratien für mich die Tatsache bestätigen, dass auch bei uns in den Jahren des sozialistischen Aufbaus die Zusammenarbeit mit den Werktätigen, vor allem mit den Arbeitern vernachlässigt worden ist, müsste ich meine Kraft in der Richtung der Verbesserung der politischen Arbeit einsetzen, kann es aber aus gesundheitlichen Gründen nicht tun. Die Verhaftung des Genossen Harich erschwert meine Situation, da ich von stimmungsmässigen Zuständen als Leberkranker leider sehr abhängig bin. Sie ist auch der unmittelbare Anlass zu diesem Brief und ich halte es für notwendig, die Partei darauf hinzuweisen, dass ich die Art der Veröffentlichung seiner Verhaftung und die gegen ihn erhobenen Beschuldigungen ohne rechtskräftige Verurteilung, als eine Verletzung unserer sozialistischen und demokratischen Gesetzlichkeit ansehen muß. Die Anführung von allen möglichen Gründen, die z.T. von jedem, der den Zustand nach dem Krieg in Berlin kennt, entkräftet werden können, entwertet auch die Fakten, die man nicht beurteilen kann. Die Schlussbemerkung, dass die Verhafteten aus Schichten stammen, die dem Sozialismus fernstünden scheint mir eine sektiererische Tendenz zu haben, wie überhaupt die ganze Veröffentlichung den Eindruck macht, vor allem propagandistische Ziele zu verfolgen. Ich halte diese Art vorzugehen für einen schweren Fehler, der noch unheilvolle

¹⁷⁵⁶ Ebd., S. 215f. Das Darmstädter Gespräch fand vom 15. bis zum 17.7.1950 statt. Teilnehmer waren u.a.: Theodor W. Adorno, Willi Baumeister, Richard Benz, Rolf Cavael (Maler), Ottomar Domnick (Nervenarzt, Kunstsammler, Verleger, lebte damals in Stuttgart), Hans Gerhard Evers (Kunsthistoriker, Ordinarius an TH Darmstadt), Gustav F. Hartlaub, Hans Hildebrandt (Kunsthistoriker), Karl Holzamer (Philosoph), Johannes Itten, Gotthard Jedlicka (Kunsthistoriker, Zürich), Kurt Leonhard (Kunstschriftsteller), Alexander Mitscherlich, Franz Roh, Juliane Roh, Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Hans Sedlmayr, Alfred Weber (Soziologe, Heidelberg), Hermann Weidhaas (seit 1948 Prof. an der Hochschule für Architektur Weimar, Mitglied der Museumskommission für die sowjetisch besetzte Zone).

¹⁷⁵⁷ Paul Wandel ist zu diesem Zeitpunkt noch ZK-Sekretär für Volksbildung; im Oktober 1957 löst ihn Kurt Hager in dieser Funktion ab, da Wandel zu nachgiebig gegenüber Erscheinungen des Revisionismus gewesen sei.

¹⁷⁵⁸ SAPMO IV 2/2026/58, Bl. 114.

Folgen haben kann. Ich persönlich bin deshalb sehr negativ berührt, da wir erst vor kurzem die Fehler Stalins erkannten, die unser Ziel, den Sozialismus bei uns und auf der Welt zum Sieg zu führen, schwer belasten. Ich kann für mich in Anspruch nehmen, dass ich seit meiner Freundschaft mit Walter Husemann, ab 1938, für die Ziele des Sozialismus und der klassenlosen Gesellschaft gearbeitet und gekämpft habe. Ich gedenke auch weiterhin, meinen Erkenntnissen entsprechend das sozialistische Lager und die neue Epoche, die durch die Revolution in der Sowjetunion auf der Welt begonnen hat, zu unterstützen."¹⁷⁵⁹

Brief von Brigitte Reimann an das ZK der SED

"Brigitte Reimann, Hoyerswerda/Neustadt, Lilo-Herrmann-Str. 20
an: ZK der SED - Abteilung Kultur

Hoy, 5.9.1962

Im Januar 1960 sind wir nach Schwarze Pumpe umgezogen; mein Mann und Kollege Siegfried Pitschmann hatte 1958/59, als das erste Kraftwerk gebaut wurde, als Betonarbeiter und Maschinist im Kombinat gearbeitet, und jetzt plagte ihn das Heimweh nach meinem neuen Kontinent. Ich lebte in der Kleinstadt, in der ich auch zur Schule gegangen war, ich hatte Angst, mich aus der vertrauten Umgebung loszureißen.

Es dauerte fast ein halbes Jahr, und es bedurfte der Unterstützung durch den Verband, ehe unser Wunsch erfüllt wurde; man schien nicht gerade begeistert über die Ankunft von zwei Schriftstellern. Wir wurden dann von der Gewerkschaftsleitung zwar herzlich empfangen, jedoch allzu oft und allzu dringlich über unsere finanziellen Forderungen befragt. Man bot uns eine Laborantenstelle an, damit wir ein festes Monatsgehalt hätten, und wir waren gar nicht glücklich über die Aussicht, Kohleanalysen oder dergleichen zu machen, statt in einer Brigade zu arbeiten, wie wir es uns ausgemalt hatten. Als wir endlich, eingeschüchtert, mit unserem eigentlichen Anliegen rausrückten, atmeten alle auf: sie hatten sich einfach verpflichtet gefühlt, uns finanziell sicherzustellen. Nach einiger Zeit erfuhren wir auch den Grund dieser Besorgnisse - offenbar gab es auch unter unseren Schriftstellerkollegen "Goldgräber", und wir hatten gegen eine Menge Vorurteile zu kämpfen.

Nach zwei Monaten schlossen wir einen Vertrag mit dem Kombinat, der uns verpflichtete, Lesungen in den Brigaden zu halten, einen Zirkel schreibender Arbeiter zu gründen und anzuleiten, gelegentlich Arbeiten an die Betriebszeitung zu geben und das Arbeitertheater zu unterstützen, das im Herbst gegründet wurde.

Der erste Eindruck in unserer neuen Heimat war überwältigend für mich. Von der Neustadt, in der heute ungefähr zwanzigtausend Menschen wohnen, und in der Schulen, Hochhäuser und Kaufhöfe gebaut worden sind, standen damals nur ein paar Blöcke vom WK1¹⁷⁶⁰, und es gab nur eine gepflasterte Straße. Auch dem Kombinat, mit seiner fußtief versandeten Werkstraße, mit Barackenlagern und einer für mich unüberschaubaren Wirrnis von Hebezeugen und Gerüsten und halbfertigen Betonbauten, haftete noch ein Ruch von Abenteuer und Klondike an. Zuerst war ich ganz mutlos, ich dachte, ich würde mich nie

¹⁷⁵⁹ SAPMO IV 2/2026/58, Bl. 114.

In der "Analyse über die Situation unter den bildenden Künstlern" der Hauptabteilung V/1 des MfS vom 21.7. 1958 heißt es über Grzimek: "Er war längere Zeit Vorsitzender des Bezirksverbands bildender Künstler Gross Berlin. Im Zusammenhang mit dem Prozess gegen Harich richtete er an die Parteileitung des Verbandes ein Schreiben, in dem er um die Entbindung von seinen Funktionen bat. In diesem Schreiben brachte er zum Ausdruck, dass der Grund für die Niederlegung seiner Funktion die Verhaftung des Harich ist. [...] Er hielt diese Form der Veröffentlichung für einen großen Fehler und prophezeite unheilvolle Folgen." (BStU Archiv Nr. 5149/70, Bd. 2, Bl. 16/17)

¹⁷⁶⁰ Wohnkomplex.

zurechtfinden und nie imstande sein, hier zu arbeiten.

Nach einem Monat hatte ich aber schon meine erste Brigade gefunden; irgendwo lernten wir einen jungen Schmied kennen, der jetzt in der Industriekreisleitung der SED arbeitete, er erzählte mir von seinem klugen, tüchtigen Meister Hanke, und ein paar Tage später machte er mich mit Hanke und der Brigade bekannt. Es waren 30 Rohrschlosser und Schweißer, die im Bereich MEI arbeiten; ich glaube, sie hatten eine strenge alte Dame erwartet, und der Meister hatte ihnen vorher eingeschärft, daß sie sich seriös benehmen und keine Witze erzählen sollten. Ich hatte in Büchern gelesen, wie schwierig und problematisch es sei, mit Arbeitern Kontakt zu bekommen, - auf einmal war aber alles ganz einfach, es gab kein Mißtrauen und keine steife Zurückhaltung. Ich wollte eben schreiben: - und einer respektierte die Arbeit des anderenIn der Tat war es so in meiner Brigade, dank dem guten Einfluß Hankes, der selbst zuweilen kleine Geschichten schrieb, zu seinem eigenen Vergnügen; jedoch bin ich auf der Baustelle sehr vielen Leuten begegnet, die die Arbeit eines Schriftstellers für den bequemsten Job von der Welt halten und mir sagten: "Ihr schreibt nach dem Frühstück eure 10 Seiten runter, und dann geht ihr spazieren."

[...] In meiner Brigade war es ein bißchen leichter, aber jede gemeinsame Veranstaltung, die endlich zustande kam, kostete mich tausend Wege und Redereien und Telefongespräche. Ich wurde es müde, und nach der Versammlung der Parteigruppe, als wir über die Verwendung der Brigadegelder stritten, gab ich auf. Der Meister und ich forderten, das Geld solle für eine Fahrt nach Dresden ausgegeben werden, wir wollten den Zwinger und die Gemäldegalerie sehen und erboten uns, vorher mit der Brigade über die Bilder und ihre Maler zu sprechen (Hanke besucht auch oft die Galerie), aber wir wurden überstimmt. Das Geld wurde in einer Bar vertrunken.

Freilich muß man der Brigade zugute halten, daß sie oft länger als acht Stunden arbeitet; sie ist verantwortlich für das gesamte Rohrleitungsnetz im Kombinat und muß bei jeder Havarie im Gelände einspringen, manchmal mitten in der Nacht, manchmal bei schneidendem Frost, wenn die Schweißnähte wie Zunder reißen und die Arbeit auf den Rohrbrücken zur Qual wird. Ich bin aber sicher, daß eine energischere Parteileitung mehr erreichen könnte in der Kulturarbeit; die Genossen müßten selbst eine enge Beziehung zur Kunst haben und sie nicht (das ist eine Ansicht, der ich hier oft begegne) als eine Anstrengung betrachten, der man sich eben unterzieht, weil man sich im Punkt III des Brigadevertrages unter "sozialistisch leben" dazu verpflichtet hat.

Ich darf mir eine Abschweifung erlauben: Vor unserer letzten Kulturkonferenz gab es eine Streit, weil ich mich gegen die zuweilen unkluge Anwendung des Wortes Kulturarbeit wandte, und in einer Zeitung, die mich falsch interpretierte, bekam ich auch gleich eins auf den Kopf dafür. Bei der Kulturkonferenz sprach ich dann ausführlich darüber: daß wir uns selbst die Arbeit mit der Kultur erschweren dadurch, daß wir sie als Mühsal darstellen, als beschwerliche Wanderung durch steinigtes, gebirgiges Land, statt daß wir den Kumpels immer wieder zeigen, wie schön und heiter die Kunst, was für eine Freude es ist, durch die glückliche Landschaft der Kultur zu gehen. Es ist keine Mühsal - auch wenn man die Kompositionslehre nicht beherrscht - , das unvergleichliche Klavierkonzert Nr. 5 von Beethoven zu hören, oder einen Roman von Anna Seghers zu lesen, oder unter einer festlich gestimmten Menge im Theater zu sitzen. Und ich habe vom Vergnügen gesprochen, das nichts mit billigem Amüsement zu tun hat: von dem hohen Vergnügen des Denkens, der Lust am Lernen und daran, auf dem Weg über die Kunst Erkenntnisse zu entdecken und sich anzueignen.

Unsere Kulturkonferenzen sind von Mal zu Mal erfreulicher geworden. Die erste erlebten wir im März 60 - sie war einfach finster. Berichte über Schießstände, eine Menge hohles Geschwätz - und hinterher ein peinliches Verhör mit mir, weil ich gesagt hatte, ich fände die Konferenz schlecht, eine Bemerkung, die zu einer ernsten "Angelegenheit"

aufgebauscht wurde. Ich hatte aber doch recht, das bewies unsere nächste Konferenz, im Dezember, bei der nicht nur geredet wurde (und klüger und konkreter geredet); unser Zirkel trug Geschichten und Gedichte vor, die "Kohlekantate" von unserem Komponisten Tanneberger wurde uraufgeführt, und das Arbeitertheater trat zum erstenmal auf; es hatte, unter der Regie der sehr tüchtigen, sehr rührigen und gescheiten Inge Tanneberger, ein Stück nach unserem ersten Hörspiel einstudiert. An diesem Abend verlieh uns der Parteisekretär die Ehrennadel "Erbauer des Kombinats", - das war aber schon nach der Monate dauernden erbitterten Auseinandersetzung, von der ich später berichten werde.

Am meisten Freude machte mir die praktische Arbeit in meiner Brigade. Ich begann buchstäblich gleich nach der ersten Schicht (ich ging jede Woche einen Tag arbeiten) an meiner Erzählung "Ankunft im Alltag" zu schreiben. Vielleicht sollte man das nicht verraten, denn in Wahrheit hatte ich ja gar keinen Abstand, aber ich war so beeindruckt, daß ich mich in meinem Neulingseifer sofort anderen mitteilen mußte. Zuerst wußte ich nicht einmal mit Sicherheit, wo hinaus mit meinen drei Helden, und ich schrieb gewissermaßen parallel zu meinen eigenen Erlebnissen in der Brigade. Das ist ein leichtfertiges Wagnis, auf das ich mich nicht ein zweitesmal einlassen würde - ich bin nicht tief genug in die Probleme eingedrungen, ich kannte auch nur die Oberfläche meiner Kollegen, ihr Gesicht, ihr Gehabe bei der Arbeit, und ich kam mit einem positiven Vorurteil zu ihnen. (Ich werde gleich versuchen, das zu erläutern.) Ich erfuhr schon am ersten Tag eine Menge privater Geschichten, und war beinahe bestürzt über diese Offenheit; die meisten Kollegen waren älter als ich, und trotzdem war ich eine Art Beichtvater. Ich frage mich, ob uns unser Beruf dazu macht; der Pitschmann hat dieselben Erfahrungen gesammelt. Wenn wir in ein Lokal gehen, sitzen wir nie lange allein am Tisch, es finden sich immer Leute, die sich zu uns setzen und erzählen, oft mit der Forderung: Schreibt mal darüber! [...]

Noch ein paar Worte zu dem positiven Vorurteil (und ich werfe hier nur Fragen auf, die Antwort habe ich noch nicht gefunden). Ich war als lernbegierige Schülerin zu den Arbeitern gegangen - zu einer Klasse von Heroen. Ich fand das Heldentum, das ich erwartet hatte, in ihrer Arbeit, in den acht oder mehr Stunden in der Werkhalle oder auf dem Gelände. Allmählich merkte ich aber, daß viele nicht über ihre Lohntüte hinausblickten, daß es Streit wegen der Prämien gab, daß Solidaritätsmarken ganz gedankenlos geklebt wurden (als sei die echte Beziehung zur internationalen Solidarität verschüttet), daß Tüftler, von denen ich glaubte, sie opferten ihre Abende um der Sache willen, in Wahrheit auf den materiellen Gewinn spekulierten, daß auf Versammlungen anders geredet wurde als unter vier Augen, und - was mich am meisten befremdet - daß die Wünsche und Ziele sich bei vielen in der Ansammlung von unerläßlichen Requisiten eines gehobenen Lebensstandards erschöpfen: der Fernsehapparat muß da sein, der Kühlschrank und, als Krone des Ganzen, der Trabant. Wie ist es möglich, daß Menschen, die im Betrieb Aktivisten und Neuerer sind, zuhause die Filzlätschen anziehen und sich begnügen? Die Ursache für diese Zwiespältigkeit muß ich noch ergründen.

Ganz zu Anfang hatten wir überhaupt kein Verhältnis zur Industriekreisleitung, kein gutes und kein schlechtes. Wir kannten einander nicht. Wir sind parteilos, wir waren auch beide zu schüchtern, um eine Annäherung zu suchen. Diese Zurückhaltung hat uns später böse Stunden gekostet. Damals war ein Schriftstellerkollege im Werk, der, mit einem hochdotierten Vertrag, die Betriebschronik schrieb. Er stand bei der Parteileitung in Ansehen, weil er schon seit vielen Jahren Genosse war. Er nahm uns zuerst freundlich auf, wir hatten dann aber bald scharfe Auseinandersetzungen, weil er in seiner Arbeit schluderte und sich jeder Kritik verschloß, und weil er mit Zynismus über Probleme hinwegging, die uns bewegten. Er nahm uns wohl auch als Schriftsteller nicht ganz ernst, bis wir im Frühjahr den Hörspielpreis bekamen. Jetzt waren wir seine "Konkurrenten", er glaubte sich in seiner Stellung bedroht,

und wir begriffen das zu spät, weil wir unter unseren jungen Kollegen nicht an Konkurrenzkampf gewöhnt sind, wohl aber an eine schöne, gesunde Rivalität.

Er trieb uns mit üblen Verleumdungen so weit, daß wir beinahe das Kombinat verlassen hätten: er berichtet der Parteileitung, wir seien untergekrochene Bourgeois und ständen der Partei ablehnend oder sogar feindlich gegenüber, und berichtete uns, die Sekretäre wünschten mit Bürgerlichen unserer Sorte nicht zu tun zu haben. [...]

Bei der Diskussion über das miserable, verlogene Buch des Kollegen kam es zum offenen Bruch. Wir saßen an einem langen Tisch, obenan die Parteileitung, unten der Zirkel und ein paar Arbeiter, die das Buch scharf angriffen. Als ich über die Mängel in der Form sprach, sprang der Sekretär für Agitation und Propaganda auf (der heute einer unserer besten Freunde ist) und schrie, hier interessiere nur der Inhalt, über die Form werde nicht diskutiert, und überhaupt sei das Ganze nur eine schlaue eingefädelte Intrige gegen einen guten alten Genossen. Plötzlich standen sich zwei Fronten gegenüber ... Der Schriftsteller beendete den Streit, indem er die Druckgenehmigung schwenkte.

Ein paar Wochen später kam der junge Schmied zu uns, er war sehr bedrückt, er erzählte uns endlich, welche schmutzigen Geschichten unser Kollege im rüdesten Gossenjargon "von Genosse zu Genosse" in Umlauf gesetzt hatte. Wir waren ganz verzweifelt, auch über die Unentschlossenheit unserer Freunde in der Gewerkschaftsleitung, die in diesem heiklen Fall nicht zu entscheiden wagten. Wir hatten im Februar den Zirkel Schreibender Arbeiter gegründet; als wir nun auch noch erfuhren, der Schriftsteller habe irgendwelchen zuständigen Stellen Hinweise gegeben, weil wir eine bürgerliche Plattform gebildet hätten (ich glaube, es war sogar von Gruppenbildung die Rede), und als er die begabtesten Kollegen diffamierte, da wollten wir alles hinwerfen und nach Schwedt übersiedeln. Wir merkten aber auf einmal, wie sehr wir schon mit dem Kombinat verflochten waren, wie sehr wir dies alles liebten - nicht nur die schöne, kühne Kulisse, nicht nur die Freunde, die wir gefunden hatten und die jetzt zu uns hielten, sondern auch die Schwierigkeiten und Sorgen. Wir beschlossen, uns durchzukämpfen. Wir wandten uns an den Vorstand des Verbandes, es gab eine Aussprache, der Kollege wurde streng gerügt und mußte sich entschuldigen. [...]

Der Zirkel schreibender Arbeiter begann mit einem Dutzend Kollegen. Es waren sehr interessante Menschen (man muß wissen, daß Schwarze Pumpe jahrelang einer Art Bewährungsstätte glich), und in ihren Geschichten und Gedichten versuchten sie sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen: es gab einen ehemaligen Philosophiestudenten, einen ehemaligen Kaufmann, der jetzt in der Entaschung arbeitete, eine ehemaligen KPD-Funktionär aus Westdeutschland; einen ehemaligen Chemiarbeiter, der jetzt Maschinist war und Fernstudium machte; einen ehemaligen SA-Mann, der schon in den frühen 30er Jahren mit den Nazis gebrochen hatte und heute noch unter der Erinnerung an seine Verfehlungen leidet; einen ehemaligen Lehrer, der jetzt im Tagebau war; eine ehemalige Abiturientin, die eine allzu frühe unglückliche Liebesgeschichte aus der Bahn geworfen hatte ...

Ich erinnere mich, daß damals die Ansichten über die Aufgabe der Zirkel schroff auseinandergingen: mancher erwartete tausend neue Schriftsteller für morgen, andere plädierten für aktuelle Berichte in Betriebszeitungen und Tagebüchern. Wir mußten uns eine eigene, dem Zirkel angemessene Linie suchen. Die Arbeit wurde erschwert durch den Schichtbetrieb und durch die zahlreichen Funktionen der Mitglieder. Im Laufe der zwei Jahre kamen eine Anzahl neuer Kollegen dazu, andere sprangen ab, erschreckt durch die Entdeckung, daß Schreiben eine harte Arbeit ist. Viele empfanden gar nicht ein echtes Bedürfnis zu schreiben, und ihre Schludereien verteidigten sie mit dem Herzblut-Argument. Die Literatur kostet aber ganz gewöhnlichen Schweiß. Ich glaube auch nicht, daß einem das Herzblut aus dem Kugelschreiber fließt, wenn er einen Leitartikel in Reime zwingt. Es gab

unter denen, die Gedichte schrieben, nicht einen, der jemals etwas Persönliches ausgedrückt hätte, etwas wirklich Empfundenes; in ihren Gedichten war der Frühling verdorrt und die Liebe verpönt. Es geschah aber manchmal, daß ein Gedicht, das der Zirkel abgelehnt hatte, von einer Zeitung gedruckt wurde. Manche entdeckten das Honorar. [...]

Wir fanden, es sei nun an der Zeit, sich den Problemen zuzuwenden, die es im Kombinat gibt, aber, sonderbar, niemand war zu bewegen, über die Menschen in seiner Umgebung zu schreiben, über die Konflikte, mit denen man sich hier herumschlägt. Einer schrieb über China, das er nie gesehen hatte, ein anderer über Algerien, von dem er nichts wußte, - durch den eigenen Betrieb schienen sie wie Blinde zu wandeln.

Freilich weiß ich selbst recht gut, wie schwer es ist, über die unmittelbare Gegenwart zu schreiben, nicht nur wegen des fehlenden Abstandes, der oft nur als Ausrede zu dienen scheint; manche fürchten sich auch davor, Kritik zu üben, und ihre Furcht ist nicht unbegründet: ich habe einige Methoden kennengelernt, wie man unliebsame Kritiker zum Schweigen bringt. Das geht vom Vorwurf der "falschen Orientierung" bis zur direkten Verdächtigung; es geschieht, daß man jenen Kritikern Aufgaben erteilt, an denen sie scheitern müssen, und das Scheitern ist eingeplant; Material, das man dringend braucht, wird einem vorenthalten. Sollte es nur den Autoren an Mut fehlen? Warum ist bei uns keine "Schlacht unterwegs" [Galina Nikolajewa, Schlacht unterwegs, Berlin/DDR 1962. Der Roman galt im Rahmen der 'Tauwetter'-Literatur als Abrechnung mit dem Sozialistischen Realismus Stalinscher Prägung. Z.B. wird dem Romanhelden, dem Ingenieur Bachirew, vorgeworfen, er habe in einem Diskussionsbeitrag 13mal das Wort 'Ich' benutzt. E.G.] geschrieben worden? Warum muß ich die Schultern zucken, wenn ein sowjetischer Kollege mich nach den Büchern fragt, die sich mit dem schrecklichen Problem unserer gespaltenen Nation befassen? (Man müßte öfter über solche Fragen sprechen; vielleicht hat es im Verband Diskussionen darüber gegeben, aber wir sind in Hoyerswerda, und der Himmel ist hoch, und Berlin ist weit.) [...]

Eine Zeitlang erwogen wir eine Teilung des Zirkels, zumal wir die Schreiber der Brigadetagebücher noch übernehmen sollten (wir haben ungefähr 800 Brigaden auf der Baustelle!), wir verwarfen diesen Gedanken aber wieder. Meier und Kerschek hatten eine Art Patenschaft über andere Kollegen, zusätzlich zu ihrer Arbeit im Betrieb und der Nacharbeit am Schreibtisch, es war fruchtlos und zermürend, denn gerade diese harthörigen Dilettanten zeichneten sich durch Anmaßung aus. Fast ein Jahr lang verbrachten wir jeden Zirkelabend damit, immer wieder dieselben Grundfragen zu diskutieren. Wir sind der Meinung, daß man aus jedem das Höchstmögliche herausholen muß, und wenn er nur einen zehn Zeilen langen Artikel schreibt; daß es nicht zwei Sorten von Publikum gibt, ein anspruchsvolles und ein genügsameres, und daß für die Arbeiter das Beste gerade gut genug ist; daß es keinen Unterschied in der Qualität geben darf, ob man für eine große Zeitung oder "nur" für die Betriebszeitung schreibt; daß man ein oberflächlich hingehaunes Machwerk nicht damit entschuldigen darf, es sei ja aktuell.

Im Herbst 61 waren wir zwei Monate im Schriftstellerheim, und auch Meier und Kerschek konnten sich wegen dringlicher Arbeiten nicht um den Zirkel kümmern. Während unserer Abwesenheit hatte Gozell einen Arbeitsplan aufgestellt, in dem es hieß, es käme bei der kleinen Form nicht auf Qualität an; ich erinnere mich, daß man sich dabei auch auf einen Artikel im ND berief, über die Deubener, in dem gesagt wurde (ich kann es nicht wörtlich zitieren), die schreibenden Arbeiter wollten nicht mit den Maßstäben der Schriftsteller, sondern mit denen der Kulturrevolution gemessen werden. Hier scheint ein bedenklicher Fehler zu stecken. Ich hasse Bequemlichkeit. Man muß von jedem, der schreiben will, Disziplin, Fleiß, Leidenschaft und Verantwortungsbewußtsein fordern. [...]

Ich weiß nicht, ob mit dem, was ich berichtet habe, die Frage beantwortet ist, wie sich die Arbeit in Pumpe auf unser Schaffen ausgewirkt hat. Wir sind ja, trotz unserer drei Jahre

alten Erfahrungen, noch ganz am Anfang, wir beginnen jetzt erst den komplizierten Aufbau des Werks zu durchschauen. Wie immer, wir werden das Kombinat nicht verlassen, höchstens für eine befristete Zeit, um uns mal beim Erdöl oder in Stahlwerken umzuschauen. Meine Welt von früher erscheint mir jetzt dumpf und kleinlich, hier kann man atmen, hier ist man nicht nur registrierender Zeuge einer bedeutsamen Entwicklung; natürlich haben wir auch Ärger und Enttäuschungen einstecken müssen, aber man wird hart im Nehmen. Ich habe eine Menge aufregender Dinge entdeckt, die ich durchdenken muß (und ich setze gleich hinzu, daß es keine sensationell neuen Gedanken sind, aber ich muß sie, über die bloße Aneignung durch den Verstand hinaus, allmählich zu meinem Besitz machen): die Arbeit, die immer mehr zum echten Bedürfnis wird; sozialistische Produktionsweise und moderne Technik im Leben von Menschen, deren Moral und Gefühle noch in hohem Maße der Vergangenheit verhaftet sind; Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst in einer Welt, über deren Himmel Raumschiffe ziehen, während auf der Erde kreuzbiedere "Laurentia" getanzt wird; die Rolle der Persönlichkeit und das Verantwortlichsein des Einzelnen innerhalb eines Kollektivs ... Diese letzte Frage beschäftigt mich sehr; ich gehe nächstes Jahr in die Braunkohle und bin, als ich das Gelände sondiert habe, auf die erstaunlichsten Widersprüche gestoßen. Ich habe meine Fabel und die Hauptperson (zuerst hat mich, glaube ich, die strenge Landschaft des eben erschlossenen Tagebaus gereizt), ich kenne eine Anzahl Leute, die draußen arbeiten, und die Produktionsprobleme [...]

Wir brauchen Leute in der Produktion, wir brauchen aber auch Leute, die gute und nützliche Erzählungen schreiben. Andererseits kann man nicht zwei Berufe nebeneinander haben: acht Stunden Arbeit, zwei Stunden für den Weg zur Arbeit, zwei Stunden Schlangestehen (es gibt drei Verkaufsstellen für die ganze Neustadt) - wieviel bleibt da für die Literatur, selbst wenn man mit einem Minimum an Schlaf auskommt? Es müßte doch irgendeine vernünftige Regelung geben, die es einem jungen Autoren gestattet, in seinem Betrieb zu bleiben, und ihm trotzdem eine gewisse Zeit für literarische Arbeit, ohne zermürende Hetze, sichert.

Schwer zu beantworten ist die Frage, welche Rolle die Diskussion über "Ankunft im Alltag" für meine Entwicklung gespielt hat. Als das Buch erschien, hatte ich seine Schwächen und Fehler schon herausgefunden. [...]

Schade, daß ich mich immer, wenn ich theoretisieren will, mißverständlich und hölzern ausdrücke, sonst würde ich schreiben, was ich über das Verhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit gelernt habe, über den positiven Helden, der in manchen FDJ-Gruppen, mit denen ich mich unterhielt, als ein unfehlbarer, tugendgepanzelter Superman verstanden wurde (- und nur mit seinem Helden kann man mitgehen, sagten manche mit strenger Entschiedenheit und waren betroffen, als ich sie fragte, ob sie mit Julien Sorel oder Petschorin mitgegangen seien: sie waren...) Ich denke aber, daß sich das, was ich in den Diskussionen begriffen habe, in meinem neuen Buch spiegeln wird.

Ich würde sagen, daß mich bei all diesen Abenden am meisten die Begegnung mit fremden Menschen bewegt und gefesselt hat: die selbstverständliche Herzlichkeit, mit der ich von Brigadeleuten aufgenommen wurde, die rücksichtslose Offenheit, mit der jeder seine Meinung sagte, und die immer wiederholte Bemerkung: "So ist das bei uns, das kennen wir, so ist das Leben". Ich kam jedesmal ermutigt nach Hause, ich war stolz auf meinen Beruf, ich dachte, die ganze Schinderei hat sich gelohnt. Sehr niedergeschlagen war ich nur nach einem Gespräch mit FDJ-Funktionären, die mir vorwarfen, das Buch sei ja wie ein Unterhaltungsroman geschrieben, und schließlich lese man Bücher nicht zur Unterhaltung. Ich dachte, sie würden mich in der Luft zerreißen, als ich sagte, daß ich mich gern von Büchern unterhalten lasse und sogar gelegentlich einen Krimi lese. [...]

Ich erzähle von dieser Versammlung, weil ich meine, daß wir nicht oft genug daran

erinnert werden können, welche Verantwortung wir uns aufgeladen haben, als wir zu schreiben begannen, und weil ich mir einiger Gefahren bewußt wurde, denen Schriftsteller an der Basis ausgesetzt sind: der Gefahr, sich als Lichtbringer und Kulturmissionare zu gebärden; einem Überschwang der Gefühle, der sie verleitet, blindlings "unseren Menschen" in allem zuzustimmen und sie in Schulbuchhelden zu verwandeln, - ich ärgere mich immer über Kollegen, die einen Arbeiter zwei Stunden lang interviewt haben und überzeugt sind, den Helden, den neuen Menschen aufgespürt zu haben (sie kennen aber nur die Hausfront, nicht die Privatwohnung und erst recht nicht das Kellergeschoß): bittere Enttäuschung, wenn die Wirklichkeit nicht mit dem rosaroten Bild übereinstimmt, wenn man allen möglichen negativen Erscheinungen begegnet und nicht rechtzeitig lernt, sie einzuordnen, wenn also, meine ich, den Aufbau eines Werkes nur von einer Drehbank aus betrachtet, statt gelegentlich auch vom Sessel des Werkleiters oder dem Schreibtisch des Parteisekretärs (im umgekehrten Fall wird man ebenso wenig die Wirklichkeit erfassen können); eine Art Schuldbewußtsein gegenüber Menschen, die in der Produktion arbeiten, die eine handgreifliche, sichtbare, sofort meßbare Leistung vollbringen, - vielleicht empfinden wir es auch deshalb, weil uns die eigentliche Schreibtischarbeit, das Aufzeichnen, in eine selbstgewählte, unumgängliche Einsamkeit zwingt.

Unsere Generation ist großer Gefühle fähig, aber sie scheut große Worte. Eine Zeitlang hielt ich die Literatur für eine Sache von erhabener Zwecklosigkeit. Eine Zeitlang verabscheute ich es, zu einer besseren Sorte von Agitatoren gezählt zu werden. Eine Zeitlang gab ich mich einer attraktiven Verzweigung hin."¹⁷⁶¹

Der Abteilungsleiter Siegfried Wagner reichte den Brief, den er für außerordentlich wichtig hielt, an Kurt Hager und sogar Walter Ulbricht weiter mit der Bitte um Stellungnahme.

"Gen. Kurt Hager/Kultur/26/1736/62

27.10.62/Wa/Gn.

Lieber Genosse Kurt Hager!

Zur Vorbereitung des Parteitages hatte sich die Kulturabteilung an einige Kulturschaffende mit der Bitte gewandt, uns Probleme aus ihrer Arbeit mitzuteilen.

Von der jungen Schriftstellerin Brigitte Reimann ging beiliegender Brief ein. Ich schicke ihn Dir, weil ich ihn im Hinblick auf die Problematik im Schaffen unserer jungen Schriftsteller und vor allem im Zusammenhang mit der Änderung der Lebensweise der Künstler durch eine feste Verbindung mit der Partei und Arbeiterklasse für außerordentlich wichtig halte.

Wir haben diesen Brief auch Genossen Walter Ulbricht zugeschickt, mit der Bitte um Stellungnahme, ob Genosse Walter Ulbricht bei einer Aussprache mit Kunstschaffenden Probleme aus diesem Brief aufgreifen will, oder ob wir nach nochmaliger Überarbeitung durch Brigitte Reimann die wichtigsten Auszüge aus diesem Brief in der Beilage des "ND", im "Sonntag" und in der "Neuen Deutschen Literatur" zur Diskussion stellen können.
S. Wagner/Abteilungsleiter"¹⁷⁶²

¹⁷⁶¹ SAPMO-BArch IV/2/906/24. Abschrift 26/Gn. 13.11.62-I/7.

¹⁷⁶² SAPMO IV/2/906/24. Wie die Parteiführung auf den Brief reagierte, ließ sich nicht ermitteln.

Dokument 4

Fritz Cremer, Rede auf dem V. Kongreß des VBKD am 24.3. 1964

siehe Faksimile, Abbildungsteil

Dokument 5

Bernhard Heisig, Rede auf dem V. Kongreß des VBKD am 24.3. 1964

"Sehr geehrte Kollegen!

ich möchte mir erlauben, im Folgenden einige Bemerkungen zur Begriffsbestimmung zu machen, die, wie ich meine, neu durchdacht werden und hier besprochen werden müßten, weil sie, gemessen an unserem Leben, vielleicht zu Dogmen zu erstarren drohen. Ich mache dies nach den zwei ausgezeichneten Diskussionsbeiträgen heute Morgen etwas ungerne, weil ich es nicht mit dieser selben emotionalen Kraft hervorbringen werde. Aber ich werde versuchen, die Dinge von vielleicht noch anderer Seite mit beleuchten zu helfen. Es ist notwendig, daß hier, wie schon gesagt, über den Begriff Realismus, über seine bisher angenommenen Grenzen und über neue Richtpunkte gesprochen wird. Und es ist falsch, dies nur den Theoretikern zu überlassen, oder gar es zu erwarten, von den zumeist schlecht informierten oder schlecht informierenden Autoren [...], die sich in Tages- oder Fachpresse zu Fragen der bildenden Kunst äußern. Ich glaube, daß unsere Situation zunächst charakterisiert war von dem Bemühen, den Künstler auf die neue sozialistische Gegenwart zu orientieren und dem Bestreben, ihn dabei möglichst gegen alle Erscheinungsformen der westlichen Ideologie abzuschirmen. Dieses Verfahren führte zu dem unbestreitbaren Erfolg, daß die künstlerische Überlieferung, die Begriffe der Tradition neu gesehen werden mußten und Perioden herangezogen wurden, deren Anregungsgehalt zum Beispiel für den Umgang mit der menschlichen Figur als dem ausdrucksfähigsten Medium des Künstlers, den neuen gesellschaftlichen Auftrag anzugehen half.

In dem richtigen Bemühen, den Künstler aus seiner Isolierung zu führen und ihn vor dem Extrem des autonomen Künstlertums zum Nutzen und Frommen eben der Gesellschaft zu bewahren, ihn gewissermaßen vor dem schauerlichen Tod des Adrian Leverkühnschen Künstlerextrems zu schützen, wurde ein anderes Extrem einer anderen Form von Isolierung übersehen. Der Künstler wurde durch übergroße Ängstlichkeit und durch Tabus abgeschnitten von großen Teilen der Gegenwartskunst, die, was zum Beispiel die westeuropäische Moderne betrifft, pauschal, und das ist wieder ein Extrem, als faulende Frucht am sterbenden Baum des Imperialismus bezeichnet wurden. Die Rechnung schien ganz einfach: Kunst ist zum Überbau gehörend, klassengebundene Ideologie und folglich im Bereich des Westens, von Ausnahmen abgesehen - diese Ausnahmen ziehen sich, wie der Kollege Raum [der Kunsthistoriker Herrmann Raum, sprach vor Bernhard Heisig, E.G.] sehr überzeugend bewies, quer durch Werk und Person, Ausdruck einer lebensfeindlichen Tendenz. In bestimmten Bereichen der Kunst, meist dort, wo ökonomische Prinzipien maßgeblich werden, gilt diese These übrigens nicht mehr so ganz. Den angewandten Künsten, der Architektur zum Beispiel, der Buchkunst, der Gebrauchsgraphik, werden inzwischen stillschweigend eine Art klassenindifferenten Charakter zugebilligt. Es kann auch kaum möglich sein, zum Beispiel zwischen einem modernen Moskauer Hochhaus und einem entsprechenden Bau in New York zu unterscheiden.

Es gibt inzwischen eine ganze Reihe theoretischer Begründungen hierfür, die säuberlich

zwischen Kunst und Gebrauchskunst unterscheiden wollen. Aber es zeigt sich immer nur, daß dort, wo das eiserne Gesetz ökonomischer Notwendigkeiten korrigierend eingreift, Extreme ad acta gelegt werden müssen. Das V. Plenum zeigte einiges hierzu, und die Straße, die dort geführt wurde, wünschte ich mir persönlich auch für unseren Bereich.

Ich sagte vorhin, daß es zunächst darum ging, den Künstler aufmerksam auf die neue sozialistische Gegenwart zu machen und ihn aus einem Abhängigkeitsverhältnis zur spätbürgerlichen Moderne zu lösen, ihn aufnahmebereit für den neuen Auftrag zu machen. Die Prinzipien der Bitterfelder Konferenz behandeln dies unter anderem, es braucht hier nicht wiederholt zu werden. Aber, über die Ergebnisse und die damit verbundenen Verfahrensweisen herrscht wenig Freude. Und bei vielen Künstlern hat die Vorstellung von Verhärtung oder Stagnation in der Auslegung unserer Kulturpolitik Platz gegriffen. Darüber kann keine nicht so optimistische Einschätzung hinwegtäuschen. Ich würde meinen, daß bei uns einige Hemmungsbildung auf die gegenwärtige Auslegung des Begriffs Realismus, sozialistischer Realismus zurückzuführen sind. In dem Bemühen, ihn vor schädigenden Einflüssen zu bewahren, wird der Künstler manchmal behandelt wie ein Kind, das nicht auf die Straße gelassen wird, damit der große Verkehr es nicht gefährdet. [Beifall] Aber ganz sicher lernt ein solches Kind sich nie im Straßenverkehr bewegen und wird dann womöglich eines Tages, da es nun doch einmal irgendwann über die Straße gehen muß, das Opfer eines Unfalls. Und wenn Sie wollen, sogar von ihm selbst verschuldet. Anders gesagt, der Künstler, ängstlich abgeschirmt gegen alle Einflüsse der westlichen Moderne zu Beispiel, leidet an einer Begriffsdeformation, indem er einerseits diese Kunst [...] als eine Art verbotene und dafür umso reizvollere Frucht betrachtet, überbewertet, andererseits sich geistig nicht stellen will und künstlerisch lebensuntüchtig in ein ödes Provinzlertum abgeleitet und flüchtet. Tucholsky charakterisiert das sehr treffend: Herr Meier schreibt für Herrn Schulze und wird bei Herrn Lehmann verlegt. Diese Position nennt sich auch sozialistischer Realismus und tritt fordernd auf. Man nennt solche Bilder, gegen die so eigentlich nie etwas so recht eingewendet werden kann, weil auf ihnen eben Werktätige zu sehen sind, sauber, gerade, ehrlich, einfach und schlicht, so wie das Leben der Werktätigen angeblich ist. Aber Gottseidank, es ist nicht so humorlos und es ist leider nicht wahr, daß solche genormten Vorstellungen schon überwunden sind, wenigstens aus meinem eigenen Erfahrungsbereich kann ich nicht sagen, daß das so sei. Das andere Extrem ist die aus der Unkenntnis der Dinge entstandene Betrachtungsdeformation von der ich sprach, die unkritische Überbewertung aller geistigen Erzeugnisse des westlichen Bereichs. Wenn mir gesagt wird, daß mit überholten Mitteln allein noch keine neue Kunst entstehen könne, so ist das richtig, aber das bedeutet doch nicht, daß man sich den Erscheinungsformen der westlichen Moderne zum Beispiel, an deren Entstehen schließlich große Künstlerpersönlichkeiten beteiligt waren und ein Teil auch der Zeit sind, in der wir ja leben, daß man sich diesen Erscheinungen nicht stellen muß. Man überwindet eine Situation doch nicht durch Ignoranz, durch Verdrängung oder Abkapselung, sondern immer noch durch die Auseinandersetzung mit ihr. Das braucht, denke ich, nicht bewiesen [zu] werden. Man muß nicht erst Gift nehmen, um zu wissen, daß Gift schädlich ist, so hört man als Gegenargument. Aber es handelt sich hier nicht um die Einnahme von Gift, sondern es handelt sich um die geistige Auseinandersetzung mit der Kunst des 20. Jahrhunderts - eben deswegen, damit mangelnde Information und mangelnde Stellungnahme nicht zu Lähmungserscheinungen, zu Deformationen führen. Erst so kann eine unkritische Überbewertung überwunden werden, kann unterschieden werden zwischen Brauchbarem und Überholtem. Und diese Entscheidung, und das muß auch ganz klar sein, kann nicht stellvertretend für die Künstler durch Kommissionen erfolgen, die ihm selbst zumessen, was geistig für ihn zuträglich ist und was nicht, sondern muß von ihm selbst getroffen werden, in einer Verantwortung [...] vor der Gesellschaft. Realismus muß sich an den ganzen Menschen

wenden, meine ich, - das meine ich nicht nur allein - und nicht von einem abstrakten Ideal berichten, so daß das Musterbild sozialistischer Vollkommenheit in Wirklichkeit ein widerliches Gestell wäre, weil es eben nur aus Vollkommenheiten besteht.

Der ganze Mensch, seine Freuden, seine Wünsche, seine Sehnsüchte, seine Träume, aber auch seine Tragik und seine Angst und seine Unvollkommenheit, seine Leiden, das Leben, das Leben und der Tod sind Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung.

Auch hier darf nichts verdrängt werden, auch hier ist die Kunst dem Menschen zur Seite gegeben und die Auseinandersetzung mit den Schattenseiten des Daseins als untypisch und der sozialistischen Wirklichkeit nicht entsprechend zurückzuweisen, zeugt nur von einem hysterischen Verhältnis zum Leben. Wo aber auf den offiziellen Ausstellungen finden wir sowas, finden wir Ansätze dazu, ich glaube, da ist noch viel zu tun und es gibt viele Möglichkeiten.

Ich sagte, daß die Ursache, für das Versagen, zu allen Seiten des Lebens zu sprechen, in den theoretischen Auslegungen des Begriffs Realismus gesucht wird und von da aus ist es nicht weit, den Theoretikern, den Kunstwissenschaftlern, den Schwarzen Peter zuzuschieben, bleiben sie doch, so heißt es, hinter der Wirklichkeit zurück. Aber der Kritiker war bereits überfordert, als er das neue Kunstbild voraussagen sollte. In einem Artikel im 'Neuen Deutschland', das solche Fragen behandelt, steht neben anderen Unrichtigkeiten etwa folgender Satz: 'Dem Künstler sind vom Theoretiker Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen', womit in freier Auslegung der ebenfalls mißverständlichen These, [...] Kunst habe die Bedürfnisse zu erfüllen, [...] die Künstler dann eine Art Dienstleistungskombinat darstellen - in verschiedene Sektionen unterteilt - das bereits theoretisch vorgebildete Vorstellungen, wie es dann heißt, mit immer größerer Meisterschaft zu erfüllen habe. [Gelächter]

Es fragt sich nur, wie da die Meisterschaft entstehen soll, es sei denn, man betrachtet Meisterschaft als eine Art vollkommenes Exerzieren von Regeln und technischem Können in abstracto. Das Ganze läuft auf eine vielbelachte Bemerkung eines unserer Autoren [...] hinaus, der seinen anmaßenden Verlegern antwortete: 'Sie wollen gern, daß ich so schreibe, wie Sie schreiben würden, wenn Sie schreiben könnten.' [Gelächter]

Stammt nicht von mir. - Der Künstler soll auf der Grundlage neuer gesellschaftlicher Beziehungen neue Wertungen finden, und zwar auf seinem Gebiet, dem der künstlerischen Form. Er soll dem neuen Lebensplan Form geben, das ist seine Aufgabe, und hier eben ist der Theoretiker überfordert, wenn er formulieren soll, [...] wenn sich also materiell schon kristallisieren soll, was sich im Bereich des Materiellen noch gar nicht befindet. Denn befände es sich da, könnte er wenigstens im Annäherungswert sagen, wie das Ding auszusehen hat. Da er es natürlich nicht kann, greift er zu dem Allheilmittel der Abstempelung, und das haben wir ja auf Schritt und Tritt zu beobachten. Ich würde sagen, wir sollten uns den Satz von Karl Scheffler merken, daß eine wirklich kritische Begabung, eine Kritikerbegabung genauso selten ist, wie eine künstlerische Begabung. [Schwacher Beifall]

Die mangelnden Kontakte zum Konsumenten für den die Kunst gemacht ist, werden am besten überwunden durch eine attraktive Kunst, die erfreut und beglückt, oder ärgert und provoziert, angreift, in jedem Fall aber interessant sein muß, und interessieren muß.

Es ist heute bei uns, so meint man manchmal - und ich will nicht hier in ein nur Kritikastertum ausarten, aber es ist manchmal in dem Zusammendrängen der Zeit notwendig, die wichtigsten Punkte anzusprechen und man kann nicht immer alles so in der Balance halten - also, [...] es ist heute bei uns [...], meint man manchmal, nichts einfacher, als über bildende Kunst zu schreiben und zu richten. Der gesunde einfache Menschenverstand, das sogenannte rein Gefühlsmäßige, wird gern zum Kriterium berufen. Die Fachzeitung 'Bildende Kunst' begrüßt einen Meinungstest auf dem aus einer Stimmzählung Werturteile abgeleitet werden, und so fort.

Wenn darunter eine Reaktion auf kunstsnobistisches Wortgeklingel, Phraseologie zu sehen ist, so ist dies alles als Zwischensituation erklärlich. Nun kann man aber über eine Zeichnung von Dürer ebenso wie über eine Zeichnung von Paul Klee snobistisch, schwülstig oder vernünftig reden, es ist also falsch, durch Beurteilung, Simplifizierung das Unbehagen am Wortgeklingel abreagieren zu wollen, oder gar nun aus Meinungsumfragen, Stimmzählung, Besuchertests ästhetische Maximen ableiten zu wollen. In einer differenzierten modernen Gesellschaft kann für Beurteilung auch in Sachen der Kunst nicht auf Vorbereitung, Bildung und Qualifikation verzichtet werden. Das heißt, es ist Unsinn, anzunehmen, mangelnde Bildung und Vorbereitung könnte durch einfachen gesunden Menschenverstand, rein gefühlsmäßiges Reagieren ersetzt werden. [Beifall]

Zwischen Betrachter und Autor haben sich heute ebenfalls organisatorische Mißbildungen geschoben. Warum eigentlich - ich kann mich irren, aber ich stelle mal die Frage - warum eigentlich muß bei jeder größeren Ausstellung eine offizielle, anleitende Einschätzung zensurenverteilend fragwürdige Maßstäbe aufrichten und so eine wirkliche Auseinandersetzung verhindern? Die Führungen, die anlässlich der V. Deutschen Kunstausstellung in Szene gingen und die das Besucherurteil davor aufgrund einer [nach einer] Einschätzung ausgegebenen Maxime ausrichteten, ließen an Desorientierung nichts zu wünschen übrig. Daß vieles für manche Künstler bis in die Nähe des Rufmordes ging, das steht auf einem anderen Blatt. Von einer freimütigen Aussprache ist da nicht die Rede. Und das Kunsterlebnis auf der Grundlage von richtigen Einschätzungen erzeugen zu wollen, ist ein Nonsens. Ich glaube, daß eine Veränderung mancher Verfahrensweisen, ein Durchdenken starr gewordener ästhetischer Maximen notwendig ist. Der Elfenbeinturm des spätbürgerlichen Künstlers darf nicht ersetzt werden durch eine gegen alle gefährlichen Einflüsse abschirmende Glasglocke, die jede Auseinandersetzung abschneidet. Der Künstler ist auch der Kritiker seiner Zeit. Wo dies nicht akzeptiert wird, geht der Gesellschaft ein Regulativ verloren, sind ihre Lebensregeln, an denen doch gerade der Künstler formen soll, unecht, muß der Mensch die helfende Kunst entbehren, die ihm zur Freude und zum Trost beigegeben ist.

Wir müssen uns der Zeit und allen Problemen im weitesten Umfange stellen können, wenn wir den Anspruch auf geistige Führung rechtfertigen wollen. Wir müssen anstelle der Verdrängung und der Abkapselung das bessere Argument setzen. Auf allen Gebieten der Wirtschaft ist dies längst die Forderung. Wie sollte es gerade in einem sozialistischen Staat wie dem unseren nicht auch auf dem Gebiet des geistigen Lebens sein? Im 'Neuen Deutschland' las ich in einem Artikel: 'Sektiererische Beckmesserei, Abstempelung und fertige Rezepte sind unsrer Kunstbeurteilung zutiefst wesensfremd.' Das ist richtig, und das ist nur zu unterstreichen, allein vorerst begegnen wir diesen Erscheinungen noch zu häufig, was ich wenigstens aus meinem eigenen Erfahrungsbereich - ich arbeite in Leipzig - sagen kann. Und ich bedauere, daß eigentlich Vertreter, zum Beispiel auch der Bezirksleitung der Partei Leipzig und der wichtigen Organisationen, hier gar nicht erschienen sind. Es wäre für uns sehr wichtig und sehr unterstützend gewesen, [daß] das Klima und die Diskussion auf dem Kongreß dort [...] seinen Niederschlag findet. [...]

Nur noch einige Bemerkungen zum Referat unserer Genossin Frau Professor Grundig, Kollegen und Genossen. Es wurde, offenbar in dem Bemühen, Erstarrung zu verhindern und gegen Erstarrung anzukämpfen, eine Auffassung vom Realismus gezeigt, die aber doch nur wieder die subjektive Auslegung der Referentin sein kann, und das ist auch gar nicht anders möglich, das ist immer so. Ich will jetzt hier nicht gegen die Auffassung sprechen, die offenbar den persönlich betonten, leidenschaftlichen künstlerischen Formulierungen den Vorzug gibt. Ich kann mir aber auch daneben andere, dieser Auffassung direkt entgegengesetzte künstlerische Möglichkeiten vorstellen, und ich meine, wir müssen - das gilt

meiner Ansicht nach besonders für die neuen Leitungsgremien im Verband - immer uns wieder hüten, von einem Extrem ins andere zu fallen, ein Dogma beseitigen zu wollen, indem man ein anderes aufrichtet. Das heißt, daß verhindert werden soll, und ich meine jetzt nicht etwa die Kollegin Frau Professor Grundig, verhindert werden soll, daß ein Mensch, der leidenschaftlich an [...] seinem Problem von der Kunst engagiert ist, und meint, er habe die Wahrheit an allen Zipfeln [?], daß er sich dann mit natürlich einem Kollegenkreis umgibt, der das auch vertritt und dann unter Umständen meinungsterrorisierend auftritt. Wir wollen doch so, daß die Diskussion über die Kunst, über unsere Kunst im Bereich der Qualität viele Möglichkeiten zuläßt und in einer echten Auseinandersetzung, wobei der Begriff des Qualitätslosen ausgeschaltet sein soll, die Dinge zum Tragen kommen, die es wert sind, daß sie zum Tragen kommen. Danke."
 [Starker Beifall]¹⁷⁶³

6. Bernhard Heisig, Selbstkritik auf der Parteiaktivtagung am 10.6. 1964 im Berliner Künstlerklub "Möwe"

"Diskussionsbeitrag: Gen. Prof. Bernhard Heisig

Genossen, ich möchte eine Stellungnahme verlesen, die ich im Zusammenhang mit dem gegen mich durchgeführten Parteiverfahren, wie schon gesagt wurde, ausgearbeitet habe. Sie ist nicht so lang wie es jetzt den Anschein hat.

Anlaß für das gegen mich eingeleitete Parteiverfahren war mein auf dem V. Kongreß des VBKD gehaltener Diskussionsbeitrag zu einigen Fragen der bildenden Kunst und der Kulturpolitik. Obwohl es mit der Absicht, die Dinge im Bereich der Kunst voranzutreiben zu helfen, konzipiert und vorgetragen war, waren die Ausführungen in wichtigen Punkten unrichtig. Bei dem Versuch zu charakterisieren und zu schlußfolgern, unterließ es der Autor, die zu Fragen der Kulturpolitik von der Partei gefaßten Beschlüsse zu beachten. Hierdurch wurden Reflexe und Beobachtungen nicht eingeordnet und kontrolliert an den Analysen, die zu den Grundfragen, z.B. im Programm der Partei, niedergelegt sind. Der Autor befand sich in einem falschen Verhältnis zu den von ihm behandelten Fragen, wobei sich ihm viele Dinge verzerrt darstellten.

Wären die Richtpunkte, die von der Partei im Programm niedergelegt sind, Ausgang gewesen, hätten die im Diskussionsbeitrag behandelten Probleme sachlich besprochen werden können, was dem Autor als ideale Verfahrensweise stets vorschwebt.

Unrichtig war z.B. die Bemerkung, daß die Partei die Kunst des Spätbürgertums pauschal als faulende Frucht bezeichnet. Die Partei hat diese Beurteilungssimplifizierung, die vor einigen Jahren eine Rolle spielte, selbst korrigiert.

Unrichtig war ebenfalls die Bemerkung, daß der Künstler mitunter wie ein Kind behandelt werde und unter ängstlicher Abschirmung vor schädigenden Einflüssen zu Begriffsdeformationen neige. Die Partei stellt, wie sinngemäß im Programm ausgeführt wird, den Künstler vor eine der größten Aufgaben, die bisher von einer Gesellschaft an ihre Künstler gestellt worden sind. Umfang und Bedeutung dieser Rolle wurden von der Partei mehrfach, zuletzt auf der 2. Bitterfelder Konferenz, charakterisiert. Es muß gesagt werden, daß hier, wie in anderen strittigen Punkten des Diskussionsbeitrages, es dem Autor nicht um ein Höchstmaß an sogenannter künstlerischer Freiheit ging; etwa im Sinne eines sich nur selbst verantwortlichen Künstlertyps.

¹⁷⁶³ Abschrift vom Tonbandprotokoll aus dem Nachlaß von Karl Max Kober in der SAdK. Erstmals publiziert bei Ulrike Goeschen, Berlin 2001, S. 424-429.

Es ging um ein höheres Maß an Verantwortung. Auch darum, daß der Künstler nicht Realisator gewisser subjektiver, sogar in den einzelnen Bezirken unterschiedlich definierter, Vorstellungen vom sozialistischen Menschenbild sein kann.

Da dem Autor die Auffassung der Partei nicht genügend bekannt war, verstand er es nicht, dogmatische Erscheinungen zu lokalisieren, sondern verallgemeinerte sie. Auch die Partei ist der Meinung, daß der Einfluß der Künstler noch ungenügend sei. Es wäre richtig gewesen, von der Position der Partei z.B. in dieser Frage zu argumentieren.

Im Diskussionsbeitrag hieß es u.a.: 'In bestimmten Bereichen der Kunst, meist dort, wo ökonomische Prinzipien maßgeblich werden, gilt diese These nicht mehr'. Gemeint ist dabei das Pauschalurteil von der westlichen Kunst als faulende Frucht und Ausdruck lebensfeindlicher Tendenz. Den angewandten Künsten, der Architektur, der Gebrauchsgraphik, der industriellen Formgebung z.B. werden inzwischen eine Art klassenindifferenten Charakters zugebilligt.

Weiter heißt es: 'Es zeigt sich, daß dort, wo das Gesetz ökonomischer Notwendigkeiten korrigierend eingreift, Extreme ad acta gelegt werden müssen.'

Dies war der eigentliche Anlaß und Ausgangspunkt des Beitrags. Der Autor ging dabei nach einer Reihe subjektiv ausgelegter Beobachtungen von der Voraussetzung aus, daß die Partei sich in einigen Fragen der Kulturpolitik auf einer Position befinde, die, mehr notgedrungen als wirklich gewollt, es mit sich bringt, daß nun auch in der DDR z.B. eine Architektur demonstriert wird, die, obwohl eigentlich ästhetische Überhöhung eines Lebensstiles, also auch des sozialistischen, von der Architektur des Westens in Kürze nicht mehr unterscheidbar ist. Entscheidend für die Herausbildung eines Formmaterials, das entweder klassenindifferent aus dem rein Funktionellen entwickelt ist oder in indifferenzierten Anliegen fast ausnahmslos der westlichen Kunst entstammt, waren also, so meint der Autor, dabei nicht ideologische Erkenntnisse, sondern ökonomisch notwendig gewordene Korrekturen. Dagegen wirkte, wieder nach Meinung des Autors, die sogenannte freie Kunst wie eine Art ästhetischer Luxus, mit ihren derzeitigen Kunstmitteln nur schlecht verwendbar für die Zwecke der Gebrauchskunst der Architektur der Industrieform. Tatsächlich lassen die im Bereich des sozialistischen Realismus bis jetzt entwickelten Formmittel eine künstlerische Entsprechung und Ergänzung zu moderner Architektur, wie z.B. heute besonders auch in der Sowjetunion entsteht, nicht ohne weiteres zu. Von ihr erklärt sich die Abneigung der Architekten gegen Wandbilder und der oft beobachtete Versuch, dem Maler bestenfalls die Rolle des Dekorateurs oder Farbpsychologen einzuräumen. Mir selbst schien die moderne Architektur, wie sie sich in ihren besten Ergebnissen heute zeigt, ihrer klaren, zweckdienlichen, auch kühnen Formgebung dem sozialistischen Lebensgefühl bedeutend näherzukommen als das Konglomerat von Stilmitteln des 19. und 20. Jahrhunderts, die zu Zeiten der bildenden Kunst Verwendung finden.

Im Kampf um die neue Kunstform aber stehe die Partei, so meinte ich, allem Neuen und Modernen skeptisch oder zögernd gegenüber, immer bereit, jeden Versuch zur modernen Form mit dem Hinweis auf schädliche westliche Einflüsse abzuweisen.

Damit aber war die historische Rolle der Partei als dem Motor des Fortschritts in's Gegenteil definiert, was nicht aufgehoben wird durch die Tatsache, daß es natürlich noch Erscheinungen des Beckmessertums und Sektierertums gibt. Ich folgerte weiter, daß bei einer anzustrebenden Vereinigung der Künste die freie Kunst ebenso wie die Gebrauchskunst weitere Kunstmittel erwerben müsse, auch solche, die, zunächst in anderer gesellschaftlicher Umgebung als Ausdrucksträger erprobt, für die neue sozialistische Kunstaufgabe doch nutzbar gemacht werden könnten.

Hiermit war allerdings nicht die Übernahme der Apparaturen und des Formelwerks der

westlichen Kunst gemeint, noch sollte einer von jedem gesellschaftlichen Engagement gelösten Kunstspielerei das Wort geredet werden. Das war niemals meine Position und ich habe dies oft genug bewiesen.

Es ging daher auch nicht um ideologische Koexistenz, sondern um das legitimierte Offenhalten von Möglichkeiten, neue Ausdrucksträger kennenzulernen, um sie zum Nutzen des sozialistischen Realismus verwenden zu können.

Es ist beweisbar, daß der Formcharakter eines Kunstwerks noch nicht entscheidend für seinen Anregungsgehalt ist.

Nicht anders ist das Verhältnis bedeutender ihrem künstlerischen Anliegen grundsätzlich sich unterscheidender Künstler zu sehen. Große Teile des Guttusoischen Werkes z.B. wären ohne die Begegnung mit Picasso nicht entstanden. Die aufregende Wirkung, die z.B. das Werk Hemmingways auf sowjetische Autoren ausgeübt hat, ist von diesen auch mit den Mitteln Hemmingways zur neuen Qualität des Meisterwerks des sozialistischen Realismus gesteigert worden. Mit den Kunstmitteln des Futurismus ausgerüstet, leitete Majakowski eine Epoche moderner sowjetischer Dichtung ein und Schostakowitsch empfing zum Beispiel für das Hauptthema des ersten Satzes seiner Leningrader Symphonie die entscheidende Anregung durch den Bolero von Ravel.

Ähnliches höre ich oft von vielen Kollegen. Mit einer prinzipiellen Indifferenz der Kunstmittel hat dies alles noch nichts zu tun. Es ging mir, wie gesagt, um das Offenhalten von Anregungsmöglichkeiten, um sie arbeitsmäßig verwenden zu können. Es ging mir nicht um die Information um der Information willen, und schon gar nicht um ideologische Koexistenz, weil dieser Begriff als Hypothese in Wirklichkeit nicht existiert und auch zu keiner Zeit existiert hat. Er widerspricht einfach der gesellschaftlichen Dialektik und Dynamik. Dieses Offenhalten neuen Anregungen gegenüber schien mir gefährdet.

So sah ich zum Beispiel in Äußerungen eines Mitarbeiters des Ministeriums, daß künftig Hemmingway und andere westliche Autoren bei uns nicht mehr verlegt werden dürften und in anderen Erscheinungen, wie z.B. in der, wie ich meinte, beaufsichtigten und daher ungenügenden Tätigkeit unserer Kunstverlage eine Bestätigung meiner Ansicht.

Besonders mißverständlich und falsch, weil aus vielen Zusammenhängen gerissen, war die damit zusammenhängende Ausführung über eine Auseinandersetzung mit der westlichen modernen Kunst. Mißverständlich, weil im Anfang des Beitrags die führende Rolle der Partei, bei der Orientierung auf ein neues Verhältnis zur Natur betont wird, später aber der Eindruck entsteht, der Autor fordere in Sachen der Kunst die Alleinherrschaft des Künstlers, wengleich er andererseits wieder an mehrfach angeführtem Beispiel des bürgerlichen Künstlerextrems ausdrücklich gegen den autonomen Künstlertyp des Spätbürgertums auftritt. Da auch hier die Auffassung der Partei nicht beachtet war, wurde nicht gesehen, daß die Partei eine differenzierte Beurteilung der Kunst des Spätbürgertums längst formuliert hatte.

Das Parteistatut fordert, alle Erscheinungen der bürgerlichen Ideologie zu bekämpfen.

Damit ist jedoch kein Pauschalurteil über Wert oder Unwert vor allem progressiver Teile der spätbürgerlichen Kunst gegeben. Walter Ulbricht sprach auf der 2. Bitterfelder Konferenz differenziert hierzu. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang seine Bemerkung, daß schonungslose Darstellung der Deformation allein, wie sie die westeuropäische Kunst demonstriert, dem Impuls zur Wiedergewinnung des Menschenbildes nicht wecken könne, und daß entschlossene Negation allein nicht genügend sittliche Abwehrkräfte zur Überwindung der geistigen Deformation liefere. Es ist damit gesagt, daß entschlossene Negation einen Widerspruch in sich darstellt, weil Negation auf die Dauer keine Aktive anzubieten hat, somit aber auch der Begriff der Entschlossenheit weitgehendst in Frage steht. Dann ist die Position des kritischen Realismus im Verhältnis zum sozialistischen Realismus umrissen, wobei die, wie sie im Referat genannt wird, diagnostizierende Haltung zur

Deformation bei konsequenten Vertretern dieser künstlerischen Haltung zum Exitus führen muß.

Da ich im Grunde der gleichen Meinung war, aber nicht die Auffassung der Partei wirklich kannte, kam es, daß ich, die Argumente der Partei benutzend, objektiv gegen die Kulturpolitik polemisierte. In der Absicht, gegen Beurteilungssimplifizierung zu sprechen, verfiel ich selbst einer Versimpelung der Probleme, wobei ich glaubte, ohne Rücksicht auf Zusammenhänge Fragen angehen zu können, die, wie ich wußte, im Gespräch waren, und die, wie ich auch wußte, nicht gern öffentlich berührt wurden.

Die Partei selbst aber hat die Anleitung zur Lösung solcher Fragen bereits formuliert, auch schon mit der direkten Forderung nach offener Diskussion innerhalb der Partei im Statut niedergelegt. Es kam eine politisch falsche Position zustande, von der aus nicht mehr unterschieden werden konnte, wem das, was ich sagte, nützte oder schadete.

Auch der polemisch zugespitzte Grundton des Beitrags war ein Ergebnis dieser Haltung und dieses Alleingangs, der sich leider in wichtigen Fragen, die mich bewegten, in Form eines polemischen Um-sich-schlagens vollzog, wobei der Sache, für die ich eintreten wollte, wenig genützt war.

Ich hätte wissen sollen, daß die Beschlüsse der Partei grundsätzlich Richtpunkt meiner Überlegung zu sein hatten, da sie bei der Möglichkeit zu freier Diskussion innerhalb der Partei Grundlage zu sachlicher Beurteilung geliefert hätten. Im Grunde ging es um das verlorene Verhältnis zur Partei und das hieraus resultierende Nicht-erkennen-wollen ihrer prinzipiell führenden Rolle auch in Fragen der Kultur und Kunst.

Von da aus war ich im Sinne des Referats von Walter Ulbricht ein empirischer Beobachter, der auftretende dogmatische oder sektiererische Erscheinungen lediglich als Bestätigung für die Auffassung nimmt, daß es das Beste sei, sich auf nichts als auf sich selbst zu verlassen. Dies hatte zur Folge, daß ich Beschlüsse nicht mehr studierte, folglich auch nicht nach ihnen handelte.

Ich habe in meinem Diskussionsbeitrag vor dem Kongreß nichts gesagt, was ich nicht schon in Versammlungen der Partei, innerhalb der Grundorganisation, der ich angehöre, gesagt hätte. Alle im Beitrag behandelten Probleme habe ich mit fast den gleichen Argumenten in der Dozentengruppe der Hochschule zur Diskussion gestellt. Wir haben nicht planmäßig, aber engagiert diskutiert. Im Hintergrund stand, so denke ich, bei allen das Bemühen, verbessern zu helfen, nicht aber, Schädlingarbeit zu treiben.

Wir haben selten eine Klärung der Fragen herbeiführen können, aber sie war auch sofort nicht zu erwarten und ist auch jetzt nicht überall zu erwarten.

Die Partei nimmt dem Künstler die Lösung der Fragen nicht ab. Sie gibt mit ihren Beschlüssen die Anleitung zum Schlußfolgern und zum Angehen aller Fragen, auch solcher, deren Lösung jetzt und vielleicht noch lange nicht sichtbar wird. Es kommt aber darauf an, wo der Ausgangspunkt der Fragestellung liegt. Es könnte der Eindruck entstehen, daß ich, obwohl ich die Beschlüsse schlecht kannte, doch oft die Argumente der Partei benutzend, auch damit von ihrer Linie gesprochen hätte. Da aber die Partei als führende Kraft auch in Fragen der Kulturpolitik nicht begriffen war, richteten sich die Argumente, obwohl von der Partei anscheinend ähnlich formuliert, in meinem Diskussionsbeitrag objektiv gegen ihre Beschlüsse und waren also parteischädigend.

Bei der Beurteilung meiner Haltung zur Partei sehe ich folgende Dinge.

1. Ungenügendes Studium der Materialien, die von der Partei zu den Fragen, die ich besprechen wollte, herausgegeben worden sind.
2. Hieraus resultierende Fehler aus der Einstellung zur Kulturpolitik der Partei, die zu einem verzerrten Gesamtbild führten.

3. Alle Fragen gehören im freien Meinungs austausch vor die Partei. Es durfte keine Gelegenheit ausgelassen werden, dies zu tun. So war die Tatsache, daß ich mich anläßlich der Ausführung des Gen. Dr. John in Leipzig der allgemeinen Diskussionsunlust anschloß, letztlich bei mir ein politischer Fehler.

4. Im Zusammenhang mit den genannten Punkten gelangte ich bei meinen Überlegungen zu Kurzschlüssen, wobei ich glaubte, unklare oder belastende Dinge aus subjektiver Sicht klären zu können. Die dadurch verursachte fehlerhafte Haltung war objektiv von parteischädigender Wirkung.

5. Von meiner Arbeit als Künstler wurde gesagt, während des Parteiverfahrens, daß ich stagniere und von der Position des Zweifels angekränkt sei. Dies ist keineswegs der Fall, wie ich an der Anzahl der allein im letzten Jahr entstandenen Arbeiten auf den Gebieten der Malerei, Graphik und der Illustration leicht beweisen kann und auch in nächster Zeit beweisen werde. Jedoch erhoffe ich mir neue Anregungen und Impulse von einem Wechsel der Grundthematik. Schließlich ist das Zentrum unserer Arbeit nicht die Auseinandersetzung mit der spätbürgerlichen Kunst, so notwendig sie sein mag, sondern die Beschäftigung mit unserem Leben.

Ich bin in der letzten Zeit durch die Umstände gelegentlich in die Rolle eines Märtyrers gebracht worden, der, weil er seine Meinung öffentlich geäußert habe, nun von der Partei gemäßregelt würde.

Ich fühle mich aber in dieser Rolle nicht sehr wohl und lege auch keinen Wert darauf. Ich habe auf dem Kongreß mit dieser Absicht nicht gesprochen, sondern wollte, wie ich schon gesagt habe, einige Dinge, die, wie ich meinte, stagnieren, in Bewegung bringen helfen.

Über die dabei gemachten Fehler habe ich jetzt gesprochen. Ein über 5 Wochen andauerndes Parteiverfahren ist keine angenehme Sache und für alle Beteiligten mit mancherlei Belastung verbunden.

Wenn ich aber als Mitglied der Partei gegen Beschlüsse verstoße, so ist es jedoch in der Ordnung, wenn ich zur Verantwortung gezogen werde. Die Märtyrerrolle, in der ich mitunter gesehen wurde, hat dabei nichts zu suchen.

Die Entscheidung der Parteiorganisation, im Ergebnis des Verfahrens, eine strenge Rüge auszusprechen, halte ich für richtig."¹⁷⁶⁴

¹⁷⁶⁴ Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin (SAdK-VBK, Sign. 70, Bl. 62-70), Auszug einer Tonbandaufnahme, Abschrift.

Biographien

Alexander Abusch

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 wieder 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 MfS 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.

Cay von Brockdorff

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.

Helen Ernst

Geb. am 10.3. 1904, gestorben am 26.3. 1948; Grafikerin und Pressezeichnerin; schließt 1924 ein Studium an der Staatlichen Kunstschule Berlin-Schöneberg als Zeichenlehrerin ab; bis 1931 Lehrerin für Modezeichnen an der Kunstgewerbe- und Handwerker-Schule Berlin und ab 1928 für Stilkunde und Kunstgeschichte an der Staatlichen Lehrerinnenbildungsanstalt Potsdam; 1929 erste Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf; wird 1931 Mitglied der KPD; zeichnet als Vertraute von Willi Münzenberg für die "Illustrierte Rote Post", die "Rote Fahne" und andere Zeitungen des Münzenberg-Konzerns, wird Mitglied der "Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD, kurz ASSO genannt) und reist als Freundin des Grafikers Carl Meffert in die linksorientierte Künstlerkolonie "Fontana Martina" am Lago Maggiore im Tessin; lernt 1932 bei der Tänzerin Sonja Markus die jüdische kommunistische Grafikerin Lea Langer-Grundig kennen, kurz danach den Maler Hans Grundig. Am 22.3. 1933 erste Verhaftung in ihrer Reinickendorfer Wohnung; die SA verbrennt alle künstlerischen Arbeiten und zerstört die Wohnungseinrichtung; bis Juni 'Schutzhaft' im Berliner Frauengefängnis Barnimstraße; von Juli bis August 1933 erneute

Inhaftierung in Kiel; im Juni 1934 Emigration in die Niederlande, im August illegal in Dresden, wo sie Hans Grundig Modell sitzt für sein Porträt "Helen Ernst"; von 1936 bis 1940 unterrichtet sie Mode- und Kostümzeichnen an der von Paul Citroen nach dem Vorbild des Bauhauses gegründeten Nieuwen Kunstschool in Amsterdam.

Am 6.12. 1940 Verhaftung durch die Gestapo wegen "antideutscher Hetzpropaganda". Nach Amsterdamer Polizeigefängnis, Strafgefängnis Kleve, Internierungslager bei Nürnberg, wird sie vom 12.4. 1941 bis zum 1.5. 1945 in das Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück als politische Gefangene mit rotem Winkel verbracht. Nach eigenen Angaben arbeitete sie als Näherin, Buchbinderin, Krankenschwester und technische Zeichnerin, arbeitet als Dolmetscherin, entwirft Kleidung für SS-Aufseherinnen, wird 1943 Anweiserin in der Effektenkammer (Aufbewahrung und Verwaltung der Kleidung und Wäsche der Häftlinge) und der Malerkolonie. Ab September 1944 kommt sie Außenlager Barth an der Ostsee, wo sie zusammen mit deutschen Zivilangestellten und ca. 5000 Zwangsarbeitern aus 18 Nationen für die Heinkel-Flugzeugwerke arbeiten muß. Tritt am 1.5. 1946 in die SED ein und arbeitet wieder als Künstlerin in Schwerin. Dort heiratete sie im August den Tischler und ehemaligen Sachsenhausener Häftling sowie Vorsitzenden des Landesverbandes Mecklenburg-Vorpommern der Organisation "Opfer des Faschismus" (OdF), Paul Beckmann. Sie versuchte mit Zeichnungen ihre traumatischen Erfahrungen im KZ zu verarbeiten.

Noch vor den bereits erwähnten Untersuchungen der SED gegen Funktionshäftlinge in Buchenwald, die am 8.10. 1946 begannen, wurde Helen Ernst, die von der SS als "Anleitungshäftling" im Frauen-KZ Ravensbrück eingesetzt worden war, im Sommer 1946 von ehemaligen Mithäftlingen wegen ihres "schlechten" Verhaltens im KZ beschuldigt. Der Schweriner Ortsausschuß der OdF leitete ein Ermittlungsverfahren gegen sie ein. Die Behörden entzogen ihr die OdF-Rente, so daß sie ihren Lebensunterhalt als Putzfrau in den Schweriner Kasernen der Roten Armee verdienen mußte. In der OdF-Abschlußsitzung des Schweriner Ausschlußverfahrens am 16.10. 1947 ließ man mit 10 zu 0 Stimmen zwar aus Mangel an eindeutigen Beweisen die Anklage wegen Spitzeltätigkeit fallen, rehabilitierte sie jedoch nicht, sondern sprach ihr wegen "unkameradschaftlichen Verhaltens" die "OdF-Eigenschaft" ab. Mit der moralischen und politischen Autorität ihres Freundes Hans Grundig, des ehemaligen KZ-Häftlings und Rektors der Dresdner Kunstakademie, konnte Helen Ernst auf der Sitzung des Landesparteischiedsgerichtes der SED in Schwerin am 16.1. 1948 die volle Rehabilitation von allen Vorwürfen erreichen. Zu spät, denn unmittelbar nach der Sitzung brach sie zusammen und wurde ins Krankenhaus Schwerin-Sachsenberg eingeliefert, wo eine offene Tuberkulose diagnostiziert wurde, an der sie am 26.3. 1948 gestorben ist.

Vgl. zur Biographie Hans Hübner, "Die Tätigkeit ausschließlich zur Belustigung der 'besseren Gesellschaft' sagte mir schon lange nicht mehr zu." In: Helen Ernst 1904-1948. Berlin-Amsterdam-Ravensbrück. Stationen einer antifaschistischen Künstlerin, Ausst.kat. Das Verborgene Museum e.V., Berlin 1994, S. 10-36

Noel Haviland Field

Noel H. Field, 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.

Will Grohmann

Geb. 1887 in Bautzen, gest. 1968 in West-Berlin; Studium der Kunst- und Literaturgeschichte 1908-1913 in Leipzig und Paris; 1914-18 garnisdienstfähig, dem Höheren Schuldienst überwiesen, seit 1918 Studienrat; 1919 Mitglied der Novembergruppe; 1926-33 Wissenschaftlicher Assistent an der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden; 1945 Leiter der Kulturabteilung im Magistrat von Dresden und Ernennung zum Ministerialdirektor für Wissenschaft, Kunst und Erziehung der Zentralen Landesverwaltung Sachsen; 1946 mit Hans Grundig Organisator der "Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung" in Dresden; 1946 bis Ende Februar 1948 Professor für Kunstgeschichte und Rektor der Hochschule für Werkkunst in Dresden; 1948-1958 außerordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin-Charlottenburg, zugleich Chefkritiker an der "Neuen Zeitung" und Mitarbeiter am RIAS Berlin.

Vgl. In Memoriam Will Grohmann 1887-1968. Wegbereiter der Moderne, Ausst.kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987.

Herbert Gute

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 Dresdener Agitproptruppe "Rote Raketen"; 1929 Vorsitzender der Dresdener ASSO (Hans Grundig schreibt in seinen Erinnerungen: "Nun war einer unter uns, ein Gebrauchsgraphiker, der sich Schlumske nannte. Eigentlich hieß er Herbert Gute. Er war es, der uns alle zusammenfaßte. 1930 gründeten wir die Dresdner Gruppe. "Zwischen Karneval und Aschermittwoch, Berlin/DDR 1957, S.210); 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.

Vgl. 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. 182-198.

Helmut Holtzhauer

Geb. 1912 in Leipzig, gest. 1973 in Bad Berka; seit 1933 KPD-Mitglied; illegale Arbeit, 1934-39 Verurteilung wegen Hochverrat zu fünf Jahren Haft in Waldheim; 1941 erneute Verurteilung zu zwei Jahren Haft in Zwickau; 1945 Stadtrat für Volksbildung, 1946-48 Bürgermeister, SED-Mitglied; 1948-51 Minister für Volksbildung in Sachsen; ab 31.8. 1951 bis Dezember 1953 Leiter der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten bei der Regierung der DDR, die bereits mit Beschluß des Ministerrates der DDR vom 12.7. 1951 offiziell gebildet worden ist; 1953 bis 1971 Direktor der "Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Weimar".

Alfred Kurella

Geb. am 2.5. 1895 in Brieg (Oberschlesien), gest. am 12.6. 1975 in Berlin. Der Vater war Arzt und Neurologe. In Bonn besuchte er das Gymnasium und machte Abitur. 1910 schloß er sich der "Wandervogel e.V." an. Nach dem Studium der Graphik und Malerei an der Kunstgewerbeschule München. 1914-17 Kriegsfreiwilliger, dann bekennender Pazifist, der sich einem Hochverratsprozeß nur durch Abtauchen in die Illegalität entziehen kann. 1918 wurde er Begründer und Vorsitzender der Ortsgruppe der "Freien Sozialistischen Jugend" in München. 1919 bis 1924 war er KPD-Mitglied. Im März 1919 wurde er als Parteikurier nach Moskau geschickt, wo er Lenin begegnete. Im gleichen Jahr trat er als Mitbegründer und Sekretär der 1919 gegründeten Jugend-Internationale auf, war 1920-24 Mitglied des ZK des Komsomols, wurde 1924 bis 1926 Direktor der Parteschule des ZK der KPF in Bobigny und 1926-28 stellvertretender Leiter der Abteilung Agitprop des Exekutivkomitees der Komintern in Moskau. 1927 bis 1929 nahm er als Leiter der Hauptverwaltung für Schöne Kunst und Literatur (GLAVISKUSSTVO) im NARKOMPROS, dem Volkskommissariat für Volksaufklärung unter Anatoli Lunatscharski sowie als Redakteur für Literatur und Kunst der Komsomolskaja Prawda Einfluß auf die Kunstdebatten und die Kulturrevolution während des I. Fünfjahrplanes. Mit dem ungarischen Kunstkritiker und Regisseur Janos Máca und dem sowjetischen Kunsttheoretiker A. Michajlov verfaßte er zum Beispiel die Deklaration der Avantgardegruppe OKTJABR vom 3.6. 1928. 1929 wurde er wegen "ultralinken, formalistischen Fehlern" nach Deutschland zur Bewährung an der Basis zurückgeschickt, wurde 1929 wieder KPD-Mitglied und Leiter der Agitpropabteilung des Bundes der Freunde der Sowjetunion. 1930 bekam er eine Rüge der KPD, wurde Mitglied des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS). 1930 verteidigte er die kulturrevolutionären Ideen der OKTJABR-Gruppe auf einem Diskussionsabend der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler (ARBKD) in Berlin. Im November 1932 ging er im Auftrag des Komintern als Chefredakteur der "Le Monde" nach Paris, wurde bis 1934 Sekretär des von Henri Barbusse und Romain Rolland geleiteten "Internationalen Komitees zum Kampf gegen Krieg und Faschismus" sowie Chefredakteur seines Organs "Le Front Mondial". In Paris befreundete er sich mit Louis Aragon.

Georgi Dimitroff machte Kurella 1934 bis zum Februar 1935 zu seinem persönlichen Sekretär. Im Dezember 1934 erhielt er eine strenge Parteirüge wegen der Teilnahme an einem geselligen Abend ehemaliger Funktionäre der Kommunistischen Jugendinternationale und wurde aus dem Apparat der Kommunistischen Internationale entfernt. Nach Verhören durch die zentrale Parteikontrollkommission in Moskau kam er mit der "Strafversetzung" an die bibliographische Abteilung der Moskauer Staatsbibliothek im Frühjahr 1935 für damalige Verhältnisse noch glimpflich davon. Er wurde Redaktionsmitglied der Zeitschrift "Internationale Literatur - Deutsche Blätter".

Mit seiner 14 Jahre jüngeren Frau Elfriede Cohn-Vossen, die 1933 mit ihrem damaligen Mann Dr. Steffen Cohn-Vossen in die Sowjetunion emigriert war, lebte er bis zum Überfall der

deutschen Wehrmacht am 21. Juni 1941 in dem Kaukasus-Ort Ps'chu (vgl. Alfred Kurella/Elfriede Cohn-Vossen: "Der Traum von Ps'chu. Ein Ehebriefwechsel im zweiten Weltkrieg", Berlin-Weimar 1985). Nach Abschluß ihres Studiums als Frauen- und Kinderärztin in Moskau, wurde sie mit ihren Kindern nach Tschistopol in der Gegend von Kasan evakuiert und arbeitete dort als Ärztin, während Alfred Kurella nach seiner Evakuierung im Oktober 1941 aus Moskau "Oberredakteur" in der VII. Abteilung der Politischen Hauptverwaltung der Roten Armee (PURKKA) wurde, die für Propaganda- und Aufklärungsarbeit unter den Kriegsgefangenen zuständig war. Dort soll er angeblich auch in direktem Kontakt zum Geheimdienst NKWD gekommen sein. Nach Gründung des Nationalkomitees Freies Deutschland (NKFD) arbeitete er ab 1943 als stellvertretender Chefredakteur der Zeitung "Freies Deutschland" und schrieb propagandistische Texte für deutsche Soldaten. 1944 wurde er Mitarbeiter einer Arbeitskommission, die ein Nachkriegsprogramm der KPD entwarf. 1946 kehrte er in das kaukasische Bergdorf Ps'chu zurück, beantragte 1948 seine Rückkehr nach Deutschland und lebte von 1949 bis zu seiner Übersiedlung in die DDR 1954 in Moskau. In Leipzig übernahm er von 1954 bis 1957 die Leitung des neugegründeten Literaturinstitutes, das später Johannes-R-Becher-Institut genannt wurde. 1957 bis 1963 war er als Leiter der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro des ZK der SED der mächtigste und einflußreichste Kulturpolitiker der DDR. Zahlreiche Ämter konnte er auf sich vereinen: ab 1955 Mitglied des Vorstandes des Deutschen Schriftstellerverbandes; 1957 Mitglied des Präsidialrats des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands; 1958 Mitglied der Volkskammer; 1958-1975 Mitglied des ZK der SED und 1958 bis 1963 Kandidat des Politbüros, 1964-74 Sekretär der Sektion Dichtung und Sprachpflege und 1965-74 Vizepräsident der Akademie der Künste. 1968 promovierte er an der Friedrich-Schiller-Universität Jena mit dem Thema "Das Eigene und das Fremde".

Biographische Angaben im Vorwort von Hans Koch zu A. Kurella, Das Eigene und das Fremde, Berlin/DDR 1981, S. 5-51; Wer war Wer in der DDR. Ein biographisches Handbuch, Frankfurt am Main 1996. S. 428f.

Kurt Magritz

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 Desden 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 in Berlin.

Kurt Massloff

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.

S. Ihle, Karl-Heinz Mehnert: Kurt Massloff. In: 50 Jahre ASSO in Leipzig, Ausstellung 21.7.-9.9. 1979 im Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausst.kat. Leipzig 1979, S. 109-118.

Walter Münze

Geboren am 20.10. 1895 in Leipzig, gest. am 19.11. 1978 in Leipzig; studierte, nach Lehre und Arbeit als Retuscheur 1913/14, Tätigkeit als Hilfspfleger 1914/15 und Kriegsdienst 1915/16, von 1919-25 an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe Leipzig; 1922 Eintritt in die KPD; 1926-1933 Kunsterzieher an der VHS Leipzig; 1929 Gründungsmitglied der Leipziger ASSO, deren Initiator, Alfred Frank, am 12.1. 1945 von den Nazis hingerichtet wurde; 1921 und 1949 malte er Porträts von Alfred Frank; 1929-1943 Honorartätigkeit für das Bibliographische Institut Leipzig; 1940 und 1943-45 Kriegsdienst und Gefangenschaft; 1946-1952 Dozent für Dekorationsmalerei an der Kunstgewerbeschule Leipzig, Leiter der Abteilung Dekorative Malerei und Graphik, parallel dazu 1946-59 Lehrtätigkeit im Fach Dekorative Malerei an der Volkshochschule Leipzig; 1953 Leiter der "1. Sozialistischen Künstlerbrigade" in Rammenau; 1952-56 Vorsitzender des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands im Bezirk Leipzig (Die Biographie in der Monographie über die Leipziger Kunstgewerbeschule, Ausst.kat. Museum für Kunsthandwerk/Grassimuseum Leipzig, Leipzig 1996/97, S. 208, gibt die Jahre 1956-58 an für die Tätigkeit als Vorsitzender); 1957/58 und 1960-1964 Dozent für Grafik und Malerei sowie Leiter der Abt. Vorstudium (Abendakademie) an der HfGB; 1968-72 Zirkelleiter im VEB Blechverformungswerk Leipzig. Vgl. zur Biographie: "Leipziger Schule" (Ausst.Ausst.kat.), Ausstellung der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1990, S. 242 und Julia Blume, Walter Münze. Zum Leben und Werk des Leipziger Künstlers, Semesterarbeit, Mai 1989, Karl-Marx-Universität Leipzig, Sektion Kultur- und Kunstwissenschaften, aus dem Nachlaß von Karl Max Kober.

Karl Schirdewan

geb. 1907, am 19.2. 1934 von der Gestapo verhaftet, drei Jahre Zuchthaus wegen Vorbereitung zum Hochverrat, dannach Einlieferung ins KZ Sachsenhausen, von dort 1942 wegen illegaler Tätigkeit im Lager Überführung in das KZ Flossenbürg (Oberpfalz). Nach 1945 schwere Krankheit infolge der KZ-Aufenthalte, am 15. Juli 1953 auf dem 15. ZK-Plenum zum Mitglied des Politbüros gewählt, 1958 wegen "fraktioneller Tätigkeit" aus dem ZK der SED ausgeschlossen und abgeschoben auf den Posten eines Leiters der Staatlichen Archivverwaltung der DDR.

Max Schwimmer

Geb. am 9.12. 1895 in Leipzig, gest. am 12.3. 1960 in Leipzig; 1910-15 Ausbildung am Lehrerseminar Leipzig-Connewitz, 1920 KPD-Mitglied, später SPD; 1920-23 Philosophie- und Kunstgeschichtsstudium an der Universität Leipzig; 1923/24 Lehrer in Eythra bei Leipzig; 1924 Reise über Rom, Neapel, Sorrent nach Ischia zum Sommerkurs von Hans Purrmann; 1924/25 Wohnsitz in Berlin-Charlottenburg; 1924-33 Pressezeichner und Kunstkritiker der Leipziger Volkszeitung; ab 1926 stundenweise als Zeichenlehrer an der Kunstgewerbeschule Leipzig und erste Frankreichreise; 1927 Aushilfslehrer, später Klassenlehrer an den Kunsthandwerkstätten der Höheren Schule für Frauenberufe an der KGS der Stadt Leipzig, Unterricht in Studienzeichnen, Räumlichem Zeichnen, Mode-/Kostümzeichnen, Kunstgeschichte; ab 1931 Leiter der Klasse für figürliche und andere Bildflächenkomposition und der Werkstatt für alte und neue Maltechniken und Fresko; 1929 zweite Frankreichreise; Ende Juni 1933 Entlassung aus dem Schuldienst und zeitweiliges Ausstellungsverbot; 1934-38 Reisen nach Italien, Tschechoslowakei, Dänemark; 1941-45 Kriegsdienst, 1945 erneut Mitglied der KPD, März 1947 bis um 1950 Direktor der Kunstgewerbeschule Leipzig, 1947 bis 1951 gleichzeitig Prorektor, Dozent und Leiter der Fachklasse für freie Graphik an der Akademie für Grafik und Buchkunst/HfGB Leipzig; nach einem diffamierenden Artikel in der Leipziger Volkszeitung vom 8.4. 1951 Entschluß, sich von seinen Lehrverpflichtungen entbinden zu lassen, Annahme einer Berufung an die Hochschule für Bildende Künste Dresden, ab 29.10. 1952 bis 1960 Professor und Leiter der Abteilung Graphik; 1952 Mitglied der Deutschen Akademie der Künste, 1955 Vaterländischer Verdienstorden in Silber; 1956 Nationalpreis II. Klasse.

Vgl. Max Schwimmer. Das graphische Werk, Ausst.kat. des Museums der bildenden Künste Leipzig und der Akademie der Künste der DDR, Berlin 1975; Max Schwimmer, Ausst.kat. Glockenspielpavillon, Dresden und Museum der bildenden Künste Leipzig 1976; Madeleine George, Max Schwimmer, Dresden 1981; Die Leipziger Kunstgewerbeschule, Ausst.kat. des Museums für Kunsthandwerk/Grassimuseum Leipzig, Leipzig 1996/97.

Walter Tiemann

Geb. 1876 in Delitzsch, gest. 1951 in Leipzig; Studium in Leipzig, Dresden und Paris; seit 1909 an der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe als Lehrer, Professor, Leiter einer Meisterklasse, von 1920 bis 1941 als Rektor; 1945/46 kommissarischer Rektor, Emeritierung.

Joachim Uhlitzsch

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 wird er von Helmut Holtzhauer als Nachfolger von Magritz zum Dozenten für Kunstgeschichte und zum stellvertreten 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 [...]."¹⁷⁶⁵

Elisabeth Voigt

Geb. 1893, gest. 1977 in Leipzig; bis 1914 zeitweiliger Aufenthalt in Philadelphia (USA); 1914-1922 erste Holzschnitte und Studium an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe; ab 1922 Studium an der Kunsthochschule Berlin-Charlottenburg, u.a. bei Karl Hofer; 1928 erste von Max Liebermann gestiftete Romreise; 1929-1934 Meisterschülerin an der Preußischen Akademie der Künste bei Käthe Kollwitz; 1933 Dürer-Preis; 1934/35 Rom-Stipendium in der Villa Massimo, 1937 silberne und goldene Medaille für Grafik auf der Weltausstellung Paris; 1940 Graphikpreis der Stadt Berlin; 1943-45 in Berlin, ausgebombt; ab 1945 Wohnsitz in Leipzig; Professur an der HfGB von 1946-1958 und ab 1952 Lehrauftrag am Institut für Kunsterziehung der Karl-Marx-Universität. Im Sommer 1953 malt sie das Gemälde "Demonstration", das die Ereignisse des 17. Juni 1953 behandelt. Austritt aus dem VBKD 1954? 1975 wird ihr von Willi Sitte die Ehrenmitgliedschaft verliehen.

Vgl. Arndt Schultheiß, An Elisabeth Voigt erinnernd. Zum 90. Geburtstag der Künstlerin. In: B.K., Heft 12, 1983 und ders., Elisabeth Voigt - eine Antagonistin. Geschrieben am 18.12. 1989, veröffentlicht in: Leipziger Blätter, Frühjahr 1990.

Paul Wandel

Geb. 1905 in Mannheim, gest. 1995 in Berlin; 1926 KPD-Sekretär der Bezirksleitung Baden; Vorsitzender der KPD-Fraktion in Mannheim; 1932/33 Leninschule Moskau; 1933-45 Exil in der UdSSR, zeitweise persönlicher Referent von Wilhelm Pieck; Juli 1945- Oktober 1949 Präsident der Zentralverwaltung für Volksbildung in der SBZ, danach bis August 1952 Minister für Volksbildung, Juli 1953 bis Oktober 1957 Sekretär für Kultur und Volksbildung, abgesetzt wegen "ungenügender Härte bei der Durchsetzung der kulturpolitischen Linie" und "strenge Parteirüge".

¹⁷⁶⁵ Hannelore Offner, Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier des Staatssicherheitsdienstes, in: Eingegrenzt-Ausgegrenzt, S. 225f.

Auswahl-Bibliographie zum Thema Bernhard Heisig und der Krieg

Vorbemerkung:

Der Verfasser leitete von 1992 bis 1996 die Projektgruppe "Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 bis 1990". Die Forschungsarbeit wurde im DuMont Buchverlag publiziert unter dem Titel "Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien", hrsg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel im Museumspädagogischer Dienst Berlin in Zusammenarbeit mit der Stiftung Kulturfonds, Köln 1996. (Zit. Kunstdokumentation SBZ/DDR)

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit konnte der Verfasser den wissenschaftlichen Nachlaß von Prof. Dr. Karl Max Kober von der Familie in Leipzig zur Bearbeitung und Auswertung übernehmen. Der Nachlaß enthält Tonbandkassetten, auf denen Gespräche von Kober mit Heisig in den siebziger und achtziger Jahren aufgezeichnet wurden. Von wissenschaftlichem Interesse sind auch die Kleinbild-Diapositive von übermalten Fassungen der Gemälde von Bernhard Heisig. Nachlaß und Bibliothek wurden nach Abschluß der Forschungen 1998 der Stiftung Archiv der AdK überlassen. Vgl. Handbuch zum Nachlaß.

I. Ungedruckte Quellen

1. Archivalien

Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, SAdK

- Teilbestand VBK-Archiv, u.a. V. Kongreß des VBKD, VBK-ZV, Sign. 58, 67, 70
- Selbstkritik auf der Parteiaktivtagung am 10.6. 1964 im Berliner Künstlerklub "Möwe"
- Karl-Max-Kober-Archiv, Werkfotos von Bernhard Heisig (Kleinbild-Diapositive)

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, SAPMO-BArch

- DY 30 Provenienzbestände aus der DDR (einschl. SBZ), Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
 - NY Nachlässe
- insbesondere folgende Bestände wurden genutzt:
- Büro Kurt Hager 1963-71
 - DY 30/IV A 2/2.024/37: Bildende Kunst 1964-69, 223 Bll.
 - Ideologische Kommission beim Politbüro 1960ff.
 - DY 30/IV A 2/901/4: April-Mai 1964, u.a. Vorbereitung der 2. Bitterfelder Konferenz, Auswertung des V. Kongresses des VBKD, Rede von Fritz Cremer
 - Teilbestand Büro Alfred Kurella
 - DY 30/IV 2/2.026/1: u.a. Ausarbeitungen zu Parteitag und Tagungen des Zentralkomitees, Arbeits- und Lehrpläne der Abt. Kultur des ZK 1957-1962, 276 Bll.
 - DY 30/IV 2/2.026/3: Tagungen der Kulturkommission beim Politbüro, (1957), 1958-1962, 263 Bll.
 - DY 30/IV 2/2.026/3: Tagungen der Kulturkommission beim Politbüro, (1957), 1958-1962, 630 Bll.
 - DY 30/IV 2/2.026/11: Persönliche Briefe Alfred Kurellas u.a.
 - DY 30/IV 2/2.026/30: Deutsche Akademie der Künste, Sektionen bildende und darstellende Kunst - Musik, 1958-1961, 85 Bll.
 - DY 30/IV 2/2.026/52: Verband bildender Künstler, 1956-1963,

243 Bll.

DY 30/IV 2/2.026/53: Untersuchung der Kulturkommission beim Politbüro in den Bezirken Leipzig und Halle über die Lage auf dem Gebiet der Malerei, November 1959, 1960, 81 Bll.

DY 30/IV 2/2.026/54: Politisch-ideologische und künstlerisch-ästhetische Fragen zu Werken bildender Künstler 1959-1961, 75 Bll.
- Teilbestand Abteilung Kultur des ZK der SED 1946-1962

DY 30/IV 2/906/20: Ausarbeitungen für Politbüro und Sekretariat der SED, 1961, 369 Bll.

DY 30/IV 2/906/21: Ausarbeitungen für Politbüro und Sekretariat der SED, 1961, 270 Bll.

DY 30/IV 2/906/22: Ausarbeitungen für Politbüro und Sekretariat der SED, 1961, 433 Bll.

DY 30/IV 2/906/173: Diskussion zum Artikel "Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei" von A. Dymshitz in der Täglichen Rundschau, 1949, 105 Bll.

DY 30/IV 2/906/174: Tätigkeit des VBKD, 1950-1952, 1958, 1960-1961, 297 Bll.

DY 30/IV 2/906/177: Probleme der bildenden Kunst in der DDR, 1958, 1961-1962, ca. 250 Bll.

Sächsisches Staatsarchiv, SStA, heute Staatsarchiv Leipzig

Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR, BStU; Außenstelle Leipzig (ASt. Leipzig)

Akte Karl Max Kober

Akte Bernhard Heisig

2. Interviews, mündliche Auskünfte

Dammbeck 2.3. 1995; Dammbeck 20.4. 1995

Interviews von Lutz Dammbeck mit Bernhard Heisig für den Film "Dürers Erben", MDR/arte 1996, zitiert nach den Abschriften vom Tonband: Vorgespräch am 2.3. 1995 und Gespräch während des Drehtermins am 20.4.1995 in Strodehne

Kober, Tonbänder

Tonbänder, Interviews mit Bernhard Heisig im Nachlaß Karl Max Kober, SAdK

Strodehne 11.8. 1999; 1.6. 2000; 15.10. 2000; 27.4. 2002

Tonbänder der vier Gespräche des Verfassers mit Bernhard Heisig in seinem Haus in Strodehne 11.8. 1999; 1.6. 2000; 15.10. 2000; 27.4. 2002

II. Gedruckte Quellen von und über Bernhard Heisig

1. Illustrationen zur Literatur

Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder, Leipzig 1965

J.J. Christoffel von Grimmelshausen, Trutz Simplex oder ausführliche und wundersame Lebensbeschreibungen der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche, Leipzig 1969

Lorenzo Da Ponte, Memoiren, Berlin/DDR 1970

Bertolt Brecht, Dreigroschenoper, Berlin/DDR 1978

Ludwig Renn, Krieg, Leipzig 1979

Johann Wolfgang Goethe, Faust (Erster Teil), Leipzig 1982

Anna Seghers, Das siebte Kreuz, Leipzig 1988

Heinrich Mann, Der Untertan, Frankfurt am Main, Wien 1992

Hugo Ball, der Henker von Brescia, Leipzig 1993

Hanns Eisler, Johann Faustus, Leipzig 1996

Heinrich Böll, Der Zug war pünktlich, Leipzig 1998

Theodor Fontane, Schach von Wuthenow. Mit 15 Steinzeichnungen von Bernhard Heisig, Edition Brusberg Berlin, Berlin 1998

2. Aufsätze, Reden, Interviews von Bernhard Heisig (Auswahl)

Ein Blick in die Ausstellung Leipziger Künstler. In: Leipziger Volkszeitung, Nr. 18, 22.1. 1953

Zur Kunstaustellung in Leipzig 1954. In: Bildende Kunst, Heft 5/6, 1954, S. 81-83

Zur Leipziger Bezirkskunstausstellung 1955. In: Bildende Kunst Heft 6, 1955, S. 476-477

Junge Künstler in Leipzig. In: Bildende Kunst Heft 3, 1956, S. 127-131

Leipziger Bezirkskunstausstellung 1956. In: Bildende Kunst, Heft 1, 1957, S. 66-67

Atelier-Ausstellung in Leipzig, in: Bildende Kunst, Heft 3, 1957, S. 168

Volksverbundene, optimistische Kunst. Zur V. Kunstausstellung des Verbandes Bildender Künstler im Grassi-Museum, in: Union, 20.6. 1959 (unter Pseudonym '-e-e-')

So etwas wie Inseln. Es gibt weder eine Kunst noch Kunstlehrer 'an sich', aus der Rede auf dem Vierten Kongress des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands 1.-5.12. 1959 in Markkleeberg, in: Sonntag, Nr. 51, 1959

"Es gibt keine Kunst an sich", Rede auf dem Vierten Kongress des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands 1.-5.12. 1959 in Markkleeberg, hrsg. vom Zentralvorstand des VBKD, verantwortlich Joachim Uhlitzsch, Redaktion Georg Kaufmann, Horst Weiß, Leipzig o.J. [1960], Protokollband, S. 91-99; wiederabgedruckt in: Bildende Kunst, Heft 4, 1960, S. 213-218

Möglichkeiten der Illustration und die Bereitschaft zum Thema, in: Beiträge zur Grafik und Buchgestaltung, Sonderdruck zur 200-Jahr-Feier der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig Oktober 1964, Leipzig o.J., o.P.

Über die Kunst der Illustration, Der Fall Adolph Menzel. In: Marginalien. Blätter der Pirckheimer-Gesellschaft im Kulturbund der DDR, Nr. 18, Berlin 1965, S. 42-58

Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel?, in: Bildende Kunst, Heft 1, 1972, S. 44-45

Auftraggeber und Partner in einem, in: ND, 5.7. 1972

Picasso, Leipziger Volkszeitung vom 11.4. 1973

Wie weiter nach der VII?, Interview, in: Leipziger Volkszeitung, 27.4. 1973

Warum ich den 'Brigadier' malte, in: Kulturelles Leben, Nr. 10, 1973, S. 11

Zum Gemälde 'Der Brigadier', in: Kunsterziehung, Nr. 2, 1973

Identifikation und keine Besserwisserei, in: Leipziger Volkszeitung, 13./14.4. 1974

Herausforderung und gegenseitige Achtung, Diskussionsbeitrag auf der Bezirksdelegiertenkonferenz des VBK-DDR, in: LVZ, 27.4. 1974

Das Problem des künstlerischen Informationsflusses, Referat beim VII. Kongreß des VBK-DDR, in: Bildende Kunst, Heft 11, S. 560-562

'Kritiker der vom Kapitalismus diktierten Lebensform.' Zum 25. Todestag Max Beckmanns, in: B.K. 11/1975

In Leipzig soll er nicht vergessen sein. Zum 25. Todestag Max Beckmanns, in: Leipziger Volkszeitung, 27./28. 12. 1975

Bernhard Heisig im Gespräch mit Henry Schumann. In: Henry Schumann, Ateliergespräche, Leipzig 1976

Zwei Diskussionsbeiträge zur 9. Tagung des Zentralvorstandes des VBK-DDR, Magdeburg, 22.-23.11. 1976, in: Positionen und neue Fragestellungen zum Wesen und zu den Kriterien des sozialistischen Realismus, Berlin/DDR 1977, S. 52, 75

Otto Dix. Untermhaus, in: LVZ, 2.12. 1976, wiederabgedruckt in: Heisig 1989, S. 399

Bernhard Heisig im Gespräch mit Renate Hartleb, Tonbandprotokoll 1976, abgedruckt in: Kober 1981, S. 199 und Sander 1989, S. 110-115

Getätschelt werden ist langweilig. Bernhard Heisig über künstlerischen Nachwuchs, Interview von Reinhart Gahl, in: Sonntag, Nr. 8, 1977

Mit großem Einsatz für unsere Kunst, Interview von Karl Max Kober, in: ND, 16.3. 1977

Interview, in: Horst Wackerbarth (Hrsg.), Materialien zur documenta 6, Kassel 1977, S. 27-29

Kritiker als Partner, in: Sonntag, Nr. 3, 1978

Bernhard Heisig im Gespräch mit Lothar Lang, Tonbandprotokoll von 1978, abgedruckt in: Kober 1981, S. 202

Beitrag auf dem VIII. Kongreß des VBK-DDR, 21.-23.11. 1978, in: Dokumentation über den VIII. Kongreß des VBK-DDR, Berlin/DDR 1979, S. 41ff.

Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir? Diskussionsbeitrag im Plenum des VIII. Kongresses des VBK-DDR, in: Bildende Kunst, Heft 3, 1979, S. 107f.

Bernhard Heisig: Aus unscheinbaren Flecken ein graues Kriegsbild zusammengetupft, Interview von Renate Florstedt. In: Leipziger Volkszeitung vom 21./22. 4. 1979

Herbert Sandberg im Gespräch mit Karl Max Kober und Bernhard Heisig am 17. Oktober 1979, in: Hannelore Röhl (Hrsg.), Ansichtssache. Schriftsteller und Künstler im Gespräch, Leipzig 1988, S. 7-27

Max Beckmann. Die Verantwortung zur Form, in: Ausst.kat. "Der Zeichner und Grafiker Max Beckmann", Kunstverein Hamburg 1979

Erinnerung an Max Schwimmer. In: Ausst.kat. "Max Schwimmer", Galerie der HfGB Leipzig, 27.11. 1980 bis 9.1. 1981

Nachtrag zum 30. Jahrestag des VBK-DDR, in: Bildende Kunst, Heft 9, 1982, S. 420-423

Kritik an den Kritikern, in: ART, Nr. 7, 1983, S. 122f., wiederabgedruckt in Heisig 1989, S. 397f.

Gespräch über die 'IX.', in: Weimarer Beiträge, Nr. 8, 1983

Aus dem Diskussionsbeitrag zum IX. Kongreß des VBK, in: Sonntag, Nr. 48, 1983

Im Betrachter den Partner sehen, Diskussionsbeitrag beim IX. Kongreß des VBK, in: ND, 16.11. 1983

Dokumentation IX. Kongreß des VBK-DDR, Berlin 15.-17. November, Berlin/DDR 1983, S. 80ff.

Begegnungen mit der Armee habe ich oft..., in: Volksarmee, Nr. 47, 1983

Er schaut vielen über die Schulter, in: ART, Nr. 2, 1984, S. 38

Beckmann - der letzte große Bildermacher der Moderne, in: Bildende Kunst, Heft 3, 1984, S. 116-119, wiederabgedruckt in Heisig 1989, S. 398f.

Rembrandt hatte auch nicht immer recht. Der Leipziger Maler Bernhard Heisig über die Bedingungen der Kunst in der DDR, in: Der Spiegel, Nr. 27, 1984, S. 147-154

Geschichte im Kontext zum Heute: ein Vormittagsgespräch bei Prof. Bernhard Heisig von Henry Schumann, in: LVZ, 30./31.3. 1985

Vortrag über Picasso vor dem Verein der Freunde des Sprengel Museums Hannover am 6.12. 1986, abgedruckt in: Bernhard Heisig - "Begegnung mit Bildern", Brusberg Dokumente 35, Berlin 1995, S. 52-57

Die Kunst braucht Vereinbarungen. Bernhard Heisig im Gespräch mit Wolfgang Draeger, in: DU, Heft 9, 1987, S. 18-27

Fragebogen des Magazins der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 25.8. 1989

Bernhard Heisig im Gespräch mit Helmut Schmidt, moderiert von Marie Hüllenkremer. In: Kunst in der DDR, Köln 1990, S. 382

Vortrag von Bernhard Heisig anlässlich der 1. Peter-Beckmann-Vorlesung in der Technischen Universität München, Klinikum 'Rechts der Isar', am 10. Juli 1991. In: "Zeit zu leben. Max Beckmann. Minna Beckmann-Tube. Bernhard Heisig", Ausst.kat., Berlin 1992, S. 32-40

Heisig im Gespräch mit Patricia Ferdinand Ude. In: Patricia Ferdinand Ude, Das gemalte Selbstbildnis im Werk von Bernhard Heisig in der Zeit von 1958-1995, Textband, Magisterarbeit im Fach Kunstgeschichte bei Prof. Dr. Thomas Topfstedt, Universität Leipzig, 1995

Wer hat Angst vor Schwarz, Rot, Gold? Drei Maler streiten über Deutschlandbilder. Auf Einladung des ZEITmagazins diskutieren die Künstler Bernhard Heisig, Via Lewandowsky und Markus Lüpertz über deutsche Kunst in Ost und West, über Stahlhelme, die Stasi und den Pinselstrich der Goten. Moderiert von Peter Sager, ZEITmagazin, Nr. 36, 29. August 1997, S. 26-33

Bernhard Heisig, Mein Photo des Jahrhunderts. Gewalt ohne Ende. Der Flakhelfer weinte, aber auf große Einsichten wartete Bernhard Heisig vergebens. In: ZEITmagazin, Nr. 25, 10.6. 1998

3. Monographien und Kataloge von Einzelausstellungen

Leipzig 1963

Bernhard Heisig, Ausst.kat. Staatliche Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1963

Heisig 1973

Bernhard Heisig, Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Gemäldegalerie Neue Meister Dresden, Museum der bildenden Künste Leipzig, Dresden/Leipzig 1973, erstes Werkverzeichnis

Frankfurt an der Oder 1974

Bernhard Heisig. Malerei, Grafik, Ausst.kat. Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder 1974

Hartlieb 1975

Renate Hartlieb, Bernhard Heisig - Maler und Werk, Eine Kunstheftreihe aus dem VEB Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1975

Poznan 1976

Bernhard Heisig, Ausst.kat. Kulturpalast Poznan 1976

Magdeburg 1978/79

Bernhard Heisig, Malerei und Grafik, Kulturhistorisches Museum Magdeburg, 1978/79

Halle 1979

Bernhard Heisig, Druckgrafik und Zeichnung, Staatliche Galerie Moritzburg, 14.12. 1979 bis 28.1. 1980, Halle 1979

Bremen 1980

Bernhard Heisig. Bilder aus den siebziger Jahren, Faltblatt zur Ausstellung der Galerie Michael Hertz, Bremen 1980

Frankfurt am Main 1980

Bernhard Heisig: Die Beharrlichkeit des Vergessens und andere Bilder, Faltblatt des Frankfurter Kunstvereins, Steinernes Haus am Römerberg, Georg Bußmann: Über Bernhard Heisig und das Malen von Geschichte, Ausstellung vom 25.3.-4.5.1980.

Erstmals wird in Westdeutschland eine repräsentative Werkauswahl gezeigt: 13 Gemälde und der Grafik-Zyklus "Der Faschistische Alptraum", 1967/68, u.a. Bildnis der Mutter, 1965, Galerie Moritzburg, Halle; Festung Breslau - die Stadt und ihre Mörder, 1969, Altenburg; Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit, 1973, Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten, 1975/77, Städtisches Museum Jena; Beharrlichkeit des Vergessens, Nationalgalerie Berlin/DDR.

Kober 1981

Karl Max Kober, Bernhard Heisig, Dresden 1981

Karl-Marx-Stadt 1981

Bernhard Heisig. Druckgrafik, Ausst.kat. Kulturbund der DDR, Klub der Intelligenz 'Pablo Neruda', Karl-Marx-Stadt 1981

Burgk 1981

Bernhard Heisig, Gemälde und Druckgrafik, Staatliches Museum Schloß Burgk, Neue Galerie, 1981

Lübeck 1982

Bernhard Heisig, Lob der gelegentlichen Unvernunft, Informationsblatt, Behnhaus-Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck 1982

Gera 1985

"Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920", Ausst.kat. Kunstgalerie Gera, Gera 1985

Leipzig 1985

Bernhard Heisig, Malerei. Graphik. Zeichnungen, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1985

Berlin 1986

Bernhard Heisig, Grafik. Zeichnung. Malerei, Zentrales Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft, Berlin 1986

Leipzig 1987

Bernhard Heisig, Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Ausstellungszentrum der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1987, o. S.

Moskau 1987

Bernhard Heisig, Ausst.kat. Ausstellungszentrum am Krimski-Kai, Moskau 1987

Gera 1987

Bernhard Heisig, Zeichnungen zum Roman von Anna Seghers 'Das siebte Kreuz' und 'Der faschistische Alptraum', Lithographische Folge (41 Blätter) von Bernhard Heisig, in: Sammlung Handzeichnungen der DDR in der Kunstgalerie Gera, Band 5, Gera 1987

Worpswede 1987

Bernhard Heisig - Gudrun Brüne, Landschaften, Stilleben, Porträts, Faltblatt zur Ausstellung der Kunsthalle Friedrich Netzel, Worpswede 1987

Lichtnau 1988

Lichtnau, Bernfried: Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der Deutschen Demokratischen Republik. Bestimmung der Funktions- und Gestaltungsdifferenzierung historisch-thematischer Kompositionen, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Dissertation B, Greifswald 1988

Frankfurt am Main 1989

Bernhard Heisig, Gemälde, Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt am Main 6.4.-27.5. 1989

Sander 1989

Bernhard Heisig, Der Faschistische Alptraum. Lithographien und Texte, hrsg. von Dietulf Sander, Leipzig 1989

Heisig 1989

Bernhard Heisig. Retrospektive. Eine Ausstellung des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR, Ausst.kat., hrsg. von Jörn Merkert und Peter Pachnicke, München 1989 (mit umfassender Bibliographie)

Berlin 1990

Bernhard Heisig, der Maler, Ausstellung der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunstausstellungen der DDR vom 5. Juli bis 26. August 1990 im Alten Museum

Sander 1992

Dietulf Sander, Bernhard Heisig - Das druckgraphische Werk. Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Montypien 1950-1990, Dissertation, Leipzig 1992, Textband und Anhang mit 10 Bänden

Berlin 1992

Zeit zu leben. Max Beckmann, Minna Beckmann-Tube, Bernhard Heisig, Ausst.kat. Galerie Berlin, Berlin 1992

Herford 1994

Bernhard Heisig. Zeit zu leben. Malerei 1994-1995, Ausst.kat., hrsg. von Theodor Helmert-Corvey, Herforder Kunstverein e.V., Herford 1994

Brusberg, Berlin 1995

Bernhard Heisig 'Begegnung mit Bildern', Ausst.kat. Galerie Brusberg, Berlin 1995 (Brusberg Dokumente 35)

Galerie Berlin 1995

Bernhard Heisig. Geisterbahn 1995-1996, Ausst.kat., hrsg. von Rüdiger Küttner, Galerie Berlin, Berlin 1995

Köln 1996

Bernhard Heisig. Grafik und Zeichnungen, Ausst.kat. Galerie Toennissen, Köln 1996

Leipzig 1996/97

Bernhard Heisig, Herbstspaziergang. Bilder 1995/96 und Texte, Faltblatt zur Ausstellung der Universität Leipzig im Ausstellungszentrum Kroch-Haus, Leipzig 1996/97

Berlin 1997

Bernhard Heisig. Lithographien 1963-1997, hrsg. von Rüdiger Küttner, Galerie Berlin, Berlin 1997

Bad Homburg v.d. Höhe 1998

Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten, hrsg. von Ernst Walter Brüggemann und Rüdiger Küttner, Altana AG, Bad Homburg v.d. Höhe, Köln 1998 (mit umfassender Bibliographie)

Berlin 1999

Bernhard Heisig - Zeit und Leben. Das Bild für den Reichstag, Idee: Rüdiger Küttner, Foto: Bernd Kuhnert, Text: Jörn Merkert, Galerie Berlin, Berlin 1999

Malerfamilie, Berlin 2000

Eine Malerfamilie, Bernhard Heisig, Gudrun Brüne, Walter Eisler, Antoinette, Johannes Heisig, Galerie Berlin, Berlin 2000. Bernhard Heisig zum 75. Geburtstag

Berlin 2000

Bernhard Heisig, Schutzversuche. Lithographien 1963-1999, Galerie Berlin, Berlin 2000

Berlin 2001

Bernhard Heisig, 'Der Maler und sein Thema', Bilder auf Stein und Leinwand, Kabinetttdruck 17, Galerie Brusberg, Berlin 2001

Berlin 2002

Bernhard Heisig, Schutzversuche 1963-2001, Galerie Berlin, Berlin 2002

3. Aufsätze und Artikel über Bernhard Heisig (Auswahl)

Beaucamp, Eduard, Wie Kunst die Welt bewegt. Das Drama des Leipziger Malers Bernhard Heisig, in: FAZ, 13.3. 1980

ders., Furioses Welttheater. Der Leipziger Maler Bernhard Heisig, in: FAZ, 6.5. 1989

ders., Bewußtseinsräume und Bildtiefen, in: Bernhard Heisig. Retrospektive, München 1989, S. 43-50

ders., Das Weltgericht im Selbstversuch. Über die Malerei von Bernhard Heisig. In: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Köln 1998

ders., Bundesbilder. Ein Streit um Heisig, FAZ vom 21.2. 1998

Bethausen, Peter, 'Brigadier', Gemälde von Bernhard Heisig, in: Kulturelles Leben, Nr. 4, 1973

Blechen, Camilla, Der Unzufriedene, in: FAZ, 5.2. 1982

dies., Mutter und Krieg, in: FAZ, 30.3. 1985

Fest, Joachim, Das nie endende Menetekel der Geschichte. Anmerkungen zu Bernhard Heisig. In: Brusberg Dokumente 35 "Bernhard Heisig - Begegnung mit Bildern", Berlin 1995. Nachgedruckt in: Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten (Ausst.kat.), Altana AG, Bad Homburg v.d. Höhe, Köln 1998

Gille, Ina, Beckmann-Rezeption in der DDR: Bernhard Heisig, in: Leipziger Blätter, Nr. 5, 1984, S. 72f.

Gillen, Eckhart, Beharrlichkeit des Vergessens. Arbeit an der Erinnerung. Zur Malerei von

Bernhard Heisig. In: Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR, Katalog, Neues Kunstquartier des T.I.P., Berlin 1988, S. 103-113

Gillen, Eckhart, Der entmündigte Künstler, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990, Köln 1996, S. 12-15

Gillen, Eckhart, 'Der Krieg spielte immer mit rein...' Antifaschismus und Geschichtspessimismus in der DDR am Beispiel des Malers Bernhard Heisig. In: Die Depots der Kunst, Symposium 13. bis 15. November 1996, Burg Beeskow, S. 15-24

Gillen, Eckhart, Im Dampfbad der Geschichte. Bernhard Heisig und die deutschen Traditionen - Zum Streit um die Kunst im Reichstag, in: Berliner Zeitung, 28./29. März 1998

Gleisberg, Dieter, Zu Bernhard Heisigs Mutterbildnissen. In: B.H., Katalog, Leipzig 1985, S. 22-28

ders., Eröffnungsrede zur Ausstellung 'Bernhard Heisig' im Museum der bildenden Künste Leipzig am 14.2. 1985, in: Mitteilungen Museum der bildenden Künste Leipzig, Nr. 8, 1985, S. 16-20

Helmholt, Christa v., Der Maler und sein Bild, in: FAZ (Ausgabe Frankfurt am Main), 22.5. 1987

dies., Abgründiger Realismus aus Leipzig. Neue Bilder von Bernhard Heisig im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, in: FAZ, (Ausgabe Frankfurt am Main), 13.4. 1989

Honnef, Klaus, Ein Regisseur mit den Mitteln der Malerei. Das künstlerische Werk von Bernhard Heisig im Verhältnis zu Photographie, Film und Fernsehen, in: Bernhard Heisig. Retrospektive, München 1989, S. 62-70

Hüllenkremer, Marie, Hannover: Ein Höhepunkt der 'Leipziger Schule', in: ART, Nr. 12, 1981, S. 105

Kipphoff, Petra, Nun machen sie einmal ein geistreiches Gesicht. Der DDR-Künstler Bernhard Heisig malt Helmut Schmidt, in: ZEITmagazin, 22.8. 1986

Kober, Karl Max, Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken. Zu Bernhard Heisigs Bildern über die Pariser Kommune. In: Bildende Kunst, Berlin, H. 9, 1972, S. 444-449

ders., Bernhard Heisig. Leben und Werk. In: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Dresden und Leipzig 1973, S. 13-47

ders., Bilder Leipziger Maler im Palast der Republik: Die Werke von B. Heisig, W. Mattheuer und W. Tübke in der Palast Galerie, in: LVZ, 16./17.10. 1976

ders., Anregungen zum Weiterdenken über den Sinn des Lebens. Zu Bernhard Heisigs Gemälde 'Beharrlichkeit des Vergessens', in: LVZ, 17.1. 1978

ders., Vorwort, in: Bernhard Heisig, Druckgrafik und Zeichnung, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1979, S. 2-4

ders., Bernhard Heisig - Bilder aus den siebziger Jahren. In: Bernhard Heisig. Bilder aus den siebziger Jahren, Faltblatt zur Ausstellung der Galerie Michael Hertz, Bremen 1980

ders., Den Menschen immunisieren. Bernhard Heisigs antifaschistische Arbeiten, in: tendenzen, Nr. 130, 1980

ders., Bernhard Heisig, Akademie der Künste der DDR, Verlag der Kunst, Dresden 1981, 212 S.

ders., Ikarus bei Heisig - oder "der Unvernünftige will, daß man sich ihm anpaßt". In: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Schloß Burgk, 1981, S. 9-11

ders., Zur Entwicklung der Bildstruktur bei Bernhard Heisig. In: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Leipzig 1985, S. 18-21

ders., Bernhard Heisig zum 60. Geburtstag. In: Bildende Kunst, Berlin 1985, H. 3, S. 118f.

ders., Die anstrengenden Mitteilungen des Malers Heisig, in: Bernhard Heisig. Retrospektive, München 1989, S. 36-42

Lahann, Birgit, Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig. In: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts, Berlin 1998

Lahann, Birgit, Es lebe die Kunst. - Jaja. In: STERN, Heft 12/1998

Lang, Lothar, Bernhard Heisig, in: Die Weltbühne, Nr. 45, 1977

ders., Stichworte zu Bernhard Heisig. In: Bernhard Heisig. Gemälde und Druckgrafik, Staatliches Museum Schloß Burgk, Neue Galerie, 1981, S. 7f.

ders., Beckmann und Heisig, in: Die Weltbühne, Nr. 25, 1983

Lehmann, Hans-Ulrich, Zu Bernhard Heisigs Märzgefallenen. In: Katalog "Zeichnungen in der Kunst der DDR", Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1974

Meißner, Günter, Ein Bild der Commune, in: LVZ, 30.10. 1965

Meißner, Günter, Um die Vertiefung realistischer Aussage, in: Bildende Kunst, Heft 2, 1966, S. 73-78

Merkert, Jörn, Die eindeutig vieldeutige Wirklichkeit, Bernhard Heisig. Retrospektive, München 1989, S. 26-35

ders., Das 'Denken in Bildern'. Anmerkungen zur Bildwelt von Bernhard Heisig nebst einigen Polemiken. In: Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten, Ausst.kat., Altana AG, Bad

Homburg v.d. Höhe, Köln 1998,
S. 8-15

Mülhaupt, Freya, Biographische Dokumentation, in: Bernhard Heisig. Retrospektive,
München 1989, S. 94-107

dies., Regisseur großer Bildstoffe. Der Maler Bernhard Heisig. In: Kunst in der DDR, hrsg. von
Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Köln 1990

Olbrich, Harald, Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus? In: Bildende Kunst 14.Jg.,
1966, Heft 5, S. 272f.

ders., Voll schöpferischer Unrast. Zum Schaffen des Leipziger Malers Bernhard Heisig, in:
Bildende Kunst, Heft 1, 1972, S. 13-16

Pachnicke, Peter, Kunst soll als Kunst wirken. Zum Schaffen von Bernhard Heisig, in:
Bildende Kunst, Heft 11, 1980, S. 534-537

ders., Bernhard Heisig. In: Ausst.kat. Bernhard Heisig, Leipzig 1985,
S. 8-17

ders., 'In jeder Figur stecke ich drin'. Innovation der Figurenmalerei, in: Bernhard Heisig.
Retrospektive, München 1989, S. 9-25

Papies, Hans-Jürgen, Bernhard Heisig: Begegnung mit Bildern. Gleitende Projektierung eines
Bildstoffes. In: Bernhard Heisig, Geisterbahn, Berlin 1995

Raum, Hermann: Zur Arbeitsweise. Gespräch mit Bernhard Heisig. In:
Bernhard Heisig. Druckgrafik und Zeichnung, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1979, S.
10-14

Roters, Eberhard, Schlesisches Himmelreich-Preußische Hölle oder: Die Tiefe der
Erinnerung, in: Bernhard Heisig. Retrospektive, München 1989, S. 82-93

Rühle, Günter, Deutschland, Deutschland... Betrachtungen zur deutschen Kunst und
Geschichte. In: FAZ, 14.4. 1979

Sager, Peter, Der alte Wilde, in: ZEITmagazin, 26.3. 1982, S. 23-28

Sander, Dietulf: Der faschistische Alptraum. In: Bernhard Heisig, Ausst.kat. Leipzig 1985, S.
36-47

ders., Das druckgraphische Werk, in: Bernhard Heisig. Retrospektive, München 1989, S. 51-
61

Schneckenburger, Manfred, Bernhard Heisig. Verantwortung und peinture pure. In: Künstler.
Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 13, München 1991

Schneede, Uwe M., Mit der Wut der Sinne. Eine Monographie über Bernhard Heisig, in: FAZ,

28.6. 1983

Schulz, Bernhard, Bernhard Heisig, in: Die Zeit, 15.6. 1984

Schulz-Hoffmann, Carla, Zwischen Max Beckmann und Otto Dix. Bernhard Heisig und die Tradition der Moderne, in: Bernhard Heisig. Retrospektive, München 1989. S. 71-81

Schultze, Ingrid, Von Bosch bis Beckmann: Erberezeption bei W. Sitte und B. Heisig, in: Sonntag, Nr. 30, 1978

Schumann, Henry, Satire und zarte Impression. Der Leipziger Maler und Graphiker Prof. Bernhard Heisig, in: Sächsisches Tageblatt, Leipzig, vom 19.7. 1963

Spatz, Christa, Bundesdeutscher Kunsthandel entdeckt die Maler der DDR. Gespräch mit Georg Bussmann über die Heisig-Ausstellung, in: Frankfurter Rundschau, 16.4. 1980

Stuhr, Inge, Zur Ikarusthematik bei Bernhard Heisig. In: Bernhard Heisig, Ausst.kat., Leipzig 1985, S. 29-35

Thomas, Karin. Joseph Beuys in Ostberlin, Bernhard Heisig in Hannover, in: Weltkunst, Nr. 1, 1982, S. 28f.

Ude, Patricia Ferdinand, Das gemalte Selbstbildnis im Werk von Bernhard Heisig in der Zeit von 1958-1995, Textband, Magisterarbeit im Fach Kunstgeschichte bei Prof. Dr. Thomas Topfstedt, Universität Leipzig, 1995

Weidner, Klaus, Geschichte für uns neu entdeckt. Zu Bernhard Heisigs 'Pariser Kommune'. VII. Kunstaussstellung der DDR, in: Kunsterziehung, Nr. 2, 1973

Winkler, Gerhard, Im Westen nichts Neues. Zu den Graphiken des Leipziger Meisters Bernhard Heisig, in: tendenzen, Nr. 40, 1966

ders., Bernhard Heisig, in: Zeichnungen und Aquarelle von Künstlern der DDR, Museum der bildenden Künste Leipzig, Band 4, Leipzig 1975, S. 46

ders., Bernhard Heisig. Der Brigadier, in: LVZ, 23.4. 1971

ders.: "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920". Gemälde von Bernhard Heisig. Historische Dokumentation von Gerhard Winkler, Kunstgalerie Gera, 1985, S. 7ff.

ders.: Zur Geschichte der Geraer revolutionären Märzkämpfe im Jahre 1920, ebd., 1985, S. 31-55

Winter, Peter, Bernhard Heisig: Bilder aus den siebziger Jaren, in: Das Kunstwerk, Nr. 3, 1980

III. Literatur zur Kunst in der DDR (Auswahl)

a. Zeitschriften

bildende kunst. Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur. Hrsg. von Carl Hofer und Oscar Nerlinger 1947-1949, Heft 1-10

Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Grafik, Kunsthandwerk und Volkskunst. Hrsg. vom Verband Bildender Künstler Deutschlands bzw. der DDR, Dresden 1953-1990

Der Bildende Künstler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder des VBK im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Berlin/DDR 1950-1953

Das Blatt des VBKD. Hrsg. vom VBKD, Dresden 1953-1962

Mitteilungen des VBK-DDR, Frankfurt an der Oder 1970-1990

Junge Kunst. Monatsschrift für Literatur, Kritik, bildende Kunst, Musik und Theater. Organ des Zentralrats der FDJ, Jg. 1-6, Berlin/DDR 1957-1962

b. Bibliographien, Nachschlagwerke und Dokumentationen

Bibliographie zu Kunst und Kunstgeschichte - Veröffentlichungen im Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik. Hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Bd. 1 1945-1953, Leipzig 1956; Bd. 2 1954-1956, Leipzig 1961

Bibliographie Bildende Kunst. In der DDR erschienene Veröffentlichungen zur bildenden Kunst und im Ausland erschienene Veröffentlichungen zur bildenden Kunst der DDR. Berichtsjahre 1973-1989. Hrsg. von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Dresden 1974-1990

Gabriele Baumgartner/Dieter Hebig (Hrsg.), Biographisches Handbuch der SBZ/DDR 1945-1990, 2 Bde., München u.a. 1996

Gunther Buch, Namen und Daten wichtiger Personen der DDR. Berlin, Bonn 1973, mehrere Aufl. bis 1987

Wer war wer - DDR. Ein biographisches Lexikon. Hrsg. von Jochen Cerny unter Mitwirkung von Lothar Berthold, Berlin 1992

Wer war Wer in der DDR. Ein biographisches Handbuch, hrsg. von Bernd-Rainer Barth, Christoph Links, Helmut Müller-Enbergs und Jan Wielgohs, Frankfurt am Main 1995

Bögeholz, Hartwig, Die Deutschen nach dem Krieg. Eine Chronik. Befreit, geteilt, vereint: Deutschland 1945 bis 1995, Reinbek bei Hamburg 1995

Dokumente AdK 1997

Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste

(Ost) 1945/1950 bis 1993, hrsg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Zusammenarbeit mit Inge Jens ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geißler, Berlin 1997

Dokumente 1972

Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1, 1946-1970, hrsg. von Elimar Schubbe, Stuttgart 1972

Dokumente 1976

Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 2, 1971-1974, hrsg. von Gisela Rüß, Stuttgart 1976

Dokumente 1984

Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 3, 1975-1980, hrsg. von Peter Lübbe, Stuttgart 1984

Herbst, Andreas/Winfried Ranke/Jürgen Winkler, So funktionierte die DDR, 3 Bde., Hamburg 1994

Kulturpolitisches Wörterbuch Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Vergleich, hrsg. von Wolfgang R. Langenbucher, Ralf Rytlewski, Bernd Weyergraf, Stuttgart 1983

Kunstdokumentation SBZ/DDR

"Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien", hrsg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel im Museumspädagogischer Dienst Berlin in Zusammenarbeit mit der Stiftung Kulturfonds, Köln 1996.

Kunstkombinat DDR

Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990. Zusammengestellt von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen, Berlin 1990, erweiterte Neuauflage von Stationen eines Weges. Dokumentation zur Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945-1988, Berlin 1988

Lexikon der Kunst, Bd. 1-5, Leipzig 1968-1978; 2. neubearbeitete Auflage Bd. 1-7, Leipzig 1987-1994

c. Ausstellungen

Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden 1946, Stadthalle Nordplatz, August-Oktober 1946

2. Deutsche Kunstausstellung Dresden 1949, [o.Ort] 1949

Ausstellungskataloge III.-VI. Deutsche Kunstausstellung, VII.-X. Kunstausstellung der DDR 1953-1987

Weggefährten-Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten.

Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der DDR.
Veranstaltet vom Ministerium für Kultur und vom VBK der DDR in
Zusammenarbeit mit dem Bundesvorstand des FDGB, Ausst.kat. Altes
Museum, 3. Oktober bis 31. Dezember 1979, Berlin/DDR

Zeichnungen in der Kunst der DDR, Ausst.kat., Kupferstichkabinett der Staatlichen
Kunstsammlungen, Dresden 1974

Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, Ausst.kat., hrsg. vom ART-Kunstmagazin,
Hamburg 1982

Zeitvergleich '88 - 13 Maler aus der DDR, Ausst.kat., Berlin 1988

Zeitbilder - 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland, Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1989

Staatskünstler - Harlekin - Kritiker? DDR-Malerei als Zeitdoku-
ment, Berlin 1991. Bestandskatalog von DDR-Kunst im Besitz der GrundkreditBank Berlin
eG Volksbank, gesammelt im Zeitraum von 1985 bis 1990, mit Beiträgen von Dieter Brusberg
und Ursula Bode

Übungsgelände. Europa der Nacken des Stiers, Ausst.kat. Suhl (3.7.-1.8.1993), Suhl 1993

Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und
Tschechien, hrsg. von Matthias Flügge in Zusammenarbeit mit Jiri Svestka, Ausst.kat., dt.
Ausgabe: Dresden/Berlin 1994 Von der Teilung bis zur Wiedervereinigung. 40 Jahre Kunst in
Deutschland aus der Sammlung Ludwig, Ausst.kat., Köln 1992

Auftrag: Kunst 1949-1990, hrsg. von Monika Flacke, Ausst.kat. des Deutschen Historischen
Museums, Berlin 1995. Titel der Buchhandelsausgabe: Auftragskunst der DDR 1949-1990.
Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, München, Berlin 1995

Kunst in Deutschland 1945-1995. Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa,
Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 1995

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, hrsg. von Eckhart Gillen, Ausst.kat. der
Berliner Festspiele GmbH, Köln 1997

Ostwind. Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der GrundkreditBank: Gerhard Altenbourg,
Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Werner Tübke, Ausst.kat., Berlin
1997

Ausstellungskataloge der Bezirkskunstaussstellungen Leipzig 1953-1989,
Veranstalter: Verband bildender Künstler Deutschlands. Bezirk Leipzig bzw. ab 1972 VBK-
DDR. Bezirk Leipzig
insbesondere 7. Kunstaussstellung des Bezirkes Leipzig 1965
9. Kunstaussstellung des Bezirkes Leipzig, anlässlich des 25. Jahrestages der DDR 1974

500 Jahre Kunst in Leipzig. Ausstellung zur 800-Jahrfeier der Stadt Leipzig vom 30.
September bis 31. Dezember 1965

Leipziger Schule. Malerei/Grafik/Fotografie. Lehrer und Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen, Berlin 1989

Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945, hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann, Ausst.kat., Stuttgart 1997

d. Literatur zur Kunst in der DDR

Börner, Sylvia, Die Kunstdebatten 1945 bis 1955 in Ostdeutschland als Faktoren ästhetischer Theoriebildungsprozesse, Bern 1993, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 166

Damus, Martin, Malerei der DDR. Funktionen der Kunst im Realen Sozialismus, Reinbek bei Hamburg 1991

Eingegrenzt-Ausgegrenzt

Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, hrsg. von Hannelore Offner und Klaus Schroeder, Berlin 2000

Enge und Vielfalt - Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, hrsg. von Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Hamburg 1999 (zit. Enge und Vielfalt)

Goeschel, Ulrike, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Diss. FU Berlin 1999, Zeitgeschichtliche Forschungen Band 8, Berlin 2001

Grahl, Reinhart: Sozialistisches Geschichtsbewußtsein und die Geschichte als spezifischer Gegenstand der bildkünstlerischen Widerspiegelung in der Tafelmalerei der DDR von 1949-1970, Karl-Marx-Universität Leipzig, Diplomarbeit, Leipzig 1970

Grundmann, Uta und Klaus Michael, Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970-1990, Leipzig 2002, überarbeitete Ausgabe von Uta Grundmann, Klaus Michael, Susanna Seufert (Hrsg.), Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971-1990, Leipzig 1996

Hartleb, Renate, Künstler in Leipzig, Berlin 1976

Hütt, Wolfgang, Wir und die Kunst. Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte, Berlin 1959, 3. Aufl. 1978

Hütt 1999

Hütt, Wolfgang, Schattenlicht. Ein Leben im geteilten Deutschland, Halle 1999

Kuhirt, Ullrich/Christine Hoffmeister, Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik 1949-1959, Dresden 1959

Kuhirt, Ullrich, Bildende Kunst der DDR in den siebziger Jahren.

In: Weimarer Beiträge 22.1976, H. 5

Kuhirt, Ullrich (Hrsg.), Kunst der DDR 1945-1959, Leipzig 1983

Kuhirt, Ullrich (Hrsg.), Kunst der DDR 1960-1980, Leipzig 1983

Kuhirt, Ullrich (Hrsg.), Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation. Dokumentation. Hrsg. vom Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin/DDR 1983

Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, hrsg. von Hubertus Gaßner und Eckhart Gillen, Lahn-Gießen 1977

Kunst heute in der Deutschen Demokratischen Republik, Neue Galerie - Sammlung Ludwig, Aachen 1979

Kunst in der DDR. Künstler, Galerien, Museen, Kulturpolitik, Adressen, hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Köln 1990

Lang, Lothar, Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1978, ergänzte Ausgabe Leipzig 1983 (2. Aufl. 1986), erweiterte Ausgabe Leipzig 2002

Lang, Lothar, Zur Malerei der siebziger Jahre sowie Beiträge zu Heisig, Mattheuer, Tübke und Sitte. In: Ausst.kat. documenta 6, Kassel 1977, Bd.1

Lindner, Bernd, Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995, Köln, Weimar, Wien 1998 (zit. Lindner 1998)

Lorenzen, Heidrun, Die Entwicklung des Historienbildes in der Malerei und Grafik der DDR, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Diss. A, Greifswald 1979

Meissner, Günter, Leipziger Künstler der Gegenwart, E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1977

Niederhofer, Ulrike, Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989, Diss. Universität Münster (Westfalen), 1995; Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 277, Frankfurt am Main 1996

Olbrich, Harald: Gespräch über die IX. Kunstausstellung. In: Weimarer Beiträge, Berlin und Weimar, Aufbauverlag, 29. Jg., Heft 8, 1983

Roters, Eberhard, Malerei in Deutschland: Die Deutsche Demokratische Republik. In: Wieland Schmied, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1974

Die SED und das kulturelle Erbe. Orientierungen, Errungenschaften, Probleme, Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Institut für Marxistisch-Leninistische Kultur- und Kunstwissenschaften, Autorenkollektiv unter Leitung von Horst Haase, Berlin 1986

Schneede, Uwe M., Realismus als dynamische Methode. Anmerkungen

zur Theorie und Praxis der DDR-Malerei in den 70er Jahren.
Nordelbingen 1978, Bd. 47

Schumann, Henry, Ateliergespräche, Leipzig 1976

ders., Leitbild Leipzig. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1996, S. 480-555

Thomas, Karin, Die Malerei in der DDR 1949-1979, Köln 1980

Thomas, Karin, Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985

Thomas, Karin, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002

Uhlitzsch, Joachim, 10 Jahre Malerei in der DDR. Leipzig 1959

Weimann, Robert: Realität und Realismus. Über Kunst und Theorie in dieser Zeit. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur, Berlin, Verlag Rütten und Loening, 36 Jg., Heft 5, 1984, S. 924-951.

Zweihundert Jahre Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Leipzig 1964

Abkürzungen

AdK-DDR	Akademie der DDR (1972-90)
ADN	Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst
ASSO	Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands
BA	Bundesarchiv
B.K.	"Bildende Kunst", Zeitschrift des VBKD bzw. VBK-DDR
BL	Bezirksleitung
BStU	Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR
BV	Bezirksverband
DAK	Deutsche Akademie der Künste (1950-72)
DSF	Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
GM	Gesellschaftlicher Mitarbeiter
GMS	Gesellschaftlicher Mitarbeiter Sicherheit
HO	Handelsorganisation
IfG	Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, ab 1976 Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED
IM	Inoffizieller Mitarbeiter
IMS	Inoffizieller Mitarbeiter zur Sicherung
KB	Kulturbund
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands

LPG	Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft
LVZ	Leipziger Volkszeitung
MfK	Ministerium für Kultur
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
ND	Neues Deutschland
NDPD	National-Demokratische Partei Deutschlands
NF	Nationale Front der DDR
NKFD	Nationalkomitee Freies Deutschland
NKWD	Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten
NÖSPL	Neues ökonomisches System der Planung und Leitung
NSW	Nichtsozialistisches Wirtschaftsgebiet
NVA	Nationale Volksarmee
OV	Operativer Vorgang
PB	Politbüro beim ZK der SED
SAdK	Stiftung Archiv der Akademie der Künste vor 1990 ZAA: Zentrales Akademie-Archiv
SAdK-VBK	Archiv des Verbandes Bildender Künstler in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste
SAG	Sowjetische Aktiengesellschaft
SAPMO-BArch	Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SDAG	Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands

SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SStA	Sächsisches Staatsarchiv, heute Staatsarchiv Leipzig
VBKD	Verband Bildender Künstler Deutschlands (1950-72)
VBK-DDR	Verband Bildender Künstler der DDR (1972- 90)
VEB	Volkseigener Betrieb
ZAA	Zentrales Akademie-Archiv (siehe SAdK)
ZK	Zentralkomitee
ZPKK	Zentrale Partei-Kontrollkommission
ZV	Zentralvorstand

Abbildungsverzeichnis

I.1.

1. "In der Fachklasse Graphik - Ein Plakatentwurf für ein FDJ-Plakat entsteht." (ADN-Zentralbild 3.11. 1955)
2. "Kritisch betrachtet der Direktor der Hochschule, Professor Maßloff eine Arbeit des Studenten Rudolf Wendt in der Fachklasse Graphik." (ADN-Zentralbild 3.11. 1955)
3. Studenten arbeiten an einem Plakat "gegen den imperialistischen Krieg" (ADN-Zentralbild 24.5. 1957)
4. "Klaus Weber, ein Aspirant, arbeitet in der Werkstatt Lithographie an einem Zyklus, der das Leben der Ruhrkumpel zeigt." (ADN-Zentralbild 3.11. 1955)
5. Die Künstlerbrigade 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
6. "Der Maler Arnold Klünder, Ahrenshoop, arbeitet in der Brigade Rammenau an einem Gemälde über das Nationale Aufbauprogramm Berlin, Stalinallee" (ADN-Zentralbild 16.1. 1953)
7. Otto Grotewohl, Otto Nagel, Lotte Kühn und Walter Ulbricht beim Eröffnungsrundgang, ADN-Zentralbild
8. Harald Hellmich, Klaus Weber, "Die jüngsten Flieger", 1953
9. Hans Mayer-Foreyt, "Ehrt unsere alten Meister", 1953
10. Wilhelm Leibl, "Ein Kritiker", 1868/69, Öl auf Leinwand, 67 x 55 cm
11. Heinrich Füßli, Selbstbildnis des Künstlers in der Unterhaltung mit J.J. Bodmer, 1778-1781, Öl auf Leinwand, 163 x 150 cm, Kunsthaus Zürich
12. Udo Wendel, "Die Kunstzeitschrift", 1939
13. Georg Friedrich Kersting, "Theodor Körner, Friesen und Hartmann auf Vorposten", 1815, Öl auf Leinwand, 46 x 35 cm
14. Georg Friedrich Kersting, "Die Kranzwinderin", 1815, Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

I.2.

15. Bernhard Heisig, "Zirkel junger Naturforscher", Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

16. Bernhard Heisig, Picassoides II, 1965, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Staatliche Galerie Moritzburg Halle
17. Adolph Menzel, "Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin", 1848, Öl auf Leinwand, 45 x 63 cm, Hamburger Kunsthalle
18. Bernhard Heisig, "1848 in Leipzig", 1954/58, Öl/Lwd., 126,8 x 190,3 cm, Museum für bildende Künste Leipzig
19. Bernhard Heisig, Aufbahrung der Märzgefallenen, 1953, Bleistiftzeichnung, 47 x 35 cm
20. Bernhard Heisig, Studie zur Aufbahrung der Märzgefallenen, 1953, Kohlezeichnung, 30 x 56 cm
21. Bernhard Heisig, Aufbahrung der Märzgefallenen I, 1953, Kreidezeichnung, 30 x 56 cm
22. Bernhard Heisig, Aufbahrung der Märzgefallenen II, 1953, Lithographie, 35,5 x 47,4 cm, Wvz. 5
23. Bernhard Heisig, Aufbahrung der Märzgefallenen V, 1953, Lithographie, 31,5 x 51 cm, Wvz. 8
24. Bernhard Heisig, Aufbahrung der Märzgefallenen VI, 1953, Lithographie, 1. Zustand, 24 x 37 cm, Wvz. 9/1
25. Bernhard Heisig, um 1848, 1953/54, Lithographie, 37,5 x 47,5 cm, Wvz. 11
26. Bernhard Heisig, 1848 in Leipzig, um 1954, Lithographie, 36,3 x 48 cm, Wvz. 12
27. Bernhard Heisig, Revolutionsszene 1848 I, 1953/55, Lithographie, 31,3 x 49 cm, Wvz. 17
28. Bernhard Heisig, Revolutionsszene 1848 II, 1953/55, Lithographie, 26,5 x 37 cm, Wvz. 18
29. Bernhard Heisig, Revolutionsszene 1848 III, 1953/55, Lithographie, 28,7 x 42 cm, Wvz. 19
30. Bernhard Heisig, Barrikade I (Ideenskizze zum Kapp-Putsch in Essen), um 1955, Kohle, 50 x 60,3 cm, Kunstgalerie Gera
31. Bernhard Heisig, Barrikade II (Ideenskizze Kapp-Putsch in Essen), um 1955, Kohle, 35,2 x 54,5 cm, Kunstgalerie Gera
32. Bernhard Heisig, Selbstbildnis I, um 1956, Lithographie, 37,4 x 26,7 cm, Wvz. 45
33. Bernhard Heisig, Selbstbildnis: Kopf nach rechts, 1. Zustand, 1956, Lithographie, 32,7 x 25,6 cm, Wvz. 47/1

34. Bernhard Heisig, Selbstbildnis mit gefalteten Händen, aufgestützt, 1956, Lithographie, 36,5 x 24,5 cm, Wvz. 48
35. Bernhard Heisig, Selbstbildnis: Kopf vor grauem Grund, 1956, Lithographie ü. aufgel. grauem Papier, 32 x 25,5 cm, Wvz. 50
36. Bernhard Heisig, Selbstbildnis im Spiegel: Kopf nach rechts geneigt, 1956, Lithographie, 36,5 x 38,5 cm, Wvz. 52
37. Bernhard Heisig, Selbstbildnis mit erhobenen Händen, 1956, Lithographie, 37,4 x 26 cm, Wvz. 54
38. Bernhard Heisig, Selbstbildnis im Spiegel: en face, 1956, Lithographie, 31 x 24,5 cm, Wvz. 55
39. Bernhard Heisig, Selbstbildnis vor Fenster mit Zeichenblock", 1956, Lithographie, ca. 36 x 25 cm, Wvz. 58
40. Bernhard Heisig, Selbstbildnis nach rechts gewandt, geradeaus blickend, 1956, Lithographie, 46 x 37,4 cm, Wvz. 59
41. Bernhard Heisig, Selbstbildnis im Spiegel, Kopf nach links geneigt, 1956, Lithographie, 37,1 x 26 cm, Wvz. 60
42. Bernhard Heisig, "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920", 1960 (1984 übermalt)
43. Bernhard Heisig, Kompositionsskizze II, 1959/60, Feder in Schwarz, 29 x 41,8 cm, Inv. SHZ, Nr. 444, Stiftung des Künstlers
- 44.-46. Bernhard Heisig, 11 Figurenstudien zum Gemälde "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920"
47. Max Klinger, Märztage I, 1883, Radierung, Aus "Dramen", Opus IX, Blatt 8, Berlin 1883, Radierung und Aquatinta, 45,3 x 35,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Singer 154 IV
48. Bernhard Heisig, "Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920", 1960/1984, Öl auf Leinwand, 120 x 181 cm, Städtische Kunstgalerie Gera
- I.3.
49. Heinrich Witz, Der neue Anfang, 1959, Öl auf Leinwand
50. Harry Blume, Gruppenporträt Leipziger Künstler, Öl auf Hartfaser, 90 x 125,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
51. Henri Fantin-Latour, Un atelier aux Batignolles, 1870, Öl auf Leinwand, 204 x 273,5 cm,

Musée d'Orsay, Paris

52.-55. Werner Tübke, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1918-1945, I-IV, 1961, Triptychen, Öl auf Hartfaser, verschiedene Größen: I: Mitte 65 cm hoch, Seiten 39 cm hoch, Gesamtbreite 85 cm;

II: 60 x 77 cm; III: 61 x 112 cm; IV: 60 x 80,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

56. Édouard Manet, Die Barrikade, 1871, Tuschlavierung, Aquarell und Gouache, "Die Barrikade", 1871, 46,2 x 32,5 cm, zweiseitig bearbeitetes Blatt, Rückseite, Szépművészeti Múzeum, Budapest

56 a. Édouard Manet, "Die Barrikade", 1871-73, Lithographie, 46,8 x 33,3 cm, The New York Public Library

57. Édouard Manet, "Der Bürgerkrieg", 1871, Lithographie, 40 x 50,7 cm, National Gallery of Art, Washington

58. Édouard Manet, Die Erschießung Kaiser Maximilians, 1871, schwarze Kreide, 46,2 x 32,5 cm, zweiseitig bearbeitetes Blatt, Vorderseite, Szépművészeti Múzeum, Budapest

59.-61. Bernhard Heisig, "Kommunarden" 1956-1958/59, Öl auf Hartfaser, jeweils 120 x 150 cm (zerstört, Lichtnau Nr. 34 c, 34 j, 34 m)

62. Bernhard Heisig, Kommunardengruppe mit Kanone, um 1956, Lithographie, 35,7 x 47,5 cm, Wvz. 23

63. Bernhard Heisig, Kommunarden 1871 I, um 1956, Lithographie, 32 x 41,5 cm, Wvz. 24

64. Bernhard Heisig, Kommunarden 1871 II, 1. Zustand, 1956, Lithographie, 35,5 x 47,5 cm, Wvz. 25/1

65. Bernhard Heisig, Kommunarden 1871 III, um 1956, Lithographie, 25 x 37,5 cm, Wvz. 26

66. Bernhard Heisig, Barrikade I, um 1956, 2. Zustand, Lithographie, 34,5 x 47,8 cm, Wvz. 27/2

67. Bernhard Heisig, Barrikade II, um 1956, 3. Zustand, Lithographie, 37 x 48 cm, Wvz. 28/3

68. Bernhard Heisig, Pariser Märztage I, 1960, Öl auf Leinwand, Öl auf Leinwand. 123 x 153 cm (zerstört)

69. Bernhard Heisig, Pariser Märztage II, 1960, Öl auf Leinwand, 127 x 189 cm (zerstört)

70. Bernhard Heisig, Pariser Kommune - Pariser Märztage 1871" III, 1962 ("Kommunarden"), Öl auf Leinwand., 123,5 x 152,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

71. Bernhard Heisig, "Die Barrikade - zur Pariser Kommune", 1961, Öl auf Hartfaser, 80 x 100 cm (zerstört) Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK
72. Bernhard Heisig, Die Barrikade, 1963/64, Bleistift, 29,6 x 28 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
73. Bernhard Heisig, Pariser Kommune (linke Seite), 1963/64, Bleistift 26,3 x 25,3 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
74. Bernhard Heisig, Pariser Kommune (rechte Seite), 1963/64, Bleistift 25,3 x 26,3 cm, Museum der Bildenden Künste Leipzig
75. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1963/64, Öl auf Leinwand, Mittelteil 210 x 190 cm (zerstört) Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK
76. Bernhard Heisig, Pariser Kommune: Barrikadenkampf III, 1963/64, Lithographie, 25,5 x 31,8 cm, Wvz. 216
77. Bernhard Heisig, Pariser Kommune: Barrikadenkampf V, 1963/64, Lithographie, 23,5 x 31,9 cm, Wvz. 218
78. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1964, Öl auf Leinwand, 160 x 152 cm (zerstört) Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK
79. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1989, Öl auf Leinwand, 118 x 105 cm, Replik des zerstörten Gemäldes von 1964
80. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1965, Öl auf Leinwand, 160 x 152 cm (zerstört)
81. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1965/66, Öl auf Leinwand, 220 x 190 cm (zerstört)
82. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1967, Öl auf Leinwand, 160 x 152 cm (zerstört)
83. Werner Tübke, Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze, 2. Fassung, 1965, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 40 x 53 cm, heute Staatliche Galerie Moritzburg, Halle
84. Werner Tübke, Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze, 3. Fassung, 1965, Tempera auf Leinwand auf Holz, 188 x 121 cm, heute Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
85. Wolfgang Mattheuer, Kain, 1965, Öl auf Hartfaserplatte, 95,5 x 118,5 cm, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle
86. Hartwig Ebersbach, Selbstbildnis mit Freunden, 1965, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm (zerstört)
87. Hartwig Ebersbach, Versuch einer Deutung I, 1962, Öl auf Leinwand, 155 x 215 cm,

Sammlung Monika Ebersbach

88. Bernhard Heisig, Bildnis Vaclav Neumann, 1968, Öl auf Hartfaser, 80 x 60 cm

89. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1970, Öl auf Hartfaser, 250 x 250 cm (zerstört)

90. Bernhard Heisig, Pariser Kommune, 1971/72, vierteilig, Öl auf Leinwand, Tafel 1: 272 x 150 cm, Tafel 2: 272 x 244,5 cm, Tafel 3: 272 x 80 cm, Tafel 4: 272 x 150 cm: insgesamt: 624,5 cm ohne Rahmen, Museum der bildenden Künste Leipzig

91. Mittelteil der vierteiligen Fassung, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

92. Variante des Mittelteils der vierteiligen Fassung, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

93. Zweite Fassung der vierteiligen Pariser Kommune, fertiggestellt während der Laufzeit der 8. Kunstausstellung 1972 im Bezirk Leipzig (15.1.-21.3.), Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

94. Detail der Mitteltafel der vierteiligen Pariser Kommune, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

95. Dritte Tafel der vierteiligen Pariser Kommune, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

96. Pariser Kommune, vierteilig, Fassung im Sommer 1973, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

97. Pariser Kommune, vierteilig, Fassung im Sommer 1973, Detail der Mitteltafel, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

98. Pariser Kommune, vierteilig, Fassung im Sommer 1977 für das Museum für deutsche Geschichte, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

99. Pariser Kommune, vierteilig, 1976/80, Öl auf Leinwand, 102 x 219 cm, Museum für deutsche Geschichte

100. Die Armee stellt Ordnung und Ruhe wieder her..., 1978, 110 x 198 cm, Sammlung Ludwig, Aachen, Zwischenphase, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

101. Hartwig Ebersbach, Widmung an Chile, 1974, 12teilige Wandinstallation, Öl auf Hartfaser, 6 Stelen je 200 x 60 cm, 6 Stelen je 120 x 60 cm

II.1.

102. Gerhard Richter, Familie, 1964, Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm, Sammlung Olbricht, Essen

103. Gerhard Richter, Onkel Rudi, 1965, Öl auf Leinwand, 87 x 50 cm, Tschechischen Museum der Bildenden Kunst, Prag

104. Gerhard Richter, Tante Marianne, 1965, Öl auf Leinwand, 120 x 130 cm, Sammlung Hans-Joachim Gross, Stuttgart

105. Gerhard Richter, Herr Heyde, 1965, Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm, Privatbesitz Wolfsburg

106. Willi Sitte, Der General, 1965, Öl auf Karton, 61 x 54 m

II.2.

Bernhard Heisig, 14 Kreide- und Tusch-Lithographien zu Ludwig Renn: "Krieg", um 1955/56, Wvz. 31-44:

107. Zwei Soldaten nebeneinandersitzend, Wvz. 31, 30,7 x 22,5 cm, 1955/56

108. Aufschreiender Soldat, Wvz. 32, 24,3 x 25,5 cm

109. Soldat mit Kochgeschirr, Wvz. 33, 24,3 x 25 cm

110. Mahlzeit im Schützengraben, Wvz. 34, 22,5 x 29,3 cm

111. Sich ausruhende Soldaten, Wvz. 35, 22,5 x 29 cm

112. Sitzender Soldat (Latrine I), Wvz. 36, 29,3 x 22,3 cm

113. Sitzender Soldat mit Eisernem Kreuz (Latrine II), Wvz. 37/1, 29,5 x 23,5 cm

114. Heimaturlaub - Begrüßungsszene, Wvz. 39

115. Heimaturlaub - Mutter und Sohn I, Wvz. 40, 32 x 24 cm

116. Heimaturlaub - Mutter und Sohn II, Wvz. 41, 32 x 26 cm

117. Im Schützengraben marschierende Soldaten, Wvz. 42, 24,5 x 31,5 cm

118. Zweikampf, Wvz. 43, 32 x 22,5 cm

119. Kartenspielende Soldaten, Wvz. 44, 31,5 x 23,7 cm

120. [Heimatururlaub. Mutter und Sohn], 1976/79, Wvz. 498, ca. 31,2 x 22,5 cm, abgebildet in: Ludwig Renn, Krieg. Mit 24 Lithographien von Bernhard Heisig, Leipzig 1979, S. 115
121. [Soldaten in Schützenlöchern], 1976/78, Wvz. 505, 32 x 22,5 cm, abgebildet in: Ludwig Renn, Krieg. Mit 24 Lithographien von Bernhard Heisig, Leipzig 1979, S. 195
122. [Essender Soldat], 1979, Wvz. 517, ca. 31,5 x 21,5 cm
123. [Zwei Soldaten im Schützengraben], 1976/78, Wvz. 508, 32 x 23,5 cm, abgebildet in: Ludwig Renn, Krieg. Mit 24 Lithographien von Bernhard Heisig, Leipzig 1979, S. 227
124. Max Beckmann, "Toter", 1915, Bleistift, 23,4 x 27,5 cm
125. Max Beckmann, "Die Letzten", Lithographie aus der Mappe "Die Hölle", 1919
- Bernhard Heisig, 18 Federlithographien zu Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues, um 1964, Wvz. 219-236:
126. Rastende Soldaten, Wvz. 219, 21,2 x 18,3 cm
127. Zwei Soldaten in einem Granattrichter, Wvz. 220, 18,7 x 21,3 cm
128. Zwei Soldaten im Schützengraben vor Angreifern", Wvz. 221, 19,5 x 26 cm
129. Nahkampf im Schützengraben, Wvz. 222, 19,4 x 25,6 cm
130. Angriff auf einen Schützengraben", Wvz. 223, 20,3 x 26 cm
131. Kampf am Schützengraben, Wvz. 224, 19,2 x 19,3 cm
132. Zweikampf II, Wvz. 226, 26,6 x 17,2 cm
133. Nahkampf II, Wvz. 228, 16,1 x 17 cm
134. Aufschreiender Soldat vor Toten, Wvz. 230, 14,8 x 16,1 cm
135. "Soldaten mit Gasmasken im Schützengraben", Wvz. 235, 19 x 26 cm
136. Neben drei Soldaten explodiert eine Granate", Wvz. 236, 18,1 x 24 cm
- 136 a. Max Beckmann, Die Granate, 1915, Radierung, 38,6 x 28,9 cm
- Bernhard Heisig, Der faschistische Alptraum, 1965/66, Mappe I, Leipzig 1966, 32

Lithographien; 1975/76, Mapped II, Dresden, 25 Lithographien
(alle nicht datierten Lithographien sind 1965/66 entstanden)

137. Der Alptraum", Wvz. 245, 1965, 47,2 x 36 cm

138. "Traurige Vorahnung dessen, was geschehen wird", Blatt 1 der "Desastres de la Guerra", 1814-20

139. "El sueño de la razon produce monstruos", Blatt 43 der "Caprichos", 1799, Radierung und Aquatinta, 21,5 x 15 cm

140. "Sueño 1" bezeichnete Goya einen Entwurf zum Blatt 43, Federzeichnung, 1797, Prado, Madrid

141. Federzeichnung, die als erster Entwurf zu Capricho 43

142. Bernhard Heisig, [Sitzungsraupe V] von 1963/64, Tusche auf Umdruckpapier, Wvz. 241, ca. 23,6 x 32 cm

143./144. Panzerwrack, 1965, 34,5 x 48 cm, Wvz. 246/1 und 3.

145./146. Ausgegrabener Luftschutzbunker I und II", Wvz. 316, 34,8 x 47,3 cm und Wvz. 317, 36,8 x 48,5 cm

147./148. Ausgegrabener Luftschutzbunker III. Fassung, Wvz. 318/3 und 5, 37,5 x 47,5 cm

149. Henry Moore, Row of sleepers, 1941, lavierte Kreide

150. Verbrannter Pilot, Wvz. 319/3, ca. 48 x 37,2 cm

151.-153 Häftlingsmauer I, Wvz. 320/1, 2 und 3, ca. 48,5 x 35,5 cm

154./155. Häftlingsmauer II, Wvz. 321/1 und 2, 46 x 35,2 cm

156. Truppenbetreuung, Wvz. 335/1, 48,8 x 38 cm

157. Probleme der Militärseelsorge I, Wvz. 336/1, 48,2 x 35,5 cm

158. Probleme der Militärseelsorge II, Wvz. 337, 46,5 x 36,5 cm

159. Unterm Hakenkreuz, Wvz. 338/1, 52,8 x 35,2 cm

160. Spinne, Wvz. 339, 46,3 x 36,8 cm

161. Der ideale Faschist, Wvz. 342/1, 48 x 33,5 cm

162. Brudermord, Wvz. 344, 48,8 x 37,7 cm

163. Landschaft 1944, Wvz. 345, 1965/66, 48,8 x 36,8 cm

164. Vorbereitung, Wvz. 323/1, 48,3 x 37,7 cm, Nr. 8 der ersten Mappe
165. Vorbereitung, Wvz. 323/2, 1974/75
- 166./167. Der Traum des Soldaten I", Wvz. 329/1-2, 33,8 x 47,5 cm
168. Der Traum des Soldaten II", Wvz. 330, 36,2 x 46 cm
- 169.-172. Schützenlöcher", Wvz. 331/2-5, 37,5 x 48,5 cm
- 173./174. Schützengraben II, Wvz. 331/6 und 9, 1974/75, 37,5 x 48,5 cm
- 175./176. Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten, Wvz. 362/1 und 2, um 1967, 38,1 x 54 cm
177. Bernhard Heisig, Weihnachtstraum des Militaristen, 1960, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm (zerstört)
178. Bernhard Heisig, "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten", Öl auf Hartfaser, 41 x 52 cm, Slg. Monika und Karl-Georg Hirsch, Leipzig
179. Bernhard Heisig, "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" (auch "Traum des Soldaten"), 1975/77, Öl auf Leinwand, 100 x 107 cm, Stadtmuseum Jena
180. Bernhard Heisig, Ardennenschlacht, 1977, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, 1. Fassung, im Besitz des Künstlers
181. Bernhard Heisig, "Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten" von 1978/79, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm
182. Bernhard Heisig, Ardennenschlacht, 1978/81, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
183. Bernhard Heisig, "Weihnachtstraum des Soldaten", 1980, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
184. Bernhard Heisig, "Traum des unbelehrbaren Soldaten", 1980/81, Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm. Zustand November 1981, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK
185. Bernhard Heisig, "Beharrlichkeit des Vergessens", 1977, Öl auf Leinwand, 151 x 242 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
186. Bernhard Heisig, "Mechanismen des Vergessens", 1981, Öl auf Leinwand, 151,5 x 242 cm, Landesmuseum Oldenburg
187. Bernhard Heisig, "Gestern und in unserer Zeit", 1974, Öl auf Leinwand, 240 x 950 cm, Ausschnitt
188. Bernhard Heisig, "Festung Breslau I", 1968, Öl auf Leinwand,

165 x 150 cm

189. Bernhard Heisig, "Festung Breslau - Die Stadt und ihre Mörder", 1969, Öl auf Leinwand, 165 x 150 cm

190. Bernhard Heisig, "Unterm Hakenkreuz", 1973, Öl auf Leinwand, 139,5 x 125 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

191. Bernhard Heisig, "Die Festung", 1979/80, Triptychon, Öl auf Leinwand, Mitteltafel 151 x 141 cm, Seitentafeln Breite 66 cm

192. Bernhard Heisig, "Bildnis der Mutter", 1966, Öl auf Hartfaser, 61 x 49 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

193. Bernhard Heisig, "Bildnis der Mutter III", 1967, Öl auf Leinwand, 79,5 x 59,5 cm, Staatliches Lindenau-Museum Altenburg

194. Bernhard Heisig, "Bildnis meiner Mutter", 1970, Öl auf Hartfaser, 120 x 85 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

195. Bernhard Heisig, "Bildnis der Mutter (Mutter mißtraut den Bildern)", 1972, Öl auf Hartfaser, 119,3 x 84,2 cm, Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder

196. Bernhard Heisig, "Meine Mutter vor brennender Stadt", 1976, Öl auf Hartfaser, 120 x 83 cm, Staatliche Galerie Moritzburg Halle

197. Zustand im Mai 1978, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

198. Zustand im Juli 1978, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

199. Zustand im Dezember 1978, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

200. Bernhard Heisig, Letztes Bildnis meiner Mutter, 1978, Öl auf Hartfaser, 118,5 x 83 cm, Ludwigforum Aachen

201. Zustand im Juli 1978, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

202. Bernhard Heisig, "Das Atelier", 1979, Öl auf Leinwand, 150 x 240 cm, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie

203. Bernhard Heisig, "Der Zauberlehrling I", 1978/81, Öl auf Leinwand, 142 x 202 cm, Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder

204. Bernhard Heisig, "Der Zauberlehrling II", 1981, Öl auf Leinwand, 142 x 202 cm, Sammlung G.L. Roesse, Hannover

205. Bernhard Heisig, "Lob der Unvernunft", 1980, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm

206. Foto Walter Eisler, 1975

207. Bernhard Heisig, "Die erste Bürgerpflicht", 1977, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, ehemaliges Armeemuseum der DDR, Dresden, heute Militärmuseum der Bundesrepublik Deutschland

208. Bernhard Heisig, "Preußisches Museum", zweiteilig, 1977/78, Öl auf Hartfaser, 165 x 151 cm, 60 x 151 cm, Museum Moderner Kunst, Wien, Leihgabe der Sammlung Ludwig, Aachen

209. Bernhard Heisig, "Begegnung mit Bildern", 1977, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, ehemaliges Armeemuseum der DDR, Dresden, heute Militärmuseum der Bundesrepublik Deutschland

210. Bernhard Heisig, "Begegnung mit Bildern", um 1977, zerstört, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

211. Bernhard Heisig, "Begegnung mit Bildern", 1978/79

212. Bernhard Heisig, "Begegnung mit Bildern", Zustand März 1981, Diapositiv aus dem Nachlaß von K.M. Kober, SAdK

213. Bernhard Heisig, "Begegnung mit Bildern", Öl auf Leinwand, 1982, Mitteltafel: 150 x 120 cm, Seitentafeln: je 150 x 70 cm

214. Bernhard Heisig, "Der Kriegsfreiwillige (Begegnung mit Bildern II)", Öl auf Leinwand, 1982/86, Mitteltafel: 150 x 120 cm, Seitentafeln: je 150 x 70 cm

215. Bernhard Heisig, "Begegnung mit Bildern III", Öl auf Leinwand, Mitteltafel: 150 x 120, Seitentafeln: 150 x 70 cm

216. Bernhard Heisig, "Christus verweigert den Gehorsam (nach dem Aufruf von Fritz Cremer 'Genug gekreuzigt')", 1984, Öl auf Leinwand, 150 x 300 cm

217. Bernhard Heisig, "Christus verweigert den Gehorsam II", 1986/87, Öl auf Leinwand, 141 x 281 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Dauerleihgabe Bernhard Heisig

218. Lovis Corinth, "Kreuzabnahme", 1906, Öl auf Leinwand, 190 x 200 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

219. Fritz Cremer, "Sich vom Kreuz Lösender", 1978, Lithographie

220. Fritz Cremer, "Auferstehender", Modell, 1978

Resümee

221. Werner Tübke, "Selbstbildnis mit Palette", Öl auf Leinwand, 71,5 x 43 cm, im Besitz des Künstlers
222. Bernhard Heisig, "Ikarus - Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit", 1973, Öl auf Leinwand, 118 x 165 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
223. Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz, Öl auf Leinwand, 74 x 112 cm, um 1555 bis 1569, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
224. Bernhard Heisig, "Selbst als Puppenspieler", 1982, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Städtische Museen Chemnitz
225. Bernhard Heisig, "Sterbender Ikarus", 1978/79, Öl auf Leinwand, 83 x 125 cm
226. Via Lewandowsky, Ikarus oder Übermut tut selten gut, 1988, Acryl auf Leinwand, 210 x 120 cm, Alexander Lubic, Berlin

Exkurs

227. 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
228. Blick in die III. Deutsche Kunstausstellung. Im Vordergrund Gerhard Neubert, "Bereit zur Verteidigung der Heimat", ADN-Zentralbild 6.3. 1953. Rechts: Otto Nagel, "Junger Maurer von der Stalinallee", 1953, Öl auf Leinwand, 115 x 80 cm
229. Hans Grundig, Den Opfern des Faschismus I, 1946/48, Öl auf Leinwand, 110 x 200 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
230. Hans Grundig, Den Opfern des Faschismus II, 1946/48, Öl auf Leinwand, 110 x 200 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Dresden
231. "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." (ADN-Zentralbild 8.3. 1953)
232. Das Stalin-Denkmal vor der Deutschen Sporthalle in der Stalin-Allee, ADN-Zentralbild 4.8. 1951
233. Harald Metzkes, Die Taube, 1956, Öl auf Leinwand, 130 x 90,5 cm, Zeitgeschichtliches Forum, Leipzig
234. Werner Tübke, "Weißer Terror in Ungarn (Laternenabnahme)", 1957, Öl auf Hartfaser,

40 x 33 cm

235. A.R. Penck, Selbstbildnis, 1959, Öl auf Pappe, 53 x 41,7 cm, Privatsammlung Peter Makolies
236. A.R. Penck, Blaues Selbstbildnis, Öl auf Pappe, 59,5 x 42 cm, Privatsammlung Peter Makolies
237. A.R. Penck, "Der Übergang", 1963, Öl auf Leinwand, 94 x 120, Ludwig Forum Aachen
238. A.R. Penck, [Der Übergang bei Nacht], 1966, Öl auf gemustertem Stoff (Tischdecke), 100 x 130 cm, Privatsammlung Essen
239. A.R. Penck, "Weltbild I", 1961, Öl auf Hartfaser, 122 x 160 cm, Kunsthaus Zürich, Vereinigung Züricher Kunstfreunde
240. A.R. Penck, "Weltbild II (Großes Weltbild)", 1965, Plakatfarbe auf Hartfaser, 172 x 260 cm, Museum Ludwig, Köln
241. Karl Hofer, Der Rufer, um 1924, Öl auf Leinwand, 109 x 88 cm
242. Willi Sitte, Rufer II, 1964, Öl auf Hartfaserplatte, 150 x 120 cm, Privatbesitz
243. Willi Neubert, Schachspieler, 1964, Öl auf Leinwand, 142 x 120 cm
244. Willi Sitte, Chemiarbeiter am Schaltpult, 1968, Öl auf Hartfaserplatte, 148 x 101 cm, auch "Am Schaltpult" genannt, ehemals Rat des Bezirks Halle, heute: Staatliche Galerie Moritzburg
245. Atelierbesuch bei Professor Paul Michaelis aus Dresden und sein Gespräch über dessen Gemälde "Jugendbrigade 'Albert Einstein' vom Prüffeld Robotron 300"
246. "Eine Auswahl bisher unveröffentlichter Gedichte junger Lyriker unserer Republik las der bekannte Schriftsteller Stephan Hermlin am 11.12. 1962 im Plenarsaal der Akademie der Künste zu Berlin. [...] Großen Beifall fanden die Lieder des Studenten Wolf Biermann." (ADN-Zentralbild 12.12. 1962)
247. "Junge Lyriker lasen zu Ehren des VI. Parteitages der SED am 8.1. 1963 im überfüllten Marx-Engels-Auditorium der Berliner Humboldt-Universität ihre Gedichte. [...] Genosse Wolf Biermann gab mit zwei Balladen, die er zur Gitarre vortrug, den Auftakt." (ADN-Zentralbild 9.1. 1963)
248. Harald Metzkes, Pferd, 1968, Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
249. Bernhard Heisig, "Brigadier II", 1969/70, Öl auf Leinwand, 140 x 125 cm
250. Bernhard Heisig, "Brigadier II", 1968/70/79, Öl auf Leinwand,

139,4 x 124,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

251. Bernhard Heisig, "Brigadier I", 1969/72, Öl auf Leinwand,
110 x 100 cm

251 a. Der "Brigadier" als Motiv auf einer Briefmarke zum X. Parteitag der SED 1983

252. Frank Rüdiger, Meister Heyne, 1971, Öl auf Leinwand,
130 x 100 cm

253. Volker Stelzmann, "Schweißer", 1971, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 121 x 76 cm,
Kunsthalle Rostock

254. Wolfgang Matheuer, "Die Ausgezeichnete", 1973/74, Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm.
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

255. Volker Stelzmann, "Pieta", 1981, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 176 x 117 cm,
Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen

256./257. Werner Tübke, "Frühbürgerliche Revolution in Deutschland", 1979/81, 1:10
Fassung, Öl auf Holz, 139 x 1.230 cm, Tafel 1 und 5, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu
Berlin