



Sächs.  
Landes-  
Bibl.

Karl Borro Palleta  
Flaggenwechsel auf dem  
Reichstagsgebäude  
1945/68  
Öl auf Leinwand, 80x105 cm

Vgl. S. 37 (falscher Titel)  
Karl Borro Palleta  
Anstellen nach Wasser, 1945/69  
Öl auf Leinwand, 80x105 cm

# Die Kammer der Kulturschaffenden und der Schutzverband Bildender Künstler in der Berliner Kunstpolitik von 1945 bis 49 von Jutta Held

## I. Gründung und Organisation der Berufsvertretungen der bildenden Künstler nach dem zweiten Weltkrieg

### 1. Die Stellung der Kammer der Kunstschaffenden und der Kunstämter in der Organisation der Berliner Verwaltung

Der Neuaufbau der Berliner Verwaltung wurde bereits im April 1945 in Angriff genommen, als die Kämpfe um die Stadt noch nicht beendet waren. In jedem Bezirk, den die Sowjets einnahmen, setzten sie umgehend Ortsbürgermeister ein. Die sogenannte „Gruppe Ulbricht“, bestehend aus deutschen Kommunisten, die in der sowjetischen Emigration den Wiederaufbau Deutschlands geplant und vorbereitet hatten, traf am 30. April 1945 in Berlin ein und arbeitete eng mit der sowjetischen Militäradministration (SMA) zusammen.

Im Befehl Nr. 1 des Stadtkommandanten von Berlin, Generaloberst Bersarin, vom 28. 5. 45 wurde festgelegt, daß in jedem Stadtbezirk „gemäß der früher existierenden administrativen Einteilung militärische Bezirks- und Revierkommandanten“ eingesetzt werden sollten. Am 2. Mai 1945 erfolgte die Kapitulation der Stadt. Bereits am 12. 5. 45 wurde der Magistrat von Groß-Berlin gebildet und am 19. 5. vom Stadtkommandanten eingeführt, dem er verantwortlich war und unterstand. Den Amtssitz des Magistrats bildete das Neue Stadthaus in der Parochialstraße 1–3, also im späteren sowjetischen Sektor der Stadt. Als Oberbürgermeister wurde der Architekt Dr. Arthur Werner eingesetzt. Sein erster Stellvertreter war Karl Maron, der der Gruppe Ulbricht ebenso angehörte wie Otto Winzer, der Leiter der Abteilung Volksbildung des Magistrats wurde.[1] Der Organisationsplan dieser Abteilung, der ihren kulturpolitischen Aufgaben entsprach, wurde von Otto Winzer in der Magistratssitzung vom 11. 6. 45 dargelegt.[2] Danach gliederte sich die Abteilung Volksbildung in neun selbständige Abteilungen, darunter das Schulamt, die Abteilung für Wissenschaften (einschließlich Hochschulen und Universitäten), die Kammer der Kunstschaffenden, Museen und Sammlungen, Presse und Bildberichterstattung. Wie aus dieser Referateinteilung ersichtlich ist, übernahm die Abteilung für Volksbildung eine

Reihe Funktionen des ehemaligen Reichs, so die Betreuung der Universitäten Berlins, der Museen wie auch der Kammer der Kunstschaffenden, die organisatorisch aus der ehemaligen Reichskulturkammer hervorgegangen war.[3]

Die Bezirke Berlins wurden militärischen Kommandanturen unterstellt, denen auf deutscher Seite die Bezirksbürgermeister untergeordnet wurden. Die Verbindung zur Bevölkerung sollte durch die Straßen-, Block- und Hausobleute hergestellt werden. Am 8. 6. 45 wurden zusätzlich beratende Ausschüsse aus Vertretern aller Volksschichten eingesetzt. Sie wurden als vorläufige Bezirksverordnetenversammlungen bezeichnet und wählten mancherorts ihre Vorsteher.[4]

Erst am 7. Juli 1945 wurde die Alliierte Kommandantur eingesetzt, die ihren Amtssitz in Dahlem nahm. Die Westmächte mußten sich mit der Anerkennung der von der SMA bereits festgelegten Verwaltungsstrukturen und Personalentscheidungen im wesentlichen abfinden.[5] Die Stadt wurde nun in vier Sektoren eingeteilt: Der sowjetische bestand aus den acht östlichen Bezirken, der amerikanische aus sechs südlichen, der britische aus vier im Westen gelegenen Bezirken, der französische aus den zwei übrigen Bezirken im Norden.[6] Die Abteilungen der Hauptverwaltung des Magistrats, denen die der Bezirksverwaltungen entsprachen, wurden nun folgendermaßen eingeteilt: Personal und Verwaltung, Finanz- und Steuerwesen, Bau- und Wohnungswesen, Arbeits-einsatz, Ernährung, Wirtschaft, Gesundheitswesen, Sozialwesen und Volksbildung. Die Abteilung Volksbildung der Bezirksverwaltungen umfaßte die Ämter „Theater, Film, Musik“ und „Neues Leben,, (= Volkskunst).[7] Das entsprechende Bezirksverfassungsstatut trat am 26. 9. 45 in Kraft.[8] Für lokale Angelegenheiten waren nach diesem Statut die Militärregierungen der jeweiligen Sektoren (nicht der Magistrat) zuständig. Aus dieser Klausel folgte die relative Autonomie der Bezirke, die sich gerade auch in der Kulturpolitik auswirken sollte.[9]

Am 15. 12.45 verfügte die Alliierte Kommandantur die Neugestaltung der kulturellen Belange. Beim

Magistrat wurde nun eine gesonderte Abteilung eingerichtet, deren Aufgabe „die Leitung des kulturellen Lebens in Berlin ist (Theater, Film, schaffende Kunst)“. Diese Abteilung unterstand nicht länger dem Referat Volksbildung, sondern unmittelbar dem Magistrat. Analoge Abteilungen sollten in den Bezirksverwaltungen eingerichtet werden.[10] Das bedeutete eine Reorganisation der Kammer der Kunstschaffenden, deren Funktionen weitgehend von den neuen Kunstämtern beim Magistrat und in den Bezirken übernommen wurden.

Nach Erlass der vorläufigen Verfassung für Groß-Berlin, die am 20. 10. 46 in Kraft trat, wurde jedoch auch diese Regelung revidiert: Die beiden selbständigen Abteilungen für Volksbildung und für Kunst wurden wieder vereinigt. Leiter dieser Abteilung für Volksbildung und Kunst wurde nun Dr. Siegfried Nestriepke, der der SPD angehörte.[11] — Die erste Phase der Nachkriegszeit, bei der die SMA und die mit ihr zusammenarbeitenden Emigranten bestimmenden Einfluß auf Strukturen und Personalentscheidungen hatten, war damit abgeschlossen.

Mit der westlichen Währungsreform und der darauf erfolgenden sowjetischen Blockade im Juni 1948 begann die Spaltung Berlins. Konsequenz daraus waren auch Veränderungen in der Verwaltung Berlins. Am 16. 6. 1948 verließ die SMA die Alliierte Kommandantur. Erst im Dezember nahmen die westlichen Alliierten in den Westsektoren allein ihre Tätigkeit wieder auf.

Am 30. November 1948 formierte sich im sowjetisch besetzten Teil der Stadt ein eigener Magistrat mit Friedrich Ebert als Oberbürgermeister. Die Abteilung für Volksbildung leitete fortan Max Kreuziger.[12] Die Bezirksämter waren de facto bereits, unter Umgehung des ehemals gemeinsamen Magistrats, den jeweiligen Stadtkommandanten der vier Sektoren untergeordnet worden. Der ehemals gemeinsame Magistrat wurde nun zur Verwaltungsinstanz allein des westlichen Teils der Stadt. Er zog in die Fasanenstraße in Charlottenburg um; sämtliche Abteilungen wurden in die westlichen Sektoren verlegt.

Die Wahlen im Dezember 1948 wurden nur noch in Westberlin durchgeführt. Sie ermöglichten eine Neubildung des westlichen Magistrats, in dem die SPD eine deutliche Mehrheit erhielt. Sie stellte den Oberbürgermeister Ernst Reuter; das Amt für Volksbildung und Kunst übernahm Walter May (SPD).

Die Kammer der Kunstschaffenden hat also nur ein halbes Jahr lang existiert. Am 6. Juni 1945 hatte Generaloberst Bersarin eine Gruppe von Schauspielern und Künstlern mit ihrem Aufbau beauftragt. Die konstituierende Sitzung des Präsidialrates der Kammer fand an diesem Tage statt. Zum Präsidenten wurde Paul Wegener gewählt, sein Sekretär war Wolfgang Harich. Der Präsidialrat, der beratende Funktion hatte, unterstand dem Generalsekretär der Kammer, Martin Gericke, dessen Sekretär A. P. Eismann wurde. Unter den Mitgliedern des Präsidialrates befanden sich Michael Bohnen, Fritz Erpenbeck, Eduard v. Winterstein. Geschäftsführer wurde Erich Otto, der zugleich stellvertretender Leiter der Abteilung für Volksbildung beim Magistrat war.[13] Nach Besprechung mit Vertretern der bildenden Künste beschloß man am 11. 6., Karl Hofer in den Präsidialrat aufzunehmen und auch Architekten hinzuzuziehen.[14] Für die verschiedenen Künste wurden eigene Referate gebildet. [15] — Die Kammer sollte nach den Worten von Bersarin „als selbstverwaltende Körperschaft später die ausübenden Künstler aller Kunstzweige umfassen und die Entfaltung der schöpferischen Kräfte aller Gebiete des Kunstlebens nach neuen geistigen, politischen und organisatorischen Gesichtspunkten lenken und kontrollieren“.[16]

Trotz dieser relativen Selbständigkeit war die Kammer der Kunstschaffenden kein Berufsverband, sondern durch ihre Bindung an die Abteilung für Volksbildung direkter dem Verwaltungsapparat der Stadt angegliedert. Entscheidende Beschlüsse bedurften der Bestätigung durch den Magistrat.[17] Diese Organisationsform folgte aus der Übernahme wichtiger Funktionen des ehemaligen Reichs durch den Magistrat, darunter die der früheren Reichskulturkammer, in der die Künstler nach Auflösung des Reichsverbandes

bildender Künstler im „Dritten Reich“ zwangsweise organisiert worden waren.[18]

Am 23. 11. 45 wurde die Kammer der Kunstschaffenden aufgelöst.[19] Bereits am 16. Oktober 45 war vom Magistrat beschlossen worden, der Kammer künftig den einschränkenden Untertitel „Beirat für künstlerische Angelegenheiten beim Magistrat der Stadt Berlin“ zu geben. Außerdem setzte er eine Kommission ein, die den Personalbestand und die Arbeit der Kammer überprüfen sollte. Otto Winzer warf dem Präsidialrat vor, daß er Weisungen des Magistrats mißachtet und fragwürdige Personalentscheidungen getroffen habe. Winzer befürchtete, daß die im britischen Sektor, in der Schlüterstraße, gelegene Kammer sich möglicherweise zum Kern einer westlichen Gegenorganisation zur Abteilung für Volksbildung entwickeln könnte. Persönliche Gründe — wie die Unzuverlässigkeit Gerickes, dem alsbald von den Amerikanern eine andere Stellung geboten wurde, und das Desinteresse Wegeners an der organisatorischen Arbeit kamen hinzu und erleichterten die Auflösung der Kammer der Kunstschaffenden.[20]

Eine „Abteilung für Kunstangelegenheiten“ beim Magistrat und entsprechende Kunstämter in den Bezirken ersetzten die Kammer im Dezember 1945. Sie übernahmen die Zuständigkeit für Theater, Film und bildende Kunst. Diese Abteilung beim Magistrat wurde nun dem Bürgermeister Schulze unterstellt, als seine Stellvertreter wurden der Kunsthistoriker Dr. Alfred Werner und der Schauspieler Richard Henneberg berufen.[21] In den Bezirken unterstanden die Kunstämter entsprechend einem Stellvertreter des Bezirksbürgermeisters. Mit dieser Ausgliederung der neuen Kunstämter aus der Abteilung Volksbildung (s. o.), d. h. ihrer Trennung vom Erziehungswesen, mag auch der Intention der westlichen Alliierten genügt worden sein, die Künste pädagogisch und politisch zu neutralisieren. Bei der Reintegration der Abteilungen Kunst und Volksbildung beim Magistrat und den Bezirksverwaltungen im Oktober 1946 (s. o.) waren bereits wichtige Funktionen der Kunstämter dem Berufsverband der Künstler, d. h. dem Schutzverband, übertragen worden.

### **Der Aufbau des Schutzverbandes bildender Künstler im Freien Deutschen Gewerkschaftsbund**

Mit dem Aufbau der Stadtverwaltung von Berlin ging der Wiederaufbau der politischen Parteien und anderer demokratischer Organisationen, insbesondere der Gewerkschaften, parallel. Mit Befehl Nr. 2 vom 10. 6. 45 waren von Marschall Shukow, dem Chef der sowjetischen Militärregierung in Deutschland, vier Parteien, die KPD, SPD, CDU und LDP, zugelassen und die Gründungsaufträge der Gewerkschaften bekanntgegeben worden. Diese Organisationen mußten sich bei der städtischen Selbstverwaltung und der Militärregierung registrieren lassen.[22]

Am 15. 6. 45 wurde ein vorbereitender Gewerkschaftsausschuß gebildet, der die Gründung des FDGB in Groß-Berlin und der Sowjetzone einleitete. Neben zwanzig Bezirksausschüssen wurden Ausschüsse für 18 Fachverbände gegründet. Im Frühjahr 1946 war der Aufbau des FDGB als zentrale Einheitsgewerkschaft im wesentlichen abgeschlossen. Er umfaßte sowohl in der sowjetischen Besatzungszone als auch in Groß-Berlin sechs Industriegewerkschaften und neun Gewerkschaften, unter den letzteren die Gewerkschaft 17, Kunst und Schrifttum, die im April 1946 gegründet wurde. Diese umfaßte sieben Sparten: Bühnenkünstler (Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger); Artisten (Internationale Artistenloge); Musiker (Deutscher Musikerverband); Technik und Verwaltung (darunter Kino-, Film- und Funkindustrie); Schriftsteller und Komponisten (Schutzverband deutscher Autoren); Journalisten (Verband der deutschen Presse); Bildende Kunst (Schutzverband der bildenden Künstler). Eine Delegiertentagung am 9. Juli 1946 wählte den ersten Vorstand der Gewerkschaft.[23]

Am 1. 10. 1948 wurde die Gewerkschaft 17 in Groß-Berlin in das Kartell Kunst und Schrifttum umgewandelt, in dem nur noch der Schutzverband deutscher Autoren, der Schutzverband bildender Künstler und der Verband der deutschen Presse zusammengefaßt wurden, während die übrigen früheren Sparten — die sogenannten reproduzierenden Künste — in die Gewerkschaft

Bühne, Film, Artistik, Musik eingingen. Die einzelnen Verbände in dem Kartell Kunst und Schrifttum wurden nahezu selbständig. 1950 wurde die gewerkschaftliche Bindung des Schutzverbandes bildender Künstler (wie auch die des Schutzverbandes deutscher Autoren und des Verbandes deutscher Presse) vollständig gelöst. Als „Verband bildender Künstler der DDR“ wurde er zunächst dem Kulturbund angegliedert, seit 1952 ist er die selbständige Künstlerorganisation der DDR.[24]

Der Schutzverband bildender Künstler im FDGB konstituierte sich im März 1946 und nahm, aus den Geschäftsunterlagen zu schließen, im Mai 1946 seine Tätigkeit auf. Er war jedoch im Juli 1946 noch „im Aufbau begriffen“.[25] Seinen Sitz hatte er, wie zuvor die Kammer der Kunstschaffenden, in der Schlüterstraße 45. In den 20 Berliner Bezirken wurde jeweils ein Vertrauensmann eingesetzt, den die Bezirksversammlung für die Dauer eines Jahres wählte. Ihm oblag die Zusammenarbeit mit den Bezirksämtern für Kunst. Dem Gründungskomitee des Schutzverbandes gehörten die folgenden Künstler an: Johannes Boehland, Ernst Böhm, Heinrich Ehmsen, Otto Firle, Ernst Fritsch, Heinz Fuchs, Marta Gärtner, Alexander Gonda, Otto Hermann, Werner Hadank, Karl Hofer, Max Kaus, Albert Klatt, Heinrich Graf Luckner, Otto Nerlinger, Max Pechstein, Renée Sintenis, Richard Scheibe, Friedrich Stabenau, Otto Sticht, Paul Strecker, Georg Tappert, Max Taut. Den Vorstand bildeten 1946 Ernst Fritsch (Erster Vorsitzender), Heinz Fuchs (Zweiter Vorsitzender) und Albert Klatt (Kassierer). 1948 wurde folgender Vorstand gewählt: Ernst Fritsch, Albert Klatt, Horst Stempel, Ferdinand Friedrich, Willi Palm, Fritz Duda.[26] Diese Künstler waren fast ausnahmslos nach 1945 auch als Lehrende an die Hochschule für bildende Künste neu berufen worden.[27] Sowohl an der Akademie als auch im Schutzverband traten nach Kriegsende diejenigen Künstler hervor, die während der Nazizeit verfemt und ohne Wirkungsmöglichkeiten gewesen waren oder sich zumindest nicht hatten korrumpieren lassen. Über die Aufnahme der Mitglieder entschied nach der Satzung der Bezirksvertrauensmann zusammen mit seinen Mitarbei-

tern in der entsprechenden Sparte bzw. die Aufnahmekommission des Schutzverbandes, die aus 25 Mitgliedern bestand, sofern es sich nicht um „allgemein anerkannte Künstler“ handelte, deren Werke nicht geprüft wurden. Die Aufnahme wurde dabei allein von den vorgelegten Arbeiten, nicht von dem Nachweis eines absolvierten Studiums abhängig gemacht. Mitglieder der NSDAP oder einer ihrer Organisationen wurden im allgemeinen nicht aufgenommen. Ausnahmen bedurften einer besonderen Begründung.[28]

1948 wurde die Bildung von neun Berufssparten innerhalb des SbK beschlossen: 1. Maler und Graphiker, 2. Bildhauer, 3. Illustratoren und Pressezeichner, 4. Ausstellungsgestalter, 5. Gegenstandsgestalter (Kunsthandwerker), 6. Architekten, 7. Innenarchitekten, 8. Gebrauchsgrafiker und Werbefachleute, 9. Kunstschüler (Studenten).[29]

In dem sich anbahnenden Ost-West-Konflikt suchte der Schutzverband zunächst die Einheit der Berufskünstler in einer Berufsorganisation aufrecht zu erhalten. Auf der Vollversammlung von 1948 konnte ein Antrag auf Loslösung des Schutzverbandes aus dem FDGB noch mit großer Mehrheit abgelehnt werden, trotz der Kampagne der Westberliner Presse gegen einen solchen Beschluß. Noch bis 1949 hielt der Vorstand, insbesondere auch Ernst Fritsch, an der Gesamtberliner Kompetenz des SbK und an seiner Organisation im FDGB fest.[30]

Inzwischen war dem SbK im FDGB jedoch in dem „Freien Verband bildender Künstler“ in der „Gewerkschaft Kunst und Schrifttum“ der „Unabhängigen Gewerkschaftsorganisation“ (UGO) eine Konkurrenz entstanden. Aus Protest gegen die „Zugehörigkeit des Schutzverbandes zum kommunistisch beherrschten FDGB“,[31] der in dem amerikanischen Sektor bereits verboten sei, hatte sich dieser „Freie Verband“ 1948 konstituiert, nachdem die Ausgliederung des Schutzverbandes aus dem FDGB auf seiner (des SbV) Stadtkonferenz von 1948 abgewiesen worden war. Auf seinem ersten Verbandstag am 18. 3. 1949 wurden Martin Wilhem und Karl-Heinz Giebel zu Geschäftsführern des „Freien Verban-



Sächs.  
Landes-  
Bibl.

Karl Borro Palleta  
 Flaggenwechsel auf dem Reichstagsgebäude,  
 1945/68  
 Öl auf Leinwand, 80x105 cm

des“ gewählt. Umgehend versuchte dieser Verband, beim nunmehr westlichen Magistrat als einzige Künstlervertretung akzeptiert zu werden. Er warb um die Mitglieder des SbK und forderte sie zum Übertritt auf.[32]

Die amerikanische Besatzungsmacht hatte die Einbindung des SbK wie anderer Berufsverbände in den FDGB nicht verhindern können, aber keineswegs gebilligt. Sie strebte vielmehr pluralistische Interessenvertretungen an, die ohne zentrale Planung und ideologische Einflußnahme einander wechselseitig begrenzen sollten, um das gesellschaftliche „Gleichgewicht“ aufrechtzuerhalten. So waren in den westlichen Sektoren auch bald wieder Unternehmerverbände zugelassen worden. De facto wurden damit die Interessenvertretungen auf den ihrer Marktmacht entsprechenden Einfluß beschränkt, d. h., das Übergewicht der Arbeitgeberverbände wurde gesichert.

In dem Kampf um die Aufrechterhaltung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse in ihren Besatzungsgebieten bezogen die westlichen Alliierten die Intelligenz zunehmend mit ein, indem sie deren Ängste vor einer Einbuße an vermeintlicher Selbstbestimmung schürten. Mit der gewerkschaftlichen Opposition der UGO hatten sie in Berlin einen Ansatzpunkt für ihre Verbandspolitik gefunden, die sie seit 1948 offensiv verfolgten.[33]

Die UGO, zunächst eine gewerkschaftliche Opposition innerhalb des FDGB, hatte im Juni 1948 noch die kommissarische Leitung des FDGB in Groß-Berlin beansprucht. Das Scheitern dieses Versuchs führte zur Trennung der UGO vom FDGB und damit faktisch zur Spaltung der Gewerkschaft in Berlin. Am 18. 6. 1948 wurde die UGO von den Amerikanern vorläufig als einzige Gewerkschaft in ihrem Sektor anerkannt. Die Arbeit des FDGB wurde verboten. Umgekehrt wurde die UGO im sowjetischen Sektor nicht zugelassen. Im britischen und französischen Sektor arbeiteten dagegen beide Gewerkschaftsverbände neben- bzw. gegeneinander.

Als sich in Westdeutschland die Zusammenfassung der Gewerkschaften im DGB abzeichnete,

verfolgte auch die UGO das Ziel ihrer Integration in den Gewerkschaftsbund. Da der DGB jedoch die Möglichkeit einer Wiedervereinigung mit dem FDGB offenhalten wollte, wies er 1949 die UGO zunächst ab. Dennoch erfolgte 1950 die Übernahme in den DGB. Damit wurde der „Freie Verband“ mit dem Schutzverband bildender Künstler (Sitz München) in der Gewerkschaft Kunst verschmolzen. 1952 gab der FDGB seine Tätigkeit in Westberlin auf und empfahl seinen Mitgliedern den Beitritt zum DGB. Mit diesen politischen Entscheidungen, durch die eine gewerkschaftliche Vertretung der Künstler in Westberlin praktisch aufgehoben wurde, war der Weg für die Entfaltung des BBK als des einzigen Berufsverbandes der Künstler in Westberlin frei geworden.[34]

## **II. Die inhaltliche Arbeit der Künstlerorganisationen von 1945 bis 1949 in Zusammenhang mit der Kulturpolitik der Alliierten**

### **1. Sozialmaßnahmen**

Die „Kammer der Kunstschaffenden“ und die Kunstämter in Berlin übernahmen zunächst die fundamentalste Fürsorge für die Bevölkerungsgruppe der Künstler, die in Berlin wie in anderen Städten nach Kriegsende von den Verwaltungen geleistet werden mußte: die Sicherung der Ernährung, der Wohnungen und der beruflichen Tätigkeit. Die Registrierung der Künstler, Entnazifizierungsverfahren und ihre Anerkennung als Künstler waren Voraussetzung für ihre Einstufung bei der Ausgabe von Lebensmittelkarten. Die sowjetische Militärverwaltung hatte von Anfang an Künstler und Intellektuelle neben Schwerarbeiter und Betriebsführer in die erste der fünf Ernährungsgruppen eingestuft, als Zeichen der Hochschätzung geistiger Arbeit und ihrer Erwartungen an die Kulturschaffenden beim Wiederaufbau Deutschlands.[35] Hilfe bei der Beschaffung von winterfesten Wohnungen und Atelierräumen sowie von Heizmaterial kam hinzu. Die wichtigsten Voraussetzungen für ihre Arbeit wurden den Künstlern erst durch die Zuteilung und Vermittlung von Arbeitsmaterialien, oft auch durch die Ausstellung von Reisebescheinigungen durch die Kunstämter geschaffen. Schließlich übernahmen diese staatlichen Stellen auch weitgehend Funk-

tionen der Distributionssphäre, d. h. sie vermittelten Aufträge der Verlage an Künstler, und — ihre wichtigste Aktivität — sie organisierten Ausstellungen, auf denen die Künstler erstmalig wieder öffentlich hervortreten und verkaufen konnten (s. u.).[36] Die künstlerischen Berufsgruppen, die der Schutzverband aufnahm, waren noch relativ wenig spezialisiert. Die Vertreter sämtlicher Berufsfelder „angewandter Kunst“, wie Werbung, Design, Gebrauchsgrafik, die später in der Bundesrepublik und in West-Berlin ihre eigenen Berufsverbände bildeten, waren in diesen Jahren noch mit den freischaffenden Künstlern im SbK zusammengefaßt (vgl. S. 35). Diese noch geringe Professionalisierung der künstlerischen Produktion erleichterte den Berufswechsel zwischen den verschiedenen Bereichen ästhetischer Gestaltung, der nach dem Kriege und noch dringlicher nach der westlichen Währungsreform von 1948 für viele Künstler existenznotwendig wurde.

Die Vertretung der ökonomischen und beruflichen Interessen der Künstler übernahm seit 1946 in Zusammenarbeit mit den Kunstämtern der Schutzverband.[37] Die westliche Währungsreform von 1948 hatte die Künstler besonders hart getroffen. Auf dem freien Markt, durch den Verkauf ihrer Werke in den Ausstellungen und Galerien, konnten sich nur die wenigsten durchsetzen und eine Lebensgrundlage schaffen, zumal der überregionale Handel gerade in Berlin im Vergleich zu Westdeutschland zusätzlich durch die Lage der Stadt erschwert war. Mit Unterstützung des FDGB gelang es dem SbK, eine Künstlerhilfe aufzubauen, um die Folgen der Währungsreform kompensieren zu helfen. Sie sah eine Soforthilfe, die Möglichkeit des unverzüglichen Verkaufs von Kunstwerken und eine Darlehensvergabe vor. 1949 wurde im Gebäude des SbK in der Schlüterstraße, ebenfalls als eine Maßnahme der Künstlerhilfe, eine ständige Kabinettausstellung eingerichtet. Eine „Aktivistengruppe“ innerhalb der Bezirksgruppe Zehlendorf des SbK hatte bereits im März 1948 weitergehende Vorschläge zur sozialen Sicherung der Künstler unterbreitet.[38] Im sowjetischen Sektor Berlins und in der Sowjetzone wurden insbesondere seit der Teilung Berlins und Deutschlands vermehrte Anstrengungen un-

ternommen, um die materielle Lage der Künstler zu verbessern. Die Deutsche Wirtschaftskommission für die Sowjetische Besatzungszone beschloß im März 1949 Sonderzuwendungen für Wissenschaftler und Künstler. Der Magistrat des sowjetischen Sektors von Berlin legte fest, Wissenschaftlern und Künstlern (neben anderen Berufsgruppen) bei Arbeitsunfähigkeit Ehrengelder zu zahlen.[39] Die Alliierte Kommandantur der westlichen Sektoren Berlins befaßte sich dagegen erst im April 1950 mit der kulturellen Situation in West-Berlin, ohne dabei jedoch auf die materiellen Schwierigkeiten der bildenden Künstler einzugehen.[40]

## **2. Berliner Kulturpolitik unter sowjetischer Führung bis 1948 und die künstlerische Arbeit der Kammer der Kunstschaffenden und des Schutzverbandes**

Die Arbeit der Kammer und des Schutzverbandes beschränkte sich jedoch nicht auf die ökonomische und soziale Betreuung der Künstler. Wie ihre Organisation so war auch ihre inhaltliche Arbeit eng mit den kulturpolitischen Konzeptionen der sowjetischen Militäradministration und ihrer deutschen Bündnispartner verknüpft.

„Ein ganz neuer Weg muß beschritten werden“, war die Direktive der Gruppe Ulbricht gewesen, die als Beauftragte des ZK der KPD 1945 die ersten Schritte zum Neuaufbau Berlins einleitete. Es ging ihr dabei um die „Zusammenfassung aller antifaschistisch-demokratischen Kräfte“. Für ganz Deutschland war zunächst an die Errichtung einer parlamentarisch-demokratischen Republik gedacht, um die bürgerlich-demokratische Umwälzung, die 1848 und 1918 sich nicht hatte durchsetzen können, zu vollenden. Demokratische Selbstverwaltungsorgane in den Kommunen sollten die Basis bilden.[41] Diese Grundsätze wurden in dem Aufruf der KPD an die deutsche Bevölkerung vom 11. 6. 45 veröffentlicht. „Sicherung der Freiheit des Geistes und des Gewissens sowie die Achtung vor jeder religiösen und sittlichen Weltanschauung“[42] war die ideologische Voraussetzung für die Bildung des antifaschistischen Blocks der vier zugelassenen Parteien in der SBZ und in Berlin. Dem Kulturbund fiel die Aufgabe zu, das demokratische, antifaschistische

Programm in kulturpolitische Züge umzusetzen, bei denen die langfristige Perspektive des Sozialismus nicht aus dem Blick geraten sollte. In dem Manifest zur Gründung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands vom 4. 7. 1945 heißt es: „Die politische und militärische Totalniederlage der Hitlerherrschaft eröffnet uns erst die volle Möglichkeit, den Nazismus auch dort tödlich zu treffen, wo er sich mit seinen Irrlehren in dem Denken und Fühlen des deutschen Menschen festgesetzt hat. Es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß mit dem militärisch-politischen Zusammenbruch der Hitlerherrschaft auch die Nazi-ideologie von selbst verschwindet . . . Der ‚Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‘ betrachtet sich als ein Instrument der Erweckung wahrhaft freiheitlichen Fühlens und Denkens, als ein Instrument der Erweckung des Gewissens der Nation. Wir erstreben eine neue, freiheitliche, demokratische Weltanschauung. Wir fordern die Erziehung unseres Volkes im Geist der Wahrheit, im Geist eines streitbaren Demokratismus. Es handelt sich dabei um ein nationales Befreiungs- und Aufbauwerk größten Stils auf ideologisch-moralischem Gebiet“.[43]

Die Zusammenarbeit zwischen Kulturbund und der „Kammer“ war bereits personell gesichert. Paul Wegener, Otto Gericke und Ernst Legal, die dem Präsidialrat der Kammer angehörten, unterschrieben auch den Gründungsauftrag des Kulturbundes. Karl Hofer, zusammen mit Georg Kolbe als Vertreter der bildenden Künste späteres Mitglied des Präsidialrats der Kammer, wurde auf der Gründungsversammlung in das Präsidium des Kulturbundes gewählt. Schon durch diese Personalpolitik, bei der angesehenen bürgerlichen Antifaschisten mit Vorrang die führenden Positionen eingeräumt wurden, war auch die Kammer auf die gemeinsame Zielsetzung einer breiten antifaschistischen Bündnispolitik verpflichtet. Den Vorstand des Schutzverbandes von 1946 bildeten ebenfalls Künstler, die als bürgerliche Demokraten eingeschätzt wurden. Erst in dem 1948 gewählten Vorstand waren mit gleichem zahlenmäßigen Gewicht auch Kommunisten bzw. engagierte Gewerkschafter des FDGB vertreten, nämlich Duda, Stempel und Friedrich.[44]

Die kunstpolitische Arbeit der Kammer und des Schutzverbandes — die im allgemeinen zusammen mit dem Magistrat und den Kunstämtern oder auch mit dem Kulturbund geleistet wurde — bestand an erster Stelle in der Organisation von Ausstellungen. Ihre erste Aufgabe sahen beide Organisationen darin, Verkaufsausstellungen vor allem für diejenigen Künstler zu ermöglichen, denen im „Dritten Reich“ jede Öffentlichkeit versagt geblieben war. In kleinen und größeren Ausstellungen, insbesondere zum Herbst und zu Weihnachten, wurden in den Bezirken die dort ansässigen Künstler präsentiert. Der Magistrat veranstaltete außerdem in jedem Jahr eine Ausstellung, in der er die „Junge Generation“ vorstellte.

Bereits im Oktober 1945 trat die Kammer mit einer programmatischen Kollwitz-Ausstellung hervor, mit der sie die große Künstlerin ehrte, die im „Dritten Reich“ als eine der ersten unter den Künstlern verfemt worden war. Diese Ausstellung wird als eine Ergänzung der Kundgebung der Kammer am 19. 8. 45 zu verstehen sein, die zum Gedenken an die vom Naziregime verfolgten Dichter und Schriftsteller veranstaltet wurde[45]. Auch die Liebermann-Ausstellung des Magistrats zum 100. Geburtstag des Künstlers gehört in diese Reihe von Veranstaltungen zu Ehren der großen Toten, die von den Nationalsozialisten verfolgt worden waren. Darüber hinaus organisierte die Kammer drei umfassende Ausstellungen mit Werken lebender Berliner Künstler[46]. Die Maler, die hier ausstellen konnten, gehörten zwar in der überwiegenden Mehrzahl nicht zu den politisch Verfolgten des Naziregimes, hatten jedoch aufgrund der künstlerischen Stilrichtungen, die sie vertraten, während des „Dritten Reiches“ im allgemeinen keine Ausstellungsmöglichkeiten gehabt. Trotz dieser Zugehörigkeit zur ehemaligen Avantgarde wurde die erste Ausstellung der Kammer „eine Bilderschau, deren Friedfertigkeit fast verwirrt“[47]. Kein einziges Bild beschäftigte sich mit den Schrecken und Verheerungen des Krieges und der Not der Nachkriegszeit[48]. Portraits, italienische Landschaften, biedere Interieurs wurden in Goldrahmen präsentiert. Paul Wegener, der die Ausstellung eröffnete, zeigte Verständnis für diese Ferne der Bilderwelt vom Krie-

ge: „Wir würden gleich Lots Weib zur Salzsäule erstarren, wenn wir uns umschauen und nur zurückschauen wollten auf die Trümmer.“ Es bleibe nichts anderes übrig, als vorwärts zu schauen und zu arbeiten. Die Ausstellung sei also kein frivoles Hinweggehen über die menschliche Not des Volkes, sondern eine Besinnung auf die tröstliche Welt der Kunst. — Behne verteidigte die Diskrepanz „zwischen der vornehmen Lichtheit der Wände und der Finsternis unseres Lebens“ unter Hinweis auf die seines Erachtens unüberwindbare Dichotomie von Kunst und Leben. Eine politische Mission „im höchsten Sinne“, nämlich „menschliche Gesellschaft zu bilden“, hinge allein von der „Reinheit und Strenge der Arbeit“ des Künstlers ab, nicht jedoch von Versuchen, propagandistische Wirkungen zu erzielen und sich in das Tagesgeschäft der Politik einzumischen. — Die Auswahl der Werke war „nach den Gesichtspunkten des Schönen“ erfolgt, sie hatte auch zum Ziel, den Geschmack des Publikums neu zu schulen und für die Künstler durch Vergleichsmöglichkeiten eine erste Diskussionsbasis zu schaffen.[49]

Auch die folgenden beiden Ausstellungen, an denen die „Kammer“ beteiligt war, verfolgten ausschließlich die Tendenz, Toleranz gegen jegliche Kunstrichtung, die neu gewonnene Chance freien Kunstschaffens zu demonstrieren: „In diesen Räumen wird uns die Einigung gezeigt, in dem Nebeneinander polarer Richtungen und Strebungen. Es ist ein Stil und ein Wille in jedem Bild: der Wille zu schaffen, frei und unbekümmert um Einfluß oder Tendenz“.[50]

Erst der Schutzverband trat 1947 zum erstenmal mit einer inhaltlich anspruchsvollen Ausstellung unter dem Titel „150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst“ hervor, die er im Rahmen der Berliner Kulturwoche des FDGB vom 18.—26. 10. 1947 zeigte.[51] Werke von Künstlern der Vergangenheit, beginnend mit Goya, Daumier und Rethel bis zu Kollwitz, Grosz, Dix und Otto Nagel wurden hier vereint. Kunst sollte gezeigt werden, die, wie Behne in seinem Vorwort des Ausstellungskataloges ausführte, „soziale Erlebnisse des Volkes“, die „Anliegen der Massen“ vor Augen führt, das heißt vorwiegend Werke, die

Anklage und Leiden der unterdrückten Klassen artikulieren. Damit wurde auf eine Traditionslinie aufmerksam gemacht, durch die nicht nur das Kunstgeschichtsbild der Nazizeit revidiert wurde, sondern auch die Traditionsbildung der bürgerlichen Avantgarde. Dennoch intendierte auch diese Ausstellung lediglich die Relativierung eines künstlerischen Schaffens der Gegenwart, das, vom Kubismus ausgehend, an reinen Formproblemen interessiert war. Gerade diese Ausstellung bestätigte also die Dichotomie zwischen inhaltlicher und formaler Orientierung im Kunstschaffen und in der Kunstrezeption der Nachkriegsjahre, die der Gleichberechtigung bürgerlicher und sozialistischer Positionen unter den Künstlern entsprach. Eine neue Synthese beider Aspekte künstlerischen Schaffens, die Entwicklung neuer Formen durch die Arbeit an neuen sozialen Inhalten, wurde noch nicht angestrebt.

Anstöße zu experimentierender künstlerischer Arbeit und Vorschläge für kunstpolitische Richtlinien und Ziele des SbK gingen in den 40er Jahren vor allem von den Bezirks- und Fachgruppen aus. Die Bezirksvertrauensleute des SbK arbeiteten im allgemeinen in enger Verbindung mit den Referenten für bildende Kunst in den Kunstämtern der Bezirke. Aus dieser Zusammenarbeit ging z. B. eine Arbeitsgemeinschaft Neuköllner Künstler hervor, die eine Verkaufsausstellung und eine Betriebsausstellung organisierte.[52] Die von Horst Stempel in der Fachgruppe der Maler und Graphiker des SbK geplanten Aktivitäten scheinen von Einfluß auf die Bildung der Malerkollektive gewesen zu sein, die bei den ersten Wandbildaktionen in Berlin hervortraten (s. u.). Stempel hatte vorgeschlagen, Atelieregemeinschaften zu bilden, in denen die Kollegen sich mit neuen Arbeitsmaterialien und -techniken auseinandersetzen und künstlerische Probleme diskutieren sowie die Apparate gemeinsam nutzen können sollten.[53] Die Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler, vor allem von Fritz Duda — zunächst als Versuch, die „Asso“ fortzusetzen — aufgebaut, hatte Vorreiterfunktion für diese Arbeit im SbK.

Weitreichende kulturpolitische Ziele verfolgten die Mitglieder der Wilmersdorfer und der Zehlen-

dorfer Bezirksgruppen des SbK. In einem Flugblatt der Wilmersdorfer Gruppe vom 12. 3. 1948 wurde ein 10-Punkte-Programm aufgestellt, in dem u. a. gefordert wurde, Arbeitskollektive aufzubauen, Einfluß auf Berufungen und Schülerzulassung an den Hochschulen zu nehmen, die Betreuung der gesamten bildnerischen Kulturarbeit und Propaganda des FDGB sowie den Kampf gegen den Kitsch dem SbK zu übertragen. Bei Ankäufen von Kunstwerken durch öffentliche Mittel sollte die Mitbestimmung gewährleistet werden. Der SbK war nach diesem Programm als „Träger aller kulturellen und volksbildnerischen Aufgaben auf dem Gebiet der bildenden Kunst“ vorgesehen.[54] Die Zehlendorfer „Aktivistengruppe“ im SbK unterstützte diese Forderungen, insbesondere die detaillierten Vorschläge zur materiellen Sicherung der Künstler. Sie verlangte ebenfalls die Preis- und Qualitätskontrolle der Werke auf dem Kunst- und Büchermarkt. Kunst- und Buchhandel sollten zur beruflichen Schulung der Künstler verpflichtet werden. Die Kontrolle über die Presse wurde gefordert, um eine sachgerechte Kunstkritik zu garantieren. Ein zentrales Presseorgan, von parteipolitischen und kapitalistischen Einflüssen frei, sollte der gesamten Intelligenz zur Verfügung gestellt werden. Schließlich wurde empfohlen, die „Pflege und Vertiefung der gegenseitigen Achtung unter den Berufskollegen“ nicht durch die Einflußnahme politischer und künstlerischer Parteien und Richtungen beeinträchtigen zu lassen.[55] Die Wilmersdorfer, deren radikaleres Programm im wesentlichen von Duda und Stempel vertreten wurde, und die Zehlendorfer Gruppe, der u. a. Sandberg, Worner, René Graetz angehörten, verbanden sich zu einer Arbeitsgemeinschaft. Beide Gruppen riefen gegen die Wiederwahl des alten Vorstandes auf, insbesondere gegen Fritsch, aber auch gegen das Vorstandsmitglied Gustav Seitz, die sich diesem Programm offenbar widersetzen.

Es gelang den Aktivistengruppen weitgehend sich durchzusetzen. Durch die Umbildung des Vorstandes 1948, vor allem durch die Wahl von Duda und Stempel (s. o.) wurden die fortschrittlichen Kräfte in den sich verschärfenden Auseinander-

dersetzungen mit bürgerlichen Positionen auch im kulturellen Bereich gestärkt. Das Wilmersdorfer Programm wurde nun im wesentlichen vom SbK übernommen.[56] Diese Basisaktivitäten waren jedoch vorrangig an den eigenen Bedürfnissen der Künstler orientiert, und damit war ihnen, jedenfalls tendenziell, das Streben nach weitgehender künstlerischer und organisatorischer Autonomie inhärent.

Der FDGB verfolgte dagegen mit seinen Plänen, die Künstler stärker in den gesamtgesellschaftlichen Arbeitsprozeß und die damit verbundenen politischen Entscheidungen und Erfordernisse des politischen Kampfes einzubeziehen, ein eher zentralistisches politisches Konzept. In den Kontroversen um die Organisation und um die ästhetischen Probleme der Künstler, die nun erst begannen, mußten daher auch Positionen linker Künstler in Frage gestellt werden, wenn sie den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen hemmend erschienen(s. u.).

### **3. Berliner Kulturpolitik und die Arbeit des Schutzverbandes seit 1948**

Seit 1948 verfolgte der FDGB zusammen mit anderen Organisationen offensiv Konzeptionen, die entschiedener das Ziel einer sozialistischen Kultur anvisierten. Auf einer gemeinsamen Arbeitstagung von Kulturbund und FDGB wurde beraten, welche Leistungen von den Kulturschaffenden zur Erfüllung des Zweijahrplanes erwartet werden konnten. Es wurde der erste systematische Versuch einer Zusammenarbeit zwischen Werktätigen und Kulturschaffenden unternommen. Die erste Phase der Kunstpolitik, die die Ausstellungen der „Kammer“ repräsentieren, welche noch keine politischen Forderungen an die antifaschistischen Künstler stellten, war damit beendet. Das Programm „Künstler in die Betriebe“ resultierte, neben anderen Maßnahmen, aus diesen Beratungen. Der FDGB veranstaltete zudem einen Kulturwettbewerb zu dem Thema „Kultur und Arbeit“ und 1949 zusammen mit der Zeitschrift Bildende Kunst den Wettbewerb „Unsere neue Wirklichkeit“. Die Ergebnisse wurden 1949 in der Berliner Ausstellung „Mensch und Arbeit“ vorgeführt und diskutiert. Mit Aufträgen zu Wandmalereien unter-

stützte der FDGB sein Programm, den Einsatz der Maler für die Lösung von Problemen des wirtschaftlichen und kulturellen Aufbaus zu gewinnen.[57] Berliner Künstler wie Horst Stempel, René Graetz und Arno Mohr sind diesen Aufrufen mit Enthusiasmus gefolgt.

Trotz guten Willens auf beiden Seiten und dieser produktiven Ansätze sowohl beim FDGB als auch bei den Künstlern war die Verständigung zwischen den politischen Organisationen, auf die sich der neue Staat stützte, und den Künstlern schwierig. Bereits bei der Einführung des ersten Magistrats von Berlin am 19. 5. 45 hatte Bersarin angedeutet, welche Rolle die Künstler nach Meinung der Partei und des neuen Staates beim Neuaufbau der Stadt übernehmen sollten: „Eine große Aufgabe ist auch von den Künstlern zu leisten. Sie haben der Bevölkerung der Stadt Berlin, die gut und hart arbeiten wird, die Möglichkeit zu geben, Befriedigung und Entspannung zu finden“.[58] In dem Vorwort zum Katalog der ersten großen Ausstellung im Zeughaus im Mai 1946 schrieb Erich Weinert: „Es ist natürlich, daß das schaffende Volk nun auch auf die Künstler schaut und von ihnen erwartet, daß seine neuen Erkenntnisse und Gefühle, sein Ringen um die Wiedergeburt, nicht nur in den Reden der Versammlungen, sondern auch in der Kunst und der Dichtung ihren Niederschlag finden. Aber es wäre falsch, das schon heute zu verlangen, wo der Künstler den bündigen Ausdruck, nach dem unsere Zeit ruft, noch nicht gefunden haben kann“.[59] Die Kritik sowohl an der rückwärtsgerichteten „Elendsmalerei“ als auch an einer zum Abstrakten tendierenden Kunst, die Formexperimente zu verabsolutieren schien, wurde jedoch schärfer.[60] 1948 schließlich erschien in der Täglichen Rundschau der Aufsatz von Alexander Dymshitz,[61] mit dem die Formalismusdebatte begonnen wurde. In einer schonungslosen Kritik, die ohne Verständnis für die formalen Traditionen und Probleme der deutschen Künstler war, werden in diesem Aufsatz die Künstler der Isolierung von den gesellschaftlichen Entwicklungen bezichtigt. Der Autonomievorwurf wurde nun auf der Ebene der künstlerischen Form wiederholt. — Die Wandbildaktionen der engagierten, durch die

künstlerische Avantgarde geschulten Maler fielen einer ähnlich rigiden Kritik zum Opfer (s. u.).

Die Konfrontationen mit den Westmächten in Berlin insbesondere seit 1948 hatten diese klaren Abgrenzungen gegenüber bürgerlichem Kunstschaffen und die Propagierung des beschleunigten Übergangs zu einer neuen Stufe des sozialistischen Aufbaus mit provoziert. Das schloß die bewußte Politisierung der bildenden Kunst nach ihren Inhalten und ihrer Form, ihre Kampfansage gegen westliche Kunstpraxis mit ein. In einem viel beachteten Streitgespräch in der Humboldt-Universität zwischen Alexander Dymshitz, Sandberg, Graetz und Professor Herbert Gute bezeichnete Dymshitz Realismus und Formalismus „als Methoden zweier Weltanschauungen, die im Kampf miteinander stehen.“ Das friedliche Nebeneinander avantgardistischer Formexperimente und einer sozial engagierten, den breiten Massen klar verständlichen Kunst oder auch die Versuche einer Synthese avantgardistischer Form und sozialistischer Inhalte, die Sandberg verteidigte, sollten damit für Jahre der Vergangenheit angehören.[62] Diese Verengung des Spielraumes bisheriger künstlerischer Arbeit, der sich abzeichnende mühsame Weg, häufig im Dissens mit den neuen Auftraggebern dennoch neue Formen und Inhalte der Kunst zu entwickeln, trieb auch solche Künstler in die Resignation, die für den Sozialismus engagiert waren.[63]

Eine selbständige Kulturpolitik in den Sektoren der westlichen Alliierten begann sich erst seit 1948 abzuzeichnen. Den bildenden Künstlern wurde hier organisatorisch vor allem die Alternative des „Freien Verbandes“ innerhalb der UGO (s. o.) angeboten. Diese Alternative bestand vor allem darin, daß der „Freie Verband“ eine rein ökonomische Interessenvertretung der Künstler zu sein versprach, ohne parteipolitische Einflüsse. Selbst die gewerkschaftliche Bindung wurde von diesem Verband neu zur Disposition gestellt. Ästhetische und ideologische Zielsetzungen sollten als nicht organisierbar ausgeklammert werden. Dieser Verzicht wurde positiv gewendet als Garantie künstlerischer Freiheit gegen das Schreckbild einer kommunistischen ideologischen Diktatur propagiert.[64]

Mit dieser Zusicherung einer — von Inhalten absehenden — Freiheit der Kunstausübung machte der westliche Magistrat seit 1948 Kulturpolitik. Seit der Abspaltung vom östlichen Teil Berlins betrieb er energischer sogar als die westlichen Alliierten den Anschluß West-Berlins an Westdeutschland. Um dieses Ziel zu erreichen, drängte vor allem die CDU darauf, Berliner Kulturpolitik von gesamtdeutscher Bedeutung zu betreiben. Auch Ernst Reuter verkündete als eine Bestimmung seiner Politik, Berlin wieder zum kulturellen deutschen Zentrum zu entwickeln. Seine Forderung, die Kunstschatze der ehemals staatlichen Museen, die in Wiesbaden und Celle lagerten, nach Berlin zurückzuführen, oder auch die Aufforderung, die Westberliner Akademie unter Beteiligung der westdeutschen Kultusminister neu zu gründen, diente diesem Zweck.[65] Der internationale Kongreß für kulturelle Freiheit, der im Juni 1950 in West-Berlin stattfand, konnte als Erfolg dieser Kulturpolitik gewertet werden.[66]

Um dieselbe Zeit, als auf diesem Kongreß die Freiheit der Intelligenz und der künstlerischen Arbeit in den westlichen Ländern propagiert wurde, verloren Nerlinger, Ehmsen und Gustav Seitz ihre Professuren an der Hochschule für bildende Künste in Charlottenburg, weil sie das Pariser Friedensmanifest unterzeichnet hatten.[67] Auch gegen Fritsch wurde eine Kampagne in der Presse geführt, weil er zusammen mit Ehmsen und Klatt noch 1949 für die gesamtberliner Organisation des SbK und seine Bindung an den FDGB eingetreten war. Hofer sah sich Angriffen der Westberliner Presse ausgesetzt, weil er Nahrungsmittel der SMA angenommen hatte. Für beide Künstler wurden die Absetzung aus dem Lehramt und Ausstellungsverbot gefordert.[68]

Gleichzeitig versuchte jedoch der Westberliner Magistrat, dem die westlichen Alliierten Initiativelosigkeit im politischen Umgang mit Kunst und Künstlern vorwarfen,[69] nun auch seinerseits dieselben Künstler zu gewinnen, die beim Aufbau der „Kammer“, des Schutzverbandes oder Kulturbundes hervorgetreten waren und in den Ausstellungen dieser Organisationen als Antifaschisten erneut Beachtung gefunden hatten. Renée

Sintenis, Hofer, Schmidt-Rottluff, Pechstein wurden seit 1948 mit Ehren und Ämtern überhäuft,[70] um die kulturelle Kampagne des Westberliner Magistrats gegen den Kommunismus mit dem im öffentlichen Bewußtsein noch verpflichtenden antifaschistischen Humanismus zu verknüpfen, den diese Künstler verbürgten. Ihre Bekenntnisse zu der individualistisch verstandenen, keiner politischen oder gesellschaftlichen Instanz verantwortlichen westlichen Freiheit wirkten sich in der gegebenen politischen Situation als Unterstützung für die Politik des Magistrats aus. „Der Geist ist nicht zerstörbar, die Künste gedeihen im freien Teil Berlins trotz aller Not, gestützt von einer verständnisvollen Verwaltung.“ „In der Härte dieser Zeit, unbeirrt dem eigenen Impuls folgend, die äußeren Widerstände überwinden, ist Ausgangspunkt schöpferischen Gestaltens“, bekannten Hofer und Sintenis.[71] Fritsch näherte sich in seinem Spätwerk der abstrakten Kunst an und schloß sich sofort bei der Gründung des BBK diesem freien Künstlerverband an.

Doch die schöpferische Arbeit gerade derjenigen Künstler, die politisch nicht eindeutig Partei ergriffen, konnte sich in Westberlin kaum entfalten. Trökes etwa, der seine avantgardistische Kunst im Widerstand gegen die Barbarei des „Dritten Reichs“ entwickelte, hatte diese Arbeit, die ihm seine Identität und Integrität verbürgte, nach 1945 konsequent fortgesetzt, auch gegen die Kritik unterschiedlicher politischer Kräfte.[72] Er entzog sich jeglicher politischen Indienstnahme, die seinem überparteilichen Humanismusverständnis widersprach, indem er aus Berlin fortzog.

Karl Hofer wurde unter diesem Zwiespalt schließlich zur tragischen Gestalt unter den Berliner Künstlern dieser Jahre; dabei typisch für die vielen, die glaubten, ihre Individualität jenseits der politischen Kämpfe bewahren zu können. Seine späten Bilder, auf denen maskenhaft erstarrte, deformierte Figuren sich wie Marionetten bewegen oder unförmige, gefrorene Gesichter ihm als Dämonen erscheinen, stießen im Westen wie im Osten Berlins auf Kritik.[73] Sie waren bereits Resultat seiner Resignation als Einzelkämpfer, als „Wanderer aus der Ferne“, wie er sich selbst be-

zeichnete.[74] Bei aller Unklarheit seiner letzten Äußerungen „Zur Situation der bildenden Kunst“ sah Hofer doch richtig, daß die vermenschlichende Potenz der antifaschistischen Kunst der ersten Nachkriegsjahre, sowohl der gegenständlichen als auch der abstrakten, verspielt wurde durch das System eines kommerziellen Kunstbetriebs, der, um profitabel zu bleiben, immer ausschließlicher auf Neuheit und Sensation setzen mußte. Andererseits konnte sich Hofer ebensowenig mit einer im Dienste des Sozialismus zu entwickelnden Kunst identifizieren. Der „Ausschaltung alles Humanen“, die Hofer in der neuesten Kunstentwicklung konstatierte,[75] konnte er daher — als Einzelkämpfer zwischen den Parteien — nicht mehr entgegenwirken.

## Abgekürzt zitierte Literatur:

Berlin 1: = Berlin, Kampf um Freiheit und Selbstverwaltung, 1945—1946. Hg. im Auftrage des Senats von Berlin (Schriftenreihe zur Berliner Zeitgeschichte, Bd. 1). Berlin 1961

Berlin 2: = Berlin. Behauptung von Freiheit und Selbstverwaltung, 1946—1948. Hg. im Auftrage des Senats von Berlin (Schriftenreihe zur Berliner Zeitgeschichte, Bd. 2). Berlin 1959

Berlin 3: = Berlin. Ringen um Einheit und Wiederaufbau, 1948—1951. Hg. im Auftrage des Senats von Berlin (Schriftenreihe zur Berliner Zeitgeschichte, Bd. 3). Berlin 1962

Berlin 1964: = Berlin. Quellen und Dokumente, 1945—1951. 1. Halbband. Hg. im Auftrage des Senats von Berlin. Berlin 1964

[1] Berlin im Neuaufbau. Das erste Jahr. Rechenschaftsbericht des Magistrats der Stadt Berlin. Hg. im Auftrage des Magistrats der Stadt Berlin. Berlin o. J. (1946?), S. 9, 13

[2] Berlin 1964, Nr. 285 und Berlin 1, 11. 6. 45, Nr. 46 b. Die sowjetische Militäradministration, die großen Wert darauf legte, auch das kulturelle Leben Berlins vor Eintreffen der westlichen Alliierten wieder in Gang zu setzen, hatte zunächst Klemens Herzberg, den ehemaligen Verwaltungsdirektor von Max Reinhardt am Deutschen Theater, zum Bevollmächtigten des Kriegskommandos der Stadt Berlin für Kunstangelegenheiten ernannt. Erst nachdem sich herausstellte, daß Herzberg dieser Aufgabe nicht gewachsen war, wurde der Aufbau der Kammer der Kunstschaffenden unter Wegener beschlossen (Mitteilung von Wolfgang Harich).

[3] Vgl. H. Schwenger: Zur Geschichte der Künstlerverbände. In: Tendenzen, 85, 1972, S. 4 ff. — Ders.: Aufstieg und Ende des Reichsverbandes bildender Künstler. In: Kulturpolitik, Nr. 21/1977, S. 7 ff.

[4] Berlin 1, 8. 6. 45, Nr. 36

[5] Berlin 1, 11. 7. 45, Nr. 45

[6] Sowjetischer Sektor: Köpenick, Treptow, Lichtenberg, Weißensee, Pankow, Prenzlauer Berg, Friedrichshain, Mitte. — Amerikanischer Sektor: Neukölln, Tempelhof, Steglitz, Zehlendorf, Schöneberg, Kreuzberg. — Britischer Sektor: Wilmersdorf, Spandau, Charlottenburg, Tiergarten. — Französischer Sektor: Reinickendorf, Wedding.

[7] Hier gab es also zunächst keine eigene Abteilung für bildende Kunst. Beide Ämter wurden aber im Dezember 1945 als „Amt für Kunst“ zusammengefaßt, entsprechend der veränderten Magistratsabteilung (s. u.).

[8] Berlin 1, 30. 7. 45, Nr. 110. — Berlin 1, 26. 9. 45, Nr. 81

[9] Die Sektorenkommandanten waren z. B. grundsätzlich für die Bühnen- und Filmkontrolle zuständig.

[10] Berlin 1964, Nr. 292. — Berlin 1, 15. 12. 45, Nr. 41 c. — Berlin 1, 29. 11. 45, Nr. 68 k

[11] Vgl. Berlin 2, 5. 12. 46, Nr. 10

[12] Berlin 2, 30. 11. 48, Nr. 136

[13] Berlin 1, 6. 6. 45, Nr. 25. — Nach Mitteilung von Wolfgang Harich war Erich Otto zwar Mitglied des Präsidialrats, jedoch nicht Geschäftsführer.

[14] Berlin 1964, Nr. 285. — Am 16. 10. 45 wurden zusätzlich folgende Mitglieder des Präsidialrates genannt: Ernst Legal, Georg Kolbe, Max Taut, Friedrich Wolf. Vgl. Berlin 1, 16. 10. 45, Nr. 54

[15] Literatur (unter Fritz Hellwag); Bildende Kunst (unter Heinz Schwabe und Adolf Ernst Wuttke, beide Gebrauchsgrafiker); Musik (unter Finke); Theater und Kabarett (unter Maisch); Oper (unter Bohnen); Tanz. (Mitteilung von Wolfgang Harich.)

[16] Berlin 1, 6. 6. 45, Nr. 25 und Tägliche Rundschau, 9. 6. 45. — Der Präsidialrat und die Arbeitsausschüsse arbeiteten eh-

renamtlich. Im Oktober 1945 umfaßte die Kammer darüber hinaus 79 besoldete Mitglieder. Vgl. Berlin 1, 8. 10. 45, Nr. 27 m

[17] Berlin 1964, Nr. 285: „... Durch die Personalunion dieser beiden Stellen ist die Gewähr für eine enge, harmonische Zusammenarbeit gegeben.“

[18] Vgl. Schwenger, loc. cit. (Anm. 3)

[19] Vgl. Berlin 1, 29. 11. 45, Nr. 68 k. — Berlin 1, 15. 12. 45, Nr. 41 c. — Berlin 1, 23. 12. 45, Nr. 69 d

[20] Berlin 1, 8. 10. 45, Nr. 27 m. — Berlin 1, 16. 10. 45, Nr. 54. — Der Generalsekretär der Kammer, Martin Gericke, wurde wegen „unwürdigen Verhaltens“ auf einer Pressekonferenz auf Vorschlag von Otto Winzer abberufen (Berlin 1, 30. 10. 45, Nr. 90 k). — Ferner Hinweise von Wolfgang Harich.

[21] Berlin 1, 23. 12. 45, Nr. 69 d

[22] Berlin 1964, Nr. 467

[23] Vgl. Erster Geschäftsbericht des FDGB Groß-Berlin 1946. Berlin 1947, S. 201 ff.

[24] Diese Lösung des Verbandes aus dem FDGB wurde nicht von allen Künstlern begrüßt, vor allem denjenigen nicht, die die Orientierung der künstlerischen Arbeit an den Bedürfnissen der Arbeiterklasse intensiviert sehen wollten. — Die Bindung an den Kulturbund sollte dagegen ein „schöpferisches Eigenleben“ des Verbandes ermöglichen (Vgl. die Rede Bechers auf der Gründungskonferenz am 17./18. 6. 1950. Teilabdruck in: Ausstellungskatalog Weggefährten, Zeitgenossen. Berlin 1979, S. 434).

[25] Unterlagen im Archiv des BBK (West)Berlin. — Erster Geschäftsbericht des FDGB (op. cit., Anm. 23), S. 204. — Der geschäftsführende Vorstand der Gewerkschaft Kunst und Schrifttum, der von der Delegiertentagung am 9. 7. 46 gewählt wurde, setzte sich folgendermaßen zusammen: Erich Otto (Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger), Erster Vorsitzender. Paul Ufermann (Verband der deutschen Presse), Zweiter Vorsitzender. — Ernst Otto (Verband Technik und Verwaltung). — Alfred Fuchs (Internationale Artistenloge). — Max Schlichting (Deutscher Musiker-Verband). — Der Schutzverband bildender Künstler war noch nicht im Vorstand vertreten, ebensowenig der Schutzverband deutscher Autoren, die beide zu diesem Zeitpunkt noch im Aufbau begriffen waren.

[26] Bildende Kunst. Mitteilungen des SbK, Jg. 2, 1948.

[27] Ausnahmen sind J. Boehland, O. Firlé, H. Fuchs, M. Gaertner, H. Luckner, O. Sticht sowie F. Friedrich, W. Palm und F. Duda vom 1948 gewählten Vorstand. Dagegen wurde keiner der vor Kriegsende (1944/45) an der Hochschule Lehrenden in diese Gremien aufgenommen. In die Mitgliederliste des Schutzverbandes (vor 1947 erstellt; Archiv des BBK Westberlin) sind aus diesem Kreis der während der letzten Jahre der Nazizeit an der Hochschule Lehrenden nur die folgenden aufgenommen worden: Peter Fischer (Maler); Richard Holst (Maler); Paul Wysand (Bildhauer); Hans Hoyer (Grafiker); Tobias Schwab (Grafiker); August Kranz (Steinbildhauer); Paul Thol (Denkmalpflege); Kurt Wehlte (Maltechnik). Von diesen waren Mitglieder der NSDAP: Wysand, Hoyer, Kranz, Thol, Wehlte (Archiv der Hochschule. Mitteilung von Volker Rattemeyer). Zur Entnazifizierung der Künstler vgl. auch Anm. 28.

[28] Schreiben des Schutzverbandes an den Magistrat vom 17. 9. 47 (Archiv des BBK Westberlin). — Die Entnazifizierungskommission für Kunschtchaffende, die ihren Sitz ebenfalls in der Schlüterstraße 45 hatte, stützte sich auf das Archiv der Reichskulturkammer. Sie war auf Druck der Amerikaner zustande gekommen. Die Sowjets dagegen, die sich im Unterschied zu den westlichen Alliierten auf die Entnazifizierung der eigentlich Verantwortlichen in Wirtschaft und Politik konzentrierten, beabsichtigten, die Entnazifizierungsverfahren gegen

Kulturschaffende großzügig zu handhaben und diese vielmehr in ihr antifaschistisches Bündnis mit einzubeziehen. In diesem Sinne äußerte sich Oberstleutnant Sudakow gegenüber den deutschen Kulturschaffenden. Alex Vogel wurde Vorsitzender der Entnazifizierungskommission, Wolfgang Schmidt der Ankläger (Mitteilung von Wolfgang Harich). — Diese Tendenz der Sowjets bei den Entnazifizierungsverfahren entspricht der Ausstellungspolitik der Kammer der Kunschtchaffenden und des SbK in den ersten Nachkriegsjahren. Für Kommunisten, die die Wende zur Volksfrontpolitik erst nach dem Kriege nachzuvollziehen hatten, war es eine schwere Zumutung, die zu Auseinandersetzungen führte oder der sie sich teilweise entzogen, gemeinsam mit ehemaligen Nationalsozialisten auszustellen.

[29] Bildende Kunst. Mitteilungen des SbK, Jg. 2, 1948, Nr. 6

[30] Vgl. Freies Wort, 29. 7. 49

[31] Vgl. Schreiben der Bezirksleitung Zehlendorf des Freien Verbandes vom 29. 11. 48 (Archiv des BBK Westberlin).

[32] Berlin 3, 18. 3. 49, Nr. 80. — Vgl. auch das in Anm. 31 zitierte Schreiben.

[33] Vgl. Berlin 1964, Nr. 615, 616, 619. — Anordnung der Alliierten zur Organisation der Intelligenz und Arbeitgeber u. a.: Berlin 2, 17. 11. 46, Nr. 47. — 18. 11. 46, Nr. 50. — 17. 4. 47, Nr. 52. — 1. 5. 47, Nr. 1 (amerikanische Militärregierung über die Bildung von Arbeitgebervertretungen). — 24. 7. 48, Nr. 160. — Zur Theorie der Verbände: C. Offe: Politische Herrschaft und Klassenstrukturen. . . In: G. Kress, D. Senghaas (Hg.): Politikwissenschaft. Frankfurt 1972, S. 135 ff. — K. von Beyme: Interessengruppen in der Demokratie. München 1974. — W.-D. Narr, F. Naschold: Theorie der Demokratie. Stuttgart 1973, S. 204 ff.

[34] Vgl. u. a. Der FDGB 1954. Hg. vom Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen. Bonn 1954, S. 45 f. — Berlin 3, 5. 4. 50, Nr. 10. — Berlin 3, 19. 10. 49, Nr. 83

[35] Vgl. Berlin 1, 11. 5. 45, Nr. 28. — Im amerikanischen Sektor war die Versorgung der Künstler weniger günstig. Vgl. das Schreiben der Zehlendorfer Aktivistengruppe vom 27. 3. 48 (Archiv des BBK Westberlin). Es wird hier die „Revision der falschen Lebensmittelkarten-Einstufung unter maßgebender Mitwirkung unserer Gewerkschaft im Bezirk“ gefordert, ferner (bei der Textilienverteilung) die „Entscheidung über die Bedürftigkeit durch die Organe der Bezirksgewerkschaftsleitung, nicht durch die Zentralvorstände“.

[36] Vgl. das in Anm. 35 zitierte Dokument der Zehlendorfer Gruppe. — Vgl. Kunstamt Charlottenburg, 6. 8. 46 (Landesarchiv Westberlin), das eine Aufstellung seiner Funktionen gegeben hat.

[37] Nach § 2 der Satzung war es Ziel des Schutzverbandes, „die wirtschaftliche, berufliche und soziale Lage der bildenden Künstler [zu] fördern“. Seine Aufgaben wurden in einem Schreiben des Vorstandes vom Oktober 1946 folgendermaßen spezifiziert: Materialbeschaffung, Atelierangelegenheiten, Urheberrechtsschutz, Steuerfragen, Rechtsbeistand und Berufsfragen, Tarife, Darlehens- und Unterstützungskasse der in Not geratenen Künstler und Beschaffung der Mittel hierfür; Überwachung des Versteigerungswesens, Mitteilungsblatt mit Ausstellungskalender (Archiv des BBK Berlin).

[38] Schreiben vom 27. 3. 48 (Archiv des BBK Berlin). Diese Vorschläge betrafen Sicherung der Nahrung, Kleidung, Wohnung, Material- und Arbeitsbeschaffung. — Auch der Freie Verband in der UGO warb mit sozialen Maßnahmen zugunsten der Künstler um Mitgliederbeitritt. Vgl. Schreiben vom 29. 11. 48 (Archiv BBK Berlin).

[39] Berlin 3, 30./31. 3. 1949, Nr. 154. — Berlin 3, 11. 8. 49, Nr. 39

- [40] Berlin 3, 5. 4. 50, Nr. 9
- [41] Vgl. den Bericht von R. Gyptner, Mitglied der „Gruppe Ulbricht“. Abgedruckt in: Berlin 1964, Nr. 126, 468
- [42] Berlin 1964, Nr. 473
- [43] Berlin 1964, Nr. 475
- [44] Auch im Gründungskomitee waren nur einzelne Kommunisten vertreten gewesen.
- [45] Berlin 1, 21. 10. 45, Nr. 67. — Berlin 1, 19. 8. 45, Nr. 58. — Besprechungen der Ausstellung: Allgemeine Zeitung, 24. 10. 45. — Berliner Zeitung, 23. 10. 45
- [46] Berlin 1, 25. 7. 45, Nr. 97
- [47] Erste Kunstausstellung der Kammer der Kunstschaffenden. Berlin (Juli/August) 1945. Vorwort von Adolf Behne.
- [48] Die einzige Ausnahme scheint die Zeichnung von Georg Birgel „Ausgebombtes Haus“ gewesen zu sein (Kat. Nr. 3).
- [49] Vgl. Anm. 47 und die Besprechung der Ausstellung in: Berliner Zeitung 20. 7. 45 und 28. 7. 45.
- [50] Ausstellung Berliner Künstler in der deutschen Staatsoper (Admiralspalast), Dezember 1945 bis Januar 1946. Veranstaltet vom Magistrat, Abteilung für Volksbildung, Abteilung Museen und Sammlungen und Kammer der Kunstschaffenden. Vorwort von Adolf Jannasch.
- [51] Vgl. Ausstellungskatalog: 150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst. Berlin 1947. Veranstaltet vom Schutzverband bildender Künstler in der Gewerkschaftsgruppe Kunst und Schrifttum im Berliner Stadtkomtor. — Die Jury bildeten: Ferdinand Friedrich, Fritsch, Fuhr, Klatt, Nerlinger, Seitz, Schultz-Liebisch.
- [52] Geschäftsbericht 1947 der Gewerkschaft 17 Kunst und Schrifttum im FDGB Groß-Berlin. Berlin 1947, S. 28
- [53] Bildende Kunst. Mitteilungen des SbK, Jg. 2, 1948, Nr. 7
- [54] Ein Exemplar des Flugblattes in Berliner Privatbesitz
- [55] Vgl. Dokument vom 27. 3. 48 (s. Anm. 35)
- [56] Vgl. Ausstellungskatalog: Weggefährten, Zeitgenossen. Berlin 1979, S. 429 f.
- [57] Vgl. Aus der Arbeit des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes 1947—1949. Hg. vom Bundesvorstand des FDGB. Berlin 1950, S. 207 f., 236 f., 425 f. — Bildende Kunst, 3, 1949, S. 1 f., 330 ff. Bei diesem Versuch, den Künstlern die Arbeitswelt nahezubringen, war eine Berliner Ausstellung im Bezirk Mitte mit dem Thema „Die Arbeit in der Kunst“ vorangegangen. Vgl. Bildende Kunst. Mitteilungen des SbK, Jg. 2, 1948, Nr. 3. — Näheres zu diesem Thema in meiner 1980 erscheinenden Buchbesprechung über die Kunst und Kunstpolitik in Deutschland von 1945—49.
- [58] Berlin 1964, Nr. 129. — Vgl. auch die überzeugenden Analysen zu den Problemen dieser Jahre durch K. M. Kober: Anfänge sozialistisch-realistischer Kunst in der DDR. In: 30 Jahre Kunst und Kunstpolitik der DDR. Hg. Verband bildender Künstler der DDR, Sektion Kunstwissenschaft. Berlin o. J. (1976) S. 67 ff.
- [59] Ausstellungskatalog: 1. Deutsche Kunstausstellung. Berlin (Zeughaus) 1946, S. 3 f.
- [60] Vgl. u. a. die Besprechung der Ausstellung „150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst“, Berlin 1947, in: Einheit, Nr. 12, 1947. — Vgl. auch Kober, loc. cit. (Anm. 57), S. 73 ff.
- [61] A. Dymshitz: Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. In: Tägliche Rundschau, 19. 11. 48 und 24. 11. 48.
- [62] Vgl. Neues Deutschland, 18. 2. 1949. — Dymshitz vertrat in dieser Diskussion den Standpunkt, daß es einen einheitlichen (modernen) Stil in der Kunst nicht geben könne, da die Gesellschaft sich in einer Situation befinde, in welcher der Klassenkampf in vollem Gange sei. „Die Welt ist gespalten . . . ein Teil steht im Zeichen der Atombombe, der andere im Zeichen des befreiten Menschen, der keine Angst vor der Atombombe hat. Die moderne Kunst muß der Psychologie dieses befreiten Menschen entsprechen . . .“
- [63] Hier ist vor allem an Horst Stempel zu denken, dessen Wandbilder in der Bahnhofshalle Friedrichstraße nach heftigen Diskussionen wegen der vermeintlich verfehlten Form überfüncht wurden (vgl. Vorwärts, 24. 7. 59). Schon Stempels Zeichnungen zu Zolas „Germinal“ waren kritisiert worden: „Wo er . . . den Kampf der Arbeiter um ihre Rechte darstellt, die erstmals anbrandende Woge des proletarischen Klassenkampfes, da versagen seine Ausdrucksmittel, da wird aus der Revolution die hoffnungslose Rebellion von Verzweifelten“ (Berliner Zeitung, 17. 3. 1950). — Stempel, der 1953 nach West-Berlin übersiedelte, hat hier keine adäquaten Aufgaben mehr gefunden, an denen er seine realistische Kunst auf dem Niveau seiner frühen Nachkriegswerke hätte weiterentwickeln können.
- [64] Berlin 1964, Nr. 621 (Prinzipienerklärung der UGO vom 14. 8. 1948). — Vgl. auch das in Anm. 31 zitierte Dokument.
- [65] Berlin 3, 24. 9. 49, Nr. 85. — Berlin 3, 13. 10. 49, Nr. 53. — Berlin 3, 16. 8. 49, Nr. 57
- [66] Berlin 3, 26.—30. 6. 50, Nr. 67. — Unter den Teilnehmern wird R. Sintenis genannt.
- [67] Ehmsen war bereits 1949 entlassen worden (vgl. u. a. Berliner Zeitung, 18. 9. 49. — Berliner Mittags-Echo, 28. 4. 49). Seitz verlor 1950 sein Lehramt (vgl. u. a. Freie Presse Plauen, 30. 6. 50. — Norddeutsche Zeitung Schwerin, 13. 7. 50). — Nerlinger, der noch 1950 als Gründungsmitglied des BBK vorgesehen war (also der Konzeption eines freien, von der Gewerkschaft unabhängigen Verbandes durchaus zuneigte), wurde 1951 entlassen. Alle drei Künstler siedelten nach Ostberlin über.
- [68] Vgl. Berliner Mittags-Echo, 28. 4. 49: „Die Professoren Hofer und Ehmsen, die sich . . . zu Verteidigern der Sowjets . . . machen, verdienen es nicht, Lehrer und Kameraden von Studenten zu sein, die um ihrer Überzeugung willen aus der Ostzone flüchten mußten. Es gibt auch in Berlin noch hervorragende Künstler, die berufener wären, Vorbild und Lehrer der Kunststudenten zu sein . . .“ — Freies Wort, 29. 7. 49: „. . . Diese Verantwortung erfordert, daß jeder, der die Freiheit der Kunst wünscht, sich eindeutig gegen die Kräfte zur Wehr setzt, die diese Freiheit bedrohen. — Die diktierte, die „ausgerichtete“ Kunst ist in der Ostzone . . . schon am Werke und im Ostsektor auf dem Marsche . . . Solange das der Fall ist, solange der von den Kommunisten dirigierte „Schutzverband“ nicht seinem Namen Ehre macht und die Kunst wie die Künstler wirklich schützt — solange muß es abgelehnt werden, in Westberlin Steuermittel für Männer aufzuwenden, die eine solche Politik unterstützen . . . Die Freiheit jeder künstlerischen Aussage wird in Westberlin immer geschützt werden. Die Künstler Ehmsen, Fritsch und Klatt interessieren uns hier überhaupt nicht. Es geht vielmehr lediglich darum, daß man Menschen, die zufällig Künstler, aber in ihrer politischen Aussage anderer Meinung als die Westberliner sind, nicht mehr mit öffentlichen Geldern unterstützen und in öffentlichen Ämtern beschäftigen kann. Weil wir die Freiheit der Kunst wollen, sind wir gegen die Politiker, die sie bedrohen. Darauf und nur darauf kommt es an.“
- [69] Vgl. Neue Zeitung vom 13. 4. 1950
- [70] Im Ausschuß für die Neugründung der Akademie der bildenden Künste in West-Berlin sitzen u. a. Hofer, Sintenis, Schmidt-Rottluff (Berlin 3, 16. 8. 49, Nr. 57). — In der Ankaufs-

kommission des Magistrats sind als Vertreter des Berliner Kunstlebens: Hofer, Sintenis, Schmidt-Rottluff, Redslob (Berlin 3, 2. 3. 49, Nr. 8 d). — Zu ordentlichen Professoren an der Hochschule für bildende Künste werden u. a. Hofer, Scheibe, Sintenis, Pechstein, Schmidt-Rottluff ernannt (Berlin 3, 1. 2. 50, Nr. 2). — Renée Sintenis wurde zur ersten Preisträgerin des nach ihr benannten Berliner Preises (Berlin 2, 20. 3. 48, Nr. 74). [71] Berlin 1952. Jahresbericht des Senats. Hg. Der Senat von Berlin. Berlin 1952, nach S. 160

[72] Insbesondere Trökes' Bild „Die Mondrakete“ stieß auf heftige Kritik. Vgl. u. a. die Auseinandersetzungen mit Trökes' surrealistischem Stil in: Vorwärts, 21. 1. 1947; Berliner Zeitung, 25. 6. 1947; Neues Deutschland, 30. 6. 1949. — Auch dem westlichen Publikum, das durch den Naturalismus der faschistischen Kunst geschult worden war, blieben Trökes' avantgardistische Kunst wie auch die Ausstellungen, die er als künstlerischer Leiter der Galerie Rosen konzipierte und durchführte, lange verschlossen und stießen auf Widerstand (Mitteilung des Künstlers).

[73] Vgl. Tägliche Rundschau, 16. 10. 48: „. . . Man vermißt in manchen der Kompositionen Hofers gerade jene Lebensbejahung und große soziale Thematik, die aus der Vereinzelung herausführt. Ein Künstler von dem Format Hofers könnte das Gemeinschaftsbewußtsein wecken, dessen der Zeitgenosse heute dringender denn je bedarf. . .“ — W. Grohmann in: Neue Zeitung (München), 16. 10. 48: „. . . Gefühle der Angst, der Verzweiflung drängen sich vor. . . Alpträume, . . . dunkle Prophetien. Sie übertragen sich auf die Form, die hart, eckig, atonal, arhythmisch wird. . . Da entstehen dann Dinge, die beinahe abstoßend wirken und zu wenig verfestigt. . . Die Farben stoßen sich im Raum, und aus Cézannes farbigen Flächenberührungen werden Zonenumgrenzungen, die den Menschen isolieren und zugleich über ein Zwischenreich ins Ungewisse des Schicksals hinüberführen.“ — Sehr viel schärfer noch äußerte sich Magritz in der Täglichen Rundschau, 29. 12. 1950.

[74] K. Hofer: Zur Situation der bildenden Kunst. In: Der Monat, 7, Februar 1955, S. 425 ff., hier S. 428

[75] Loc. cit. (Anm. 74), insbesondere S. 430 (u. 431)