

Sprache, Bild und Wirklichkeit. Der Verband bildender Künstler zwischen Politik und Kunstanspruch

Vortrag auf der Tagung East Germany Revisited, Berlin, 24. Februar 2002

Es ist bisher vielfältig beschrieben worden, mit welchen Mitteln und in welchem Maße Kunst und Kultur der SBZ/DDR durch Partei und Staat gesteuert wurden, wobei eine Entwicklungslinie beschrieben wird, die von den äußerst repressiven fünfziger bis zu den achtziger Jahren verläuft, in denen im Rahmen eines entwickelten Kunstkonzepts dann fast alles möglich war.¹ Es wird dabei meistens vernachlässigt, wie denn Kunst, die in der DDR geschaffen wurde, in einem innerstaatlichen bzw. internationalen Vergleich zu definieren wäre; der Vorwurf der Anti-Moderne ist nur von einem bestimmten Blickwinkel aus überzeugend (vgl. Deutschlandbilder 1997). Waren es die Werke der bekanntesten und allseits angegriffenen Protagonisten Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und Werner Tübke, die doch fast auf keinen gemeinsamen künstlerischen Nenner zu bringen sind, oder nur die von Gerhard Altenbourg, dem konsequenten Außenseiter? Stand die Leipziger Schule für Kunst oder die Berliner um Harald Metzkes? Oder entstand Kunst überhaupt erst in der Generation, die sich, wie A.R. Penck und andere, die ideologischen Vorgaben nach eigenem Gusto interpretierten und ihren Lebensunterhalt als Hilfsarbeiter verdienten? Gemeinsam war allen bis auf wenige Ausnahmen, daß sie Mitglieder im Verband der bildenden Künstler waren, Voraussetzung für die Arbeitserlaubnis, also für Ausstellungen, Aufträge und soziale Sicherung; dieser Ausgangspunkt soll hier in den Blick genommen werden. Dabei betrachte ich das Verhältnis Künstler-Verband-Partei nicht als eines der Polarisierung, wie es oft geschieht, sondern als ein kompliziertes und vielschichtiges Beziehungsgeflecht eines allerdings eng gefaßten Lebens- und Aktionsraumes. Unter dem Dach dieses Verbandes konnten sich eigenständige und unverwechselbare Bildsprachen entwickeln, so meine These, die dem internationalen Vergleich standhalten; ihre künstlerische Wahrheit ist heute überprüfbar.

Meine Quellen sind Bildkataloge, Beiträge in der Zeitschrift "Bildende Kunst" des Verbandes wie in seinen Mitteilungsblättern, vor allem aber die Protokolle der Sitzungen und Tagungen, in denen Positionen, Argumentationen und Stimmungen erkennbar sind, die zu den öffentlichen Diskussionen und den parteilichen Verlautbarungen oft quer stehen.

Grafik als "deutsche Tradition"

Für die kommunistische Partei stand seit 1945 fest, daß die Kunst der Moderne, wie sie sich vor 1933 entwickelt hatte, für die neue Gesellschaft in Frage stand. Hauptargument vor allem gegen die expressionistische und gegenstandslose Kunst war die "Zerstörung" des "Menschenbildes" als Folge der Entfremdung des Menschen im Kapitalismus. Vor allem Johannes R. Becher vertrat immer wieder diese Ansicht: "Je näher man an den Menschen herankommt in unserer Malerei, desto unmenschlicher wird sie. Die Menschen haben beinahe schon keine Gesichter mehr. Beinahe wird nur noch mit Flecken und Tupfen gearbeitet. [...] Das bedeutet doch das

¹ Vgl. Wehner 1992; Jäger 1994; Flacke, 1994 und 1995; Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1996; Hartmann/Eggeling 1998; Lindner 1998; Enge und Vielfalt, 1999; Offner/Schroeder 2000; Goeschen 2001.

Weggehen vom Gesicht, nicht-den-Mut-haben zum Gesicht, das menschliche Gesicht sozusagen zuzudecken und zu überspielen. [...] Mit Hofer habe ich mich darüber unterhalten. Er will darstellen die Verdinglichung des Menschen, wo der Mensch zur Puppe erstarrt. [...] Aber wenn man die Verdinglichung, das Maschinendasein des Menschen darstellt, kann man es nur darstellen, indem man den Menschen nicht als eine Maschine darstellt, sondern als einen Menschen, der unter der Last, unter der Bürde der Maschine in seinen menschlichen Eigenschaften verkümmert und verkrüppelt wird. Wenn das nicht wäre, wo ist die Kraft, die dieses Maschinendasein, diese Verkümmern aufhebt?" (SAdK, ZAA, 175) So Becher 1955 fast gleichlautend in der Deutschen Akademie der Künste (DAK) und auf dem III. VBK-Kongreß (SAdK, VBK-Archiv, ZV, 78) und spürbar wird eine persönliche Betroffenheit (vgl. auch Becher 1981, S. 399-407). Dieser Vorgabe konnten sich viele bildende Künstler anschließen und sie fanden dabei westliche Unterstützung, zumal in der Zeit von 1954 bis 1958, als Becher Minister für Kultur war und sich für das ganze Deutschland zuständig wähnte (vgl. Vierneisel 2002). Andererseits mußte die SED bald zur Kenntnis nehmen, daß der propagierte sozialistische Realismus nach sowjetischem Vorbild im eigenen Land nicht zu verwirklichen war. Nach dem 17. Juni 1953 stand man nicht nur politisch, auch kunstpolitisch vor einem Scherbenhaufen. Ein großer Teil der seit 1948 entstandenen Wandbilder, die ein Medium zur Darstellung der neuen Gesellschaft sein sollten, waren wieder beseitigt und ihre Gestalter häufig öffentlich an den Pranger gestellt (Guth 1995). Das 1951 gebildete Staatssekretariat für Kunstangelegenheiten war in der Formalismus-Kampagne zum Exekutor einer stalinistischen Kunstdoktrin geworden. Die seitens der SED initiierten und protegierten Ausstellungen "Künstler schaffen für den Frieden" (Ende 1951) und die "Dritte Deutsche Kunstausstellung" in Dresden (1953) kritisierten selbst die Funktionäre und der erste Jahrgang der endlich wieder bewilligten Zeitschrift "Bildende Kunst" (1953) war dank seiner sowjetischen Ausrichtung bald nur noch Makulatur (Barck, Langermann, Lokatis, 1999, S. 276-288). Unter den Künstlern zogen gerade die renommierten, wie etwa die Mitglieder der Akademie der Künste, Grenzen gegenüber den Eingriffen von Partei und Staat. Ihre "Macht" lag in ihrem Ansehen auch in der Bundesrepublik ("Die Regierung ruft die Künstler", 1993; Zwischen Diskussion und Disziplin, 1997). Die Form-Inhalt-Probleme wurden jedoch immer drängender und die Feststellung, die Bilder zeigten "mitunter ein erstaunliches Anklammern an verbrauchte Formulierungen oder an Nur-Handwerkliches" und es fehle "allgemein das bildgestalterische Moment" (Bildende Kunst 1954, S. 81ff), war eine häufig formulierte Kritik. Sie traf nicht nur auf einzelne Künstler zu, sondern verwies auf die grundsätzliche und viel diskutierte Frage, über welche Bildformen und Bildthemen sich die neue Gesellschaft verständigen wollte. Auf der Suche danach spielten die grafischen Künste eine entscheidende Rolle (Schmidt 1969, S. 12).²

Den Anstoß zu einer Richtungsänderung im Umgang mit der bildenden Kunst gab damals der gesamtdeutsche Künstlerkongreß 1953, der zur Dritten Deutschen Kunstausstellung ebenfalls in Dresden stattfand und der auch von Seiten westdeutscher Künstler mit gewissen Hoffnungen

² Werner Schmidt kam 1959 von den Berliner Staatlichen Museen an die Dresdener Kunstsammlungen als Abteilungsleiter des Kupferstich-Kabinetts; er hatte durch seine Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit maßgeblichen Einfluß auf die Entwicklung der Grafik und damit der Kunst in der DDR.

verbunden war (SAdK, ZV des VBK der DDR, 19).³ Unter dem Titel "Die nationalen Züge und die nationale Bedeutung der 3. Deutschen Kunstausstellung" sprach Heinz Mansfeld, Direktor des Schweriner Landesmuseums, über die Malerei und Joachim Uhlitzsch, Dozent und Stellvertretender Direktor der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, über die Grafik. Der ganz im stalinistischen Geist gehaltene Beitrag des Nichtfachmanns Uhlitzsch⁴ entfachte unter den Künstlern eine heftige und ablehnende Diskussion, einig waren sich jedoch alle Seiten darin, daß, so der Referent, "gerade unsere Nation auf dem Gebiete der grafischen Künste eine hervorragende Tradition hat, ja, daß alle Länder akzeptieren, die deutsche Grafik hat die bedeutendste Tradition". Während Uhlitzsch ihre "Volkstümlichkeit" und "Massenwirkung" hervorhob, also den inhaltlich-propagandistischen Aspekt, betonten andere die formale "Freiheit in der Gestaltung" (Bernhard Kretschmar). Gemäß der Behauptung des Referenten, "das Zurückbleiben der Grafik ist ein ideologisches Problem", konnten alle Beteiligten die Förderung der grafischen Künste in den folgenden Jahren befürworten, wenn auch aus unterschiedlichen Positionen heraus. Der Verband bildender Künstler führte und unterstützte, zentral und in den Bezirken, die Entwicklung mit Ausstellungen, Wettbewerben, Preisverleihungen, Grafikeditionen sowie vielen Beiträgen und Abbildungen in seinen Periodika. Die überhaupt erste Ausstellung des Verbandes im November 1953 galt der "Jungen Grafik" (BA, DR 1/5806) und seine im Januar 1955 organisierte gesamtdeutsche Ausstellung "Zeitgenössische deutsche Grafik" in den Räumen des Pergamon-Museums stellte ein stilistisch breites Programm vor. Den Katalog leitete die Redaktion mit den Worten ein, man habe "die hervorragende Bedeutung des grafischen Schaffens in unserer heutigen Zeit erkannt und betrachtet es deshalb als seine vornehmste Aufgabe, die alte Tradition einer regelmäßig veranstalteten 'Deutschen Grafikschaу' nach fast zwanzigjähriger Unterbrechung wieder aufzunehmen." (Grafik, 1955, S. 4f.; vgl. auch SAdK, VBK-Archiv, ZV, 5304). Und sie fuhr fort: "Wie in allen großen gesellschaftlichen Umwälzungen, in denen die Grafik zu einem wesentlichen Popularisierungsmittel wird, ist sie auch heute die geeignete Form, mit künstlerischen Werken den Menschen die Forderungen unserer Zeit nahe zu bringen." Man bezog sich damit, anscheinend unbekümmert um den historischen Zusammenhang, auf die Ausstellung "Deutsche Graphik-Schau" von 1935 im Leipziger Kunstverein, in deren Katalog es hieß: "Da sich vornehmlich in der Graphik die Mannigfaltigkeit und Eigenart der deutschen Kunst offenbart, richten die Veranstalter an alle, die sich der Verantwortung für die Erhaltung und Förderung deutscher Kunst bewußt sind, die Bitte, auch durch Ankäufe ihre Bereitwilligkeit zur Mitarbeit an der Belebung neuen deutschen druckgraphischen Schaffens zu bekunden." (Deutsche Graphik-Schau, 1935) Unter den im Katalog angeführten Künstlern gehörten eine ganze Reihe zu denen, die auch jetzt dem grafischen Arbeiten ein größeres Gewicht verleihen konnten: Elisabeth Voigt, Erich Fraaß, Hans Grundig, Josef Hegenbarth, Bernhard Kretschmar, Hans Theo Richter, Sella Hasse, Herbert Tucholski.

Die Deutsche Akademie der Künste stellte Grafik aus dem Ausland vor – China (1954), CSSR (1955), Polen (1956), Mexiko (1956); den polnischen Grafiker Tadeusz Kulisiewicz (1955), den

³: Es werden dort 220 westliche Teilnehmer genannt, die Ende April ins Hotel Demnitz, Dresden-Loschwitz, geladen waren.

⁴ Uhlitzsch, Jg. 1919, war Kaufmann und gab an, während seiner Militärzeit drei Semester Kunstgeschichte in Würzburg (1941/43) gehört zu haben, vgl. BStU Dresden AIM 2980/88.

Münchener Grafiker und Maler Willi Geiger (1956), vor 1933 Professor an der Leipziger HGB. Ihre Jahresausstellung 1958 war, im Resultat der Kritik an den voraus gegangenen Jahresausstellungen, ausschließlich der Grafik und Plastik gewidmet. Die DAK organisierte darüber hinaus 1956 zwei ambitionierte Ausstellungen mit gesamtdeutscher Teilnehmerschaft: eine Grafikausstellung mit dem Titel "Ein Bekenntnis zum Leben", die unter der Trägerschaft des "Deutschen Kulturtages" (Vierneisel 2002, S.73f) in der Münchner Städtischen Galerie und anschließend in der Ostberliner Akademie gezeigt wurde (Der graphische Zyklus, 1956; SAdK, ZAA, 302 und 143) sowie die umfangreiche Schau zum graphischen Zyklus (SAdK, ZAA, 51 und 143).⁵ Die ungewöhnliche Bandbreite der hier gezeigten Werke umfaßte Erbe und Moderne genauso wie volkstümliche Arbeiten und die jüngsten "Zyklen" der Zeitgenossen. Berechtigt war die Kritik an der Ausstellung, der Begriff Zyklus sei nicht genau definiert, was freilich die Teilnahme vieler DDR-Künstler ermöglicht hatte.

In die ideologische Konfrontation geriet auch das "Erbe". Albrecht Dürer und Lucas Cranach wurden als "nationale" Künstler auf Wanderausstellungen von der Staatlichen Kunstkommission propagiert und ihre druckgrafischen Arbeiten ungehemmt und ausschließlich als "aktive Widerspiegelung des gesellschaftlichen Prozesses" interpretiert (Lüdecke 1954, S. 141-155). Werner Schmidt stellte 1955 aus dem reichen Bestand der Ostberliner National-Galerie Zeichnungen von Adolf Menzel vor, deren Anspruch es war, ausgehend vom individuellen Werk, "den Gang der künstlerischen Entwicklung und den Wandel der Persönlichkeit und der Umwelt" zu zeigen" (Bildende Kunst, 1955, S. 310, 407-413). Das Dresdner Kupferstich-Kabinett zeigte 1956 Druckgrafik und Zeichnungen von Rembrandt, im eigenen Haus wie in Berlin und Schwerin. Grafik der Moderne kam aus Privatsammlungen (Dr. Heinrich Mock), Museumsbesitz⁶ oder wurde in den noch zahlreich vorhandenen privaten Galerien gezeigt (Kunstdokumentation SBZ/DDR 1996, S. 237-251).

Die Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft zeigte eine viel besuchte Ausstellung "Sowjetische Grafik" in ihrem Haus am Kastanienwäldchen, die auch in Leipzig und Rostock Station machte, Ausstellungen mit alter und neuer Kunst aus den Volksrepubliken vervollständigten das Angebot.

Zu den Lehrern für den Nachwuchs gehörten in diesen Jahren vor allem Künstler mit hervorragendem grafischen Werk. So arbeiteten und lehrten in Dresden unter anderen Max Schwimmer, Hans Theo Richter, Wilhelm Rudolph, Ernst Hassebrauk und Josef Hegenbarth, unterstützt durch die berühmte Druckwerkstatt Ehrhardt, die auch der regelmäßig vom Bodensee anreisende Otto Dix nutzte. Die Dresdner Kunsthochschule, einer malerischen Tradition verpflichtet, bildete damals einen Gegenpol zur stark politisierten Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) mit ihrer auf Max Klinger zurück reichenden grafischen Tradition (Kunstdokumentation SBZ/DDR, 1996, S. 480-555). Richter, Hassebrauk und Max Schwimmer waren zuvor Lehrer in Leipzig gewesen, wo sie, als "bürgerliche Ästheteten"

⁵ Sie war für die Akademie der Anlaß, in den kommenden Jahren mit viel Geld eine eigene Grafiksammlung aufzubauen. - Ausstellungen der Akademie wurden oft als Wanderausstellungen konzipiert und an verschiedenen Orten, so auch in den Kulturhäusern der Betriebe, gezeigt, vgl. SAdK, ZAA, 194: Liste der Akademie-Ausstellungen 1950-60.

verunglimpft, nacheinander bis 1951 die Hochschule verließen. Doch nur wenig später, im sogenannten Neuen Kurs, wurden dort die Dogmatiker, die "Magritze", abgelöst und Wolfgang Mattheuer (1953), Bernhard Heisig (1954) und Werner Tübke (1956) kamen als Lehrkräfte an die HGB; sie alle waren an dieser Schule als Grafiker ausgebildet worden.

In Berlin war es der einflußreiche Grafiker Arno Mohr, der bereits 1950 an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee eine Druckwerkstatt einrichten konnte. Ihr folgten 1956 eine Werkstatt der Akademie der Künste und 1957 die Zentralen Werkstätten am Berliner Monbijou-Park.

Die Rolle von Zeichnung und Druckgrafik innerhalb der bildkünstlerischen Tätigkeit ist vielfältig und in diesen frühen Jahren war die Kostenfrage für Arbeitsmaterial, Transport und Versicherung keineswegs nebensächlich und für viele linderte der Verkauf von grafischen Blättern oft die ärgste Not. Besonders aber entsprach die Möglichkeit zum preiswerten Erwerb von originaler Kunst in Galerien und den Verkaufsstellen des VBKD der Forderung nach politischer und ästhetischer Erziehung und Aufklärung. Doch zu dem Zeitpunkt, als die meisten der in der DDR bleibenden Künstler sowohl den sozialistischen Realismus als auch die westliche Entwicklung zur Gegenstandslosigkeit als fremden Einfluß auf die "deutsche" Kultur weitgehend ablehnten – siehe Becher, erhielt die Griffelkunst ihre spezifische Bedeutung. Denn es ging um die Suche nach einer Bildsprache, in der sich die neue Gesellschaft künstlerisch beschreiben ließ. Voraussetzung dazu war die dokumentarische Beobachtung der Realität mit der Genauigkeit, die grafischen Mitteln eigen ist und die Künstler, die nun mehr oder weniger gezwungen (vgl. Enge und Vielfalt, 1999; VolksEigene Bilder 1999) in Zirkeln, Brigaden, Betriebsaufträgen arbeiteten, lernten den Alltag der Gesellschaft kennen; hier begann der kritische Blick auf die Realität.

Mehr als in den anderen Bildkünsten konnten in der Grafik aber auch die künstlerischen Positionen diskutiert werden, die damals die Kunstdebatten beherrschten. Den Grafiker Arno Mohr leitete der Gedanke, "daß meine Arbeit dazu beitragen wird, die Grafik wieder volkstümlich zu machen und durch sie eine echte lebendige Beziehung zwischen den Künstlern und den werktätigen Menschen zu schaffen", wie er 1955 schrieb: "Denn die Grafik ist dazu berufen, in der Entwicklung zu einer neuen, dem Volk und dem Leben verbundenen Kunst eine besondere Aufgabe zu erfüllen" (Bildende Kunst 1955, S. 5-9) - ein Satz, den Wolfgang Hütt in seinem Standardwerk zur "Grafik in der DDR" programmatisch zitierte (Hütt 1979, S. 23). Die handwerkliche Perfektion dieser Kunstproduktion war dabei nicht zuletzt das Mittel, den viel beschworenen Arbeiter für die Kunst zu gewinnen.

Ging es hier um die neuen Inhalte – das Menschenbild und den Aufbau einer neuen Gesellschaft -, so kommt in den Worten des Akademie-Präsidenten Arnold Zweig die damals aktuelle Auseinandersetzung über Expressionismus und Realismus zur Sprache. Unter der Überschrift "Graphik als Ausdruck" im Münchner Katalog "Ein Bekenntnis zum Leben" (1956) nannte auch er das deutsche Volk ein "graphisches Volk" und fuhr im emphatischen Ton fort, es sei "[g]etrieben von heftigen Gedankenströmen, bewegt von dramatischem Ausdruckswillen, um

⁶ Z.B. Berlin 1956: Kokoschka-Grafik; Berlin 1957: Picasso-Grafik; Farbige Grafik aus Paris; Dresden 1957: Moderne Graphik 1900-1925; Halle 1957: Handzeichnungen und Grafik des 20. Jahrhunderts.

Geist und Seele zu befreien von den Lasten, die das Zusammentreffen der Menschen jeder Generation auferlegt. [...] Schöpferische Phantasie und genau aufgefangener Augenblick – beide prägen das graphische Blatt mit zeitloser Potenz."

Hatte man sich nach 1953 allgemein auf die Grafik als geeignete Methode für die Suche nach inhaltlicher und formaler Klärung verständigt, so wurde der grafische Zyklus zusätzlich der geforderten Einheit von Aussage und Gestaltung - wenigstens formal - gerecht. So schrieb Gerhard Pommeranz-Liedtke⁷ im Vorwort des Katalogs "Der graphische Zyklus" von der "neuen Harmonie" der "gedanklichen und ästhetischen Werte" (Der graphische Zyklus, 1956, S. XXVIII) und in einem Beitrag für die "Bildende Kunst": "Die grafische Folge mit ihrer inhaltlichen Gestaltungsspanne kommt dem gedanklich-literarischen Mitteilungsbedürfnis entgegen, das ein Grundzug vieler deutscher bildender Künstler ist." Der Zyklus habe "besondere Wirkungsmöglichkeiten" und sei "das Rückgrat des kritischen Realismus in der deutschen bildenden Kunst" (Bildende Kunst 1956, S. 215f.). Vor allem aber erlaubte der Zyklus bzw. seine zahlreichen Variationen serieller Art die Bearbeitung politisch relevanter Themen wie Geschichte der Arbeiterbewegung, Antifaschismus, Bauernkrieg, Revolution 1848 usw. in der verdichteten Sprache der Grafik.

Trotz aller optimistischen "Produktionskunst" (Emmerich 1996, S. 195) hat der Verfall des sowjetisch inspirierten heldischen Pathos in der Grafik der fünfziger Jahre seinen Anfang genommen. Grafische Blätter reihten sich damit nicht nur in die Traditionslinie kritischer und anklagender Kunst, sondern konnten in ihren Ergebnissen auch auf die bescheidenen "Kleinmeister" des 16. Jahrhunderts verweisen, vor allem wenn man deren DDR-spezifische Definition als kritisch-realistische Sittenschilderer des Alltagslebens zugrunde legt (Lexikon der Kunst, Bd. 2, 1976, S. 633f.). Grafik diente historisch nicht nur der öffentlichen Propaganda, sondern sie distanzierte sich auch oder verweigerte sich gar in Form und Thema dem Herrschaftsanspruch. Innerhalb der DDR-Kunstproduktion erteilte sie den hypertrophen und hochtönenden Anfängen wie sie z.B. in der Dritten Kunstausstellung zu sehen waren, eine Absage und Kunst konnte sich als "radikale Befragung menschlicher Existenz" (Staatskünstler 1991, S. 12) entfalten. Der Verband hat daran richtungweisenden Anteil, ohne daß er sich in dieser Form je explizit und öffentlich geäußert hätte. Das hätte den Sprachregelungen widersprochen; aber er bot den organisatorischen Rahmen.

Verständigung über Kunst – Formen der Kommunikation

Die Verständigung über Kunstfragen wurde in den fünfziger Jahren in der DDR öffentlich und heftig geführt und es beteiligten sich alle Schichten der Bevölkerung. Doch trotz ihrer gewaltsamen Steuerung und Bevormundung durch Partei und Staat wurden Ärger und Frustration durch das Gefühl des "Gebrauchtwerdens" beim Aufbau einer besseren Gesellschaft überlagert. In dieser Situation wurde Grafik zum gemeinsamen Nenner unter den Künstlern sehr

⁷ Pommeranz-Liedtke (1909-1974), Ende der zwanziger Jahre ein Schüler von Willi Geiger in der Leipziger Akademie, war Chefredakteur der frühen "bildenden kunst", damals die bedeutendste gesamtdeutsche Kunstzeitschrift, bis diese im Herbst 1949 unvermittelt eingestellt wurde, in den fünfziger Jahren in der Akademie der Künste für die Ausstellungen zuständig und 1967 bis zu seinem Tod Direktor der Weimarer Staatlichen Kunstsammlungen.

verschiedener Provenienz und Kompetenz. Unter dem Sammelbegriff Grafik konnten sich alle Verbandsmitglieder finden, denn die Bandbreite kreativen Schaffens war dank technischer Fertigkeiten außerordentlich dehnbar. So mußten sich die sogenannten Formalisten, die ihren Kunstbegriff mit Person und Werk zu vermitteln suchten und als bürgerlich verschrien waren, mit dem NVA- und Kampfgruppenzeichner, der Idyllenmalerin, dem Aktivistenporträtist zu Rande kommen. Gerade sie, die ihre Fertigkeiten in Abendkursen und in Zirkeln oder als Gebrauchsgrafiker erworben hatten, besetzten in den fünfziger Jahren oft die politischen Funktionen im Verband (etwa Willi Wolfgramm, Herbert Gute, Kurt Zimmermann). Die Provenienz der einzelnen Mitglieder reichte zudem von ehemaligen Nationalsozialisten bis zu ehemaligen KZ-Häftlingen. Diese äußerst disparate Verbandsgemeinschaft, zusätzlich durch starke Konkurrenz und soziale Spannungen geprägt, wurde zwar nach außen durch die Rede von der sozialistischen Zukunft zusammengehalten, nach innen jedoch, so meine Annahme, hat ein anderes Bindeglied den Zusammenhalt ermöglicht.

1957 veröffentlichte Christa Wolf eine Rezension unter dem Titel ">Freiheit< oder Auflösung der Persönlichkeit?", in der sie sich mit dem westdeutschen Schriftsteller Hans Erich Nossack auseinandersetzte (ndl 5.1957, S. 135-142). Sie beschrieb darin, mit Hinweis auf Kafka, eine Grundsituation der Gestalten in Nossacks Romanen: "ein anonymes, allgemeines Schuldgefühl", das die "Empfindlichsten ergriffen" habe, eine "verschwimmende Stimmung der leisen Trauer und Melancholie, der Sehnsucht nach Unbestimmtem, der Angst vor der Härte der Wirklichkeit". Christa Wolf schloß daraus auf eine "Haltlosigkeit seiner Gestalten" und behauptete: "So sind sie, beziehungslos, traditionslos, angstverzerrt, eingesperrt in ihr eigenes Ich." Als Künstler unterliege Nossack "dem allgemeinen Gefühl der Auflösung; er sieht kein ordnendes Prinzip mehr außerhalb dieses Auseinanderfließens [...]". Mit dieser mentalen Existenzbeschreibung sah Wolf die westdeutsche Gesellschaft infiziert und setzte eine neues Selbstverständnis dagegen, denn hinter dieser Ablehnung der "Freiheit" als "bürgerliche Vereinzelung" stand in der DDR die Suche nach der neuen Aufgabe des Künstlers. Eine Antwort hatte auch Wolf noch nicht, nur eines schien ihr sicher, daß diese Funktion nicht im Ausstieg aus der Gesellschaft läge, nicht im Verharren im Elfenbeinturm und nicht in der "Unerreichbarkeit" der Kunst für die Mehrheit der Bevölkerung. Jenseits plakativer Zuschreibungen suchte sie nach einer neuen Sinngebung des Künstlers im Verhältnis zur Gesellschaft; die grundsätzlich andere Sozialisation des Künstlers in der DDR begann mit dieser negativen Wertung von Freiheit.

Die von Christa Wolf genannten Bilder des "Auseinanderfließens", der "Auflösung", der "Haltlosigkeit" verweisen auch auf eine psychische Ebene. Nach Krieg und Chaos, die auf die erlebten Strukturen faschistisch-autoritärer Ordnung folgten, kam das Bedürfnis nach Halt vielen Menschen entgegen, es dürfte die Mehrheit gewesen sein. Zum "ordnenden Prinzip" des SED-Staates gehörte es, daß sein ideell unverrückbares Ziel und seine eben solchen zentralisierten und Halt gebenden Strukturen vor dieser "Auflösung" bewahren konnten, einschließlich genauer Handlungsanweisungen für die Kunstproduktion, wie sie immer wieder nicht nur von oben geliefert, sondern auch von unten abgefordert wurden. In der Geborgenheit solcher doppelt abgesicherten Gesellschaften, wie sie die Verbände innerhalb des SED-Systems darstellten, konnten in den fünfziger Jahren die heftigsten Fehden ausgetragen und ertragen

und zugleich dem Einzelnen das Gefühl der Unentbehrlichkeit vermittelt werden, was den westdeutschen Kollegen immer wieder Eindruck machte. Der Auseinandersetzung war kaum zu entrinnen, denn die Mitgliedschaft im Verband war so obligatorisch wie die aktive Mitarbeit mit seinen zahllosen Sitzungen und Tagungen, den regelmäßigen Atelierbesuchen durch die Funktionäre, dem Kollegenaustausch und Vier-Augen-Gespräch als 'helfende Maßnahme', außerdem hatte man sich immer wieder dem Gespräch mit dem "Arbeiter" zu stellen. Dies hatte einerseits Ordnungs- und Kontrollfunktion, andererseits erfüllte die institutionelle Nähe den existentiellen Wunsch nach Achtung und Beachtung. Doch sie waren auch der Ort für permanente Grenzüberschreitungen und die strukturelle und materielle Gewalt des symbiotischen Verhältnisses von SED-Staat und "künstlerischer Intelligenz" erzeugte Zerstörung und Selbstzerstörung; Ende der fünfziger Jahre war das System erstmals völlig erstarrt und der Mauerbau konnte – absurderweise – als Befreiungsschlag verstanden werden.

Die Ausstellung "Junge Künstler – Malerei" im Herbst 1961 in der Akademie der Künste, die Fritz Cremer als deren Abteilungsleiter initiiert hatte, brach erstmals öffentlich mit der Vorstellung, Kunst käme in einer einvernehmlichen Absprache zustande. Cremer war aber wegen seines Buchenwald-Denkmal hoch anerkannt und seitens der Partei inzwischen unangreifbar, doch auch er hat seine besten Arbeiten als Grafiker geschaffen. Mit seiner Ausstellung war die Frage nach der künstlerischen Freiheit und ihren Konsequenzen erneut gestellt (vgl. Bittere Früchte, 1991; Kahlschlag 1991, S. 66-78). Der Aufschrei in der wochenlangen emotionalen Debatte galt vordergründig den Bildern, tiefer gehend der Tatsache, daß Cremer das scheinbar sichere Wissen, was sozialistische Kunst sei, in Frage gestellt hatte. Er wisse nicht, was Kunst sei, hatte er den Arbeitskreis sozialistischer junger Künstler wissen lassen (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2026/58, Bl. 43ff., Bestand Kurella), von wo ihm mit Blick auf das Buchenwald-Denkmal attestiert worden war: "[...] das kann nur ein Genosse geschaffen haben, dessen Herz bis zum letzten Schlag der Arbeiterklasse und der Jugend gehört, wo Wärme, Liebe und Geborgenheit sich wie kein zweites Mal vereinen" (ebda. Bl. 46). Im Geleitwort des Kataloges führte Cremer aus: "Wir können uns unserer Verantwortung gemäß nicht damit abfinden, daß [...] die suchende, schöpferische Eigenverantwortlichkeit in ängstlicher Schöntuerei oder kleinbürgerlicher Glätte erstickt." Und den Sinn der Ausstellung sah er darin, "eingefrorene ästhetische Kategorien aufzutauen und neues, assoziatives Denken und Fühlen zu bewirken" (Zit. n. Bittere Früchte, 1991, S. 22f). Arnold Zweig, der sich als einer der wenigen eindeutig für die Ausstellung aussprach, verlieh ihr in der hitzigen Diskussionsveranstaltung vom 19. Oktober 1961 mehrfach das Prädikat "lebendig": "wirklich lebendige Eindrücke", "lebendige Interessen", "lebendige Widersprüche", "lebendige Positionen" (ebda., S. 28).

Mit der Ausstellung hatte Cremer den Konsens aufgekündigt und den lange schwelenden Konflikt (Vgl. SAdK, VBK-Archiv, ZV, 5451, 16.7.53; ebd. 19, Künstlerkongreß 1953) öffentlich gemacht und die Reaktion der Beteiligten spiegelte nicht nur das Befremden über die ungewohnten Bilder. "Es scheint mir kein 'gefährlicher Weg' - um Ihre Worte zu gebrauchen, wenn man die Weisungen der Partei und die Richtlinien der Bitterfelder Konferenz so befolgt, daß man zu den Arbeitern und Bauern geht und in ständiger Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, auf ehrliche Weise versucht, zu einem realistischen, allgemein verständlichen Stil zu gelangen. Das ist auf jeden Fall ehrlicher, als im Atelier mit aufgeblättertem Buch über Leger

und Klee zu glauben, einen Stil nach eigenem Bedarf zusammenbrauen zu können." (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2026/58, Bl. 43f.) Dies hatte der "junge Künstler" Josef Brück bereits im Januar des Jahres in einem Offenen Brief an Cremer geschrieben, im Namen der FDJ und mit Rückendeckung des einflußreichen Alfred Kurella, Vorsitzender der Kulturkommission beim Politbüro der SED. Brück repräsentierte damit einen Großteil von Künstlern und Gesellschaft, die den Verlust eindeutig definierter (sozialistischer) Kunst als Verlust von Sicherheit, "Wärme und Geborgenheit" erlebten. Doch anders als in den Diffamierungskampagnen ein Jahrzehnt zuvor standen die Protagonisten unter den Künstlern nicht mehr auf verlorenem Posten, der "Eisblock" begann "aufzutauen", die "Verkrustungen" sich zu lockern, so Cremers Worte (Bittere Früchte, 1991, S. 27).

Die Akademie-Ausstellung von 1961 hatte den Anstoß gegeben und in den folgenden Jahren begann sich zu klären, was künstlerische Qualität und Eigenständigkeit ("Meisterschaft", "Handschrift") in der bildnerischen Darstellung von Themen bedeutete, die der politischen Konzeption entsprachen. "Mit vollem Recht," so Peter H. Feist 1972 auf einem Cranach-Kolloquium, "strebt ein Künstler nach dem Gebraucht-Werden seiner Arbeit, nach Einklang mit dem Publikum, das er sich zudem möglichst breit wünscht. Alle Theorien, die behaupten, daß es prinzipielle Aufgabe des Künstlers sei, sich den herrschenden Anschauungen kritisch 'querzustellen', oder daß er in einem einsamen echolosen Streben unbeirrt auf einem individuell gesuchten Pfad bleiben müsse, sind Schlußfolgerungen, die aus den extrem kunstfeindlichen Umständen des späten Kapitalismus gezogen werden. Sie gelten nur für diese Situation, und selbst da nur eingeschränkt." (Feist, 1978, S. 12). Wurden in den ersten Jahren der DDR Kunst und Künstler im Dienst von Partei und Staat in einem weitgehend einseitigen Verhältnis instrumentalisiert, so schien in diesen frühen siebziger Jahren eine Harmonisierung zu gelingen. Die bildenden Künstler hatten die gesellschaftspolitischen Vorgaben in einen "utopischen Überschuß" (C. Claus) verwandelt, wie es die "Ateliergespräche", entstanden zur gleichen Zeit, deutlich zeigen (Schumann 1976, S. 32).

Nach dem Ende der DDR wurde zum allgemeinen Erstaunen des Westens eine ausgesprochene Vielfalt künstlerischer Positionen sichtbar. Zugleich aber kommt das Gefühl eines Verlustes bis heute immer wieder zur Sprache. So gab Bernhard Heisig einem Gemälde von 1993/96 den Titel "Der verbrauchte Ikarus", in das die Schriftsätze eingebaut waren: "DU STIRBST FÜR DICH/DEINE LEISTUNG WIRD DIR GESTRICHEN/ES WIRD DIR NICHT ZUGESEHEN" (Abb. Lust und Last, 1997, S. 303). Sie verweisen auf eine Enttäuschung und Kränkung eines Künstlers, dem das Ideal abhanden gekommen war, in der Gesellschaft "gebraucht" zu werden und der den Kampf gegen die "bürgerliche Vereinzelung" (Kant 2000) verloren hat. "Der Mensch braucht", so Heisig Ende 1974, "neben seiner Tätigkeit ein großes Maß an geistiger Beweglichkeit, auch an Unterhaltung im Sinne Brechts. Und da ich einem Beruf angehöre, der der Unterhaltung dient, und ich sage das ganz bewußt, weil Unterhaltung [...] nicht ohne den Begriff Haltung und auch nicht ohne politische Haltung denkbar ist, so hoffe ich, daß ich Menschen unterhalten kann mit meinen Bildern, wenigstens einige. Wäre das nicht so, dann würde ich nicht gebraucht." (Schumann, 1976, S. 120) Mehr Erwartung war auch schon damals nicht mehr, die Vereinzelung hatte – notwendigerweise – schon lange begonnen.

Der Zusammenhang von Kunstpraxis und "kommunikativer Praxis" (Jessen, in Lüdtkke, Becker, 1997, S. 57-75) unter diktatorischen Bedingungen sollte weiter untersucht werden. Der Kampf um eine unabhängige Haltung – in Wort und Bild - war in der DDR, wo die Zwänge direkter waren, härter und hat mehr Opfer gekostet als in der BRD. Die Wahrheit der Bilder, mit ihrem beharrlich 'altmodischen' Anspruch auf Existenzbefragung ist folglich für den Betrachter anstrengender, weil sie Gewalt, Härte, Aggression und Heftigkeit spiegelt, d.h. die realen menschlichen Verhältnisse schonungsloser in Bildsprache übersetzt. Bildwelten und Lebenswelten waren in der DDR unmittelbar aufeinander bezogen und thematisiert (Vgl. Zeitvergleich '88, 1988). Zugleich sind die Bildwelten verschlossener und unerklärbarer und verweigern sich dem schnellen Zugriff.

Sich aus den vielfältigen Abhängigkeiten zu lösen, hieß, den Mut zum Fliegen (Ikarus-Motiv) zu finden, aber nicht zu flüchten und als Einzelner Position zu beziehen, ohne die gesellschaftliche Bindung aufzugeben. Das war das Ideal, doch unter den Bedingungen der staatlichen Gewaltverhältnisse, unterstützt durch das bevormundende Sozialsystem wie den allgegenwärtigen Staatssicherheitsdienst war dieses Ideal spätestens seit der Biermann-Ausbürgerung 1976 obsolet geworden. Der Verband, zunehmend eine Interessenvertretung, vermochte lange Zeit in einem Balanceakt von Reden und Schweigen, Schonung und Angriff eine geregelte Kommunikation aller Beteiligten in Gang zu halten. Der sichtbare Ausstieg der bildenden Künstler aus diesem System (Vgl. Grundmann/Michael/Seufert, 1996) begann dann in den achtziger Jahren und war eine Melodie im Spiel um den Tod der DDR.

Als Ergebnis läßt sich feststellen:

Die Kunstdebatten wurden in den fünfziger Jahren, bedingt durch generationelle, soziale und politische Gegensätze, heftig geführt. Auf der Suche nach einer Bildsprache für die neue Wirklichkeit diente nach 1953 Grafik als Medium künstlerischer Verständigung zur formalen Klärung, zur Erkundung des Alltag sowie zur Erfüllung des "gesellschaftlichen Auftrags". Das "historische Sujet", oberste Kategorie bildnerischer Themen und Motive, wurde zuerst erzählerisch in Auftragswerke im öffentlichen Raum gelegt.

In der grafischen Ausführung erlaubte das "historische Sujet" auf dem Weg zur "sozialistischen Nationalkultur" die kleine Geste, die Alltagsbeobachtung oder das Porträt des gewöhnlichen Mitmenschen; das sowjetisch beeinflusste heroische Pathos der Anfangsjahre wurde überwunden.

In einem kommunikativen Prozeß aller Beteiligten gelang die Harmonisierung der Interessen aller Beteiligten innerhalb eines geregelten Diskurses und in der Geschlossenheit des Verbandslebens

Grafikausstellungen ermöglichten in den fünfziger Jahren die Zusammenarbeit mit westdeutschen Künstlern. Deren Arbeiten lagen in der Regel unterhalb ideologischer Angreifbarkeit, zugleich konnten sie den "Formalisten" in der DDR Rückhalt geben.

Quellen

Bundesarchiv (BA), Bestand DDR

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO-BArch)

Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin (SAK), Zentrales Akademie-Archiv, VBK-Archiv. Bestand Verband Bildender Künstler der DDR, Zentralvorstand ZV)

Der bildende Künstler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder des Verbandes Bildender Künstler im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, 1950-1953, Forts. Das Blatt

Das Blatt des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands, 5.1954-13.1962

Bildende Kunst. Zs. für Malerei, Plastik, Graphik, Angewandte Kunst, Kunsthandwerk Jg.

1.1953, Hg. Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und Verband bildender Künstler Deutschlands (VBKD); Jg. 2.1954ff., Hg. VBKD, Dresden

Literatur

Barck, Simone/Langermann, Martina/ Lokatis, Siegfried (Hg.): Zwischen "Mosaik" und "Einheit". Zeitschriften in der DDR. Berlin 1999

Becher, Johannes R.: Publizistik IV 1952-1958. Berlin-Weimar 1981 (Ges. Werke Bd. 18, Hg. Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der DDR)

Ein Bekenntnis zum Leben. Gesamtdeutsche Graphik-Ausstellung, München 1956

Bittere Früchte. Lithographien von Meisterschülern der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 1955-1965. Hg. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1991

Deutsche Graphik-Schau. Ausst. Museum der bildenden Künste und Leipziger Kunstverein. Leipzig 1935

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Kat. zur zentralen Ausst. der 47. Berliner Festwochen. Hg. Eckhart Gillen, Köln 1997

Emmerich, Wolfgang, Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage, Leipzig 1996

Enge und Vielfalt - Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen.

Hg. Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg (Eine Publikation des Kunstfonds des Freistaates Sachsen). Hamburg 1999

Feist, Peter H., Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaften. Dresden 1978 (Fundus 51/52).

Feist, Ursula, Künstlerinnen in der DDR - Die Generation der Anfänge. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1996, S. 298-317

Flacke, Monika (Hg.), Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR. Berlin 1994

Flacke, Monika (Hg.), Auftrag: Kunst 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik. Berlin 1995

Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR. Berlin 2001 (Zeitgeschichtliche Forschungen, Bd. 8)

Der graphische Zyklus. Von Max Klinger bis zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Entwicklung der deutschen Graphik von 1880 bis 1955. Hg. Deutsche Akademie der Künste, Berlin (Ost) 1956

Grundmann, Uta/Michael, Klaus/Seufert, Susanna (Hg.), Die Einübung der Aussenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971-1990. Leipzig 1996

Guth, Peter, Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR. Leipzig 1994

Hartmann, Anne/Eggeling, Wolfram, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953. Berlin 1998 (Edition Bildung und Wissenschaft, 7)

Hoffmann, Dieter, Kunst in Dresden - Die Anfänge nach 1945. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1996, S. 252-261

Hütt, Wolfgang, Grafik in der DDR, Berlin (Ost) 1979

Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR 1945-1990. Köln 1994

Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Hg. Günter Agde. Berlin 1991; 2. erweiterte Auflage 2000

Kant, Hermann, Der Vorgang meiner Vereinzelung, in: Berliner Zeitung, Magazin, 23./24.9.00.

Kettner, Gerhard, Zeichnungen und Lithographien. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin (Ost) 1977

Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Hg. Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel. Köln 1996

Lindner, Bernd, Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995. Köln 1998

Lüdecke, Heinz, Auf dem Weg. Zwanzig Aufsätze über bildende Kunst, Literatur und Kulturpolitik. Berlin (Ost) 1954

Lüdtke, Alf, Becker, Peter (Hg.): Akten, Eingaben, Schaufenster: Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin 1997

neue deutsche literatur (ndl), Zs. des Verbands der Schriftsteller der DDR, 1.1953ff.

Offner, Hannelore/ Schroeder, Klaus (Hg.): Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989. Berlin 2000 (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der FU Berlin, Hg. Klaus Schroeder und Manfred Wilke)

"Die Regierung ruft die Künstler". Dokumente zur Gründung der "Deutschen Akademie der Künste" (DDR) 1945-1953. Hg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin 1993

Schmidt, Werner, Graphik in der DDR. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, 1969

Ders., Die Kunst der Zeichnung in der DDR. In: Zeichnungen in der Kunst der DDR. Ausst. zum 25. Jahrestag der DDR, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett 1974

Ders., Die Kunst der Zeichnung in der DDR. In: Zeichnungen in der Kunst der DDR. Ausstellung zum 25. Jahrestag der DDR, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett 1974

Schumann, Henry, Ateliiergepräche. Leipzig 1976

Staatskünstler - Harlekin - Kritiker? DDR-Malerei als Zeitdokument. Bestandskatalog von DDR-Kunst im Besitz der GrundkreditBank Berlin eG Volksbank. Berlin 1991

Vierneisel, Beatrice, Rudolf Jahnke (1920-1981) - ein >Manager< in der DDR. Aspekte der Kulturpolitik in den fünfziger Jahren. Schwerin 2002

VolksEigeneBilder. Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR. Hg. Dokumentationszentrum der DDR. Berlin 1999

Weggefährten - Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten. Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der DDR. Verantaltet vom Ministerium für Kultur und vom Verband

Bildender Künstler der DDR in Zusammenarbeit mit dem Bundesvorstand des FDGB. Hg. Zentrum für Kunstausstellungen der DDR. Berlin 1979

Wehner, Jens, Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945-1949, Teil 1 und 2. Bern u.a. 1992

Zeitgenössische deutsche Grafik. Verband bildender Künstler Deutschlands. Ausstellung im Pergamon-Museum, Berlin (Ost) 1955

Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR. Eine Verkaufsausstellung des Staatlichen Kunsthandels der DDR in Zusammenarbeit mit der Galerie Brusberg, Hannover. Hg. Axel Hecht, ART. Hamburg 1982

Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR. Hg. Berliner Festspiele GmbH und Galerie Brusberg Berlin. Ausstellung im Neuen Kunstquartier des T.I.P., Berlin (West) 1988

Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/50-1993. Hg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin 1997