



Lea Grundig

Sozialistische Künstlerin und Präsidentin
des Verbandes Bildender Künstler
in der DDR (1964–1970)

Oliver Sukrow

18

EAST GERMAN STUDIES /
DDR–STUDIEN

Peter Lang

Die Studie widmet sich Lea Grundig (1906–1977) als Präsidentin des Verbandes der Bildenden Künstler Deutschlands (VBKD) von 1964 bis 1970. Nach Inhaftierung und Verfolgung während der NS-Diktatur flüchtete Grundig 1940 nach Palästina und kehrte 1949 nach Deutschland zurück, wo sie zur Professorin für Graphik an der Dresdner Kunstakademie berufen wurde. Sie gehörte zur „Weimarer Generation“ von bildenden Künstlern und genoss in der ehemaligen DDR hohes Ansehen. Im Jahre 1964 erfolgte die Wahl Grundigs zur neuen Präsidentin des VBKD. Sie war die erste und einzige Frau an der Spitze des ostdeutschen Künstlerverbandes.

Lag das Hauptaugenmerk der Forschung bislang auf dem Wandel Grundigs während der 50er und 60er Jahre zur angepassten und konservativen Kulturfunktionärin, beleuchtet diese kunsthistorisch-zeitgeschichtliche Studie erstmals anhand von bislang unbeachteten Archivunterlagen der Akademie der Künste zu Berlin die Faktoren, Maßnahmen und Auswirkungen der Präsidentschaftszeit Grundigs. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Beziehungen der Grundig zu Israel vor der Folie des staatlichen Antizionismus und Holocaust-Gedenken in der DDR, den deutsch-deutschen Kunstbeziehungen, den Diskursen innerhalb des VBKD sowie dem Verhältnis des VBKD zu den kulturpolitischen Liberalisierungsbewegungen in der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik sowie in der Volksrepublik Polen.

Oliver Sukrow studierte Kunstgeschichte und Baltistik an den Universitäten Greifswald, Salzburg und Colchester und schloss 2010 mit einem Master of Arts im Fachgebiet Kunstgeschichte an der Universität Greifswald ab. Seit 2011 ist er Mitarbeiter am BMBF-Verbundprojekt *Bildatlas: Kunst in der DDR* der Technischen Universität Dresden.



Lea Grundig

East German Studies/ DDR–Studien

Volume 18

Edited by Richard A. Zipser



PETER LANG

Oxford • Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

Lea Grundig

Sozialistische Künstlerin und
Präsidentin des Verbandes
Bildender Künstler in der DDR
(1964–1970)

Oliver Sukrow



PETER LANG

Oxford • Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data:

Sukrow, Oliver, 1985-

Lea Grundig : sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler in der DDR (1964-1970) / Oliver Sukrow.

p. cm. -- (East German studies ; 18)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-0343-0297-5 (alk. paper)

1. Grundig, Lea Langer, 1906-1977. 2. Artists--Germany (East)--Biography. 3. Verband Bildender Künstler der DDR. I. Title.

N6888.G7485S85 2011

740.92--dc23

[B]

2011036397

Gefördert durch die Rosa-Luxemburg-Stiftung

ISSN 1072-0626

ISBN 978-3-0343-0297-5

E-ISBN 978-3-0353-0201-1

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2011
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Germany

Inhalt

Prolog: Lea Grundig in der DDR	vii
KAPITEL I	
Vorbemerkungen	I
KAPITEL II	
Äußere und innere Bedingungen der Verbandspräsidentschaft Lea Grundigs – Zur Struktur des VBKD	39
KAPITEL III	
Lea Grundigs künstlerisch-ästhetische Grundpositionen und Selbstzeugnisse zur sozialistischen Kunsttheorie	119
KAPITEL IV	
„(...) das sozialistische Menschenbild in der Kunst zu gestalten und die Persönlichkeit des sozialistischen Menschen formen zu helfen“ – Aspekte der Verbandspräsidentschaft Lea Grundigs 1964–1970	155
KAPITEL V	
Resümee und Ausblick	249
Literaturverzeichnis	257
Register	273

Prolog: Lea Grundig in der DDR

Als Lea Grundig am 03. Oktober 1972 in der barocken Aula der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, die wenige Jahre zuvor in Hermann Kants gleichnamigem Roman von 1965 so eindrucksvoll beschrieben worden war, aus den Händen des Rektors Werner Imig (1920–1988, Rektor 1970–1979) die Urkunden der Ehrendoktorwürde erhielt, bildete dies sicherlich einen der Höhepunkte ihres bewegten Lebens. Wie aus der Antragsbegründung zur Aufnahme des Verfahrens zur Ehrenpromotion vom November 1971 ersichtlich wird, habe sie sich „außerordentliche Verdienste bei der Ausarbeitung, Durchsetzung und Propagierung der marxistisch-leninistischen Kulturpolitik in unserer Republik und darüber hinaus erworben“. Außerdem sei sie maßgeblich „an der Ausarbeitung von Beschlüssen und Richtlinien, die der Verwirklichung der Kulturrevolution, insbesondere auf dem Gebiet der bildenden Kunst dienen, beteiligt“ gewesen.¹ Die enge Verbundenheit zur Greifswalder Gesellschaftswissenschaftlichen – die noch bis zum Jahreswechsel 1968/69 Philosophische Fakultät hieß² – und insbesondere zur dort angesiedelten Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaft (GKM), rechtfertigte die Verleihung auch aus lokaler Sicht. Der Wissenschaftliche Rat der Gesellschaftswissenschaften Fakultät sowie der für das Verfahren zuständige Minister für Hoch- und Fachschulwesen der DDR, Hans-Joachim Böhme (1931–1995, Minister für

1 Greifswalder Universitätsarchiv [GUA], Wissenschaftlicher Rat, 143, Schreiben Wolfgang Spiewok an Werner Imig vom 16.11.71, 2 Seiten, S. 1.

2 Zur Geschichte der Philosophischen Fakultät, die von 1969 bis 1990 Gesellschaftswissenschaftliche Fakultät hieß, siehe Thomas Stamm-Kuhlmann: „Die Philosophische Fakultät vom Anschluß an Preußen 1815 bis zur deutschen Wiedervereinigung 1990“, in: *Universität und Gesellschaft. Festschrift zur 550-Jahrfeier der Universität Greifswald 1456–2006. Band 1: Die Geschichte der Fakultäten im 19. und 20. Jahrhundert*, im Auftrag der Universität hrsg. v. Dirk Alvermann und Karl-Heinz Spieß, Red. Ralf-Gunnar Werlich, Rostock: Hinstorff, 2006, S. 371–480.

Hoch- und Fachschulwesen der DDR 1970–1989), stimmten schließlich im Frühjahr 1972 dem Vorschlag der Sektion GKM zu.³ Dass Lea Grundig zu einem exklusiven Kreis von Geehrten gehören sollte, beweist ein Blick auf die Statistik: Seit 1815 war der doctor honoris causa an der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald bis 1972 nur einmal an eine Frau vergeben worden. Lea Grundig sollte während der gesamten Zeit der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) die einzige Ehrendoktorin der Fakultät bleiben.⁴

In seinen einführenden Worten anlässlich der Festlichkeiten vom Oktober 1972 stellte Imig das politische Wirken sowie das künstlerische und kunsttheoretische Schaffen Lea Grundigs als entscheidende Faktoren für die Ehrenpromotion heraus. Die Künstlerin sei ein Teil der „Geschichte der deutschen Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei“ geworden.⁵ Imig sprach desweiteren davon, dass sie ihre Kunst als „Waffe im Klassenkampf begreift“. Dies begründete der Rektor mit der Biografie Lea Grundigs, die in den Konflikten der gesellschaftlichen Klassen der Weimarer Republik „den Weg zur revolutionären Partei der deutschen Arbeiterklasse“,⁶ der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD), gefunden habe. Abschließend führte Imig aus, dass in ihrem künstlerischen Œuvre die „Traditionen der proletarisch-revolutionären Kunst und der Kunst des sozialistischen Realismus“ eine Einheit bilden würden.⁷ Bemerkenswert

3 Vgl. GUA, Senat des Wissenschaftlichen Rates – Senatssitzungen, Nr. 41, Mai 1968 – April 1972, Kurzprotokoll der Senatssitzung vom 29.3.1972, S. 2; sowie GUA, Wissenschaftlicher Rat, 143, Schreiben Böhme an Imig vom 26.5.72.

4 Rolf Gelius: „Ehrendoktoren und Ehrensensoren der Universität Greifswald 1815–2005“, in: *Universität und Gesellschaft. Festschrift zur 550-Jahrfeier der Universität Greifswald 1456–2006. Band 2: Stadt, Region und Staat*, im Auftrag der Universität hrsg. v. Dirk Alvermann und Karl-Heinz Spieß, Red. Ralf-Gunnar Werlich, Rostock: Hinstorff, 2006, S. 291–329, S. 316.

5 Werner Imig: „Begrüßung“, in: Lea Grundig: *Über das Verhältnis von Inhalt und Form. Festrede aus Anlaß der Ehrenpromotion am 3. Oktober 1972 in Greifswald* (Greifswalder Universitätsreden, Neue Folge, Nr. 27), Greifswald: Universitätsverlag, 1972, S. 3–4, S. 3.

6 Ebd., S. 3 (wie Anm. 5).

7 Ebd., S. 4 (wie Anm. 5).

sind die Äußerungen Imigs, wenn man sie vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Entwicklungen in der DDR seit 1949 betrachtet und dieser in enger Verbindung mit den Leistungen Lea Grundigs sieht. Dass Imig sagte, die Kunst sei eine Waffe im Klassenkampf, zeigt, wie stark in seiner Rede die Anlehnung an die Traditionen der Weimarer Republik waren, denn bereits 1928 hatte die Berliner Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO) verlauten lassen: „Die Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrottetes System!“⁸ Interessant ist zudem, dass Imig prononciert von proletarisch-revolutionärer Kunst *und* der Kunst des sozialistischen Realismus sprach. Zwar sei dieser Dualismus durch das Schaffen Lea Grundigs aufgehoben, dennoch ging er grundsätzlich von der Existenz beider aus. Die Anerkennung der proletarisch-revolutionären Kunst als nationales Erbe und vorbildliche Tradition war in den frühen 1970er Jahren noch eine relativ neue Leitlinie der DDR-Kulturpolitik und hing, wie zu zeigen sein wird, auch mit der Präsidentschaft Lea Grundigs über den Verband bildender Künstler Deutschlands (VBKD) in den Jahren 1964 bis 1970 zusammen.

Die Wertschätzung der proletarisch-revolutionären Kunst zeigte sich ebenso in der Laudatio des Dekans der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät, Heinz Quitzsch (geboren 1927, Prorektor für Gesellschaftswissenschaften 1969–1970), der Lea Grundig für „ihre ständige Beschäftigung mit theoretischen Fragen der Kunst und der Kulturpolitik der Partei“ würdigte.⁹ Das Werk Grundigs sei ein „Meilenstein für die Entwicklung der bildenden Kunst in der DDR“, das „einen bedeutenden Beitrag für die Herausbildung des sozialistischen Menschenbildes in der bildenden Kunst“ leistete.¹⁰ Auf der einen Seite wurde also die künstlerische Herkunft der Grundig aus dem Kreise der ASSO mit ihrer proletarisch-revolutionären Kunst gewürdigt, auf der anderen Seite habe sie viel für die Herausbildung einer neuen Kunst in der DDR beigetragen. Beide Aspekte, Historie und

8 Petra Jacoby: *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe* zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 2005, Bielefeld: transcript, 2007, S. 9.

9 Heinz Quitzsch: „Laudatio“, in: GRUNDIG 1972, S. 5–10, S. 5.

10 Ebd., S. 5 (wie Anm. 9).

Gegenwart, standen in dieser Argumentation gleichberechtigt nebeneinander. Der wichtigste Beitrag Lea Grundigs zur proletarisch-revolutionären Kunst in der Weimarer Republik seien ihre Arbeiterporträts im Medium der Grafik gewesen. Anknüpfend an diese Vorstufe der 1920er und frühen 1930er Jahre sah man die ostdeutsche Nachkriegsporträtkunst mit ihrem spezifischen Typus des Arbeiterbildnisses der frühen 1950er Jahre in einer direkten Traditionslinie zu diesen Vorgängern. Jedoch war in der DDR das Avantgardistische in der Darstellung des Arbeiters, welches die sozialkritisch-veristische Kunst von Käthe Kollwitz (1867–1945) oder George Grosz (1893–1959) aus den Zwischenkriegsjahren geprägt hatte, dem Typenhaften und Allgemeingültigen gewichen, was auch Lea Grundigs Arbeiten charakterisierte.¹¹

Bemerkenswert ist, dass Grundigs Grafiken Sachverhalte thematisierten, die in den ersten beiden Jahrzehnten der DDR-Geschichte nicht zum Darstellungskanon der offiziellen Kunst passten: soziale Not, Verfolgung, Erniedrigung, Mord und die Schrecken des Terrors der Nationalsozialisten. Bei dem Thema des „antifaschistischen Widerstandskampfes“ schloss Quitzsch in seiner Rede auch die Grafikzyklen Grundigs ein, welche den Holocaust und jüdischen Widerstand thematisierten und welche im Exil in Palästina (1940–1948) entstanden waren. Besonders vorbildlich für Lea Grundig in gestalterischen Aspekten wirkte hier der Zyklus *Der Krieg* von Otto Dix (1891–1969), entstanden in den Jahren 1923–1924. Dass die Arbeiten Lea Grundigs zur Shoa von Quitzsch das Prädikat „große reife Leistungen“ erhielten,¹² muss vor dem Nicht-Verhältnis der DDR und Israel bedeutender erscheinen, als es die schlichte Wortwahl vermuten lässt. Lea Grundig wird zusammen mit ihrem Mann Hans Grundig (1901–1958) und der „Künstlergruppen-Generation“¹³ der Weimarer Republik – Eva

11 *Die Künste in der Deutschen Demokratischen Republik. Aus ihrer Geschichte in drei Jahrzehnten*, Publikation eines Autorenkollektivs der Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald unter Leitung von Hannelore Gärtner, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1979, S. 106.

12 QUITZSCH 1972, S. 6 (wie Anm. 9).

13 JACOBY 2007 (wie Anm. 8).

Schulze-Knabe (1907–1976), Fritz Schulze (1903–1942), Kurt Schumacher (1905–1942), Alfred Frank (1884–1945), Eugen Hoffmann (1892–1955) und John Heartfield (geboren als Helmut Herzfeld, 1891–1968) – als Retterin der „humanistischen Kunst“ während der nationalsozialistischen Herrschaft gewürdigt, die sofort nach ihrer Rückkehr aus dem Exil 1949 im Dienste von Partei und Antifaschismus „Pionierleistungen“ auf dem Gebiet der Bildniskunst vollbracht habe.¹⁴ Sie sei eine der ersten Künstlerinnen gewesen, welche „die Bildwürdigkeit der Arbeiterklasse“ vor vielen anderen Kollegen erkannt und damit den Arbeiter „in seiner neuen historischen Größe begriffen“ habe.¹⁵

Dabei ging es in der Kunst in der DDR nicht um die simple Abbildung der Arbeiter- und Bauernklasse in den verschiedenen künstlerischen Medien. Vom Künstler wurde ebenso gesellschaftliches Engagement erwartet: Er sollte im Bund mit seinem politischen Vertreter, der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED), sein Schaffen und Leben bewältigen, wobei die Partei die ihr historisch zugedachte Führungsrolle im materialistisch gedachten Geschichts- und Weltbild übernahm. Die Greifswalder Kunsthistorikerin Hannelore Gärtner beschrieb Ende der 1970er Jahre die hierarchische Beziehung zwischen Macht und Kunst folgendermaßen:

Soll Kunst sich auf der Höhe der Zeit entwickeln, dann muß sie sich heute immer fester mit den Positionen der Arbeiterklasse verbinden. Es ist eine unumstößliche Wahrheit, die sich durch die geschichtliche Erfahrungen bestätigt hat: Nur bei Verwirklichung der führenden Rolle der Arbeiterklasse und ihres Vortrupps, der marxistisch-leninistischen Partei, ist eine reiche, vielfältige Kunstentwicklung möglich. Hierin besteht eines der wesentlichen Kriterien für das Epochenverständnis in der Kunst. Deshalb ist diese Frage bis in die Gegenwart zu einem Zentralproblem aller Angriffe gegen die Kunst des sozialistischen Realismus geworden. Aus dieser Tatsache müssen wir eine entscheidende Schlußfolgerung für die Kunstentwicklung des sozialistischen Realismus generell ziehen: Die führende Rolle der marxistisch-leninistischen Partei ist zu einer objektiven Notwendigkeit geworden. Das bedeutet das Wirken einer neuen Gesetzmäßigkeit in der Geschichte der Kunst.¹⁶

14 QUITZSCH 1972, S. 6–7 (wie Anm. 9).

15 Ebd., S. 7 (wie Anm. 9).

16 DIE KÜNSTE IN DER DDR 1979, S. 18 (wie Anm. 11).

Der Künstler kann, um wieder zu Quitzsch und zur Ehrenpromotion Lea Grundigs von 1972 zurückzukehren, nur dann jene „Leistungen hervorbringen, die die Menschen fesseln, die den Sozialismus mächtig und schön machen“,¹⁷ wenn er auf der Seite der historischen Sieger und – kunstphilosophisch bedeutend – auf der Seite der Wahrheit und Schönheit steht. Beides sei in der SED als dem politischen und ästhetischen Leitstrahl des Künstlertums vereint. Von der Partei erhielt der Künstler das für sein Schaffen unabdingbare „methodische“ Rüstzeug – den sozialistischen Realismus – und sollte mit diesem Rohmaterial arbeiten. In jener Dialektik von Kunst und Macht liegt der Kern der Aussagen Quitzschs. Im Leben und Schaffen von Lea Grundig sah er das Bemühen um die „Festigung des Bündnisses von Arbeiterklasse und Künstlern“ konkret umgesetzt.¹⁸ Der Dekan gratulierte zum Abschluss seiner Laudatio der Honorierten „für ihr unermüdliches Wirken und ihren großen persönlichen Einsatz für die Sache des Sozialismus, insbesondere für die wissenschaftlichen Leistungen in der Diskussion der Theorie des sozialistischen Realismus und der sozialistischen Kulturtheorie.“¹⁹ Die offensichtlich große Wertschätzung für Lea Grundig, die ihr von Seiten der Universität Greifswald und von der DDR-Kunstgeschichtsschreibung entgegengebracht wurde, beruhte, wie oben erläutert, einerseits auf ihren künstlerischen Errungenschaften in der Grafik und andererseits auf ihren kulturpolitischen sowie kunsttheoretischen Leistungen, welche sie in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten in der DDR vollbracht hatte und die Thema der vorliegenden Arbeit sind.

Während heute, über zwanzig Jahre nach dem Ende der DDR, die Holocaust-Zyklen Lea Grundigs aus den 1940er Jahren mittlerweile auch außerhalb Deutschlands zum festen Bestandteil des kunsthistorischen Kanons gehören und auf dem Kunstmarkt hohe Preise erzielen,²⁰ ihre Arbeiten in deutschen, israelischen, russischen oder rumänischen Museen

17 QUITZSCH 1972, S. 7 (wie Anm. 9).

18 Ebd., S. 8 (wie Anm. 9).

19 Ebd., S. 10 (wie Anm. 9).

20 Christian Fricke: „Ketterer – Drei Grazien locken die Kundschaft“, in: *Handelsblatt*, 31.10.2010.

gesammelt²¹ und in großen Überblickswerken zur deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts aufgeführt werden;²² fanden und finden dahingegen ihre kulturpolitischen Tätigkeiten kaum Beachtung, abgesehen von wenigen Ausnahmen.²³ Es ist also eine deutliche Verschiebung in der Wahrnehmung der Künstlerin zu konstatieren: Wurde sie in der DDR in erster Linie als Kunstpolitikerin und nachgeordnet als bedeutende Künstlerin gesehen – was auch mit der im Marxismus vertretenen Vorrangstellung der Politik über alle anderen Bereiche zu erklären ist – steht heute die künstlerische Qualität ihrer Grafiken außer Frage, ihr politisches Engagement wird jedoch in erster Linie als Beleg für die negative Verstrickung in das Unrechtssystem der DDR aufgeführt. Dass die dabei zu Grunde gelegten Maßstäbe nicht in der Lage sind, die Vielschichtigkeit der Beziehungen zwischen Kunst und Politik in der DDR zu erfassen, wird nur in wenigen Arbeiten zur Thematik hervorgehoben.²⁴ Um ein umfassenderes Bild

- 21 Unter anderem befinden sich Werke Lea Grundigs in den Kupferstichkabinetten der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, in der Kunstsammlung der Akademie der Künste zu Berlin; außerdem in den Sammlungen des Yad Vashem Art Museum und des Israel Museums, beide in Jerusalem; im Bestand der Eremitage Sankt Petersburg sowie im Nationalen Kunstmuseum Rumäniens zu Bukarest.
- 22 So zum Beispiel in: *Cold War Cultures – Art of Two Germanys*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Historisches Museum Berlin 2009/10, hrsg. v. Stephanie Barron u. Sabine Eckmann, New York-London: Abrams, 2009; Karin Thomas: *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln: DuMont, 2002.
- 23 Zu nennen ist hier vor allen Dingen der Streit um die Hans-und-Lea-Grundig-Stiftung, welche 1972 im Rahmen der Ehrenpromotion Lea Grundigs an der Universität Greifswald eingerichtet worden war. Nachdem die Auszeichnung nach 1996 nicht mehr vergeben wurde, übertrug die Universität Greifswald die Hans-und-Lea-Grundig-Stiftung im Frühjahr 2011 an die Rosa-Luxemburg-Stiftung.
- 24 Fritz Jacobi: *Figur und Gegenstand. Malerei und Plastik in der Kunst der DDR aus der Sammlung der Nationalgalerie Berlin* (Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin, H. 82/83), Berlin: Gebrüder Mann, 1995, S. 7. Für das Fallbeispiel der Leipziger Kunst zwischen 1949 und 1990 siehe: *60/40/20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig 2009/10, hrsg. v. Karl-Siegbert Rehberg u. Hans-Werner Schmidt, Leipzig: Seemann, 2009.

von der Stellung Lea Grundigs innerhalb der Kunst in der DDR und der deutschen Nachkriegskunstgeschichte zu erhalten, als dies bisher der Fall gewesen ist, scheint es deswegen notwendig, auch die kunstpolitischen Facetten im Leben der Grundig genauer zu beleuchten.

Den Höhepunkt ihrer kulturpolitischen Karriere erreichte Lea Grundig 1964 mit der Wahl zur Präsidentin des VBKD, dem sie bis 1970 vorstand. Dieser Abschnitt im Leben Lea Grundigs und in der Geschichte des VBKD, der gleichzeitig innerhalb der DDR-Kunstgeschichte als wichtige Etappe hin zur „Weite und Vielfalt“ in der Kunst der 1970er und 1980er Jahre bewertet wird, soll hier erstmalig einer detaillierten Analyse unterzogen werden. Der VBKD war als Interessen- und Berufsverband aller Künstler in der DDR zweifellos eine wichtige Größe in der damaligen Kulturlandschaft. Er bot der DDR-Führung die Möglichkeit zur Einflussnahme auf die Künstler, gleichzeitig fungierte er aber aufgrund seiner heterogenen Zusammensetzung als möglicher Raum für kontroverse Diskussionen und Debatten zwischen Macht und Geist in der DDR. Insofern böte eine Behandlung der VBKD-Präsidentin Lea Grundig die Möglichkeit, strukturelle Eigenschaften der Arbeit des VBKD sowie Parameter individueller Einflussmöglichkeiten der beteiligten Akteure zu betrachten. Wenn diese Facette im Leben Lea Grundigs bisher untersucht wurde, dann zumeist um ihren Wandel von der progressiven, expressionistisch arbeitenden Künstlerin der 1940er Jahre hin zur angepassten, konservativen Kulturfunktionärin der 1960er und 1970er Jahre zu illustrieren.

Es ist gleichermaßen Anliegen und Leitgedanke der vorliegenden Studie, die Präsidentschaft Lea Grundigs über den VBKD von 1964 bis 1970 mittels eines intensiven Aktenstudiums zu analysieren und die tradierte Sichtweise auf sie als konservative Kulturfunktionärin kritisch zu hinterfragen. Primäres Ziel dieser Arbeit soll es sein, ein differenzierteres Bild als bisher von den kulturpolitischen Leistungen Lea Grundigs nachzuzeichnen.

Vorbemerkungen

I.1. Untersuchungsgegenstand und Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist Lea Grundig und ihrer Zeit als Präsidentin des VBKD von 1964 bis 1970 gewidmet. Sie stellt den Versuch dar, kunstgeschichtliche und zeithistorische Aspekte im Leben, Werk und Wirken Lea Grundigs miteinander in Relation zu setzen.

Zwar existieren bereits eine Reihe von kleineren Studien zu Lea Grundig, doch lag deren Schwerpunkt bis dato auf kunstpolitischen, biografischen oder stilgeschichtlichen Untersuchungen. In der Gesamtschau betrachtet fallen die Resultate dieser Studien für die DDR-Kunstgeschichtsschreibung wenig ins Gewicht, was nicht zuletzt daran liegt, dass bisher nur eine einzige Monografie zu Lea Grundig erschienen ist. Im Gegensatz zu ihrem Mann und künstlerischem Weggefährten, den vornehmlich als Maler tätigen Hans Grundig,¹ besonders aber gegenüber den großen, eine Generation jüngeren „Malerfürsten“ der DDR-Kunst, namentlich Willi Sitte (geboren 1921), Bernhard Heisig (1925–2011), Wolfgang Mattheuer (1927–2004) und Werner Tübke (1929–2004) steht Lea Grundig in der „zweiten Reihe“ der DDR-Künstler. Sie teilt damit das Schicksal vieler

1 Zu Hans Grundig siehe u.a.: Stephan Weber und Erhard Frommhold: *Hans Grundig – Schaffen im Verborgenen* (Phantasos: Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden, 3), Amsterdam-Dresden: Verlag der Kunst, 2001; Gabriele Werner: *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Hommage für Hans Grundig*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2001; dies.: „Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Hommage für Hans Grundig (1901–1958) zur Ausstellung vom 23. Februar bis 16. April 2001 im Albertinum“, in: *Dresdener Kunstblätter*, 45, 2001, S. 111–114; Günter Feist: *Hans Grundig*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1979.

anderer bildender Künstler ihrer Generation mit ähnlichen Biografien und Rezeptionsgeschichten, wie zum Beispiel Max Lingner (1888–1959), Leo Haas (1901–1983), Herbert Sandberg (1908–1991) oder René Graetz (1908–1978), um nur die Bekanntesten unter ihnen zu nennen.²

Klassifiziert man, wie oft in der *master narrative* der bundesrepublikanischen Kunst-Geschichte geschehen, die DDR-Künstlerriege in Mitläufer und Dissidenten, Angepasste und Rebellen, Profitierende und Leidtragende des SED-Regimes, so fällt das Urteil zu Lea Grundig oft einseitig negativ aus und hält heutigen Idealen des freiheitlich-unabhängigen, markt- und marketingorientierten Künstlers nicht stand. Interessanterweise spielte Lea Grundig im sogenannten „deutsch-deutschen Bilderstreit“ (Eduard Beaucamp),³ der sich nach der Wiedervereinigung 1989/90 in den Museen und Publikationen vor allem an den Werken der Künstler der sogenannten „Leipziger Schule“ entzündete, keine Rolle, obwohl sie, wie Sitte, Heisig, Mattheuer und Tübke, auch zur Gruppe jener Künstler in der DDR gehörte, denen staatliche Anerkennung und Subventionierung zugetragen wurden: Lea Grundig war ab 1950 als langjähriges Mitglied im VBKD-Zentralvorstand (VBKD-ZV), VBKD-Präsidentin, Mitglied der SED und

- 2 Der Marburger Kunsthistoriker Rainer Zimmermann hatte bereits 1980 für jene Künstler in der BRD, die wie Lea Grundig um die Jahrhundertwende geboren waren und auch nach 1945 an gegenständlicher Kunst festhielten, den Begriff der „verschollenen Generation“ geprägt, da diese in der Konstellation des Kalten Krieges nicht den Stellenwert wie ihre abstrakt arbeitenden Kollegen hatten. Im Falle von Lea Grundig, Lingner, Haas, Sandberg oder Graetz trifft diese Definition jedoch nicht zu, da sie erst nach der deutschen Wiedervereinigung 1989/90 teilweise vergessen wurden, sie aber in der DDR eine hohe Reputation genossen. Siehe Rainer Zimmermann: *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975*, Düsseldorf-Wien: Econ, 1980.
- 3 Eduard Beaucamp: „Der Bilderstreit“, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 2003, hrsg. v. Eugen Blume u. Roland März, Berlin: G+H Verlag, 2003, S. 107–117. Ders.: „Der deutsch-deutsche Kunststreit – 20 Jahre nach dem Fall der Mauer“, in: *60/40/20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig 2009/10, hrsg. v. Karl-Siegbert Rehberg u. Hans-Werner Schmidt, Leipzig: Seemann, 2009, S. 256–263.

als seit ihrer Jugend überzeugte Kommunistin (ab 1926 Mitglied der KPD) sicherlich eine Stütze der diktatorischen Kunstpolitik der DDR. Sie genoss umfangreiche Privilegien und konnte, nicht nur als VBKD-Präsidentin und zeitweises Mitglied im Zentralkomitee (ZK) der SED, ausgedehnte Reisen sowohl in das kapitalistische als auch in das sozialistische Ausland unternehmen. Sie hatte eine Professur für Grafik an der Dresdner Kunsthochschule für bildende Künste (HfBK) zwischen 1950 und 1977 inne, präsentierte ihre Werke auf großen Ausstellungen im In- und Ausland, publizierte zahlreiche Bücher, war häufiger Gast auf Diskussionsveranstaltungen und ab 1961 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste (Ost). Lea Grundig war Trägerin mehrerer hochrangiger Auszeichnungen und erhielt zweimal den Nationalpreis der DDR (1958 und 1967) und, wie oben erwähnt, einen Ehrendokortitel der Universität Greifswald im Jahre 1972.

Es soll hier nicht der Versuch unternommen werden, allseits bekannte Fakten und Vorgänge um Lea Grundig erneut zu resümieren oder gar die Rolle Lea Grundigs innerhalb des „Bilderstreits“ auszutarieren. Angestrebt wird stattdessen eine Untersuchung, deren Schwerpunkt auf einer breiter angelegte, kritische Würdigung der Kunstpolitikerin beruht. Dazu sollen Aspekte analysiert werden, die in der Beschäftigung mit diesem Thema nur eine untergeordnete Rolle spielten oder denen bislang keinerlei Beachtung geschenkt wurde, wie etwa ihrer Rolle innerhalb des Führung des VBKD, ihren Kontakte in das nicht-sozialistische Ausland in den 1960er Jahren oder ihren ideologisch-ästhetischen Grundüberzeugungen, für die sie lebenslänglich eintrat.

Michael F. Scholz hat unlängst darauf insistiert, dass es die Aufgabe der DDR-Forschung sei, „zur kollektiven Verständigung über die mentalitätsbildende DDR-Vergangenheit der Ostdeutschen beizutragen“. Dabei sei es ihr Anliegen, „Daseinsbedingungen, Lebenswelten, Verhaltensweisen und die historischen Erfahrungen“ neben der reinen politischen Geschichte zu beleuchten.⁴ Sabine Eckmann plädierte in vergleichbarer Weise für eine

4 Michael F. Scholz: *Die DDR 1949–1990* (Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 22), 10., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta, 2009, S. 249.

„Historisierung deutscher Nachkriegskunst“, um sie damit einer sachlichen Bewertung auf Grundlage der historischen, sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedingungen der deutschen Zeitgeschichte zuführen zu können.⁵ Unter dieser Perspektive sollte auch der hier vorgenommene Versuch der Kontextualisierung Lea Grundigs betrachtet werden. Ich habe mich deswegen entschieden, folgende Gliederung des Stoffes vorzulegen:

Zunächst soll es im ersten Kapitel in den *Vorbemerkungen* um eine ausführliche Diskussion des Forschungsstandes gehen. Dabei werden einerseits Werke der Kunstgeschichte aber auch Publikationen zur Zeitgeschichte und zur Kulturgeschichte vorgestellt und auf ihre Beiträge zur übergeordneten Frage der Arbeit hin abgehandelt. Es schließen sich hieran einige kurze Angaben zur Quellenlage und den benutzten Archiven an. Aufbauend auf die Ergebnisse werde ich meine eigene Fragestellung skizzieren und methodisch verorten.

Im zweiten Kapitel gebe ich zunächst einen kurzen biografischen Überblick zum Leben und Werk Lea Grundigs bis zu ihrer Rückkehr in die DDR im Jahre 1949 und anschließend daran einen umfangreicheren *zeitgeschichtlichen und kunsthistorischen Überblick*, welcher die Zeitspanne vom Ende des II. Weltkrieges im Mai 1945 bis circa zum Ende der Verbandspräsidentschaft Lea Grundigs 1970 umfasst. Damit ist jene Epoche markiert, in welche jene Beiträge Lea Grundigs zur Geschichte der bildenden Kunst und ästhetischen Theoriebildung in der DDR fallen. Angestrebt wird eine Synthese aus Ereignis- und Kulturgeschichte, wobei das von der SED von ihrer Gründung 1946 bis zur deutschen Wiedervereinigung 1989/90 durchgeföchtene Primat der Politik über allen anderen gesellschaftlichen Bereichen diese miteinander verzahnte Narration von Zeit- und Kulturgeschichte rechtfertigt. Das zweite Kapitel wird sich zudem

5 Sabine Eckmann: „Historicizing postwar German art“, in: *Cold War Cultures – Art of Two Germanys*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Historisches Museum Berlin 2009/10, hrsg. v. Stephanie Barron u. Sabine Eckmann, New York-London: Abrams, 2009, S. 12–13.

mit der *Struktur des VBKD* als gesellschaftliche Massenorganisation in der DDR auseinandersetzen.

Im dritten Kapitel wird versucht werden, anhand eines textanalytischen Verfahrens von Redebeiträgen und Texten *ästhetisch-künstlerische Grundpositionen* Lea Grundigs herauszuarbeiten. Hier wird erstmalig der Frage nachgegangen, welche kunsttheoretischen Auffassungen Lea Grundig teilte und ob sie ausgehend von ihrer politischen Überzeugung als Mitglied der KPD beziehungsweise SED als marxistische Ästhetin bezeichnet werden kann.

Das vierte Kapitel stellt mit seinem Untersuchungszeitraum 1964 bis 1970 den Hauptteil dieser Arbeit dar. Nacheinander werden darin einige *Aspekte der Verbandspräsidentschaft Lea Grundigs* besprochen:

1. Die *Wahl Lea Grundigs zur VBKD-Präsidentin auf dem V. Verbandskongress des VBKD im Jahre 1964*, der als „Skandalkongress“ bislang nur wegen der kontroversen Äußerungen der Kongressteilnehmer Hermann Raum (geb. 1924), Fritz Cremer (1906–1993) und Heisig in der Forschung diskutiert wurde. Es existieren bisher aber keine speziellen Untersuchungen zu den Funktionsabläufen und organisatorischen sowie politischen Maßnahmen, die einem Kongress des VBKD vorausgingen, kurz zu einer Strukturanalyse des VBKD-Apparates. Aus diesem Grund sollen mit dem V. Kongress 1964 und einem Ausblick auf den VI. Kongress 1970 exemplarisch diese Sachverhalte aufgezeigt werden.
2. Das Verhältnis der säkularen Jüdin Lea Grundig zum Schicksal des jüdischen Volkes und seines Staates nach ihrer Re-Emigration 1949, welches mittels bislang unbeachtet gebliebener Briefwechsel im Hans-und-Lea-Grundig-Archiv⁶ der Akademie der Künste zu Berlin (AdK) nachvollzogen wird. Hierbei soll es sowohl um persönliche wie institutionelle Kontakte zwischen Lea Grundig und Israelis gehen, welche sich vor der Folie der Nahost- und Erinnerungspolitik der DDR abspielten.

6 Im Folgenden mit *Grundig-Archiv* bezeichnet.

3. Darauf folgt ein Blick auf die deutsch-deutschen Beziehungen der Künstler in Ost und West während der VBKD-Präsidentschaft Lea Grundigs, speziell soll es um die AG Rote Nelke in Berlin, die Zeitschrift *tendenzen* in München und um Arie Gorals Wirken in Hamburg und West-Berlin gehen.
4. Abgeschlossen wird das vierte Kapitel mit einem Ausblick auf das Jahr 1968, in welchem der „Prager Frühling“ durch die Rote Armee blutig beendet wurde und zu dem auch der VBKD unter Lea Grundig Stellung bezog.

Das fünfte und letzte Kapitel schließlich ist dem *Resümee* der in der Arbeit besprochenen Sachverhalte und einem *Ausblick* auf mögliche zukünftige Forschungsfelder zur Kunstpolitikerin Lea Grundig gewidmet.

I.2. Forschungsstand und Quellenlage

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Lea Grundigs Leben und Werk stand und steht bis heute unter vornehmlich kunstpolitischen Vorzeichen. Damit folgt die Lea-Grundig-Forschung den großen Leitlinien der (westdeutschen) Kunstgeschichtsschreibung zur DDR, die bis auf wenige Ausnahmen im Kern auf eine Untersuchung des Verhältnisses von Kunst und Macht im ostdeutschen Staat zwischen 1945 und 1989/90 hinauslaufen.⁷ Gisela Schirmer kritisierte jüngst, dass es bei Untersuchungen zur DDR-Kunst häufig darum gehe, „die selten unproblematische, aber dennoch häufig konstruktive Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Politikern“ absichtlich

7 Vgl. Doris Müller-Toovey: *Bilder des Aufbaus. Eine vergleichende Studie bildkünstlerischer Darstellungen im Osten und Westen Deutschlands nach 1945* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII – Kunstgeschichte, Bd. 411), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005, S. 15.

zu übersehen oder zu diskriminieren.⁸ Die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers, die zu den Grundüberzeugungen sozialistischer Kunstpolitik gehörte, würde heute im westlich oktroyierten Kunstverständnis als Argument für die moderne Form einer *damnatio memoriae* dienen, oder mit Schirmer gesprochen: „Die vom Westen befolgte Tradition des autonomen Künstlers wird nahezu unwidersprochen als die einzig legitime Möglichkeit von Kunstproduktion gewertet.“⁹ Der Künstler in der DDR hatte sich jedoch, wenn er gesellschaftliche Verantwortung übernehmen wollte, unter das Primat der Politik zu stellen.¹⁰ Diese Grundüberzeugung wurde in der DDR niemals ernsthaft bestritten, löste aber besonders im kulturellen Diskurs der Bundesrepublik nach der Wiedervereinigung 1989/90 heftige Kontroversen um den Wert oder Unwert der Kunst in der DDR aus: So sprach im Jahre 1990 Georg Baselitz (geboren 1938), der 1957 in den Westen gegangen war, in der Kunstzeitschrift *art* davon, dass es in der DDR überhaupt keine Kunst beziehungsweise Künstler gegeben habe.¹¹

Zwar ist die „Siegerpose des Westens gegenüber der ehemaligen DDR“, die Axel Schildt und Detlef Siegfried auch für den Umgang mit der ostdeutschen bildenden Kunst feststellten,¹² mittlerweile überwunden, und mit dem Begriff der „Geltungskünste“ (Karl-Siegbert Rehberg) eine griffige Formulierung für die Künste in beiden Deutschland entwickelt, dennoch wird die Diskussion um den Wert oder Unwert der DDR-Kunst kontinuier-

8 Gisela Schirmer: *DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch* (Schriftenreihe des documenta-Archivs, Bd. 15), Berlin: Reimer, 2005, S. 13.

9 Ebd., S. 13 (wie Anm. 8).

10 Für einen Blick auf politisch engagierte Künstler in der BRD vor 1989 siehe Diedrich Diederichsen: „The Leftist Artist: Visual Art and its Politics in Postwar Germany“, in: *Cold War Cultures – Art of Two Germanys*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Historisches Museum Berlin 2009/10, hrsg. v. Stephanie Barron u. Sabine Eckmann, New York-London: Abrams, 2009 (wie Anm. 5).

11 Axel Hecht und Alfred Welti: „Ein Meister, der Talent verschmäht. Werkstattgespräch mit Georg Baselitz“, in: *art. Das Kunstmagazin*, 11, 1990, 6, S. 54–72.

12 Axel Schildt u. Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart* (Schriftenreihe, Bd. 1011), Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2009, S. 547.

lich weitergeführt. Ohne Zweifel wird sich die Debatte in näherer Zukunft wiederum bei Ausstellungen zur Thematik entzünden, wie dies 1993 bei der Zusammenführung der Ost- und Weststände der Nationalgalerie Berlin, bei der Weimarer Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ von 1999 oder jüngst bei der Neuhängung der Galerie Neue Meister im Dresdner Albertinum im Jahre 2010 der Fall war.¹³

Eine weitere Tatsache erschwert die sachliche, vorurteilsfreie Rezeption der Kunstlandschaft der DDR: die fehlende historische Distanz der Diskursteilnehmer zu ihren Untersuchungsobjekten. „Die „Betroffenheit“ (Hans Rothfels) am Forschungsgegenstand [bleibt] gerade für die DDR-Forschung zentral“, wie Jens Hüttmann feststellte.¹⁴ Gleichmaßen

13 Siehe zum Streit um die Zusammenführung der Bestände der Neuen Nationalgalerie: Dieter Honisch: „Ein wichtiger Schritt zur Neuordnung der Sammlung des 20. Jahrhunderts in der Neuen Nationalgalerie“, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. im Auftr. d. Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Bd. 30, 1993, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1994, S. 75–85; Peter-Klaus Schuster: „Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Zu Vorgeschichte und Absicht der Ausstellung“, in: KUNST IN DER DDR, 2005, S. 9–13 (wie Anm. 3).

Zu Weimarer Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* von 1999 siehe u.a.: Achim Preiß: *Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften [VDG], 1999; Rolf Bothe und Thomas Föhl (Hg.): *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1999; Hanno Rauterberg: „Kesseltreiben in Weimar. Aus Bilderstreit wird Bilderkampf: Wie eine Ausstellung den Ost-West-Konflikt schürt“, in: *ZEIT*, 27.5.99; Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.): *Der Weimarer Bilderstreit – Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, Red. Ulrike Bestgen, Weimar: VDG, 2000.

Zur Galerie Neue Meister im Dresdner Albertinum siehe u.a.: Ulrich Bischoff u. Moritz Woelk (Hg.): *Das neue Albertinum. Kunst von der Romantik bis zur Gegenwart* (Meisterwerke), Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2010; Moritz Woelk: „Zur Neukonzeption des Albertinums“, in: *Dresdener Kunstblätter*, 54, 2010, 4, München-Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 213–219; Uta Baier: „Albertinum. Galerie neue Meister und Skulpturensammlung“, in: *Die Welt*, 4.3.10; Susanne Altmann: „Dresdner Albertinum wiedereröffnet“, in: *art. Das Kunstmagazin*, 21.6.10; Florian Illies: „Museum Albertinum. Wo sind Dresdens schönste Frauen?“, in: *ZEIT*, 1.7.10.

14 Jens Hüttmann: „„De-De-Errologie“ im Kreuzfeuer der Kritik. Die Kontroversen um die „alte“ bundesdeutsche DDR-Forschung vor und nach 1989“, in: *Deutschland-*

kann diese Einschätzung für die Kunstgeschichte gelten, was Andreas Schätzke und Kristina Volke 1999 monierten,¹⁵ und auch Schirmer beschrieb.¹⁶ Zwar ist, gemäß Karl-Siegbert Rehberg, die „Kunst in der DDR in aller Munde“, doch dominiere die „oft mit Emotionen aufgeladene Selbstbetrachtung (und zuweilen: -reflexion)“ selbst 20 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung.¹⁷ Die von Carmen Stonge 1996 geäußerte Hoffnung, die Kunstgeschichte möge eine sachliche Einbettung der Kunst und Biografie Lea Grundigs in die spezifischen historischen Umstände der DDR vornehmen, musste bis auf weiteres unerfüllt bleiben.¹⁸

Der hier chronologisch dargestellte Forschungsstand soll einen ersten Überblick über die wichtigsten Beiträge der bundesrepublikanischen Forschung zu Lea Grundig und, in Ergänzung, über die für unser Thema relevanten Studien zur DDR-Kunst bieten. Da ich diese Studie auch als zeit-

Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland, hrsg. im Auftr. der Bundeszentrale für Politische Bildung, 40, 4, 2007, Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, S. 671–680, S. 680. Grundlegend und ausführlich hierzu ders: *DDR-Geschichte und ihre Forscher. Akteure und Konjunkturen der bundesdeutschen DDR-Forschung*, Berlin: Metropolis Verlag, 2008.

- 15 Vgl. Andreas Schätzke u. Kristina Volke: „Kunst in der DDR. Diskussionsstand und Forschungstendenzen – ein Überblick“, in: *Kunstchronik. Monatschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 52, 1999, Nürnberg: Carl, S. 372–382, S. 372–373: „Wer die Diskussionen der letzten Jahre verfolgt hat, stellt fest, daß die Beteiligten wie die Themen und Argumente nur wenig variieren und Aufrufe zur Differenzierung meist ohne größere Wirkung verhallen.“
- 16 Vgl. SCHIRMER 2005, S. 13 (wie Anm. 8): „Da veränderte Beurteilungen nicht selten auch die Erinnerungen von Beteiligten und Zeitzeugen besetzen, ist der Wert oder oral history für die Rekonstruktion dieser Ereignisse erheblich eingeschränkt.“
- 17 Karl-Siegbert Rehberg: „Vorwort“, in: Karl-Siegbert Rehberg u. Paul Kaiser (Hg.): *Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, Weimar: VDG, 2003, S. 9–11, S. 9.
- 18 Vgl. Carmen Stonge: „Rezension von: *Lea Grundig. Jüdin-Kommunistin-Graphikerin*, Ausst.-Kat. Ladengalerie Berlin, Galerie St. Etienne New York City 1996, Red.: Gerd Brüne, Berlin: Ladengalerie 1996“, in: *Woman's Art Journal*, 20, 2, 1999/2000, Philadelphia: Old City Publishing, S. 50–52: „One looks forward to future studies that examine the positioning of her art in its special historical moment.“

geschichtlichen Beitrag verstehe, werden außerdem einige wenige Hinweise auf aktuelle Debatten in diesem Zweig der Historiografie gegeben. Auf eine Darstellung der DDR-Forschung über Lea Grundig wird zum größten Teil verzichtet, weswegen die ausgewählten Schriften in der Regel allesamt nach der Epochenwende 1989/90 erschienen sind. Mit der Ausgliederung der DDR-Kunstgeschichtsschreibung ist zwangsläufig die methodische Gefahr verbunden, die Zeit der Verbandspräsidentschaft Lea Grundigs zwischen 1964 und 1970 einseitig zu beleuchten. Diesem Problem entgegenwirken sollen die von mir durchgesehenen und hier wiedergegebenen Quellen aus dem Archiv der AdK zu Berlin, die oft ungeschminkte und interessante Einblicke in das Innenleben der DDR-Kunstlandschaft gewähren. Angestrebt wird also eine Synthese aus dem „externen“ Rückblick der bundesrepublikanischen Kunstgeschichtsschreibung und dem „internen“ Einblick der Zeitdokumente. Beide, zunächst asymmetrisch beschaffene Materialien treten in einen spannungsreichen Dialog und können als gegenseitige Korrektive dienen. Der Abgeschlossenheit der Epoche des Sozialismus auf deutschem Boden nach 1945, den die Zeitgeschichte als wesentliches Kriterium für die Analyse und Erforschung der DDR betont, wird die Aussagekraft der Quellen an die Seite gestellt. Es bleibt der weiteren Forschung zu Lea Grundig überlassen, etwa anhand der Gegenüberstellung der offiziellen DDR-Kunstgeschichtsschreibung und Archivmaterialien aus Westdeutschland zur DDR-Kunst weitere Themenfelder zu erschließen. Ich komme bei der Besprechung der Literaturlage zunächst zu den von mir benutzten kunstwissenschaftlichen Werken und anschließend daran zu den historisch-politikwissenschaftlichen Studien.

Als „Zeichen der Erinnerung“ und aus Anlass des 90. Geburtstags Lea Grundigs erschien 1996 die bislang einzige Monografie über die Künstlerin nach der Wiedervereinigung.¹⁹ Herausgegeben von der Berliner Ladengalerie, welche schon während der deutschen Teilung versuchte, die Kunst aus dem Osten Deutschlands zumindest in Westberlin zu popularisieren, versammelt

19 *Lea Grundig. Jüdin-Kommunistin-Graphikerin*, Ausst.-Kat. Ladengalerie Berlin, Galerie St. Etienne New York City 1996, Red.: Gerd Brüne, Berlin: Ladengalerie, 1996.

der Band in zwei großen Kapiteln Aufsätze zu verschiedenen Aspekten der *Jüdin, Kommunistin und Graphikerin* Lea Grundig. Die Leiterin der Berliner Ladengalerie, Karoline Müller, bezeichnete Leben und Werk Lea Grundigs als einzigartiges Beispiel „für die Geschichte der Juden in Deutschland, die Geschichte der Arbeiterbewegung, den Krieg im zwanzigsten Jahrhundert, den Holocaust und die Geschichte der DDR“. ²⁰ Dies sei – im Gegensatz zu den USA – in Deutschland noch nicht erkannt worden. Es gäbe im wiedervereinigten Deutschland sogar ein „organisiertes Desinteresse an Lea Grundig“. Andreas Schätzke rekonstruierte die Faktoren der Re-Emigration Lea Grundigs aus Israel und ihrer Eingliederung „in den Kunstbetrieb und in das politische Leben der sächsischen Landeshauptstadt“. ²¹ Der Autor kam in der Auswertung des Quellenmaterials zu einem vielschichtigen Bild der Zeit Lea Grundigs an der Dresdner HfBK unter Mart Stam (1899–1986, Direktor der HfBK 1948–1950), der sie als „paedagogisch und fachlich (...) untragbar“ bezeichnete. ²² Gegen Anfang der 1950er Jahre habe sie jedoch im „engen Verhältnis zur Partei“ ihre Stellung und künstlerische Partizipation in Dresden und der DDR durchsetzen können. ²³ Dass Lea Grundig trotz ihrer „Loyalität zur SED und zum Staat DDR (...) auch in die kulturpolitischen Kampagnen und inszenierten Debatten gerade in den fünfziger Jahren“ geriet, konnte Schätzke ebenfalls nachweisen. ²⁴ Insgesamt kommt er zu nachfolgendem Befund: „Lea Grundig betrachtete Auswüchse in der Kulturpolitik der DDR gelegentlich nicht ohne Distanz. Niemals aber äußerte sie öffentlich grundsätzliche Kritik an ihrem Staat, an der vielfältigen Repression in der DDR und anderen

20 Karoline Müller: „Ein Zeichen der Erinnerung setzen“, in: LADENGALERIE 1996, S. 4–5, S. 4 (wie Anm. 19).

21 Andreas Schätzke: „„Unendlich viel Neues ...“ – Lea Grundigs Rückkehr aus dem Exil“, in: LADENGALERIE 1996, S. 56–67, S. 60 (wie Anm. 19).

22 Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Personalakte Lea Grundig, ohne Sign., Brief Mart Stams an das sächsische Ministerium für Volksbildung am 4.10.49, zitiert nach SCHÄTZKE 1996, S. 60 (wie Anm. 21).

23 Ebd., S. 61 (wie Anm. 21).

24 Ebd., S. 61–63 (wie Anm. 21).

„sozialistischen“ Ländern, niemals thematisierte sie es in ihren Arbeiten.“²⁵ Während Reinhild Tetzlaffs und Sigrid Noacks Beiträge zur Dresdner Lokalforschung über Lea Grundig gehören,²⁶ geht die Quellensammlung Gerd Brünes über diesen Rahmen hinaus: Er wollte „Lea Grundigs kunstpolitische Positionen schlaglichtartig beleuchten.“²⁷ Methodisch ist Brünes Vorgehen an der weiter unten zu erläuternden Daten-Zitate-Montage Günter Feists angelehnt, da Brüne die gewählten Quellen nicht in eine historische Erzählung und Deutung einbettet, sondern in fünf Abschnitten jeweils in seine Argumentation passende Dokumente bringt, die jeweils mit einer kurzen Einführung begleitet werden. Es ist zweifellos Brünes Verdienst darauf hingewiesen zu haben, dass „mittels einer fundierten wissenschaftlichen Beurteilung der Künstlerin und Kunstpolitikerin Lea Grundig – nicht zuletzt aufgrund ihrer ungewöhnlichen Biographie – zentrale Fragen zum Verhältnis von Politik und Kunst im 20. Jahrhundert“ erhellt werden könnten.²⁸ Obwohl *Jüdin-Kommunistin-Graphikerin* mittlerweile anderthalb Dezennien alt ist, hat das Buch bisher keine umfangreichen Diskussionen in der Fachwelt ausgelöst, was auch die verschwindend geringe Zahl an Rezensionen beweist: Nur Stonge publizierte 1999 im *Woman's Art Journal* der Rutgers University New Jersey eine Besprechung des Bandes. In ihrem kurzen Artikel hat Stonge auf das Forschungsfeld der kunsthistorischen Gender Studies hingewiesen, das im Hinblick auf Leben und Werk Lea Grundigs noch nicht untersucht sei.²⁹ In diese Richtung zielt auch der

25 Ebd., S. 67 (wie Anm. 21).

26 Reinhild Tetzlaff: „... und ich würde Deine Mitarbeit an der Schule dringend brauchen.“ Lea Grundig und die Hochschule für Bildende Künste Dresden“, in: LADENGALERIE 1996, S. 68–73. Sigrid Noack: „Naturstudium und visionäre Gestaltungskraft. Eine Meisterschülerin erinnert sich“, in: LADENGALERIE 1996, S. 74–75 (wie Anm. 19).

27 Gerd Brüne: „Von Kunst und Politik. Lea Grundig in publizierten und unpublizierten Dokumenten“, in: LADENGALERIE 1996, S. 82–105, S. 82 (wie Anm. 19).

28 Ebd., S. 82 (wie Anm. 27).

29 Vgl. STRONGE 1999 (wie Anm. 18). Zur Einführung in diesen Bereich siehe u.a. Barbara Paul: „Kunstgeschichte, Feminismus, *Gender Studies*“, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer u. Martin Warnke, 6., überarb. u. erw. Aufl., Berlin: Reimer, 2003,

Aufsatz Stephan Webers *Vom „Ortsverband Dresdner Künstlerinnen“ bis zu den ersten Professorinnen an der Kunstakademie* aus dem Jahre 2004. Von den lokalen Künstlerinnen nahm im „eindeutig männlich dominierten“ kulturellen Neuaufbau Dresdens nach 1945 „eine exponierte Stellung (...) allein die Zeichnerin und Grafikerin Lea Grundig ein.“³⁰ Mit Webers Text ist die Tätigkeit und Stellung Lea Grundigs an der HfBK Dresden gründlich dargelegt, die wegen Grundigs kulturpolitische Laufbahn in der DDR von ihm als „Sonderrolle“ bezeichnet wird.³¹ Zu erwähnen bei der Besprechung der Literatur zu Lea Grundig sind abschließend neben dem Sammelband der Berliner Ladengalerie und Webers Aufsatz auch noch der Eintrag Volker Franks im *Allgemeinen Künstlerlexikon* von 2009.³² Frank lieferte neben einer biografischen Übersicht auch eine zu Werken, Ausstellungen, Selbstzeugnissen und zur Grundig-Bibliographie.

Welche Charakteristika die „Sonderrolle“ Lea Grundig in Dresden und darüber hinaus hatte, soll hier kurz skizziert werden. Zunächst einmal

S. 297–328. Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 2006. Kornelia Imesch, Jennifer John u. Daniela Mondini (Hg.): *Inscriptions/Transgressions: Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern: Peter Lang, 2008.

30 Stephan Weber: „Vom „Ortsverband Dresdner Künstlerinnen“ bis zu den ersten Professorinnen an der Kunstakademie“, in: *Künstlerinnen und Öffentlichkeit. Öffentliche und Staatliche Kunstförderung seit 1945*, hrsg. v. Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V., Archiv Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V. u. Förderband e. V. Kulturinitiative Berlin, Berlin: Archiv Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V., 2004, S. 77–105, S. 86 (nicht veröffentlicht).

31 Ebd., S. 88 (wie Anm. 30).

32 Volker Frank: „Lea Grundig“, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hier: *Band 63. Grondona-Gryssuk*, München-Leipzig: De Gruyter Saur, 2009, S. 454–457. Vgl. ebenso Dietmar Eisold: *Lexikon Künstler in der DDR. Ein Projekt d. Gesellschaft zum Schutz von Bürgerrecht und Menschenwürde e.V.*, 1. Aufl., Berlin: Verlag Neues Leben, 2010, S. 290–292, jedoch ohne neue Informationen. Siehe außerdem *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, hier: *Zweiter Band: E-I*, unter Mitwirkung v. Fachgelehrten des In- und Auslandes bearb., red. u. hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig: Seemann, 1955, S. 324.

gilt es festzustellen, dass die Grundig nicht nur die erste und einzige Präsidentin des VBKD in seiner gesamten Geschichte war, sie erhielt auch, wie bereits in der Einleitung erwähnt, als einzige Frau eine Ehrenpromotion der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät der Greifswalder Universität. Zusätzlich war sie die erste weibliche Kunstprofessorin an einer ostdeutschen Akademie überhaupt und demzufolge auch die erste an der HfBK Dresden seit der Gründung im Jahre 1764. Man kann also mit Recht von einer „Sonderrolle“ Lea Grundigs sprechen, wenn man ihre gesellschaftliche Stellung mit der von Künstlerinnen in der BRD zur gleichen Zeit betrachtet. Dass es in der DDR in einer „gerontokratischen, monopolistischen und von der Gesellschaft abgehobenen Elitenformation“³³ für Frauen, wenn auch nur vereinzelt, möglich war, in den Bereichen Politik (Margot Honecker, geboren 1927, Ministerin für Volksbildung der DDR 1963–1989), Kultur (Lea Grundig) oder Justiz (Hilde Benjamin, 1902–1989, Ministerin der Justiz der DDR 1953–1967) führende Positionen einzunehmen, unterschied ihre Situation von derjenigen westdeutscher Frauen. Der sich im Verlaufe der 1960er Jahre im Westen entwickelnde gesellschaftliche und wissenschaftliche Diskurs zur Emanzipation der Frau, zur Frage nach Geschlechterrollen und -bildern und zur wirtschaftlichen sowie rechtlichen Gleichstellung von Mann und Frau hatte keine vergleichbare Relevanz für die Länder des Ostblocks. Die ideologische und ökonomische Egalität beider Geschlechter lag dort in den theoretischen Schriften des Kommunismus begründet: „Die von den Klassikern des Marxismus-Leninismus geforderte Befreiung des weiblichen Geschlechts durch seine Eingliederung in den Produktionsprozeß entsprach angesichts des Mangels an Arbeitskräften den Intentionen von Partei und Staat.“³⁴ Waren in der DDR im Jahre 1989 rund 91% aller Frauen im erwerbsfähigen Alter berufstätig (in der BRD waren es rund 50%), so gab es trotz dieser hohen Quote

33 Wilhelm Bürklin und Ursula Hoffmann-Lange: „Eliten“, in: Werner Weidenfeld u. Karl-Rudolf Korte (Hg.): *Handbuch zur deutschen Einbeit* (Schriftenreihe Bd. 363), akt. u. erw. Neuausgabe, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1999, S. 317–330, S. 323.

34 Gisela Helwig: „Frauen“, in: WEIDENFELD/KORTE 1999, S. 383–392, S. 383 (wie Anm. 33).