

Den Historiker als Betroffenen wird noch einige Zeit das Woher und das Wohin der aktuellen und offensichtlich langfristig wirksamen Transformation beschäftigen. Was war am versuchten nichtkapitalistischen Entwicklungsweg in der DDR sozialistisch, was nicht?<sup>1</sup> Inmitten des Anfangs eines Endes bleibt aber die historische Erinnerungsarbeit eine Vergewisserung für das handelnde Individuum auch dann, wenn die Erinnerung an die Umnutzung von Buchenwald oder Bautzen ihn immer wieder einholt. Daher ist nach den Prämissen des Erinnerens zu fragen. Das gilt nicht zuletzt für den Gegenstand Kunst und Kunstwissenschaft der eigenen Vergangenheit und Noch-Gegenwart. Kunstgeschichte der DDR-Kunst, aber nicht nur sie, ist weithin entwickelt worden als identitätsstiftende Rede. Noch im zunehmend kritisch differenzierenden Verhalten zu Kunstprozessen und Kunstwerken partizipierte sie gleichwohl an Herrschaftssicherung. Gerade angesichts einer wie auch immer gearteten Verstrickung in die realsozialistischen Utopien und Mythen und in die Spiele der Macht ist Aufklärungsleistung einzufordern. Um also mit den einschlägigen Gegenwartspänomenen angemessen umgehen zu können, bedarf es der genauen Analyse der, in unserem Fall, vorhergehenden »Zusammenhänge, Erfolge, Katastrophen«, um Kategorien zu gewinnen, »die auch unter veränderten Konstellationen in Gegenwart und Zukunft praktische Orientierung erleichtern«.<sup>2</sup>

Meine Ausgangsthese ist: die 1945/46 durch Adolf Behne und andere eingeleitete Auseinandersetzung mit den Folgen des Nationalsozialismus für die Kunst wurde Ende der vierziger Jahre just am kritischen Wendepunkt der Kunstprozesse in der entstehenden DDR abgebrochen.<sup>3</sup> Daraus folgte ein »Freiraum«. Diesen konnten die autoritären Reden und Praktiken stalinistischer Herkunft besetzen, die in ihren Grundzügen bereits seit 1946 in der öffentlichen Kunstdiskussion präsent waren und auf die Orientierungsdebatten verzerrend einzuwirken begannen. Darauf ließ sich aufbauen. Die wirkliche öffentliche und genaue Aufarbeitung der Wirkungen von Faschismus und Stalinismus auf Kunst, Kunstpolitik und auch auf Kunstwissenschaft bis 1989 fand nicht statt. Dabei waren die Warnzeichen von Anfang an gesetzt: nicht nur als Reaktion auf Äußerungen von Ausstellungsbesuchern oder Zeitschriftenlesern wie in der Zeitschrift »bildende kunst«, die sich ungebrochen der (nicht nur) Nazi-Terminologie des Pathologischen bedienten.<sup>4</sup> Augenfällig ist für mich die Entwicklung des Textes von Adolf Behne zur »Entarteten Kunst« von den Vorträgen 1945 und 1946 bis zur Druckfassung in der Broschüre von 1947. Behne analysierte zum einen die politische Funktion und den terroristischen Charakter der nazistischen Drohgebärden und der Aktion »Entartete Kunst« gegen Kunst »als freie menschliche Lebensäußerung«.<sup>5</sup> Die Parole »Entartung«, so Behne, richtete sich gegen eine Kunst, die nicht »von allen Problemen« abläßt. Und sie war gerichtet an ein »Volk«, das in der nazistischen Inszenierung als »eine tadellos brauchbare Masse« gesehen und geformt wurde.<sup>6</sup> Dafür aber war die Moderne, so Behne, unbrauchbar: denn »Hinter Eurer (ihrer) Problematik versteckt sich Kritik, Widerstand, Geist«.<sup>7</sup> Den Schlußteil seines Textes aber radikalisierte Behne »für die Freunde einer jungen Demokratie«<sup>8</sup>, indem er vor allem vor Ausschlußmechanismen warnte, gleich ob sie

durch eine Diktatur oder durch eine populistische Demokratie getragen sind. Den kulturellen Kern letzterer konnte er nur im Sinne »des Ausgleichens, des möglichen Reichtums« begreifen.<sup>9</sup> Es ist, so Behne, »eine Lebensfrage, ob wir uns wirklich radikal von Hitlers Methoden frei halten oder ob wir, sobald uns irgend etwas nicht gefällt, die Methode doch wieder ganz brauchbar – natürlich nur gegen den Gegner – finden«.<sup>10</sup> Auch andere warnten: Alice Lex-Nerlinger 1947 bei aller Kritik ihrerseits an der exklusiven Moderne vor dem Ausrichten der Kunst<sup>11</sup>, Bruno Flierl 1949, indem er für »Vertrauen gegenüber dem Künstler plädierte« und zu beachten aufforderte, was bildende Kunst zu leisten vermöge, »um nicht das Trauerspiel der Nazi-zeit zu wiederholen«.<sup>12</sup>

Immerhin gab es die alten Apostrophe seit 1945. Alexander Dymshitz beschrieb in einem seiner ersten Artikel 1945 die »kranke, wunde Seele« der Expressionisten, um der »Galvanisierung« des Expressionismus zu wehren, der »nicht der realistischen Weltanschauung der neuen Demokratie« entspräche.<sup>13</sup> Auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD im Februar 1946 sprach Anton Ackermann nicht nur von der »Freiheit der Kunst« als »unabdingbare Notwendigkeit«. Offensichtlich aber meinte er, in den folgenden Sätzen, das Unvermeidliche »auch falscher Wege« in jenem im sowjetischen Exil eingeübten dogmatischen Sinn, dem das Wiederanknüpfen an die alten Ismen von Anfang an suspekt war: »Solche Pseudokunst kann nicht erwarten, daß sie von unserem verarmten Volke eine besondere materielle Förderung erfährt«.<sup>14</sup> Und das Wort »Dekadenz«, wenn auch soziologisch begründet, führte Heinz Lüdecke 1948 fest in die Debatten ein.<sup>15</sup> Aus diesem Kontext ist daher die scharfe Diktion des Hallenser Ordinarius für Kunstgeschichte, Wilhelm Worringer, 1948 in »Problematik der Gegenwartskunst« einsichtig, denn »es handelt sich um Fragen des öffentlichen Lebens«.<sup>16</sup> In diese Öffentlichkeit töne die Forderung nach »diktatorischen Maßregeln« seitens bedrohlich anwachsender »Macht der Bilderstürmer«<sup>17</sup> immer mehr hinein: »Und je antifaschistischer und demokratischer man ist, um so ahnungsloser tutet man in Hitlers Horn. Unter der Parole: die Kunst dem Volke!«.<sup>18</sup> Pessimistisch prognostizierte Worringer: »Der trojanische Krieg wird stattfinden«.<sup>19</sup> Er war bereits im Gange, denn Behne kritisierte schon 1947 die Phrase, daß ein »abstrakter Künstler ... gleichbedeutend mit Faschist« sei.<sup>20</sup> Behne konnte nur jenes fatale Lob von Oberst Tjulpanow auf dem Sächsischen Künstlerkongreß 1946 meinen, das dieser den in Dresden versammelten Künstlern gespendet hatte, die fern seien »der nazistischen Verwilderung und der dekadenten Abstraktion«.<sup>21</sup> Insofern erscheint Tjulpanows damalige Erklärung der neuen stalinistischen Verfolgungswelle mißliebiger Künstler 1946/47 in der Sowjetunion in einem bestimmten Licht. Was wie Entschuldigung und Bitte um Verständnis klingt, und vielleicht auch so gemeint war, sollte »staatliche Einmischung in die Angelegenheiten der Kunst« begründen aus der »Liebe des ganzen Volkes« zur Kunst, so daß »Kritik antikünstlerischer Erscheinungen nicht als eine »Einmischung« in das Gebiet der Kunst betrachtet wird«. Die »erzieherische Rolle der Kunst« bestimmte er dabei als »Demokratie der Tat«, die somit jene Kritik legitimiert und daher nach Tjulpanow »für alle vernünftigen Menschen ... verständlich ist«.<sup>22</sup> Er zeichnete den Weg vor, auf dem wenig später der Surrealismus »profaschistisch«<sup>23</sup> wurde oder Stefan Heimmann 1949 den Expressionismus zum Wegbereiter des Faschismus stilisieren konnte<sup>24</sup>, womit er Alfred Kurellas antiexpressionistisches Diktum aus der Moskauer Exildebatte um Expressionismus und Realismus 1937/38 »heimholte«.<sup>25</sup>

Die Problemlage schien allerdings den Protagonisten einer durchzusetzenden Wende in der deutschen Geschichte und Kunst klar. Die alte Gesellschaft hatte zwei Kriege und mithin Katastrophen hervorgebracht und somit abgewirtschaftet. Sie war zum Untergang verurteilt, den es zu beschleunigen galt. Sie hatte auch Kunst und Volk entfremdet. »Das bürgerliche Selbstbewußtsein« aus der Aufstiegsphase war im »Kampf aller gegen alle« entartet »zu einem schrankenlosen Individualismus«, in dem nicht nur Ilja Fradkin 1946 eine Wurzel des Faschismus sah (in der Rede auf dem genannten Künstlerkongreß).<sup>26</sup> Noch 1960 verstand ein Rudolf Korn den von ihm Kandinsky und Klee zugewiesenen »Subjektivismus« ganz selbstverständlich als Ausdruck und Äquivalent des »Individualismus des Ausbeuters«.<sup>27</sup> Die Subjektivismusede verblendete Ende der vierziger Jahre selbst die klügsten Köpfe. Im Streben nach neuer Objektivität und Rationalität, begründet im Wunschbild einer »gültigen Gesinnung« (Oskar Nerlinger 1947), erklärte Heinz Lüdecke 1947 in einer seiner Surrealismuskritiken: »Was wir brauchen ist Klarheit und Sauberkeit – und nicht die künstlerische Glorifizierung des Irrationalen und des Perversen«.<sup>28</sup> Auch wenn Lüdecke selbst immer wieder auf dem für Realismus notwendigen künstlerischen Experiment bestand und auf Differenzierung, man könne der Moderne nicht »jede fortschrittliche Rolle« absprechen, nahm er mehr auf als nur eine marxistisch-soziologisch gewendete sozialdarwinistische Aufstiegs- und Verfallsmetaphorik.

Die Argumentation zur Grundlegung eines neuen Kunstgeschichtsbildes schien zunächst zwingend. Aufsteigende bzw. absteigende Klassen, so Lüdecke 1948, haben ein anderes Wirklichkeitsverhältnis. Endphasen seien mit »Entwirklichung« verbunden<sup>29</sup>, mit »Stilverwilderung« sekundierte Hermann Wiemann 1949, »Dekadenz« und »Verfallszeit« folglich eine soziologische Einordnung.<sup>30</sup> Tradierte kunstgeschichtliche Klischees, etwa daß Spätgotik Verfall sei, waren noch nicht lange überwunden. Sie wirkten zusammen mit der antifaschistischen Rede von der »Säuberung« vom faschistischen Ungeist und der metaphysischen Verheißung von totaler Erneuerung und Neugeburt.<sup>31</sup> Kaum einem der ernsthafteren Autoren dieser Jahre dürfte bewußt gewesen sein, auf welche Zwielfichtigkeit der Worte er sich einließ, obschon Lüdecke wiederholt zurückwies, daß aus seiner soziologischen Konstruktion folgte, das Schaffen der großen Meister der Moderne sei als »reaktionär« abzutun: Polemik gegen einströmende, geerbte und hausgemachte Intoleranz? Deren rabiate Protagonisten 1949 erklärten allen »Formalismus« zum Vernichter der Kunst, volksfremd, als Vergifter der Intelligenz (Kurt Magritz)<sup>32</sup> und wiesen eine »geistige Toleranz ... , die die Kunst-Ismen unbehelligt durch einen kontrollierenden öffentlichen Wertsinn pari existieren und wirken ließe«, zurück.<sup>33</sup> Es schien geraten, Dämme aufzurichten gegen »eine Flut von Bildern und Plastiken« aus dem »Niedergang einer sterbenden Gesellschaftsordnung«, um Worte aus der Eröffnung der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949 durch Rudolf Engel zu zitieren:<sup>34</sup> Autoritäre und patriarchale Ordnungsbilder allenthalben in den Texten: die bedrohliche »Flut«, die wieder herzustellende »Einheit«, gefördert durch die »Einheit im Bild« (Carl Georg Nestler 1949), »Klarheit« und »Sauberkeit« versus »Zerfall«, »Zersplitterung«, »Zerstörung«, »Auflösung«; das »Reine« und »Gesunde« gegen das »Kranke«; »warm und blutvoll alles Menschliche« gestaltende Kunst gegen die »blutleere« Abstraktion (Alice Lex-Nerlinger 1948). Der Wirklichkeitskünstler avancierte daher zum »Vollmensch« (Lüdecke 1948), der »tatbereite Freudigkeit« durch sein Werk ermutigt.

Aus der Debatte um »Publikumskunst versus Künstlerkunst« wurde als Lösung gefolgert, daß Kunst nicht mehr nur für den Einzelnen da sein könne, sondern vor allem für das Volk, getreu dem eben auch disziplinierenden Topos vom »proletarischen Kollektivismus«. Einheit und Geschlossenheit als Ziel galten also nicht nur den Bildern, auch das geführte werktätige Volk sollte so sein: nicht lauter Individuen, vom Individualismus besessen, sondern »ein Volk«.

Natürlich ging es nach 1945 um eine Neugestaltung der Verhältnisse. Aber sie kam in Begriffen daher, die durch die Kontinuität der alten konservativen Vorbehalte gegen die Moderne ebenso belastet waren wie durch die leninsche Aversion gegen bürgerliche Demokratie, Liberalität, Freiheit des Individuums, schöpferische Freiheit des Künstlers.<sup>35</sup> Die proklamierte Unterordnung der Kunst unter die Politik (Otto Grotewohl 1951), in vielen Reden präsent, führte folgerichtig zur Negation einer eigenen künstlerischen Wahrheit: Damit aber war nicht nur die Debatte über die Perspektiven politisch begründeter Kunst deformiert, sondern auch die Frage nach einer marxistischen Kunstwissenschaft. Die angeführten Begriffe, so meine ich, wirkten hinein in die Grundlegung materialistischer Kunstwissenschaft in der SBZ/DDR, an der Heinz Lüdecke wie Adolf Behne gelegen war, um den »inneren Zusammenhang der Kunst- und Lebensprozesse« aufzuhellen.<sup>36</sup> Sie prägten die bis weit in die siebziger Jahre vorherrschenden linearen soziologischen Zuweisungen.<sup>37</sup> Zugleich dienten diese den Verdammungsurteilen der Kunstkritik und konnten die kunstpolitischen Handlungen historisch legitimieren: eine noch aufzuarbeitende Geschichte. Denn kunsthistorisches Einordnen, kunstkritisches Ausgrenzen und kunstpolitisches Ausschließen korrelierten ab Ende der vierziger Jahre zunehmend in einem Neubefestigen von Ordnungsnormen, die als gesicherte und unablässig zu sichernde Basis angesehen wurden. Auf die Wissenschaft selbst schlug zurück, von der Kunstkritik ganz zu schweigen, daß der stalinistische Antifaschismus sich auf die physische Zerschlagung des Faschismus reduziert hatte und die ideologische wie die kunsthistorische Auseinandersetzung mit ihm und mit seinen Zusammenhängen weder kontinuierlich noch ausreichend geführt, sondern abgebrochen wurde.

Daß sich dabei einige wenige Kunstwissenschaftler des sensiblen Punktes, der eigenen Gratwanderung, bewußt waren, zeigen verschiedentliche Bemerkungen Heinz Lüdeckes, auch die Rezension Wiemanns 1949 zu Paul Ortwin Raves »Kunst-diktatur im Dritten Reich«.<sup>38</sup> Wiemann nahm das vorgelegte Material mit Ernst an, die Schrift solle in viele Hände gelangen. Vor allem aber sah er in Rave den »Warner ... vor befürchteten Unüberlegtheiten etlicher Heißsporne« und hieß ihn daher »willkommen«. Ausgangspunkt für die Rezension war Raves Einleitungssatz: »Die Worte Entartete Kunst und Kunst der Verfallszeit sind heute in vieler Mund«. Wiemann erklärte, daß jede neue Kunst die vorangehende verurteilt habe. Es folge »den von uns erkannten Gesetzen der Dialektik«, das Neue zu fördern und »Zeiten des Übergangs«, »Verfallszeiten«, so zu nennen. Dabei suchte er zu vermitteln zwischen dem Postulat der kapitalistischen »Verfallszeit«, den Werken, die »die ganze Süße einer absterbenden Epoche« vereinen, und eben der Förderung einer Kunst, die Ausdruck der neuen herrschenden Klasse werden kann. Monate später schon schlug die fremd- und selbstgefertigte Keule »Dekadenz« zu, wurde zum Leitwort, und tilgte die kritische Spur zu den Reden und Praktiken des Totalitären. Damit ging auch ein Einwurf Richard Hamanns in seinem Aufsatz »Nationalsozialismus und die bildende Kunst« von 1949 unter. Hamann hatte nicht nur die verbreitete Diskussion

über den Zusammenhang von NS und benutztem Laienverstand gegenüber Kunst als Naturabbild aufgenommen, also die »Herrschaft der Mittelmäßigkeit, ihres Geschmacks und die brutale Gewaltanwendung in der Verallgemeinerung dieses Geschmacks«. <sup>39</sup> Er hatte auch hingewiesen auf »das Bedürfnis nach Repräsentation, das jeder auf Macht beruhenden Gemeinschaft eigen ist«. <sup>40</sup> Strukturelle Analogien dieser Art wurden in der Folgezeit wohl an vorsozialistischen Gesellschaftsordnungen anerkannt, ein kritischer Bezug des Machtdiskurses auf Sozialismus jedoch vermieden oder weithin zurückgewiesen – mit Schaden für die Wissenschaft selbst auch dort, wo sie auf verschiedenen und verschlungenen Pfaden mühsam andere Kunstgeschichtsbilder zu entwerfen begann.

Die erste zusammenfassende Darstellung zur »Kunst in der DDR 1949-1959« von Ulrich Kuhirt – um bei diesem Gegenstand zu bleiben – konnte daher rasch über die Befreiung von der »brutalen Reglementierung des künstlerischen Schaffens« durch den Faschismus hinweggleiten zum »Kampf ... gegen die verderblichen Wirkungen der spätbürgerlichen Verfallskunst«, der noch »mit Härte geführt« werden müsse. <sup>41</sup> Folgerichtig wurde dieser Bericht weniger zur Beschreibung eines Weges, »den die Kunst seit 1945 bei uns beschritten hat und auf dem sie von einer sozialistischen Kulturpolitik unterstützt und begleitet wurde« (Vorwort des Verlages) <sup>42</sup>, sondern zur offenen und bejahenden Darlegung der ideologischen Pressionen und der Staats- und Parteimaßnahmen einer stalinistisch beschleunigten »Revolution von oben«. Sie konnte das Erinnern an den Faschismus und seine Kunst nicht brauchen.

Indiz dafür ist eine Diskussion 1953 zwischen deutschen und sowjetischen Künstlern und Wissenschaftlern inmitten des sog. »Neuen Kurses«, in der Fritz Cremer und Herbert Sandberg das Konfliktfeld Realismus, Abstraktion, Nazikunst zur Diskussion stellten. Ausgangspunkt wurde der auf der 3. Deutschen Kunstausstellung gezeigte und von den sowjetischen Gästen gelobte »Polizeioffizier« des jungen Leipziger Malers Gerhard Kurt Müller, für Cremer »zunächst einmal Nazi-Malerei«, was der Kontrahent Jefanow nicht sehen wollte: »Das kann ich nicht sehen«. <sup>43</sup> Cremer und Sandberg beschrieb die Gefahr einer Kunst, die »an alte Nazi-Kunst ..., die mit ähnlichen Mitteln gearbeitet hat«, angrenzt. <sup>44</sup> In der Diskussion versuchte der Philosoph Walter Besenbruch um Verständnis zu werben für den »weitestgehend berechtigten Horror vor den Erscheinungen des Nazismus in der Kunst«. Er meinte sogar, daß es 1953 ein Fehler gewesen sei, »diese bedauerlichen Züge der Vergangenheit« nicht klar genug benannt zu haben, wollte man doch nicht jene unterstützen, »die solche noch vorhandenen *Reste von früher* benutzten, um die neuen Gehalte zu entwerten«. <sup>45</sup> Daß es nicht um Reste ging, stand nicht zur Diskussion. Da Besenbruch nicht vom »Wesentlichen« der neuen Kunst abweichen wollte, blieb ihm nur die Behauptung, daß Gesicht und Haltung des Offiziers etwas ganz anderes zeigten als vergleichbare Nazi-Bilder. Damit aber reduzierte sich die Rede auf die künstlerische Bewältigung, in die die sowjetischen Künstler wieder einstimmen und die »entscheidende Frage« des Kampfes gegen den Formalismus hervorheben konnten. <sup>46</sup>

1964 mahnte Diether Schmidt an: »Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit den dreißiger und vierziger Jahren steht uns noch bevor«. <sup>47</sup> Sie konzentrierte sich in der Folgezeit vor allem auf die Kunst im Widerstand, begründet im kulturtheoretischen Erbeverständnis, besonders nahe gemeinte Traditionen für die Gegenwart

zu aktualisieren. Verstanden wurde dies von Kunsthistorikern besonders als Beitrag zur Rehabilitierung der modernen Kunst und Architektur, parallel zu entsprechenden Wandlungen in der bildenden Kunst. In sie zog ab Mitte der sechziger Jahre eine tiefgreifende individuelle Auseinandersetzung mit Faschismus und Gewalt ein (Heisig, Tübke, Mattheuer, Penck), oft genug unverstanden oder behindert. In diesen Kontext einer komplexen und differenzierenden Sicht auf Geschichte und Kunst der ersten Jahrhunderthälfte reihten sich wenige programmatischere Äußerungen zur faschistischen Kunst. Sie finden sich in Wolfgang Hütts Buch »Deutsche Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert« (1969) und in den einschlägigen Stichworten des 1968 erschienenen ersten Bandes des »Lexikon der Kunst«.<sup>48</sup>

Die Grundrichtung der Analysen und Wertungen läßt sich in wenigen Punkten bündeln. Die Aktion »Entartete Kunst« und das Phänomen Nazi-Kunst wurden von den Hauptlinien des Klassenkampfes her betrachtet – Teil einer lange sich haltenden Kunstgeschichtsschreibung nach solchen Hauptlinien – und in die Tradition konservativer künstlerischer Haltungen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gestellt. Faschistische Kunst als Ausdruck »konterrevolutionärer Haltung« definierte beispielsweise Hütt als »spätbürgerliche Kunst in einer spezifisch imperialistischen Ausdrucksform«<sup>49</sup> und daher »kein absoluter Gegensatz zur bürgerlichen Kunstentwicklung«.<sup>50</sup> Beide Texte gingen funktional vor, nach Aufgaben, die den verschiedenen Aspekten des Einsatzes von Kunst als »Instrument der Propagierung«<sup>51</sup> galten. Ideologiekritische Charakterisierung des Demagogischen und Autoritären, mithin ein politisch-moralisches Werturteil, überwiegt genauere Analysen. Die Vokabeln heißen »leer, hohl, verlogen«, sie betonen die Elemente des Trivialen, tendieren zu »Kitsch« als Hauptkennzeichen unter Berufung auf den Anteil heimattümlicher Malerei, mit der durch die Nazis Politik gemacht worden sei.<sup>52</sup>

Daß sich die Autoren der Brisanz bewußt waren, klingt eher verdeckt an, auch in einzelnen Polemiken gegen die Totalitarismusgleichung besonders Werner Haftmanns.<sup>53</sup> Das Anliegen: »sozialistischen Realismus« zu schützen, ist offensichtlich. Zugespißt formuliert: das Abweisen von Totalitarismus als möglicher Kategorie für die Analyse von »Staatskunst« wurde der Preis, den Kunsthistoriker und Kunstkritiker in der DDR zahlten, um mühe- und widerspruchsvoll das offizielle Formalismus-Verdikt gegen die Moderne abzubauen und sozialistische und realistische Positionen als Teil in der modernen künstlerischen Kultur zu bestimmen, somit die künstlerische Spaltung der Kunst des 20. Jahrhunderts in »Lager« aufzuheben.

Eine zentrale Frage der Reaktion auf Nazi-Kunst betraf das illusionistische Prinzip. Für Schmidt diente es dazu, »in Illusionen zu wiegen ... aus politischen Gründen«.<sup>54</sup> Die Schwierigkeiten im Umgang mit Praxis und Stilprinzipien des Affirmativen in sozialistischer Kunst und ihrer Nähe zu nazistischen Phänomenen steckten hinter diesen und ähnlichen Formulierungen. Im »Lexikon der Kunst« wurde mit der Vokabel »Pseudo« operiert: »Insgesamt herrscht ein Pseudonaturalismus, der häufig in Kitsch übergeht und bei dem sich oft lächerlicher Weise die Propaganda für stählerne soldatische Härte und Geburtenreichtum und Muskelprotzei mit erotischer Laszivität und biederer Dummlichkeit verbindet«.<sup>55</sup> Ideelle und handwerkliche Niveaulosigkeit mußte behauptet werden, um nazistische Kunst als ein Hauptstück einer »volksnahen Dekadenz« von sozialistischer Kunst abzugrenzen.

Auf der einen Seite also der Versuch, Schweigen zu überwinden, auf der anderen ein Herunterspielen und Entlasten mittels ästhetisierender Urteile. Lächerlich-

machen von Nazikunst sollte wie eine Beschwörungsformel des Unwirksammachens fungieren. Letztlich blieb es mit diesen starken Zuweisungen zu »Pseudonaturalismus«, »Kitsch«, »Pseudokunst« bei einer Verdrängung. Es hat sich aber als Illusion erwiesen, anzunehmen, wie es Wiemann und andere am Ende der vierziger Jahre taten und wie es bis in jüngste Zeit geschah, daß mit dem Bezug der Kunst der Gegenwart auf eine neue Gesellschaftsschicht die Kunst »von den ideologischen Fesseln, von der sie bedrückenden Vergangenheit« befreit wurde.<sup>56</sup>

## Anmerkungen

- 1 Für erste Antworten bezüglich der bildenden Kunst vgl. Peter H. Feist, DDR-Kunst: was bleibt? In: Bildende Kunst, 1990. H. 7, S. 55-57; Harald Olbrich, Kontinuität und Brüche. In: Eckhart Gillen, Rainer Haarmann (Hrsg.), Kunst in der DDR. Künstler, Galerien, Museen, Kulturpolitik, Adressen, Köln 1990.
- 2 Jürgen Kocka, Geschichte als Aufklärung? In: Jörn Rüsen, Eberhard Lämmert, Peter Glotz (Hrsg.), Die Zukunft der Aufklärung, Frankfurt am Main 1988, S. 96.
- 3 Für die Verdrängung in der entstehenden Bundesrepublik vgl. unter anderem Jost Hermand, Neuordnung der Restauration: Zur Beurteilung der »Faschistischen Kunstdiktatur« in der unmittelbaren Nachkriegszeit (2 Teile) In: kritische berichte, Jg. 12, 1984, H. 1, S. 78-82, H. 2, S. 69-79. Hermand mißversteht die nachfolgend skizzierten Überlegungen Behnes als einzig neoliberale Reaktion. Eine künftig gemeinsame Analyse der deutschen Nachkriegsgeschichte 1945-1990 wird das Spiel von Analogien und Verschiedenheiten entscheidend zu beachten haben.
- 4 Carl Linfert, Erinnerung an die Dresdner Ausstellung. In: bildende kunst, Jg. 1947, 4.1, S. 12-14. Zum Problem auch: Rudolf Kober, Zur Entwicklung der Kunstvermittlung in der DDR. In: Weggefährten – Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten, Ausst. Kat., Berlin 1979, S. 409-424.
- 5 Adolf Behne, Entartete Kunst, Berlin 1947, S. 7.
- 6 Behne, S. 8.
- 7 Behne, S. 9.
- 8 Behne, S. 42.
- 9 Behne, S. 41.
- 10 Behne, S. 42.
- 11 Alice Lex, Juryfreie Kunstschau. In: bildende kunst, Jg. 1, 1947, H. 4/5, S. 13/14.
- 12 Bruno Flierl, Was also tun, bis es einmal so weit ist? In: bildende kunst, Jg. 3, 1949, H. 3, S. 102.
- 13 Alexander Dymshitz, Krieg und Kunst. In: Tägliche Rundschau (Berlin), 1.8.1945. Damit war eine Realismusbestimmung umrissen und vorgegeben, die den Bruch mit der Kunst (Geschichte) implizierte und funktional begründen sollte.
- 14 Anton Ackermann, Unsere Kulturpolitische Sendung. Rede auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD vom 3. bis 5. Februar 1946. In: Neues Deutschland, 23.2.1946. Auf die Widersprüche in der Rede Ackermanns hat auch K. M. Kober hingewiesen, allerdings damals in einem versöhnlichen »Einerseits – Andererseits« belassen. Karl Max Kober, 1945-1949. Die Kunst der frühen Jahre, Leipzig 1989, S. 27. Vgl. auch Uwe Klußmann, die Ackermannlegende. In: Weltbühne, 15. Mai 1990, S. 620-623.
- 15 Heinz Lüdecke, Die Entwicklung der bürgerlichen Kunst. In: bildende kunst, 2. Jg., 1948, H. 5, S. 10-13.
- 16 Wilhelm Worringer, Problematik der Gegenwartskunst, München 1948, S. 5.
- 17 Worringer, S. 19.
- 18 Worringer, S. 6.
- 19 Worringer, S. 19. Worringers Schrift verdient eine genauere Analyse, zumal er auch das Problemfeld »Diktatur der Pro-

- duzenten – Diktatur der Konsumenten« anspricht.
- 20 Behne (wie Anm. 5), S. 42.
- 21 Im Bericht von Carl-Ernst Matthias vom Künstlerkongreß in Dresden. In: *bildende kunst*, Jg. 1, 1947, H. 1, S. 5.
- 22 *Ibid.* S. 4. Damit war auch die Überzeichnung der Erziehungsfunktion der Kunst eingeführt als marxistisch-stalinistische Umwandlung und Verzerrung des »klassischen« Modells der Kunst als öffentlicher moralischer Anstalt.
- 23 Heinz Lüdecke, *Die Tragödie des Expressionismus. Notizen zu seiner Soziologie.* In: *bildende kunst*, Jg. 3, 1948, S. 115.
- 24 Stefan Heymann, *Die Gefahr des Formalismus.* In: *Einheit*, Jg. 1949, H. 4, S. 341-350. Heymann war damals Leiter der Abteilung Kultur und Erziehung im Zentralsekretariat der SED. Vgl. auch seine harsche Auseinandersetzung mit dem Versuch Herbert Sandbergs, in der von Alexander Dymshitz 1948 eröffneten Realismus-Formalismus-Debatte, einen differenzierten Standpunkt zu entwickeln. Herbert Sandberg, *Spiegel eines Lebens. Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten*, Berlin und Weimar 1988, S. 81-96.
- 25 Vgl. Bernhard Ziegler (Alfred Kurella), *Nun ist dies Erbe zuende.* In: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusedebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main 1976, S. 50-60.
- 26 Zitiert nach Matthias (wie Anm. 21), S. 7. Die Auswirkung der kommunistischen Abgrenzung von den liberalen Traditionen seit der Französischen Revolution zeigt sich in Krise und Ende des »realen Sozialismus«. Den meisten Autoren war nicht bewußt oder sie verdrängten, daß ihre Argumentation gegen »Liberalismus« und »Individualismus« parallel lief zum konservativen und faschistisch-totalitären Antiliberalismus.
- 27 Rudolf Korn, *Kandinsky und die Theorie der abstrakten Malerei*, Berlin 1960, S. 169. Folgerichtig kehrte er u.a. auch zu einer Verteufelung des genannten Woringer-Textes zurück, dem er »indirekte Kampfstellung gegen die Arbeiterklasse« unterschob (S. 178).
- 28 Heinz Lüdecke, »Vernunft wird Unsinn«. In: *Berliner Zeitung*, 25.6.1947, Vgl. auch : Eckhard Gillen, Diether Schmidt (Hrsg.) *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlin 1989, S. 191-194.
- 29 Lüdecke (wie Anm. 15), S. 10-13
- 30 Hermann Wiemann, »Entartete Kunst« – »Kunst der Verfallszeit«? Eine notwendige Begriffsklärung anlässlich Paul Ortwin Raves »Kunstdiktatur im Dritten Reich« In: *bildende kunst*, Jg. 3, 1949, H. 10, S. 347-350.
- 31 Zu diesem Nachkriegsdiskurs vgl. Gabriele Schultheiß, *Vom Mythos und seinen Bildern – Krisenbewältigung in der nachkriegsdeutschen Kunst.* In: *Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45*, Katalogbuch anlässlich der Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, Berlin (West) 1980, S. 13.
- 32 Kurt Magritz, Käthe Kollwitz. Eine Studie. In: *bildende kunst*, Jg. 3, 1949, H. 9, S. 272.
- 33 Hellmut Lange, *Politische Kunst.* In: *bildende kunst*, Jg. 3, 1949, H. 9, S. 295.
- 34 Rudolf Engel, *Zur Situation der deutschen Kunst.* In: *bildende kunst*, Jg. 3, 1949, H. 10, S. 311.
- 35 W. I. Lenins »Parteiorganisation und Parteiliteratur« vermittelte die Leitbilder.
- 36 Behne (wie Anm. 5), S. 31.
- 37 Zur Kritik und Differenzierung seit den siebziger Jahren u.a.: Peter H. Feist, *Künstler, Kunstwerke und Gesellschaft*, Dresden 1978; Friedrich Möbius, *Stil als Kategorie der Kunsthistoriografie.* In: Ders. (Hrsg.), *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß*, Dresden 1984, S. 8-50, Helga Möbius/Harald Olbrich, *Überlegungen zu einer sozialwissenschaftlichen Kunstgeschichte.* In: *Bildende Kunst*, Jg. 1982, H. 1, Beilage 13, S. 1-16.
- 38 Wiemann (wie Anm. 30), S. 347-350.
- 39 Richard Hamann, *Nationalsozialismus und bildende Kunst*, In: *bildende kunst*, Jg. 3, 1949, H. 1, S. 25.
- 40 *Ibid.* S. 25.
- 41 Ullrich Kuhirt, *Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik. Plastik, Malerei, Grafik. 1949-1959*, Dresden 1959, S. 7.



- 42 Ibid., S. 5.
- 43 Neuer Kurs und die bildenden Künstler. Sonderausgabe von »Das Blatt«. Hrsg. Verband bildender Künstler Deutschlands. Berlin 1953, S. 140.
- 44 Ibid., S. 140
- 45 Ibid., S. 144/145. Bezeichnend ist die Reduktion auf Fragen der »Mittel« und der »künstlerischen Meisterschaft«.
- 46 So Jefanow, *ibid.* S. 147/148.
- 47 Diether Schmidt (Hrsg.), In letzter Stunde. 1933-1945. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. II, Dresden 1964, S. 5.
- 48 Lexikon der Kunst, Bd. I: A-F, Hrsg. von Ludger Alscher u. a., Leipzig 1968, unter den Lemmata »Entartete Kunst« (S. 626/627) und »Faschismus und Kunst« (S. 676-678).
- 49 Wolfgang Hütt, Deutsche Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert, Berlin 1969, S. 409.
- 50 Ibid. S. 382. Verdienstvoll erscheint, daß Hütt Zusammenhänge, Ambivalenzen, Verstrickungen innerhalb der Kunstprozesse des 19./20. Jh. herauszuarbeiten versuchte.
- 51 Ibid., S. 399. Analog im Lexikon der Kunst.
- 52 Ibid., S. 400. Lexikon der Kunst, S. 678.
- 53 Schmidt (wie Anm. 47), s. 14.
- 54 Schmidt (wie Anm. 47), S. 17.
- 55 Lexikon der Kunst, S. 678.
- 56 Erhard Frommhold in seiner verdienstvollen kritischen Besichtigung von Kunstkritik und Kunstwissenschaft: Widerspruch und Gemeinsamkeit. Tendenzen der Kunstkritik in der DDR. In: Weggefährten – Zeitgenossen (wie Anm. 4), S. 397. Ein genaueres Hinsehen auf NS-Kunst hat erst in jüngster Zeit begonnen, z.B. auf der Tagung »Kunst und Kunstkritik der Dreißiger Jahre«, veranstaltet 1988 von Akademie der Künste und Humboldt-Universität (Protokollband im Druck). Eine Neubesichtigung der DDR-Kunst wird die Zusammenhänge und Unterschiede von Faschismus und Stalinismus zu einem Hauptthema machen müssen. Ansätze böten u. a. Peter Weiß, Rudolf Bahro, ebenso der Diskussionsansatz zwischen Eckhard Gillen und Berthold Hinz 1976 in: Ästhetik und Kommunikation, Jg. 7, 1976, H. 26, teilweise allerdings auch globalisierend weitergeführt bei Martin Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 1981. Dabei wären auch die Erfahrungen einzubeziehen, die die jüngste differenzierende und die Gesamtheit der Kunstprozesse einzubeziehende Forschung zu den dreißiger Jahren zu machen beginnt, ebenso Fragestellungen aus feministischer Sicht zu Kontinuitäten von Geschlechterrollenbildern.