

„Willkommen in Leipzig!“ Kunst und Politik nach dem Krieg.
Das Leipziger Museum der bildenden Künste als Beispiel musealer Praxis im
kulturpolitischen Geflecht der Nachkriegszeit (1945–1951)

Von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Regionalwissenschaften
der Universität Leipzig
angenommene

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

DOCTOR PHILOSOPHIAE

(Dr. phil.)

vorgelegt

von: Josephin Heller

geboren am: 15. August 1985 in Leipzig

Gutachter: Prof. Dr. Frank Zöllner

Prof. Dr. Dr. Tanja Zimmermann

Tag der Verteidigung: 24.04.2023

Dank

Dieses Promotionsprojekt wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Menschen und Organisationen nicht möglich gewesen, wofür ich ihnen an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. An erster Stelle danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Frank Zöllner für sein Vertrauen in mich und meine Arbeit. Er ließ mir während der gesamten Promotionsdauer die Freiheit, eigene Themen und Problemfelder zu erschließen und unterstützte mich durch anregenden Austausch und nicht wenige Gutachten. Dafür möchte ich auch meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Dr. Tanja Zimmermann danken, ohne deren Unterstützung ein Stipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung sicher nicht möglich geworden wäre. Das Stipendium ermöglichte mir nicht nur die finanzielle Absicherung, sondern auch wertvolle Kontakte und die Möglichkeit zur Weiterbildung. Meine Ansprechpartnerin aus dem Team der Promotionsförderung, Simone Stöhr, unterstützte mich in allen Lebenslagen.

Diese Doktorarbeit ist als Fallstudie angelegt und untersucht das Museum der bildenden Künste in Leipzig als eines von vielen Museen in der deutschen Nachkriegszeit. Für ihren wissenschaftlichen, organisatorischen und persönlichen Einsatz in Museumsarchiv und Bibliothek danke ich Dr. Frédéric Bußmann, Dr. Birgit Brunk und Anka Lazarus herzlich. Im Stadtarchiv Leipzig standen mir Birgit Horn-Kolditz und Nora Blumberg beratend zur Seite. Franziska Scheffler von der Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik und Sarah Wefel vom Archiv der sozialen Demokratie recherchierten zahlreiche Akten und waren meinem Thema gegenüber sehr aufgeschlossen, wofür ich ihnen sehr verbunden bin. Das Engagement der Bibliotheksleiterin am Institut für Kunstgeschichte, Anja Johannsen, lässt sich kaum in Worte fassen. Dank ihrer Hilfe war meine Arbeit auch während Covid-19-Pandemie möglich. Auch Sabrina Linnemann, Museologin und Mitarbeiterin der Abteilung Dokumentation im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, trug mit ihren Scans zum Gelingen dieser Schrift bei. Für ihre Hinweise und Anregungen zur Künstlerin Lea Grundig danke ich Apl. Prof. Dr. Jeannette van Laak. Die umfangreiche und äußerst gewinnbringende Korrektur meines Textes verdanke ich Mario Osterland.

Ich möchte einige Menschen nennen, die mich nicht nur auf einer wissenschaftlichen, sondern auch auf einer menschlichen Ebene begleitet und unterstützt haben. Ganz besonders dankbar bin ich Prof. Dr. Thomas Topfstedt (1947–2021). Seine Fürsprache und seine inspirierenden Gespräche haben Mut gemacht und tun es noch immer. Danken möchte ich auch Dr. Anett Müller für ihren persönlichen Zuspruch und für das freigiebige Teilen ihres Archivwissens. Ohne meine Freunde, die mich persönlich und fachlich unterstützten, gäbe es dieses Projekt sicher nicht. Das sind Kristin Bartels, Dr. Ann Katrin Düben, Dr. Johannes Gebhard, Maria Koch, Dr. Florian Korn, Laura Rosengarten und Dr. Elisabeth Schaber. Schließlich danke ich meiner Familie und hier ganz besonders meinem Mann Sascha. Mit der Geburt unseres Sohnes wurde unser Leben unendlich bereichert und ich kann mich glücklich schätzen, eine so vertrauensvolle und wertschätzende Partnerschaft zu haben.

Für Pit Stephan

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
1.1	<i>Willkommen in Leipzig! Museale Praxis in der Messestadt Leipzig nach dem Zweiten Weltkrieg – Herleitung, Untersuchungsgegenstand und Fragestellung</i>	1
1.2	<i>Methoden und Struktur der Arbeit</i>	6
1.3	<i>Forschungsstand und Quellen</i>	11
2.	1945–1947: „Kultur im Aufbau“? Politische und organisatorische Rahmenbedingungen für die Umsetzung der ersten Kunstaussstellungen	16
2.1	<i>Die Kunstpolitik der Besatzungsmächte in der SBZ, in Sachsen und Leipzig</i>	16
2.2	<i>Die Verflechtungen der kommunalen Strukturen und die Leitbilder der städtischen Kunstpolitik</i>	34
2.2.1	Das Kulturredirektorat in Leipzig – Die Modifikation des Verwaltungsapparates	34
2.2.2	„Es existieren keine Vorbilder“ – die Akteur:innen der Leipziger Kulturarbeit	41
2.2.3	Das Streben um den „kulturellen Aufbau“ in Leipzig – Visionen und Realitäten	53
2.3	<i>Das Museum der bildenden Künste in Leipzig</i>	60
2.3.1	Das Leipziger Bildermuseum – Historie und Sammlungsgenese bis 1945	60
2.3.2	Johannes Jahn und Margarete Hartig in der Direktion des MdbK. Eine Diskrepanz zwischen Klassik und Moderne?	67
2.4	<i>Bestandsaufnahme: Kunsttransfer vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg am Museum der bildenden Künste Leipzig</i>	80
2.4.1	Die Rückführung ausgelagerter Bestände	82
2.4.2	Die „Schlossbergungen“ als Teil der Bodenreform in Sachsen	87
2.4.3	Fallbeispiel: Die private Kunstsammlung Speck von Sternburg	96
2.4.4	Die Entnahme von Kunstwerken aus dem Bestand des MdbK durch die Trophäenbrigaden und deren teilweise Restitution	106
2.4.5	Zwischenfazit: Der Transfer von Kunst als Faktor der Sammlungsgenese	115
3.	Die ersten Kunstaussstellungen am MdbK nach Kriegsende: Die Besatzungszeit (1945–1948)	118
3.1	<i>Die Anfänge: Erste Ausstellungen des MdbK nach Kriegsende</i>	118
3.1.1	„Käthe Kollwitz“ und „Der Schaffende Mensch in Werken der bildenden Kunst“ als erste Nachkriegsausstellungen im Naturkundlichen Heimatmuseum (16.12.1945–11.2.1946)	120
3.1.2	Die Präsentation „Befreiter Kunst“ in Leipzig (10.3.–14.4.1946)	123
3.2	<i>Die Transition: Die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik und Plastik der Gegenwart“ (8.12.1946–9.2.1947)</i>	132
3.2.1	Die Kooperationsmöglichkeiten und logistischen Herausforderungen der Ausstellung	133
3.2.2	Die Auswahl der Positionen und Bezüge zur Ausstellungspraxis im Nationalsozialismus	137
3.2.3	Der inhaltliche Überbau: Konzeption, Kunstvermittlung und Ausstellungsrezeption	145
3.3	<i>Die Zensur: „Die Malerei der Gegenwart“ (31.08.–12.10.1947)</i>	149
3.4	<i>Zusammenfassung: Von der Befreiung der Kunst zur Zensur durch die Kommandantur</i>	155

4.	1948–1951: Zentralisierung nach sowjetischem Vorbild	158
4.1	Die Kunstpolitik der SED zwischen Staatsgründung und Zentralisierung	158
4.2	Der Sozialistische Realismus in der Sowjetunion	163
5.	Die Kunstaussstellungen unter staatlicher Einflussnahme und die kunstpolitische Debatte um Formalismus und Realismus in Leipzig	166
5.1	Wie Hans und Lea Grundigs Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ Anfang 1951 den Formalismuskurs in Leipzig einleitete	175
5.1.1	Die Organisation der Ausstellung und die Auswahl der Positionen	177
5.1.2	Von der Portfolioerweiterung zur Diffamierung. Die kunstpolitische Kontroverse um die Kunst Lea Grundigs	184
5.2	„Vergleichende Betrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ im Sommer 1951	190
5.2.1	Die Analyse des „Museumsführers“	191
5.2.2	„Ein Museum und der Formalismus“ – Beurteilung, Rezensionen und die Position des MdbK	198
5.3	Zusammenfassung: Kunst in die Betriebe und die Diskussion um Realismus-Formalismus	204
6.	Kultur als Wirtschaftsfaktor? Die Leipziger Messen und das begleitende Kulturprogramm	207
6.1	Die Leipziger Friedensmesse als Bühne der politischen Repräsentation	207
6.2	Die Messekulturprogramme zwischen 1946 und 1951 als Projektionsflächen der staatlichen und städtischen Kulturpolitik?	215
6.3	Fazit: Die Ausstellungen während der Messe als kunstpolitisches Instrument der städtischen Repräsentation	222
7.	„Wiedersehen mit Leipzig“ – Zusammenfassung und Ausblick	227
Anhang		238
I.	Abkürzungsverzeichnis	238
II.	Literatur- und Quellenverzeichnis	239
	Archive	239
	Gedruckte Quellen	240
	Sekundärliteratur	246
III.	Ausstellungs- und Vortragsverzeichnis	278
IV.	Abbildungsverzeichnis und -nachweis	288
Erklärung		305
Lebenslauf		305

1. Einleitung

1.1 Willkommen in Leipzig! Museale Praxis in der Messestadt Leipzig nach dem Zweiten Weltkrieg – Herleitung, Untersuchungsgegenstand und Fragestellung

Herzlich willkommen in Leipzig! Sie sehen die alte Messestadt wieder; ihr Gesicht ist verwandelt, das der Menschen ebenfalls. Zu sagen, daß trotz der Trümmer, trotz Krieg und Faschismus der alte Geist weiterlebt, wäre eine Phrase. Denn der Geist, der aus dem Elend und der Zerstörung den Neuaufbau begonnen hat, ist ein anderer. [...] Die ersten Schritte des wirtschaftlichen Neuaufbaus sind von einer umfangreichen kulturellen Arbeit begleitet.¹

Diese Worte stammen aus dem Programmheft, das begleitend zur ersten Leipziger Friedensmesse im Mai 1946 herausgegeben wurde.² Die Stadtverwaltung begrüßte zu diesem Anlass Besucher:innen aus aller Welt und verknüpfte den wirtschaftlichen mit dem kulturellen Aufbau. Denn Leipzig als Messestadt galt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges innerhalb der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) als das wirtschaftliche und kulturelle Fenster zum Westen. Die Handels- und Verlagsstadt war spätestens seit dem 19. Jahrhundert mit renommierten Kunstsammlungen, einem angesehenen Kunstverein und namhaften Hochschulen international konkurrenzfähig. Während die Städte Berlin und Dresden noch in Trümmern lagen, eröffnete 1946 die erste Leipziger Messe. In der Kulturmetropole Leipzig bot sich eine Bühne vor internationalem Publikum. Dass die sowjetischen Militärverwaltung dies zu nutzen wusste, bestätigte *ZEIT*-Herausgeber Gerd Bucerius, mit der Veröffentlichung seiner Messeindrücke im Frühjahr 1946:

Die SMA (Sowjetische Militär Administration) hat das Unternehmen mit jener Großzügigkeit gefördert, die absoluten Systemen gegenüber solchen

¹ Programm zur Frühjahrsmesse 1946 "Wiedersehen mit Leipzig", Erste Leipziger Friedensmesse, 8.–12.5.1946. StadtAL, StVuR 4430, Bl. 35-46.

² Dieser Text ist die überarbeitete Manuskriptversion meiner im Juli 2022 eingereichten Dissertationsschrift. Änderungen zur eingereichten Version werden kenntlich gemacht. Im Wesentlichen betrifft dies die hier besprochenen Kunstwerke auf deren Abbildung mit Hyperlinks in den Fußnoten verwiesen wird, anstelle sie im Anhang der Arbeit anzufügen. Dies erscheint vor dem Hintergrund der Onlinepublikation am effektivsten. In den meisten Fällen wird auf das Prometheus Bildarchiv verwiesen, das am Kunsthistorischen Institut der Universität Köln assoziiert ist und Digitalisate aus 123 verschiedenen Instituts-, Forschungs- und Museumsdatenbanken bündelt. Eine Anmeldung kann über die meisten universitären Bibliotheken erfolgen. Zudem wurde Kapitel 6 dieser Arbeit gekürzt und umbenannt, um Redundanzen zu vermeiden.

öffentlichen Vorhaben eigen ist. [...] Das äußere Bild der Ausstellung war, berücksichtigt man das Geschehene, überwältigend.³

Für die internationalen Besucher:innen spiegelte das Stadtbild also keinesfalls „Trümmer“, „Elend“ und „Zerstörung“ wider, von denen im Eingangszitat die Rede ist. Der Konnex von Wirtschaft und Kultur, der in der Metropole Leipzig laut diesen Zitaten ganz besonders gefördert wurde, legt die Vermutung nahe, dass hier auch die museale Praxis, also die Summe aller Aufgaben und Tätigkeitsbereiche eines Museums, eine gesonderte Rolle einnahm. In Wechselwirkung mit den wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Einflussfaktoren stellt sich die Frage nach den Handlungsmöglichkeiten und Beschränkungen der Akteur:innen am Museum der bildenden Künste (MdbK) und in der Kulturverwaltung in Leipzig.

Diese Frage führt zum Ansatz der „Second City“, denn als solche stand Leipzig in direkter Konkurrenz zur Hauptstadt Berlin. „Second Cities“ nehmen infrastrukturell, wirtschaftlich und kulturell eine zentrale Position innerhalb der jeweiligen Nation ein und erfüllen eine Vorbildfunktion für kleinere Städte. Thomas Höpel führt diesen Ansatz in seiner kulturwissenschaftlichen Untersuchung der Kulturpolitik in Europa aus, indem er schreibt:

Die Analyse von Second Cities verspricht ein repräsentativeres Bild für die Möglichkeiten und Grenzen von städtischer Kulturpolitik in den betrachteten Nationalstaaten als dies die Analyse von Hauptstädten bieten könnte, weil Hauptstädte häufig als nationale Aushängeschilder vom Staat besonders protegiert, mitunter auch bevormundet wurden.⁴

Die Stadt Leipzig erfüllt die ursprünglich von Jerome Hodos aufgestellten und von Thomas Höpel aufgegriffenen Kriterien einer „Second City“.⁵ Als Messestadt verfügte Leipzig über globale Handelsbeziehungen, die ihren Ursprung bereits im 12. Jahrhundert haben. Der geografische Standort Leipzigs auf dem Knotenpunkt der Handelsrouten Via Regia (von West nach Ost) und Via Imperii (von Nord nach Süd) begünstigte seit jeher den internationalen Austausch.⁶ Davon profitierten der Wirtschaftsstandort und die kulturelle Infrastruktur der Stadt. Das erstarkende Bürgertum war nicht zuletzt an der prunkvollen Architektur der Leipziger Innenstadt und den herrschaftlichen Messehöfen erkennbar. Leipzig war,

³ Bucerius, Gerd: Leipziger Messe. In: Die Zeit, 13, 1946, S. 1.

⁴ Höpel, Thomas: Kulturpolitik in Europa im 20. Jahrhundert: Metropolen als Akteure und Orte der Innovation. Göttingen 2017 (Moderne europäische Geschichte, 13), S. 15.

⁵ Vgl. Hodos, Jerome: Second Cities: Globalist Development Strategies and Local Political Culture. In: Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte/Economic History Yearbook, 42/2, 2001, S. 27-46.

⁶ Vgl. Lehmann, Edgar: Leipzigs Stellung im regionalen Funktionsgefüge. In: Erdkunde, 20/1, 1966, S. 30-37. URL: <http://www.erdkunde.uni-bonn.de/archive/1966/leipzigs-stellung-im-regionalen-funktionsgefuge> (abgerufen am: 10.10.2019).

gemessen am Bevölkerungsstand, nach Ostberlin die zweitgrößte Stadt der SBZ/DDR. Wie Thomas Topfstedt es zusammenfasste, spielte Leipzig „als internationale Messestadt, aber auch als Industriestandort, Hochschulort, Buchstadt, Stadt des Sports und der Kulturpflege unter den Städten der DDR eine herausgehobene Rolle.“⁷ Für die „Second City“ Leipzig war Kulturpolitik sowohl innenpolitisch als auch außenpolitisch von großer Bedeutung in der Besatzungszeit und der Gründungsphase der DDR. Die vorliegende Arbeit orientiert sich dabei an Thomas Höpels Definition von Kulturpolitik, da dieser mit seinen Untersuchungen zur Stadt Leipzig nicht nur einen lokalen Forschungsschwerpunkt setzt, sondern in seinen Studien auch die Akteur:innen der städtischen Kulturverwaltung in den Blick nimmt.⁸ Nach Höpel fasst Kulturpolitik

im weitesten Sinne politikförmige Maßnahmen zusammen, welche die Produktion, Vermittlung, Nutzung und Rezeption von ‚Kultur‘ sowie die ‚Kultivierung‘ oder ‚Zivilisierung‘ des Bürgers und der sozialen Beziehungen bestimmen und ermöglichen.⁹

Kulturpolitik könne nach Höpel einerseits zur Stabilisierung des gesellschaftlichen und politischen Systems beitragen und andererseits als Mittel zur staatlichen Repräsentation eingesetzt werden.¹⁰ Kunstpolitik wird dabei als der Teil ebenjener Kulturpolitik verstanden, wobei der Fokus auf den bildenden Künsten liegt und andere Kulturbereiche wie Theater, Musik oder Literatur ausgeklammert werden.

Vor diesem skizzierten Hintergrund wird in vorliegender Arbeit einem Komplex an Fragen nachgegangen: Wer waren die Akteur:innen der Leipziger Kunstpolitik? Welche Gestaltungsspielräume hatten Organisationen wie Museum und Stadtverwaltung mit Blick auf die Kunstpolitik der Herrschaftssysteme? Inwiefern kam der musealen Praxis in Leipzig aufgrund der lokalhistorischen Spezifika eine Sonderrolle in der SBZ und frühen DDR zu? Diese Fragen werden mit Blick auf die Leipziger Kulturverwaltung sowie das Museum der

⁷ Topfstedt, Thomas: Stadtplanung und Architektur. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 598-641. Hier: S. 605.

⁸ Vgl. Höpel, Thomas: Kulturpolitik und Stadtkultur in Leipzig und Lyon (18.–20. Jahrhundert). Leipzig 2004 (Veröffentlichungen des Frankreich-Zentrums, 11); Höpel, Thomas: Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939. Stuttgart 2007 (Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, 7); Höpel, Thomas/Siegrist, Hannes (Hg.): Kunst, Politik und Gesellschaft in Europa seit dem 19. Jahrhundert. Stuttgart 2017 (Europäische Geschichte in Quellen und Essays, 3); Höpel, Thomas: Opposition, Dissidenz und Resistenz in Leipzig 1945–1989. Leipzig 2018 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 16).

⁹ Höpel, Thomas: "Die Kunst dem Volke" Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945–1989. Leipzig 2011, S. 15.

¹⁰ Vgl. Höpel 2011, S. 12.

bildenden Künste (MdbK) gestellt, deren Tätigkeiten im kunstpolitischen Kontext der unmittelbaren Nachkriegszeit rekonstruiert werden. Die Relevanz der Untersuchung dieser beiden Gruppen ergibt sich dabei aus folgenden Gründen:

1. Zu den Aufgaben direkt nach dem Krieg zählten die Rückführung musealer Bestände aus den über 20 Auslagerungsorten, die Restaurierungsarbeiten, der Aufbau eines neuen Standortes nach der Zerstörung des Museumsgebäudes im Krieg, die Eingliederung und Sicherstellung der „Schlossbergungen“ im Rahmen der Bodenreform sowie die Konzeption neuer Vermittlungsformate für die Besucher:innen.
2. Die Ausstellungstätigkeit begann in Leipzig bereits im Dezember 1945. In den darauffolgenden sechs Jahren realisierte das Museum der bildenden Künste knapp 80 Expositionen an unterschiedlichen Orten der Stadt; zum Teil gemeinsam mit anderen Akteur:innen aus Politik und Kultur auch über die Stadtgrenzen hinaus. Diese Zahl erscheint erstaunlich, ist doch davon auszugehen, dass direkt nach Kriegsende andere Aufgaben höher priorisiert wurden. Die Messe- und Industriestadt Leipzig war während des Zweiten Weltkrieges mehrfach Ziel der alliierten Luftangriffe und das Museumsgebäude am Leipziger Augustusplatz war nur noch eine Ruine. Das Kunstmuseum verlor also nicht nur seine Wirkungsstätte, sondern durch Bombardierung, Plünderungen, Witterung und Kunstraub auch ein Viertel des Sammlungsbestandes.
3. Leipzig wurde nach dem Kriegsende erst von der amerikanischen Militärbehörde und dann von der Sowjetischen Militäradministration verwaltet. Die wichtigsten Posten in Stadtverwaltung und Museum wurden neu besetzt. Der Stadtverwaltung angegliedert, musste das Museum den Besatzungs-, Landes- und Stadtverordnungen Folge leisten. So prägten die Kunstpolitik der Besatzungsmacht und später der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) die kulturelle Arbeit in der SBZ und der DDR.

Aus diesen Besonderheiten ergibt sich die zentrale Forschungsfrage: Wie können unter diesen Vorzeichen Gestaltungsspielräume in der musealen Praxis entstehen und in welchen Bereichen sind Aushandlungsprozesse überhaupt möglich? Von dieser Leitfrage der Gestaltungsspielräume ausgehend sind vier Hauptthesen abgeleitet, die zum einen Kontinuitäten und zum anderen die Verknüpfung von Wirtschaft und Kultur in den Blick

nehmen. Denn in der Kunstpolitik in Leipzig können nach 1945 Kontinuitäten nachgewiesen werden; Kontinuitäten in der Ausstellungslandschaft und Kontinuitäten auf der Akteur:innenebene.

1. Mit verschiedenen Expositionen explizit „Deutscher Kunst“ und der Präsentation von Künstler:innen, die in der Zeit des Nationalsozialismus anerkannt waren, wurden etablierte Traditionslinien der musealen Praxis auch nach 1945 fortgeführt. Parallel zu Nachkriegsausstellungen wie „Befreite Kunst“ (1946) oder den Einzelausstellungen der in der NS-Zeit verfemten Künstler:innen wie Käthe Kollwitz (1867–1945) organisierte das MdbK Schauen mit Titeln wie „Schaffende Arbeit in Werken der Kunst“ (1946), „100 Jahre deutsche Malerei“ (1946), „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“ (1947), „Deutsche Kunst der letzten 100 Jahre“ (1948), „Deutsche Meister des 18. und 19. Jahrhunderts“ (1950) oder „Deutsche Malerei seit 1850“ (1950). Darüber hinaus wurden in den Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, die meist einem regionalen Schwerpunkt folgten, Künstler:innen ausgewählt, die nachweislich bereits den Ansprüchen der nationalsozialistischen Kunstpolitik entsprachen.
2. Personell gab es ebenso Anknüpfungspunkte, nur dass diese nicht im Nationalsozialismus, sondern in der Weimarer Republik ansetzten. Die Schlüsselpositionen in Kulturverwaltung und Museum wurden mit Personen besetzt, die politisch engagiert waren, fachliche Expertise mitbrachten und bereits über berufliche Erfahrungen verfügten. Dieser Personenkreis war in der Kulturlandschaft sehr gut vernetzt und in Leipzig auf verschiedenen Beziehungsebenen miteinander verbunden. Die hier eingesetzten Leistungsträger:innen der Kulturverwaltung und des Museums konnten sich in Leipzig etablieren und durchsetzen. So entstand ein kleiner Kreis von Expert:innen mit großen Handlungsspielräumen. Von ihren Beförderungen in hohe kulturpolitische Ämter profitierte die Kultur in der Messestadt.
3. Die Verknüpfung der Bereiche Wirtschaft und Kultur war in Leipzig nach 1945 besonders eng und wurde von der Regierung politisch genutzt. Als wesentlicher Bestandteil der städtischen Identität wurde die Messe als Instrument des Handels, der Vernetzung und Repräsentation auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gefördert. Insbesondere die wirtschaftlichen Interessen der sowjetischen Besatzer

fürten zu einer beschleunigten Wiederaufnahme der Messetradition. Eng daran geknüpft war der Wiederaufbau der Stadt und hier besonders der Innenstadt. In die Messestadt Leipzig wurden vonseiten der Besatzungsmacht demnach überdurchschnittlich viele Ressourcen investiert, wovon nachgeordnet auch der Kulturbereich profitierte. Gemeint sind damit Benzin, Nahrungsmittel, Baumaterialien, Arbeitskräfte und nicht zuletzt die Unterstützung durch die ortsansässige Kommandantur.

4. Für die Kulturveranstaltungen und Kunstausstellungen während der Messe wurden Programme erarbeitet, die in ihren Inhalten und ihrer Form den kulturpolitischen Zielen der Herrschaftssysteme entsprachen. Im Kulturprogramm zur Leipziger Messe spiegeln sich demnach der kulturpolitische Kurs von Stadtverwaltung und Regierung wider. Nach 1945 galt Leipzig als Schaufenster des Ostens, wovon auch die Verwaltung der Stadt Leipzig profitierte. Das für die Friedensmesse im Frühjahr 1946 publizierte Messekulturprogramm blieb in den kommenden Jahren Standard. Die Programme dienten der Stadtverwaltung nicht nur als Präsentationsfläche, sondern sie zeichneten in ihrer Ästhetik und Stilistik auch den kunstpolitischen Kurs der Zeit nach. Dementsprechend kann davon ausgegangen werden, so die These, dass auch die Ausstellungen des MdbK während der Messen ganz besonders auf die kunstpolitischen Zielstellungen des jeweiligen Herrschaftssystems in SBZ/DDR eingingen.

1.2 Methoden und Struktur der Arbeit

Die Dissertation rekonstruiert sowohl die museale Praxis am MdbK als auch die Arbeit der Leipziger Kulturverwaltung in den ersten sechs Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und fragt dabei nach den für die Messestadt lokalhistorisch spezifischen Handlungsspielräumen und Einflussmöglichkeiten der Akteur:innen gegenüber der sowjetischen Besatzungsmacht bzw. der späteren DDR-Regierung. Untersucht wird die allgemeine Logistik, die Konzeption und Durchführung der Ausstellungen, die Rückführung der Bestände, die Organisation und Integration der sogenannten „Schlossbergungen“ als private Enteignungen im Rahmen der Bodenreform sowie die Neuaufstellung der Museumsvermittlung. All diese Aufgaben erfolgten vor dem Hintergrund eines sich neu etablierenden Herrschaftssystems nach sowjetischem Vorbild. Gegenstand der Analyse sind demnach die Kunstausstellungen in ihrem jeweiligen kunstpolitischen Kontext und eng daran geknüpft, der volatile

Sammlungsbestand am Leipziger Kunstmuseum zwischen 1945 und 1951. Eingebettet in die besondere Situation zwischen Kriegsende, Befreiung, doppelter Besetzung und Staatsgründung stellen diese ersten Jahre nach der Herrschaft des Nationalsozialismus die Weichen für die Museumsarbeit in der DDR, die bis heute in den Ausstellungskonzepten nachwirkt.

Die Bearbeitung des Materials orientiert sich an verschiedenen Methoden aus der Kunstgeschichte, der Geschichtswissenschaft, der Soziologie und der Kulturwissenschaft. Ausgehend von der Leitfrage, welche Handlungsspielräume und Einflussmöglichkeiten die Leipziger Akteur:innen in der direkten Nachkriegszeit in Stadtverwaltung und Museum hatten, bietet sich als Zugang der interdisziplinäre Wissenschaftszweig der Organisationsforschung an. Für diese Arbeit wurde empirisch vorgegangen. Im Stadtarchiv Leipzig wurden kunstpolitisch relevante Bestandsgruppen identifiziert sowie im Anschluss mehrere Hundert Akten strukturiert und systematisch bearbeitet. Dadurch konnte sichergestellt werden, dass alle (dokumentierten) Prozesse im Untersuchungszeitraum erfasst wurden. Das zusammengetragene Quellenmaterial wurde von der Organisationseinheit Stadtverwaltung produziert und archiviert. Das Museum der bildenden Künste war und ist als städtisches Museum an die Verwaltungsstruktur und damit auch an die Organisation Stadtverwaltung angegliedert.¹¹ Die Zeithistoriker Marcus Böick und Marcel Schmeer liefern mit ihrer 2020 herausgegebenen Publikation *Im Kreuzfeuer der Kritik. Umstrittene Organisationen im 20. Jahrhundert* Zugangsmöglichkeiten und Diskussionsgrundlagen, um sich dem Feld der, wie sie es nennen, „multidimensionalen historischen Organisationsgeschichtsschreibung“ anzunähern.¹² Dieser Ansatz ermöglicht es, die museale Praxis in Leipzig in einer Zeit des Umbruchs von verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und damit über die rein beschreibende Wiedergabe der historischen Ereignisse hinaus zu gehen. Mit der Einteilung in eine Makro-, Meso- und Mikroebene kann das Quellenmaterial strukturiert und auf seine Verflechtungen hin untersucht werden. Die Makroebene bildet dabei das übergeordnete Level ab, wie einen politischen Diskurs, gesamtgesellschaftliche Prozesse oder, wie für die vorliegende Untersuchung, die übergeordnete Stufe des Herrschaftssystems. Sie steht für

¹¹ Der Archivbestand aus dem Museum der bildenden Künste wurde bisher nicht an das Stadtarchiv Leipzig übergeben. Einerseits blieben so viele Dokumente erhalten, andererseits ist das Archivgut dadurch bisher nicht erschlossen.

¹² Böick, Marcus/Schmeer, Marcel: Aus dem toten Winkel ins »Kreuzfeuer der Kritik«? Organisationen in der zeithistorischen Theorie und Praxis. In: Böick, Marcus/Schmeer, Marcel (Hg.): *Im Kreuzfeuer der Kritik: umstrittene Organisationen im 20. Jahrhundert*. Frankfurt 2020, S. 9-65. Hier: S. 54.

die sowjetische Besatzungsmacht, die Sowjetische Militäradministration Deutschlands (SMAD) und später für die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) unter Federführung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED). Auch die Ministerien und alle weiteren Behörden auf Bundesebene werden in der Makroebene eingegliedert. Inhaltlich werden der Makroebene die Gesetze, Verordnungen und politischen Theorien der Staatsmacht zugeordnet. Auf der Mikroebene werden nach Böick und Schmeer „die konkreten Begegnungs- und Aushandlungsprozesse von Organisationen, ihren einzelnen Mitgliedern (intern) sowie anderen Individuen (extern) fokussiert“.¹³ Die Mikroebene ermöglicht es demnach, den Blick auf das individuelle Handeln der einzelnen Akteur:innen zu richten und herauszufinden, wie sie eingebunden in ihre jeweiligen Organisationsstrukturen miteinander und untereinander interagierten. Auch die Strategien und internen Beziehungen können so eingeordnet werden. Die Mesoebene stellt schließlich die Verbindung zwischen den beiden genannten Bereichen her und beschreibt die Organisationseinheit, innerhalb derer sich die Akteur:innen befanden. Übertragen auf den Untersuchungsgegenstand umfasst dieser Bereich das Leipziger Kulturamt und das Museum der bildenden Künste als Verwaltungseinheiten. Dieser Ansatz ermöglicht die Untersuchung und Analyse der musealen Praxis in den ersten sechs Jahre nach Kriegsende in Leipzig aus verschiedenen Blickwinkeln. Grundlage für diese Herangehensweise ist die vorangestellte Aufarbeitung der historischen Daten, der Verwaltungsstrukturen und der Akteur:innen-netzwerke im Untersuchungszeitraum.

Das Modell der Makro-, Meso-, und Mikroebene gibt die Struktur der Gliederung vor, sodass zuerst auf die Perspektive der sowjetischen Besatzer und der DDR-Regierung, dann auf die Kulturverwaltung und das Museum und zuletzt auf die museale Praxis mit den Beziehungen und Aushandlungsprozessen der Akteur:innen geschaut wird. Anhand historischer Marker erfolgt die Untersuchung in zwei Blöcken: 1945–1947 und 1948–1951. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges am 8. Mai 1945 beginnt und mit der Stabilisierung und Etablierung der DDR-Regierung im Jahr 1951 endet der Untersuchungszeitraum. Die ersten Jahre waren geprägt von der sowjetischen Besatzung und von der Abwendung vom Nationalsozialismus. Die Identität der Deutschen und der deutschen Kultur mussten neu gebildet werden. Die Position der sowjetischen Besatzungsmacht galt als richtungsweisend, wobei insbesondere

¹³ Böick/Schmeer 2020, S. 50.

in den ersten Nachkriegsjahren eine Offenheit und Liberalität gegenüber der Kultur der Zwischenkriegszeit und der westlichen Besatzungszonen vorherrschte. In dieser Konsolidierungsphase zwischen 1945 und 1947 liefen mehrere Prozesse parallel. Unter der Anleitung der sowjetischen Besatzungsmacht wurde die Verwaltung wieder arbeitsfähig gemacht und, so das Ziel, mit „unbelasteten“ Mitarbeiter:innen besetzt. Unter der Kapitelüberschrift *„Kultur im Aufbau“? Kulturpolitische und organisatorische Rahmenbedingungen für die Umsetzung der ersten Kunstausstellungen nach Kriegsende* werden zuerst die von der Sowjetischen Militäradministration Deutschlands (SMAD) getroffenen kunstpolitisch relevanten Entscheidungen und Anordnungen der Makroebene vorgestellt, bevor auf die konkrete Situation in Leipzig geschaut wird. Die kommunalen Strukturen werden auf ihre organisationsübergreifenden Verflechtungen hin untersucht. Die Umstrukturierung der Kulturverwaltung muss nachgezeichnet werden. Zur Herausarbeitung der Leitbilder städtischer Kunstpolitik werden die federführenden Akteur:innen identifiziert und deren Visionen anhand der verschriftlichten theoretischen Konzepte vorgestellt. Dafür ist Biografieforschung notwendig. Das gilt auch für das Museum der bildenden Künste, für das neben einem historischen Abriss auch die Vorstellung der Mitarbeiter:innen inklusive der publizierten und nicht publizierten Schriften relevant ist. Die Aufstellung und Rekonstruktion musealer Aufgaben erfolgen thematisch gebündelt. Unter dem Überbegriff *Bestandsaufnahme* wird der Kunsttransfer vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg untersucht. Neben den Rückführungen ausgelagerter Bestände werden hier die „Schossbergungen“ als Teil der Bodenreform und die Entnahme von Kunstwerken durch die Trophäenbrigaden thematisiert. Als Fallbeispiel wird die private Kunstsammlung der Familie Speck von Sternburg und deren Transfer an das Museum der bildenden Künste vorgestellt. Schließlich wird die Mikroebene beleuchtet, indem der Fokus auf die Kunstausstellungen des MdbK nach Kriegsende gelenkt wird. Anhand ausgewählter Expositionen, selektiert aufgrund der Quellenlage, wird die Arbeit am Museum in all ihren Facetten nachvollziehbar und die Auseinandersetzungen mit der Stadt- und Landesverwaltung deutlich. Der Einfluss der Kommandantur als Zensurbehörde wird herausgestellt. Anhand der Kunstausstellungen wird das Netzwerk kunstpolitisch aktiver Menschen in Leipzig sichtbar.

Die zweite Phase der Untersuchung steht unter der Überschrift *Zentralisierung*. Sie setzt 1948 im Jahr der Währungsreform an. Geprägt von den politischen Verschärfungen des

beginnenden Kalten Krieges schlug sich die Zentralisierung in allen Bereichen nieder. In diese Phase fielen die Gründung der DDR, der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten (Stakuko) und des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) sowie die Jahrespläne der Planwirtschaft. Mit der Formalismuskampagne erfolgte die Abwendung von den als ungegenständlich und westlich angesehenen Stilrichtungen der Moderne und die Hinwendung zu einer Kunst nach sowjetischem Vorbild, dem *Sozialistischen Realismus*. Dabei berief man sich auf das nationale, humanistische Erbe der Deutschen, die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, Goethe und Schiller. Auf der Makroebene werden die wesentlichen Punkte der SED-Kunstpoltik zwischen 1948 und 1951 zusammengefasst und der *Sozialistische Realismus* als Kunstform bzw. theoretische Konstruktion aus der Sowjetunion hergeleitet. Auf der Mesoebene steht die zunehmende Einflussnahme der Leipziger Kulturverwaltung auf die museale Praxis. Unterschiedliche Formate tragen zu einer Zentralisierung der städtischen Kultur bei. Die für die Untersuchung ausgewählten Kunstausstellungen wurden auf Initiative unterschiedlicher Akteur:innen in Leipzig umgesetzt und bilden damit ein breites Spektrum ab. Die „Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen“ (1948) sowie „Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit“ (1950) gingen auf Vorschläge der Leipziger Kulturverwaltung zurück. Die Schau „Die Kunst der Zeit“ (1951) wurde auf Anfrage des Künstlerpaares Hans und Lea Grundig aus Dresden umgesetzt und die „Vergleichende Bildbetrachtung. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ (1951) wurde von den Angestellten des MdbK selbst konzipiert. Jede dieser Präsentationen fügte sich in das übergeordnete kunstpolitische Leitbild ein. Und dennoch können individuelle Ziele und Strategien der Selbstbehauptung ausgemacht werden.

Unter dem Titel *Kultur als Wirtschaftsfaktor? Die Leipziger Messen und das begleitende Kulturprogramm* schließt sich zum Ende der Arbeit hin ein Exkurs an. Einer der Hauptthesen folgend, werden die Kunstausstellungen während der Leipziger Messe im Untersuchungszeitraum erforscht. Wesentliche Untersuchungsgegenstände sind die von der Stadtverwaltung publizierten Messekulturprogramme für die internationalen Messebesucher:innen. Die grafische Gestaltung der Hefte wird in Bezug zu den Kunstausstellungen und in den übergeordneten kunstpolitischen Kontext gesetzt. So kann abschließend geklärt werden, ob die Ausstellungen während der Messe als kunstpolitisches Instrument der städtischen Repräsentation fungierten.

Im Anhang wurde der Dissertation ein Ausstellungs- und ein Vortragsverzeichnis des Museums der bildenden Künste Leipzig (1945–1951) beigelegt. Dabei wurden neben den museumseigenen Veranstaltungen auch solche aufgenommen, die in Kooperation mit anderen Institutionen stattfanden oder von anderen Häusern geliehen wurden.

1.3 Forschungsstand und Quellen

In Annäherung an dieses Forschungsvorhaben wurde auf die bereits publizierte Sekundärliteratur zu Kunst, Politik und Geschichte der SBZ/DDR und in Leipzig zurückgegriffen. Die wohl umfangreichsten Quellenstudien der kulturpolitischen Prozesse in Leipzig wurden von dem Kulturwissenschaftler Thomas Höpel vorgelegt. In mehreren zumeist komparatistisch angelegten Arbeiten untersucht Höpel die Vorgänge in der städtischen Kulturpolitik. Höpel liefert mit seinen Publikationen Grundlagenforschung zu den Akteur:innen und Strukturen der Kulturpolitik in Leipzig im 20. Jahrhundert.¹⁴ Die bildende Kunst und die Museen nehmen darin nur einen kleinen Teil ein oder werden am Rande erwähnt. Vielmehr ist es Höpel daran gelegen, die komplexen Zusammenhänge kulturpolitischer Praxis vor dem Hintergrund der jeweiligen Staatsführung und deren politischer Entscheidungen darzulegen.¹⁵ Höpel zieht in seinen Untersuchungen Vergleiche mit den Partnerstädten Leipzigs (Frankfurt am Main und Lyon) und anderen europäischen „Second Cities“.¹⁶ Die erste Gesamtdarstellung zu allen vier Besatzungszonen lieferte Jutta Held mit ihrer Arbeit zu *Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach d. 2. Weltkrieg* veröffentlicht im Jahr 1981.¹⁷ Darauf aufbauend dienen die Publikationen von Martin Papenbrock und Gabriele Saure zu *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen* (2002) und Ulrike Ziegler zu *Kulturpolitik im geteilten Deutschland. Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre* (2006) als

¹⁴ Vgl. Höpel, Thomas: "Die Kunst dem Volke" Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945–1989. Leipzig 2011; Höpel, Thomas: Von der Kunst- zur Kulturpolitik: städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939. Stuttgart 2007 (Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, 7).

¹⁵ Vgl. Höpel, Thomas: Opposition, Dissidenz und Resistenz in Leipzig 1945–1989. Leipzig 2018 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 16).

¹⁶ Vgl. Höpel 2017.

¹⁷ Vgl. Held, Jutta: Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach d. 2. Weltkrieg. Berlin 1981 (Verlag für Ausbildung und Studium, 8).

Nachschlagewerke zur gesamtdeutschen Ausstellungstätigkeit der Nachkriegszeit.¹⁸ Die Dissertation *Das unerwünschte Erbe: Die Rezeption ‚entarteter‘ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR* von Maïke Steinkamp, erschienen 2008, legt den Schwerpunkt der Untersuchung auf die SBZ/DDR und nimmt auch die Akteur:innen der Kunstpolitik in den Blick.¹⁹ Gerd Dietrichs *Kulturgeschichte der DDR*, erschienen in drei Bänden 2018, ist eine der wenigen Publikationen aus Sicht eines ehemaligen DDR-Historikers.²⁰

Zwei Beiträge zu einzelnen Organisationen liegen vor. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden veröffentlichten 2014 unter dem Titel *Sozialistisch sammeln. Die Galerie Neue Meister zur Zeit der DDR* die erste umfassende Studie in der Auseinandersetzung mit der gesamten musealen Praxis nach 1945.²¹ Neben einer Chronik inklusive der Ausstellungen und Ankäufe „im Kontext der historischen Entwicklungen von 1945 bis 1990“ untersucht dieser Sammelband die Museumsleiter:innen, das „Zusammenwirken mit staatlichen Institutionen der DDR“ sowie die „Verfahren bei Vermögensschäden nach Gründung der DDR“. Die Untersuchung »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958 von Petra Winter (2008) bildet die besondere Situation der Museumslandschaft in der Hauptstadt nach 1945 ab. Auch hier spielen die Akteur:innen und deren Verflechtungen eine wesentliche Rolle.

Die Sowjetische Militäradministration wurde von Jan Foitzik in mehreren Forschungsprojekten untersucht.²² Dennoch wurden die Befehle der SMAD noch nicht vollständig

¹⁸ Vgl. Papenbrock, Martin/Saure, Gabriele (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2: Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie versehen mit einem Index verfolgter Künstlerinnen und Künstler. Bearbeitet von Ilona Brumme, Dirk Janßen, Martin Papenbrock, Gabriele Saure, Annette Schmelter und Kerstin Schneider. Weimar 2000 (Schriften der Guernica-Gesellschaft. Kunst, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert, 9); Ziegler, Ulrike: Kulturpolitik im geteilten Deutschland. Kunstaustellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre. Frankfurt a.M. 2006 (Europäische Hochschulschriften 28). Zugl. Diss. Univ. Regensburg 2005.

¹⁹ Vgl. Steinkamp, Maïke: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR. Berlin 2008 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, 2). Zugl. Diss. Univ. Bonn 2007.

²⁰ Vgl. Kowalczyk, Ilko-Sascha: Rezension zu: Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR. Band I: Kultur in der Übergangsgesellschaft 1945–1957; Band II: Kultur in der Bildungsgesellschaft 1957–1976; Band III: Kultur in der Konsumgesellschaft 1977–1990. Göttingen 2018. In: H-Soz-Kult, Stand: 19.12.2018. URL: www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-29923 (abgerufen am: 28.6.2019).

²¹ Vgl. Dalbajewa, Birgit/Fleischer, Simone/Lupfer, Gilbert/Schröter, Kathleen (Hg.): Sozialistisch sammeln. Die Galerie Neue Meister zur Zeit der DDR. Köln 2014.

²² Vgl. Foitzik, Jan: Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. Struktur und Funktion. Berlin 1999 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 44); Foitzik, Jan (Hg.): Sowjetische Interessenpolitik in Deutschland 1944–1954. Dokumente. München 2012 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 18); Foitzik, Jan (Bearb.): Inventar der Befehle des Obersten Chefs der Sowjetischen

bearbeitet und der Wortlaut liegt oft nicht publiziert vor. Daher werden die für diese Arbeit relevanten Befehle, wenn möglich und inhaltlich nötig, aus den Quelldokumenten der Archive transkribiert. Als regionale Studien zu den Verwaltungsstrukturen in Sachsen und Leipzig, insbesondere aus der Geschichtswissenschaft, kann auf die Sammelbände aus den Reihen „Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung“, „Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig“ sowie „Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart“ zurückgegriffen werden.²³ Das Museum der bildenden Künste selbst setzte sich in verschiedenen Forschungsprojekten und in Ausstellungen mit der Aufarbeitung der eigenen Museumsgeschichte auseinander. Besonders hervorzuheben sind die Studien von Dietulf Sander und Birgit Brunk, wobei letztere bislang noch nicht publiziert werden konnten.²⁴ Ein Überblick zum kulturellen Leben in Leipzig ab 1945 wurde stichpunktartig im Ausstellungskatalog *Lust und Last* zusammengetragen.²⁵ Dort findet sich auch eine Auswahlbiografie der bekanntesten Leipziger Künstler:innen. Im Sammelband *Kunstdokumentation SBZ, DDR: 1945–1990* wurden neben der Rezeption und Produktion

Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. Offene Serie. München 1995/Reprint 2015 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 8). URL: <https://doi.org/10.1515/9783110974331> (abgerufen am: 7.4.2021).

²³ Exemplarisch können an dieser Stelle die Aufsätze von Nora Blumberg, Stefan Donth, Ivo Nußbicker und Christian Rau genannt werden: Blumberg, Nora: Leipzig unterm Sternenbanner. Der Neuaufbau der Stadtverwaltung unter amerikanischer Besatzung. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Stadt und Krieg: Leipzig in militärischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Leipzig 2014 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 8), S. 461-496; Donth, Stefan: Die Rolle der sowjetischen Besatzungsmacht bei der Errichtung des kommunistischen Machtapparats in Sachsen von 1945 bis 1952. In: Schmeitzner, Maik/Vollnahl, Clemens/Weil, Francesca (Hg.): Von Stalingrad zur SBZ. Sachsen 1943 bis 1949. Göttingen 2006 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 60), S. 223-238; Nußbicker, Ivo: Zwischen Pajok und Sanktion. Zum Verhältnis der Leipziger Stadtverwaltung und der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland in den Jahren 1945 bis 1949. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Stadt und Krieg. Leipzig in militärischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Leipzig 2014 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 8), S. 497-517; Rau, Christian: Stadtverwaltung unter den Bedingungen des „Demokratischen Zentralismus“ 1949–1989. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 476-508.

²⁴ Vgl. Sander, Dietulf: Provenienzforschung im Museum der bildenden Künste Leipzig. In: Gibas, Monika (Hg.): "Arisierung" in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Leipzig 2007 (Schriftenreihe Geschichte - Kommunikation - Gesellschaft, 4), S. 276-287; Sander, Dietulf: „Uns liegt ein vermögensrechtlicher Antrag vor über ...“: Restitutionen im Museum der bildenden Künste Leipzig. In: Mieth, Katja Margarethe (Hg.): Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR. Chemnitz 2011, S. 40-45.

²⁵ Vgl. Guratzsch, Herwig/Großmann, G. Ulrich (Hg.): Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Museum der bildenden Künste und Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig. Ostfildern-Ruit 1997.

von Kunst in Leipzig und Halle (Saale) auch die weiblichen Künstlerinnen sowie die Remigration in die SBZ/DDR in den Blick genommen.²⁶

Der Forschungsbereich „Kunsttransfer“ vor und nach 1945 wurde in den letzten Jahren in mehreren Projekten untersucht. Federführend für die Erforschung der „Schlossbergungen“ in Sachsen waren und sind Gilbert Lupfer und Thomas Rudert.²⁷ Das „Deutsche Zentrum Kulturgutverluste“ in Magdeburg koordiniert und finanziert seit 2015 bundesweit Projekte zu unrechtmäßig entzogenem Kulturgut, seit 2017 auch zu Kulturgutentziehungen in der SBZ und der DDR.²⁸ 2021 wurden mit der Publikation *Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien* die Ergebnisse der Arbeitsgruppe „Kriegsverluste deutscher Museen“ des Deutsch-Russischen Museumsdialogs veröffentlicht.²⁹ Die Kooperation von deutschen und russischen Forscher:innen und Archiven ermöglichte die Erarbeitung einer objektzentrierten Datenbank, wodurch nun begonnen werden kann, die Verlustgeschichten der Kulturgüter nach 1945 in den ehemals sowjetisch besetzten Gebieten aufzuarbeiten. Diese Grundlagenforschung analysiert erstmals deutsche und russische Quellen auf Bundesebene und stellt sie in Beziehung zueinander. Das Museum der bildenden Künste Leipzig war als Projektmuseum beteiligt. In diesem Forschungsprojekt wurden allerdings die städtischen Archive nicht berücksichtigt. Die Forschungsansätze des Projektes und dieser Dissertation überschneiden sich demnach nicht, sondern ergänzen sich gewinnbringend. Nicht nur wurde so die zentrale Rolle Leipzigs für die Verbringung von Kulturgütern in die Sowjetunion deutlich. Auch die politischen und historischen Hintergründe der Trophäenbrigaden wurden hier aufgearbeitet.

Neben der Sekundärliteratur wurde für diese Arbeit in verschiedenen Archiven analog und digital recherchiert. Da eine strukturierte und systematische Bearbeitung der Museumslandschaft in Leipzig noch ausstand, wurde im Stadtarchiv Leipzig der komplette Bestand *Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig* (StVuR), der den Zeitraum von

²⁶ Vgl. Feist, Günter u.a. (Hg.): *Kunstdokumentation SBZ, DDR: 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien*. Köln 1996.

²⁷ Vgl. Lupfer, Gilbert/Rudert, Thomas: *Schlossbergung, Republikflucht, Kunst gegen Devisen*. In: *arsprototo*, hrsg. v. Kulturstiftung der Länder, 1/2016. URL: <https://www.kulturstiftung.de/schlossbergung-republikflucht-kunst-gegen-devisen/> (abgerufen am: 13.4.2021).

²⁸ Vgl. Homepage Deutsches Zentrum Kulturgutverluste. URL: <https://www.kulturgutverluste.de> (abgerufen am: 31.5.2022).

²⁹ Vgl. Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): *Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien*. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3).

1945 bis 1989 abbildet, durchsucht. Ziel war die Identifikation aller kunstpolitisch relevanten Verwaltungseinheiten, da dieser Bestand nach dem Provenienzprinzip angelegt wurde. Im Stadtarchiv waren die meisten für diese Untersuchung relevanten Akten im „Dezernat Oberbürgermeister“ oder „Dezernat Volksbildungsamt“ abgelegt. Aber auch im „Hauptverwaltungsamt“, im „Rechtsamt“, im „Sekretariat Oberbürgermeister“ oder der „Abteilung Kultur“ konnten Akten für die Untersuchung recherchiert werden. Die nach wie vor im Archiv des Museums der bildenden Künste lagernden Akten konnten anhand einer groben Gliederung gesichtet werden. Das in Kisten, Mappen und Aktenordnern gelagerte Material wurde bislang noch nicht umfassend erfasst. Die hier eingelagerten Briefe, Quittungen, Listen und Manuskripte sind fast gänzlich unpubliziert und wurden daher zu großen Teilen transkribiert.³⁰ In der Behörde des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU/Bundesarchiv) wurden ertragreiche Recherchen zu den Akteur:innen der Leipziger Kulturpolitik vorgenommen. Denn obschon das Ministerium für Staatssicherheit erst 1950 gegründet wurde, umfassen die Bestände der BStU auch die Dokumente der Vorgängerorganisationen. Neben der Allgemeinen Personenablage konnten so auch Artikel zur Kunstpolitik in Leipzig, der SBZ und DDR aus der regionalen und überregionalen Presse recherchiert werden. Im Archiv des Stadtgeschichtlichen Museums der Stadt Leipzig lagern Bestände mit Fotografien, Plakaten und Programmheften, die als Dokumente der Zeitgeschichte zur Untersuchung der musealen Praxis in der Messestadt herangezogen werden konnten. Insbesondere der Fund der Messekulturprogramme lieferte den Anstoß dazu, auch die Wechselwirkungen zwischen Wirtschaft und Kultur in Leipzig nach dem Zweiten Weltkrieg untersuchen zu wollen.

Abschließend sollen zwei Forschungsprojekte genannt werden, die in der jüngsten Vergangenheit die Grundsteine zur Aufarbeitung der Kulturpolitik zwischen 1933 und 1945 geleistet haben. Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte erarbeitete in Kooperation mit dem Haus der Kunst München und dem Deutschen Historischen Museum in Berlin zwischen 2007 und 2011 eine Datenbank mit dem Namen „GDK Research“. Damit liegen alle Kunstwerke,

³⁰ Zahlreiche vom Museum der bildenden Künste zwischen 1945 und 1951 herausgegebenen Ausstellungskataloge wurden von der Sächsischen Landesbibliothek/Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) digitalisiert und können in der Digitalen Sammlung online eingesehen werden. URL: <https://digital.slub-dresden.de/kollektionen> (abgerufen am: 31.5.2022).

Verkäufe, Künstler:innen, Kataloge und Ausstellungsfotografien der Großen Deutschen Kunstausstellungen zwischen 1937 und 1944 recherchierbar und frei zugänglich vor. Die Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der Freien Universität Berlin untersucht seit 2003 die Methoden nationalsozialistischer Kunstpolitik. Die Forscher:innen erstellten sukzessive ein Gesamtverzeichnis der 1937 in deutschen Museen beschlagnahmten Werke und übertrugen dieses Beschlagnahmeinventar in eine Datenbank, die seit 2010 öffentlich zugänglich ist und stetig erweitert wird. So können neben den allgemeinen Daten (Künstler:in, Titel, Technik) auch Institutionen und die Provenienz der Objekte recherchiert werden. Beide Datenbanken ermöglichen den Nachweis von Kontinuitäten und Brüchen in der Kunstförderung der direkten Nachkriegszeit.

2. 1945–1947: „Kultur im Aufbau“? Politische und organisatorische Rahmenbedingungen für die Umsetzung der ersten Kunstausstellungen

2.1 Die Kunstpolitik der Besatzungsmächte in der SBZ, in Sachsen und Leipzig

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Besetzung Deutschlands begann für die Bevölkerung eine Zäsur. Die Herrschaft des nationalsozialistischen Regimes war beendet. Unter der erst amerikanischen und dann sowjetischen Besetzung mussten nun alle Bereiche des Lebens neu aufgebaut und organisiert werden. Da die amerikanische Besetzung in Leipzig weniger als zwei Monate andauerte, liegt der Fokus nachfolgend auf den Zielen und Konzepten der sowjetischen Besatzer.³¹ Dabei wird die Kunst- und Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ, in Sachsen und in Leipzig untersucht. Die Ziele und Maßnahmen der UdSSR für die Umgestaltung und den Aufbau einer neuen Kultur nach sowjetischem Vorbild prägten die ersten Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges und bildeten die Grundlage zur Etablierung der Kunst- und Kulturpolitik in der DDR. Mit dem Aufsatz *Werden und Wachsen. Zur Frühgeschichte der DDR als aktuellem Forschungsfeld* (2021) liefert Elke Scherstjanoi einen aktuellen Überblick zu den verschiedenen

³¹ Zu den Konzepten der amerikanischen Besatzungsmacht vgl. Henke, Klaus-Dietrich: Die amerikanische Besetzung Deutschlands. München 2009.

Perspektiven, die in der Forschungslandschaft zur SBZ und frühen DDR diskutiert wurden und werden. Sie spricht unter anderem den Generationenwechsel der Wissenschaftler:innen an, der aktuell dazu führe, dass die „Pluralität der Grundannahmen aus der bundesdeutschen Forschung“ verloren gehe, da die Politikgeschichte nun wieder von westdeutschen Traditionen zuungunsten der ostdeutschen Perspektive dominiert werde.³² Einer der letzten noch am Diskurs beteiligten DDR-Historiker ist beispielsweise Gerd Dietrich. In seinem dreibändigen Werk *Kulturgeschichte der DDR* (2018) konstatiert er zwei mögliche Interpretationen, die er in der historischen Forschung zur Genese der politischen Strukturen nach 1945 identifiziert: „Die eine geht von stalinistischer und kommunistischer Herrschaft von Anfang an“, die andere von einer „Offenheit der Geschichte nach 1945“ aus.³³ Den zweiten Ansatz verfolgend, schreibt Dietrich: „Erst mit dem Ausbruch des Kalten Krieges 1947/ 48 setzten die Stalinisierung der SED und die Orientierung der SBZ/ DDR auf das sowjetische Modell ein.“³⁴ Demnach habe es im „Osten“ entgegen der Theorie der zwei Diktaturen (NS und DDR-Diktatur) ebenso pluralistische und demokratische Tendenzen gegeben.³⁵ Für Jan Foitzik, der maßgeblich zur Erforschung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) beigetragen hat, muss die „sowjetische Deutschlandpolitik im Kontext der sowjetischen Osteuropapolitik“³⁶ gesehen werden. Er beschreibt anhand von Quellendokumenten die Kooperationen zwischen den USA und der UdSSR auf militärischer, wirtschaftlicher und politischer Ebene und geht auf den Entfremdungsprozess ein, der letztlich zum Kalten Krieg führte.³⁷ Jeannette van Laak analysiert in ihrer Dissertation *Aktivisten der ersten Stunde. Die Antifa in der Sowjetischen Besatzungszone* (2001) die unterschiedlichen Konzepte einer sowjetischen Deutschlandpolitik aus den frühen 1940er-Jahren und kommt zu dem Ergebnis, dass die sowjetische

³² Vgl. Scherstjanoi, Elke: Werden und Wachsen. Zur Frühgeschichte der DDR als aktuellem Forschungsfeld. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 69/2, 2021, S. 295-305. Hier: S. 296.

³³ Dietrich, Gerd: *Kulturgeschichte der DDR*. Bd. 1. München 2018, S. 7f.

³⁴ Dietrich 2018a, S. 8.

³⁵ Zur Totalitarismus-Diskussion um die DDR vgl. Scherstjanoi 2021, S. 297-301; Gräßler, Florian: *War die DDR totalitär? Eine vergleichende Untersuchung des Herrschaftssystems der DDR anhand der Totalitarismuskonzepte von Friedrich, Linz, Bracher und Kielmansegg*. Baden-Baden 2014 (Extremismus und Demokratie, 30). Zugl. Diss. TU Chemnitz, 2014.

³⁶ Foitzik, Jan (Hg.): *Sowjetische Interessenpolitik in Deutschland 1944–1954. Dokumente*. München 2012 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 18), S. 41. Zu Stalins Okkupations-Strategie vgl. Mark, Eduard: *Revolution by Degrees. Stalin's National-Front Strategy for Europe, 1941–1947*. Washington, D.C. 2001 (Cold war international history project, 31). URL: <https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/ACFB11.pdf> (abgerufen am: 19.1.2022).

³⁷ Vgl. Foitzik 2012, S. 39-49.

Regierung aufgrund der vorrangigen Reparationsforderungen an Deutschland, deren Grundlage die Bündnispolitik mit den Alliierten in Jalta bildete, während des Krieges kein einheitliches politisches Programm vorlegte.³⁸ Nichtsdestotrotz bereiteten sich die sowjetischen Besatzungsoffiziere ab 1944 intensiv auf ihre zu erwartenden Funktionen vor, indem sie Lehrgänge zur deutschen Wirtschaft, Sprache, Politik, Landeskunde und Geschichte belegten.³⁹ Die „Richtlinien zur Verwaltung der besetzten Gebiete“⁴⁰ wurden 1944 festgelegt. Die hier ausformulierte Ordnung der Kriegskommandanturen bildete die Grundlage für den Aufbau der SMAD.⁴¹ Ein noch vor Kriegsende von Josef Stalin (1878–1953) ausgearbeitetes Aktionsprogramm wiederum bildete die Arbeitsgrundlage der KPD-Funktionäre nach der Eroberung Berlins durch die Rote Armee. Auf der politischen Ebene erkennt Gerhard Wettig eine Art demokratisches Täuschungsmanöver des Kremls aus Vorsicht gegenüber den westlichen Alliierten. Mit dem Ziel die in der SBZ sofort eingeleiteten ersten Maßnahmen der politisch-gesellschaftlichen Umgestaltung auf die Westzonen“ zu übertragen „legte die sowjetische Seite größten Wert auf ein ‚bürgerlich-demokratisches‘ Image ihrer Besatzungspolitik und auf die Eingliederung ‚bürgerlicher‘ Kräfte in den ‚antifaschistisch-demokratischen Block‘, wie das sowjetzonale Pendant der ‚Nationalen Front‘ offiziell hieß.“⁴² Dies steht in keinem Widerspruch zu den einleitend von Gerd Dietrich angenommenen pluralistischen und demokratischen Tendenzen, wenn die Perspektive, aus der auf die historisch-politischen Prozesse geschaut wird, klar benannt wird. Während Wettig aus der Perspektive Stalins von einem außenpolitischen Standpunkt aus auf die ersten Monate und Jahre der SBZ blickt, beschreibt Dietrich in seiner Untersuchung eine Kulturgeschichte aus der innenpolitischen Sicht der SBZ/DDR.

Die Sowjetischen Militäradministration in Deutschland

³⁸ Vgl. Laak, Jeannette van: Aktivisten der ersten Stunde. Die Antifa in der Sowjetischen Besatzungszone. Diss. Univ. Jena 2001. URL: https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00000661 (abgerufen am: 14.01.2022), S. 52-58.

³⁹ Vgl. Laak 2001, S. 63; Erler, Peter/Laude, Horst/Wilke, Manfred (Hg.): "Nach Hitler kommen wir" Dokumente zur Programmatik der Moskauer KPD-Führung 1944/45 für Nachkriegsdeutschland. Berlin 1994.

⁴⁰ Foitzik, Jan: Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. Struktur und Funktion. Berlin 1999 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 44), S. 76.

⁴¹ Van Laak merkt an, dass die Vorbereitungen zur Besetzung Deutschlands im sowjetischen Militär im Vergleich zu den amerikanischen oder britischen Besatzern eher spät einsetzten. So erfolgte auch die Formulierung der wichtigsten Besatzungsaufgaben erst sechs Wochen vor Kriegsende. Vgl. Laak 2001, S. 64f.

⁴² Wettig, Gerhard: Stalins Politik gegenüber dem besetzten Deutschland. In: Behring, Rainer/Schmeitzner, Mike (Hg.): Diktaturdurchsetzung in Sachsen. Studien zur Genese der kommunistischen Herrschaft 1945–1952. Köln 2003, S. 27-50. Hier: S. 33ff.

Die offizielle Politik der sowjetischen Besatzungsmacht wurde von der SMAD in Form von Befehlen veröffentlicht und mithilfe von Richtlinien, Verfügungen, Zensur, Kontrolle und natürlich dem direkten persönlichen Kontakt der Kommandanten vor Ort durchgesetzt.⁴³

Die Befehle der SMAD definiert Elke Scherstjanoi als:

zentrales herrschaftstechnisches Mittel der Besatzungszeit. Befehle waren sowohl intern als auch nach außen das eigentliche Lenkungsinstrument der militärisch organisierten Besatzungsbehörde, zugleich in vielen Fällen Ausdruck eines obersten Besatzerwillens.⁴⁴

Die SMAD übernahm „alle Befugnisse, die bis zur Kapitulation Deutschlands die deutsche Regierung, das Oberkommando der Wehrmacht und die Regierungen, Verwaltungen und Behörden der Länder, Städte und Gemeinden besessen hatten.“⁴⁵ Damit oblag es den sowjetischen Kommandanten den ökonomischen und den politischen Transformationsprozess in der SBZ zu lenken. Die SMAD wurde am 6. Juni 1945 offiziell gegründet.⁴⁶ Die direkte Einflussnahme der SMAD auf die Stadtverwaltung endet erst mit der Gründung der DDR im Oktober 1949.⁴⁷ Ihre Aufgabe war es:

die Einhaltung der Bedingungen, die sich aus der bedingungslosen Kapitulation für Deutschland ergeben, zu kontrollieren, die Sowjetische Besatzungszone in Deutschland zu verwalten und die vereinbarten Beschlüsse des Kontrollrates zu grundsätzlichen militärischen, politischen, ökonomischen und anderen, für ganz Deutschland gemeinsamen Fragen, durchzusetzen.⁴⁸

⁴³ Zur Organisationsstruktur der SMAD vgl. Broszat, Martin (Hg.): SBZ-Handbuch. Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949. München 1993.

⁴⁴ Zu den Befehlen der SMAD und deren Bearbeitungsstand vgl. Scherstjanoi, Elke: Sowjetische Befehle der Besatzungszeit – eine kaum genutzte Quelle im Bundesarchiv. Beitrag aus Sicht einer Historikerin über Möglichkeiten und Grenzen der Nutzung dieser besonderen Quellengattung. Onlinepublikation des Bundesarchivs vom 1.3.2019. URL:

https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Publikationen/Aufsaeetze/aufsatz-scherstjanoi-smad-befehle.pdf?__blob=publicationFile (abgerufen am: 26.1.2022).

⁴⁵ Nußbicker 2014, S. 500.

⁴⁶ Zur SMAD vgl. Schmeitzner, Mike/Donth, Stefan: Die Partei der Diktaturdurchsetzung: KPD - SED in Sachsen 1945–1952. Köln, Weimar, Wien 2002 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 21), S. 23; Donth, Stefan: Vertriebene und Flüchtlinge in Sachsen 1945 bis 1952. Die Politik der sowjetischen Militäradministration und der SED. Köln, Weimar, Wien 2000 (Geschichte und Politik in Sachsen, 15). Zugl. Diss. Univ. Leipzig 1999.

⁴⁷ Vgl. Stephan, Gerd-Rüdiger/Herbst, Andreas/Krauss, Christine/Küchenmeister, Daniel/Nakath, Detlef: Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch. Berlin 2002.

⁴⁸ Kreuzberger, Stefan: Die sowjetische Besatzungsmacht und das politische System der SBZ. Weimar, Köln, Wien 1996 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 3). Zugl. Diss. Univ. Bonn 1994, S. 27f.

In Sachsen begann die SMAD nach dem Abzug der amerikanischen Truppen Anfang Juli 1945 mit dem Aufbau Länder-SMA, wobei dieser Aufbauprozess bis Mitte 1946 andauerte.⁴⁹ Die Einflussnahme der Sowjetischen Militäradministration Sachsens (SMAS) auf die Verwaltung erfolgte durch Kaderlenkung in den sächsischen Behörden; einerseits durch die Entlassung ehemaliger NS-Angehöriger und andererseits durch die gezielte Platzierung geschulter KPD-Mitglieder.⁵⁰ Davon wurden etwa 20 Personen in Sachsen eingesetzt, u.a. Anton Ackermann (1905–1973), Hermann Matern (1893–1971) oder Kurt Fischer (1900–1950). Die Mitgliederzahl der KPD wuchs folglich rasant an und die Partei erfuhr Unterstützung durch die SMAD beispielsweise durch Papier oder Fahrzeuge. Die KPD war in allen Verwaltungsbereichen vertreten und obschon ihre Mitglieder die Schlüsselpositionen einnahmen, wurden auch Mitglieder der CDU, LDP und SPD bei den Personalentscheidungen berücksichtigt.⁵¹

Die Kulturpolitik in der Sowjetischen Besatzungszone

Innerhalb der SMAD gab es zwei Abteilungen, die für die Bereiche Kunst und Kultur relevant waren: Zum einen die *Abteilung Volksbildung* unter der Leitung von Pjotr W. Solotuchin (1897–1968) und zum anderen die *Abteilung Information* unter der Leitung von Sergej I. Tjulpanow (1901–1984). Die *Abteilung Information* (zuerst: Abteilung für Propaganda) war die größte Abteilung innerhalb der SMAD, die „die politisch-ideologische Arbeit in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens der SBZ“⁵² kontrollierte. Das in der SBZ installierte deutsche Gegenstück zu den Abteilungen der SMAD ist die *Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung* (DVV), wobei die *Abteilung Kunst und Literatur* die Museen und Ausstellungen

⁴⁹ Vgl. Schmeitzner/Donth 2002, S. 31. Siehe auch: Hilger, Andreas/Schmeitzner, Mike/Schmidt, Ute (Hg.): Diktaturdurchsetzung. Instrumente und Methoden der kommunistischen Machtsicherung in der SBZ/DDR 1945–1955. Dresden 2001 (Berichte und Studien, 35).

⁵⁰ Johannes Raschka beschreibt ausführlich die Kaderpolitik und deren Einfluss auf die sächsische Verwaltung. Vgl. Raschka, Johannes: Kaderlenkung durch die Sowjetische Militäradministration in Sachsen. In: Behring, Rainer/Schmeitzner, Mike (Hg.): Diktaturdurchsetzung in Sachsen. Studien zur Genese der kommunistischen Herrschaft 1945–1952. Köln 2003, S. 51–78.

⁵¹ Vgl. Donth 2006, S. 229f.

⁵² Dietrich, Gerd: "...wie eine kleine Oktoberrevolution..." Kulturpolitik in der SMAD 1945–1949. In: Clemens, Gabriele (Hg.): Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945–1949. Stuttgart 1994 (Historische Mitteilungen/Beiheft, 10), S. 219–236. Hier: S. 220. Dietrich konstatiert für die Informationsverwaltung zehn Unterabteilungen: Abteilung für politische Parteien, Verwaltungsorgane, Jugendorganisationen, Gewerkschaften, Kultur, Verlage und Pressewesen, Rundfunk, „Tägliche Rundschau“ (Tageszeitung der SMAD), Lektorenkollektive, Schule der SMAD (Königs-Wusterhausen ab 1946). Für die Volksbildungsverwaltung benennt er fünf Kategorien: Grund- und Mittelschulen, Hochschulen, kulturelle Aufklärung, Kunst und Museen.

koordinierte.⁵³ Rund elf Prozent aller SMAD-Befehle betrafen den Bereich der Kulturpolitik.⁵⁴ Für die museale Praxis der Nachkriegszeit waren die Befehle zur „Wiedereinrichtung und Tätigkeit der Kunstinstitutionen“ (**Befehl Nr. 51** vom 4. September 1945), zur „Erfassung und Schutz der Museumswerte und Wiedereröffnung und Tätigkeit der Museen“ (**Befehl Nr. 85** vom 2. Oktober 1945) sowie die „Rückführung von Museumswerten und die Wiedereröffnung der Museen, Regelung zu Kunst aus der Bodenreform“ (**Befehl Nr. 177** vom 18. Juni 1946) besonders relevant.

Federführend für die kulturpolitische Einflussnahme der SMAD waren die Kulturoffiziere. Sie gehörten einer jungen Generation gebildeter Intellektueller an, die ihre Ausbildung unter der Herrschaft Stalins erlangten. Sie verfügten meist über gute Kenntnisse der deutschen Sprache und interessierten sich für die deutsche Kultur.⁵⁵ Bereits während des Krieges wurden sie für die Lehrgänge der deutschen Kriegsgefangenen herangezogen.⁵⁶ Nach dem Krieg wurden die Kulturoffiziere in der *Abteilung Volksbildung* und der *Abteilung Information* innerhalb der SMAD eingesetzt. Das Vorgehen der Kulturoffiziere in der SBZ wird von Gerd Dietrich und Maik Weichert als „umsichtig“ und „tolerant“ bezeichnet. Als Gründe dafür werden die eigenen Erfahrungen in der stalinistischen Kulturpolitik der Sowjetunion sowie der Glaube an eine hohe deutsche Kultur genannt.⁵⁷ Als Beleg dafür zitiert Gerd Dietrich den Leiter der Kulturabteilung innerhalb der Informationsverwaltung der SMAD, Alexander Dymshitz (1910–1975):

Wir wußten, daß der deutsche Nazismus zwar die Kunst mißbrauchen aber niemals töten konnte. Wir wußten, welche einen großen Beitrag die deutschen antifaschistischen Künstler im Wettkampf gegen den Hitlerfaschismus geleistet haben, weil wir wußten, daß auch innerhalb Deutschlands die deutsche Kunst noch atmete, ließen wir uns von den Trümmern nicht täuschen, sondern gingen daran, diese Kunst wieder auszugraben.⁵⁸

In Kombination mit diesem Zitat wird in der Sekundärliteratur oft auf die Fotografien von sowjetischen Soldaten verwiesen, die das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar aus der

⁵³ Vgl. Broszat 1993, S. 229-238; Weichert, Maik: Kunst und Verfassung in der DDR. Kunstfreiheit in Recht und Rechtswirklichkeit. Tübingen 2018 (Beiträge zur Rechtsgeschichte des 20. Jahrhunderts, 101), S. 23; Ziegler 2006, S. 34ff.

⁵⁴ Vgl. Dietrich 2018a, S. 101.

⁵⁵ Vgl. Dietrich 2018a, S. 102.

⁵⁶ Vgl. Eggeling, Wolfram/Hartmann, Anne/Heinemann, Manfred (Hg.): Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945–1953. Berlin 1998 (Edition Bildung und Wissenschaft, 7), S. 150.

⁵⁷ Vgl. Dietrich 2018a, S. 103.

⁵⁸ Alexander Dymshitz: „Rückblick und Ausblick“, Rede auf der Schlussitzung des 1. Künstlerkongresses am 30. Oktober 1946 in Dresden. In: Ziermann, Klaus (Hg.): Alexander Dymshitz. Wissenschaftler, Soldat, Internationalist. Berlin 1977, S. 77. Zitiert nach: Dietrich 1994, S. 223.

schützenden Mauer bergen und so „gewissermaßen den klassischen Geist wieder frei“ legen.⁵⁹

Mit dem **Befehl Nr. 51** („Wiedereinrichtung und Tätigkeit der Kunstinstitutionen“) nahm die DVV im September 1945 ihre Arbeit auf. Hier wurde nicht nur die „Auflösung sämtlicher bestehender Kunstvereine und -verbände“ angeordnet, sondern auch die „Befreiung der Kunst“ von sämtlichen nationalsozialistischen Tendenzen [...] sowie die Popularisierung aller künstlerischen Mittel, v.a. der russischen Kunstschatze zur Demokratisierung des deutschen Volks“.⁶⁰ Kunstausstellungen, Kataloge und Druckerzeugnisse mussten durch die Abteilung für Volksbildung der SMAD genehmigt werden. Im Stadtarchiv Leipzig liegt der Schriftverkehr zwischen der Landesverwaltung Sachsen, dem Kulturamt und dem MdbK vor. Es sind alle drei Untersuchungsebenen abgebildet. Bezüglich Befehl Nr. 51 wandte sich Will Grohmann (1887–1968)⁶¹ als Ministerialdirektor der Landesverwaltung Sachsen (Zentralverwaltung für Bildung und Schule, Kulturabteilung) in einer Rundverfügung vom 26. September 1945 an die Oberbürgermeister Sachsens:

In Ergänzung unserer Rundverfügung vom 18.9.1945, die sich auf die Durchführung des Befehls Nr. 51 des Marschalls Shukow bezieht, erbitten wir auf Anforderung der Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone (Berlin) nach folgende Auskünfte:

1. Welche Räume stehen für Theater, für Konzerte und für Ausstellungen in Ihrem Bereich zur Verfügung? [...]
3. Welche Ausstellungen sind im Winterhalbjahr 1945/46 geplant? (Mit Angabe der Ausstellungsorte, des Leiters bzw. leitenden Ausschusses der Ausstellung und der Künstler, die auf der Ausstellung gezeigt werden sollen.)⁶²

Das Leipziger Kulturamt meldete die Planung von Wechselausstellungen aller städtischen Museen in den Räumen des Naturkundlichen Heimatmuseums und für das MdbK Ausstellungen zu Käthe Kollwitz, Alfred Frank, der in den letzten 12 Jahren unterdrückten Werke und "Der arbeitende Mensch".⁶³ Am 12. Oktober 1945 forderte der Leiter des

⁵⁹ Dietrich 1994, S. 219. Siehe auch: Weichert 2018, S. 24.

⁶⁰ Vgl. Ziegler 2006, S. 37.

⁶¹ Zu Will Grohmann und dessen Einflussnahme auf die Kunst- und Kulturpolitik nach 1945 in Deutschland vgl. Dietrich, Anke: Will Grohmann im Kontext der Kunst- und Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland 1945–1948. Maschinenmanuskript. Onlinepublikation Magisterarbeit TU Dresden 2013. URL:

https://www.academia.edu/29122111/Will_Grohmann_im_Kontext_der_Kunst-und_Kulturpolitik_im_Nachkriegsdeutschland_1945-1948 (abgerufen am: 25.1.2022); Rudert, Konstanze:

Im Netzwerk der Moderne: Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Kunsthalle im Lipsiusbau. München 2012.

⁶² Landesverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Bildung und Schule, Kulturabteilung K 60/45, Grohmann, Rundverfügung an alle Oberbürgermeister, 26.9.1945. StadtAL, StVuR 2126, Bl. 113.

⁶³ Vgl. Kulturamt, an die Landesverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Bildung und Schule - Kulturabteilung, Rundverfügung K. 60/45, 6.10.1945. StadtAL, StVuR 2126, Bl. 114.

Leipziger Kulturamts Rudolf Hartig (1893–1963) die Leipziger Museen auf, Berichte über die geplante Ausstellungskonzeption einzureichen, da die Museen laut Befehl Nr. 51 zum 1. November 1945 eröffnet werden sollten.⁶⁴ Hartigs Bericht wurde am 22. Oktober 1945 direkt an die sowjetische Kommandantur in Leipzig gesendet.⁶⁵ Als Anlagen wurden die Meldungen der Museen zu folgenden Punkten beigefügt:

- a) Bezeichnung und Lage des Museums,
- b) Name, Anschrift und Parteizugehörigkeit des Leiters,
- c) Auslagerungsorte mit Charakteristik der Gegenstände,
- d) Umfang der zur Zurückführung nötigen Maßnahmen,
- e) Maßnahmen für die Wiedereröffnung.

Der noch amtierende Leiter des MdbK, Werner Teupser (1895–1954), notierte in seinem Bericht Stichpunkte zu den noch aktiven Auslagerungsorten, erforderlichen Maßnahmen zur Rückführung der Bestände, zur Wiederherstellung und zur Wiedereröffnung.⁶⁶ Die Angaben zu Befehl Nr. 51 sind demnach eher logistischer Natur und beantworteten die vorrangigsten Fragen zu Auslagerungsorten, Zustand der Museen und Mitarbeiterstatus. Damit schließt Befehl Nr. 51 der SMAD direkt an die Fragebögen der Universität Leipzig im Auftrag der amerikanischen Militärregierung vom Sommer 1945 an.⁶⁷

Der **Befehl Nr. 85** vom 2. Oktober 1945 diente der „Wiederaufnahme der Arbeit der Museen“ und liegt als Abschrift aus dem Verordnungsblatt für die Provinz Sachsen vor. Hier werden konkrete Maßnahmen für die Bereiche Entnazifizierung, Inventarisierung, Schutz und Personal angeordnet:

Zum Zwecke der Wiederherstellung der Museen und der Nutzung der Kulturdenkmäler bei der Bildungsarbeit, unter Berücksichtigung der völligen Entfernung aller faschistischen und militaristischen Doktrinen in der Museumsarbeit befehle ich:

I. Der Deutschen Verwaltung der Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands die Wiederaufnahme der wissenschaftlichen Bildungsarbeit zu gestatten.

II. Dem Direktor der Deutschen Verwaltung der Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands:

- a) Die Verwendung der Museumspraxis zur Enthüllung des Faschismus und der faschistischen Entartungen in den Fragen der Kultur und Bildung sicherzustellen;

⁶⁴ Vgl. Kulturamt an die Museumsleiter (Naturkundliches Heimatmuseum, Museum der bildenden Künste, Stadtgeschichtliches Museum), 12.10.1945. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 3.

⁶⁵ Vgl. Volksbildungsamt/Kulturamt, Stadtrat Dr. Franz, an die Russische Kommandantur, z.Hd. von Herrn Oberst Morozow, 22.10.45. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 6-16.

⁶⁶ Vgl. MdbK, Teupser, an Kulturamt, 12.10.1945. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 11.

⁶⁷ Vgl. Abschriften der Fragebögen des MdbK an die amerikanische Militärregierung. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 56-58.

- b) Zum 1. November eine Erfassung sämtlicher erhalten gebliebener musealen Werte und Museumseinrichtungen der zentralen, örtlichen und herrenlosen Museen durchzuführen;
 - c) Einen Museumsschutz zu organisieren, eine zentrale Aufbewahrungsstätte (in Berlin) und örtliche Aufbewahrungsstätten (in den Verwaltungszentren der Bundesländer) zu schaffen;
 - d) Die aus den zentralen Museen evakuierten Werte festzustellen und sie bis zum 15. Oktober in der zentralen musealen Aufbewahrungsstätte zu vereinigen, in den örtlichen Aufbewahrungsstätten dagegen die herrenlosen und evakuierten Werte der örtlichen Museen;
In Aufbewahrungsstätten sind die Arbeiten einer erstmaligen Restaurierung, der Konservierung und der Verteilung der Museumsstücke auf die zu eröffnenden Museen zu organisieren; [...]
- III. Den Leitern der Verwaltungen der SMA in den Provinzen und Bundesländer, den Militärkommandanten der Bezirke, Städte und Kreise:
- a) Die Kontrolle über die Tätigkeit der örtlichen deutschen Stadtverwaltungen auf dem Gebiete der Museumsarbeit festzustellen;
 - b) Das Netz der örtlichen Museen zu überprüfen und zu bestätigen;
 - c) Die Kandidaturen der Leiter der örtlichen Museen und ihrer Vertreter für den wissenschaftlichen Teil zu bestätigen.⁶⁸

Die Landesverwaltung in Sachsen (i.A. Ministerialdirektor Will Grohmann) erteilte die Anweisungen aus Befehl Nr. 85 am 14. Oktober 1945 wieder in einer Rundverfügung an die Oberbürgermeister „Zur Weitergabe an die Leiter der örtlichen Museen“ und verlangte die umgehende Zuleitung der geforderten Listen an die Landesverwaltung. Die Rundverfügung greift die wesentlichen Punkte aus dem Befehl Nr. 85 auf und präzisiert diese:

Der Befehl Nr. 85 des Obersten Befehlshabers der Sowjetischen Militär-Administration ordnet die Wiedereinrichtung aller Museen in der sowjetischen Besatzungszone von Deutschland an. Bei der Wiedereinrichtung der Museen hat als oberster Grundsatz zu gelten, daß alle Museumsgegenstände, die geeignet sind, für Faschismus und Militarismus zu werden, ausgeschaltet werden. [...]

1. Um die Wiedereröffnung zu ermöglichen, haben die Leiter der Museen die während des Krieges ausgelagerten Museumsgegenstände- und Einrichtungen ihres Museums bis zum 15.10.1945 an den Museumsort zurückführen und in einer geeigneten Sammelstelle unterzubringen.
2. Sämtliche Museumsgegenstände und -Einrichtungen sind umgehend neu zu inventarisieren. Das Inventar-Verzeichnis mit Angabe der Sammelstelle und des Eigentümers ist umgehend in dreifacher Ausfertigung an die Landesverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Wissenschaft, Kunst und Erziehung, Min.-Dir. Dr. Grohmann, zur Weiterleitung an Sowjetische Militär-Administration bis 1. November 1945, einzureichen.
3. Mit den Inventar-Verzeichnissen ist eine Liste der in Aussicht genommenen Museumsleiter und ihrer Stellvertreter in dreifacher Ausfertigung bei der Landesverwaltung einzureichen.

⁶⁸ Abschrift aus dem Verordnungsblatt für die Provinz Sachsen, Nr. 3 vom 3.11.1945, 1. Jg., S. 5. StadtAL, StVuR 3193, Bl. 98-99.

4. Nach der Inventarisierung ist mit der Verteilung der Museumsgegenstände auf die einzelnen Museen sowie mit der Restaurierung beschädigter Stücke umgehend zu beginnen.
5. Bestehende Satzungen der Museen sind gleichfalls in dreifacher Ausfertigung mitzuteilen, desgleichen der voraussichtliche Zeitpunkt und die näheren Bestimmungen der Wiedereröffnung.
Zum Schutze der Museen sind geeignete Maßnahmen zu treffen.
6. Herrenlose Privatsammlungen sind von den örtlichen Museumsleitern mit den Gegenständen ihrer eigenen Museen zurückzuführen und ebenfalls zu inventarisieren. Die Inventar-Verzeichnisse sind in dreifacher Ausfertigung umgehend der Landesverwaltung einzureichen.
Über die spätere Verwendung solcher herrenloser Privatsammlungen werden Anweisungen der Landesverwaltung Sachsen ergehen.⁶⁹

Der Fokus dieser Rundverfügung liegt auf den musealen Gegenständen, ihrer Sicherung, Inventarisierung und Restaurierung. Erstmals werden hier auch so genannte „herrenlose Privatsammlungen“ erwähnt. Die Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der SBZ veröffentlichte am 22. Februar 1946 „Richtlinien zur Eröffnung von Museen in d. Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands“ in Ergänzung zu Befehl Nr. 85. Hier wird das Prozedere um die Eröffnung von „Zentral-Museen“ und „örtlichen Museen“ geregelt: „Die örtlichen Museen werden nach Beantragung durch die zuständige Landes- (Provinzial) Verwaltung mit Genehmigung der Verwaltung der örtlichen SMA eröffnet.“ Mit dem Antrag mussten gleichzeitig vorgelegt werden:

- a) Das Statut für das Museum
- b) Den Plan der Ausstellungen und ihrer Thematik
- c) Die Kandidaten für die Posten des Leiters und seines wissenschaftlichen Stellvertreters.⁷⁰

Auch wenn Befehl Nr. 85 ergänzend den Bereich der „herrenlosen Privatsammlungen“ aufgreift, wiederholten sich die Anforderungen an die Museen zu Personal, Konzeption und Logistik. Da mit der Richtlinie zu Befehl Nr. 85 im Februar 1946 erneut die Personalfrage formuliert wird, ist davon auszugehen, dass zu diesem Zeitpunkt noch nicht alle musealen Einrichtungen in Sachsen eine geeignete neue Leitung finden konnten.⁷¹ Die Ausfertigung der Listen (insbesondere Inventarlisten) in dreifacher Ausführung war für die Museen sechs Monate nach Ende des Krieges sehr wahrscheinlich eine große Herausforderung.

⁶⁹ Landesverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Wissenschaft, Kunst und Erziehung, 14.10.1945. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 171.

⁷⁰ Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone, bestätigt von der Abteilung für Volksbildung der SMA, Nr. 27/390, Wandel, 22.2.1946. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 8.

⁷¹ Vgl. Dalbajewa/Fleischer/Lupfer/Schröter 2014, S. 18, 144f.

Mit dem **Befehl Nr. 177** vom 18. Juni 1946 wird die Rückführung von Museumsgut organisiert, „um die deutschen Museen wieder herzustellen und sie zur Propagierung der wissenschaftlichen Kenntnisse und der demokratischen Ideen innerhalb der breiten Schichten der deutschen Bevölkerung zu verwerten“.⁷² Eine im Stadtarchiv Leipzig vorliegende Abschrift der DVV an die Landesverwaltung Sachsen vom 4. Juli 1946, übersendet neben einem Anschreiben den Befehl Nr. 177 selbst und die dazu veröffentlichten Richtlinien.⁷³ Der Befehl Nr. 177 gliedert sich in drei Ebenen, die entsprechend der Verwaltungshierarchie adressiert werden an: 1. Chefs der SMA der Provinzen und Bundesländer, 2. Chef der deutschen Verwaltung für die Volksbildung der SBZ, Herr Wandel und 3. Chef der Abteilung für Volksbildung der SMAD, Genosse Solotuchin. Je nach Zuständigkeitsbereich regelten alle drei Bereiche die Rückführung der Bestände und die Eingliederung des Bodenreformgutes:

1. Die Chefs der SMA der Provinzen und Bundesländer haben:
 - a) Den örtlichen deutschen Verwaltungsbehörden auf Anforderungen der Präsidenten der Provinzen und Bundesländer die Museumswerte und Kunstgegenstände aus den Gruben und anderen Verwahrungsorten nach Prüfung der Zuständigkeit der angeforderten Werte zu den entsprechenden Museen auszufolgen. Die Werte, die den Museen in anderen Provinzen gehören, sollen mit Genehmigung der Abteilung für Volksbildung der SMA in Deutschland herausgegeben werden.
Die Werte, die von den Museen nach dem 1. September 1939 erworben wurden, sollen nach Überprüfung der Rechtmäßigkeit des Erwerbes ausgeliefert werden. Die Schaustücke und Kunstgegenstände, die als Propagandamittel für den Faschismus und Militarismus dienten, unterliegen lt. Befehl Nr. 30 des Kontrollrates nicht der Übergabe.
 - b) Die Museen, die bei der Durchführung der Bodenreform den Privatpersonen abgenommen wurden und die den Personen, die als Kriegsschuldige zur Verantwortung gezogen wurden, gehörten, sind den deutschen örtlichen Verwaltungsbehörden zu übergeben.
2. Der Chef der deutschen Verwaltung für die Volksbildung der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, Herr Wandel, hat:
 - a) dafür zu sorgen, daß die Rückführung der Museumswerte, die sich bisher außerhalb der Museen befinden, bis zum 1. Aug. d. J. durchgeführt wird;
 - b) Maßnahmen zu treffen, [sic!] damit der Museumsbetrieb möglichst schnell wieder beginnt.
3. Der Chef der Abteilung für die Volksbildung der SMA in Deutschland, Genosse Solotuchin, hat die Durchführung des vorliegenden Befehls zu überwachen und

⁷² Abschrift von Abschrift, Befehl des Obersten Chefs der SMA - des Oberbefehlshabers der Gruppe der sowjetischen Besatzungsarmee in Deutschland, Nr. 177, Berlin, Juni 1946. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 182v.

⁷³ Abschrift, Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowj. Besatzungszone, gez. Dr. Strauß, an die Landesverwaltung Sachsen, Abteilung Volksbildung, Berlin, 4.7.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 182.

die Termine für die Wiedereröffnung der Museen, die in Befehl Nr. 85 vom 2.10.1945 vorgesehen sind, fest-zu-legen [sic!].⁷⁴

Die im Nachgang von der SMAD veröffentlichten Richtlinien zu Befehl Nr. 177 präzisieren die Vorgänge um Rückführung, Bodenreformgut und Wiedereröffnung der Museen. Während der eigentliche Befehl also die Arbeitsanweisung an die jeweiligen Amtsinhaber darstellt, geben die Richtlinien konkrete Handlungsanweisungen für die Ausführung der Befehle:

Durch den vorliegenden Befehl wird in Zusammenhang mit dem Befehl 85 der SMAD die Wiedereingangssetzung aller Museen angeordnet, die unter Berücksichtigung der vollständigen Beseitigung faschistischer und militaristischer Doktrinen der Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse und demokratischer Ideen dienen können. Diesen Museen zuzurechnen sind sämtliche Kunst- und wissenschaftlichen Museen, außerdem Heimat- und Memorialmuseen und Sammlungen in öffentlichem oder privaten Besitz, soweit die betreffenden Institutionen nicht im Gegensatz stehen zur Präambel der Befehle 85 und 177.

Die Wiedereingangssetzung der Museumsarbeit hängt ab von der befohlenen Rückführung der verlagerten Museumsgüter, von genügender Organisation der Museumsarbeit in den Ländern und Provinzen und von einer entsprechenden personellen und sachlichen Ausstattung der Museen selbst. Zwecks Beschleunigung der Wiedereingangssetzung der Museen ist unter Bezug auf die genannten Befehle nach folgenden Richtlinien zu verfahren:

1.) Die Verantwortung für die Erfüllung der Befehle 85 und 177 liegt bei den Landes- bzw. Provinzialverwaltungen, die ihren Museumspfleger mit der Ausführung beauftragen; wo diese noch nicht bestellt sind tritt an ihre Stelle der Konservator der Kunstdenkmäler. [...]

2.) Die Museumspfleger bzw. Konservatoren stellen die Listen des Verlagerungsgutes zusammen, dessen Freigabe bei der zuständigen SMA beantragt werden soll.

Zwecks Beschaffung der notwendigen Unterlagen melden den Museumspflegern bzw. Konservatoren:

a) alle Museen, deren Verlagerungsorte sich im Bereich eines Museumspflegers bzw. Konservators befinden den Verlagerungsort, Eigentumsverhältnisse, Art und Umfang des verlagerten Gutes, dessen verantwortlichen Verwalter usw. durch Vorlage möglichst genauer Listen.

b) alle Landräte und Oberbürgermeister auf Grund bekannter bzw. einzuholender Angaben der Bürgermeister Verlagerungsort usw. laut 2a).

Die Landräte sind für die Vollständigkeit dieser Listen verantwortlich zu machen. Aufgrund dieser oder schon vorher bekannter Angaben veranlaßt der Museumspfleger bzw. Konservator Feststellungen am

⁷⁴ Abschrift von Abschrift, Befehl des Obersten Chefs der SMA - des Oberbefehlshabers der Gruppe der sowjetischen Besatzungsarmee in Deutschland, Nr. 177, Berlin, Juni 1946. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 182v.

Verlagerungsort durch Vertreter des beteiligten Museums oder durch sonstige geeignete Vertrauenskräfte.

Die Übergabe erfolgt auf Befehl der zuständigen SMA. Übernahmelisten sind dabei zu führen. [...]

4.) [...] Bei Verdacht der Veruntreuung oder unerlaubten Benutzung ist nötigenfalls unter Heranziehung der zentralen Polizei die Wiedererlangung des Museumsgutes zu gewährleisten.

5.) Der Museumspfleger bzw. Konservator weist die Museen an, genügenden und gesicherten Aufbewahrungsraum bereitzuhalten. [...]

6.) In die Sicherstellung bzw. Rückführung sind auch solche Museen und Sammlungen miteinzubeziehen, die durch die Bodenreform freigeworden sind oder die Personen abgenommen wurden, die als Kriegsschuldige zur Verantwortung gezogen worden sind (Befehl 177, §1b), außerdem auch 'herrenlose Privatmuseen' (Befehl 85, §IIb).

Nach Befehl 177 §1b sind die dazu gehörenden Gegenstände den Organen der staatlichen Verwaltung zu übergeben, die sie im Sinne der Präambel dieses Befehls Museumszwecken zuzuführen haben. Eine anderweitige Verwendung (z.B. Übergabe an Private oder Organisationen usw.) dieser aus der Bodenreform oder aus herrenlosen Privatsammlungen stammenden Kunst- und Museumsgüter widerspricht dem Befehl. Als Museen dieser Art sind auch anzusehen Innenausstattungen, Archivs, Bibliotheken usw. aus Schlössern, Herrenhäusern, die durch die Bodenreform erfaßt wurden, soweit sie einen durch den Museumspfleger bzw. Konservator festzustellenden musealen Wert darstellen, dessen Ausnutzung im Sinne des Befehls 177 wünschenswert oder notwendig erscheint. Da verantwortliche Verwaltungen, die alte Verzeichnisse dieses Kunst-Besitzes vorlegen könnten nicht mehr existieren, ist durch genügende Zusammenarbeit mit den Dienststellen der Bodenreform und der Beschlagnahmung die Erfassung dieser Werte sicherzustellen. Die Landräte sind besonders in diesem Punkt auf vollständige Berichterstattung hinzuweisen. [...]

11.) Die Museumsbestände sind mit Hilfe des durch die Bodenreform usw. freigewordenen Kunst- und wissenschaftlichen Gutes zu ergänzen, falls dieses nicht am alten Ort im Rahmen der alten Sammlung verbleibt.

12.) In den Ländern und Provinzen werden, falls noch nicht vorhanden, Museumspfleger bestellt, die die genügenden fachlichen Kenntnisse besitzen und die Gewähr bitten, daß die Museumsarbeit im Sinne der demokratischen Umerziehung organisiert wird.

Diese Museumspfleger bedienen sich in den einzelnen Bezirken der Bezirksmuseumspfleger. Als solche werden geeignete Fachkräfte herangezogen (z.B. Leiter großer Heimatmuseen), die einen bestimmten Bezirk zu Betreuung zugewiesen bekommen und dem Museumspfleger des Landes bzw. der Provinz so bei seiner Arbeit unterstützen.⁷⁵

In der Folge wandte sich die Landesverwaltung Sachsen am 15. Juli 1946 an die Museen des Landes Sachsen, um den Anweisungen aus Befehl Nr. 177 nachzukommen, denn die

⁷⁵ Abschrift der Richtlinien zu Befehl 177, Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone, Berlin 3.7.1945. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 183f.

„Verantwortung für die Erfüllung der Befehle 85 und 177 liegt bei den Landes- bzw. Provinzialverwaltungen“. Ministerialdirektor Herbert Georg Gute (1905–1975) forderte die Museen dazu auf, „die Anträge auf Genehmigung zur Eröffnung, auch wenn sie bereits in Tätigkeit sind, nochmals über den Landesmuseumspfleger“ und in „vierfacher Ausfertigung“ einzureichen.⁷⁶ In den Anträgen sollten ein Museumsstatut, eine Ausstellungskonzeption, Personalpläne und Angaben zum Museumsbeirat enthalten sein. Die Informationsdichte in diesem Schreiben lässt darauf schließen, dass der Ministerialdirektor über den Befehl Nr. 177 hinaus von der SMA weitere Details zur Ausführung erhalten haben muss.⁷⁷ Im direkten Vergleich der bisher genannten Dokumente wird in Ministerialdirektor Gutes Anschreiben erstmals die konkrete Ausstellungsplanung der Museen abgefragt:

3.) Plan und Thematik der Ausstellung

Die SMA wünscht hierzu ausführliche [Hervorh. i.O.] Angaben über die Zahl der Räume, Charakterisierung des Inhalts jedes einzelnen Raumes und der darin ausgestellten Gegenstände usw. Sachgruppen von solchen, eventuell Hervorhebung besonders wichtiger Einzelstücke.

Beispiel:

Raum 1:

Vorgeschichtliche Funde, Skelette, Werkzeuge der Steinzeit, Kästen mit Scherbenfunden, Urnen und Gefäße, Werkzeuge der Steinzeit
Siedlungsgeschichte

Karten alter Verkehrswege, Steinkreuze, Flurnamenkarte.

Raum 2: ... usw.⁷⁸

Dass hier erstmals und nachdrücklich „ausführliche“ Angaben zur Ausstellungskonzeption abgefragt wurden, kann mit der Eröffnung des sächsischen Zentralmuseums auf Schloss Pillnitz am 1. Mai 1946 in Verbindung gebracht werden.⁷⁹ Der Landesmuseumspfleger Dr. Walter Hentschel (1899–1970),⁸⁰ an den die Anträge zur Eröffnung der Museen gerichtet

⁷⁶ Landesverwaltung Sachsen, Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Ministerialdirektor Gute, an die Museen des Landes Sachsen, 15.7.1946. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 112.

⁷⁷ Elke Scherstjanoi merkt an, dass „wichtige Anweisungen auch mündlich gegeben wurden, was nicht bzw. nur sporadisch und lückenhaft Niederschlag in deutschen Akten fand. Mündliche Ordern ergingen beispielsweise auf Beratungen mit deutschen Amtsinhabern oder Parteivertretern.“ Scherstjanoi 2019, S. 3.

⁷⁸ Landesverwaltung Sachsen, Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Ministerialdirektor Gute, an die Museen des Landes Sachsen, 15.7.1946. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 112.

⁷⁹ Vgl. Rudert, Thomas: Auf Messers Schneide. Vom schwierigen Neuanfang in den Dresdner Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): "So fing man einfach an, ohne viele Worte". Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 186-194. Hier: S. 189.

⁸⁰ Die im Universitätsarchiv Leipzig vorliegenden Studienkarteien in der Quästur belegen seine Immatrikulation von 1917–1919 für das Fach Germanistik. Er kehrte nach Studienaufhalten in Rostock, Würzburg und Kiel für die Promotion nach Leipzig zurück (1920–1923). Die entsprechende Kartei vermerkt als Studienfach „hist. et germ.“. UAL, Quaestur034322 und Quaestur034321. Er promovierte zu „Hans Witten“ im Fach Kunstgeschichte bei Wilhelm Pinder. Es kann davon ausgegangen werden, dass Hentschel und Johannes Jahn (zu dieser Zeit Assistent am Institut für Kunstgeschichte in Leipzig) miteinander bekannt

werden sollten, setzte mit dem Rundschreiben Nr. 3 vom 26. Juli 1946 noch einmal nach und erneuerte den Aufruf, die von der SMA geforderten Unterlagen so schnell als möglich einzureichen. Außerdem fügte er Erläuterungen zum Einsatz von Bezirksmuseumspflegern bei, die in den Richtlinien der Zentralverwaltung für Volksbildung vorgesehen sind.⁸¹ Die Einsetzung der Bezirksmuseumspfleger:

soll nicht eine Unterstellung der einzelnen Museen unter das Museum bezwecken, welches der Museumspfleger leitet – dies würde eine Verkennung der auch im Museumswesen anzustrebenden Demokratisierung bedeuten –, sondern nur die Verbindung mit der Zentralstelle erleichtern und den einzelnen Museen einen leichteren Austausch im engeren Sinne ermöglichen.⁸²

Dass die getroffenen Maßnahmen der SMA zu Konflikten führen konnten und die Landesverwaltung in Sachsen auf Widerstand bei der Einhaltung der Befehle traf, belegen wenigstens zwei Dokumente aus dem Stadtarchiv Leipzig. Der erste Beleg nimmt Bezug auf den Einsatz der Bezirksmuseumspfleger, für dessen Posten in Leipzig der Leiter des Kunstgewerbemuseums, Dr. Hellmuth Bethe (1901–1959), ausgewählt wurde. Stadtrat Helmut Holtzhauer (1912–1973) schrieb ablehnend an die Landesverwaltung in Sachsen:

Im Juli ist an den Leiter des Städtischen Kunstgewerbemuseums durch Dr. Hentschel das Ansinnen gerichtet worden, den Posten eines Bezirksmuseumspflegers zu übernehmen. Auf seine Anfrage habe ich Herrn Dr. Bethe gebeten, von einer Zusage abzusehen. Abgesehen davon, dass die Aufgaben des Naturkundlichen Heimatmuseums als auch des Stadtgeschichtlichen weit von dem Arbeitskreis des Herrn Dr. Bethe abliegen, würde es von seinen Kollegen nur ungern gesehen werden, wenn ein Herr aus ihrer Mitte, ohne dass ein Bedarf vorliegt, zu ihrer Betreuung ausgewählt wird.⁸³

Als kurze Notiz an Oberbürgermeister Dr. Zeigner wurde am unteren linken Rand des Schriftstücks hinzugefügt:

Herrn Oberbürgermeister Dr. Zeigner mit der Bitte um Kenntnisnahme, da sich die Eingriffe der LVS, denen durchaus keine entsprechenden grundsätzlichen

waren. Vgl. Hentschel, Walter: Hans Witten. Leipzig 1938, Vorwort. URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/519016/1> (abgerufen am: 27.1.2022).

⁸¹ Vgl. Abschrift Richtlinien zu Befehl 177, Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone, Berlin, 3.7.1945. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 183f.

⁸² Landesmuseumspfleger, Hentschel, an Museen des Landes Sachsen, Rundschreiben Nr. 3, 26.6.46. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 119.

⁸³ Stadtrat Holtzhauer an die Landesverwaltung Sachsen, Volksbildung, Kunst und Literatur, 25.9.1946. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 22.

Massnahmen (Verstaatlichung der Museen, Beschränkung der Selbstverwaltung u.ä.) vorausgegangen sind, erschreckend mehren.⁸⁴

Der Unmut von Stadtrat Holtzhauer und von den Museumsmitarbeiter:innen gegenüber der Landesverwaltung Sachsen und insbesondere dem Landesmuseumspfleger Hentschel beruhte vermutlich auf dem Konflikt um die Kunstsammlung Speck von Sternburg, der zeitgleich im Spätsommer 1946 ausgehandelt wurde. Ein gesondertes Kapitel dieser Arbeit zeichnet diesen Prozess nach. Sowohl die Akteur:innen im Museum als auch in der Stadtverwaltung sprachen sich in diesem Schreiben offen gegen den offiziellen Kurs der Landesverwaltung aus, obwohl diesem mit der Richtlinie zu Befehl Nr. 177 eine besatzungshoheitliche Anweisung vorlag. Dr. Walter Hentschel hielt auf der Museumsleitertagung in Freiberg im Juli 1947 einen Vortrag, der in transkribierter Form im Stadtarchiv Leipzig verwahrt wird. Hentschel bemühte sich, seine Perspektive für die Leiter der sächsischen Museen deutlich zu machen und reflektierte das vorangegangene Jahr. Zu den Genehmigungen der Museen durch die SMA sagte er:

Hierin ist viel durcheinandergangen. Befehle der örtlichen Kommandanten, der SMA Sachsens sowie der SMA Karlshorst, Anweisungen der Kulturämter und der Zentralverwaltung für Volksbildung sind aufeinandergefolgt, haben sich überkreuzt und widersprochen. Vielfach sind die Genehmigungsanträge immer wieder aufgefordert worden, ohne dass eine endgültige Genehmigung ausgesprochen wurde, und ich verstehe durchaus, wenn in diesen Sachen eine erhebliche Mißstimmung entstanden ist. Aber, meine Damen und Herren, wir müssen immer bedenken, dass wir nicht frei in unseren Entscheidungen sind, dass die Besatzungsmacht das Recht hat, Verfügungen zu erlassen, die unbedingt zu erfüllen sind und die keiner Kritik unterliegen.⁸⁵

In diesen Erläuterungen und im weiteren Verlauf des Vortrages wird deutlich, dass Hentschel von verschiedenen Seiten Kritik erhalten haben muss. Als Schnittstelle zwischen der SMA Sachsen und der Museumsverwaltung auf lokaler Ebene war die Landesverwaltung mit dem Landesmuseumspfleger für die tatsächliche Durchführung der Besatzungsbefehle verantwortlich. Die Leipziger Museen gingen erst im Verlauf des Jahres 1946 in den Zuständigkeitsbereich des Landesmuseumspflegers über, da dieser ursprünglich nur die Beratung der Heimatmuseen umfasste.⁸⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint die Reaktion des

⁸⁴ Stadtrat Holtzhauer an die Landesverwaltung Sachsen, Volksbildung, Kunst und Literatur, 25.9.1946. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 22.

⁸⁵ Vortrag Dr. Walter Hentschel, Landesmuseumspfleger, Museumstagung Freiberg, Juli 1947. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 316f.

⁸⁶ Der Landesmuseumspfleger wurde 1934 von der Landesregierung als musealer Berater für die „Zusammenfassung der zahlreichen kleineren Heimatmuseen zum Zwecke ihrer Ausrichtung im nationalsozialistischen Sinne“ eingesetzt. Diese Planstelle sollte auch nach Kriegsende im Haushalt erhalten

Leipziger Stadtrates Holtzhauer, den Vorschlag des Landesmuseumspflegers abzulehnen und die „Eingriffe der LVS“ zu kritisieren, durchaus logisch.

Die Sichtung und der Vergleich der SMAD Befehle 51, 85 und 177 die Kultur- und Museumspolitik betreffend, macht deutlich, dass in ihnen eine Grundstruktur vorliegt, die der Regelung der Verwaltungsabläufe und der infrastrukturellen Herausforderungen diene. Sie haben formalen Charakter und sind als juristische Hilfsmittel der Militärregierung anzusehen, um die kulturellen Institutionen entsprechend der Ziele der sowjetischen Besatzungsmacht wieder zu aktivieren und zu installieren. Obschon die Befehle klare Angaben zum Umgang mit militaristischen oder faschistischen Gütern formulieren, werden hier keine inhaltlichen oder konzeptuellen Vorgaben für die zu entwickelnde museale Arbeit festgelegt. Die Militärregierung entschied ab 1946, den Landesmuseumspfleger mit der Durchsetzung der Befehle zu betrauen. Wie nachgewiesen werden konnte, führte dieser Schritt zu mehreren Konflikten. Denn Hentschel verfügte nicht über die Autorität, wie sie Will Grohmann (zuerst zuständig für die Umsetzung der Befehle) als Ministerialdirektor und etablierter Kunstgelehrter innehatte. Ein weiterer Beleg dafür ist der Schriftwechsel zwischen Walter Hentschel und Rudolf Franz (1882–1956),⁸⁷ in dem die DVV im Auftrag der SMAD „beschleunigte Angaben“ zu vier Tätigkeitsbereichen der Museen für das 3. Quartal 1947 forderte:

- 1.) Maßnahmen zur Beteiligung der Museen an der demokratischen Umerziehung.
- 2.) Beabsichtigte Ausstellungen zur Bodenreform, Umsiedlerunterbringung, Entmilitarisierung usw.
- 3.) Zusammenarbeit mit den Schulen.
- 4.) Vortragstätigkeit.

Die SMA legt besonderen Wert auf genaue Entwicklung der Pläne, die mit der ideologischen Arbeit zusammenhängen. Es ist zweifellos nicht leicht, diesen von nichtdeutschen Voraussetzungen ausgehenden Forderungen zu entsprechen. Da aber eine positive Beantwortung im Sinne der SMA

bleiben, wonach im November 1945 ein „kommissarischer Landesmuseumspfleger einberufen“ wurde. Zentrale Aufgaben waren zunächst denkmalpflegerische Zielstellungen (auch aufgrund der personellen und räumlichen Überschneidungen), die Erhaltung und Rückführung musealer Bestände sowie die Sicherung von Kunstgut durch die Bodenreform. Die Ziele der SMAD (Rückführung, Wiederingangsetzung Museen, Entnazifizierung und Genehmigung der Museen) konnten erst nachrangig, „im Verlauf des Jahres 1946“ angegangen werden. Vgl. Vortrag Dr. Walter Hentschel, Landesmuseumspfleger, Museumstagung Freiberg, Juli 1947. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 314.

⁸⁷ Dr. Rudolf Franz war Stadtverordneter für die KPD und Sachbearbeiter im Leipziger Kulturamt. Vgl. Höpel 2011, S. 97.

unumgänglich ist, wird gebeten, in den Schreiben deren Wünsche [sic!] nach Möglichkeit zu entsprechen.⁸⁸

Da die gesetzte Frist sehr kurz war, brachte Hentschel das Schreiben kurzerhand persönlich im Kulturamt in Leipzig vorbei. Franz wies in seinem Bericht auf die persönliche Überbringung hin. Solcherlei Spitzfindigkeit unterstreicht die Spannungen zwischen Landes- und Kulturverwaltung. Darüber hinaus liefern diese beiden Dokumente wertvolle Hinweise zur kulturpolitischen Schwerpunktsetzung der SMAD im Sommer 1947. Mit dem Abschluss der Rückführungen und den Entnahmen der Kulturgüter durch die Trophäenbrigaden waren die wirtschaftlichen Interessen der sowjetischen Besatzungsmacht vorerst erfüllt. Der Fokus lag nun auf der Umerziehung und der Vermittlung der wesentlichen Inhalte der sowjetischen Kulturpolitik. Als konkrete Maßnahmen benannte Franz die Führungen der „Museumsfachleute“, die Arbeitskreise an den Museen oder die „praktische Betätigung“ der Museumsmitarbeiter:innen, die in „freiwilliger Arbeit“ Trümmer beseitigten. Allgemein betonte Franz die Fortsetzung der bisherigen Bestrebungen, sowohl was die Ausstellungen als auch die Kooperation mit den Schulen und die Vortragstätigkeit anging. Hervorgehoben wurden die beiden anlässlich der Messe stattfindenden Ausstellungen im Interim des MdbK und dem Naturkundlichen Heimatmuseum. Abschließend betonte Franz:

Die bereits im Sommer 1945 erfolgte strenge Auswahl der Museumsleiter wie auch des ganzen übrigen Personals der Museen (sämtliche P.g. wurden entfernt) gewährleistet an sich schon in hohem Grade die Innehaltung der demokratischen Ideologie, wobei die Wegleitung und Beratung durch das Volksbildungsamt ergänzend hinzutritt. Den demokratischen Aufgaben gerecht zu werden, ist denn auch das deutlich erkennbare Bestreben aller Museumskräfte der Stadt.⁸⁹

Damit bestätigte Franz ein weiteres zentrales Anliegen der SMAD: Die Neubesetzung der strategisch relevanten Posten in Verwaltung und Kultur. Während die Museumsangestellten in den direkten Nachkriegsmonaten aus logistischen Gründen noch gehalten werden mussten, erfolgten Ende 1945 und im Laufe des Jahres 1946 personelle Wechsel und Umstrukturierungen innerhalb der Verwaltung.⁹⁰ Die Perspektive der Kommunalverwaltung, also die Mesoebene innerhalb der vorliegenden Untersuchung, wird damit bereits angeschnitten. Wie die Akteur:innen der Leipziger Kulturpolitik auf die Maßnahmen und

⁸⁸ Landesmuseumspfleger Hentschel an Volksbildungsamt, 3.7.47. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 281.

⁸⁹ Volksbildungsamt, Franz, an Landesmuseumspfleger, 5.7.1947. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 282f.

⁹⁰ Vgl. Dietrich 1994, S. 221.

Befehle der SMAD reagierten, welche Bündnisse sich ergaben und bei welchen Themen der eigene Kurs relevanter erschien, wird im nachfolgenden Kapitel genauer untersucht.

2.2 Die Verflechtungen der kommunalen Strukturen und die Leitbilder der städtischen Kunstpolitik

2.2.1 Das Kulturamt in Leipzig – Die Modifikation des Verwaltungsapparates

In den ersten zehn Jahren nach Ende des Zweiten Weltkrieges kam es mehrfach zu Umstrukturierungen in der Leipziger Kulturverwaltung. Darin spiegeln sich zum einen die kulturpolitischen Ziele und zum anderen die Zentralisierungsmechanismen der sowjetischen Besatzer respektive der späteren DDR-Regierung wider.⁹¹ Die Untersuchung der städtischen (Kultur-)Verwaltung in der Messestadt kann demnach exemplarisch für die Entwicklungen in der SBZ und DDR gelesen werden.⁹² Die hier getroffenen Entscheidungen und ausgehandelten Kompromisse wirkten über die Stadtgrenzen hinaus. Durch die Beförderung geeigneter, meist männlicher Kandidaten in führende Positionen in Dresden, Berlin, Weimar usw. wurde von Leipzig ausgehend ein weitverzweigtes Netzwerk von Kulturpolitikern in Entscheidungspositionen gespannt.

Allgemeine Situation

Die Situation in Leipzig nach Kriegsende war wie in allen Industriestädten Deutschlands geprägt von Wohnungsnot, schlechter Infrastruktur, der Angst vor Seuchen und von Trümmerbergen, die das Stadtbild prägten. Als wesentlicher Standort der Rüstungsindustrie wurde Leipzig zwischen 1942 und 1945 Ziel von 24 alliierten Luftangriffen und verzeichnete etwa 6000 Todesopfer. Es wurden ca. 40 Prozent des Wohnungsbaus, 80 Prozent der

⁹¹ Vgl. Höpel 2011, S. 37.

⁹² An dieser Stelle sei auf die Forschungen von Christian Rau zur Machtdurchsetzung der SED auf stadthistorischer Ebene in Leipzig verwiesen, die über das Feld der Kulturpolitik hinaus gehen: Rau, Christian: Stadtpolitiker oder „administrative Dienstklasse“? Kollektivbiographische Betrachtungen zum Rat der Stadt Leipzig in der DDR (1946–1980). In: Döring, Detlef (Hg.): Leipzigs Bedeutung für die Geschichte Sachsens. Politik, Wirtschaft und Kultur in sechs Jahrhunderten. Leipzig 2014, S. 203-231. Zum Vergleich mit anderen stadthistorischen Studien in der SBZ siehe: Bohse, Daniel: Demokratischer Neuanfang versus Kontinuität. Politische Säuberung und Personalpolitik der Stadtverwaltung Halle 1945–1948. In: Sachsen und Anhalt. Jahrbuch der Historische Kommission in Sachsen-Anhalt, 24, 2002/2003, S. 351-390; Großbölting, Thomas: SED-Diktatur und Gesellschaft. Bürgertum, Bürgerlichkeit und Entbürgerlichung in Magdeburg und Halle. Halle/Saale 2001 (Studien zur Landesgeschichte, 7). Zugl. Diss. Univ. Münster 1998; Widera, Thomas: Dresden 1945–1948. Politik und Gesellschaft unter sowjetischer Besatzungsherrschaft. Göttingen 2004 (Schriften des Hannah-Ahrendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 25).

Messehäuser- und -hallen sowie 50 Prozent der Industriegebiete zerstört.⁹³ Nach der Befreiung Leipzigs durch die amerikanische 190th Field Artillery Group unter Colonel Jim Dan Hill⁹⁴ und der Besetzung des Neuen Rathauses am 19. April 1945 fanden die Alliierten den ehemaligen NS-Bürgermeister Alfred Freyberg (1892–1945) und andere städtische Angestellte tot in deren Dienstzimmern vor. Die Amerikaner waren jedoch „überrascht, nach ihrem Einmarsch in Leipzig auf eine gut organisierte und wohl die bedeutendste deutsche Widerstandsorganisation, das Nationalkomitee Freies Deutschland, zu treffen.“⁹⁵ Die Mitglieder des NKFD, welches sich zwar dem Namen nach an der sowjetischen Organisation orientierte, allerdings unabhängig von dieser agierte,⁹⁶ organisierten die weitestgehend kampflöse Übergabe der Stadt an die Amerikaner, die innerhalb von eineinhalb Tagen mit nur wenigen Todesopfern vollzogen werden konnte.⁹⁷ Sowohl unter amerikanischer als auch unter sowjetischer Besatzung gab es in den ersten Monaten nach Kriegsende „zu wenig und ungenügend ausgebildetes Personal (...) deren Arbeit darüber hinaus durch die anhaltenden Truppenbewegungen und die daraus folgende Ablösung von Mitarbeitern zusätzlich erschwert wurde.“⁹⁸ Die Neubesetzung der Leipziger Stadtverwaltung gestaltete sich in der Folge schwierig und war auf die Unterstützung durch die Leipziger Zivilbevölkerung angewiesen. Die personellen Vorschläge des NKFD wurden bewusst ignoriert. Es kam zu Spannungen und durch die amerikanische Militärregierung wurde ein Verbot der Organisation ausgesprochen.⁹⁹ Wie Horn-Kolditz herausstellt, waren „[g]enerell [...] jegliche politische Betätigung sowie die Gründung von Parteien und anderen Zusammenschlüssen verboten.“¹⁰⁰ Die Entscheidung war demnach mehr eine generelle und weniger eine

⁹³ Vgl. Horn-Kolditz, Birgit: Alltag in Trümmern - Leipzig am Ende des Krieges. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Stadt und Krieg: Leipzig in militärischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Leipzig 2014 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 8), S. 421-459. Hier: S. 431.

⁹⁴ Colonel Hill wurde am 30. April 1945 durch Major Richard J. Eaton abgelöst. Vgl. Blumberg 2014, S. 474.

⁹⁵ Höpel 2018, S. 19.

⁹⁶ Vgl. Höpel 2011, S. 25. Zum NKFD siehe auch: Henke 2009, S. 702-714; Lange, Alexander: Meuten, Broadway-Cliquen, Junge Garde: Leipziger Jugendgruppen im Dritten Reich. Köln, Weimar 2010. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2009, S. 323-327. Im Staatsarchiv Leipzig wird der Bestand des Leipziger NKFD verwahrt. Siehe: SächsStA-L - Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig, 21121 Aktions- und Arbeitsgemeinschaft der KPD und SPD Westsachsen. URL: https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=10.01.04&bestandid=21121&syg_id=4678&ptabs=%7B%22%23tab-geschichte%22%3A1%7D#geschichte (abgerufen am: 23.2.2022).

⁹⁷ Ausführlich zu Kampfhandlungen, Personen und Alltagsleben in den letzten Tagen vor der Befreiung siehe: Horn-Kolditz 2014, S. 421-429.

⁹⁸ Welsh, Helga. A.: Revolutionärer Wandel auf Befehl? Entnazifizierungs- und Personalpolitik in Thüringen und Sachsen (1945–1948). München 1989 (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 58). Zugl. Diss. Univ. München 1985, S. 24.

⁹⁹ Das Verbot galt ab dem 28.4.1945. Vgl. Höpel 2018, S. 19.

¹⁰⁰ Horn-Kolditz 2014, S. 433.

politische. Der Umgang der Alliierten mit dem NKFD kann als ablehnend angesehen werden. Der amerikanische Professor für deutsche Geschichte, Walter L. Dorn beschrieb in seinen Erinnerungen als Militärberater die Probleme im Umgang mit dem NKFD, deren Verbot und die daraus resultierenden Verhaftungen von 350 Mitgliedern. Leipzig war „charakteristisch für die extreme Schwierigkeit, Militärregierungsbeamte für die tatsächlich anstehende Aufgabe auszubilden.“¹⁰¹ Eine besondere Brisanz bestand laut Dorn darin, dass die Leipziger Polizei zwar ein SPD-Mitglied zum Polizeipräsidenten hatte, deren Belegschaft sich jedoch nach wie vor und überwiegend aus Anhängern des NS-Regimes rekrutierte. Ebendiese sollten nun die Widerstandszelle auflösen.

Major Eaton setzte am 23. April 1945 den konservativen Rechtsanwalt und Notar Dr. Wilhelm Johannes Vierling (1889–1956) als Oberbürgermeister ein, der formale Entscheidungsgewalt trug und der Militärregierung gegenüber verantwortlich war.¹⁰² Als beratendes Gremium des Bürgermeisters wurde in einem ersten Schritt auf Grundlage der Deutschen Gemeindeordnung von 1935 ein Beirat in der Stadtverwaltung gebildet, der den Gemeinderat bis zu seiner konstituierenden Sitzung am 26. Juni 1945 ersetzen sollte.¹⁰³ Die amerikanische Militärregierung und die ihr unterstellte Stadtverwaltung standen nun vor außerordentlichen Herausforderungen. Die dringendsten Aufgaben umfassten die Grundversorgung der Bevölkerung, um Seuchen und Hunger einzudämmen. Es mussten aber auch Trümmer beseitigt, Infrastruktur wiederaufgebaut und die Unterbringung der Wohnungslosen, Geflüchteten und Displaced Persons¹⁰⁴ organisiert werden. Eine weitere wesentliche Aufgabe war die Entnazifizierung der eigenen Verwaltung, die unter der amerikanischen Regierung bereits äußerst effektiv umgesetzt wurde, wie Klaus-Dietmar Henke herausarbeiten konnte:

In Leipzig hatte die für die Entnazifizierung zuständige Special Branch des Provisional Military Government Detachment A unter Major Richard J. Eaton bis

¹⁰¹ Dorn, Walter L.: Inspektionsreisen in der US-Zone: Notizen, Denkschriften und Erinnerungen aus dem Nachlaß. Hrsg. und übersetzt v. Lutz Niethammer. Stuttgart 1973, S. 39.

¹⁰² Als Kandidaten galten zuerst der Notar Martin Drucker (nach Jena geflohen) und der Jurist Erich Zeigner. Letzterer lehnte ab und wurde später von der Militärregierung als nicht tragbar für die Stadtverwaltung eingestuft. Vgl. Blumberg 2014, S. 473.

¹⁰³ Vgl. Blumberg 2014, S. 477.

¹⁰⁴ Siehe auch: Blumberg, Nora: Organisierte Freiheit. Einblicke in die Zusammenarbeit zwischen Militärregierung und Stadtverwaltung am Beispiel der Displaced Persons in Stadt- und Landkreis Leipzig unter amerikanischer Besatzung 1945. In: Brunner, Detlev/Kenkmann, Alfons (Hg.): Leipzig im Nationalsozialismus: Beiträge zu Zwangsarbeit, Verfolgung und Widerstand. Leipzig 2016 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 13), S. 155-178; Horn-Kolditz 2014, S. 439-442.

Ende Mai einige tausend Fälle geprüft und immerhin 805 Entlassungen aus der Stadtverwaltung vorgenommen.¹⁰⁵

In einer Stadtratssitzung vom 22. Juni 1945 informierte Bürgermeister Vierling über die Ablösung des Beirates durch den Gemeinderat. Diesem sollten „13 KPD-Mitglieder, 12 SPD-Mitglieder, acht Bürgerliche und ein Parteiloser“¹⁰⁶ angehören. Hier tauchen die ersten prominenten Namen im politischen Netzwerk Leipzigs auf: der Widerstandskämpfer Harry Kuhn (1900–1973), dessen Schwiegersohn und späterer DDR-Außenpolitiker Hermann Axen (1919–1992), der Widerstandskämpfer und spätere Ministerpräsident von Brandenburg, Rudolf Jahn (1906–1990), der Widerstandskämpfer, spätere stellvertretende Bürgermeister Leipzigs und Redakteur Kurt Roßberg (1906–1991), der vormalige Rektor der Kunstakademie Walter Tiemann (1876–1951), der spätere Professor und Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst Kurt Massloff (1892–1973), der SPD-Exil-Politiker Valentin (auch: Valtin) Hartig (1889–1980) oder der spätere Parteifunktionär, Minister und Schriftsteller Fritz Selbmann (1899–1975).

Ende Mai 1945 wurde der „Antifaschistische Block“¹⁰⁷ aus vormaligen NKFD-Mitgliedern konstituiert und durch die sowjetischen Besatzer, die seit dem 2. Juli 1945 über Leipzig verfügten, vorerst legalisiert. Der sowjetische Stadtkommandant Generalmajor Nikolai Iwanowitsch Trufanow (1900–1982) unterstützte die von der amerikanischen Militärregierung eingesetzten Beamten nicht und besetzte am 16. Juli 1945 das Amt des Oberbürgermeisters mit dem Rechtsanwalt Erich Zeigner (1886–1949).¹⁰⁸ Dessen erster Stellvertreter wurde der Kommunist Kurt Rossberg (1906–1991)¹⁰⁹ und der zweite

¹⁰⁵ Henke 2009, S. 700. Nach Blumberg wurde die Entnazifizierung in Leipzig, gemessen an den Statistiken anderer Städte, sehr effektiv durchgeführt. Vgl. Blumberg 2014, S. 495.

¹⁰⁶ Blumberg 2014, S. 480f. Blumberg listet folgende Personen mit ihren Geburtsjahren auf: KPD: Hermann Axen (*1916), Otto Bäßler (*1897), Karl Gelbke (*1899), Emma Gerbig (*1887), Rudolf Jahn (*1906), Lisbeth Kern (*1919), Kurt Kühn (*1898), Harry Kuhn (*1900), Kurt Massloff (*1892), Kurt Roßberg (*1906), Georg Schmidt (*1886), Ernst August Schönfeld (*1893), Fritz Selbmann (*1899); SPD: Ernst Frenzel (*1887), Valentin Hartig (*1889), Moritz Kästner (*1888), Willy Kleine (*1908), Fritz Prietzel (*1888), Rudolf Rothe (*1897), Erich Schilling, Erich Seemann (*1895), Max Stürz (*1885), Richard Thomas (*1889), Ernst Utrott (*1895), Friedrich Vogel (*1894); Bürgerliche: Ewald Brinkhoff (*1883), Walter Dietering (*1886), Otto Endorf (*1884), Felix Meiner (*1883), Heinrich D. Schumann, Otto Spülbeck, Walter Tiemann (*1876), Siegfried Weinberg (*1886).

¹⁰⁷ Vgl. Höpel 2018, S. 20.

¹⁰⁸ Die von Bürgermeister Vierling am 22. Mai 1945 eingesetzten Dezernenten erhielten nur Jahresverträge, die Anstellung wurde demnach nur als Provisorium angesehen. Für eine Auflistung der Dezernenten siehe: Blumberg 2014, S. 479.

¹⁰⁹ Rossberg war gelernter Maschinenbauer, Redakteur und Widerstandskämpfer um Georg Schumann. Für weitere biografische Informationen vgl. Weber, Hermann/Herbst, Andreas: Deutsche Kommunisten. Biographisches Handbuch 1918 bis 1945. Berlin 2008. URL: <https://www.bundesstiftung->

Stellvertreter, der liberale Rechtsanwalt Johannes Sachse¹¹⁰. Die Verwaltungsspitze wurde zu gleichen Teilen von KPD- und SPD-Mitgliedern gebildet. Jetzt begann man damit, „die von der Stadtkommandantur geforderten Maßnahmen der Dezentralisierung der Stadtverwaltung durchzuführen“.¹¹¹ Diese Maßnahmen bildeten die Grundlage für die Zusammenarbeit von Stadtverwaltung und sowjetischen Zivil- und Militärstellen. Dabei blieb die unter amerikanischer Besatzung installierte Ratsstruktur weitestgehend bestehen. Die Anzahl der Dezernate wurde auf zwölf begrenzt und in der Hauptsatzung des Rates der Stadt Leipzig am 10. August 1945 bestätigt.¹¹² Die Absprachen zwischen dem Stadtkommandanten und dem Oberbürgermeister Zeigner – unter Hinzuziehung der Stadträte, des Polizeipräsidenten, der Vertreter politischer Parteien oder dem Präsidenten des Landgerichts – fanden anfangs täglich, später wöchentlich statt.¹¹³ Seit Oktober 1945 hielt sich auch der Beauftragte der SMAS, Oberstleutnant Gussew, in Leipzig auf. Unter seiner Aufsicht standen das Personal von Polizei, Staatsanwaltschaft und Stadtverwaltung. Sein Dienstzimmer befand sich bis April 1946 im Neuen Rathaus; eine Besonderheit, die bislang nur für Leipzig nachgewiesen werden konnte. Ivo Nußbicker führt diese Sonderrolle „auf die Bedeutung Leipzigs als größter Stadt der SBZ“ zurück, „auf deren Angelegenheiten die SMAS direkt und nicht nur mittelbar über die Kommandanturen Zugriff haben wollte.“¹¹⁴

Die Befugnisse der kommunalen Verwaltung wurden in der Folge nach und nach ausgehöhlt. Der Grundstein dafür wurde mit dem „Vereinigungsparteitag“ von SPD und KPD am 21./22. April 1946 gelegt. Die personellen Forderungen in den „Kommunalpolitischen Richtlinien“ der SED sahen beispielsweise die schrittweise Abschaffung des Beamtentums vor. Hinzu kommt die Gemeindeverfassung im September 1946, die die Herabstufung der „Kommunalverwaltungen in ihrer rechtlichen Stellung [...] zu reinen Gebietskörperschaften mit Selbstverwaltungs- und Auftragsangelegenheiten“ vorsah. Im Februar 1947 wurde den Kommunen durch die neue Gemeindeordnung der Sächsische Landtag übergeordnet. In der Folge wurde „der Handlungsspielraum der kommunalen Akteur:innen zusehends auf die

aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/kurt-rossberg (abgerufen am: 13.5.2020).

¹¹⁰ Geboren 1901 war er seit 1932 in Leipzig als Anwalt tätig und verließ 1950 die DDR. Vgl. Büttner, Ursula/Voss-Louis, Angelika (Hg.): Neuanfang auf Trümmern: Die Tagebücher des Bremer Bürgermeisters Theodor Spitta 1945–1947. München 1992, S. 325.

¹¹¹ Nußbicker 2014, S. 500.

¹¹² Vgl. Rau 2017, S. 63.

¹¹³ Vgl. Aktenbestand „Besprechungen und Schriftverkehr des Oberbürgermeisters mit der Stadtkommandantur in Leipzig“. StadtAL, StVuR 3190-3192.

¹¹⁴ Nußbicker 2014, S. 503.

Durchführung von auf höherer Ebene gefällte Beschlüsse beschränkt.“¹¹⁵ Als einziger OBM in Sachsen stellte sich Erich Zeigner den voranschreitenden Eingriffen der Landesverwaltung in die demokratische Selbstverwaltung entgegen, um „Leipzigs Vorkriegsstellung als wichtigste Messestadt Deutschlands, als Metropole des Buchs und der Musik wiederzuerlangen.“¹¹⁶ Der Ausbau der SED-Parteistrukturen innerhalb des Leipziger Stadtrates begann im Juni 1948. Einerseits wurden für alle Ressorts SED-Betriebsgruppen gebildet, die die Sitzungen der Fraktionen und der Stadtverordnetenversammlung überwachen sollten. Andererseits kam es zu personellen „Säuberungsaktionen“ innerhalb der SED.¹¹⁷

Das Kulturamt

Das Leipziger Kulturamt wurde in seinem Ursprung 1934 als unterstützende Instanz für das Kulturdezernat gebildet (Abb. 1). Während das Tätigkeitsfeld des Kulturdezernates im Politischen und Konzeptionellen lag, sollte das Kulturamt die Umsetzung der NS-Ideologie im Kulturbereich realisieren. Noch in der Endphase des Zweiten Weltkrieges übernahm der Kulturdezernent Friedrich August Hauptmann (1893-?) das Schul- und Bildungsamt in Vertretung. Als erster Leiter des Leipziger Kulturamts unter amerikanischer Besatzung wurde am 22.5.1945 der Stadtrechtsrat Dr. Erich Zeigner einberufen, nachdem er den Posten des Bürgermeisters zuerst abgelehnt hatte. Das übergeordnete Kulturdezernat lag bei Stadtrat Oswald Bauer (1892-?).¹¹⁸ Nach dem Besatzungswechsel wurde der Aufgabenbereich des Kulturamtes ausgeweitet¹¹⁹ und dem Gewerbeschulrat Rudolf Hartig übertragen,¹²⁰ da Zeigner den Posten des Oberbürgermeisters schließlich übernahm. Fortan

¹¹⁵ Rau 2017, S. 66. Siehe auch: Foitzik, Jan: Sowjetische Kommandanturen und deutsche Verwaltung in der SBZ und frühen DDR. Berlin, München, Boston 2016 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 19), S.193-203.

¹¹⁶ Höpel 2018, S. 25. Siehe auch: Höpel 2011, S. 81.

¹¹⁷ Vgl. Pohlmann, Tilmann: Die Ersten im Kreis. Herrschaftsstrukturen und Generationen in der SED (1946–1971). Göttingen 2017. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2015, S. 59; Siehe auch: Rau 2017, S. 68.

¹¹⁸ Vgl. Höpel 2011, S. 35.

¹¹⁹ Bis Kriegsende: Theater, Museen, Thomanerchor, Gewandhauskonzerte, Bibliothekswesen, Gohliser Schlösschen, Förderung freischaffender Künstler; unter sowjetischer Besatzung kamen dazu: Rundfunk, Großsprecheranlage, Musikhochschule, Lichtspieltheater, Überwachung künstlerischer, literarischer und wiss. Vereine, Zulassung freier Künstler, private Bühnen- und Orchesterunternehmen, Künstleragenturen. Vgl. Kulturamt, Stadtrat Bauer „Kurzbericht über die geleisteten Vorarbeiten auf dem Gebiete des Kulturwesens seit der Besatzung der Stadt“, 23.7.1945. StadtAL, StVuR 2126, Bl. 39-47.

¹²⁰ Sachbearbeiter waren der Notar Dr. Rudolf Franz (1882–1956) und Hermann Körting, Verwaltungsvorstand wurde der Kommunist Paul Weber (1914–?), Sekretärin: Gertrud Müller; Kanzleiangestellte: Voigt, Kannegiesser, Dorn, Sperling, Vorreiter. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 150.

wurde das Kulturamt dem Volksbildungsamt (einem Zusammenschluss von Erziehungs- und Kulturamt) unterstellt. Im August 1945 wurde das Volksbildungsamt mit dem Dezenten und Kommunisten Helmut Holtzhauer (1912–1973) besetzt, der nur ein Jahr später Wirtschaftsbürgermeister wurde. Ihm folgte Johannes Lang im Amt. Trotz der kurzen Amtsdauer verfügte Helmut Holtzhauer grundlegende Änderungen und Weichenstellungen als Dezent im Volksbildungsamt. Hier wurden das Schulamt, der Jugendausschuss, das Kulturamt und die Zentralstelle für Buch- und Bibliothekswesen koordiniert.¹²¹ Im April 1946 kam die neu gegründete Abteilung für Allgemeine Volksbildung hinzu, die eine Vielzahl neu gegründeter städtischer Einrichtungen umfassen sollte: Volkskultur und Laienkunst, Jugend- und Frauenausschuss, Körpererziehung sowie den Zoologischen Garten. In der Demokratisierung des Kulturzugangs entsprachen diese neuen Ämter den politischen Zielstellungen der sowjetischen Besatzungsmacht. Mit der zunehmenden Einflussnahme der Landesverwaltung in Dresden auf die kommunalen Strukturen erfolgte auch in Leipzig eine Anpassung des Dezernates. Holtzhauer folgte der Struktur der Zentral- und Landesverwaltung und gliederte das Volksbildungsamt in vier Abteilungen: Amt für Kunst und Kunstpflege (ehem. Kulturamt), Schulamt, Amt für Allgemeine Volksbildung (1947 Umbenennung in Amt für Allgemeine Volkserziehung) und Amt für Buch- und Büchereiwesen.¹²² Rudolf Hartig fasste die Hauptaufgaben des Leipziger Kulturamtes Ende 1945 wie folgt zusammen:

Das Kulturamt ist die ordnende und planende Stelle für das gesamte Kulturleben der Stadt Leipzig. Es führt seine Arbeit [...] unter dem Gesichtspunkt der Heranziehung und Förderung aller kulturschaffenden Kräfte zur Entwicklung einer demokratisch-antifaschistisch eingestellten und volksnahen Kultur. Als wesentlich betrachtet es den volkserzieherischen und volksbildenden Gesichtspunkt, die Förderung der Eigeninitiative aus kulturell schöpferischem Gebiet, die Hebung des Niveaus auf künstlerischem Gebiet und die Heranführung der breiten Schichten an die vorhandenen und zu schaffenden Kulturwerke, den Neuaufbau der zerstörten Kultureinrichtungen und die Schaffung solcher Einrichtungen, die der Entwicklung einer neuen Sozial-Kultur förderlich sind.¹²³

Seiner Meinung nach sollte das Amt die Kulturinstitutionen unterstützen, wobei nicht näher definiert wird, wie ein solcher Dienst aussehen könnte. Die Einrichtungen mussten

¹²¹ Vgl. Höpel 2011, S. 35.

¹²² Vgl. Höpel 2011, S. 38.

¹²³ Rudolf Hartig, Gesichtspunkte für die Arbeit des Kulturbeirates mit Mitgliedern aus Kulturbund, den Kulturabteilungen von KPD, SPD, LDP, CSU, Industriegruppe 16 im FDGB und Jugendausschuss, 5.11.45. StadtAL, StVuR 7973, Bl. 116.

quartalsweise ihre Planungen vorlegen, damit ein gemeinsamer Veranstaltungskalender erstellt werden könne. Auch eine sogenannte „Unbedenklichkeitskarte“ für die freischaffenden Künstler:innen würde vom Kulturamt erstellt. Die unregelmäßig von SED, Kulturbund und Gewerkschaft organisierten *Kulturwochen* sollten zu einer Bündelung der kulturellen Angebote in der Stadt beitragen und zugleich durch Vorträge politische Bildungsarbeit leisten. Die *Kulturwochen* fanden bereits vor 1945 in Leipzig statt und wurden auf Initiative der SMAD im März 1946 als Volksbildungsveranstaltungen in zahlreichen Städten der SBZ wieder aufgenommen.¹²⁴

2.2.2 „Es existieren keine Vorbilder“ – die Akteur:innen der Leipziger Kulturarbeit

Es existieren keine Vorbilder, Anhaltspunkte stehen nicht zur Verfügung, so daß vielfach aus dem Nichts heraus gestaltet werden muß.¹²⁵

Unabhängig von der Verwaltungseinheit Kulturamt agierten nach dem Zweiten Weltkrieg verschiedene Akteur:innen im Kulturbereich, die unterschiedlichste Hintergründe und Ziele mitbrachten. Parallel zum Aufbau des Verwaltungsapparates in der Stadt Leipzig und zur Instandsetzung der Museumsarchitektur entwickelten sich Strukturen, die maßgeblichen Einfluss auf das kulturelle und kunstpolitische Wirken in Leipzig nahmen. In diesen lässt sich durch personelle Überschneidungen und persönliche, politische oder historische Verbindungen ein Netzwerk aufzeichnen, das Ende der 1940er-Jahre über die Stadtgrenze Leipzigs hinweg wirkmächtig wird. Darüber hinaus entwickelten einzelne Akteur:innen kulturtheoretische Schriften. Dadurch kann die Akteur:innenperspektive in ihrem politischen, sozialen und historischen Kontext nachgezeichnet und deren Einflussbereich aufgezeigt werden. Die Gestaltung des kulturellen Lebens in Leipzig wurde von mehreren Personen parallel beschrieben und in direkter Bezugnahme aufeinander bereits kurz nach

¹²⁴ Vgl. Bericht des Chefs der Propaganda-Abteilung der Verwaltung der SMA der Provinz Sachsen Major Demidow an den Chef der Propagandaverwaltung der SMAD Oberst Tjulpanow über die Ergebnisse der Kulturwoche, 26. April 1946. In: Foitzig, Jan/Möller, Horst/Tschubarjan, Alexandr O.: Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung 1945–1949. Ziele, Methoden, Ergebnisse, Dokumente aus russischen Archiven. München 2005 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 15), S. 103-105; Siehe auch: Becker, Maximilian: Die Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ/DDR 1945–1953. Sowjetische Literatur und deutsche Klassiker im Dienst der Politik Stalins. Onlinepublikation Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 2007, S. 75. URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/id/eprint/2070> (abgerufen am: 11.8.2021).

¹²⁵ Kulturamt, Stadtrat Bauer, Kurzbericht über die geleisteten Vorarbeiten auf dem Gebiete des Kulturwesens seit der Besetzung der Stadt, 23.7.1945. StadtAL, StVuR 2126, Bl. 47.

Kriegsende angestoßen. Wie Thomas Höpel in seiner Studie *Kulturpolitik in Europa im 20. Jahrhundert: Metropolen als Akteure und Orte der Innovation* (2017) herausarbeiten konnte,

zeigte sich gerade beim Wiederaufbau und Umbau der Kultur in den Großstädten der sowjetischen Einflussphäre, dass die verantwortlichen Kulturpolitiker ausgehend von lokalen und nationalen Traditionen ganz eigene Wege gingen, um das Projekt einer neuen, egalitären Gesellschaft mit kulturellen Mitteln zu befördern.¹²⁶

Auch in Leipzig kann nachgewiesen werden, dass einige wenige Akteur:innen profilbildend das kulturelle Leben der Stadt gestalteten. Allen voran standen die Kulturpolitiker Rudolf Hartig und Helmut Holtzhauer. Dass auch die Museumsangestellten selbst Einfluss auf die städtische Kunstpolitik nehmen konnten, zeigt sich an der Personalie Margarete Hartig, der Leiterin der grafischen Sammlung und stellvertretenden Museumsdirektorin am MdbK. Anhand der Biografien und kulturtheoretischen Schriften wird nachfolgend das politische und soziale Geflecht in der Leipziger Kulturszene nachgezeichnet. Die Biografien der Gebrüder Hartig und Helmut Holtzhauers werden für diese Arbeit erstmals umfassend recherchiert und aufbereitet.

Rudolf Hartig (1893–1962) war Kulturpolitiker in Leipzig und Berlin.¹²⁷ Geboren wurde er in einer Kleinstadt nahe Frankfurt als eines von vier Kindern (Vater: Arbeiter). Hartig besuchte in Aschaffenburg das Gymnasium und in Würzburg die Lehrerausbildungsanstalt. Er wählte die Fachrichtung Musik. Während des Ersten Weltkriegs begann er sich für Poesie zu interessieren und verfasste expressionistische Gedichte.¹²⁸ Er wurde Berufsschullehrer in Unterfranken. Nach der Novemberrevolution nahm er ebenso wie sein Bruder Valentin an der bayrischen Räterepublik Anteil; dies führte zu zwei Jahren Festungshaft.¹²⁹ Vermutlich

¹²⁶ Höpel 2017, S. 166.

¹²⁷ Für die nachfolgende Biografie wurde sich im Wesentlichen auf Quellenmaterial aus dem Stadtarchiv Leipzig und der BStU gestützt. Folgende Sekundärliteratur ergänzt die Quellen: Höpel 2011, S. 36; Kunakhovich, Kyrril: *In Search of Socialist Culture. Art and Politics in Krakow and Leipzig, 1918–1989*. Diss. Univ. Princeton 2013. URL: https://dataspace.princeton.edu/bitstream/88435/dsp01vm40xr70t/1/Kunakhovich_princeton_0181D_1075_8.pdf (abgerufen am: 12.5.2021), S. 49-51. Weiterführende Archivmaterialien zu Rudolf Hartig, die im Rahmen dieser Arbeit nicht gesichtet werden konnten, durch Bestandsbeschreibungen oder Einführungen dennoch Hinweise lieferten: Akademie der Künste - Archiv, Berlin; Bundesarchiv (BArch), SgY 30/1921, Rudolf Hartig sowie BArch, SgY 30/1804, Elisabeth Hartig (geb. Kirchberg, 1899, Ehefrau, geschieden); Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung - Archiv/Archiv der Akademie der Pädagogischen Wissenschaften der DDR/Nachlässe, Vorlässe, Teilnachlässe und Personenfonds/Rudolf Hartig.

¹²⁸ Vgl. Kirsten, Wulf: *Apostel einer besseren Menschlichkeit. Der Expressionist Rudolf Hartig (1893–1962)*. Eggingen 1997 (Replik, 7).

¹²⁹ In der Bildarchivdatenbank des Deutschen Historischen Museums Berlin (LeMO, Lebendiges Museum Online) ist eine Fotografie der „Mitglieder der ersten bayrischen Räteregierung in der Festungshaftanstalt“

knüpfte er in dieser Zeit seine ersten politischen Kontakte. Er trat 1919 in die USPD und 1920 in die KPD ein, als deren Mitglied er 1921 zum Stadtrat in Aschaffenburg gewählt wurde. Die Haftzeit verunmöglichte Hartig eine Tätigkeit als Lehrer im traditionellen Bayern. Er siedelte nach Leipzig, Böhlitz-Ehrenberg, zu seinem Bruder Valentin über, um als Schulungsleiter, Leiter der Abteilung für Agitation und Propaganda und Lehrer an der Marxistischen Arbeiterschule (Masch) tätig zu werden. Er war für die KPD als Stadtverordneter im Leipziger Stadtparlament und ab 1933 Leiter der KPD-Kulturabteilung. Vermutlich studierte er während der NS-Herrschaft an der Universität Leipzig Musikpädagogik und engagierte sich bei illegalen Studentenaktivitäten.¹³⁰ Aufgrund einer Verwechslung war er ab 1933 für die Dauer eines Jahres in Colditz interniert und auch in den kommenden zwölf Jahren den Repressalien der NS-Regierung ausgesetzt. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich in einem Bücherantiquariat in Leipzig. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs engagierte sich Hartig im „Nationalkomitee Freies Deutschland“ (NKFD). Im „Antifaschistischen Block“ verstand er sich als Leiter der Kulturabteilung und wurde Hauptbegründer des Leipziger Kulturbundes. Auch als Vorstandsmitglied der KPD-Bezirksleitung zeichnete er sich für den Bereich Kulturpolitik verantwortlich. Im Juli 1945 übernahm er das Amt des Kulturamtsdirektors von Erich Zeigner. Im Sommer 1951 folgte er Helmut Holtzhauer nach Berlin in die neu begründete Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (Stakuko), der Vorläuferorganisation des Ministeriums für Kultur (MfK). Hier leitete er, seiner Ausbildung entsprechend, 1951 bis 1953 die Hauptabteilung Musik.¹³¹ Von Januar bis Oktober 1954 war Hartig verantwortlich für die Abteilung II der Hauptabteilung (HA) Musik im MfK; er wurde also im Zuge der Auflösung der Stakuko als Mitarbeiter in das MfK für die ersten Monate übernommen.¹³² Ab November 1954 koordinierte er den „Zentralen Ausschuß für

(Inv.-Nr.: BA 90/5378.1) dokumentiert. Darauf sind auch Rudolf und Valentin Hartig abgebildet. URL: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/raeteregierung-in-der-festungshaftanstalt-um-1920.html> (abgerufen am: 20.2.2022).

¹³⁰ Vgl. Bestandsbeschreibung. In: Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung - Archiv/Archiv der Akademie der Pädagogischen Wissenschaften der DDR/Nachlässe, Vorlässe, Teilnachlässe und Personenfonds/Rudolf Hartig. URL: <https://www.archivportal-d.de/item/DALLSIVW6DCMIQNUKMIHS3CKIMWORAT7> (abgerufen am: 20.2.2022). Für Rudolf Hartig ist (im Gegensatz zu seinem Bruder Valentin) im Archiv der Universität Leipzig weder eine Quaestur noch eine Matrikelabschrift nachweisbar. Es kann also vermutet werden, dass er nie offiziell an der Universität Leipzig eingeschrieben war.

¹³¹ Vgl. BArch, DR 1, 1951–1954, bearbeitet von Johanna Marschall-Reiser, Berlin, Januar 1998, ergänzt im Januar 2014. URL: <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DR-1-21735/index.htm?kid=76cbbf57-9cce-4ed9-928d-72e8e4fff359> (abgerufen am: 23.11.2021).

¹³² Vgl. Zur Weihen, Daniel: Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und die Komposition zeitgenössischer Musik. In: Staadt, Jochen (Hg.): "Die Eroberung der Kultur beginnt!" Die Staatliche

Jugendweihe in der DDR“, der auf Initiative des Zentralkomitees der SED gegründet und direkt dem Ministerrat der DDR unterstellt war.¹³³

Im Zuge eines Ermittlungsauftrages des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) gegen Valentin Hartig wurden Anfang der 1950er-Jahre ohne namentliche Nennung ehemalige Kollegen Rudolf Hartigs aus dem Kulturamt in Leipzig zu folgenden Themen befragt: fachliche Qualifikation, politische Orientierung und Pflichterfüllung, moralischer Lebenswandel und weitere Verwandte. Zu Rudolf Hartigs Haltung während der NS-Zeit wurde dort notiert: „Nach 1933, zur Zeit des Faschismus, hat er es nicht gern gesehen, wenn ein früherer Genosse zu ihm kam, mit ihm sprach, um ihn für die illegale Tätigkeit zu gewinnen. Er ging allen aus dem Weg und hüllte sich in den Deckmantel der Neutralität.“ Er wird auf der einen Seite als „unpünktlich“, „gerissen“, als „schlauer Fuchs“, als „überheblich“ und als „leichtsinnig“ bezeichnet und auf der anderen Seite als fachlich hoch qualifiziert: „Auf dem Gebiet der Kunst und Literaturangelegenheiten besitzt er ein gutes Wissen.“¹³⁴ Rudolf Hartig profitierte dabei in seinem Amt als Leiter des Kulturamtes von den Kompetenzen innerhalb seiner Familie, von seinem Bruder Valentin Hartig und besonders von den Kenntnissen seiner Schwägerin Margarete Hartig im Bereich bildende Kunst, worauf an späterer Stelle noch näher eingegangen wird.

Valentin (Valtin) Joseph Hartig (1889–1980)¹³⁵ wurde in Aschaffenburg geboren und absolvierte dort seine schulische Laufbahn. Zuerst arbeitete er für kurze Zeit als Volksschullehrer, um dann für zehn Semester an den Universitäten München, Würzburg, Paris und Oxford Neuphilologie zu studieren. 1912 trat er in die SPD ein und nahm als Soldat am Ersten Weltkrieg teil.¹³⁶ Wie auch sein Bruder wurde er wegen aktiver Teilnahme an der

Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED. Frankfurt/M. 2011 (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, 15), S. 277-350. Hier: S. 278.

¹³³ Vgl. Franke, Holger (Bearb.): Einleitung „Zentraler Ausschuss für Jugendweihe“ (SAMPO, BArch, DY 21). Berlin 2007. URL: <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/dy21/index.htm> (abgerufen am: 24.2.2022). Damit schloss Rudolf Hartig an die Bildungsarbeit seines Bruders Valentin Mitte der dreißiger Jahre an. Vgl. Hartig, Valentin: Jugendweihe. Leipzig 1925.

¹³⁴ Vgl. Ermittlungen zu Valentin Hartig, 25.11.1953. BStU, LPZ ZMA, Abt. 8/FK, Nr. 355/008.

¹³⁵ Vgl. Archiv der Sozialen Demokratie (AdsD), Sammlung Personalien, 6/SAMP003989; Sächsisches Staatsarchiv, 20031 Polizeipräsidium Leipzig, Nr. PP-S 775; Mielke, Siegfried/Frese, Matthias (Hg.): Die Gewerkschaften im Widerstand und in der Emigration 1933–1945. Köln 1999 (Quellen zur Geschichte der deutschen Gewerkschaftsbewegung im 20. Jahrhundert, 5), S. 733.

¹³⁶ Vgl. Valentin Hartig an den Vorstand der SPD in Hannover (Bewerbung um die Stelle des leitenden Sekretärs für kulturpolitische Aufgaben), 10.2.1950. AdsD, Sammlung Personalien, 6/SAMP003989.

Novemberrevolution zu jahrelanger Festungshaft (1919–1922) verurteilt.¹³⁷ Nach der Haftentlassung zog Hartig nach Leipzig. Zwischen 1923 und 1926 war er leitender Sekretär des Arbeiterbildungsinstituts in Leipzig und für die Zeit von 1923 bis 1928 an der Universität Leipzig immatrikuliert.¹³⁸ Daran anschließend bis 1930 war er Bildungssekretär des Gemeinde- und Staatsarbeiterverbandes in Berlin und schließlich „Verwaltungssekretär der Internationale der öffentlichen Dienste“ in Berlin und Paris. Zwischen 1940 und 1944 arbeitete er als Sprachlehrer am Deutschen Institut Paris.¹³⁹ In seiner Leipziger Zeit gründete er die Zeitschrift *Kulturwille*, die er gleichsam auch herausgab.¹⁴⁰ In Paris arbeitete er für den Vorstand der SPD im Exil (Sopade), besonders für die Exilzeitschrift *Deutschland-Berichte der Sopade* und als Vertreter der Gewerkschaften im Ausland.¹⁴¹ Er wurde 1944 zur Rückkehr nach Deutschland gezwungen und ließ sich erneut in Leipzig nieder. Nach Kriegsende wurde er für die SPD Mitglied des ersten Leipziger Gemeinderates und im Zuge der Verschmelzung von KPD und SPD zu SED ab Februar 1946 in den gemeinsamen Kulturausschuss berufen.¹⁴² Er war ferner ein Gründungsmitglied des Leipziger Kulturbunds. Als Oberstudiendirektor leitete er die Leipziger Fremdsprachenschule, bis er Anfang 1949 der DDR den Rücken kehrte und sich gemeinsam mit seiner Frau in Hamburg niederließ.¹⁴³

Richard Helmut Holtzhauer (1912–1973) war ein Politiker der KPD und der SED.¹⁴⁴ Geboren als viertes von fünf Kindern in Leipzig, absolvierte er hier Volkshochschule, Realschule und

¹³⁷ Vgl. Ziegler, Walter: Die Universität Würzburg im Umbruch (1918–1920). In: Baumgart, Peter (Hg.): Vierhundert Jahre Universität Würzburg. Neustadt an der Aisch 1982 (Quellen und Beiträge zur Geschichte der Universität Würzburg, 6), S. 179-152. Hier: S. 199f, 251.

¹³⁸ Vgl. Universitätsarchiv Leipzig (UAL), Studentenkartei Valentin Hartig, Quaestur031419, Quaestur130721.

¹³⁹ Vgl. Valentin Hartig an Kurt Schumacher (Vorsitzender der SPD), 10.2.1950. AdsD, Sammlung Personalien, 6/SAMP003989.

¹⁴⁰ Vgl. Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft. Hrsg. v. Arbeiter-Bildungsinstitut Leipzig, 1924–1933. Siehe auch: Heidenreich, Frank: Arbeiterbildung und Kulturpolitik. Kontroversen in der sozialdemokratischen Zeitschrift Kulturwille 1924–1933. Berlin 1983 (Argument-Studienhefte, 58); Heidenreich, Frank: Arbeiterkulturbewegung und Sozialdemokratie in Sachsen vor 1933. Köln, Weimar, Wien 1995 (Demokratische Bewegungen in Mitteldeutschland, 3). Zugl. Diss. FU Berlin 1994.

¹⁴¹ Vgl. Mielke/Frese 1999, S. 733.

¹⁴² Vgl. Stadtrat Bauer, Kulturamt, 28.6.1945. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 50. Siehe auch: Blumberg 2014, S. 480f.

¹⁴³ Vgl. UAL, Personalakte Valentin Hartig, PA 2655; UAL, Philol. Fak. - Dolmetscher-Institut 39 (Joseph Hartig).

¹⁴⁴ Im Rahmen der hier vorliegenden Recherche konnten aufgrund der Einschränkungen im Rahmen der Covid-19-Pandemie nachfolgende Quellen nicht genutzt werden: Nachlass Helmut Holtzhauer aus dem Bezirksparteiarchiv der SED Leipzig. In: SächsStA-L, 21638 Holtzhauer, Helmut (KPD). Protokolle und anderes Archivgut aus der Stakuko und dem MfK in: BACh DR1/Ministerium für Kultur; Kaderakte Helmut Holtzhauer. BACh DY 30/90629; Briefwechsel Helmut Holtzhauers in diversen Funktionen mit der Akademie der Künste in Berlin (AdK-O).

Oberschule, die er mit dem Abitur 1932 abschloss. Seine Buchhändlerlehre erfolgte bei F. Volckmar.¹⁴⁵ Der Vater war Justizobersekretär, die Mutter Hausfrau.¹⁴⁶ Die politische Laufbahn begann bereits als Schüler im Jahr 1928 mit dem Eintritt in die Sozialistische Arbeiter-Jugend (SAJ). Es folgten 1930 der Wechsel in den Kommunistischen Jugendverband Deutschlands (KJVD) und ab 1933 die Mitgliedschaft in der KPD.¹⁴⁷ Als „Agitpropfleiter einer Zelle im Leipziger Osten“¹⁴⁸ wurde er im Mai 1935 „wegen gemeinschaftlicher Vorbereitung des Hochverrats zu 5 Jahren Zuchthaus und 3 Jahren Ehrenverlust verurteilt.“¹⁴⁹ Er verbüßte die Haftstrafe im Zuchthaus Waldheim/Sachsen. Nach der Entlassung am 14. Juli 1939 war Holtzhauer weiterhin aktiv für die KPD und verfasste u.a. Rundbriefe gemeinsam mit Kurt Gittel (1914–1943) und Kurt Schmidt (1912–?).¹⁵⁰ Der Volksgerichtshof Berlin verurteilte Holtzhauer 1942 „wegen Unterlassung einer Anzeige gegen seinen Freund, dessen Feindschaft zum Nationalsozialismus ihm bekannt gewesen sein musste“¹⁵¹ zu zwei Jahren Gefängnis.¹⁵² Nach der Haft im Zuchthaus Zwickau (Entlassung: 27. Juni 1943) musste Holtzhauer nicht wie sonst üblich in Schutzhaft. Er wurde als „wehrunwürdig“ auch nicht zum Kriegsdienst eingezogen. Ab 1944 war Holtzhauer an der Gründung und dem Aufbau der Leipziger Widerstandsgruppe NKFD beteiligt. Die illegale politische Arbeit im NKFD wurde auch nach der Besetzung durch die amerikanischen Truppen und das Verbot politischer Organisationen fortgesetzt. Er beteiligte sich in der Folge an der Arbeit des „Antifaschistischen Blocks“ in Leipzig und war an der Gründung des Leipziger Kulturbundes

¹⁴⁵ Vgl. Holtzhauer, Martin: Helmut Holtzhauer. In: Sächsische Biografie hrsg. v. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. URL: [https://saebi.isgv.de/biografie/Helmut_Holtzhauer_\(1912-1973\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Helmut_Holtzhauer_(1912-1973)) (abgerufen am: 23.2.2022). Für Holtzhauers weitere berufliche Tätigkeit vgl. Personalbogen Nationale Gedenkstätte Weimar, 11.12.1950. BStU, MfS AP, 568/54, Bl. 4-10. Hier: Bl. 5.

¹⁴⁶ Vgl. Einleitung Bestand Helmut Holtzhauer, SächsStA-L. URL: https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=10.01.05.06&bestandid=21638&_ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#einleitung (abgerufen am: 23.2.2022).

¹⁴⁷ Holtzhauer gab in seinem Personalbogen für die Nationale Gedenkstätte Weimar an ab 1928 Gruppenleiter der SAJ und ab 1931 Gruppenleiter des KJVD gewesen zu sein. Vgl. BStU, MfS AP, 568/54, Bl. 4-10. Hier: Bl. 6.

¹⁴⁸ Lange 2010, S. 234.

¹⁴⁹ Strafregistrauszug Richard Helmut Holtzhauer vom 26.9.1947. BStU, LPZ ZMA, Abt. 8/FK, Nr. 411/026, 3.

¹⁵⁰ Vgl. Lebenslauf Helmut Holtzhauer. In: Personalbogen Nationale Gedenkstätte Weimar, 11.12.1950. BStU, MfS AP, 568/54, 4-10. Hier: 9.

¹⁵¹ Einleitung Bestand Helmut Holtzhauer, SächsStA-L. URL: https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=10.01.05.06&bestandid=21638&_ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#einleitung (abgerufen am: 23.2.2022).

¹⁵² Vgl. Gefangenenakte, Urteil des Volksgerichtshofs vom 27.1.1942 wegen Vorbereitung zum Hochverrat und Landesverrat. Sächsisches Staatsarchiv, 30071 Zuchthaus Zwickau.

beteiligt.¹⁵³ Er war von 1945 bis 1946 Leipziger Stadtrat für Volksbildung und wurde 1946 „als Vertreter der SED zum Stadtverordneten und Bürgermeister der Stadt Leipzig gewählt.“¹⁵⁴ Er übernahm als Dezernent das Arbeitsgebiet „Schul- und Kulturwesen“¹⁵⁵ der Stadt Leipzig. Als 2. Bürgermeister und Stellvertreter des Oberbürgermeisters Zeigner leitete er bis 1948 das Wirtschaftsressort.¹⁵⁶ 1948 bis 1951 wurde Holtzhauer als SED-Mitglied zum Minister für Volksbildung im Land Sachsen ernannt und zeichnete sich u.a. verantwortlich für „die Schulreform, die Gründung von Arbeiter- und Bauernfakultäten, von staatlichen Volksmusikschulen, die Förderung der Museumsarbeit und von Kunstausstellungen in Dresden sowie die Wiedereröffnung der Sächsischen Akademie der Wissenschaften.“¹⁵⁷ In diesen Zeitraum fiel auch die Umsetzung des *Zweijahrplans* (1949/50) in Sachsen, für die Holtzhauer als Minister verantwortlich war.¹⁵⁸ Mit dem Beschluss der DDR-Regierung vom 4. Mai 1951 wird Holtzhauer damit beauftragt, die Stakuko zu gründen.¹⁵⁹ Mit dieser Position wurde er automatisch zum Staatssekretär im Ministerrat der DDR¹⁶⁰ und benannte sowohl die „Leiter der wichtigsten Kunsteinrichtungen“ als auch „das Lehrpersonal der Kunsthochschulen.“¹⁶¹ Mit der Gründung des MfK im Januar 1954 wurde die Stakuko aufgelöst¹⁶² und Holtzhauer übernimmt den Aufbau der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten (NFG) der klassischen deutschen Literatur in Weimar.¹⁶³ Er wurde ab 1955 Vize- und ab 1971 Präsident der Goethe-Gesellschaft. Neben seiner Funktion als

¹⁵³ Vgl. Einleitung Bestand Helmut Holtzhauer, SächsStA-L. URL: https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=10.01.05.06&bestandid=21638&_ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#einleitung (abgerufen am: 23.2.2022).

¹⁵⁴ Lebenslauf Helmut Holtzhauer. In: Personalbogen Nationale Gedenkstätte Weimar, 11.12.1950. BStU, MfS AP, 568/54, 4-10. Hier: 10.

¹⁵⁵ OBM Erich Zeigner an Helmut Holtzhauer, Ernennung zum Stadtrat, 1.8.1945/2.8.1945. BStU, MfS, BV Dresden, AP 2602/63, 20-21; Siehe auch: Hauptverwaltungsamt an Gehaltsamt, 3.8.1945. BStU, MfS, BV Dresden, AP 2602/63, 23.

¹⁵⁶ Ernennungsurkunde von OBM Zeigner an Holtzhauer als 3. Bürgermeister und Stellvertreter des OBM, 31.10.1946. BStU, MfS, BV Dresden, AP 2602/63, 36.

¹⁵⁷ Holtzhauer 2018.

¹⁵⁸ Vgl. haer: Sachsens kulturpolitische Aufgaben im Zweijahrplan. In: Neues Deutschland, 2.2.1949. BStU, MfS, ZAIG, Nr. 21809, 16.

¹⁵⁹ Chef der Regierungskanzlei und Staatssekretär der Regierung der DDR an den Ministerpräsidenten der Landesregierung Sachsen, Seydewitz, 7.5.1951. BStU, MfS, BV Dresden, AP 2602/63, 98.

¹⁶⁰ Vgl. Holtzhauer 2018.

¹⁶¹ Buchbinder, Dagmar: Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951–1953) - eine Kulturbehörde „neuen Typus“. In: Staadt, Jochen (Hg.): "Die Eroberung der Kultur beginnt!" Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED. Frankfurt/M. 2011 (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, 15), S. 9-276. Hier: S. 61.

¹⁶² Vgl. Dietrich 2018a, S. 601-607.

¹⁶³ Vgl. Cleve, Ingeborg: Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Klassik in Weimar in der Ära Holtzhauer (1954–1973). In: Ehrlich, Lothar (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 343-358.

Generaldirektor der NFG war er „Vorsitzender im Museumsrat der DDR und Vertreter der DDR beim ICOM (International Council of Museums), einer Unterabteilung der UNO.“¹⁶⁴ Dies ermöglichte ihm 1970 eine Rundreise mit Vortragsprogramm durch die USA. Holtzhauer erhielt 1956 den Vaterländischen Verdienstorden in Silber und wurde 1960 zum Ehrendoktor berufen. Für viele Jahre ist Holtzhauer ferner Ehrensator der Musikalischen Hochschule (später Hochschule für Musik und Theater) in Leipzig.¹⁶⁵

Anhand der biografischen Daten der Brüder Hartig und Helmut Holtzhauers kann davon ausgegangen werden, dass die Kulturpolitiker bereits vor 1945 durch ihre Mitgliedschaft in der KPD und das damit verbundene Engagement im Leipziger NKFD miteinander bekannt waren. Auch nach der Besetzung durch die amerikanischen und später sowjetischen Truppen schlugen sie im „Antifaschistischen Block“ und im Kulturbund ähnliche Wege ein. Während Rudolf Hartig ab 1933 kaum bis gar nicht politisch aktiv war, wurde Holtzhauer durch seine illegalen Aktivitäten mehrfach verhaftet und Valentin Hartig musste sein Engagement im Pariser Exil fortführen. Die in der BStU archivierten Berichte ehemaliger Kolleg:innen lassen Rudolf Hartig in keinem guten Licht erscheinen („unpünktlich“, „leichtsinnig“ usw.), wohingegen eine Beurteilung Holtzhauers vom 27. September 1947 deutlich zu dessen Gunsten ausfällt: „Auch in der seit dem Zusammenbruch abgelaufenen Zeit hat sich Holtzhauer als eine der zuverlässigsten Stützen der Stadtverwaltung und der KPD/SED erwiesen. Er kann heute und gerade für die Zukunft als das Kristallisationszentrum der SED angesehen werden.“¹⁶⁶ Natürlich spiegeln diese Berichte die subjektive Wahrnehmung Einzelner wider. Fest steht aber, dass Holtzhauer seinen Parteigenossen Hartig im Aufbau der Stakuko 1951 mit einer Stellung bedachte, wodurch von einer guten Zusammenarbeit in den Vorjahren ausgegangen werden kann.

Die kulturpolitischen Organisationen in Leipzig

¹⁶⁴ Holtzhauer 2018.

¹⁶⁵ Vgl. Little, Wm. A.: Helmut Holtzhauer 1912–1973. In: The German Quarterly, 47/1, 1974, S. 168.

¹⁶⁶ BStU, MfS, BV Leipzig, ZMA, Abt. VIII/FK, Nr. 411/026; Siehe auch: Bemerkungen zur Kaderarbeit des Genossen Holtzhauer, vermutl. 2.9.1952; BStU, MfS AP, 568/54, 42-45.

Am 25. Mai 1945 verfassten Mitglieder des „Antifaschistischen Blocks“ Leipzig (Pfarrer Aurelius Arkenau,¹⁶⁷ Rudolf Hartig, Dr. Hildegard Heinze,¹⁶⁸ Dr. med. Heinrich Hofmann und Prof. Dr. phil. Menzel¹⁶⁹) einen offenen Brief an alle „geistig Schaffenden“ der Stadt und riefen zu einem zwanglosen Austausch politischer und kultureller Themen auf. Ziel war es, die "schöpferische[n] Kräfte aus ihrer bisherigen Isolierung herauszuführen und für den Wiederaufbau und die Erweckung eines neuen Geistes zu gewinnen."¹⁷⁰ Dem offenen Brief wurde eine Denkschrift von Rudolf Hartig mit dem Titel *Zur geistigen Situation der Zeit*, adressiert „An alle geistig Schaffenden!“, beigelegt.¹⁷¹ Hartig konstatierte in Bezug auf die bildende Kunst in diesem Schreiben:

Auf dem Gebiete der Kunst ist ein Tiefstand erreicht worden, der jeden Wettbewerb mit der Kunst anderer Länder ausschliesst. Musik, Malerei, Theater und Literatur sind zu Dienern und Knechten eines nur tagespolitisch ausgerichteten Machtanspruchs geworden, so dass ihre schöpferischen Kräfte entweder als missbraucht oder brachliegend zu beurteilen sind. [...]

Wir rufen deshalb unsere schöpferischen Kräfte zu einem Neuaufbau unseres wissenschaftlichen Denkens und der künstlerischen Gestaltenwerdung auf. [...] Die Malerei mache sich frei von den wenigen engbegrenzten Tagesthemen des nat.-soz. Parteiinteresses und wende sich zur allseitigen und leidenschaftlichen Darstellung wirklich menscheitsbewegender Themen. Die 'Dekorationsmalerei' der letzte 12 Jahre mit ihrer Tendenz zum kopiemässigen Klassizismus, zur äußeren Kraft- und Heldenpose, zur individualitätslosen typischen Schilderung muss zu Gunsten einer um die Tiefe ringenden Gestaltung verschwinden. [...]

Unser Ziel: Schaffung einer echten, alle Lebensäusserungen durchziehenden und die Gegensätze in höherer Einheit zusammenfassenden friedlichen Kultur ist der Anstrengung aller wert.

¹⁶⁷ Aurelius Arkenau (1900–1991), Dominikaner, Beteiligt an zahlreichen Rettungsaktionen verfolgter Menschen in der NS-Zeit und in enger Verbindung zu Dr. Erich Zeigner. Vgl. Fraktion Bündnis 90/Die Grünen im Stadtrat Leipzig/Warmbier, Helmut (Hg.): Pater Aurelius Arkenau O.P. Leipzig 1996. URL: <https://www.gruene-fraktion-leipzig.de/files/GrueneFraktion/publikationen/pater-aurelius.pdf> (abgerufen am: 3.2.2022).

¹⁶⁸ Vermutlich Hildegard Damerius (Heinze), geb. Fehlig (1910–1996). Juristin mit Verbindung zur Widerstandsgruppe um Robert Schumann. Vgl. Müller-Enbergs, Helmuth u.a. (Hg.): Wer war wer in der DDR? Ein Lexikon Ostdeutscher Biographien. Berlin 2010. URL: <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/hildegard-damerius-heinze> (abgerufen am: 2.2.2022). Als Anschrift wird im Schreiben der Wohnsitz in Markkleeberg, Am Herrenhaus 4 angegeben.

¹⁶⁹ Alfred Menzel (1883–1959) war Professor für Pädagogik in Leipzig, SPD-Mitglied und Angehöriger des „Antifaschistischen Blocks“ in Leipzig. Vgl. UAL, PA 0216; Vgl. Welsh, Helga: Entnazifizierung und Wiedereröffnung der Universität Leipzig. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 33/2, 1985, S. 339-372. Hier: S. 360.

¹⁷⁰ StadtAL, StVuR 7969, Bl. 9.

¹⁷¹ StadtAL, StVuR 7969, Bl. 10-11.

Dr. Erich Zeigner, seit Anfang Mai 1945 Kulturamtsleiter, nahm Stellung zu Hartigs Denkschrift. Trotzdem das Strategiepapier auf ihn „einen sehr guten Eindruck“ machte, benannte er die Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Hartigs Forderungen und betonte gleichermaßen, dass „einige in der Denkschrift behandelten Fragen als nicht zur Zuständigkeit des Kulturamts gehörig ausscheiden werden.“ Ein Termin zur persönlichen Aussprache stand am 31. Mai 1945 bereits fest. Dennoch wollte Zeigner zu einigen Punkten vorab schriftlich Stellung nehmen. Er schrieb:

Dem, was Herr Hartig sagt, kann ich durchaus zustimmen. Das Kulturamt besitzt auch die Möglichkeit, bei seiner Arbeit die von Herrn H. entwickelten Gesichtspunkte zu berücksichtigen. So etwa durch die Auswahl der von uns in den öffentlichen Büchereien für das Publikum zur Verfügung zu stellenden Bücher und Noten, durch die Beratung der Leser, durch unsere Fühlungnahme mit Gewandhaus, Thomanerchor, Chorvereinigungen, Städtischen Bühnen, Leipziger Kunstverein, Kunstgewerbeverein usw., ferner durch die Veranstaltungen des Kulturamts, insbesondere im Gohliser Schlösschen. Bei all dem handelt es sich aber nur um eine Lenkung und Förderung der reproduzierenden und aufnehmenden Kräfte, nicht aber um eine unmittelbare Beeinflussung der künstlerischen Produktion. Für diese letztere Aufgabe fehlt uns wieder nicht nur die äussere Zuständigkeit, sondern auch die innere Qualifikation. Nach 12 Jahren eines beinahe hermetischen Abschlusses von der übrigen Welt, systematischer Unterdrückung aller Geistesfreiheit und planmässiger Irreführung der Öffentlichkeit durch die Presse, den Rundfunk und unsere pseudowissenschaftliche Literatur ist ausserdem mit einer solchen Unklarheit und einer solchen ratlosen Lethargie zu rechnen, dass es mir riskant erscheinen würde, wenn wir als Behörde eine Frage von solcher Tragweite und Schwierigkeit aufgrund eigenen Urteils entscheiden wollten. [...]

Eine Klärung kann aber nur durch Diskussionen herbeigeführt werden, da nur ein grösserer Kreis von Sachkundigen die Mängel und Unzulänglichkeiten zu überwinden vermag, die uns allen nach den geistigen Verwüstungen der letzten 12 Jahre anhaften. [...]

Ich würde es sehr begrüßen, wenn wir zunächst einmal mit einer Reihe von Personen aus dem künstlerischen und wissenschaftlichen Leben Leipzigs zusammenkommen könnte, um zu besprechen, was als vordringlich und --- das ist das entscheidende --- was als zur Zeit überhaupt durchführbar betrachtet werden kann.¹⁷²

Abschließend schlug Zeigner vor, „Personen von entsprechender Bedeutung für Diskussionen im amtlichen Kreise“ zu gewinnen. Diese Anregung aufgreifend, regte Stadtrat Bauer die Bildung verschiedener Beiräte für das Kulturamt an (Theater- und Konzertwesen, allgemeine Kunstpflege, Büchereiwesen, Volksbildungsarbeit), um so einerseits „das

¹⁷² Reaktion von Dr. Zeigner auf Denkschrift von R. Hartig, 26.5.1945. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 12-13.

ehrenamtliche Laienelement zur Mitarbeit heranzuziehen¹⁷³ und andererseits „die dauernde Fühlung der Verwaltung mit der Bürgerschicht zu sichern“¹⁷⁴. Im Beirat für „allgemeine Kunstpflege“ waren der Dezernent des Kulturamtes, der stellvertretende Dezernent des Kulturamtes, drei Mitglieder des Gemeinderates (Ratsherren) und drei Mitglieder der Bürgerschaft vertreten.¹⁷⁵ Ständig hinzugezogen wurde der Stadtrechtsrat des Kulturamtes und je nach Beratungsstoff der Museumsdirektor. Von Fall zu Fall sollte ein Vorstandsmitglied des Kunstvereins¹⁷⁶ oder Vertreter der freischaffenden Künstlerorganisation bemüht werden. Den Beiräten übergeordnet sollten im so genannten „Kulturausschuss [...] Kulturfragen von allgemeiner Bedeutung beraten werden. Er soll zur Wahrung der Einheit der Kulturpolitik berufen sein [...].“¹⁷⁷ Ganz im Sinne Zeigners einen größeren Kreis von Sachkundigen hinzuzuziehen, wurden mit dem Beirat und dem Kulturausschuss zwei erste Gremien mit Expert:innen begründet, um sich so den vordringlichsten und realisierbarsten kulturellen Projekten zu widmen.

Parallel zu diesem Prozess wurde mit dem Kulturbund im Sommer 1945 eine (anfangs) parteiübergreifende Organisation („Massenorganisation“) mit Mitgliedern aus allen kulturellen Berufen gegründet.¹⁷⁸ In Leipzig, so reflektierte Rudolf Hartig im Dezember 1946, entwickelte sich der Kulturbund aus einem Kreis Intellektueller, die dem Aufruf des „Antifaschistischen Blocks“ im anfangs zitierten offenen Brief nachgekommen sind.¹⁷⁹ Die enge Verbindung von Kulturbund und Kulturverwaltung, wie sie in Leipzig mit dem

¹⁷³ Stadtrat Bauer, Kulturamt, 24.6.45. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 42.

¹⁷⁴ Stadtrat Bauer, Kulturamt, 28.6.1945. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 50.

¹⁷⁵ In den Dokumenten gibt es unterschiedliche Angaben zu der Anzahl der Mitglieder aus der Bürgerschaft. Am 24.6.1945 notierte Bauer drei und am 28.6.1945 nur zwei Vertreter:innen.

¹⁷⁶ Die Mitglieder des Kunstvereins sind im Dokument vom 28.6.1945 nicht mehr vertreten.

¹⁷⁷ Stadtrat Bauer, Kulturamt, 28.6.1945. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 50. Über den Ausschuss wird sich in den Quellen der Stadtverwaltung darüber hinaus nicht mehr geäußert. Der Kulturausschuss wurde erst ab 1946 als Abteilung innerhalb der SED wieder relevant. So berichtete die Wochenzeitung *Sozialistische Einheit* am 8. März 1946 unter dem Titel "Die Arbeiterschaft Träger der neuen Kultur. Erste Besprechung Kulturkommission Leipzig" über die Bildung gemeinsamer Ausschüsse im Zuge der Verschmelzung beider Parteien. Dem Kulturausschuss in Leipzig, dessen erste Sitzung am 27. Februar 1946 stattfand, gehörten zu diesem Zeitpunkt an: (SPD) Lorenz Popp, Valentin Hartig, Richard Füchsel, Otto Miersch, Albert Förster; (KPD) Hans Schlösser, Lene Wenzel, Hermann Ley, Helmut Holtzhauer, Gerhard Ellrodt; (FDGB) Franz Jahn, Werner Thalheim, Kurt Lenz; Vertreter des Kulturamtes: Rudolf Hartig. StadtAL, StVuR 7974, Bl. 74. Zur Zeitschrift *Sozialistische Einheit* vgl. Schmeitzner, Mike: Schulen der Diktatur. Die Kaderausbildung der KPD/SED in Sachsen 1945–1952. Hrsg. v. Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e. V. Dresden 2001 (Studien und Berichte, 33), S. 68; Strunk, Peter: Zensur und Zensoren. Medienkontrolle und Propagandapolitik unter sowjetischer Besatzungsherrschaft in Deutschland. Berlin 1996, S. 72.

¹⁷⁸ Vgl. Zimmer, Andreas: Der Kulturbund in der SBZ und in der DDR. Eine ostdeutsche Kulturvereinigung im Wandel der Zeit zwischen 1945 und 1990. Wiesbaden 2019. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2013.

¹⁷⁹ Vgl. Rudolf Hartig, Bericht über die Lage der Leipziger Kulturschaffenden und über die Maßnahmen zur Besserung der Situation, 15.12.1946. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 324-335. Der Kulturbund wurde in Leipzig am 18. November 1945 gegründet. Vgl. Höpel 2011, S. 44.

Kulturamtsleiter und Kulturbundgründer Rudolf Hartig und dem Dezernatsleiter Helmut Holtzhauer gegeben war, ist im Kulturbund allgemein auffällig.¹⁸⁰ So ging beispielsweise die Kulturbund-Gründung in Dresden im August 1945 von dem Verleger Wolfram von Hanstein (1899–1965, CDU) und dem Kunsthistoriker Will Grohmann (zu diesem Zeitpunkt bereits Ministerialdirektor, SPD) aus.¹⁸¹ Die zentralen Aufgaben des Kulturbundes waren zu Beginn „Bündnispartner der KPD bzw. SED bei der ‚antifaschistisch-demokratischen Umerziehung‘, Organisator des Kultur- und Kunstbetriebes, Auffangbecken für bestehende Vereine und Strukturen, politischer Interessenvertreter der Kultur- und Geistesschaffenden“¹⁸² zu sein. Auch am MdbK wurden in den ersten Nachkriegsjahren Ausstellungen in Kooperation mit dem Kulturbund organisiert.¹⁸³ Seitens der Leipziger Stadtverwaltung wurden dem Kulturbund auch ganz konkrete Aufgaben zugewiesen. Beispielsweise das wissenschaftliche Vortragswesen, um damit „jene Bevölkerungsgruppen [zu] erreichen, die nicht von den politischen Parteien erfasst wurden.“¹⁸⁴ Die Leitung war mit dem Kunsthändler Kurt Engewald parteilos.¹⁸⁵ In dessen Geschäft in der Klostersgasse 9 befand sich auch der Hauptsitz des Leipziger Kulturbunds.¹⁸⁶ Ferner im engeren Kreis der Leipziger Leitung waren

¹⁸⁰ Vgl. SächsStA-L, 21756 (Kulturbund der DDR, Bezirksleitung Leipzig), Einleitung. URL: <https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=10.02&bestandid=21756&ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#B02> (abgerufen am: 3.2.2022).

¹⁸¹ Vgl. Schaarschmidt, Thomas: Formale Gleichschaltung und soziale Eigendynamik. Der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. In: Behring, Rainer/Schmeitzner, Mike (Hg.): Diktaturdurchsetzung in Sachsen. Studien zur Genese der kommunistischen Herrschaft 1945–1952. Köln 2003, S. 147-168. Hier: S. 151.

¹⁸² Vgl. SächsStA-L, 21756 (Kulturbund der DDR, Bezirksleitung Leipzig), Einleitung. URL: <https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=10.02&bestandid=21756&ptabs=%7B%22%23tab-einleitung%22%3A1%7D#B02> (abgerufen am: 3.2.2022).

¹⁸³ Beispielsweise die Sonderausstellungen „Dresdner Künstler“ oder „Sella Hasse“ im Jahr 1948. Vgl. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 201, 205; Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag.

¹⁸⁴ Höpel 2011, S. 44.

¹⁸⁵ Kurt (Curt) Engewald war Buch- und Kunsthändler in Leipzig. Neben der Leitung des Kulturbundes (1945–1948) war Engewald für das MdbK als Experte gefragt. Er war neben Max Schwimmer und Hans Albert Förster 1946 im Prüfungsausschuss (Gutachter-Kommission) minderwertiger Bilder des MdbK. Vgl. Bericht MdbK, Dez. 1946, 8.1.47. 8657, Bl. 72. Außerdem war Engewald neben Max Schwimmer, Hans Georg und Albert Förster, Dr. Greiner und Irmgard Nussbaum Mitglied des Museumsbeirates. Vgl. MdbK (Jahn) an Volksbildungsamt, 23.5.47. StadtAL, StVuR 8699, Bl. 100.

¹⁸⁶ Hier fanden regelmäßig Kunstausstellungen und Vorträge statt. Vgl. Herrmann, Regine: Vortrag Einar-Schleef-Kreis Sangerhausen, 25. Januar 2020. Onlinepublikation. URL: <https://www.einar-schleef-arbeitskreis.de/wp-content/uploads/2020/01/Vortragstext-von-Regine-Herrmann.pdf> (abgerufen am: 23.2.2022), S. 2. Das Geschäft wurde von Engewald 1928–1971 selbst geführt. Vgl. Fiedler, Yvonne: Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität. Berlin 2013. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2012, S. 102.

Prof. Hans-Georg Gadamer (1900–2002),¹⁸⁷ Rudolf Hartig und Hermann Ley (1911–1990)¹⁸⁸ als Mitglieder der KPD sowie Valentin Hartig als SPD-Mitglied. Aber mit dem beginnenden Kalten Krieg änderte sich auch die Erwartungshaltung der SMAD an den Kulturbund.¹⁸⁹ Er wurde schrittweise in eine Massenorganisation und ein kulturpolitisches Instrument der SED umgewandelt und büßte damit seinen überparteilichen und gesamtdeutschen Charakter ein.¹⁹⁰

Die in Leipzig auf der Verwaltungsebene und auf der Organisationsebene aktiven Akteur:innen waren, wie hier beschrieben, bereits vor 1945 durch Verwandtschaft oder Parteizugehörigkeit miteinander verbunden. Das so herausgebildete Geflecht aus engagierten Personen prägte im Wesentlichen den Aufbau und die Ausführung des kunstpolitischen Lebens in Leipzig. Wie genau die kulturtheoretischen Vorstellungen der Akteur:innen aussahen und welche Schwerpunkte dabei gesetzt wurden, wird im nachfolgenden Kapitel vorgestellt.

2.2.3 Das Streben um den „kulturellen Aufbau“ in Leipzig – Visionen und Realitäten

Rudolf Hartig wird im Wesentlichen das Engagement für die Leipziger Musik- und Theaterszene nachgesagt.¹⁹¹ Als Leiter des Kulturamts oblag ihm aber ebenso die Verwaltung der Museen. Blatt 46 aus Band 2 der Akte „Entwicklung des Leipziger Kulturlebens seit Beendigung des Krieges“ aus dem Bestand *Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig* (StVuR) im Stadtarchiv Leipzig gibt Aufschluss über den kulturellen Aufbau der Museen in der direkten Nachkriegszeit aus Sicht der Verwaltung (Abb. 2).¹⁹² Das Dokument wurde von Rudolf Hartig oder in seinem Auftrag im Frühjahr 1946 angefertigt und fasst die Ziele und Erfolge in der Museumsarbeit aus Sicht der Kulturverwaltung für die

¹⁸⁷ Hans-Georg Gadamer war Professor für Philosophie und von 1946–1947 Rektor der Universität Leipzig. Vgl. Professorenkatalog der Universität Leipzig/Catalogus Professorum Lipsiensium, hrsg. v. Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte, Historisches Seminar der Universität Leipzig. URL: https://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/leipzig/Gadamer_454 (abgerufen am: 3.2.2022).

¹⁸⁸ Hermann Ley war Zahnarzt, Philosoph und später Vorsitzender des Staatlichen Rundfunkkomitees. In der NS-Zeit war er Mitglied im Leipziger NKFD. Vgl. Müller-Enbergs 2010.

¹⁸⁹ Vgl. Bassistow, Julij W.: Oberst Tjulpanow und die Bildungs- und Kulturpolitik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. In: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung, 1996, S. 305-318. Hier: S. 306.

¹⁹⁰ Vgl. Foitzik 2005, S. 56; Höpel 2011, S. 48.

¹⁹¹ Vgl. Zur Weihen 2011, S. 278.

¹⁹² Vgl. StadtAL, StVuR 7973, Bl. 46. Die nachfolgenden Überlegungen wurden bereits für einen Aufsatz zusammengefasst, der 2025 in der Publikationsreihe des Leipziger Stadtarchivs erscheinen soll.

direkte Nachkriegszeit zusammen. Im Vordergrund und hier fast die linke Hälfte des Dokuments einnehmend, steht die inhaltliche Abgrenzung zum NS-Regime, wie sie in der offiziellen Leitlinie der Besatzungsmächte vorgegeben war.¹⁹³ Daneben wurden auf der rechten Seite des Dokuments in vier Kreisen die Fortschritte visualisiert: Die Rückführung ausgelagerter Bestände, die bereits durchgeführten Ausstellungen aller Museen, die Sicherstellung von Kunst- und Kulturgütern im Rahmen der Bodenreform, die logistischen Herausforderungen und die Kunstvermittlung, hier als „Volksbildungsarbeit“ bezeichnet. Mit dieser Auflistung wurden die Schwerpunkte in der Museumsarbeit aus Sicht der Verwaltung benannt: Rückführung, Sicherstellung, Logistik und Ausstellungen/Vermittlung. Aus dem Rechenschaftsbericht des Dezernats für Volksbildung vom 26. Juni 1949 geht hervor, dass das MdbK zwischen 1946 und 1948 insgesamt 448.000 Mark an Zuschüssen aus den Mitteln der Stadt bezogen hat.¹⁹⁴ Zurecht betont daher der Kulturamtsleiter „daß die Museen einen bedeutenden finanziellen Posten im Stadthaushalt darstellen und daß diesem auch ein bedeutender Aktivposten im Kulturleben der Stadt entsprechen müsse.“¹⁹⁵ Auf die Frage, wie die Museen zu einem solchen „Aktivposten“ werden könnten, finden sich in den Akten mehrere Antworten, die zum einen auf personelle und zum anderen auf pädagogische und im weitesten Sinne ideologische Aspekte abzielen. Um die im Spätsommer und Herbst 1945 neu eingestellten Museumsdirektoren einzunorden, ordnete Dezernent Holtzhauer an: „Die neuen Museumsleiter sind auf die politischen Maßnahmen die sie an ihre neue Stelle geführt hat hinzuweisen. Kategorisch ist die Erwartung auszusprechen, daß nun an Stelle der Saboteure der Nazis ein neuer Geist zu treten hat.“¹⁹⁶ Holtzhauer formuliert damit eine klare politische Erwartungshaltung an die neuen Direktoren.

Schon im August 1945 verfasste Rudolf Hartig einen Aufsatz mit dem Titel „Kultur im Aufbau“.¹⁹⁷ Auf fünf Seiten beschreibt er seine Definition von Kultur und die für ihn notwendigen Maßnahmen. Dabei verweist er auf die bereits durchgeführten Veranstaltungen, die die Kulturabteilung des „Antifaschistischen Blocks“ organisiert hat (also er selbst) und betont die dringende Notwendigkeit der Kulturbundgründung, um die

¹⁹³ Vgl. Welsh 1989, S. 21-85.

¹⁹⁴ Vgl. Rechenschaftsbericht Dezernat für Volksbildung, 26.6.1949. StadtAL, StVuR 1444, Bl. 67-72.

¹⁹⁵ Protokoll Dienstbesprechung R. Hartig mit Leitern der städt. Museen im Kulturamt am 31.1.46 (Bethe, Gentzsch, Günther, M. Hartig, Jahn, Lange, Sander). StadtAL, StVuR 8650, Bl. 46-48. Hier: Bl. 46.

¹⁹⁶ Volksbildungsamt, Stadtrat Holtzhauer, an Kulturamt, Dr. Frantz, 28.11.1945. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 291.

¹⁹⁷ Hartig, Rudolf: Kultur im Aufbau. Maschinenmanuskript, 30.8.1945. StadtAL, StVuR 7972, Bl. 1-5.

Zahl der kulturpolitisch aktiven Mitglieder zu erhöhen und diesen den angemessenen Raum zum Austausch bieten zu können. Im letzten Absatz kommt Hartigs lyrisches Ich zum Tragen:

Aber wir wissen, Kultur ist eine abhängige Potenz. Sie braucht zur vollen Entwicklung die aktive und positive Lebensbestimmung. Sie ist aber zugleich jene Grösse, die wiederum auf sie einwirkt. Kultur und Gesellschaft wirken so dialektisch aufeinander. Wenn wir also an den Aufbau unserer zerstörten Häuser und an die Beseitigung der Trümmer gehen, leisten wir mir jedem Spatenstich auch einen Beitrag zum Gesamtwerk der Kultur. Wenn wir einem Kunstwerk zur vollen Wirkung verhelfen, fördert das dadurch gesteigerte Lebensgefühl den Aufbauwillen in Staat und Gesellschaft. Kunst steht also nicht ausserhalb des Geschehens. Kultur dient dem lebendigen Geiste. Der lebendige Geist aber uns allen.¹⁹⁸

Der gesamtgesellschaftliche Anspruch, den Hartig mit dem Begriff „Kultur“ an dieser Stelle verknüpft, zielt auch auf die Einbindung aller gesellschaftlicher Schichten, insbesondere der arbeitenden Bevölkerungen („Werkätige“). Damit griff Hartig den allgemeinen sprachlichen Duktus auf, wie ihn in ähnlicher Form die politischen Funktionäre in ihren Reden verwandten. Das „Aufbau“-Motiv war insbesondere im Kulturbund-Kreis allgegenwärtig.¹⁹⁹ Ein Jahr später nahm Hartig den „Aufbau“-Gedanken wieder auf, indem er in einem Interview mit der *Leipziger Volkszeitung* über die Erfolge in der kulturellen Arbeit Leipzigs berichtete. Unter dem Titel *Der Aufbau des Leipziger Kulturlebens* beschreibt Hartig die „Veränderungen im Sinne demokratischer Erneuerung“ in den Theatern, im Gewandhaus, der „Volkskulturbewegung“ und in den Museen:

Die städtischen Museen (von sieben ein Gebäude erhalten) haben 70 Prozent der ausgelagerten Bestände im Gesamtwert von 48,4 Millionen Reichsmark zurückgeführt.

14 Ausstellungen mit über 10 000 Besuchern bei 33 Führungen zeigen die Anteilnahme der Bevölkerung. An benutzbarer Fläche sind aus diesen Trümmern bei ursprünglich 30 000 qm durch Instandsetzung 6787,40 qm zurückgewonnen worden. Das Museum der bildenden Künste hat ein neues Gebäude (ehem. Reichsbank) erhalten.

An die Stelle des Kulturzerfalles aus der Zeit des Nazismus ist also ein Kulturaufbau getreten, der die höchste Qualität anstrebt, sozial gestimmt ist und das Ziel hat, die Produktivität der breiten Massen der Bevölkerung zu entwickeln.²⁰⁰

¹⁹⁸ Hartig, Rudolf: Kultur im Aufbau. Maschinenmanuskript, 30.8.1945. StadtAL, StVuR 7972, Bl. 1-5. Hier: Bl. 5.

¹⁹⁹ Vgl. Zimmer 2019.

²⁰⁰ Hartig, Rudolf: Der Aufbau des Leipziger Kulturlebens. In: *Leipziger Volkszeitung*, 84, 28.8.1946. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 241.

Hartig verknüpft in diesem Bericht erneut die materiellen Aspekte des Aufbaus mit den ideologischen Aspekten des „Kulturaufbaus“. Hier werden abgesehen von der Sicherstellung von Kunstgütern im Rahmen der Bodenreform die gleichen Schwerpunkte gesetzt wie schon zuvor in der schematischen Darstellung (Abb. 2) des Kulturamts: Rückführung, Logistik und Ausstellungen/Vermittlung. Aus dem qualitätvollen und sozialen „Kulturaufbau“ heraus sollte sich eine Produktivitätssteigerung bei „der breiten Masse der Bevölkerung“ entwickeln, da Kultur zu einem gesteigerten Lebensgefühl beitrage und damit der Aufbauwille gefördert werde.²⁰¹ Mit dem Aufsatz *Die Museen* (undatiert, vermutlich 1946) geht Hartig einen Schritt weiter, indem er den „volksbildenden“, den pädagogischen Auftrag der Museen herausstellt:

Dazu haben die Museumsleitungen erkannt, daß der alte Begriff des Museums, nachdem es eine Sammlung ruhender Gegenstände sein sollte, die durch die spontan hinzukommenden Zuschauer lebendig wurden, in unserer Zeit nicht mehr zu halten ist. Der volksbildende Charakter einer solch ungeheuren Fülle objektiv gewordener geistiger und künstlerischer Schöpfungen wurde von Anfang an erkannt und fand seinen Ausdruck in der Themenwahl der zahlreichen, wenn auch nicht aller Ausstellungen und vor allem darin, daß die leitenden Kräfte in oft sehr gut besuchten Vorträgen, wie z.B. über "Kunst und Zeit" oder "Kunst und Kitsch" die öffentliche Selbstverständigung anstreben. [...] Das Museum muß zum Lehrer und Erzieher werden wie Schule, Musik und Bühne und dabei zur Achtung vor der Leistung unserer früheren Generationen führen, ohne zur Verstetigung zu führen.²⁰²

Anlässlich der *Leipziger Woche* im Oktober 1946 betonte Hartig erneut den Bildungsauftrag der Museen. Auch die bereits von ihm angesprochenen Punkte der Produktivitätssteigerung der Rezipienten und des gesteigerten Lebensgefühls werden hier wieder aufgegriffen:

Unsere Museen wollen bildend sein ebenso wie die Schulen. Das Leistungsgefühl, das sie z.B. durch die Ausstellung vollkommener Bilder vermitteln, bleibt nicht ohne Einfluß auf das Streben nach Leistung in jeder Arbeit. Überhaupt ist die vollkommene Darbietung des vollkommenen Kunstwerkes befruchtend auf jede Produktivität, auch auf die andersgearbeitete. Das intuitive Erlebnis des Werdeprozesses des Kunstwerkes, die Erfassung durch Sinne, Seele, Geist und Phantasie besitzt ein aufwühlendes revolutionäres Fluidum, das erschüttert und die Lebensenergien beeinflusst. [...] Je mehr also das Kunstleben einer Stadt den vitalen Bezug hat, desto mehr geht die erzeugte Bewegung in die Erneuerung auch der menschlich gesellschaftlichen Beziehung.²⁰³

²⁰¹ Vgl. Hartig, Rudolf: Kultur im Aufbau. Maschinenmanuskript, 30.8.1945. StadtAL, StVuR 7972, Bl. 1-5. Hier: Bl. 5.

²⁰² Rudolf Hartig, „Die Museen“ (o.D., vmtl. 1946). StadtAL, StVuR 7973, Bl. 4.

²⁰³ Rudolf Hartig, Programm zur Leipziger Woche, Volksbildungsamt Stadt Leipzig, 6.–10.10.1946. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 289v.

Hartig bemüht sich in dieser Rede die Welt der Kunst zugänglich und nahbar zu machen, indem er Museen mit Schulen in Bezug setzt oder erneut auf den gesellschaftlichen und produktiven Mehrwert von Kunstwerken hinweist. Es kann davon ausgegangen werden, dass Rudolf Hartig insbesondere bei dem Aspekt der Kunstvermittlung auf die Expertise seiner Schwägerin Margarete Hartig zurückgriff.²⁰⁴ Sie war ab November 1945 Leiterin der grafischen Sammlung und zugleich stellvertretende Direktorin des MdbK. Im Zuge der Recherche konnten zwei Manuskripte von ihr gefunden werden, die sich mit dem (Wieder-) Aufbau der Museen und neuen Strategien in der Kunstvermittlung auseinandersetzen. Beide Schriftstücke sind undatiert, anhand der Inhalte und der Ablage in den Archivakten kann aber eine Datierung für Mitte bis Ende 1945 vermutet werden; sie sind demnach vermutlich vor ihrer Anstellung am MdbK entstanden. Das ist zum einen ein zweiseitiges Maschinenmanuskript mit dem Titel:

Anregungen für sporadische Ausstellungen bildender Kunst mit Tendenzcharakter (Antimilitaristisch oder sozial) von Werken, die dem Publikum durch die Kriegsmaßnahmen (Schließung der Museen) lange vorenthalten worden sind mit ausgesprochen kunsterzieherischer Absicht auch der grossen Massen des Volkes, denen Kunstgenuß bisher keine Selbstverständlichkeit war wie den privilegierten [sic!] Schichten des Bürgertums.²⁰⁵

Und zum anderen ein Maschinenmanuskript unter der Überschrift *Verlebendigung der Museen, Aktivisierung [sic!] und Demokratisierung des Kunstlebens*.²⁰⁶ Das erstgenannte Dokument liefert vorrangig Vorschläge für Ausstellungen und Themen, die „groessere Massen über das dargestellte Sujet für das künstlerische Schaffen“²⁰⁷ interessieren könnten und die für die ersten Ausstellungen im Museum der bildenden Künste auch aufgegriffen wurden. Das zweite Dokument hingegen kann als Strategiepapier für Museen und als Antwort auf Rudolf Hartigs Aufforderung, die Museen als „Aktivposten im Kulturleben der Stadt“²⁰⁸ zu etablieren, gelesen werden. In ihrem Strategiepapier zieht Margarete Hartig im ersten Teil Bilanz zur bisherigen Museumsarbeit und den bislang geltenden Erwartungen an

²⁰⁴ Im nachfolgenden Kapitel werden ausführliche biografische Angaben zu Margarete Hartig gemacht.

²⁰⁵ Undatiertes Maschinenmanuskript, unterzeichnet mit M. Hartig. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 1-2.

²⁰⁶ StadtAL, StVuR 8650, Bl. 65-66.

²⁰⁷ StadtAL, StVuR 8786, Bl. 2.

²⁰⁸ Protokoll Dienstbesprechung Hartig mit Leitern der städt. Museen im Kulturamt am 31.1.46 (Bethe, Gentzsch, Günther, M. Hartig, Jahn, Lange, Sander). StadtAL, StVuR 8650, Bl. 46-48. Hier: Bl. 46.

die Museen. Im zweiten Teil macht sie insbesondere zur Vermittlungsarbeit konkrete Vorschläge. Sie schreibt:²⁰⁹

Das Wort Museum jagt dem Laien gemeinhin eine Art heiligen Schauers ein, der ihn gewöhnlich in respektvoller Entfernung hält. Die Kunst in den Museen ist kein Alltagserlebnis für ihn, er geht höchstens mal, wenn Besuch von ausserhalb kommt, in den Kunsttempel seiner Stadt, um ihm die Sehenswürdigkeiten zu zeigen.

Die Museen in der alten Form hatten auch eine verzweifelte Aehnlichkeit mit Mausoleen. Die Kunstwerke waren in ihnen quasi eingesargt. Selten wurde einmal ein Bild von seinem Platz gerückt, selten trat ein Wechsel in der Gruppierung der Werke ein, die meist viel zu dicht neben- oder gar übereinander hingen. Die Flucht der Säle in den grossen Galerien war so endlos, dass ein Museumsbesuch selten ein ruhevoller Genuss, sondern eine grosse körperliche Anstrengung war. Der Laie war ja auch nicht geschult genug, während einer kurzen Stunde ein paar Bilder zu besuchen, er wanderte vielmehr pflichtgemäss das ganze Haus ab und hinterher wirbelten ihm die Eindrücke nur so im Kopf herum und er war totmüde [sic!].

Ist es ein Wunder, dass in einer Musikstadt wie Leipzig, viele Menschen die Musik bei weitem vorziehen und ihr volle Häuser verschaffen! Man sitzt dabei still in seinem Fauteuil, schenkt ein ‚halb Gehör‘ oder döst vor sich hin, bis einem mal ein Posaunenstoss aus der Ruhe schreckt, grüsst in der Pause einen Bekannten und lobt das Konzert, das man ja nicht zu verstehen braucht, pflichtgemäss über den grünen Klee.

Mit der bildenden Kunst ist das aber anders. Man muss sich schon ein bisschen Kennerschaft erworben haben, weil man sich sonst mit seinen Urteilen zu offensichtlich blamiert. Das setzt aber eine kleine Anstrengung voraus, die viele scheuen. Viele wissen auch nicht, wie sie es anfangen sollen, um den schönen Künsten etwas näher zu kommen. Es fehlt oft nur ein Anstoss.

Diesen Anstoss müssten aber die Museen von sich aus geben. Es genügt nicht, dass die Museumsleute nur eine Art Konservatoren sind, die die erworbenen Werke pflegen, hie und da mal eine möglichst nicht zu kühne Neuerwerbung machen und die Dinge mehr oder minder an sich herankommen lassen. [...]

Heute heben sich die ehemaligen Kunststätten mühsam wieder aus den Ruinen. Viele neue praktische Aufgaben sind zu der Verwaltungstätigkeit und der reinen Kunstpflege gekommen. Nach dieser ungeheuren Katastrophe kann aber nicht wieder bei dem alten Zustand von vorher angefangen werden. Die geretteten Werte müssen vielmehr in dieser so verarmten Welt dem ganzen Volk zugänglich gemacht und es müssen neue Mittel der Popularisierung gefunden werden.

Vorschläge: [Hervorh. i.O.]

Ein Museum darf nicht zu fein und zu vornehm sein. Es muss sozusagen selbst um seine Kundschaft werben. Es muss Bedürfnisse wecken. Diese Bedürfnisse befriedigen. Einen Kreis Freunde um sich sammeln, die Vorschlagsrecht für Ausstellungen und Anschaffungen haben.

²⁰⁹ Der Text wird in der bearbeiteten Fassung wiedergegeben, d.h. die Streichungen werden ausgelassen, die handschriftlichen Notizen werden ergänzt und die Absatzstruktur folgt dem Originaltext.

Regelmäßige Führungen. Der Laie möchte manches erklärt haben, besonders die verschiedenen Richtungen und Auffassungen der Kunst, vor allem moderner Kunst. Er muss erst s e h e n [Hervorh. i.O.] lernen. Er liebt es, an Hand eines guten und lebendig Vortragenden an das Kunsterlebnis herangeführt zu werden. Der Vortragende muss ausser Wissen um Technik und Stil auch soziales Einfühlen haben.

Vorträge mit Lichtbildern in Schulen, Seminaren, Parteien, Gewerkschafts-Veranstaltungen. Volkshochschulen. Ständige Ausstellungen moderner Kunst, Beziehungen zu anderen Städten, Ausleihen von Bildern, Wanderausstellungen. Also eine gewisse Dezentralisierung des Kunstlebens.

Im Museum selbst: Zusammenstellungen von Bildergruppen, Künstlerschulen, ab und zu Wechsel in der Gruppierung, da heute die Museen viel eingeschränkter im Raum sein werden und daher nicht alles auf einmal zeigen können. Förderung des Laienschaffens, Freunde und Interessenten aus diesen Kreisen erwerben. Ausstellungen dieses Schaffens anregen. Abstossung von Ladenhütern, die jahrzehntelang die Magazine belasten. Mittel zur Restaurierung von Bildern und Neuanschaffungen erwerben. Herstellung und Vertrieb von Postkarten, [...], Kunstbüchern. Gelegentlich Verkaufsausstellungen zur Auffüllung des Museumsfonds.

Werbung nach dem Beispiel des Zoo [sic!]. Wirksame schlagende Plakate mit graphischer Darstellung und geschriebener Schrift (nicht Druckschrift), kleine Plakate verschicken an Schulen, Institute, Parteien, Kirchen, etc. Hinweise im Radio, Radio-Vorträge. Vorbereitende Artikel in der Presse, kleine Besprechungen während einer Ausstellung. Evtl. Propaganda im Inseratenteil einer Zeitung, Bildpropaganda in der Kinopause. Zur Ausstellung kleines Eintrittsgeld fordern zur Bezahlung von Aufsehern, Heizung und Licht.

Wie durch geschickte Reklame und eine interessant aufgemachte Schau tausende von Leuten angelockt werden können, zeigte insbesondere der 'Salon d' Imagerie' in einem Nebengebäude des Louvre in Paris. Diese Ausstellung von grösster Buntheit und Lebendigkeit, die Kunst und modernes Kunstgewerbe zeigte, erfreute sich eines solchen Zuspruchs, dass sie mehrere Monate verlängert werden musste. Sie war ein entzückendes Erlebnis, vor allem auch für die Jugend, die auch dort jahrelang kein Museum gesehen hatte und durch die Schulen pflichtmässig in diese Ausstellung geschickt wurde.

Margarete Hartig verfolgt in ihrem Aufsatz zuvorderst ähnliche Ziele wie ihr Schwager. Mit ihrer Forderung, den Menschen den nötigen „Anstoss“ zu geben, nimmt sie die Museen und deren Angestellten selbst in die Pflicht. Wie auch der Kulturamtsleiter betont sie den „Aufbau“-Gedanken, dass „nicht wieder bei dem alten Zustand von vorher angefangen werden“ kann. Um die „geretteten Werte“ dem „ganzen Volk“ und nicht nur einem ausgewählten Kreis von Kunstkennern zugänglich zu machen, entwickelt sie ganz konkrete Vorschläge, die im Wesentlichen der modernen Öffentlichkeitsarbeit entsprechen, wie sie noch heute in den Museen gelebt wird. Damit wird zum einen den Befehlen Nr. 51 und Nr. 85 der SMAD nachgekommen, die eine „flächendeckende Kunstvermittlung im Dienste

politisch-ideologischer Ziele“²¹⁰ vorsahen. Der Leiter der DVV, Gerhard Strauß, formulierte Anfang 1946 konkrete Vorstellungen, wie die Ziele der sowjetischen Militärregierung umzusetzen wären. Ulrike Ziegler fasst sie in ihrer Dissertation wie folgt zusammen:

Neben dem Sammeln, Bewahren und Erforschen sei heute v.a. die ‚Popularisierungsarbeit‘ der Museen von Bedeutung, um das Interesse der Bevölkerung an ihnen zu steigern, den Geschmacke der Bevölkerung zu beeinflussen und insbesondere das Verhältnis der Jugend zur Kunst nach zwölf Jahren NS-Zeit neu zu beleben.²¹¹

Die „Popularisierung“, also die Strategie davon etwas dem Volk zugänglich zu machen,²¹² schien die Ultima Ratio zu sein. In allen vier Besatzungszonen wurde diese Strategie zur Umerziehung und Beeinflussung gewählt, wurde dem Museum der erzieherische Auftrag zugesprochen. In Margarete Hartigs Aufsatz überrascht die Breite der vorgeschlagenen Maßnahmen. Ihre Vorschläge reichen von Logistik über Finanzierung, Vortragswesen, Öffentlichkeitsarbeit, Pressearbeit oder Kooperationen. Sie entwickelt Ideen, die sie aus den Bedarfen des MdbK generierte oder aus der eigenen Anschauung an anderen Häusern (Paris) heraus adaptierte. Etliche ihrer Vorschläge wurden in der Folge am MdbK realisiert (Kunstmappen, Verkaufsausstellungen, Vortragsprogramm, Werbung), sodass sie maßgeblich die Kunstvermittlung der frühen Nachkriegszeit prägte.

2.3 Das Museum der bildenden Künste in Leipzig

2.3.1 Das Leipziger Bildermuseum – Historie und Sammlungsgenese bis 1945

Das Museum der bildenden Künste in Leipzig²¹³ verdankt sowohl seine Gründung als auch große Teile seines Bestandes dem Engagement und dem Repräsentationsbedürfnis bürgerlicher Mäzene und Kunstliebhaber.²¹⁴ Bereits im 18. Jahrhundert besichtigen internationale Messebesucher:innen die Privatsammlungen von Leipziger Bürgern wie Johann

²¹⁰ Ziegler 2006, S. 172

²¹¹ Ziegler 2006, S. 172.

²¹² Vgl. Kasper, Hartmut: Was ist Popularisierung, was ist Popularität? In: Onlinearchiv Deutschlandfunk, Stand: 2.9.2005. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/was-ist-popularisierung-was-ist-popularitaet-100.html> (abgerufen am 1.3.2022).

²¹³ Umgangssprachlich wurde und wird das MdbK auch als „Bildermuseum“ bezeichnet. Zur Museumsgründung vgl. Müller, Anett: Der Leipziger Kunstverein und das Museum der bildenden Künste. Materialien einer Geschichte (1836–1886/87). Leipzig 1995 (Werte, Wandel, Perspektiven, 5); Vogel, Julius: Das städtische Museum zu Leipzig von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig 1892.

²¹⁴ Vgl. Höpel 2007, S. 326.

Gottfried Winkler (1731–1795) oder Johann Thomas Richter (1728–1773).²¹⁵ Die Gründung des Leipziger Kunstvereins im Jahr 1837 geht auf bildungsbürgerliche Zirkel zurück. So lud der Kaufmann Carl Lampe (1804–1889) einen kleinen Kreis von Kunstinteressierten in seine Wohnung, um dort Pläne für die Vereinsgründung vorzulegen. Ziel war es, die zeitgenössische Kunst zu fördern und ein Museum zu errichten, das allen gesellschaftlichen Schichten zugänglich sein sollte.²¹⁶ Doch bis es dazu kommen konnte, stellten die Leipziger Mäzene ihre privaten Sammlungen in ihren eigenen Wohnungen oder Anwesen aus. Ein wenig abseits war die Sammlung von Maximilian Speck von Sternburg (1776–1856) in Lützschena, die bereits seit 1834 für die Öffentlichkeit zugänglich war.²¹⁷ Im Fokus aber stand der Bau eines städtischen Museums in Leipzig. Eine besondere Rolle kam dem Kaufmann Adolph Heinrich Schletter (1793–1853) im Zusammenhang mit dem Neubau des Museums zu. Dieser vermachte der Stadt Leipzig in seinem Testament von 1853 nicht nur seine umfangreiche Kunstsammlung mit 98 Werken vorrangig französischer Kunst, sondern auch sein Wohnhaus in der Petersstraße 26. An diese Stiftung war allerdings „die Bedingung geknüpft, dass innerhalb von fünf Jahren nach seinem Tod ein Museumsneubau errichtet werden sollte; bei Nichteinhaltung der Frist sollte die Sammlung der königlichen Gemäldegalerie in Dresden zufallen.“²¹⁸ Damit unterstützte Schletter die langjährigen Bestrebungen des Leipziger Kunstvereins und war maßgeblich für die Eröffnung des Museumsneubaus auf dem Leipziger Augustusplatz im Jahr 1858 verantwortlich.²¹⁹ Der Sammlungsbestand des neu gegründeten Leipziger Bildermuseums setzte sich demnach zu großen Teilen aus Vermächtnissen und Schenkungen aus dem Leipziger Bürgertum zusammen. Diese Gründungsbestände umfassen Gemälde, Skulpturen und Grafik der

²¹⁵ Vgl. Bartels, Kristin: Bürgerliches Mäzenatentum in Leipzig. Die Sammlung Adolph Heinrich Schletter im Museum der Bildenden Künste. In: Schmidt, Hans-Werner (Hg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2015, S. 340-353. Hier: S. 341.

²¹⁶ Vgl. Bartels 2015, S. 342. Siehe auch: Wendt, Werner: Beiträge zur Sozialgeschichte Leipziger Kaufleute des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Johann Marc Albert Dufour-Feronce (1798– 1861), Gustav Harkort (1795–1865) und Carl Lampe (1804–1889). Berlin 2010, S. 151, 361.

²¹⁷ Vgl. Guratzsch, Herwig: Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler. Leipzig 1998. Siehe auch: Dörr, Benjamin: Der Lützschenaer Park des Maximilian Speck von Sternburg. Bürgerliche Gartenkunst im Biedermeier. Hamburg 2021 (Schriften zur Kunstgeschichte, 76). Zugl. Diss. Univ. Halle (Saale) 2020; Schmidt, Hans-Werner/Hurttig, Marcus Andrew: Kleine Werke – große Namen. Zeichnungen aus der Sammlung Maximilian Speck von Sternburg. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2015.

²¹⁸ Bartels 2015, S. 340.

²¹⁹ Vgl. Claus, Sylke: Das Leipziger Bildermuseum am Augustusplatz. Planung, Bau und Ausstattung. Leipzig 2003 (Schriftenreihe der Maximilian-Speck-von-Sternburg-Stiftung, 1).

französischen, italienischen, niederländischen und spanischen Kunst aus Renaissance und Barock sowie Werke des 19. Jahrhunderts.²²⁰

Um 1900 veränderte sich die Dynamik innerhalb der Leipziger Kunstszene insbesondere durch den Maler, Bildhauer und Grafiker Max Klinger (1857–1920). Der unter seinem Vorsitz 1912 initiierte „Verein Leipziger Jahresausstellungen“ (LIA) stand in enger Verbindung zum Kunstverein des MdbK und stellte jährlich zeitgenössische Kunstpositionen aus. Ab 1914 wurde die LIA „zum Forum für die sich nun herausbildenden expressionistischen Tendenzen.“²²¹ Davon profitierten Leipziger Künstler wie Rüdiger Berlit (1883–1939), Eduard Einschlag (1879–1945), Eugen Hamm (1885–1930) oder Will Semm (1888–1964). Im Laufe der 1920er-Jahre etablierten sich in Leipzig die Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe sowie die Kunstgewerbeschule mit namhaften und anerkannten Künstlerpersönlichkeiten: „An der Akademie [waren] Künstler wie Walter Tiemann, Hugo Steiner-Prag, Hans Alexander Müller, Willi Geiger und Georg Alexander Mathéy, an der Kunstgewerbeschule Erich Gruner, Karl Miersch und Max Schwimmer.“²²² Als Bildhauer etablierten sich Alfred Thiele (1886–1957), Rudolf Oelzner (1906–1985) oder Walter Arnold (1909–1979).²²³ Mit der Unterstützung des Kunstvereins und der LIA konnten in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren am MdbK auch die zeitgenössische Kunst in Ausstellungen präsentiert und Ankäufe getätigt werden.²²⁴ In diese Zeit fiel auch die Schenkung der umfangreichen und hochwertigen Kunstsammlung des Kunsthistorikers Fritz von Harck (1855–1917).²²⁵ Hinzu kommt ein ansehnliches, zweckgebundenes Stiftungsvermögen für das Museum, aus dessen Mitteln in der Zwischenkriegszeit Ankäufe getätigt werden konnten.²²⁶ Mit der Machtergreifung Hitlers fand jedoch eine Zäsur statt, die sich

²²⁰ Vgl. Gleisberg, Dieter: Ein städtisches Museum. In: Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1987, S. 8-17.

²²¹ Vgl. Hartleb, Renate: Von Max Klinger bis zur ‚Leipziger Schule‘. In: Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945. Hrsg. v. Herwig Guratzsch und Ulrich Großmann. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, MdbK und HBG Leipzig. Ostfildern-Ruit 1997, S. 35-47. Hier: S. 36.

²²² Hartleb 1997, S. 38.

²²³ Vgl. Hartleb 1997, S. 38.

²²⁴ Zum Leipziger Kunstverein vgl. Stein, Thomas: Städtische Eliten und Mäzenatentum im Leipzig der Weimarer Republik. In: Döring, Detlef (Hg.): Leipzigs Bedeutung für die Geschichte Sachsens. Politik, Wirtschaft und Kultur in sechs Jahrhunderten. Leipzig 2014, S. 413-432. Hier: S. 423-428.

²²⁵ Zu den Vermächtnissen und Schenkungen der 1920er- und 1930er-Jahre siehe: Zusammenstellung der dem Museum der bildenden Künste zugefallenen Stiftungserträge. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 71, Entartete und belanglose Kunst 1937, unpag. Vgl. Stein, Thomas: Kulturbewusstsein und politischer Anspruch: Untersuchungen zum Engagement Leipziger Bürger für städtische Museen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hamburg 2017 (Schriftenreihe Schriften zur Geschichtsforschung des 20. Jahrhunderts, 15). Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2015, S. 128-133; Stein 2014, S. 428-432.

²²⁶ Vgl. Stein 2014, S. 420f.

maßgeblich auf die Kunstsammlung des Museums auswirkte. Der ohnehin nicht sehr umfangreiche Bestand „moderner“ Kunst wurde stark dezimiert.²²⁷ 1937 mussten die deutschen Museen im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ etliche Kunstwerke an die Reichskammer der bildenden Künste für die weitere „Verwertung“, womit meist der Verkauf ins Ausland gemeint war, abtreten.²²⁸ Für das Museum der bildenden Künste in Leipzig bedeutete das den Verlust von knapp 400 Werken (hauptsächlich Grafik).²²⁹ Bei den Gemälden wurden nachgewiesen: Karl Hofers (1878–1955) Ölgemälde „Tischgesellschaft“²³⁰ von 1923–1924 und Oskar Molls (1875–1947) Ölgemälde „Stilleben mit Mohn und schwarzer Kanne“ aus dem Jahr 1916. Hofers „Tischgesellschaft“ wurde 1932 direkt vom Künstler für das Museum angekauft, 1937 beschlagnahmt und 1991 bei einer Versteigerung für das MdbK Leipzig zurückerworben.²³¹ Das „Stilleben mit Mohn und schwarzer Kanne“ von Oskar Moll gelangte am 21. Januar 2020 als Schenkung der Bayer AG zurück ins MdbK.²³² Dieser Schenkung ging ein intensiver Kommunikationsprozess zwischen den Beteiligten voran, bis die Provenienz des Bildes zweifelsfrei geklärt werden und damit der Nachweis über den vormaligen Besitz des MdbK erbracht werden konnte.²³³ Von den 400 Werken, die 1937 beschlagnahmt wurden, kamen nicht alle Stücke an das MdbK

²²⁷ Vgl. Listen mit Werken von "Verfallskunst", teilweise von der Reichskammer der bildenden Künste beschlagnahmte Werke, 20.8.1937. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 71, Entartete und belanglose Kunst 1937, unpag. Siehe auch: Stein 2017, S. 328.

²²⁸ Vgl. dazu: Steinkamp 2008.

²²⁹ Es konnten fast alle Kunstwerke identifiziert werden. Thomas Stein führt in seiner Doktorarbeit im Anhang 42 Kunstwerke unterschiedlichster Technik (Gemälde, Plastik, Aquarelle/Zeichnungen) auf. Vgl. Stein 2017, S. 338. Seit 2018 läuft am MdbK das Forschungsprojekt „Provenienzforschung zu den Erwerbungen der Grafischen Sammlung des Museums der bildenden Künste Leipzig zwischen 1933 und 1945“ im Zuge dessen auch die Aktion „Entartete Kunst“ untersucht wird. Vgl. URL: https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Museum-der-bildenden-Kuenste-Leipzig/Projekt3.html (abgerufen am: 28.1.2020).

²³⁰ Karl Hofer, Tischgesellschaft, 1923–24, Öl auf Lw. 1932 Ankauf vom Künstler, 1937 beschlagnahmt, 1991 bei einer Versteigerung für das MdbK Leipzig zurückerworben. Vgl. Stein 2017, S. 328, 340.

²³¹ Der Ankauf erfolgte durch die Stadt Leipzig, die Landesregierung des Freistaates Sachsen und das Kunstantiquariat C. G. Boerner in Düsseldorf. Vgl. URL: <https://www.kulturstiftung.de/produkt/karl-hofer-tischgesellschaft/> (abgerufen am: 28.1.2020).

²³² Vgl. Homepage MdbK Leipzig: „MdbK Provenienzforschung. Werkangaben und Forschungsergebnisse/-stand“ URL: https://mdbk.de/site/assets/files/1436/mdbk_provenienzforschung_werkangaben.pdf (abgerufen am: 19.4.2022).

²³³ Hinzu kommt das breite mediale Interesse an diesen Themen. Die Bayer AG war zuletzt durch die geplante Versteigerung einer Bronzestatue von Giambologna (1529–1608) in den Fokus der Öffentlichkeit geraten. Der „Dresdner-Mars“ musste für die Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden von der Bayer AG erworben werden. Vgl. URL: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/-dresdner-mars-in-freiberg-gelandet-1573198> (abgerufen am: 28.1.2020).

zurück.²³⁴ Die Beschlagnahmen von 1937 wirken also noch bis in die heutige Zeit nach.²³⁵ Während der NS-Zeit wurden darüber hinaus die ortsansässigen Künstlerverbände aufgelöst und der Kunstverein am MdbK passte sich mit seinem Ausstellungsprogramm der Ideologie der NS-Diktatur an.²³⁶ Auch die Vorträge wurden dem neuen, völkisch orientierten Kurs der Nationalsozialisten entsprechend ausgewählt. In der Auswahl der Redner:innen zeigte sich der enge Kontakt zwischen Museum, Kunstverein, Akademie und Universität, wie er sich auch in der Personalpolitik des MdbK vor 1933 und nach 1945 widerspiegelte.²³⁷

In den ersten zehn Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmten mehrere Faktoren die Genese des Kunstbestandes am Museum der bildenden Künste in Leipzig. Dem Erwerbungs-, Schenkungs- und Ankaufsprozess standen Kriegsverluste, staatliche und private Enteignungen sowie politische Entscheidungen gegenüber.²³⁸ So wurde in der direkten Nachkriegszeit der Bestand am Museum der bildenden Künste verändert.²³⁹ Auch die Personalstruktur wandelte sich. Im Vergleich zu den anderen Kunstmuseen der SBZ scheint

²³⁴ Neben den beiden genannten Werken von Hofer und Moll konnten aus dem Kunsthandel zurückgekauft werden: Oskar Kokoschka (1886–1980) „Genfer Seenlandschaft“ (1923) und Otto Mueller (1874–1930) „Liebespaar“ (1919). Vgl. Bußmann, Frédéric: Sammlungsaufbau und Moderne im Museum der bildenden Künste Leipzig 1945–1955. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 203-210. Hier: S. 205. Siehe auch: Kuhlmann-Smirnov, Anne: Jenseits des organisierten Abtransports: Zerstörung, Plünderung, private Mitnahmen. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 125-173. Hier: S. 153.

²³⁵ In der aktuellen Ausstellung „Bilderkosmos Leipzig 1905–2022“ werden die eben genannten Kunstwerke in einem Raum des MdbK den Besucher:innen als Ensemble präsentiert. Vgl. Homepage MdbK Leipzig. URL: <https://mdbk.de/ausstellungen/bilderkosmos-leipzig-1905-2022/> (abgerufen am: 8.6.2022).

²³⁶ Es wurden vermehrt Ausstellungen deutscher Kunst (deutsche Künstler:innen und deutsche Sujets) sowie die Kunst der italienischen Renaissance und des 19. Jahrhunderts präsentiert. Themen wie „Mutter und Kind“ oder „Der Bauer und seine Welt“ entsprachen der Kulturpolitik des NS-Regimes. Vgl. Auflistung der Kunstausstellungen am MdbK 1918–1943. Stein 2017, S. 343-352.

²³⁷ Bis 1933 verzeichnet Thomas Stein Referenten wie Prof. Wilhelm Pinder, Prof. Georg Steindorff oder Prof. Walter Thiemann. Auch Direktoren anderer Museen werden genannt. Nach 1933 verdichtete sich das Vortragsprogramm und insbesondere Hildegard Heyne (Kustodin, MdbK) und Theodor Hetzer (Professor für Kunstgeschichte, Univ. Leipzig) sprachen an mehreren Terminen. Johannes Jahn sprach 1944 zu „Das Antlitz des Menschen in der deutschen Bildnerei des Mittelalters“. Vgl. Vortragsprogramm des Leipziger Kunstvereins 1922–1945. Stein 2017, S. 356-363.

²³⁸ Während des Zweiten Weltkrieges und in der direkten Nachkriegszeit erlitt das MdbK durch Bomben, Diebstahl, Witterung usw. den Verlust von einem Viertel der Sammlung, wobei 25 Prozent im Vergleich zu anderen Häusern aus Berlin oder Dresden sehr geringe Einbußen darstellen. Vgl. Sapper, Manfred/Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde e.V. (Hg.): Kunst im Konflikt. Kriegsfolgen und Kooperationsfelder in Europa. In: Osteuropa. Interdisziplinäre Monatszeitschrift zur Analyse von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Zeitgeschichte in Osteuropa, Ostmitteleuropa und Südosteuropa. 56/1,2, 2006; Winter, Petra: „Zwillingsmuseen“ im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958. Berlin 2008 (Jahrbuch der Berliner Museen, 50), S. 30.

²³⁹ Vgl. Bußmann 2013, S. 205-210. Der Kunsttransfer am Museum der bildenden Künste nach 1945 wird in einem gesonderten Kapitel näher untersucht.

das Museum der bildenden Künste durch den Messestandort und die damit verbundene beschleunigte Aufbauarbeit aber vorrangig profitiert zu haben. Wie in einem späteren Kapitel analysiert wird, wirkte sich der Wirtschaftsfaktor Messe befruchtend auf die kulturelle Landschaft in Leipzig aus. Der Direktor des Kunstgewerbemuseums, Hellmut Bethe, verfasste im Juni 1946 einen Bericht an das Volksbildungsamt. Er schilderte seinen Gesamteindruck der Leipziger Museen im direkten Vergleich mit den Berliner Häusern:

Ein Vergleich der Aufbauarbeit bei den Berliner und Leipziger Museen fällt entschieden zugunsten der Leipziger Institute aus, was schon aus der Tatsache hervorgeht, daß die Leipziger Museen im Laufe des vergangenen Jahres mehrere Ausstellungen veranstaltet haben, während die Berliner Museen überhaupt nicht an die Öffentlichkeit getreten sind. Zieht man außerdem die schwierige Lage in Betracht, in die die Dresdner Museen durch die z.T. 100% Abwanderung ihrer Bestände geraten sind, so kann kein Zweifel bestehen, daß die Leipziger Museen und Museumsbibliotheken jetzt und in Zukunft eine Aufgabe zu erfüllen haben wie niemals vorher in ihrer wahrhaftig nicht ruhmlosen Geschichte.²⁴⁰

Trotz der von Bethe hier beschriebenen Verantwortung, die die Leipziger Museen zu erfüllen haben, schienen diese nach Ansicht des Kulturamtsmitarbeiters Rudolf Franz innerhalb der Leipziger Kulturlandschaft nachrangig behandelt zu werden. Aus der Historie heraus betrachtet, galt Leipzig seit je her als Musik, Buch und Theaterstadt. Im Herbst 1946 äußerte sich Franz in einer Stellungnahme zum „Museumsproblem“:

Die Museen, diese Stiefkinder, haben immer noch Bestände, die Dutzende von Millionen wert sind. [...] Neuland auf dem Gebiete der Museen zu suchen, ist viel schwerer als auf dem Gebiete des Theaters oder der Musik. [...] Man kann aber nicht Museumsstücke sammeln (jetzt überhaupt keine), die Neuland bedeuten würden. Es gibt kaum welche. Trotzdem ist einiges aufgegeben und gezeigt worden. Das Vorhandene aber im Sinne der neuen Zeit auszuwerten, ist, ganz abgesehen von den fehlenden Räumlichkeiten, auch aus Mangel an Personal unmöglich. Dieses Personal ist hundertprozentig vom Nazismus gereinigt. [...] Es ist viel, daß es gelang, jede Entgleisung bei den Ausstellungen zu verhindern. [...] Die Leistungen unserer Museen (ohne Museen) können sich neben denen aller anderen Städte in der Sowjetzone, und zweifellos auch neben denen der anderen Zonen, nicht nur sehen lassen, sondern sind ihnen beträchtlich überlegen.²⁴¹

Franz beschrieb hier die kulturellen und finanziellen Werte der Museen und setzte sich für die Arbeit der Museumsmitarbeiter:innen ein. Erneut wurde mit diesem Zitat die Überlegenheit der Leipziger Museen aufgegriffen. Dem gegenüber stand der Mangel an

²⁴⁰ Kunstgewerbe-Museum (Bethe) an Volksbildungsamt, 15.6.1946. Betr. Verhältnisse bei den Berliner Museen. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 75, Bl. 21f. Hier: Bl. 21.

²⁴¹ Volksbildungsamt, Franz, Zum Museumsproblem, 15.10.1946. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 167.

Ressourcen, mit dem das MdbK in den ersten Jahren nach Kriegsende konfrontiert war. Johannes Jahn als Museumsdirektor und Margarete Hartig als Leiterin der grafischen Sammlung schienen sich im Vergleich zu den Dresdner Kunstsammlungen benachteiligt zu fühlen, wie aus einem Bericht an das Volksbildungsamt vom November 1946 hervorgeht:

Der Ausbau unseres neuen Domizils schreitet vorwärts. Leider im Schnecken tempo, da überall das notwendige Material fehlt. [...] Andere Museen, wie z.B. das Dresdner erfreuen sich einer großzügigen staatlichen Förderung. Pillnitz z.B. ist vorbildlich ausgebaut worden.²⁴²

Jahn und Hartig betrachteten in dieser Schilderung allerdings nur die eine Seite der Medaille. Die Kunstsammlungen in Dresden waren massiv vom Krieg und den Bombardierungen getroffen. Die Infrastruktur war kaum mehr vorhanden. Darüber hinaus verloren die Staatlichen Kunstsammlungen beträchtliche Teile ihres Bestandes, darunter die Hauptwerke, an die Trophäenbrigaden, worauf später noch näher eingegangen wird. Hinzu kam die politisch schwierige Lage des Landesmuseums, dass in Pillnitz eingerichtet wurde. Der politische Druck lastete demnach schwer auf den Dresdner Museen. Laufende Personalwechsel und strenge Überwachung durch die Sowjetische Militäradministration waren die Folge.²⁴³ Ein weiterer Punkt, den die Leipziger Museumsangestellten gegenüber der Stadtverwaltung in ihrem Bericht ansprachen, war der Wunsch nach einer Priorisierung der bildenden Kunst innerhalb der Kultureinrichtungen der Stadt Leipzig:

Wir haben den besten Willen, unser Museum zu einer lebendigen und fortschrittlichen Institution der Kunst zu machen. Leider fehlt es uns an einer genügenden Förderung und Unterstützung. Es ist immer schon so gewesen; in Leipzig blüht, von oben gefördert, die Musik und das Theaterleben. Die bildenden Künste dagegen waren immer das Stiefkind der Stadt und sind es auch unter den neuen Verhältnissen geblieben. Wir haben einen lächerlich kleinen Etat für Ausstellungen und Ankauf.²⁴⁴

Das Selbstbewusstsein, mit dem Jahn und Hartig diesen Brief an die Stadtverwaltung richteten, zeugte von einer etablierten Stellung innerhalb der Leipziger Kulturszene. Woher diese Rolle kam und welche Verbindungen zwischen den Akteur:innen und Systemen bestanden, wird im kommenden Kapitel analysiert.

²⁴² MdbK, Jahn und Hartig, an Volksbildungsamt, Stadtrat Lang, Stadtverordnetenvorsteher, 9.11.46. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 273.

²⁴³ Vgl. Rudert 2013.

²⁴⁴ MdbK, Jahn und Hartig, an Volksbildungsamt, Stadtrat Lang, Stadtverordnetenvorsteher, 9.11.46. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 273.

2.3.2 Johannes Jahn und Margarete Hartig in der Direktion des MdbK. Eine Diskrepanz zwischen Klassik und Moderne?

Die Personalstruktur am Museum der bildenden Künste und auch an den anderen Museen in Leipzig wurde im Verlauf der ersten Nachkriegsjahre an die kulturpolitischen Maßnahmen der Sowjetischen Militäradministration Deutschlands (SMAD) und der späteren DDR-Regierung angepasst. Dem vorrangigen Ziel der Sicherung und Rückführung der Bestände entsprechend blieben die meisten Museumsangestellten ungeachtet ihrer möglichen nationalsozialistischen Vergangenheit auch nach der Machtübernahme durch die SMAD im Amt. Die ersten Wochen und Monate nach Kriegsende dienten der Klärung logistischer und infrastruktureller Fragen, wobei ideologische sowie politische Themen zunächst nachgeordnet waren. So notierte Dr. Erich Zeigner in seiner Funktion als Stadtrechtsrat im Kulturamt Anfang Juli 1945:

Dir. Dr. Teupser und Frl. Dr. Heyne sollen als Kustoden auf Angestelltenbasis für beide Museen bleiben. Dr. Wichmann kann nach den vorliegenden Unterlagen nicht gehalten werden. Als Übergangslösung für das Kunstgewerbemuseum ist es dringend nötig Dr. Wichmann auf ein weiteres Vierteljahr im Angestelltenverhältnis zu belassen. Er muß sich verpflichten, in diesem Zeitraum die gesamten Bestände des Museums zusammenzubringen und zusammenzufügen. Die beiden Museen erhalten einen gemeinsamen Direktor. Über die Besetzung kann erst später entschieden werden, wenn die Möglichkeit besteht, mit anderen Städten Fühlung zu nehmen und Überblick über die Gesamtbestände gegeben ist.²⁴⁵

Dass der Kulturamtsdirektor Zeigner eine gemeinsame Direktion für das Kunstgewerbemuseum und das MdbK anstrebte, war nicht verwunderlich. Die Häuser waren bereits zwischen 1924 und 1929 unter der gemeinsamen Leitung von Richard Graul (1862–1944) vereint. Graul machte sich insbesondere mit dem Neubau des Grassimuseums am Johannisplatz und mit der Gründung der Grassimesse verdient, einer unabhängigen Verkaufsmesse für Kunstgewerbe, die zeitgleich zur Leipziger Messe stattfand.²⁴⁶ Es war nach Kriegsende also naheliegend, für die beiden Museen erneut eine gemeinsame Direktion einzusetzen. Der ab 1929 amtierende Direktor des MdbK, Dr. Werner Teupser (1895–1954), kam aufgrund seiner NSDAP-Mitgliedschaft für dieses Amt nicht infrage.

²⁴⁵ Kulturamt, Besprechung mit Stadtrechtsrat Dr. Zeigner, 3.7.1945. StadtAL, StVuR 2126, Bl. 21.

²⁴⁶ Vgl. Höpel 2007, S. 330; Knöller, Petra: Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig und die Kunsthandlung Gustav Werner - Beteiligte an der Aneignung von Kunsteigentum jüdischer Bürger. In: Gibas, Monika (Hg.): "Arisierung" in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Leipzig 2007 (Schriftenreihe Geschichte - Kommunikation - Gesellschaft, 4), S. 242-261. Hier: S. 244.

Teupser studierte in Leipzig Kunstgeschichte und wurde dort 1921 zum Dr. phil. promoviert. Er übernahm 1923 die Leitung des Leipziger Kunstvereins und seit 1929 zusätzlich die künstlerische und wissenschaftliche Leitung des Museums der bildenden Künste, wobei ihm erst 1933 offiziell die Direktorenstelle übertragen wurde.²⁴⁷ Dr. Hildegard Heyne (1878–1964) arbeitete seit 1922 als Kustodin der grafischen Sammlung am Museum der bildenden Künste, obschon sie bereits seit 1907 aktives Mitglied des Leipziger Kunstvereins war.²⁴⁸ Beide waren spätestens seit 1939 aktiv am Erwerb von Kunstwerken aus jüdischem Besitz für das MdbK beteiligt. Dafür finden sich in den Akten, archiviert im MdbK und im Stadtarchiv Leipzig, zahlreiche Belege. So schrieb Teupser am 21. Januar 1939 an den damaligen Regierungspräsidenten:

Da bei der gegenwärtigen Erfassung des jüdischen Vermögens wahrscheinlich auch jüdischer Kunstbesitz zum Teil für die großen Vermögensabgaben an amtlichen Stellen zum Ankauf geboten wird, erlaube ich mir, die Anregung zu geben, doch auf jeden Fall das Museum der bildenden Künste in irgendeiner Form in diesen Vorgang einzubeziehen, da das Museum der bildenden Künste, das neben einer umfangreichen Gemälde- und Plastik-Sammlung, ja vor allem auch ein bedeutendes Kupferstichkabinett und Handzeichnungen besitzt, besonderen Wert darauf legen muß, über die gegebenenfalls zu erwartenden Veränderungen von jüdischem Kunstbesitz innerhalb eines weiten Kreises von Leipzig unterrichtet zu werden. Es wäre vielleicht auch empfehlenswert, soweit sich in der Obhut der Geheimen Staats-Polizei und anderer Ämter Kunstbesitz befindet und dieser verkauft werden soll, auch hierbei das Museum zumindest als beratende Stelle einzuschalten. Da ich nicht weiß, ob seitens des Reichswirtschafts-Ministeriums, bzw. der Herren Oberfinanzpräsidenten oder deren Fahndungs- und Devisenstellen, über diese Fragen entsprechende Entscheidungen getroffen worden sind, halte ich es jedenfalls für meine Pflicht, auf die Bedeutung dieses Vorganges für die öffentliche Kunstpflege besonders aufmerksam zu machen. Heil Hitler gez. Dr. T., Direktor des Museums der bildenden Künste²⁴⁹

Schließlich avancierte Teupser 1939 zum Sachverständigen für Kunst und Museumsgut in Leipzig. In einer umfangreichen Studie konnte die Mittäterschaft von Werner Teupser und Hildegard Heyne am Erwerb vormals jüdischen Besitzes nachgewiesen werden.²⁵⁰ Ihre

²⁴⁷ Vgl. Teupser, Werner: Kunst und ihre Sammlung in Leipzig. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Leipziger Kunstvereins und Museums der bildenden Künste. Leipzig 1937, S. 37f. Siehe auch: UAL, Quaestur094535, Quaestur094536 und Phil.Fak.Prom. 02755.

²⁴⁸ Zu Hildegard Heyne siehe: Delpy, Egbert: Hildegard Heyne 65 Jahre alt. In: Leipziger Neueste Nachrichten, 16.2.1943.

²⁴⁹ Werner Teupser an den Regierungspräsidenten, 21.01.1939. StadtAL, Kap. 31, Nr. 51, Bl. 2.

²⁵⁰ Mit dem Forschungsband „'Arisierung' in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945“ liegt bislang die einzige veröffentlichte Studie zu unrechtmäßig entzogenem Kunst- und Kulturgut in Leipzig vor. Vgl. Gibas, Monika (Hg.): "Arisierung" in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Leipzig 2007 (Schriftenreihe

langjährigen persönlichen Kontakte zu jüdischen Kunstsammlern oder renommierten Kunsthändlern wurden genutzt, um Kunstschätze für das Museum gewinnen zu können. Um die Finanzierung eventueller Neuzugänge aus „nichtarischem“ Besitz zusammen zu tragen, wandte sich das MdbK am 1. Juli 1939 an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, um nach den Erlösen aus dem Verkauf von entzogenen Kunstwerken aus dem MdbK im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ anzufragen:

Eine besondere Dringlichkeit hierzu ist vor allem dadurch entstanden, daß das Museum in allernächster Zeit eine Reihe wichtiger Werke aus Leipziger nichtarischem Besitz festzuhalten sich bemühen muß, bevor dieser im Zuge der Abwanderung verstreut wird.²⁵¹

Die Parteizugehörigkeit und die aktive Mitarbeit an der kulturpolitischen Praxis der Nationalsozialisten führte im Laufe des Jahres 1945 zur Entlassung aller Leipziger Museumsdirektoren.²⁵² Die so entstandenen vakanten Stellen mussten zeitnah durch das Kulturamt mit politisch wie auch fachlich geeigneten Personen besetzt werden. Im Museum der bildenden Künste wurden im Laufe des Jahres 1945 Johannes Jahn und Margarete Hartig eingesetzt. Sie werden im Folgenden ausführlich anhand ihrer Biografien vorgestellt.²⁵³

Johannes Jahn – der „zuverlässige Beamte“²⁵⁴

Johannes Georg Jahn wurde als Sohn des Gutsbesitzers Georg Jahn am 22. November 1892 in Orlandshof (Posen) geboren (gest. 17.2.1976).²⁵⁵ Der Vater verstarb früh, sodass Jahn bei

Geschichte - Kommunikation - Gesellschaft, 4). Siehe auch: Weber, Antonia: Provenienzforschung am Museum der bildenden Künste. In: Leipziger Zeitung, Stand: 7.3.2021. URL: <https://www.l-iz.de/Topposts/2021/03/provenienzforschung-am-museum-der-bildenden-kuenste-2021jlid-376875> (abgerufen am: 8.2.2022). Das Deutsche Zentrum für Kulturgutverluste förderte 2010, 2015-2018 und 2018-2021 Projekte zur Erforschung von NS-Raubgut am MdbK, zuletzt unter der Leitung von Dr. Birgit Brunk. Vgl. URL: www.kulturgutverluste.de/ (abgerufen am: 9.2.2022).

²⁵¹ Das Dokument ist als Entwurf bezeichnet. Der Versand kann nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden. MdbK an Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 1.7.1939. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Nr. 71, unpag.

²⁵² Dr. Heinrich Wichmann (1889–1968) studierte in Marburg, Berlin und Halle (Saale). Seit 1919 war er als Volontär, ab 1924 als Stellvertreter des Direktors Richard Graul im Kunstgewerbemuseum in Leipzig beschäftigt. Von 1929 bis zu seiner Entlassung wegen NSDAP-Mitgliedschaft 1945 war Wichmann Direktor des Kunstgewerbemuseums. Bis 1962 konnte er als Kustos am Stadtgeschichtlichen Museum arbeiten und zog dann nach Köln. Er wurde nach seinem Tod im Familiengrab seines Großvaters Rudolf Sack in Leipzig Plagwitz beigesetzt. Vgl. Knöller 2007, S. 244; Schäfer Michael: Familienunternehmen und Unternehmerfamilien. Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der sächsischen Unternehmer 1850–1940. München 2007 (Schriftenreihe zur Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, 18), S. 97.

²⁵³ Die biografischen Daten wurden im Stadtarchiv Leipzig, im Archiv des MdbK Leipzig, im Universitätsarchiv Leipzig und in der BStU recherchiert.

²⁵⁴ Dekan der Phil. Fak. Bräunlich an Reichsminister für Wiss., Erz. und Volksbildung über Leiter Sächs. Minist. Volksbildung durch Rektor UL, 16.5.1939. UAL, PA 4225, Bl. 125v.

²⁵⁵ BStU, MfS, BV Leipzig, AP, Nr. 434/79, DB, 18-39, 45-48; UAL, PA 4225; StadtAL, StVuR 8698, Bl. 254.

seinem Stiefvater, dem Landschaftsmaler Wilhelm Schulze-Rose (1872–1950), in Görlitz, Dessau und Leipzig aufwuchs. Nach dem Gymnasium in Dessau und Leipzig studierte Jahn von 1913 bis 1917 Kunstgeschichte und Neuere Sprachen an der Universität Leipzig und wurde 1917 mit der Schrift „Der Stil der drei Westfenster der Kathedrale zu Chartres“ promoviert. Im Ersten Weltkrieg folgte 1917 für ein Jahr bei der Deutschen Zivilverwaltung in Brüssel, Abteilung Bibliothekswesen, die Verpflichtung zum Kriegsdienst. Nach Kriegsende belegte er ab 1919 ein Volontariat in der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden und schloss im selben Jahr die Staatsprüfung für das höhere Lehramt in Französisch, Englisch und Geschichte ab. Zwischen 1920 und 1927 assistierte er August Schmarsow (1853–1936) am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig.²⁵⁶ 1929 folgte die Habilitation für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität Leipzig mit einer Arbeit über die „Beiträge zur Kenntnis der ältesten Einblattdrucke“. 1934 wurde Jahn zum außerordentlichen Professor ernannt. Er publizierte für die Zeitschrift „Kunst der Nation“.²⁵⁷ Fünf Jahre später stellte er den Antrag auf eine außerplanmäßige Professur neuer Ordnung. Mit nachfolgender Begründung wurde diesem Antrag durch den Dekan der Universität Leipzig zugestimmt:

Unter seinen menschlichen Vorzügen möchte ich seine strenge Lebensauffassung, sein kameradschaftliches Verhalten, seinen Takt und seine Verschwiegenheit hervorheben. Er ist im besten Sinne der Typ des zuverlässigen Beamten.²⁵⁸

Auch der NSDAP Gauleitung Sachsen zufolge bestanden „gegen [die] Anerkennung [von] Jahn zum ao Prof. keine Bedenken.“²⁵⁹ Im Professorenkatalog der Universität Leipzig ist

²⁵⁶ Zu Jahn und dem Institut für Kunstgeschichte in Leipzig vgl. Topfstedt, Thomas/Zöllner, Frank: Kunstgeschichte. In: Hehl, Ulrich von/John, Uwe/Rudersdorf, Manfred (Hg.): Geschichte der Universität Leipzig, 1409–2009. Fakultäten, Institute, zentrale Einrichtungen. Bd. 4.1. Leipzig 2009, S. 218-234.

²⁵⁷ Vgl. Baumann, Kirsten: Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927–1939. Weimar 2002, S. 161. Die Zeitschrift „Kunst der Nation“ (1933–1935) wird in der Forschung ambivalent eingeordnet. Einerseits wird sie von Brenner als „Forum der Moderne“, das sich für den Expressionismus einsetzt, gedeutet. Andererseits soll nach Baumann eine Moderne unterstützt werden, die sich im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie als anschlussfähig für die neue deutsche Kunst erweist. Vgl. Baumann 2002, S. 24, 144-173; Brenner, Hildegard: Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 10/1, 1962, S. 17-42. Hier: S. 29; Hümme, Heike: Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik. Diss. Univ. Braunschweig 2005, S. 17. Onlinepublikation. URL: https://publikationsserver.tu-braunschweig.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbbs_derivate_00000038/Document.pdf (abgerufen am: 10.2.2022).

²⁵⁸ Dekan der Phil. Fak. Bräunlich an Reichsminister für Wiss., Erz. und Volksbildung über Leiter Sächs. Minist. Volksbildung durch Rektor UL, 16.5.1939; Betr. Antrag Dr. Jahn auf Ernennung zum außerplanmäßigen Prof. neuer Ordnung. UAL, PA 4225, Bl. 125v.

²⁵⁹ NSDAP Gauleitung Sachsen, NSD-Dozentenbund Uni Leipzig, 22.6.1939. UAL, PA 4225, Bl. 133.

vermerkt, dass Jahn „aufgrund der Verweigerung gegenüber nationalsozialistischen Ansichten“ ein weiterer beruflicher Aufstieg oder der Wechsel an eine andere Universität in der NS-Zeit nicht möglich war.²⁶⁰ Dem widerspricht sowohl die Anerkennung zum außerordentlichen Professor neuer Ordnung im Jahr 1939 als auch die Unterzeichnung seiner Briefe innerhalb der Universität mit „Heil Hitler“.²⁶¹ Zudem erhielt Jahn ab 1941 auf eigenen Antrag den „höchstzulässigen Diätensatz von sechstausendvierhundert RM“.²⁶² 1940 veröffentlichte Jahn im Stuttgarter Kröner Verlag das „Wörterbuch der Kunst“, das in der Folge zu einem Standardwerk der Kunstgeschichte avancieren sollte.²⁶³

Seine außerordentliche Professur blieb auch nach Kriegsende bestehen. Hinzu kam die kommissarische Leitung des Museums der bildenden Künste ab dem 5. November 1945.²⁶⁴ Im November 1952 wurde Jahn zum Professor mit vollem Lehrauftrag für Kunstgeschichte und vier Jahre später zum Professor mit eigenem Lehrstuhl an der Universität Leipzig berufen.²⁶⁵ Der Antrag auf Einrichtung eines zweiten Ordinariats für Kunstgeschichte für Jahn wurde in „Anbetracht der großen Verdienste, die sich Herr Prof. Dr. Jahn um die wissenschaftliche Arbeit an der Karl- Marx-Universität und darüber hinaus in der Deutschen Demokratischen Republik erworben hat“ vonseiten der Kaderabteilung befürwortet.²⁶⁶ Da seine Einstellung zum „Arbeiter-und-Bauern-Staat“ als loyal bezeichnet werden kann, wurden ihm sogar Studienreisen beispielsweise nach Griechenland gewährt.²⁶⁷ 1959 übernahm Jahn neben der Fachbereichsleitung Kunstgeschichte auch die kommissarische

²⁶⁰ Vgl. Professorenkatalog der Universität Leipzig/Catalogus Professorum Lipsiensium, hrsg. v. Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte, Historisches Seminar der Universität Leipzig. Onlinepublikation. URL: https://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/leipzig/Jahn_476 (abgerufen am: 17.04.2020).

²⁶¹ So beispielsweise in einem Antwortschreiben an den Dekan der Philosophischen Fakultät zu seiner Antrittsrede vom 9. Januar 1935. Jahn wählte als Titel für die Antrittsvorlesung „Die Kapitelle des Naumburger Domes“. UAL, PA 4225, Bl. 100.

²⁶² Jahn bat um die Anrechnung seiner Assistenzzeit am Kunsthistorischen Institut. Vgl. Sächsisches Ministerium für Volksbildung an den Rektor der Universität Leipzig, 28.5.1941. UAL, PA 4225, Bl. 138.

²⁶³ Es wurde zu einem Standardwerk der Kunstgeschichte und wurde im Jahr 2008 in der 13. Auflage vollständig überarbeitet und ergänzt. Kratzke greift in ihrem Aufsatz die Kritik an der Publikation auf. Vgl. Kratzke, Christine: Das Kunsthistorische Institut der Universität Leipzig von 1945 bis 1958. Neuanfänge und Kontinuitäten. In: Papenbrock, Martin (Hg.): Schwerpunkt Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit. Göttingen 2006 (Kunst und Politik, 8), S. 51-92. Hier: S. 68f.

²⁶⁴ Vgl. MdbK, Jahn, an OBM, Volksbildungsamt, Kulturredaktion, 17.11.1945. StadtAL, StVuR 8703, Bl. 51.

²⁶⁵ Erst als Jahn beim Ministerium für Kultur als neuer Leiter der Dresdner Galerie im Gespräch war, viel auf, dass Jahn kein Ordinariat an der Leipziger Universität innehatte. Vgl. Abschrift, Carl Justi an Staatssekretariat für Hochschulwesen, Ref. Kunstgeschichte, Hr. Niemann, Prof. Ladendorf zur Kenntnis an den Dekan der Phil. Fak. Universität Leipzig, 30.5.1956. UAL, PA 4225, Bl. 192.

²⁶⁶ Stellungnahme Weber, Leiter der Kaderabteilung, 22.6.1956. UAL, PA 4225, Bl. 26. Jahn übernahm ab 1952 regelmäßig Lehraufträge an der Universität in Halle (Saale).

²⁶⁷ Vgl. Kaderabteilung, Stellv. Leiter Buchsbaum an Rektor UL, 30.9.1957. UAL, PA 4225, Bl. 29. Auf Einladung des MfK Reise in die Sowjetunion vom 22.2.1956–5.3.1956. UAL, PA 4225, Bl. 189.

Leitung des Bereichs Archäologie. Der bis zu diesem Zeitpunkt amtierende Direktor des Archäologischen Institutes, Herbert Guido Koch (1880–1962), beging „Republikflucht“.²⁶⁸ Anlässlich der Verleihung des Vaterländischen Verdienstordens in Silber 1959 wurde zum einen Jahn's Tätigkeit als Initiator der Lucas-Cranach-Kommission beim Ministerium für Kultur, der Vorsitz der Kommission und die Ausstellungsbeteiligung gelobt. Zum anderen wurden seine späten Ausstellungen hervorgehoben, insbesondere die der „Bedeutung des Aktes angemessene Ausstellung“²⁶⁹ von aus der Sowjetunion zurückgekehrten Museumswerten. Obschon im hohen Alter ließen seine offensichtliche politische Loyalität und der scheinbare Mangel an wissenschaftlichem Nachwuchs eine Emeritierung bis 1964 nicht zu. In einer Stellungnahme der Kaderinstruktoren heißt es zur Emeritierung: „Prof. Jahn ist als progressiver Gelehrter zu bezeichnen, der seine Kraft über die wissenschaftliche Tätigkeit hinaus auch noch dem kulturellen Aufbau unseres Arbeiter-und-Bauernstaates zur Verfügung stellt.“²⁷⁰ Jahn erhielt 1950 die Anerkennung für außergewöhnliche Leistungen im kulturellen Aufbau der Stadt Leipzig, 1959 den bereits angesprochenen Vaterländischen Verdienstorden in Silber,²⁷¹ 1967 die Ehrendoktorwürde der Universität Leipzig und 1967 das „Banner der Arbeit“.²⁷² Jahn's gute Verbindung zur Staatsmacht zeigten sich beispielsweise in einer Studienreise auf Einladung des MfK im Frühjahr 1956 in die Sowjetunion oder durch die Bemühungen des MfK ihn im gleichen Jahr als Direktor für die Dresdner Galerie zu gewinnen.²⁷³

Johannes Jahn hatte zudem zahlreiche Mitgliedschaften inne. Von 1936 bis 1945 war er im Nationalsozialistischen Dozentenbund und bei der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt aktiv. Nach 1945 war Ehrenmitglied des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Präsident des Museumsrates der DDR, Mitglied und Leiter des Arbeitskreises „Bildende Kunst“ beim Kulturbund, in der Kommission zur Sicherung von Kunstgut aus ehemaligen Gutshäusern sowie Mitglied der Liberal Demokratischen Partei Deutschlands (LDPD). Darüber hinaus vertrat er, ebenso wie Helmut Holtzhauer, die DDR im Internationalen Museumsrat

²⁶⁸ Vgl. Schriftwechsel Rektor UL an Jahn, 10.4.1959. UAL, PA 4225, Bl. 32f.

²⁶⁹ Vgl. Dekan Phil. Fakultät an Rektorat UL, 15.7.1959. UAL, PA 4225, Bl. 57. Siehe auch: Meisterwerke im Museum der bildenden Künste zu Leipzig, übergeben von der Sowjetunion. Ausst. Kat. MdbK Leipzig, 8.5.–18.10.1959. Leipzig 1959.

²⁷⁰ Kaderinstrukteur Jäger und Leiter Kaderabteilung Wolf an Rektor UL, 6.5.1959. UAL, PA 4225, Bl. 34.

²⁷¹ Vgl. Kurzbiographie Johannes Jahn, 5.1.1963. BStU, MfS, BV Leipzig, AP, 434/79, Bl. 26.

²⁷² Vgl. Dekan Phil. Fak. Brüning an Jahn, 9.10.1967. UAL, PA 4225, Bl. 257.

²⁷³ Vgl. Jahn (als Prodekan der phil. Fak.) an Rektor UL, 21.2.1956. UAL, PA 4225, Bl. 189; Abschrift, Justiz an Staatssekretariat für Hochschulwesen, Ref. Kunstgeschichte, Hr. Niemann, Ladendorf zur Kenntnis an den Dekan der Phil. Fak. UL, 30.5.1956. UAL, PA 4225, Bl. 192.

(ICOM).²⁷⁴ 1947 wurde er neben Wilhelm Worringer (1881–1965, Kunsthistoriker an der Universität Halle (Saale)), Herbert Koch (1880–1962, Archäologe an der Universität Halle (Saale)) und Bernhardt Schweitzer (1892–1966, Rektor der Universität Leipzig) als „Mitglied der Kommission zur Vereinheitlichung des Studiengangs an den Hochschulen der SBZ eingesetzt“²⁷⁵. Es besuchte nachweislich auch nach 1945 die „Deutschen Kunsthistorikertage“.²⁷⁶

Die Aktenfunde erwecken den Anschein, dass Johannes Jahn sowohl vor als auch nach 1945 eine gefestigte Position innerhalb der Universität Leipzig innehatte und bei der Leipziger Kulturverwaltung hoch angesehen war. Fest steht jedoch, er war dem Leipziger Institut für Kunstgeschichte von Studium bis Professur eng verbunden. Jahn stand für Kontinuität und mit seinen Forschungsinteressen fügte er sich in das wissenschaftliche Profil am Institut für Kunstgeschichte, dessen Schwerpunkte auf der Kunst Italiens in Renaissance und Barock, der mittelalterlichen Baukunst sowie der Bildkunst der frühen Neuzeit und des 19. Jahrhunderts lagen.²⁷⁷ Dennoch wurde er spätestens seit 1973 durch das Ministerium für Staatssicherheit überwacht. In der BStU ist eine Personalablage zu Johannes Jahn mit Angaben zu seiner Biografie, seiner Familie, Ermittlungsberichten und „Treffberichten“, also Gesprächen mit Jahn, archiviert.²⁷⁸ Dabei ging es den Ermittler:innen wohl vorrangig um Jahns Beziehung zu seinem Sohn und zu den Angestellten des Instituts für Kunstgeschichte. Jahns Sohn verließ die DDR, studierte und promovierte in Münster im Fach Germanistik. Dass Jahn bereits sehr früh ins Blickfeld der SED geriet, kann auch anhand der Akten im Stadtarchiv Leipzig nachvollzogen werden. Die Kulturpolitikerin Elly Voigt meldete sich Anfang 1949 bei dem SED-Kreisvorstand mit ihrem Bericht zu einem Vortrag Johannes Jahns, den er im Auftrag für das Amt für Kunst und Kunstpflege zu „Leonardo da Vinci“ am 24. Januar 1949 in der Universität Leipzig hielt.²⁷⁹ Sie bemängelte darin den Bezug zur Gegenwart, da Jahn nur Goethe und da Vinci als universale Menschen ansehe, wohingegen

²⁷⁴ Vgl. Kratzke 2006, S. 68.

²⁷⁵ Heftrig, Ruth: Fanatiker der Sachlichkeit. Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960. Berlin 2014, S. 243. Alle vier Mitglieder der Kommission waren auch Mitglieder der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. Siehe Datenbank: URL: <https://www.saw-leipzig.de/de/mitglieder> (abgerufen am: 14.2.2022).

²⁷⁶ So beispielsweise den „2. Deutschen Kunsthistorikertag“ in München im September 1949. Vgl. Jahn, Monatsbericht September 1949, 5.10.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 108.

²⁷⁷ Vgl. Kratzke 2006, S. 76.

²⁷⁸ Vgl. BStU, MfS, BV Leipzig, AP, Nr. 434/79, DB, 18-39, 45-48.

²⁷⁹ Zu „Leonardo da Vinci als Künstler und Forscher“ hielt Jahn auch am 3. Februar 1949 einen Museumsleiter-Vortrag. Vgl. Monatsbericht MdbK Februar 1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 23.

Lenin, Marx oder Engels keine Erwähnung fänden. Sie schloss mit den Worten: „Mit Herrn Prof. Jahn versammeln sich dort Kreise, die unserer Zeit unbedingt entfliehen wollen und von ihr ja nicht belästigt sein wollen, dahin geht mein Eindruck.“²⁸⁰ Da Jahns Vorträge besonders stark von der „Jugend“ besucht wurden, sollte sich die SED, Voigts Meinung nach, mit dem Amt auseinandersetzen. Dem wurde umgehend nachgekommen, da der SED-Kreisvorstand, Abteilung Parteischulung, Kultur und Erziehung hohen Wert auf das Urteil von Voigt legte.²⁸¹ Der SED-Kreisvorstand konfrontierte den Kulturamtsdirektor Rudolf Hartig mit den Vorwürfen über den „reaktionären“ sowie „gegenwartsfremden“ Vortrag und drohte mit einer Übernahme des Arbeitskreises Bildende Kunst in den Kulturbund, wo ein direkter Zugriff der Partei auf die Ausgestaltung solcher Veranstaltungen gewährleistet war.²⁸² Rudolf Hartig wies die Anschuldigungen mit der Begründung zurück, dass der Vortrag von rein fachlicher Natur war, was zwei anwesende Angestellte des Kulturamtes bestätigen konnten. Hartig wollte dem Vortrag Jahns lediglich eine „zeitnähere Gestaltung“ anraten, wofür sich Jahn – auf die Kontroverse angesprochen – auch bereit erklärte. Zum Kulturbund äußerte sich Hartig nicht. Er verwies aber auf die Diskussionen im neu gegründeten Museumsaktiv, als einrichtungsübergreifender Organisation, und notierte deren nächsten Sitzungstermin.²⁸³ Der SED-Kreisvorstand wendete sich in dieser Sache auch an das Amt für Schulwesen beim Dezernat für Volksbildung mit einer Aufforderung zur Stellungnahme. Hier ist nur ein Bericht des Angestellten Grünthaler an Direktor Hartig im Stadtarchiv Leipzig überliefert, der Jahns Vortrag ebenso wenig als „reaktionär“ einstuft. Grünthaler meint:

Ich halte es für richtiger, den Mann für unsere Ideen zu gewinnen. Die Arbeiterschaft muß auch mit der künstlerischen Intelligenz ein Bündnis schließen. Der Versuch muss gemacht werden. Schlägt er fehl, dann bin auch ich für eine Beseitigung solcher Dozenten.²⁸⁴

Dieser Schriftwechsel steht stellvertretend für den sich verschärfenden Kurs der SED Ende der 1940er-Jahre, der zu einer zunehmenden Zentralisierung und Sowjetisierung des kulturellen und wissenschaftlichen Lebens führte.

²⁸⁰ Elly Voigt an Kreisvorstand der SED, Grosspösna, 9.2.49. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 189.

²⁸¹ Vgl. SED Kreisvorstand Leipzig, Abteilung Parteischulung, Kultur und Erziehung an Volksbildungsamt, Dezernat Kunst und Kunstpflege, Herrn Weber, 11.3.49. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 188.

²⁸² Vgl. SED Kreisvorstand Leipzig, Abteilung Parteischulung, Kultur und Erziehung an Volksbildungsamt, Dezernat Kunst und Kunstpflege, Direktor Hartig, 18.2.49. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 186.

²⁸³ Vgl. Dez. Volksbildung, Kunst und Kunstpflege, an SED Kreisvorstand, Abt. Kultur, z. Hd. Herrn Herzog, 4.3.49. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 187.

²⁸⁴ Dezernat Volksbildung, Amt für Schulwesen, Abt. I, Grünthaler, an Direktor Hartig, 23.3.49. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 191.

Margarete Hartig – Bohemien mit politischem Netzwerk

Während zu Johannes Jahn umfangreiche biografische Informationen durch die Personalakte im Universitätsarchiv vorliegen, kann für Margarete Elisabeth Hartig, geborene Kirchbach, geschiedene Bauer (4.1.1897–?),²⁸⁵ lediglich auf einen schmalen Lebenslauf, archiviert im Stadtarchiv Leipzig, und einige zerstreute Informationen in der Sekundärliteratur zurückgegriffen werden.²⁸⁶ In Leipzig geboren, besuchte Margarete Hartig das Sozialpädagogische Frauenseminar und studierte zwei Semester an der Akademie für graphische Künste. Als Verlagssekretärin immatrikulierte sie sich am Zeitungswissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig, um daraufhin für die Leipziger Volkszeitung und anderen Zeitungen der Arbeiterbewegung zu schreiben. 1927 publizierte sie in Berlin unter dem Titel „Wir lachenden Erben. Allerlei Lustiges und Ergötzliches aus der Hinterlassenschaft unserer Vorfahren“ einen illustrierten Band mit Anekdoten. Vermutlich lernte sie im Umfeld der SPD ihren zweiten Mann, Valentin Hartig kennen.²⁸⁷ Sie siedelte nach Berlin über und arbeitete dort im Bildungsbereich für die SPD. Ihre Auslandsreisen führten sie nach Italien, Tunis, Frankreich, Belgien, Holland, Skandinavien und Großbritannien. Sie studierte ein Semester lang in Oxford. 1933 emigrierte sie mit ihrem Mann nach Paris. Hier war sie an der Sorbonne und der École du Louvre für das Fach Kunstgeschichte eingeschrieben und bildete sich ab 1938 an der Académie de la Grande Chaumière und der Académie Colarossi auch praktisch in der Malerei weiter.²⁸⁸ Bis zur Besetzung durch die deutschen Truppen verwaltete sie in Paris den „Arbeiterwohlfahrt“ Fonds der SPD. Ein Emigrationsversuch nach Amerika gemeinsam mit ihrem Mann scheiterte. 1944 musste das Ehepaar nach Deutschland zurückzukehren.

Seit dem 1. November 1945 leitete sie am Museum der bildenden Künste die grafische Sammlung und wurde stellvertretende Direktorin.²⁸⁹ Sie hielt Vorträge, verfasste

²⁸⁵ Zu Hartigs Mädchennamen vgl: Spies, Hans-Bernd: Die Ausbürgerung von in Aschaffenburg geborenen Personen und ihren Familienangehörigen 1937–1944. In: Mitteilungen aus dem Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Bd. 7 (2002–2004), 5, 2004, S. 268.

²⁸⁶ Vgl. Lebenslauf und politische Charakterisierung Margarete Hartig: StadtAL, StVuR 8698, Bl. 310.

²⁸⁷ Valentin (Valtin) Hartig war von 1923 bis 1926 Leiter des Leipziger Arbeiter-Bildungs-Instituts und Redakteur der Zeitschrift „Der Kulturwille“. Er gilt als Verfechter der „so-called three-pillar theory that conceived of culture as the third column, next to party and unions, in the so-called big house of socialism.“ Hake, Sabine: The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933. Berlin, Boston 2017 (Interdisciplinary German Cultural Studies, 23), S. 257.

²⁸⁸ In der „Liste der Museumsleiter und ihrer Stellvertreter“ vom 19. Oktober 1946 wird Margarete Hartig als Journalistin und Malerin aufgeführt. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 173.

²⁸⁹ Vgl. Lebenslauf und politische Charakterisierung Margarete Hartig. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 310.

Publikationen und kulturpolitische Schriften, gestaltete Ausstellungen, kaufte Kunstwerke für das Museum an, stand im Kontakt mit Künstlerinnen und Künstlern und betreute die Öffentlichkeitsarbeit des Museums. Bis Museumsdirektor Johannes Jahn am 22. Januar 1949 folgendes Telegramm erhielt: „Plötzlich abgereist weil Ehemann erkrankt Brief folgt.“²⁹⁰ Es folgte kein Brief. Stattdessen setzte sie sich mit Ihrem Mann nach Hamburg ab und kehrte Leipzig den Rücken. In Hamburg engagierte sie sich als Frauenbeauftragte für die SPD.²⁹¹

Die Publikationen von Margarete Hartig in der Nachkriegszeit

Von Margarete Hartig konnten für den Untersuchungszeitraum etliche Archivalien im Stadtarchiv Leipzig und im Archiv des MdbK Leipzig nachgewiesen werden, anhand derer ihr Einfluss auf die museale Praxis der direkten Nachkriegszeit deutlich wird. Ihre progressive Haltung und ihre Kenntnisse insbesondere der modernen Kunst prägten die Ausstellungslandschaft und die Publikationstätigkeit des MdbK nachhaltig. Da zu den ersten Kunstaussstellungen nach Kriegsende ein gesonderter Kapitelblock vorliegt, wird im Folgenden auf die geplanten und ausgeführten Veröffentlichungen unter Federführung von Margarete Hartig eingegangen. Zu nennen ist hier zunächst ihre Mitwirkung an der Reihe „Das Bild der Gegenwart“; sechs Mappen mit Reproduktionen und Begleittexten veröffentlicht zwischen 1947 und 1948 im Volk und Buch Verlag Leipzig. Die ausgewählten Künstler (ausschließlich männlich) und Autoren lesen sich wie das „Who’s Who“ der etablierten Leipziger Kunstszene dieser Zeit.²⁹² Zwei der Mappen wurden durch Margarete Hartig mit einem Vorwort eingeleitet: „Otto Herbig. Zehn Pastelle“ und „Rüdiger Berlit. Zehn Aquarelle“ (beide 1948 erschienen). Dass Hartig unter den Autor:innen die einzige Frau war und sich zugleich für zwei von sechs Mappen verantwortlich zeichnete, verdeutlicht ihre fachliche Anerkennung. Die Auswahl der Künstler spiegelt auch Hartigs persönliche Präferenzen wider. Ihre Nähe zu Berlit zeigt sich auch in den ersten Kunstaussstellungen am MdbK nach Kriegsende, wobei sie sich engagierte, insbesondere die moderne Kunst, die im

²⁹⁰ MdbK, Jahn, an Personalamt, 27.1.1949. StadtAL, StVuR 8703, Bl. 161.

²⁹¹ Vgl. Oldenburg, Christel: Tradition und Modernität - die Hamburger SPD von 1950–1966. Berlin, Münster 2009 (Texte zu Politik und Zeitgeschichte, 10), S. 155f, 253-255.

²⁹² Weiterhin wurden in der Reihe publiziert: „Max Schwimmer. Zehn Aquarelle“ mit einem Geleitwort von Karl Scheffler, „Walter Bodenthal. Zehn Landschaften. Ölgemälde“ mit einem Geleitwort von Hans Albert Förster, „Alfred Frank. Zehn Radierungen“ mit einem Geleitwort von Kurt Massloff, „Alfred Frank. Zehn Aquarelle“ mit einem Geleitwort von Alfred Schmidt und Ernst Eichler sowie „Zwölf Leipziger Maler“ mit einem Geleitwort von Hans Kinkel (Oskar Behringer, Walter Bodenthal, Eduard Einschlag, Hans Albert Förster, Ernst Hassebrauk, Kurt Kiessling, Edwin Krumsdorf, Karl Miersch, Walter Münze, Rudolf Schnabel, Franz Siska, H. Eberhard Strüning).

Nationalsozialismus als „Entartete Kunst“ diffamiert wurde, zu rehabilitieren und hervorzuheben. Sie galt auch über die Stadtgrenzen Leipzigs hinaus als Expertin für die Kunst der Avantgarde, speziell des Expressionismus. Das belegt auch eine Anfrage des Verlags „Volk und Buch“ Leipzig:

Bei verschiedenen Besprechungen, die die Unterzeichnete in Berlin beim kulturellen Beirat führte, mußten wir immer wieder feststellen, daß man der Kunst Rüdiger Berlits nicht sehr zustimmend gegenüberstand. Man hat nun den Wunsch geäußert, ein Gutachten über ihn zu erhalten, und wir haben dabei gleich an sie gedacht, da sie sich in das Schaffen Rüdiger Berlits besonders versenkt haben.²⁹³

Für die Anerkennung ihrer Expertise sprechen auch zwei weitere Publikationen, die im Rahmen von Kunstaustellungen entstanden. So schrieb sie die Einleitung für den Katalog „Meisterwerke moderner Kunst: Malerei, Plastik, Grafik“ der Galerie Lothar Hempe in Weimar²⁹⁴ sowie das Vorwort im Begleitheft anlässlich der „1. Kunstaustellung 1946 Landkreis Borna. Malerei, Graphik, Plastik, Kunstgewerbe, Keramik“, die vom 15. September bis 7. Oktober 1946 in der Aula der Oberschule Borna stattfand.²⁹⁵

Margarete Hartig stand auch in regem Austausch mit Künstler:innen, privaten Leihgebern, anderen Museen und Galerien. Die meisten dieser Briefwechsel der ersten Nachkriegsjahre tragen ihre Unterschrift. Ein Beispiel dafür sind die Verhandlungen mit dem Künstler Emil Nolde (1887–1956). Denn das Museum wollte Kunstmappen erstellen, um einen Museumsfonds mit Geldern für Ankäufe aufzubauen.²⁹⁶ In kleiner Auflage von 1500 Stück sollten insbesondere expressionistische Kunstwerke aus dem eigenen Bestand in hochwertigen Reproduktionen zu 30-40 RM verkauft werden.²⁹⁷ Dafür bedurfte es allerdings der Reproduktionsgenehmigung durch die Urheber:innen der Kunstwerke. Im September 1946 schrieb vor diesem Hintergrund Margarete Hartig an Emil Nolde:

Sehr geehrter Herr Professor!
Wir haben bisher leider vergeblich versucht, Ihre gegenwärtige Adresse zu erfahren und hoffen, daß unser Brief auf diesem Umweg an Sie gelangt. Wir hoffen, daß Sie diese harten Zeitläufte gut überstanden haben und nun wieder

²⁹³ Volk und Buch Verlag Leipzig, Marx, an MdbK Leipzig, Hartig, 9.12.1947. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Erwerbungen, Tausch: 1945–1947, unpag.

²⁹⁴ Veröffentlicht 1948. Vgl. Digitalisat in der SLUB Dresden. URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/0-1729173233> (abgerufen am: 2.3.2022).

²⁹⁵ Das Titelblatt dieser Publikation wurde von Brigitte Krug von Nidda gestaltet. Vgl. Digitalisat in der SLUB Dresden. URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/0-1655977245> (abgerufen am: 2.3.2022).

²⁹⁶ Nachgewiesen ist auch der Schriftwechsel mit Erich Heckel im Februar/März 1947. Er stimmte der Reproduktion seiner Grafik „Kornblumen“ zu. Vgl. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Briefwechsel 1945–Dez. 1947, unpag.

²⁹⁷ Vgl. MdbK, M. Hartig, an Stadtkämmerei über Volksbildungsamt. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 202.

im vollen Schaffen stehen. Das in unserem Museum von Ihnen befindliche Bild „Verspottung Christi“ ist leider als entartete Kunst von den Nazikommissionen entfernt worden. Wir hoffen, für dieses verloren gegangene Werk in absehbarer Zeit wieder einen Ersatz erwerben zu können und warten dafür auf eine Gelegenheit, denn wir möchten selbstverständlich die moderne deutsche Kunst wieder in unserem Museum vertreten haben. Wir haben nur noch 3 schöne Aquarelle von Ihrer Hand in unserer Graphischen Sammlung und erlauben uns, bezüglich Reproduktion des einen uns an Sie zu wenden. Es heißt Mohn und Iris und es handelt sich um folgendes: Wir sind, wie Sie sich sicher denken können, sehr knapp an Mitteln, um nicht zu sagen gänzlich mittellos. Da wir durch den Krieg sehr gelitten haben, unser Museum ist gänzlich verbombt, viele Bilder und Rahmen beschädigt, können wir den Aufbau eben wegen Mangel an Mitteln nur sehr langsam und unzulänglich vornehmen. Um dem etwas abzuhelpen, sind wir auf die Idee gekommen, einen Museumsfonds zu schaffen. Wir wollen ein Kunstblatt herausgeben und das zu einem Preis von ca. 30.-RM in einer Auflage von ca. 1500 Exemplaren und haben dafür Ihr oben genanntes Aquarell ausgewählt. Es handelt sich also hierbei um einen wohltätigen Zweck und nicht um einen kapitalistischen Verkauf. Wir hoffen, daß Sie uns, verehrter Professor, für diese Aufgabe ihre freundliche Genehmigung, um die wir Sie hiermit bitten, nicht versagen.²⁹⁸

Der Künstler lehnte die Reproduktion seiner Aquarelle mit der Begründung ab, die Bildqualität würde verloren gehen.²⁹⁹ Da sich Hartig damit anscheinend nicht zufriedengab, hakte sie noch einmal nach. Sie wandte sich mit einem zweiten Brief an ihn und verschärfte den Tonfall. Hartig schrieb:

Erlauben Sie, dass wir uns mit Ihrer Absage nicht einfach abfinden und zwar sowohl aus künstlerischen wie aus Prestige-Gründen. [...] Wir haben hier im Kreise einer Kommission die Auswahl eines für unseren Zweck zu reproduzierenden Kunstblattes getroffen. Eine große Anzahl von Stimmen vereinigte sich auf das Noldeaquarell, während eine kleine, aber einflussreiche Clique aus politischen Gründen dagegen war. Sie war nicht gegen das Kunstwerk an sich, führte aber an, dass sie, verehrter Herr Professor, sich im dritten Reich gleichgeschaltet hätten. Wir anderen ergriffen leidenschaftlich Ihre Partei und verneinten das mit der Begründung, dass ja Ihre Kunst der öden Malweise des „Reichsstiles“ durchaus diametral entgegengesetzt war und unter den Begriff „entartete Kunst“ fiel.

Sie können sich nun denken, dass die Clique nun frohlocken wird, wenn wir das Blatt nicht herausbringen können. Wir aber, die wir die sogenannten „Entarteten“ wieder der Öffentlichkeit zuführen und verständlich machen möchten, und auch aus diesem Grunde das Blatt wählten, um die Schönheit

²⁹⁸ Margarete Hartig an Emil Nolde, 24.9.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Briefwechsel 1945–Dez. 1947, unpag.

²⁹⁹ Vgl. Emil Nolde an Margarete Hartig, 29.10.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Briefwechsel 1945–Dez. 1947, unpag.

und den Wert der neuen Malerei darzutun, würden einen peinlichen Rückzug antreten müssen.³⁰⁰

Der Kunsthistoriker Bernhard Fulda, der sich in jüngster Zeit in mehreren Projekten mit dem Künstler Emil Nolde auseinandersetzte, interpretiert Hartigs Argumentation sogar als Angebot an Nolde, sich „durch zeitgenössische Sichtbarkeit von der Vergangenheit zu distanzieren“³⁰¹. Damit spielt Fulda darauf an, dass dieser zweite Brief eher schmeichelnden Charakter trug. Indem Hartig allerdings auf die politischen Gründe der anderen Kommissionsmitglieder verwies, setzte sie Nolde auch unter Druck, sich zu den Anschuldigungen zu positionieren, womit sie vermutlich eher ihre eigene Agenda, nämlich den Druck der Mappen verfolgte. Dass Margarete Hartig tatsächlich für eine Renaissance der als „entartet“ angesehenen Künstler und Kunstwerke einstand, steht angesichts der Werkauswahl für die ersten Kunstausstellungen am MdbK außer Frage. Der Bestand an moderner oder expressionistischer Kunst war schon vor 1937 am MdbK nicht sehr umfangreich. Hartig hatte also nur wenige Optionen aus den eigenen Beständen zur Auswahl für eine Kunstmappe. Ob das Projekt letztlich umgesetzt werden konnte, lässt sich nicht belegen.

Johannes Jahn und Margarete Hartig bildeten für die ersten Nachkriegsjahre aufgrund ihrer biografischen, fachlichen und persönlichen Hintergründe zwei Pole der neuen Museumsleitung. Jahn übernahm durch die Anbindung an die Universität und seine Forschungsschwerpunkte eher den konservativen Part, wohingegen Hartig mit ihrem breiten Netzwerk in der Verwaltung und der Kunstszene für die Moderne stand. Damit bildet Jahn auch eine gewisse Kontinuität ab. Als Vertreter einer traditionellen Kunstgeschichte war er auch während der NS-Zeit in Kontakt mit dem MdbK und erarbeitete sich als Professor der Universität einen guten Ruf. Er konnte direkt an die museale Praxis seiner Vorgänger anknüpfen. Hartig hingegen lebte in den Jahren der NS-Herrschaft im Exil und bildete sich eher in der praktischen Kunstausübung weiter. Hinzu kommt, dass in dieser Zeit nur wenige Frauen in der Museumslandschaft der SBZ in führenden Positionen tätig waren,³⁰² wobei am

³⁰⁰ Margarete Hartig an Emil Nolde, 13.11.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Briefwechsel 1945–Dez. 1947, unpag.

³⁰¹ Fulda, Bernhard: Das Schweigen der Quellen. Leerstellen bei Emil Nolde. In: Hoffmann, Meike/Scholz, Dieter (Hg.): Überwältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis. Berlin 2020, S. 256-267. Hier: S. 264.

³⁰² Bekannt sind beispielsweise Ragna Enking (1898–1975), die die erste Dauerausstellung im Pillnitzer Schloss kuratierte und direkt nach der Eröffnung entlassen wurde, oder Hilde Rakebrand (1901–1991), die

MdbK vor 1945 mit Werner Teupser und Hildegard Heyne eine ähnliche Konstellation vorherrschte. Der Einfluss Hartigs und ihre Beteiligung an den verschiedenen Aspekten der musealen Praxis in der Nachkriegszeit belegen, dass sie und Jahn am MdbK gleichberechtigt agierten und sie sich ihre Verantwortlichkeiten auch gegenseitig zugestanden.

2.4 Bestandsaufnahme: Kunsttransfer vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg am Museum der bildenden Künste Leipzig

In Annäherung an die Sammlungsgenese des MdbK nach dem Zweiten Weltkrieg ist es nötig, die verschiedenen Transferbewegungen der Kunstwerke zu rekonstruieren, die ihren Ursprung bereits vor dem Schwellenjahr 1945 ausbilden. Der Transfer von Kunst meint hier die Verlagerung von Kunstgegenständen sowie von Ausstellungsequipment, welches aus seinem ursprünglichen Kontext herausgenommen, von seinem angestammten Ort verlagert wurde. Die Gründe dafür waren vielschichtig und in ihrer jeweiligen Zeit betrachtet von (kultur-)politischen Richtlinien und Gesetzen abhängig.³⁰³ Die Transferbewegungen der Gegenstände vollzog sich in Leipzig in zwei Richtungen, sodass das MdbK zwischen 1933 und 1951 sowohl Zugänge als auch Verluste verzeichnen musste. Nachfolgend werden die Transferbewegungen vom jeweiligen historischen und kulturpolitischen Kontext her beschrieben. Im Fokus der Analyse stehen die Fragen: Welchen Einfluss hatten die Museumsangestellten auf die Transferprozesse? Trugen sie die politischen Entscheidungen mit? Gestalteten sie aktiv die Ausrichtung der musealen Sammlung? Welche Möglichkeiten der Mitbestimmung gab es im Museum? Und welchen Effekt hatten die verschiedenen Transferbewegungen auf die Ausstellungspraxis?

Der Kunsttransfer am MdbK in Leipzig begann, wie bereits benannt, spätestens im Jahr 1937 mit der Aktion „Entartete Kunst“. Dabei verlor das Museum 400 hauptsächlich grafische Werke moderner Kunst an die Reichskammer der bildenden Künste. Darauf folgten zum Teil

von ihrer Ausbildung her auch Künstlerin war, sich um den Aufbau der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden verdient machte und später die Direktion der Porzellansammlung übernahm. Vgl. Rudert 2013, S. 189, 193.

³⁰³ Vgl. Koldehoff, Stefan (Hg.): Kunst-Transfers: Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken. München 2008; Mieth, Katja Margarethe (Hg.): Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR. Chemnitz 2011.

unrechtmäßige Zugänge während der NS-Herrschaft, die sogenannte Raubkunst.³⁰⁴ Im Krieg wurden große Teile der Museumsbestände in Steinbrüchen, Tresoren und anderen Orten ausgelagert, teilweise wurden diese durch Bombardierungen zerstört oder als Diebesgut oder Kriegsbeute entwendet. Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges und mit Beginn der Rückführungen in die Depots der Museen wurde der Umfang der Verluste erst wirklich greifbar. Durch Sicherstellungsaktionen im Rahmen der Bodenreform und private Enteignungen gelangten wertvolle Kunstwerke, sogar geschlossene Sammlungen an das MdbK. Wohingegen die sowjetischen Besatzer mit den Trophäenbrigaden entgegen dem geltenden Kriegsrecht Teile des gerade erst rückgeführten Kunstbestandes des MdbK in die Sowjetunion überführen ließen. In Einzelfällen wurden die Kunstwerke direkt von den Auslagerungsorten aus in die Sowjetunion verbracht.³⁰⁵ Die Ankäufe in den ersten Jahren nach Kriegsende sollten die Verluste während der NS-Zeit, also die als „entartet“ angesehene Kunst sowie Ausstattungsgegenstände, Möbel und Technik ausgleichen. Dabei wurde wiederholt auf Auktionshäuser zurückgegriffen, die während der NS-Zeit mit jüdischem Besitz handelten. Hier sollte zukünftig das Augenmerk auf der Provenienz der jeweiligen Zugänge liegen.³⁰⁶ Dies betrifft ebenso die Schenkungen, die das MdbK in den Nachkriegsjahren erhielt.

In den nachfolgenden Kapiteln wird eine Bestandsaufnahme dieses Kunsttransfers angestrebt. Dafür werden die eben benannten Prozesse beschrieben, das Quellenmaterial zusammengeführt und im Kontext der Sammlungsgenese analysiert. Methodisch werden für die Analyse drei Ebenen der Untersuchung erschlossen. Der Überbau mit den Befehlen und Vorgaben der sowjetischen Besatzungsmacht respektive der DDR-Regierung in der Makroebene. Die Mesoebene mit den Zielen und Anweisungen der Stadt- und Kulturverwaltung in Leipzig und die Mikroebene am Museum selbst mit den Reaktionen und Aktionen der Mitarbeitenden. Gegenstand der Analyse sollen also keineswegs alle

³⁰⁴ Vgl. Sander, Dietulf: Provenienzforschung im Museum der bildenden Künste Leipzig. In: Gibas, Monika (Hg.): "Arisierung" in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Leipzig 2007 (Schriftenreihe Geschichte - Kommunikation - Gesellschaft, 4), S. 276-287.

³⁰⁵ Im direkten Vergleich zu den Staatlichen Sammlungen Dresden war der Bestand in Leipzig in sehr geringem Umfang von den Trophäenbrigaden betroffen. Dresden büßte innerhalb kürzester Zeit seine wichtigsten Objekte ein. Vgl. Rudert 2013, S. 187f.

³⁰⁶ Für publizierte Forschungsergebnisse zu Provenienzforschung und Restitution am MdbK siehe die Beiträge von Dietulf Sander. Vgl. Sander, Dietulf: „Uns liegt ein vermögensrechtlicher Antrag vor über ...“: Restitutionen im Museum der bildenden Künste Leipzig. In: Mieth, Katja Margarethe (Hg.): Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR. Chemnitz 2011, S. 40-45; Sander 2007.

verlagerten Werke im Bestand des MdbK, sondern vielmehr die parallel verlaufenden Entscheidungen auf allen drei Ebenen sowie der Kunsttransfer als Prozess sein. Die Untersuchung erfolgt von den jeweiligen Transferaktionen her: der Rückführung musealer Bestände, den Sicherstellungsaktionen im Rahmen der Bodenreform („Schlossbergung“) und aus Privatbesitz (Fallbeispiel: Sammlung Speck von Sternburg) sowie den Trophäenbrigaden der sowjetischen Besatzer. Die Transferaktionen werden chronologisch rekonstruiert, die wichtigsten Punkte für die Sammlungsgenese markiert und die Handlungsspielräume der Akteur:innen zwischen den Analyseebenen ergründet.

2.4.1 Die Rückführung ausgelagerter Bestände

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs befand sich der größte Teil der musealen Sammlung in Auslagerungsorten in und außerhalb Leipzigs. Ein kleiner Teil lagerte in den Magazinräumen,³⁰⁷ die bei den Bombenangriffen auf Leipzig zwischen 1943 und 1944 unter den Trümmern des Museumsgebäudes verschüttet wurden.³⁰⁸ Bislang geht die Forschung von nur sechs Standorten aus.³⁰⁹ Folgende 21 Auslagerungsorte konnten für den Bestand des MdbK insgesamt im Rahmen dieser Studie nachgewiesen werden:³¹⁰

- Tresor der Städtischen Sparkasse in der Otto-Schill-Straße 4
- Tresor der Commerzbank Leipzig im Tröndlinring 3 (1942, Mai 1944, August 1944)
- Tresor der Deutschen Bank im Martin-Luther-Ring 2, Depot Marschallstraße 2 in Leipzig (heute: Husemannstraße 2)
- Zigarrenfabrik Haschke in der Colditzer Str. 19 in Leisnig
- Tresor der Stadtbibliothek Leipzig in der Universitätsstraße 16
- Schloss Nischwitz bei Wurzen
- Schloss Thallwitz (Thalwitz?) bei Wurzen (Aug. 1942, Nov. 1943)
- Schloss Püchau bei Wurzen (vom 17.4.1943 bis 22.11.1943; danach Rückführung bis auf einige Mappen)

³⁰⁷ Vgl. MdbK, Teupser, an Volksbildungsamt/Kulturamt, 12.10.45. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 11.

³⁰⁸ Vgl. Horn-Kolditz 2014, S. 421. „Die in Leipzig vorhandenen Werke befinden sich in den Magazinen des Museumsgebäudes und in 5 Tresoren von Leipzig u. dem Stadthaus.“ MdbK an Rektor der Universität Leipzig. Abschrift Fragebogen MdbK, vermutl. Juni 1945. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 56.

³⁰⁹ Von den Museen der Stadt Leipzig wurden in der Lost-Art Datenbank nur sechs Auslagerungsorte angegeben. Auf diese Zahl wird sich in der aktuellen Forschung bezogen. Vgl. Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 540.

³¹⁰ Vgl. Archiv MdbK Leipzig, Karton 75, Sichergestellte Kunstwerke (Bodenreform), Suchaktionen, Zeitraum 1943-1964, Bl. 211-261. Siehe auch: MdbK an Rektor der Universität Leipzig. Abschrift Fragebogen MdbK zu Auslagerungsorten. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 56-58.

- Observatorium auf dem Collmberg bei Oschatz (Mappen)
- Zimmer 60a im Stadthaus Leipzig (Luftschutzkeller, Sammlung Fritz von Harck, Herfurth)
- das Rittergut Choren
- Schloss Rochlitz
- das Rittergut Königsfeld
- der Luftschutzkeller im Hochhaus (Turmhaus) in Leipzig
- die Paradiesmühle in Wiedenbad im Erzgebirge
- der Steinbruch in Bösenburg
- Schloss Prießnitz
- Schloss Wolfritz
- Schloss Lauenstein
- Wohnung Hildegard Heynes (ehem. Angestellte am MdbK)

Bereits unter amerikanischer Besetzung konstituierte sich im Mai 1945 eine Kunstkommission unter der Leitung des Rektors der Universität Leipzig, Prof. Bernhard Schweitzer (1892–1966). Aus der Einladung zur ersten Sitzung gehen das Profil der Kunstkommission und die Aufgaben der Mitglieder hervor. Ziel war ein Bericht über die Verfassung der Baudenkmäler und die künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen, Bibliotheken und Archive von Leipzig, deren Auslagerungsorte und die Namen der verantwortlichen Leiter. Das Komitee wurde aus Vertreter:innen der Universität, der Stadtverwaltung sowie den Leiter:innen der künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen, Bibliotheken und Archive gebildet. Die erste Sitzung wurde für den 6. Juni 1945 angesetzt.³¹¹ In diesem Zusammenhang erhielten die Museumsleiter einen Fragebogen, der der amerikanischen Militärregierung einen Überblick zu den Verhältnissen an den Museen ermöglichte. Der noch amtierende Museumsdirektor Werner Teupser notierte im Fragebogen an den Universitätsrektor:

Bestand MdbK (insges.: 1300 Gemälde, 230 Skulpturen, 15000 graph. Blätter; jetzt vorhanden: 585 Gemälde, 184 Skulpturen, 9690 graph. Blätter), Verluste (150 Gemälde, 17 Skulpturen, 300 graph. Blätter), Auslagerungsorte (565 Gemälde, 29 Skulpturen, 5010 graph. Blätter), sämtliche Ausstellungsräume vernichtet.³¹²

Auf den Fragebogen folgen fünf Seiten mit dreizehn Anlagen zu den Auslagerungsorten, den verlagerten Gegenständen inklusive Verpackung, bereits getroffenen Maßnahmen, Zustand der Bergungsräume und des Bergungsgutes sowie zu den Rückführungen und besonderen

³¹¹ Vgl. Einladung und Erläuterungen zu den Aufgaben der Alliierten Kontroll-Behörde (Kunstkommission). StadtAL, StVuR 8647, Bl. 1-8.

³¹² Abschrift Fragebogen MdbK, Teupser. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 56ff. Hier: Bl. 56.

Schutzmaßnahmen. Daraus wird ersichtlich, dass bis auf das Observatorium am Collmburg bei Oschatz alle Auslagerungsorte im Sommer 1945 mindestens einmal aufgesucht wurden. Der Zustand der Bergungsorte wird allgemein als gut bezeichnet. Über eventuelle Beschädigungen waren zu diesem Zeitpunkt kaum Angaben möglich. Die Rückführung der Gegenstände wird in den meisten Fällen angeraten. Da die Rückführung der ausgelagerten Bestände absolute Priorität einnahm, sollten die bereits entlassenen Museumsdirektoren ihre Aufgaben bis zum 30. Juni 1945 fortführen und gleichsam deren Nachfolger einweisen.³¹³ Im Juli 1945 fasste Stadtrat Bauer in einem Kurzbericht die für das Museums- und Ausstellungswesen geleisteten Arbeiten seit der Besetzung der Stadt wie folgt zusammen:

Auf Anordnung der Amerikanischen Mil.-Regierung wurde eine Kunstenquete durchgeführt. Sie bezweckt die listenmäßige Erfassung aller Kunstwerke im Besitze der Stadt und an ihren gegenwärtigen Auslagerungsorten. Die Vorbereitungen für die Rückführung der Kunst- und Sammlungsgegenstände sind in Angriff genommen worden. Die Formalitäten, die wegen der Ausstellung von Pässen, Beschaffung von Benzin und Transportmitteln erledigt werden müssen, sind deshalb erheblich. Außerdem muss in Schulen und anderen Gebäuden Lagerungsraum für die rückgeführten Sammlungen geschaffen werden, da die Museen zerstört sind.³¹⁴

Am 2. Juli 1945 erfolgte der Besatzungswechsel. Von nun an galten die Entscheidungen, Befehle und Richtlinien der sowjetischen Besatzungsmacht bzw. der Kommandantur in Leipzig. Am 12. Oktober 1945 meldete Museumsdirektor Werner Teupser auf Anfrage von Oberst Morozow an das Kulturamt den aktuellen Stand der Rückführungen sowie die zu treffenden Maßnahmen zur Wiedereröffnung des Museums. Zu diesem Zeitpunkt bestanden nur noch drei Auslagerungsorte:

Lauenstein/Erzgeb., 104 Bilder mittlere Formate, deutsche und holländische Meister, Schloß Rochlitz/Sa., 55 Bilder kleinere und mittlere Formate, holländische und deutsche Meister, Steinbruch Friedrichsbruch in Bösenburg Bez. Halle, 55 Bilder mittlere Formate deutsche und holländische Meister, sämtliche 17.-19. Jahrhundert.³¹⁵

Während Teupser für das MdbK nur noch drei Möbelwagen für die Rückführung seiner Bestände angibt, meldete der Direktor des Kunstgewerbemuseums, Dr. Heinrich Wichmann (1898–1968), einen Bedarf von 50 bis 60 Möbelwagen zur Rückführung des musealen Gutes

³¹³ Vgl. Protokoll Besprechung Kulturamt, Stadtrat Bauer, mit Leitern der Museen und Büchereien, 9.6.45. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 10f.

³¹⁴ Kulturamt, Stadtrat Bauer, Kurzbericht über die geleisteten Vorarbeiten auf dem Gebiete des Kulturwesens seit der Besetzung der Stadt, 23.7.1945. StadtAL, StVuR 2126, Bl. 39-47. Hier: Bl. 40f.

³¹⁵ MdbK, Teupser, an Volksbildungsamt/Kulturamt, 12.10.45. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 11.

aus acht verbleibenden Auslagerungsorten.³¹⁶ Für das MdbK wurden demnach im Sommer 1945 fast alle Bestände rückgeführt. Das Tempo dieser Rückführungsaktion verdeutlicht die Wertigkeit, die der Kunstsammlung beigemessen wurde. Dies belegt eine Anweisung des Volksbildungsamtes an das Kulturamt vom 28. November 1945, sofort alle Museumsleiter der Stadt aufzusuchen, um:

die Vertreter der verschiedenen Museen nach sämtlichen Auslagerungsorten zu entsenden um an Ort und Stelle Vorbereitungen zum Rücktransport zu treffen. Jede andere Tätigkeit mit Ausnahme der letzten Vorbereitungen zur Eröffnung der Ausstellung hat hinter diesen Maßnahmen zurückzutreten.³¹⁷

In den Bergungsorten Lauenstein, Bösenburg und Rochlitz kam es zwischen Sommer 1945 und Frühjahr 1946 wiederholt zu Konflikten mit den sowjetischen Besatzern bzw. mit den Bewohner:innen der Orte.³¹⁸ Stadtrat Bauer aus dem Ernährungsamt berichtete beispielsweise von den Eindrücken, die er auf einer Reise zur Klärung von Ernährungsfragen nach Borna, Rochlitz und Grimma von den Auslagerungsorten der Museen gesammelt hat. Über die Bestände im Rittergut Königsfeld bei Rochlitz meldete er an OBM Zeigner:

Bei näherem Zusehen entdeckten wir, daß auf dem Fußboden der Kapelle eine große Leinwand ausgelegt war, auf der in wüstem Durcheinander schwere Truhen, zerbrochene Stühle, Bücher, Kisten usw. lagen. Als wir versuchten, die Rückseite der Leinwand zu sehen, stellten wir fest, daß es sich um ein großes Ölbild handelte, das mit dem Gesicht nach unten im Raume ausgebreitet und offensichtlich als Fußbelag benutzt worden war.³¹⁹

Bei der hier von Bauer beschriebenen Leinwand handelte es sich um Max Klingers „Die Kreuzigung Christi“, gleichsam eines der Hauptwerke des Künstlers und noch heute Teil des Kernbestandes am MdbK.³²⁰ Bauer sah das Bild in akuter Gefahr abtransportiert zu werden und nahm es kurzerhand mit in sein Dienstzimmer im Leipziger Rathaus. Anfang Dezember dokumentierte Rudolf Hartig den Stand der Rückführungen, die Personalstruktur sowie die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten der Museen in Leipzig allgemein. Insgesamt waren bis zum 16. Dezember 1945 20 Prozent aller musealen Bestände in Leipzig rückgeführt, ebenso viel als Verlust eingestellt und noch 60 Prozent der öffentlichen Sammlungen zu

³¹⁶ Für das Kunstgewerbemuseum bestanden noch nachfolgende Auslagerungen: „Schloß Sahlis b/Kohren, Schloss Prießnitz b/Bad Lausick, Schloß Trebsen, Schloß Nischwitz b/Wurzen, Wurzen, Steinbruch Bösenburg -Mansfelder Seekreis-, Banktresor, Kaufhauskeller“. Heinrich Wichmann an Volksbildungsamt/Kulturamt, 12.10.45. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 16.

³¹⁷ Volksbildungsamt, Stadtrat Holtzhauer an Kulturamt, Franz, 28.11.45. StadtAL, StVuR 8747, Bl. 291.

³¹⁸ Vgl. Anfrage von R. Hartig und Franz an den Ministerialdirektor des Kulturamtes in Dresden, Will Grohmann, zu den verbleibenden 104 Bildern in Lauenstein, 3.12.45. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 6.

³¹⁹ Stadtrat Bauer (Ernährungsamt) an OBM Zeigner, 6.8.45. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 93f. Hier: Bl. 93r.

³²⁰ Max Klinger, Die Kreuzigung Christi, 1890, Öl/Lw, 251 x 465 cm, MdbK Leipzig.

bergen.³²¹ Das MdbK musste insgesamt 20 Prozent der gesamten Bestände als Verlust durch Diebstahl, Kriegszerstörung oder Beutekunst verbuchen. Insbesondere vom Auslagerungs-ort in Nischwitz bei Wurzen konnten 38 Objekte nicht rückgeführt werden.³²² Auch wenn das MdbK den anderen musealen Einrichtungen Leipzigs bei der Rückführung weit voraus war, stellten sich wiederholt Konflikte im Abtransport der letzten verbleibenden Gegenstände ein.³²³ Schließlich gelang dem neuen Museumsdirektor Johannes Jahn im Mai 1946 die Rückführung der letzten Kunstwerke aus Rochlitz³²⁴ und Lauenstein:

Am 10.5.46 sind die nach Lauenstein ausgelagerten Bilder des Museums der bildenden Künste wieder zurückgeholt worden. Von den 104 ausgelagerten Bildern sind 96 noch vorhanden, die übrigen 8 (durchweg kleinere Formate) waren von den Russen entführt worden. Es ist sehr erfreulich, daß gerade die Lauensteiner Bilder zu einem so hohen Prozentsatz noch vorhanden waren, da es sich gerade hier um besonders wertvolle Stücke handelt. Bei dieser Gelegenheit sind auch die 22 dem Grafen Hohenthal-Püchau gehörenden und ebenfalls in Lauenstein gelagerten Bilder vollzählig zurückgenommen und einstweilen in die Obhut des Museums übernommen worden.³²⁵

Dieser Bericht belegt nicht nur die erfolgreiche Rückführung „besonders wertvoller Stücke“ und den Abschluss dieser Transferaktion am MdbK nach Kriegsende. Er führt auch einen weiteren wesentlichen Faktor in der Genese der Leipziger Sammlung vor Augen, nämlich die Enteignung von Kunst- und Kulturgütern im Rahmen der Bodenreform von Privatpersonen und Unternehmen.

³²¹ Vgl. Rudolf Hartig, „Allgemeine Zusammenstellung über die Museen“, 16.12.1945. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 41.

³²² Vgl. Liste der aus dem Bestand des MdbK in Nischwitz abhanden gekommenen 36 Bilder. Archiv MdbK Leipzig, Karton 75, Sichergestellt Kunstwerke (Bodenreform), Suchaktionen, Zeitraum 1943–1964, Bl. 262. In der Lost Art-Datenbank, die vom Deutschen Zentrum für Kulturgutverluste in Magdeburg verwaltet wird, sind aus dem Bestand des MdbK 276 Einträge unter der Rubrik „Kriegsbedingt verbrachtes Kulturgut“ verzeichnet. Darunter 38 Bildgegenstände, die nicht aus Nischwitz zurückgeführt werden konnten. Die übrigen sind Verluste im Rahmen oder in Folge des Zweiten Weltkriegs: Bombenangriffe, Diebstahl, Beutekunst. Im Stadtarchiv Leipzig liegen Dokumente vor, die von Plünderungen durch „Polen“ und „Besatzungstruppen“ ausgehen. Der Verlust wird allein in Nischwitz auf 259.500 RM dotiert. Vgl. „Liste der in Nischwitz abhanden gekommenen oder zerstörten Bilder, für die Schadensersatz gezahlt werden müsse.“ MdbK (gez. Naumann), an Grundstücksamt über Kulturstück, 11.9.45. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 25. Siehe auch: Bericht zu Schloss Thallwitz und Nischwitz. MdbK (gez. Naumann) an Grundstücksamt über Kulturstück, 24.8.45. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 18.

³²³ Zu Bösenburg vgl. Schriftverkehr im StadtAL zur Sperrung des Auslagerungsortes und Verhandlungen mit den sowjetischen Besatzern: Konservator der Denkmale in der Provinz Sachsen, Halle, 25.2.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 132; Jahn an Kulturstück, 1.3.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 135; Präsident der Provinz Sachsen, Halle, 6.3.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 132, 161.

³²⁴ Die Rückführung der letzten Kunstwerke aus Rochlitz wurde am 5. Juli 1946 abgeschlossen. Nach langwierigen Verhandlungen konnten die Bilder nur teilweise geborgen werden. Jahn vermutete die restlichen Kunstwerke in den Wohnungen der sowjetischen Offiziere. Vgl. Jahn, MdbK an Volksbildungsamt, 9.7.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 188.

³²⁵ MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, Abt. Kunst und Kunstpflege, 15.5.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 171.

2.4.2 Die „Schlossbergungen“ als Teil der Bodenreform in Sachsen

Als „Sicherstellungskation“ wurde in den Wochen und Monaten nach Kriegsende die Bergung von privatem und „herrenlosen“ Kunst- und Kulturgut bezeichnet. Diese Form des Kunsttransfers war eng verknüpft mit den Rückführungen ausgelagerter Museumsbestände, da die Auslagerungsorte der Museen oft auch andere Kunstsammlungen beherbergten. Zum einen wurden während des Krieges Orte zum Schutz der öffentlichen Sammlungen ausgewählt, die im ländlichen Raum lagen, wie etwa Rittergüter, Schlösser oder Gutshöfe. In der Regel befanden sich dort auch die Kunstsammlungen der Gutsbesitzer oder Kunstbestände anderer privater Sammler. Zum anderen wurden Auslagerungsorte in Steinbrüchen oder Tresoren gewählt, die wiederum als besonders „sicher“ vor Kriegseinwirkungen galten und dementsprechend auch für private Sammlungen genutzt wurden. Außerdem umfassen die „Sicherstellungsaktionen“ die sogenannten „Schlossbergungen“,³²⁶ also Bergungen von privatem Kunstbesitz im Zuge der Bodenreform aus enteigneten Schlössern, Herrenhäusern, Villen, Rittergütern und anderen Anlagen, die nicht in öffentlicher Hand waren.

Ausgangspunkt für die „Schlossbergungen“ in der Sowjetischen Besatzungszone war die am 10. September 1945 von der Landesverwaltung in Sachsen erlassene „Verordnung über die landwirtschaftliche Bodenreform“.³²⁷ Davon betroffen waren Wirtschaften mit mehr als 100 Hektar landwirtschaftlicher Nutzfläche, das Eigentum von Kriegsverbrecher:innen und Kriegsschuldigen, von aktiven Mitgliedern der NSDAP, den Mitgliedern der Reichs- und Landesregierungen sowie des Reichstages, womit vor allem Adelsbesitz und das Eigentum wohlhabender Familien aus Industrie und Wirtschaft gemeint war. Für die Umsetzung der

³²⁶ Der Begriff „Schlossbergung“ taucht weder in den Akten des StadtAL noch in den Akten des Archivs MdbK Leipzig auf. Er geht aber auf die an den Bergungsaktionen beteiligten Akteur:innen der Nachkriegsjahre zurück. Vgl. Lupfer, Gilbert/Rudert, Thomas: Schlossbergung, Republikflucht, Kunst gegen Devisen. In: arspototo, hrsg. v. Kulturstiftung der Länder, 1/2016. URL: <https://www.kulturstiftung.de/schlossbergung-republikflucht-kunst-gegen-devisen/> (abgerufen am: 13.4.2021). Siehe auch: Sachse, Alexander: Schlossbergung, Republikflucht, Kommerzielle Koordinierung. Kritische Provenienzen aus der Zeit der SBZ und DDR. Kritische Provenienzen aus der Zeit der SBZ und DDR. In: Museumsblätter. Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg, 35/2019, S. 18-37. Hier: S. 19. So verwendete Hans Geller in einem Bericht über die Situation im Kreis Plauen (Schloss Friesen, bei Reichenbach) an die Landesverwaltung Sachsen (4.12.1946) verschiedene dieser Bezeichnungen: „Schlösser-Bergungsaktion“, „Schlösserbergungs-Aktion“, „Schloßbergungsaktion“. Vgl. BStU, Zentralarchiv, MfS, Sekr. Neiber, Nr. 407, 85.

³²⁷ Vgl. Vogel, Lutz: Der sächsische Adel und die Bodenreform. Staatliche Restriktionen und individuelle Strategien. In: Schmeitzner, Maik/Vollnahl, Clemens/Weil, Francesca (Hg.): Von Stalingrad zur SBZ. Sachsen 1943 bis 1949. Göttingen 2006 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 60), S. 465-482.

Bodenreform wurde auf Orts-, Kreis- und Landesebene ein hierarchisches System gebildet. Die Bodenkommissionen erläuterten der Bevölkerung die Gesetzeslage, identifizierten geeignete Besitztümer und machten Interessierte für die Neuverteilung ausfindig.³²⁸ Die höchste Entscheidungsinstanz in Sachsen lag bei der Landesbodenkommission unter dem Vorsitz des ersten Vizepräsidenten Kurt Fischer (1900–1950).³²⁹ Dieser erließ am 10. November 1945 bei der sächsischen Landespolizei die Anordnung, besondere Wertgegenstände im Zuge der Enteignungen an die Finanzabteilung der Landesverwaltung Sachsen überführen zu lassen.³³⁰ Dem folgte Befehl Nr. 85 der SMAD vom 2. Oktober 1945, in dem festgelegt wurde:

Herrenlose Privatsammlungen sind von den örtlichen Museumsleitern mit den Gegenständen ihrer eigenen Museen zurückzuführen und ebenfalls zu inventarisieren. [...] Über die spätere Verwendung solcher herrenloser Privatsammlungen werden Anweisungen der Landesverwaltung Sachsen ergehen.³³¹

Mit Befehl Nr. 177 der SMAD vom Juni 1946 wurden diese Anweisungen konkretisiert. Es war nicht mehr nur von „herrenlosen Privatsammlungen“ die Rede, sondern konkret von Enteignungen im Kontext der Bodenreform gesprochen worden:

Die Museen, die bei der Durchführung der Bodenreform den Privatpersonen abgenommen wurden und die den Personen, die als Kriegsschuldige zur Verantwortung gezogen wurden, gehörten, sind den deutschen örtlichen Verwaltungsbehörden zu übergeben.³³²

Diese Anweisungen werden durch die Richtlinien zu Befehl 177 ergänzt, die im Juli 1946 veröffentlicht wurden. Die Gegenstände sind:

den Organen der staatlichen Verwaltung zu übergeben, die sie [...] Museumszwecken zuzuführen haben. [...] Als Museen dieser Art sind auch anzusehen Innenausstattungen, Archivs [sic!], Bibliotheken usw. aus

³²⁸ Vgl. Vogel 2016, S. 469.

³²⁹ Vgl. Broszat 1993, S. 140.

³³⁰ Vgl. Landesverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Wissenschaft, Kunst und Erziehung, Min. Dir. Gute: Auftragsvorlage zur „Sicherung der Kulturwerte in den enteigneten Schlössern der Kreise“ vom 29.11.1945. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 2. Es sind „sämtliche Wertgegenstände aus Gold, Silber usw., sämtliche Radioapparate, Fotoapparate usw., und sämtlichen sonstigen Wertgegenstände zu entnehmen und nach Dresden (Polizeikaserne Marienallee 11) zu überbringen. [...] Gemälde und hochwertige Möbel, die durch Transport ohne sachgemäße Verpackung beschädigt werden können, sind zunächst am Ort zu belassen und dort in geeigneter Weise sicherzustellen. Die abzutransportierenden Gegenstände sind mit dem Anfangsbuchstaben des Herkunftsortes und des Kreises in Verbindung mit einer Ziffer (Beispiel: Dahlen Kreis Oschatz DO 8) zu signieren.“

³³¹ Zentralverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Wissenschaft, Kunst u. Erziehung, Grohmann (Ministerialdirektor), an alle Oberbürgermeister zur Weitergabe an die Leiter der örtlichen Museen, Betr. Befehl Nr. 85 vom 2.10.45. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 171.

³³² Abschrift, Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der SBZ an Landesverwaltung Sachsen, Abteilung Volksbildung, Berlin, 4.7.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 182.

Schlössern, Herrenhäusern, die durch die Bodenreform erfasst wurden, soweit sie einen durch den Museumspfleger oder Konservator festzustellenden musealen Wert darstellen [...].³³³

Die Logistik der „Schlossbergungen“ oblag für Sachsen bis April 1946 dem Landesmuseumspfleger Dr. Walter Hentschel und von da an bis zum 30. April 1948 dem Intendanten der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Hans Helmut Geller (1894–1962),³³⁴ als „Beauftragter der Landesverwaltung Sachsen für die Sicherstellung und Verwertung des nichtlandwirtschaftlichen beweglichen Inventars aus den enteigneten Schlössern und Herrenhäusern“.³³⁵ Allein von Herbst 1945 bis zur Jahresmitte 1946 wurden in Sachsen 1155 Schlösser, Guts- und Herrenhäuser entschädigungslos enteignet.³³⁶ In der Provinz Sachsen, dem heutigen Sachsen-Anhalt, wurden über 3.000 Güter enteignet, davon 2.200 Schlösser und Herrenhäuser.³³⁷ Dass die Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden bei der Verteilung der enteigneten musealen Werte in Sachsen besondere Berücksichtigung fanden, liegt bei den personellen Überschneidungen von Hentschel und Geller nahe. Ministerialdirektor Will Grohmann schrieb am 10. November 1945 an den Leipziger Oberbürgermeister Dr. Erich Zeigner:

Das kulturell und künstlerisch für das Land ungeheuer wertvolle Inventar der Schlösser ist nach wie vor der Plünderung durch die Bevölkerung ausgesetzt und es entstehen unersetzliche Verluste, die umso schwerer wiegen, da unsere

³³³ Abschrift, Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der SBZ, Richtlinien zu Befehl 177, Berlin, 3.7.1946. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 183v.

³³⁴ Hans Geller war an den inhaltlichen Vorarbeiten für die erste Nachkriegsausstellung in Schloss Pillnitz im Juni 1946 beteiligt. Vgl. Rudert, Thomas: Generaldirektoren der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Direktoren der Gemäldegalerie Neue Meister 1955–1989. In: Dalbajewa, Birgit/Fleischer, Simone/Lupfer, Gilbert/Schröter, Kathleen (Hg.): Sozialistisch sammeln. Die Galerie Neue Meister zur Zeit der DDR. Köln 2014, S. 114-129. Hier: S. 114. Siehe auch: Spezialkatalog zum Nachlaß Hans Helmut Geller, Mscr.Dresd.App.2390. SLUB Dresden, Digitale Sammlung. URL: <http://digital.slub-dresden.de/id334699568> (abgerufen am: 23.4.2021).

³³⁵ Vgl. Lupfer/Rudert 2008, S. 61.

³³⁶ Vgl. Lupfer/Rudert 2008, S. 57. Im "Verzeichnis der von Leipzig aus zu betreuenden Schlösser, deren Kunstgut für die Landesverwaltung sicherzustellen ist" vom 9. Januar 1946 wird eine abweichende Zahl genannt: "In dem Bundeslande Sachsen sind im ganzen [sic!] 320 Schlösser durch die Bodenreform betroffen worden." StadtAL, StVuR 8546, Bl. 30. Laut SBZ-Handbuch wurden vom 10. September 1945 bis Ende des Jahres 1212 Güter und Höfe mit insg. Rund 260 000 Hektar Land (davon rund 100 000 Hektar Ackerland) enteignet. Vgl. Broszat 1993, S. 140.

³³⁷ „Von September 1945 bis zum 1. Juli 1952 überprüfte man 817 Gebäude auf das Vorhandensein von Kunst- und Kulturgut. Sichergestellt und geborgen wurden insgesamt: 290.582 Bücher, 1.452 Handschriften, 4.927 Karten, 24 Zentner Noten, 2.636 Stück und 156 Tonnen Archivalien, 2.692 Möbelstücke und Möbelteile, 66 Plas-tiken, 9.536 Gegenstände des Kunsthandwerks, 7.868 Bilder, 47 Kunstmappen, 257 Textilien, 1.846 naturkundliche Objekte, 509 vorgeschichtliche Objekte, 1.392 Mineralien, 772 Rüstungen bzw. Waffen, 31 Sammlungen, 10.717 Münzen, 2.452 Silbergegenstände und 464 sonstige Gegenstände.“ Scheunemann, Jan: Kunst- und Kulturgutenteignungen im Zuge der Bodenreform. Das Beispiel Sachsen-Anhalt. In: Museumsblätter. Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg. 35/2019, S. 38-43. Hier: S. 40.

Museen durch den Krieg so gelitten haben, daß sie der Ergänzung durch das Schloß-Inventar dringend bedürfen. [...]

Ich brauche nicht hinzuzufügen, daß Ihre Leipziger Museen bei der endgültigen Verteilung der Kunstgegenstände selbstverständlich neben den Staatlichen Museen in Dresden besonders berücksichtigt werden.³³⁸

Für die jeweiligen Orts- und Kreisbodenkommissionen wurden im November 1945 zusätzliche Personalmittel zur Verfügung gestellt, damit die Objekte, wie Grohmann es formulierte, durch „vertrauenswürdige und sachverständige Leute“ gesichtet werden konnten.³³⁹ Dass der Fokus für den Ministerialdirektor natürlich zuallererst auf den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden lag, die enorm unter den Restriktionen der sowjetischen Besatzer leiden mussten, war auch der Leipziger Kulturverwaltung bewusst.³⁴⁰ In der Pleißestadt regte das Kulturamt wenige Wochen später, im Januar 1946, die Bildung einer „Kommission zur Sicherung von Kunstgut aus ehem. Gutshäusern“ an, deren Mitglieder Prof. Jahn, Dr. Lange (Stadtgeschichtliches Museum), Frau Hartig und Dr. Bethe (Kunstgewerbemuseum) in Rundfahrten die Herrenhäuser in den Landkreisen um Leipzig bereisen sollten.³⁴¹ Obschon in den Akten des MdbK, der BStU³⁴² oder des Leipziger Stadtarchivs keine Hinweise dazu stehen, war der Leipziger Kunsthistoriker Dr. Herbert Küas (1900–1983) anscheinend in den Kreisen Borna und Leipzig als freier Mitarbeiter für die Verwaltungsaufgaben zur Sicherung und Rückführung ausgelagerter Kunstgegenstände eingesetzt.³⁴³ Das Kulturamt beauftragte den Direktor des Kunstgewerbemuseums, Dr. Hellmuth Bethe, mit der Kommissionsleitung. In einem Schreiben an das Volksbildungsamt, Abteilung Kunst und Kunstpflege vom 10. Mai 1946 berichtete Margarete Hartig über die Reisen vonseiten des MdbK innerhalb der Kommission:

Wir haben zwar den gleichen Auftrag und die gleichen Ausweise von der Landesverwaltung wie das Kunstgewerbemuseum, sind aber von Herrn Dr. Bethe (...) außer einer im Februar einmal gehaltenen Besprechung, nicht ein

³³⁸ Landesverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Wissenschaft, Kunst und Erziehung, Min. Dir. Grohmann, an OBM Zeigner, 10.11.1945. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 1.

³³⁹ Landesverwaltung Sachsen, Zentralverwaltung für Wissenschaft, Kunst und Erziehung, Min. Dir. Grohmann, an OBM Zeigner, 10.11.1945. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 1.

³⁴⁰ Vgl. Rudert 2013.

³⁴¹ Vgl. KGM, Dr. Bethe, an Volksbildungsamt, Kulturamt, 29.1.46. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 46.

³⁴² Vgl. Auszug aus den Akten des Schulamtes, Dr. Herbert Albert Küas. BStU, BV Leipzig, AP, Nr. 268/60, Bl. 6f.

³⁴³ Vgl. Lupfer/Rudert 2008, S. 61. Siehe auch: Unger, Manfred: Herbert Küas. In: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. URL: <http://www.isgv.de/saebi/> (abgerufen am: 23.4.2021).

einziges Mal zu einer Reise mit herangezogen worden. Wir haben auch keinen Bericht mehr über die Ergebnisse gehört.³⁴⁴

Anhand der Akten im Museumsarchiv können das MdbK betreffend folgende Orte für „Schlossbergungen“ identifiziert werden, von denen Kunstgut „gesichert“ wurde:³⁴⁵

- Rittergut Abnaundorf (Sammlung Frege, vier Gemälde)
- Schloss Frohburg (Sammlung Krug von Nidda, 43 Gemälde)
- Schloss Güldengossa (zwei Gemälde, zwei Grafiken)
- Schloss Kössern
- Villa Sack in Leipzig (ein Gemälde)
- Rittergut Lützschena (Sammlung Speck von Sternburg mit etwa 240 Positionen)
- Rittergut Machern (Sammlung Schnetger)
- Herrenhaus Prödel (Sammlung Herfuth)
- Schloss Püchau (Sammlung Graf Hohenthal, 18 Gemälde und 22 Bildnisse aus Schloss Lauenstein)
- Schloss Wechselburg

Diese Aufzählung kann durch Aktenfunde aus dem Stadtarchiv Leipzig um folgende Orte ergänzt werden, wobei diese nur im Kontext der Bodenreform, also im Zuge der Umverteilung von landwirtschaftlicher Nutzfläche in den Dokumenten auftauchen und nicht abschließend geklärt werden konnte, ob und welche Kunstgegenstände als „bewegliches Inventar“ enteignet wurden:³⁴⁶

- Wasserschloss Audigast
- Schloss Breitenfeld
- Schloss Börln (Sammlung Zech-Burkersroda mit 17 Gemälden)
- Canitz
- Crostewitz (Familie Fiedler)³⁴⁷
- Dornreichenbach
- Rittergut Dölitz-Dösen
- Ermlitz (Sammlung Apel)
- Eythra
- Gwandstein/Frohburg
- Heyda
- Imnitz

³⁴⁴ Archiv MdbK Leipzig, Kart. 75 (Sichergestellte Kunstwerke (Bodenreform), Suchaktionen, Zeitraum 1943–1964), unpag.

³⁴⁵ Vgl. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 77 (Bestandskontrolle unter dem Aspekt möglicher Rückforderungen), unpag.

³⁴⁶ Vgl. Besprechung zu Bodenreformgütern zwischen Oberstleutnant Olenitschenko, OBM Zeigner, Stadtrat Mannteufel, Herr Wagner, Herr Direktor Sorge und Dolmetscher Herr Direktor Senglaub, 21.12.45. StadtAL, StVuR 3191, Bl. 97ff. Siehe auch: StadtAL, StVuR 8546, Bl. 14, 30, 73; StadtAL, StVuR 8647, Bl. 56-58, 239.

³⁴⁷ "Aus dem ehemaligen Herrenhaus Crostewitz bei Leipzig wurden im Rahmen der Sicherstellungsaktion, wie bereits berichtet, ein 1857 datiertes Fiedler'sches Familienbild von dem Dresdner Hofmaler Gliemann und eine 1882 datierte Terrakottabüste der Mutter Konrad Fiedlers von Adolf Hildebrand nach Leipzig gebracht." Helmuth Bethe, Tätigkeitsbericht Kunstgewerbemuseum vom Mai 1947, 2.6.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 127.

- Rittergut Kleinliebenau
- Gut Klinga
- Schloss Knauthain
- Schloss Kössern (Sammlung Abendroth/Credé)
- Lampertswalde/Cavertitz
- Lauterbach/Bad Lausick
- Leipzig (Querstraße 16) Verlagshaus F.A. Brockhaus (zwei Gemälde)
- Schloss Möckern (Freiherrliche Fuchs-Nordhoff'sche Sammlung)
- Kirche Nenkersdorf (Sammlung Johann Peter Platzmann mit elf Gemälden)
- Rittergut Leipzig Paundsdorf
- Leipzig Probstheida
- Schloss Leipzig Schönefeld und Mariannenstiftung Gut Schönefeld
- Gutshof Leipzig Stötteritz
- Leipzig Thekla
- Villa Fritz Schulz jun. AG in Leipzi
- Gut Leipzig Zweinaundorf
- Schloss Naunhof
- Nerchau
- Nischwitz
- Peres
- Prießnitz (Sammlung Heinrich Hirzel, Zürich)
- Rötha (von Friesen mit Familienbildnissen)
- Rückmarsdorf
- Sachsendorf/Wurzen
- Sahlis
- Schloss Dölkau
- Schloss Thammenhain
- Schönau
- Schönwölkau
- Schloss Sermuth
- Schloss Störmthal
- Schloss Taucha
- Thallwitz
- Schloss Trebsen
- Schloss Wechselburg (Sammlung Schönburg-Glauchau)
- Gut Wehlitz
- Westenendbaugesellschaft in Leipzig
- Wiederau
- Schloss Windischleuba
- Rittergut Zehmen
- Zickmantel
- Zweinaundorf

Für die wenigsten dieser Sicherstellungen sind der Umfang und die genaueren Umstände der Kunsttransfers bekannt. Darüber hinaus sind die Unterlagen in den Archiven oft unvollständig bzw. fehlt an dieser Stelle der Abgleich mit der aktuellen Datenbank im MdbK,

um eventuell noch im Museum befindliche Stücke zu identifizieren.³⁴⁸ Umfangreiche Übernahmelisten liegen für folgende Kunstsammlungen vor: Speck von Sternburg, Firma Rudolf Sack,³⁴⁹ Krug von Nidda³⁵⁰ und Hohenthal-Püchau.³⁵¹ Außerdem wurden bis in die frühen 1950er-Jahre am MdbK Bestandslisten zu allen sichergestellten Kunstwerken erstellt.³⁵² Hier tauchen neben den Kunstwerken aus „Schlossbergungen“ auch spätere Sicherstellungen von Privatpersonen auf, die der DDR den Rücken kehrten oder die ab 1948 in Folge des SMA Befehls Nr. 64 zum Schutze des Volkseigentums enteignet wurden.³⁵³

Nachfolgend die Überschriften der Bestandslisten:

- Frege (Rittergut Abtnaundorf)
- Konsul F. von Philipp
- Kriminalamt Leipzig
- Schloss Schönefeld
- Leipzig N22 Herloßsohnstraße
- Schloss Güldengossa
- Leihhaus Leipzig (Georgi)
- Schloss Wechselburg
- Sack-Villa Leipzig
- Leipzig N22 Döllnitzer Str. 15 (ehem. Kulturbundhaus)³⁵⁴
- Amt zum Schutze des Volkseigentums in Leipzig Wilhelm-Seyffferth-Straße
- Frau A. Jacob in Leipzig-Dölitz
- Proviantamt in Leipzig Heerstraße (SMA)³⁵⁵
- SMA (Kunstverein Danzig)

³⁴⁸ Wie beispielsweise für den Fall der „Sammlung Hirzel“. Sie wurde 1943 zusammen mit den Beständen des MdbK aus Schloss Prießnitz bei Borna sichergestellt, 1945 rückgeführt und 1946 an den Beauftragten von Heinrich Hirzel ausgehändigt. Darüber hinaus verblieb Kunst, die nicht verzeichnet war, vermutlich noch in Leipzig, u.a. eine Klinger-Plastik als Leihgabe im MdbK (weiblicher Halbakt). Genauer geht aus den Archivakten nicht hervor und müsste im Zuge der Provenienzrecherchen des MdbK nachgeprüft werden. Vgl. MdbK, Jahn, an Dezernat Volksbildung, Abt. Kunstangelegenheiten, 24.6.52. StadtAL, StVuR 8711, Bl. 61.

³⁴⁹ Vgl. MdbK, M. Hartig, an Kulturamt, Bericht über sicherzustellende Gegenstände aus den Villen Sack, L.-Kleinzschocher, 12.1.1946. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 73; Besprechung in der Kreiskommandantur zwischen Herrn Oberst Klemanzow, OBM Zeigner, Stadtrechtsrat Mannteufel und Direktor Senglaub als Dolmetscher, Rückgabe Sack'sche Villen und dazugehöriger Besitz, 24.5.1946. StadtAL, StVuR 9408, Bl. 27f; Stadtrat Dr. Mannteufel an OBM Zeigner, Sack'sche Villen, 5.7.1946. StadtAL, StVuR 9408, Bl. 33. Siehe auch: Auflistung der Gegenstände im MdbK aus den Sack'schen Villen. MdbK Leipzig an Lokalrichter Willi Weisse, 27.5.1947. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Nr. 75 (Sichergestellte Kunstwerke (Bodenreform), Suchaktionen, Zeitraum 1943–1964), unpag.

³⁵⁰ Vgl. MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, Verzeichnis, Liste, Bilder aus dem Besitze Krug von Nidda, Frohburg, von Bethe mitgebracht und dem MdbK übergeben, 12.6.46. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 134.

³⁵¹ Vgl. Liste, Verzeichnis Sammlung Graf Hohenthal-Püchau. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 186.

³⁵² Vgl. Johannes Jahn „Vom Museum der bildenden Künste zu Leipzig sichergestellte Kunstwerke“, 9.5.1953. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 75 (Sichergestellte Kunstwerke (Bodenreform), Suchaktionen, Zeitraum 1943–1964), unpag.

³⁵³ Vgl. Rettler, Wilhelm: Der strafrechtliche Schutz des sozialistischen Eigentums in der DDR. Berlin 2010 (Juristische Zeitgeschichte, 40). Siehe auch: Sachse 2019, S. 23-33.

³⁵⁴ In diesem Gebäude, in der heutigen Lumumbastraße, war vormals die Stadtkommandantur der sowjetischen Militärregierung untergebracht. Vgl. Nußbicker 2014, S. 502.

³⁵⁵ Damit ist vermutlich das Sammeldepot der sowjetischen Besatzer (Trophäenbrigaden) in der Heerstraße 5 gemeint.

- Proviantamt (gehört nach Berlin)
- Freiwilliger Bevölkerungseinsatz in Leipzig Nordstraße 1

Über das Dezernat für innere Verwaltung und die Abwicklungsstelle des Befehls 64/Abteilung zum Schutz des Volkseigentums wurden Angaben zum Vermögen folgender Familien und Organisationen festgehalten:

- Brockhaus-Schlieben
- Becker in der Otto-Schmidtstraße 32
- Herrmann-Pottkämper in der Schönbachstraße 2
- Freiherr v. Stoltzenberg in Markkleeberg
- VEB Verbundnetz Ost in Dresden
- Speck v. Sternburg in Lützschena bei Leipzig
- Krug von Nidda in Frohburg
- Graf von Hohenthal in Püchau
- Schloss Kössern

Besonders interessant an dieser sechsseitigen Auflistung sind die handschriftlichen Notizen am Seitenrand und zwischen den einzelnen Einträgen. Hier wurde vermerkt, mit welcher Inventarnummer die Kunstgegenstände in den Bestand des MdbK aufgenommen wurden oder was im späteren Verlauf mit ihnen geschah („verkauft“, „ausgeschieden“, „vernichtet“). Schon Anfang 1946 kamen im Leipziger Kulturamt Überlegungen zum Verkauf einzelner Stücke aus dem Inventar der Bodenreform auf, um so beispielsweise Mittel zum Wiederaufbau der Museumsgebäude zu erlangen.³⁵⁶ Die durch die „Schlossbergungsaktionen“ enteigneten Kunstwerke bleiben also keinesfalls immer am Standort MdbK, sondern wurden von hier aus über Tausch, Verkauf oder gar Vernichtung wieder abgegeben. Außerdem stellten, wie zu Beginn dieses Kapitels bereits angedeutet, die Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden Ansprüche bei der Verteilung der Kulturgüter innerhalb Sachsens. So wandte sich Intendant Geller am 25. Juni 1946 an OBM Zeigner mit der Bitte um ein Verzeichnis der aus den Schlössern geborgenen Gegenstände:

Darüber, ob die Gegenstände die Landesverwaltung der Stadt Leipzig als Leihgabe in gewissem Umfang überlässt und später evtl. zum Kauf anbietet, wird später erst verhandelt werden können. Es ist daran gedacht, daß Möbel und kunstgewerbliche Gegenstände dem dortigen Museum überlassen werden, da dasselbe erheblichen Schaden erlitten hat. Die Gemälde jedoch werden vorerst von der Landesverwaltung für eigene Zwecke, besonders zur Ausstellung in dem Zentralmuseum des Bundeslandes Sachsen in Schloss Pillnitz, welches Anfang Juli eröffnet werden wird, beansprucht werden. Ich gedenke in nächster Zeit voraussichtlich mit einem Herrn der Kunstabteilung nach dort zu kommen, um die Bestände durchzusehen. Vielleicht ist es sogar

³⁵⁶ Vgl. Volksbildungsamt, Kulturamt, Dir. Hartig/Franz, an OBM Zeigner über Stadtrat Holtzhauer, 16.2.46. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 97.

möglich, daß wir einige wenige Bilder vielleicht sofort abholen lassen, um sie noch in Pillnitz zu hängen.³⁵⁷

Geller stand zu diesem Zeitpunkt stark unter Druck, da das sächsische Zentralmuseum in Pillnitz laut Befehl Nr. 58 (12.3.1946) der Sowjetischen Militäradministration in Sachsen (SMAS) zum 1. Mai 1946 eröffnet werden sollte. Schloss Pillnitz war das sächsische Sammeldepot der Trophäenbrigaden. Von hier aus wurden ausgewählte Bestände in die Sowjetunion verbracht. Geller konnte demnach aufgrund der massiven Beschlagnahmen nicht auf die eigenen Kunstschatze zurückgreifen und machte sich die Gegenstände aus den „Schlossbergungen“ in ganz Sachsen zunutze.³⁵⁸ In einer Stellungnahme des MdbK an das Volksbildungsamt Leipzig reagierte Museumsdirektor Jahn auf die Aufforderung Gellers aus Dresden und betonte eindringlich die Ansprüche, die die Stadt Leipzig seiner Meinung nach geltend machen sollte:

Praktisch bedeutet das natürlich, daß wir die von uns sichergestellten Bilder, wenn wir sie einmal nach Dresden ausgeliefert haben, nie wiedersehen. Denn wie aus meinen Verhandlungen, die ich in Sicherstellungsfragen mit Herrn Dr. Kretzschmar in der Landesverwaltung geführt habe, hervorgeht, erhebt das Zentralmuseum des Bundeslandes Sachsen überall den ersten Anspruch. Demgegenüber müßten die Ansprüche der Stadt Leipzig aufs energischste gewahrt werden. Das Leipziger Museum der bildenden Künste hat 25% seiner Bildbestände verloren, die Einbuße an Qualität ist natürlich noch viel größer. Vor allem geht es um die Speck von Sternburgsche Galerie aus Schloß Lützschena, deren Erwerbung durch das Leipziger Museum schon immer ins Auge gefasst war und bereits vor Jahren Gegenstand von Verhandlungen zwischen dem damaligen Besitzer und dem Museum der bildenden Künste gewesen ist. Leipzig müßte zumindest verlangen können, daß die aus seiner näheren und nächsten Umgebung stammenden Gemälde seinem Museum, wenn auch nur als dauernde Leihgabe überlassen bleiben.³⁵⁹

Die Auseinandersetzungen zwischen der Stadt Leipzig und dem MdbK mit der Landesverwaltung in Sachsen um die Sammlung Speck von Sternburg kann stellvertretend für die Handlungsspielräume der Akteur:innen auf der Meso- und Mikroebene innerhalb der vorliegenden Untersuchung angesehen werden. In diesem Fall konnte sich die Stadt Leipzig gegenüber der Landesverwaltung behaupten. Denn bis auf wenige Stücke blieb die Sammlung dem MdbK erhalten.

³⁵⁷ Dir. Staatlichen Museen Sachsen, Intendant Geller (Beauftragter der Landesverwaltung Sachsen für die Sicherstellung und Verwertung des nichtlandwirtschaftlichen Inventars der durch die Bodenreform enteigneten Herrnhäuser), an OBM Zeigler, 25.6.46. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 151.

³⁵⁸ Die Ausstellung wurde am 6. Juli 1946 eröffnet. Vgl. Rudert 2013, S. 187-191.

³⁵⁹ MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, 11.6.46. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 163.

2.4.3 Fallbeispiel: Die private Kunstsammlung Speck von Sternburg

Schon weit vor der Bodenreform und den „Schlossbergungen“ kamen bei der Stadt Leipzig und dem Land Sachsen Begehrlichkeiten auf, in den Besitz der Sammlung Speck von Sternburg zu gelangen. Gründe dafür waren die außergewöhnliche Qualität und der Umfang der Sammlung sowie die enge Verbindung des Sammlungsgründers Maximilian Speck von Sternburg (1776–1856) zum Leipziger Kunstmuseum. Die Popularität der Sammlung wurde durch zahlreiche Publikationen des Sammlungsgutes und der Öffnung der Galerie für die Öffentlichkeit seit Mitte des 19. Jahrhunderts gefördert. Bereits 1904 erschien die von Felix Becker (1864–1928) in Leipzig herausgegebene „Photographische Publikation der Gemäldegalerie Speck v. Sternburg“ mit vierzig Abbildungen. Becker schrieb damals:

Die Gemäldesammlung der Freiherrlichen Familie Speck v. Sternburg [...] ist eine der ältesten und bedeutendsten Privatgalerien Deutschlands. [...] Baron Speck v. Sternburg sammelte mit feinem Geschmack und einer für die Zeit sehr respektablen Kennerschaft in erster Linie die Werke der Blüte der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in ihren Hauptvertretern und Stoffgebieten, etwa 200 Gemälde, ferner aber auch erlesene Stücke der altniederländischen, altdeutschen und altitalienischen, der flämischen, französischen und spanischen Schulen. Aus einer langen Reihe renommierter, im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts sich auflösenden Gemäldesammlungen [...], erwarb er die qualitativsten Stücke, die die betreffenden Künstler charakteristisch vertraten [...]. Durch diese Weise Beschränkung auf das Beste erhielt seine Galerie ein für eine Privatsammlung ungewöhnlich hohes Niveau.³⁶⁰

Damit diese wertvolle Sammlung auch den nachfolgenden Generationen erhalten bleibt, hielt der Kaufmann Maximilian Speck von Sternburg in seinem Testament von 1852 fest:

daß nicht der letzte Besitzer des Fideinlasses aus meiner Nachkommenschaft berechtigt sein soll, letztwillig darüber zu verfügen, sondern daß die ganze als dann an das städtische Kunstmuseum in Leipzig übergeben werde, welche es unter dem Namen Sternburgsche Sammlung als Eigenthum für immer behalten soll, bis dahin meine Erben keine Gewähr leisten.³⁶¹

Die Idee war also, dass die Sammlung und der Grundbesitz geschlossen erhalten bleiben, solange die männliche Erbfolge fortbesteht. Andernfalls ginge die Sammlung an das städtische Kunstmuseum in Leipzig über. Mit der Auflösung der Fideikommisses in den

³⁶⁰ Zitiert nach: Speck von Sternburg, Wolf-Dietrich: Geschichte der Ritter v. Speck Freiherren v. Sternburg. Leipzig 2015, S. 179.

³⁶¹ Speck von Sternburg 2015, S. 168. Abschriften des Testaments und der weiteren Familienbeschlüsse liegen im Stadtarchiv Leipzig vor. Vgl. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 55-79.

1920er-Jahren wären die Erben von dieser Aufgabe befreit worden. Das brachte sowohl die Landesregierung als auch die Museen in Leipzig und Dresden auf den Plan. Schätzungen und Gutachten wurden angefertigt sowie Vorkaufsrechte eingeräumt. Mit dem Kriegsende und der Bodenreformverordnung von 1945 änderten sich jedoch die Voraussetzungen. Um die Sammlung als Ganzes erhalten zu können, ersuchte der damalige Direktor des Museums, Werner Teupser bei den Nachfahren Maximilian Speck von Sternburgs in Lützschena um die Übergabe der Sammlung an die Stadt Leipzig – zunächst als Leihgabe.³⁶² Die Sicherstellung der Kunstsammlung sowie der Bibliothek und der grafischen Sammlung kam dem neuen Direktor Johannes Jahn zu. In dessen Tätigkeitsbericht vom 26. November 1945 meldet er an das Kulturamt, die Sicherstellung der Gemäldegalerie sei abgeschlossen aber die Überführung der Bibliothek und der grafischen Werke stehe noch aus.³⁶³ Die Bergung der Speck von Sternburg Sammlung am 19. November 1945 war die erste Amtsaufgabe und zugleich der erste Erfolg des neu eingesetzten Museumsdirektors Jahn.³⁶⁴ Kulturamtsdirektor Hartig informierte infolgedessen Stadtrat und Volksbildungsamtsleiter Holtzhauer über die Sicherstellung der „150 Gemälde, die im Sanitätsraum des Rathauskellers untergebracht worden sind.“³⁶⁵ Im Arbeitsbericht des Kulturamtes hielt Hartig am 21.12.1945 fest,

dass es gelungen ist, die Speck-Sternburgsche Sammlung ziemlich wertvoller Gemälde von dem im Zuge der Bodenreform enteigneten Rittergutes Lützschena in den Besitz der Stadt Leipzig zu bringen. Sie besteht aus 292 Werken im Werte von ca. 3-4 Millionen Reichsmark.³⁶⁶

Wie bereits beschrieben, kam im Juni und September 1946 Hans Geller, der Intendant der Staatlichen Museen Sachsen, auf das Leipziger Volksbildungsamt zu, um aufgrund der eigenen erheblichen Verluste in Dresden einige Bilder für das Landesmuseum in Pillnitz zu erhalten. Er wollte in einer Besichtigungsreise die Verwendung und Verteilung der in Sachsen sichergestellten Kunstgegenstände überprüfen.³⁶⁷ Nach den Besuchen des Museumspflegers Dr. Hentschel am 9. September und des Intendanten Geller am 19. September 1946 berichtete das MdbK an Stadtrat Holtzhauer:

³⁶² Vgl. Speck von Sternburg 2015, S. 186.

³⁶³ Vgl. MdbK, Jahn, an Kulturamt, 26.11.45. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 46.

³⁶⁴ Vgl. MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, Bericht über Dienstantritt, 26.11.45. StadtAL, StVuR 8703, Bl. 55.

³⁶⁵ Kulturamt, Hartig, an Stadtrat Holtzhauer mit Bitte um Mitteilung an OBM Zeigner, 27.11.45. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 137.

³⁶⁶ Volksbildungsamt, Kulturamt, Hartig, Arbeitsbericht des Kulturamtes, 21.12.45. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 160.

³⁶⁷ Vgl. Volksbildungsamt, Franz, Bericht, 16.9.1946. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 141.

Er wies auf die Verordnung der Landesverwaltung Sachsen vom 17. Mai 1946 hin, nach der das enteignete Kunstgut in den Besitz des Bundeslandes Sachsen übergegangen sei und die Landesverwaltung sich die Verteilung der einzelnen Werke vorbehalten habe. Die Ansprüche des Zentralmuseums in Pillnitz seien dabei in erster [sic!] zu befriedigen. Er habe in dieser Angelegenheit bereits mit Herrn Oberbürgermeister Dr. Zeigner gesprochen, der daran anknüpfende Schriftwechsel habe eine gewisse Gegensätzlichkeit der Standpunkte gezeigt, doch bestehe seitens der Landesverwaltung der Wunsch, sie durch Entgegenkommen auf beiden Seiten zu überbrücken.

Herr Geller erkundigte sich dann nach Einzelheiten über die von mir sichergestellten 3 Sammlungen. Über die Speck von Sternburgs Sammlung war er hinreichend orientiert, er erbat nur noch ein Verzeichnis der Bilder und ein spezifiziertes Verzeichnis der Handzeichnungen und Graphischen Blätter, die von mir nur gruppenweise angegeben worden waren. [...] Im übrigen solle die Sternburg Sammlung vorläufig nicht diskutiert werden. [...]

Er erbat ferner ein Verzeichnis der 22 sichergestellten Bilder des Grafen Hohenthal. Die 43 Bilder aus Schloß Frohburg besichtigte er und merkte sich auf seiner Liste diejenigen an, die für Dresden in Frage kämen. Natürlich waren es die besten Stücke.³⁶⁸

Die hier stellvertretend für Jahn protokollierende Margarete Hartig war sichtlich ablehnend gegenüber der Haltung und der Äußerungen des Intendanten Geller, die besten Stücke der Sammlung für Dresden zu beanspruchen. Wenige Tage später ging der Abteilung Kunst und Kunstpflege im Volksbildungsamt Leipzig die Niederschrift der von Geller festgehaltenen Vereinbarungen zwischen ihm, dem Oberbürgermeister Zeigner und den Museumsdirektoren zu. Er notierte:

Mit Herrn Professor Jahn ist vereinbart worden, daß die bisher von ihm geborgenen Bilder aus Schloßbesitz sinngemäß zwischen dem Museum der bildenden Künste in Leipzig und den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden und Pillnitz aufgeteilt werden sollen. Die Bilder werden von einem Herrn der Kunstabteilung der Dresdner Sammlungen noch einmal genau besichtigt werden, und es wird dann eine endgültige Entscheidung über die leihweise Überlassung getroffen werden. [...]

Mit Herrn Oberbürgermeister Dr. Zeigner besprach ich die Angelegenheit Speck von Sternburg. Diese Sammlung ist in den Besitz der Landesverwaltung übergegangen. Die Landesverwaltung wird nach Möglichkeit berechnete Wünsche der Stadt respektieren und einige Bilder gegebenenfalls als Leihgaben dem dortigen Museum überlassen. Eine Begutachtung und diesbezügliche Teilung wird zu gegebener Zeit stattfinden.³⁶⁹

Die Haltung der Landesverwaltung war damit klar formuliert. Die Schlossbergbestände gingen in ihren Besitz über und das MdbK konnte Teile davon als Leihgaben erhalten. Damit

³⁶⁸ MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, Stadtrat Holtzhauer, Bericht, 26.9.46. StadtAL, StVuR 8546, Bl. 195.

³⁶⁹ Geller an Rat der Stadt Leipzig, Volksbildungsamt, Kunst und Kunstpflege, Dresden, 5.10.46. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 23.

machte die Landesverwaltung ihre Ansprüche geltend. Vier Monate später wandte sich Geller erneut an das Volksbildungsamt, um das Verzeichnis der Speck von Sternburg Sammlung und eine Aufstellung der gesamten vom MdbK geborgenen grafischen Bestände zu erbitten. Er schloss mit den Worten: „Wegen der Ansprüche, die Dresden auf die in Leipzig geborgene Kunstgegenstände evtl. erhebt, werden wir nach Erhalt aller Listen verhandeln.“³⁷⁰ Der hier angeschlagene Tonfall scheint beschwichtigend und vage, fast so, als wolle er die Wogen glätten. Das Antwortschreiben folgt am 21. März 1947 von OBM Zeigner, Dezernent Lang und Kulturamtsmitarbeiter Franz. Die Liste mit den grafischen Beständen wäre noch in Arbeit und die Speck von Sternburg Sammlung sollte „nach Absicht des Erblassers [...] der Stadt Leipzig zufallen“³⁷¹ – eine klare Absage an die Landesverwaltung. Währenddessen stellte Kulturamtsleiter Hartig Nachforschungen zur Sternburgschen Sammlung an, um die juristische Sachlage zu klären und sich gegenüber der Landesverwaltung damit positionieren zu können. Hartig fasste die Umstände zur Gemäldegalerie am 9. April 1947 in einem Schreiben an OBM Zeigner wie folgt zusammen:

Es kann zweifelhaft erscheinen, ob eine Kunstsammlung als Inventar des der Bodenreform unterliegenden Grundbesitzes zu betrachten ist. Jedoch war auf Grund des Erlasses der Landesverwaltung Sachsen, Inneres und Volksbildung, - Bodenreform -, vom 20.9.45 eine Sonderregelung getroffen worden, wonach Kunstsammlungen als 'wertvolles Kulturgut' vom Landrat zunächst sicherzustellen und 'bis zur endgültigen Entscheidung der Landesverwaltung Sachsen über ihre spätere Verwendung an den bisherigen Orten zu belassen waren'. Die Agrarpolitischen Abteilung beim Landrat erteilte am 7.11.45 ihre Zustimmung dazu, daß das Kulturamt Leipzig die Gemäldegalerie Speck von Sternburg dem Museum der bildenden Künste zu treuen Händen übergeben sollte. [...]

Aus dem Testament des Herrn Maximilian v. Sternburg von 1852 hat die Stadt Leipzig ein Anwartschaftsrecht auf die Sammlung. Nach der Vereinbarung des früheren Direktors des Museums der bildenden Künste, Dr. Teupser, mit den beiden Besitzerinnen der Sammlung sollte diese baldigst als Leihgabe dem Museum überlassen werden.

Nach dem Gutachten des früheren Oberbürgermeister Dr. Rothe vom 24.10.45 konnte nicht festgestellt werden, wie die Rechtsverhältnisse hinsichtlich des Erbrechts der Stadt Leipzig nach dem Testament von 1852 im einzelnen liegen. [...] Doch tritt die Privatrechtliche Frage des Testamentes durch die erwähnte Rundverfügung vom 20.9.45 vermutlich in den Hintergrund. Immerhin bleibt zu betonen, daß die Stadt Leipzig auch nach dem Willen des Gründers der

³⁷⁰ Geller an Rat der Stadt Leipzig, Volksbildungsamt, 25.2.47. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 28.

³⁷¹ Volksbildungsamt an den Beauftragten der Landesregierung für die Sicherstellung und Verwertung des nicht landwirtschaftlichen Inventars der durch die Bodenreform enteigneten Herrenhäuser, Dresden, 21.3.1947. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 1.

Sammlung unter den öffentlich-rechtlichen Körperschaften am ehesten für eine Übernahme in Frage kommt.³⁷²

Hartig konnte die Faktenlage also nicht eindeutig klären. Ende April/Anfang Mai 1947 verschärfte sich die Situation und die Landesverwaltung Sachsen kündigte an, Geller zur Abholung der Sammlung nach Leipzig zu entsenden.³⁷³ Die Landesregierung forderte demnach die private Kunstsammlung ein und Geller trat erneut auf den Plan:

Leider habe ich bis heute noch nicht das Verzeichnis der früheren Speck von Sternburgschen Sammlung erhalten und bitte Sie wiederholt um Einsendung dieses, da auch über die Verwendung dieser Sammlung unter möglicher Berücksichtigung Ihrer Wünsche entschieden werden muss.³⁷⁴

Mitte Mai 1947 änderten sich die Ausgangsbedingungen mit einer Verordnung der Landesverwaltung in Sachsen, die das gesamte Inventar aus der Bodenreform als Eigentum des Landes Sachsen auswies. In einem Schreiben an das Amt für Kunst und Kunstpflege argumentierte Johannes Jahn, dass der Anspruch der Landesregierung mit dieser neuen Verordnung wohl kaum anfechtbar sei, „wohl aber [der] Anspruch des Pillnitzer Zentralmuseums, sich das Beste aus den enteigneten Gemäldebeständen herausuchen zu dürfen.“³⁷⁵ Leipzig habe, so Jahn weiter, ein Anrecht auf die zu seinem Kulturraum zählende Gemäldesammlung und man müsse sich direkt an den Landtag wenden, um von dort aus Unterstützung zu erhalten.³⁷⁶ Den Aktenfunden nach wurde erst im November 1947 erneut über die Sammlung verhandelt. In einer Aktennotiz wurden die Ergebnisse der Aussprache zwischen Intendant Geller, OBM Zeigner und Direktor Hartig vom 10. November 1947 festgehalten. Sie einigten sich darauf, möglichst bald ein Verzeichnis der Sammlung nach Dresden zu senden und dieses um den ca. 500 Blätter umfassenden Grafikbestand zu ergänzen.³⁷⁷ Dem kam die Stadt bis dato also nicht nach. OBM Zeigner lieferte Argumente für den Anspruch der Stadt Leipzig auf die Sammlung, wie die testamentarischen Willensbekundungen der Vorbesitzer, den geschlossenen Erhalt der Sammlung oder das

³⁷² Volksbildungsamt, Abt. Kunst und Kunstpflege, Hartig, an OBM Zeigner über Stadtrat Lang, 9.4.47. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 34f.

³⁷³ Vgl. Volksbildungsamt an OBM Zeigner, Mitteilung, 26.4.1947. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 36. Siehe auch: Jahn an Volksbildungsamt, 22.5.47. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 42.

³⁷⁴ Gellert, Intendant Staatliche Museen im Lande Sachsen, an Stadtrat Lang, Kulturamt, 29.4.47. StadtAL, StVuR 8652, Bl. 38 (inhaltsgleich: StadtAL, StVuR 8708, Bl. 5).

³⁷⁵ MdbK an Volksbildungsamt, 22.5.47. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 9.

³⁷⁶ Vgl. MdbK an Volksbildungsamt, 22.5.47. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 9.

³⁷⁷ Die Angabe, dass es sich bei dem Grafikbestand der Speck von Sternburg Sammlung um etwa 500 Blätter handeln soll, scheint eher unrealistisch. Wahrscheinlicher ist ein Wert zwischen 60 und 145. Vgl. Hürtig, Marcus Andrew: Maximilian Speck von Sternburg als Sammler von Handzeichnungen. In: Kleine Werke - große Namen. Zeichnungen aus der Sammlung Maximilian Speck von Sternburg. Hrsg. v. Hans-Werner Schmidt. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2015, S. 8-19. Hier: S. 13f.

starke örtliche Kulturinteresse am Sammlungskonvolut.³⁷⁸ Diese Zusammenkunft schloss mit folgendem Ergebnis:

Es wird bescheinigt, vom Beauftragten der Landesregierung Sachsen für die Schlossbergungen, Herrn Geller, aus den enteigneten Beständen des Schlosses Lützschena als vorläufige Leihgabe 1 graphische Sammlung (Aufstellung zur Zeit in Arbeit) und verschiedene Gemälde (lt. Anlage) empfangen zu haben.³⁷⁹

Ende 1947 konnten sich die Akteur:innen der Stadt Leipzig und des Museums der bildenden Künste gegenüber dem Intendanten der Staatlichen Museen in Sachsen behaupten und die Gemälde- sowie Grafiksammlung der Familie Speck von Sternburg offiziell als Leihgabe in das Museum aufnehmen. Im hier aufgeführten Schriftverkehr taucht die nicht minder wertvolle Bibliothek, die gemeinsam mit der Kunstsammlung aus dem Rittergut in Lützschena an das MdbK verbracht wurde, nicht auf.³⁸⁰ Auch Möbel und andere Gebrauchsgegenstände wurden nicht erwähnt. Drei Jahre später wurden die Vorgänge um die Sammlung Speck von Sternburg sowie andere Privatsammlungen am MdbK erneut geprüft und Stellungnahmen durch den Direktor Johannes Jahn verfasst. Diese wurden notwendig, da das Ministerium für Volksbildung des Landes Sachsen im März 1950 die Inventarisierung des Museumsgutes anordnete. Dabei wurde der gegenwärtige Bestand verzeichnet und die aus „Schloßbergung und Enteignung den Sammlungen zugeführten Stücke mit Herkunftsangaben“ festgestellt. Zur Identifikation der seit 1945 fehlenden Stücke wurden die ursprünglichen Verzeichnisse (vor 1945) für einen möglichen Abgleich zusammengetragen. Diese Aufgaben sollten im Jahr 1950 „allen anderen Arbeiten (Ausstellungen) vorangestellt werden.“³⁸¹ Im September 1950 notierte Jahn an das Amt für Kunst und Literatur, dass die Gemäldesammlung Speck von Sternburg am 20. und 21. November 1945 abtransportiert und in einem Keller des Stadthauses untergebracht wurde. Dort befindet sich immer noch ein großer Teil der Bilder, wenige davon wären im Interimsgebäude des Museums selbst eingelagert. Aber ob „die Sicherstellung bedeutet,

³⁷⁸ Vgl. Aktennotiz über die Aussprache mit Herrn Intendant Geller, Dresden, und OBM Zeigner, weiter anwesend Direktor Hartig, 10.11.47. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 24.

³⁷⁹ Durchschlag, Rat der Stadt Leipzig, OBM Zeigner, 8./10.11.1947. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 27. Die Anlage umfasst Inventarlisten über die Sammlungen Lützschena: Ölbilder, Zeichnungen und Grafik; gesendet an Intendant Geller nach Dresden im Dezember 1947. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 34-43.

³⁸⁰ Hürttig erwähnt in einer Fußnote den Tausch zweier Bücher aus der Sammlung im Jahr 1973 gegen „die Lithografie Glockengießer von Robert Sterl (Inv.-Nr.: 1973–38) und die Gouache Minentrichter von Otto Dix (Inv.-Nr.: 1973–34)“. Hürttig 2015, S. 19.

³⁸¹ Ministerium für Volksbildung des Landes Sachsen, Dr. Rudloff-Hille, an Volksbildungsämter der Stadt- und Landkreise zur Inventarisierung des Museumsgutes, 29.3.1950. StadtAL, StVuR 8664, Bl. 48. Am 24.10.1950 bittet Rudolf Hartig das MdbK eine „eine Liste der bedeutenden Werke des Museums anzufertigen, die das Amt für Kunst und Literatur den Herrn Oberbürgermeister einreichen soll.“ StadtAL, StVuR 8702, Bl. 26, 37.

daß die genannten Sammlungen in den Besitz des Museums d.b.K. übergegangen sind, entzieht sich meiner Kenntnis.³⁸² Das Verfahren um die Kunstsammlung war Ende 1950 also noch nicht, wie bislang angenommen, abgeschlossen.³⁸³ Stadtrat Lang und OBM Zeigner erschien die Unterbringung der wertvollen Bestände im Keller des Stadthauses als nicht geeignet, denn sie baten Jahn, die Bilder im Tresor einzuschließen.³⁸⁴ Der konnte allerdings versichern, dass die Lagerung mit gleichbleibenden klimatischen Bedingungen, den vergitterten Fenstern und einem Schließsystem im Stadthauskeller eine sehr gute sei. Außerdem erwähnte Jahn: „Ein kleiner Teil der Bilder befindet sich übrigens in dem Magazin des Museums der bildenden Künste, da bei Ausstellungen alter Kunst des Öfteren auf diese Sammlung zurückgegriffen worden ist.“³⁸⁵ Teile der Speck von Sternburg Sammlung wurden also bereits vor 1950 in den Ausstellungen des MdbK präsentiert.³⁸⁶ Ende Dezember 1950 erfolgte von der Kontroll- und Revisionsabteilung ein Prüfungsbericht, zu dem sich Jahn als Museumsdirektor positionieren musste. Er notierte rückblickend zur Sicherstellung der Speck von Sternburg Sammlung:

Drei Tage nach Antritt meines Amtes als kommissarischer Leiter des Museums der bildenden Künste, und zwar am 18.11.1945, erhielt ich von dem Beauftragten der damaligen Landesverwaltung Sachsen, Herrn Kretschmar, die Anweisung, die Bestände der Sammlung im Schloß Lützschena sicherzustellen, soweit es sich dabei um wirklich wertvolles Kunstgut handelte. Ich habe daher alles, was mir und meiner damaligen, an der Aktion beteiligten Mitarbeiterin, Frau Hartig, als nicht wertvoll erschien, dagelassen; ebenso auch Familienbilder und sonstiges, was eine persönliche Beziehung zur Familie Sternburg hatte. [...]

Als ich am 20.11. das Schloß betrat, war die Plünderung bereits im vollen Gange gewesen. Schränke waren erbrochen und die Bestände der graphischen Sammlung lagen in wüstem Durcheinander auf dem Boden. Was hier schon gestohlen worden war, entzieht sich ebenfalls der Feststellung. (...) Wertvolle

³⁸² MdbK, Jahn, an Dez. Volksbildung, Kunst und Literatur, 18.9.1950. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 84.

³⁸³ Vgl. Schmidt, Hans-Werner: Ein leuchtender Stern und eine feste Burg. In: Kleine Werke - große Namen. Zeichnungen aus der Sammlung Maximilian Speck von Sternburg. Hrsg. v. Hans-Werner Schmidt. Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2015, S. 5-7. Hier: S. 5.

³⁸⁴ Vgl. Büro des OBM an Stadtrat Lang, 12.10.1950. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 86.

³⁸⁵ MdbK, Jahn, an Dez. Volksbildung, Amt für Kunst und Literatur, 24.10.50. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 87. Später nannte Jahn als Lagerungsorte für die Sammlung den Keller des Stadthauses und den Tresorraum im Neuen Rathaus. Vgl. MdbK, Jahn, Stellungnahme zum Prüfbericht, 19.7.1951. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 100.

³⁸⁶ In Frage kommen die Ausstellungen: „100 Jahre Deutsche Malerei“ im Mai/Juni 1946, „Deutsche Malerei aus Alter und Neuer Zeit“ im März 1947, „Kunst als Spiegel der Zeit“ als Grafikausstellung von April bis Juni 1947, „Deutsche Malerei aus Alter und Neuer Zeit“ und „Europäische Genremalerei“ im Herbst 1948, „Die Landschaft im Wandel der Zeiten“ im Februar 1949, „Deutsche Kunst der letzten 100 Jahre“ von April bis August 1949, „Kunst der Goethezeit“ von Mai bis September 1949, „Alte und Neue Meister“ von Oktober 1949 bis Februar 1950, „Deutsche Meister des 18. und 19. Jahrhunderts“ im Frühjahr 1950, „Alte Meister“ im Dezember 1950, „Deutsche Malerei seit 1850“ und „Landschaft und Stillleben“ (Grafik) im Februar 1951. Vgl. Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

Stücke der Sammlung waren zu dieser Zeit noch ausgelagert. Soweit mir die Auslagerungsstellen bekannt geworden sind, habe ich sie zuweilen unter schwierigsten Umständen geräumt. Einzelne Stücke waren an Privatpersonen (z.B. an die in Leipzig wohnende Schneiderin der Hella von Sternburg) gegeben worden. [...]

Unter den Handzeichnungen fehlt das wertvollste Stück, eine Doppelzeichnung von Matthias Grunewald. Sie war, wie ich sehr viel später erfuhr, von der Baronin Speck von Sternburg beim Verlassen des Schlosses in ihr provisorisches Quartier beim Pfarrer von Lützschena mitgenommen worden.³⁸⁷

Diese Stellungnahme von Johannes Jahn wurde im Januar 1951 angefertigt. Im Herbst 1951 schaltete sich die gerade neu gegründete Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (Stakuko) unter der Leitung von Helmut Holtzhauer in den Prozess ein und forderte über die Landesregierung in Sachsen offizielle Nachforschungen zur Kunstsammlung Speck von Sternburg und deren Verbleib.³⁸⁸ Welche Person aus der Stakuko diesen Auftrag erteilte, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Das MdbK antwortete direkt an die Landesregierung und berichtete, dass die Sammlung Speck von Sternburg mit Ausnahme wenig wertvoller Bilder und solcher, die für die Familie persönlichen Wert hatten vom MdbK bereits im November 1945 sichergestellt worden sei.³⁸⁹ Nachfragen erfolgten daraufhin nicht. Anfang 1952 bemühte sich die Stadtverwaltung in Leipzig ihrerseits, den Prozess um die Kunstsammlung abzuschließen und klopfte die rechtlichen Rahmenbedingungen zu den Bodenreformbeständen am MdbK beim Ministerium für Volksbildung der Landesregierung ab: „Wir bitten um eine grundsätzliche Stellungnahme, ob diese Bestände jetzt als dem Museum gehörig fest in das Inventar des Museums aufgenommen werden können.“³⁹⁰ Letztlich musste, so die Annahme des Sachgebiets Museen in der Stadtverwaltung, „[d]ie Abt. Zum Schutze d. Volkseigentums [...] in Dresden die Genehmigung zur Inventarisierung

³⁸⁷ MdbK, Jahn, Stellungnahme zu dem Prüfungsbericht über die Sammlung des ehem. Rittergutsbesitzers von Lützschena Speck von Sternburg vom 30.12.1950, 23.1.1951. StadtAL, StVuR 8708, Bl. 94-95. Bei der Zeichnung handelt es sich um eine Figurenstudie der trauernden Maria Magdalena, die im Rahmen einer Ausstellung zum grafischen Bestand der Speck von Sternburg Sammlung im Jahr 2015 im MdbK identifiziert werden konnte. Die Zeichnung wurde bereits 1914 als Entdeckung in der Zeitschrift für bildende Kunst von Felix Becker besprochen und dürfte Johannes Jahn als besonderes Highlight der Sammlung bekannt gewesen sein. Vgl. Hürttig 2015, S. 9. Siehe auch: Becker, Felix: Zwei neuaufgefundene Studien Matthias Grunewalds. In: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 25, 49/1914, S. 275–277.

³⁸⁸ Vgl. Landesregierung Sachsen, Verw. für Kunstangelegenheiten, Ref. Bildende Kunst, Referentin Liebram, an Rat der Stadt Leipzig, Dez. Volksbildung, Amt für Kunst und Literatur, Dresden 9.10.51. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 289.

³⁸⁹ Vgl. MdbK an Landesregierung Sachsen, Verw. für Kunstangelegenheiten, Ref. Bildende Kunst. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 303.

³⁹⁰ Rat der Stadt Leipzig, Dez. Volksbildung, Kunst u. Literatur, Stadtrat Eisengräber, an Minist. für Volksbildung des Landes Sachsen, Landesamt für Volkskunde und Denkmalpflege, Inspektionsbereich Museen Dresden, 14.1.1952. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 363.

erwirken.³⁹¹ Wenige Tage später erhielt das MdbK direkt von der Landesregierung die Freigabe „Gemälde, Handzeichnungen und graphische Blätter der Sammlung Speck von Sternburg den Beständen des Museums anzuschließen“, mit der Bitte um Mitteilung, bis zu welchem Termin die Kunstwerke inventarisiert sein werden.³⁹² Einen Monat später wurde die Freigabe auf die anderen sichergestellten Kunstsammlungen aus den „Schlossbergungen“ (z.B. Püchau und Frohburg) ausgedehnt. Darüber hinaus gab es nachfolgende Zusicherung für das MdbK: „Das Landesamt für Volkskunde und Denkmalpflege wird sich jederzeit dafür einsetzen, daß die betreffenden Gegenstände im Besitz des Museums der bildenden Künste Leipzig verbleiben.“³⁹³ Vier Jahre später meldete das MdbK den Abschluss der Inventarisierungsarbeiten für die „aus der Bodenreform stammenden Kunstwerke (Sternburg und Püchau)“³⁹⁴. Die Kunstwerke aus der Speck von Sternburg Sammlung wurden in der DDR demnach als Besitz des MdbK angesehen.

Mit der politischen Wende 1989–91 und dem „Ausgleichsleistungsgesetz“ von 1994 erhielten die enteigneten Familien und deren Nachfahren die Möglichkeit zur Rückgabe ihres Besitzes oder für Entschädigungen.³⁹⁵ Für das „zur Ausstellung für die Öffentlichkeit bestimmte Kulturgut“ wurden in diesem Gesetz Sonderregelungen getroffen, die sowohl im Interesse der öffentlichen Sammlungen als auch im Sinne der Eigentümer formuliert sind. Mit einem Nießbrauchsrecht sollten Kunstgegenstände der Öffentlichkeit und der Forschung für die Dauer von 20 Jahren zugänglich bleiben.³⁹⁶ So lange hatten die Museen und öffentlichen Einrichtungen Zeit, um unklare Provenienzen zu klären und Regelungen mit den Eigentümern zu treffen. In der Realität taten sich dabei oftmals Probleme auf, die

³⁹¹ Sachgebiet Museen, Jericke, an Leitung des Dezernats Volksbildung über Abteilungsleitung Kunst und Literatur, 23.1.52. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 365.

³⁹² Landesregierung Sachsen, Verw. für Kunstangelegenheiten, Landesamt für Volkskunde und Denkmalpflege, Inspektionsbereich Museen, Uhlitzsch, an MdbK, Jahn, 29.1.52. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 368.

³⁹³ Landesregierung Sachsen, Verw. für Kunstangelegenheiten, Landesamt für Volkskunde und Denkmalpflege, Inspektionsbereich Museen, Dresden, Uhlitzsch, an MdbK, 20.2.52. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 380.

³⁹⁴ Jahresbericht MdbK, Jahn, 1955, 25.1.1956. StadtAL, StVuR 8712, Bl. 52-54. Hier: Bl. 54.

³⁹⁵ Vgl. Lupfer, Gilbert: Fragen und Vorschläge aus Sicht der der Dresdner Museen. In: Koldehoff, Stefan (Hg.): Kunst-Transfers: Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken. Dresden 2009, S. 31-41. Hier: S. 33.

³⁹⁶ „Gesetz über staatliche Ausgleichsleistungen für Enteignungen auf besatzungsrechtlicher oder besatzungshoheitlicher Grundlage, die nicht mehr rückgängig gemacht werden können“ Ausgleichsleistungsgesetz – AusglLeistG, § 5 Rückgabe beweglicher Sachen, Absatz 2, Ausfertigungsdatum: 27.09.1994. Ausgleichsleistungsgesetz in der Fassung der Bekanntmachung vom 13. Juli 2004 (BGBl. I S. 1665), das zuletzt durch Artikel 1 des Gesetzes vom 21. März 2011 (BGBl. I S. 450) geändert worden ist.

teilweise politischer, moralischer oder privater Natur waren.³⁹⁷ Seit im November 2014 die Nießbrauchsfrist verstrich, interessierte sich mehr und mehr auch die mediale Öffentlichkeit für die Thematik, griff einzelne Fälle auf und markierte dabei die unterschiedlichen Perspektiven.³⁹⁸ Im Falle der Familie Speck von Sternburg konnte eine gütige Vereinbarung mit der Stadt Leipzig getroffen werden. 1996 wurde eine Stiftung gegründet, deren Vermögen aus dem Verkauf zweier Gemälde an das Museum der bildenden Künste und die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden stammt. Die Sammlung Speck von Sternburg befindet sich demnach im Besitz der Stiftung und wurde als Dauerleihgabe an das Museum der bildenden Künste in Leipzig gegeben.³⁹⁹ Seither werden die Kunstwerke der ehemaligen Speck von Sternburg Sammlung regelmäßig in der Dauerausstellung oder in Sonderschauen, wie zuletzt in „Meisterwerke aus der Sammlung Maximilian Speck von Sternburg“ vom 11. November 2021 bis zum 09. Januar 2022 im MdbK präsentiert.⁴⁰⁰

Im Transferprozess der Sammlung Speck von Sternburg mit Kunstwerken, Bibliothek und Möbeln wird der Einflussbereich der Museumsangestellten des MdbK vor und nach 1945 und der städtischen Verwaltung gegenüber der Landesverwaltung deutlich. Das Museum profitierte vom Wert und Umfang der Kunstsammlung und trug damit die politische Entscheidung der Enteignung privater Haushalte im Rahmen der Bodenreform mit. Besonders die Speck von Sternburg Sammlung prägte in ihrer außerordentlichen Qualität den Sammlungsbestand des Museums. Für die ersten Ausstellungen nach Kriegsende waren die Stücke ein Zugewinn. Für den Erhalt der Sammlung am Standort Leipzig zogen Stadtverwaltung und Museumsleitung an einem Strang. Nicht zuletzt durch die (vermutete)

³⁹⁷ So ist es eine moralische Frage, ob die Rückgabe von Kunstschätzen an die Erben auch dann erfolgen sollte, wenn sie diese nur aus finanziellen Zwecken zurückfordern wollen, um beispielsweise Spitzenpreise bei Versteigerungen zu erzielen oder ob die Kunstgegenstände in staatlichen Sammlungen verbleiben sollten. Vgl. hierzu die Debatte um den Wettiner Kunstschatz. Bartsch, Michael: Adel in Sachsen. Ihre Majestäten möchten gerne mehr. Die Hoheiten beliebten nicht zu scherzen: Nachfahren sächsischer Fürsten fordern vom Freistaat Kunst im Wert von rund 10 Millionen Euro zurück. In: TAZ online, Stand: 11.11.2013. URL: <http://www.taz.de/!5055267/> (abgerufen am: 05.04.2016).

³⁹⁸ Vgl. Bernhard, Henry: Rückgabe von Kulturgütern in Ostdeutschland. Was von der Enteignung übrig blieb. In: Deutschlandfunk online, Stand: 08.01.2016. URL: http://www.deutschlandfunk.de/rueckgabe-von-kulturguetern-in-ostdeutschland-was-von-der.724.de.html?dram:article_id=341970 (abgerufen am: 5.4.2016).

³⁹⁹ Vgl. Homepage der Maximilian Speck von Sternburg Stiftung. URL: <http://www.sternburg-stiftung.de/> (abgerufen am: 30.3.2022).

⁴⁰⁰ Die Ausstellung war aufgrund der Maßnahmen zur Eindämmung der Corona-Pandemie und der Schließung der sächsischen Museen nicht für die Öffentlichkeit zugänglich.

Unterstützung vonseiten der Stakoko konnte die Privatsammlung endgültig dem Leipziger Museum zugeschrieben werden.

2.4.4 Die Entnahme von Kunstwerken aus dem Bestand des MdbK durch die Trophäenbrigaden und deren teilweise Restitution

Mit der Besetzung durch die sowjetischen Truppen begann auch die Verlagerung von Kunst- und Kulturgütern aus deutschen Museen und Kultureinrichtungen in das Gebiet der UdSSR.⁴⁰¹ Bereits 1943 auf Beschluss der Staatlichen Verteidigungskomitees gegründet, stellten die sogenannten Trophäenbrigaden zunächst „militärisch und kriegswirtschaftlich relevante Gegenstände an und hinter der Front“⁴⁰² sicher. Mit Ende des Zweiten Weltkriegs wurden auch Kunstgegenstände aus Deutschland Teil der kompensatorischen Reparationen.⁴⁰³ So sollten die Verluste, die die sowjetischen Kultureinrichtungen durch die Nationalsozialisten erlitten, ausgeglichen werden. Die „Beutekunst“ galt demnach als Reparationsleistung. Grundlage dafür war ein Zugeständnis der Westalliierten an Stalin auf der Konferenz von Jalta, „Reparationen aus Deutschland nicht nur in Form von Geldzahlungen, sondern auch in Form von Sachwerten erhalten zu dürfen.“⁴⁰⁴ In Moskau war indes ein „Supermuseum“ in Planung.⁴⁰⁵ Dafür wurden noch während des Krieges Listen von Kulturschätzen und ihren Standorten angefertigt, womit die Trophäenbrigaden ab Frühjahr 1945 systematisch ihre Arbeit aufnehmen konnten.⁴⁰⁶ Im Zuge dessen verbrachte man Kunstwerke, Bücher und Archivalien in die UdSSR. Neben den offiziell von den Trophäenbrigaden verbrachten Beutestücken wurde im Gebiet der SBZ auch illegale „Kriegsbeute“ durch Soldaten und Besatzungspersonal gemacht.⁴⁰⁷ Frank Grelka konnte herausarbeiten, dass die „Motive der sowjetischen Konfiskationen in Ostdeutschland“ über

⁴⁰¹ Für die westlichen Besatzungszonen vgl. Farmer, Walter I.: Die Bewahrer des Erbes. Das Schicksal deutscher Kulturgüter am Ende des Zweiten Weltkrieges. Berlin 2002.

⁴⁰² Kaiser-Schuster 2021, S. 31.

⁴⁰³ Vgl. Grelka, Frank: Beutekunst und Kunstraub. Sowjetische Restitutionspraxis in der SBZ. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 67/1, 2019, S. 73-104.

⁴⁰⁴ Kozlov, Gregorij: Die sowjetischen „Trophäenbrigaden“ - Systematik und Anarchie des Kunstraubes einer Siegermacht. In: Hartmann, Uwe/Baresel-Brand, Andrea (Hg.): Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg: Verlagerung - Auffindung - Rückführung. Magdeburg 2007 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 4), S. 79-100. Hier: S. 79.

⁴⁰⁵ Vgl. Akynša, Konstantin/Kozlov, Grigorij/Toussaint, Clemens (Hg.): Operation Beutekunst. Die Verlagerung deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion nach 1945. Nürnberg 1995 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 12), S. 16ff.

⁴⁰⁶ Vgl. Schoen, Susanne: Der rechtliche Status von Beutekunst: Eine Untersuchung am Beispiel der aufgrund des Zweiten Weltkrieges nach Russland verbrachten deutschen Kulturgüter. Berlin 2004.

⁴⁰⁷ Vgl. Schoen 2004, S. 39.

die kompensatorischen Reparationen hinaus gingen, denn die Verantwortlichen konnten so auch die „Kulturgutverluste aus der Zwischenkriegszeit“ ausgleichen, die nach der Oktoberrevolution und der Verstaatlichung der Kultureinrichtungen durch die Enteignung und den Verkauf „bedeutender Exponate ins Ausland“ für die sowjetischen Museen entstanden sind.⁴⁰⁸ Das Interesse Stalins galt vornehmlich der deutschen Industrie und den hier entwickelten Technologien.⁴⁰⁹ Dennoch erachtete Stalin die Kunstgutbeute als sein Recht, legitimiert durch den Sieg über das Hitler-Regime.⁴¹⁰ Gemeinsam mit der Roten Armee entsandte man Kunstexperten, die die Auswahl, Lagerung und Logistik der Kunstwerke in den besetzten Gebieten koordinierten.⁴¹¹ Da der Zugriff auf die Kulturgüter durch die Aufteilung Deutschlands in die vier Besatzungszonen minimiert wurde, konzentrierten sich die Entnahmen auf die Kultureinrichtungen der SBZ. Entsprechend exponentiell stiegen die Verluste in den betreffenden Museen. Juristisch legitimiert wurden die Entnahmen durch Befehle der SMAD, die der Argumentation von Demilitarisierung und Denazifizierung folgten. Hinzu kommt das Motiv der „Auffüllung“ der sowjetischen Museen nach der Plünderung durch die Nationalsozialisten.⁴¹² Auch der ideologische Gedanke bei der Enteignung von Schlössern und Herrenhäusern, der mit der Bodenreform und den „Schlossbergungen“ direkt an die Eigentumstransfers der 1920er-Jahre in der Sowjetunion anknüpfte, diente der Legitimation. So verlagerte man ebenfalls private und als „herrenlos“ bezeichnete Kunstsammlungen, Bibliotheken und Wertgegenstände in die Sowjetunion.⁴¹³ Insgesamt kann von etwa drei Millionen Kunstwerken ausgegangen werden, die als „Kriegstrophäen“ in das Gebiet der Sowjetunion verbracht wurden. Abzüglich der zwischen 1955 und 1959 restituierten Gegenstände wird die „Zahl der im heutigen Russland und in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion verbliebenen Kunstobjekte aus deutschen Sammlungen [...] mit etwa 1 Million beziffert“⁴¹⁴.

⁴⁰⁸ Grelka 2019, S. 78f. Die Erlöse aus dem Verkauf der Kunstwerke wurden in die Industrialisierung der Sowjetunion investiert.

⁴⁰⁹ Vgl. Ciesla, Burghard: Winner takes all. The Soviet Union and the Beginning of Central Planning in Eastern Germany, 1945–1949. In: Berghoff, Hartmut/Balbier, Uta Andrea (Hg.): The East German Economy, 1945–2010. Falling behind or catching up? New York 2014. S. 53-75. Hier: S. 63.

⁴¹⁰ Vgl. Grelka 2019, S. 82.

⁴¹¹ Vgl. Grelka 2019, S. 85.

⁴¹² Vgl. Grelka 2019, S. 89f.

⁴¹³ Vgl. Grelka 2019, S. 90f.

⁴¹⁴ Kaiser-Schuster, Britta: Prolog. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 19-38. Hier: S. 34.

Für die Sammlung des MdbK kann anhand der Aktenfunde im Stadtarchiv Leipzig und im Archiv des Museums der Kunsttransfer durch die sowjetischen Trophäenbrigaden nachgezeichnet werden.⁴¹⁵ Nachfolgend wird dieser Prozess rekonstruiert, um herauszuarbeiten, welche Umstände zur Auswahl der transferierten Kunstgegenstände führten, wer die beteiligten Akteur:innen waren und welchen Einfluss sie auf die Verbringung der Kunstwerke nehmen konnten. Die Objektgeschichte einzelner Exponate soll dabei nicht im Fokus stehen.⁴¹⁶ Frank Grelka konnte anhand neuerer russischer Archivquellen belegen, dass „nicht willkürliche Raubzüge nach ‚Kriegstrophäen‘, sondern eine koordinierte Praxis der Konfiskation elementarer Bestandteil Moskauer Planungen für das besetzte Deutschland war.“⁴¹⁷ Darüber hinaus erschien 2021 im Rahmen des Forschungsprojekts „Kriegsverluste deutscher Museen“ beim Deutsch-Russischen Museumsdialog ein Sammelband, in dem erstmals mithilfe einer Objektdatenbank die vollständige Verlustgeschichte einzelner Kunstwerke rekonstruiert wird. Dafür haben deutsche und russische Wissenschaftler:innen in verschiedenen Projekten zusammengearbeitet und ihre Forschungsergebnisse gemeinsam ausgewertet.⁴¹⁸ In den nachfolgenden Überlegungen wird nicht von der Makroebene aus, sondern aus der Perspektive der städtischen Kulturverwaltung und des MdbK auf diesen Transferprozess geschaut. Zur Einordnung und Analyse der Quellen wird auf die Ergebnisse aus den eben erwähnten Publikationen zurückgegriffen.

⁴¹⁵ Für die Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau erschien unlängst eine eigenständige Studie zu diesem Thema. Vgl. Schermuck-Ziesché, Margit: Gestohlen, abtransportiert, zurückgekehrt: Die Anhaltische Gemäldegalerie Dessau im Zweiten Weltkrieg. Köln 2020 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 2). Für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden vgl. Alter, Irina: Die Rolle der Dresdener Kunstsammlungen in den militärischen und politischen Machtspielen nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 36/2010, S. 204-213; Lupfer, Gilbert: „Auferstehung einzigartiger Kunst durch edle Freudestat“. Die Erzählung von der Rettung der Dresdner Gemälde. In: Hartmann, Uwe/Baresel-Brand, Andrea (Hg.): Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg: Verlagerung - Auffindung - Rückführung. Magdeburg 2007 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 4), S. 267-279.

⁴¹⁶ Dafür wäre der Zugang zur Museumsdatenbank des MdbK notwendig. Das Ölgemälde „Flora“ („Bekränztes Mädchen“) von Arnold Böcklin aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig wurde als Objektbeispiel in die Untersuchung Ralph Jaeckels aufgenommen. Vgl. Jaeckel, Ralph: Nach dem Krieg – Wege deutscher Kulturgüter durch Europa. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 226-292. Hier: S. 236ff.

⁴¹⁷ Grelka 2019, S. 102.

⁴¹⁸ Die Verlustmeldungen für das MdbK wurden den Suchmeldungen unter www.lostart.de (Stand: 8.11.2018) entnommen. Vgl. Kuhlmann-Smirnov, S. 152-155.

Die Chronologie der Entnahme von Kunstwerken aus dem Bestand des MdbK durch die Trophäenbrigaden beginnt in Leipzig bereits mit der Rückführung ausgelagerter Bestände kurz nach Kriegsende. Wie bereits beschrieben, hielten sowjetische Offiziere Kunstwerke an ihren Auslagerungsorten zurück. Diese dienten der Ausschmückung der eigenen Büroräume, wurden entwendet oder abtransportiert. Die meisten Objekte konnten aber im Laufe des Jahres 1945 für das MdbK zurückgewonnen werden. Im Herbst 1945 wurde auf einem ehemaligen Militärgelände in der Heerstraße 5 in Leipzig das zentrale Sammellager der Trophäenbrigaden eingerichtet. Zahlreiche Listen dokumentieren die Verbringung von Kunstwerken in diese Hauptsammelstelle.⁴¹⁹ Ende Oktober 1945 berichtete Stadtrat Holtzhauer an OBM Zeigner das Erscheinen dreier sowjetischer Offiziere, die, legitimiert durch Befehl Nr. 78 der SMAD, die Übergabe von Kunstgegenständen an den Bevollmächtigten der UdSSR forderten. Die Gegenstände verpackte und überführte man „nach einem Gebäude in der Heerstraße“, wo Museumsdirektor Werner Teupser anschließend eine Auswahl treffen konnte. Kunstwerke ausländischer Meister sollten nach „Dresden zur Einlagerung in Schloss Pilnitz gebracht“ werden.⁴²⁰ Entnahmen aus den innerstädtischen Depots des MdbK können nachgewiesen werden für: die ehemalige Commerzbank,⁴²¹ das Depot Sparkasse,⁴²² das Depot Deutsche Bank⁴²³ und das Depot Marschallstraße 2⁴²⁴. Über den Transfer berichteten sowohl Werner Teupser als auch Rudolf Hartig.⁴²⁵ Hartig dokumentierte den Prozess für das Kulturamt Ende 1945 wie folgt:

Im Rahmen der Kunstenquete der Russischen Kunstkommission sind am 24. und 29.10. sowie am 6. und 7.11. eine Reihe von Werken aus dem Museum für bildende Künste im Werte von ca. 7,6 Millionen Reichsmark ausgeholt worden. Es handelt sich um ca. 180 Werke, in der Hauptsache von älteren Malern,

⁴¹⁹ Für die Liste mit Kriegstrophäen, Verzeichnis mit Inv.-Nr., Künstler und Titel aus Bestand MdbK, in Lauenstein zurückbehaltene und an Oberstleutnant Olenitschenko von der Kommandantur in Leipzig abgegebene Bilder vgl. „Von der SMA beschlagnahmte und nach der Heerstraße gebrachte Bilder und Bildwerke“, StadtAL, StVuR 8648, Bl. 229-230.

⁴²⁰ Bericht Stadtrat Holtzhauer an OBM Zeigner, 29.10.45. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 215.

⁴²¹ "Am 24.Okt.45 im Museum der bildenden Künste zu Leipzig abgeholte Werke (ehemals Commerzbank)" Liste mit Angaben zu: Wert, Inv.-Nr., Name, Darstellung. 97 Werke, Wert: 1.423.000 RM. Werke u.a. von: Oeser, Füssli, Murillo, Feuerbach, Boecklin, Graff. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 232f.

⁴²² "Am 29. Oktober 1945 durch die Sowjetische Kunstkommission abgeholte Werke", insgesamt 58 Werke des MdbK (u.a. Cranach, Dürer, Graf, Leibl, Jan Steen, Klinger). Angaben zu: Wert, Inv.-Nr., Künstler, Titel. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 233.

⁴²³ "Aus dem Depot der Deutschen Bank 16 Ölbilder vom Museum der bildenden Künste in Leipzig an die sowjetische Kunstkommission abgeliefert". Wert: 289000 RM mit Werken u.a. von Lembach, Menzel, Hans Thoma, Blechen, Fritz von Uhde. StadtAL, StVuR 8647, Bl. 231.

⁴²⁴ „Am 6. und 7. Nov. 45 abgeholte Bilder. (Heerstraße 5, Bodenspeicher)“, Liste mit Inventarnummer, Künstlernamen, Titel und Schätzwert vom 8. November 1945 aus dem MdbK (195 Gemälde, Gesamtwert: 2.400.000 RM). StadtAL, StVuR 8647, Bl. 234-237.

⁴²⁵ Vgl. Bericht MdbK, Teupser, an Kulturamt, 8.11.1945. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 243.

ausserdem sind am 17. und 18.12. aus Sahlis-Kohren Bestände des Kunstgewerbemuseums im Umfange von zwei Lastenautos durch die Russische Kunstkommission, Major Alexejew und Hauptmann Schurakoff abgeholt worden. Diese Bestände wurden in das Depot der Russischen Besatzungsbehörde, Heerstraße 5, gebracht. Von dort soll eine Auswahl erfolgen und ein Teil wieder zurückgegeben werden.⁴²⁶

Auch 1946 wurden Entnahmen vorgenommen. Für den Zeitraum Januar bis März 1946 können insgesamt 16 Kunstwerke und 182 Bände über Plastik aus der Bibliothek des Kunstvereins mit einem geschätzten Wert von 335000 Reichsmark nachgewiesen werden.⁴²⁷ Johannes Jahn dokumentierte überdies in einer Liste die „von russ. Kommandanten zur angeblichen Ausschmückung ihrer Räume“⁴²⁸ zwischen Juli und Dezember 1945 entnommenen holländischen und italienischen Kunstwerke im Wert von 63000 Reichsmark. Wie Rudolf Hartig dokumentierte, sollte von dort „eine Auswahl erfolgen und ein Teil wieder zurückgegeben werden.“ Mit den Entnahmen wurde auch eine eventuelle Rückgabe der Kunstwerke angedeutet, die noch vor Ort im Sammellager der Besatzungsbehörde erfolgen sollte. Damit suggerierte man den Museumsangestellten ein Mitspracherecht. Da diese Rückgabe teilweise erfolgte, belegt eine Notiz in einer Akte zu den Entnahmen des MdbK: „einige Bilder im Frühjahr 1946 zurückgegeben“⁴²⁹. Der Abtransport der meisten entnommenen Kunstwerke aus dem MdbK erfolgte im Dezember 1945 mit dem Flugzeug und Mitte März 1946 mit dem Zug nach Moskau:

Der lange Militärzug 176/1760 setzte sich am 11. März 1946 von Leipzig aus nach Moskau in Bewegung. Das Frachtgut des Kunstkomitees erreichte am 29. März den Zielort Puschkin-Museum.⁴³⁰

Im Puschkin-Museum wurden die Transportkisten geöffnet und gesichtet, die Objekte dokumentiert, beschriftet und für den Weitertransport in andere Moskauer Einrichtungen und „kleinere russische Provinz- und Schlossmuseen sowie in die Hauptstädte anderer

⁴²⁶ Volksbildungsamt, Kulturrat, Hartig, 21.12.45; Arbeitsbericht des Kulturrates; StadtAL, StVuR 7969, Bl. 160. Siehe auch: Volksbildungsamt, Amt für Kunst und Kunstpflege, Direktor Franz, an SMA Dresden, Abteilung Volksbildung. StadtAL, StVuR 8646, Bl. 72-76.

⁴²⁷ Vgl. „Liste über die Entnahme der Besatzungsmacht im Bereiche des MdbK in der Zeit vom 1.1. bis 31.3.46“, MdbK, 8.4.46. StadtAL, StVuR 8646, Bl. 14.

⁴²⁸ MdbK, Jahn, undatiert (vermutl. Dezember 1945). StadtAL, StVuR 8648, Bl. 27.

⁴²⁹ Aktennotiz, Dorn. StadtAL, StVuR 8646, Bl. 48.

⁴³⁰ Jaeckel 2021, 236. Jaeckel dokumentiert den Transfer der Kunstwerke von Leipzig nach Moskau und benennt die beteiligten Akteur:innen in Leipzig und Moskau namentlich. Vermutlich wurden bereits im Dezember 1945 Kunstwerke aus dem MdbK mit dem Flugzeug nach Moskau verbracht. Vgl. Jaeckel 2021, S. 243, 246. Aus den Akten im Stadtarchiv Leipzig geht hervor, dass bereits im November 1945 ein Güterzug mit den Universitätslagerbeständen aus Schloss Mutschchen bei Hubertusburg nach Moskau verbracht wurde. Vgl. Bericht, Universität Leipzig, gez. Schweitzer, 1.12.45. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 1.

Sowjetrepubliken⁴³¹ vorbereitet. Von dort aus waren neun Objekte aus dem MdbK als „Äquivalente“ zur Weiterleitung an das Museum in Tiflis in Georgien vorgesehen.⁴³² Diesem Museum wurden vermutlich aufgrund der georgischen Herkunft Stalins zahlreiche Werke von hoher Qualität mit der Begründung der Kompensation zugeteilt.⁴³³

Im Sommer 1946 ging der Leipziger Stadtverwaltung ein Hinweis von der Landesverwaltung Sachsen über eine mögliche Rückgabe von Kunstwerken aus den Trophäenlagern zu:

Es besteht die Möglichkeit, durch direkte Verhandlung mit der SMA Dresden auch Material aus Trophäenlagern zurückzuerhalten. Da für jedes einzelne Lager ein gesonderter Antrag einzureichen ist, werden Sie gebeten, bis 6.7.46 festzustellen, wo sich in Ihrem Kreise Trophäenlager befinden und eine entsprechende Mitteilung an die Abteilung Industrie-Planung, Ressort Wirtschaft und Arbeit bei der Landesverwaltung Sachsen, zu Händen Herr Gregor zu richten. Der Bericht ist als streng vertraulich im geschlossenen Umschlag abzuliefern.⁴³⁴

Die Akteur:innen in Museum und Stadtverwaltung hofften darüber hinaus mit Inkrafttreten von Befehl Nr. 177/46⁴³⁵ die Rückgabe der entnommenen Kunstwerke erwirken zu können.⁴³⁶ Die dazugehörige Richtlinie der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung vom Juli 1946 verfügte: „Die Museumsbestände sind mit Hilfe des durch die Bodenreform freigewordenen Kunst- und wissenschaftlichen Gutes zu ergänzen.“⁴³⁷ Noch im September 1946 erbat das Kulturamt bei der sowjetischen Kommandantur Fürsprache mit der Begründung, die „Kunstwerke in der Heerstraße gehören zu Beständen, ohne die das Wirksamwerden des MdbK nicht möglich ist.“⁴³⁸ Es kann also davon ausgegangen werden, dass das Sammellager zu diesem Zeitpunkt noch bestand und einige Kunstwerke noch dort

⁴³¹ Kuhlmann-Smirnov, Anne: Weiterverteilung der Kunstwerke in der Sowjetunion. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 355-405. Hier: S. 373.

⁴³² Vgl. „Liste der Gemälde, die zur Weiterleitung vorgesehen waren, allerdings verpackt im Puschkin-Museum bis zur Restitution 1958 verblieben.“ Kuhlmann-Smirnov 2021, S. 373.

⁴³³ Vgl. Kuhlmann-Smirnov 2021, S.362, 367.

⁴³⁴ Abschrift, Landesverwaltung Sachsen, Wirtschaft und Arbeit, Vizepräsident Selbmann, 5.7.46, Betr. Feststellung und Meldung von Trophäenlagern. StadtAL, StVuR 8646, Bl. 41.

⁴³⁵ SMAD-Befehl Nr. 177/46 vom 18. 6. 1946: Rückführung von Museumswerten „zum Zweck der Wiederherstellung der deutschen Museen und ihrer Verwertung im Dienst der Propaganda wissenschaftlicher Kenntnisse und demokratischer Ideen innerhalb der breiten Masse der deutschen Bevölkerung“. Zitiert nach: Yurchenko, Anastasia: Die Rückführung der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 492-513. Hier: S. 493.

⁴³⁶ MdbK an Volksbildungsamt, 18.7.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 199.

⁴³⁷ Zitiert nach: Scheunemann, Jan: Zwischen Verlust und Zugewinn: Der Umgang mit musealen Sammlungen in der SBZ und DDR. In: Mieth, Katja Margarethe (Hg.): Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR. Chemnitz 2011, S. 46-55. Hier: S. 49.

⁴³⁸ Volksbildungsamt an Zentral Kommandantur, Hr. Major Stepanow, 7.9.46. StadtAL, StVuR 8648, Bl. 233.

einlagerten. Andererseits erscheint es ebenso möglich, dass weder das Kulturamt noch das MdbK über die tatsächlichen Transferbewegungen der Kunstwerke in die Sowjetunion informiert wurden. Im März 1949 resümierten Kulturamtsdirektor Hartig und dessen Mitarbeiter Franz über den weiteren Verlauf:

Am 15.2.47 besichtigte Herr Oberleutnant Lipkin von der SMA Dresden, Abt. Volksbildung, mit dem Sachbearbeiter für Museen, Herrn Dr. Franz, das Naturkundliche Heimatmuseum. Gesprächsweise teilte Herr Lipkin mit, daß lt. Befehl Nr. 177 beschlagnahmte Gegenstände nunmehr zurückzugeben seien, und erbat über die beschlagnahmten Gegenstände der Museen einen Bericht. (Dieser Befehl Nr. 177 ist lt. Telef. Mitteilung des Hauptverwaltungsamtes nicht greifbar, da er seinerzeit nicht veröffentlicht wurde.)

Am 25.2.47 wurde Oberleutnant Lipkin eine Aufstellung über die Entnahmen der Besatzungsmacht aus den Beständen der Leipziger Museen übersandt. Es handelte sich um Bestände des Museums der bildenden Künste, des Kunstgewerbemuseums, des Deutschen Instituts für Länderkunde und des Stadtgeschichtlichen Museums. Besonders beteiligt war das Museum der bildenden Künste. Die Liste der aus ihm entnommenen Werke umfaßte 127 Stück.

Hier sei angemerkt, daß diese Werke auch heute noch fehlen und daß seit längerer Zeit Bemühungen laufen, durch Herrn Dr. Engemann, der vom Amt für Kunst und Kunstpflege im Einvernehmen mit dem Museumsausschuß mit der Suchaktion nach vermißten Museumsgegenständen beauftragt worden war, bei maßgebenden russischen Stellen wenigstens den Verbleib dieser Werke festzustellen, wobei die Hoffnung bestand, daß zumindest diejenigen Gemälde usw. zurückgewonnen werden könnten, die nach Räumung der betreffenden Wohnungen, in denen sie für russische Offiziere untergebracht waren, gewissermaßen herrenlos wurden.

Am 24.4.47 wurde nochmals an Herrn Oberleutnant Lipkin geschrieben, um ihm einen kleinen Nachtrag zu den Entnahmen durch die Besatzungsmacht (er betraf das Museum für Völkerkunde) zuzustellen.

Leider erfolgte von Herrn Oberleutnant Lipkin keine Rückäußerung. [...]

Ursprünglich (1945) waren ca. 350 Werke entnommen worden, von denen die Mehrzahl später, bis auf die erwähnten 127, zurückgegeben wurde. Unter den 127 Bildern und Plastiken befinden sich viele von den wertvollsten des Museums, u.a. solche von:

Tintoretto, Rembrandt, van Eyck, Schongauer, Ostade, Teniers, Thoma, Cranach, Leibl, Ruysdael, Steen, Wouwermans, Menzel, Zorn, Segantini, Hodler, Hals, Böcklin, Munch, Corot, Renoir, Murillo, Maillol, Rodin, Thorwaldsen, Troubetzkoy usw. [...]

Dringend zu wünschen bleibt, daß die Suchaktion gerade nach diesen 127 Kunstgegenständen, deren Wert hoch in die Millionen geht, fortgesetzt werden kann. [...]

Nach den Beschlüssen des Museumsausschusses der Stadtverordneten wird Herr Dr. Engemann nunmehr seine Tätigkeit einstellen, da die ganz Suchaktion im zonalen Maßstabe von Berlin aus organisiert werden soll. Die im Gange befindlichen Untersuchungen, Nachforschungen, Prozesse usw. werden also

einstweilen ruhen müssen. Auch die Aufspürung der erwähnten 127 Gemälde und Plastiken kann nicht weitergeführt werden.⁴³⁹

Die Angelegenheit ruhte bis Mitte der 1950er-Jahre hinein, als Johannes Jahn die Sachgebietsleiterin der Abteilung Kultur bat „bei Anwesenheit in Berlin beim Minist. f. Kultur vorstellig zu werden und etwas wegen der Rückgabe unserer Kunstwerke aus der SU zu unternehmen“⁴⁴⁰. Eine derartige Anfrage seitens der Museumsleitung wurde erst durch den veränderten kulturpolitischen Kurs der Tauwetterperiode ab 1953 möglich. Denn der Tod Stalins und die Aufstände vom 17. Juni 1953 setzten auch kulturpolitisch einen Marker und in der Sowjetunion und der DDR wurden weitreichende Reformen durchgeführt. Schließlich „hatte die UdSSR 1954 die Souveränität der DDR anerkannt und Anfang 1955 den Kriegszustand mit Deutschland offiziell für Beendet erklärt.“⁴⁴¹ Mit der doppelten Blockintegration der BRD und DDR im Jahr 1955 wurde auch der Prozess der Staatsgründungen abgeschlossen.⁴⁴² Die Folge war „eine Reihe sogenannter Gesten des guten Willens beziehungsweise Vorschläge zur Entmilitarisierung und eine Absichtserklärung zum Abzug der sowjetischen Truppen aus der DDR.“⁴⁴³ In diesem Zusammenhang wurde auch die schrittweise Rückgabe der von der Roten Armee als „gerettet“ bezeichneten Kunstwerke zwischen 1955 und 1958/59 politisch instrumentalisiert.⁴⁴⁴ Der Kunsthistoriker Gilbert Lupfer benennt für die Kunstwerke aus den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden drei Akte der Inszenierung:

1. Die Ausstellung der Kunstwerke im Moskauer Puschkkin-Museum (2. Mai bis 20. August 1955).
2. Die Unterzeichnung der Rückgabeerklärung zwischen den Regierungsdelegationen der DDR und UdSSR mit feierlichem Festakt in Moskau (25. August 1955).

⁴³⁹ Dezernat Volksbildung, Amt für Kunst und Kunstpflege, Hartig/Franz, an Stadtrat Lang, 15.3.49. StadtAL, StVuR 8646, Bl. 94f.

⁴⁴⁰ MdbK an Abt. Kultur, Buchmann, 31.3.55. StadtAL, StVuR 8712, Bl. 112.

⁴⁴¹ Lupfer 2007, S. 269.

⁴⁴² Vgl. Hoffmann 2000, S. 8.

⁴⁴³ Yurchenko 2021, S. 496.

⁴⁴⁴ In einem mit „Erinnerungen“ überschriebenen, siebenseitigen, handschriftlichen Dokument notiert Karl Brosche (Jg. 1926, Hauptabteilung XX beim Ministerium für Staatssicherheit) aus seiner Perspektive die Organisation, die Logistik und die kulturpolitischen Prozesse um die Rückführung der Kunstwerke aus der Sowjetunion im Jahr 1955. Vgl. Erinnerung Karl Brosche. BStU, MfS, HA XX (Staatsapparat, Kultur, Kirche, Untergrund), Nr. 16871, 1-7. Zu Karl Brosche vgl. Braun, Matthias/Prittowitz, Gesine von: Abteilung 7: Kultur und Massenkommunikationsmittel. In: Auerbach, Thomas u.a. (Hg.): Hauptabteilung XX. Staatsapparat, Blockparteien, Kirchen, Kultur, „politischer Untergrund“ (MfS-Handbuch). Berlin 2008, S. 122-137. Hier: S. 124, 133. URL: https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/assets/bstu/de/Publikationen/MfS-HB_Auerbach-ua_HA-XX.pdf (abgerufen am: 24.2.2022); Dantonel, Frédéric: Der „Komplex Rote Kapelle“. In: Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat. 36/2014, S. 3-19. Hier: S. 8.

3. Die Ausstellung der rückgeführten Kunstwerke aus der Dresdner Gemäldegalerie in der soeben wieder aufgebauten Nationalgalerie in Berlin (27. November 1955 bis April 1956).⁴⁴⁵

Das Narrativ der „Rettung“ der Kunstschatze wurde bis zur zweiten Rückgabeaktion 1958 gepflegt. So sprach Otto Grotewohl (1894–1964) in seiner Funktion als Ministerpräsident der DDR in einer Rede anlässlich der Ausstellungseröffnung zur *Übergabe der von der Sowjetunion 1945 geretteten deutschen Kulturgüter am 2. November 1958 in der Deutschen Staatsoper in Berlin* von einem „Geschenk aus sowjetischer Freundeshand“.⁴⁴⁶ Zwischen September und Dezember 1958 erhielt das MdbK 110 Gemälde und fünf Plastiken zurück.⁴⁴⁷ In einer Ausstellung mit dem Titel „Meisterwerke im Museum der bildenden Künste zu Leipzig, übergeben von der Sowjetunion“ vom 8. Mai bis 18. Oktober 1959 wurden diese Exponate der Öffentlichkeit im Leipziger Museum präsentiert. Im Vorwort des Kataloges fand der damalige Oberbürgermeister Hans Erich Uhlich (1915–2007) folgende Worte:

Wenn wir am 8. Mai, dem Tag der Befreiung, im Museum der bildenden Künste und im Museum des Kunsthandwerks Ausstellungen der von der Sowjetunion übergebenen Kunstschatze eröffnen, so ist das mehr als ein Symbol. [...] Was wir hier erhalten, wurde von sowjetischen Restauratoren und Kunstwissenschaftlern liebevoll und sachverständig betreut.

Der Leipziger OBM griff in seinem Vorwort das Narrativ der „Rettung“ von Grotewohl auf, vermied aber jeden Hinweis darauf, dass nach wie vor Objekte aus den eigenen Beständen in der Sowjetunion lagerten. Der Prozess um den Kulturgutentzug durch die sowjetischen Truppen nach dem Zweiten Weltkrieg ist bis heute nicht abgeschlossen, das belegen nicht nur die ungelösten Fälle aus dem Museum der bildenden Künste, sondern auch die jüngsten Forschungsprojekte und deren Publikationen.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Lupfer 2007, S. 269ff.

⁴⁴⁶ Grotewohl, Otto/Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Vor 40 Jahren. Unermeßliche kulturelle Werte. Von der Sowjetunion der Menschheit bewahrt. In: Forschungen und Berichte, 25/1985, S. 7-8.

⁴⁴⁷ Vgl. Deutsch-Russischer Museumsdialog (Hg.): Verlust + Rückgabe. Veranstaltung aus Anlass des 50. Jahrestages der Rückführung von Kulturgütern aus der Sowjetunion. Berlin 2008, S. 29. URL: https://www.kulturstiftung.de/wp-content/uploads/2015/07/Broschuere_Verlust_Rueckgabe_deu.pdf (abgerufen am: 15.4.2022). Yurchenko dokumentiert 114 Kunstwerke: „Insgesamt konnten in den Transportakten 114 Kunstwerke aus dem Leipziger Museum für bildende Künste identifiziert werden, die mit Ausnahme des „Bildnis einer Dame“ von Jan Cornelisz. Verspronck, das nicht in der Äquivalenten-Liste erwähnt war, alle restituiert wurden.“ Yurchenko, Anastasia: Zwischen Illusion und Realität. „Äquivalente“ als Kompensation für Kulturgutverluste der UdSSR. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 174-207. Hier: S. 197.

⁴⁴⁸ Allen voran steht das bereits benannte Forschungsprojekt des Deutsch-Russischen Museumsdialogs. Das Ausstellungsprojekt „Wieder zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke“ der Stiftung Schloss

2.4.5 Zwischenfazit: Der Transfer von Kunst als Faktor der Sammlungsgenese

Im Fokus der Analyse stand die Frage, welchen Einfluss die Museumsangestellten selbst auf die Transferprozesse der Kunstgegenstände im MdbK hatten und ob sie aktiv die Ausrichtung der musealen Sammlung mitgestalten konnten. Dafür wurden die teilweise parallel verlaufenden Transfers der Objekte anhand der Quellen benannt, rekonstruiert und die beteiligten Akteur:innen herausgearbeitet. Wie bereits erwähnt, begannen die Kunsttransfers am MdbK in Leipzig spätestens im Jahr 1937 mit der Aktion „Entartete Kunst“, wobei das Museum 400 meist grafische Werke moderner Kunst an die Reichskammer der bildenden Künste verlor. Darauf folgen zum Teil unrechtmäßige Erwerbungen während der NS-Herrschaft, die sogenannte Raubkunst. Die im Krieg ausgelagerten Museumsbestände in Steinbrüchen, Tresoren und anderen Orten wurden teilweise durch Bombardierungen zerstört oder als Diebesgut, Kriegsbeute oder Reparationsleistungen entwendet. So verlor das MdbK knapp ein Viertel des Sammlungsbestands. Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges und mit Beginn der Rückführungen in die Depots der Museen wurde der Umfang der Verluste erst wirklich greifbar. Im Rahmen der Bodenreform und den damit verbundenen „Schlossbergungen“ kamen wertvolle Kunstwerke, sogar geschlossene Sammlungen, wie im Falle der Sammlung Speck von Sternburg an das Museum. Parallel ließen die sowjetischen Besatzer entgegen dem geltenden Kriegsrecht entweder direkt von den Auslagerungsorten oder aus Sammellagern heraus Teile des Kunstbestandes vom MdbK in die Sowjetunion mit Trophäenbrigaden überführen.

Parallel zu den Rückführungen und Enteignungen begannen die Museumsangestellten schon im Herbst 1945 mit den ersten Ankäufen, um insbesondere ihre Bestände an moderner Kunst sowie ihr Mobiliar aufzustocken. Das Budget dafür war ebenso klein wie der Markt. So wurde entweder von den Künstlern selbst, bei den staatlichen Kunstausstellungen oder bei Auktionen gekauft.⁴⁴⁹ Ernst Hassebrauks Gemälde „Stilleben

Friedenstein Gotha (24. Oktober 2021 bis 21. August 2022) rekonstruierte ausgehend von fünf Gemälden, die das Museum zurück erlangen konnte, die facettenreiche eigenen Verlust- sowie Rückgabegeschichten anhand der eigenen Sammlung. Vgl. Trümper, Timo (Hg.): Wieder zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke. Ausst. Kat. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. Petersberg 2021.

⁴⁴⁹ Zu den Ankäufen der ersten Nachkriegsjahre vgl. Bußmann, Frédéric: Das Museum der bildenden Künste Leipzig 1945–1955, Vortrag auf der Tagung „So fing man einfach an, ohne viele Worte. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem 2. Weltkrieg“. Museum Ludwig, Köln, 9.-10. November 2012. Onlinepublikation. URL: <http://frederic.bussmanns.eu/blog/2012/11/13/das-museum-der-bildenden->

mit venezianischen Schuhen“ und Doris Rückers Bronze-Kleinplastik „Ruhende“ wurden beispielsweise im September 1946 im Zuge der ersten Leipziger Kunstaussstellung erworben.⁴⁵⁰ Das MdbK griff wiederholt auf Auktionshäuser zurück, die während der NS-Zeit mit jüdischem Besitz handelten, wie etwa das Auktionshaus der Firma Klemm.⁴⁵¹ Dieses hatte ab 1943 das Versteigerungsmonopol in Leipzig inne und verkaufte bei öffentlichen Zwangsversteigerungen den Hausrat jüdischer Bürger:innen, das Inventar jüdischer Fürsorge- und Bildungseinrichtungen oder das Gepäck von Deportierten. Das Auktionshaus bestand bis 1951 und die Brüder Karl und Hans Klemm standen im engen Kontakt mit den Museums- und Verwaltungsangestellten.

Oftmals nicht gut zu recherchieren und nachzuvollziehen sind Schenkungen aus der Nachkriegszeit.⁴⁵² Unstrittig sind Schenkungen von den Künstlern selbst, wie Hans Grundigs erste Fassung von „Den Opfern des Faschismus“ aus dem Jahr 1946.⁴⁵³ Weniger eindeutig dagegen sind Schenkungen und Vermächtnisse von Privatpersonen oder Institutionen, bei denen die Besitzverhältnisse nicht zweifelsfrei nachweisbar sind, die Objekte also eine unklare Provenienz aufweisen. So erhielt das MdbK nach 1945 auch Schenkungen vom bereits genannten Auktionshaus Hans Klemm. Nachweisen lässt sich hier eine Figurengruppe aus vier mittelgroßen Putti in Gips mit unklarer Provenienz.⁴⁵⁴

Für den Sammlungsbestand am MdbK konnten die Museumsangestellten, wie beschrieben, nur mittelbar Einfluss nehmen, da ihre Möglichkeiten entweder durch die Befehle der Besatzungsmacht, die allgemeinen Rahmenbedingungen oder durch die Mittelvergabe der Stadtverwaltung begrenzt waren. Anhand des Fallbeispiels der Sammlung Speck von Sternburg wurde aufgezeigt, dass sich das individuelle Engagement der Angestellten in Museum und Stadtverwaltung sowohl bei der Bergung der Sammlung als auch bei der

[kuenste-leipzig-1945-1955-vortrag-auf-der-tagung-so-fing-man-einfach-an-ohne-viele-worte-ausstellungswesen-und-sammlungspolitik-in-den-ersten-jahren-nach-dem-2-welt/](#) (abgerufen am: 9.1.2020).

⁴⁵⁰ Vgl. Monatsbericht MdbK September 1946, 8.10.1946. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 42.

⁴⁵¹ In den Akten des MdbK sind zahlreiche Kaufbelege/Quittungen archiviert, die es im Einzelnen zu prüfen gilt. Vgl. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Erwerbungen, Tausch: 1945–1947 (?) (1974). Vgl. Ahbe, Thomas: Das Versteigerungshaus Hans Klemm und die Ausplünderung der Leipziger Juden im „Dritten Reich“. In: Schötz, Susanne (Hg.): Leipzigs Wirtschaft in Vergangenheit und Gegenwart. Leipzig 2012, 305-335.

⁴⁵² Die Schenkungen sollen an dieser Stelle ebenso wie die Ankäufe zwar erwähnt werden, können allerdings nicht in die Analyse dieser Arbeit einbezogen werden. Das liegt darin begründet, dass dafür der Abgleich der Archivakten aus dem MdbK mit der Museumsdatenbank und den Bildakten nötig gewesen wäre, da eine umfangreiche Bearbeitung der Bestandsgruppe ab 1945 für das MdbK noch aussteht.

⁴⁵³ Das Gemälde ist als Schenkung von Hans Grundig im Jahr 1949 an die Stadt Leipzig in das MdbK gelangt. Vgl. StadtAL, StVuR 303, Bl. 1.

⁴⁵⁴ MdbK, Jahn, an Auktionshaus Hans Klemm, 23.12.1947; Dank über Schenkung vier Putten (Gips, H. 72cm) auf Postamenten; „vermutl. Sammlung Sonntag“. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 71, unpag.

Verwahrung des Bestandes entgegen der Begehrlichkeiten der sächsischen Landesverwaltung durchsetzen konnte. Die schnelle Rückführung der musealen Bestände von den Auslagerungsorten zurück in das Museum stellte einen großen Teil des Bestandes vor Plünderungen sicher. Die persönliche Beziehung zwischen Margarete und Rudolf Hartig trug vermutlich an dieser Stelle zum Gelingen des Prozesses bei. Hinzu kommt, dass die Auslagerungsorte oftmals von verschiedenen Parteien genutzt wurden. So war es den städtischen Museen nach 1945 im Zusammenhang mit der Bodenreform möglich, neben den eigenen Beständen auch solche von privaten Sammlern „zurückzuführen“ und für das Museum sicherzustellen. Die Kunstwerke aus den „Schlossbergungen“ wurden bereits früh in den Sammlungsbestand integriert, wenn auch erst 1952 die abschließende Inventarisierung erfolgte. Laut Frédéric Bußmann führt das Gemäldeinventarbuch des MdbK im Zeitraum 1946 bis 1956:

377 Gemälde auf, ohne 18 als Gemälde inventarisierte Grafiken; ein Großteil kommt aus der Bodenreform oder wurde aus anderen Gründen von staatlichen Stellen übereignet (281 Gemälde, 74%), ein sehr kleiner Teil ist aus dem Verwahrbestand übernommen worden (4 Gemälde, 1%) oder wurde eingetauscht (6 Gemälde, 2%), die 44 käuflichen Erwerbungen machen etwa 12% und die 42 Schenkungen 11% aus.⁴⁵⁵

Die Zugänge im Rahmen der Bodenreform machen für den Sammlungsbestand des MdbK also den mit Abstand größten Posten aus.⁴⁵⁶ Für den Tausch von museumseigenen Objekten berief das Kulturamt eine „Gutachter-Kommission zur Auswahl der abzustoßenden Bilder“ ein, deren Mitglieder Hans Albert Förster, Kurt Engewald und Max Schwimmer (1895–1960) in Zusammenarbeit mit dem Museum Listen mit „ausgemusterten Bildern“, Schätzungen und Limits für den Verkauf bei Versteigerungen festlegen sollten. Die Kunstwerke wurden „ohne Merkmale des Museums als Privatbesitz“ versteigert.⁴⁵⁷ Der Tausch erfolgte direkt mit dem Kunsthandel, bzw. glich das Museum die Einnahmen aus den verkauften Beständen

⁴⁵⁵ „Unter den 44 erworbenen Gemälden können grob 5 den Alten Meistern (9%), 23 Werke dem 19. (52%) und 17 dem 20. Jahrhundert (40%) zugeordnet werden.“ Bußmann 2013, S. 204 (FN 5).

⁴⁵⁶ Zu den Kulturgutentziehungen ab den 1950er Jahren vgl. Berswordt-Wallrabe, Kornelia von: Entzug von Kunst und Kulturgut in der DDR. In: Krempel, Ulrich/Krull, Wilhelm/Wessler, Adelheid (Hg.): Erblickt, verpackt und mitgenommen - Herkunft der Dinge im Museum. Provenienzforschung im Spiegel der Zeit. Hannover 2013, S. 119-136.

⁴⁵⁷ Vgl. Schriftverkehr MdbK, Kulturamt, Engewald zwischen November und Dezember 1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Nr. 71, Aussonderungen aus Museumsbeständen 1901–1968 (Tausch, Verkauf, Versteigerung, Abgabe), unpag. Siehe auch: Bericht von Schwimmer, Engewald und Förster, Prüfungsausschuss für künstlerisch minderwertige Bilder und deren Mindestpreise, MdbK, vom Dezember 1946, an Volksbildungsamt, 8.1.47. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 72.

zum Teil mit Neuerwerbungen aus.⁴⁵⁸ Der Sammlungsbestand konnte den Quellen nach zu urteilen also nur marginal durch Ankäufe und Tausch beeinflusst werden. Die Erweiterung des Sammlungskonvoluts am MdbK erfolgte insbesondere durch Bestände aus den „Schlossbergungen“. Diese Objekte stammten vorrangig aus dem 18. und 19. Jahrhundert und untermauerten den bis dato bürgerlich geprägten Sammlungsschwerpunkt des Museums. Dabei erhielt das Museum einige Objekte von außerordentlicher Qualität. In der Konzeption der Dauerausstellungen wurde dieser Sammlungsschwerpunkt nach außen präsentiert, sowohl im Interimsbau als auch im späteren Dimitroff-Museum. Die Präsentation „jüngerer“, moderner und zeitgenössischer Kunst erfolgte zumeist über private Leihgaben und Kooperationen mit anderen Häusern, da hierfür aus den genannten Gründen nicht auf ausreichend eigene Bestände zurückgegriffen werden konnte. Welche Strategien die Angestellten des MdbK in der Konzeption der Kunstaussstellungen entwickelten, ob und wie sie dabei unterstützt oder blockiert wurden und wo sie die inhaltlichen Schwerpunkte setzten, wird im nachfolgenden Kapitelblock erörtert.

3. Die ersten Kunstaussstellungen am MdbK nach Kriegsende: Die Besatzungszeit (1945–1948)

3.1 Die Anfänge: Erste Ausstellungen des MdbK nach Kriegsende

Die ersten Kunstaussstellungen am Leipziger Museum der bildenden Künste nach Ende des Zweiten Weltkrieges erscheinen zugleich vorhersehbar und überraschend.⁴⁵⁹ Vorhersehbar deshalb, da sie weitestgehend dem kulturpolitischen Kurs, wie er in allen vier Besatzungszonen verfolgt wurde, entsprachen.⁴⁶⁰ Alle Besatzungsmächte strebten gleichermaßen die Demokratisierung Deutschlands und die Zerschlagung des Faschismus an. Grundlage für das gemeinsame kulturpolitische Vorgehen bildeten die „zunächst abstrakt gleichen Ziele der Siegermächte bei ihrer Deutschlandpolitik wie sie im Potsdamer

⁴⁵⁸ Vgl. Auflistung „Einnahmen“ mit Vermerken zu Kurt Engewald, Hans Klemm, C.G. Börner, Lothar Hempe, Lehmann. Hier wurden beispielsweise „Kollwitzblätter“ verkauft. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Erwerbungen, Tausch: 1945–1947 (?) (1974), undatiert, unpag. Siehe auch: Auflistung „Für die Versteigerung von Buchhandlung Engewald“ mit 14 Positionen teilweise aus dem Verwahrbestand MdbK und Mappen. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Erwerbungen, Tausch: 1945–1947 (?) (1974), undatiert, unpag.

⁴⁵⁹ Die Überlegungen des nachfolgenden Kapitels wurden im Rahmen des Tages der Stadtgeschichte Leipzig am 16. April 2021 in einem Vortrag vorgestellt. Die Publikation eines Aufsatzes mit den nachfolgend hier präsentierten Forschungsergebnissen ist für 2023 in Planung.

⁴⁶⁰ Vgl. Höpel 2017, S. 23.

Abkommen niedergelegt waren.⁴⁶¹ Bis zum Ausbruch des Kalten Krieges im Jahr 1948 stellten die Sowjetunion, Großbritannien, Frankreich oder die USA ihre eigenen kulturpolitischen Ziele zugunsten der Bündnispolitik zurück.⁴⁶² In ganz Deutschland wurden nach Kriegsende Ausstellungen eröffnet, die in ihrer Werkauswahl an die Zeit der Weimarer Republik anknüpften, die Errungenschaften der (älteren) europäischen Kultur aufzeigten oder die Kunst der Gegenwart meist mit regionalem Schwerpunkt präsentierten. So auch in Leipzig. Und dennoch waren die ersten Kunstausstellungen in Leipzig auch überraschend. So organisierte das MdbK eine Vielzahl von Ausstellungen. Auch die Rückführungen, der Sammlungsaufbau, das Personalmanagement und die Konzepte wurden in hohem Tempo umgesetzt. Nicht zuletzt erscheint die Auswahl der zeitgenössischen Künstler:innen im Verlauf der ersten Nachkriegsjahre bemerkenswert. Die verhältnismäßig geringen Kriegsverluste von nur 25 Prozent der Bestände, die Überführung der Kunstwerke, Bücher und Möbel im Zuge der Bodenreform aus Privatbesitz in die städtischen Sammlungen, die Schenkungen und Ankäufe ermöglichten bereits sehr früh eine rege Ausstellungstätigkeit in Leipzig. Der Wiederaufbau der Gebäude und der Infrastruktur wurde in der Messestadt sowohl von den amerikanischen als auch den sowjetischen Besatzern hoch priorisiert. Schließlich entwickelte sich in den Sommermonaten des Jahres 1945 ein Netzwerk kunstpolitischer Akteur:innen, das in seinen Verbindungen und Beziehungen befruchtend auf die museale Praxis in der Wirtschaftsmetropole wirkte.

In den kommenden drei Kapiteln werden ausgewählte Kunstausstellungen in Leipzig zwischen 1945 und 1948 untersucht. Von den insgesamt 33 ausgeführten Ausstellungen werden insbesondere in den Blick genommen: „Käthe Kollwitz“ (16. Dezember 1945 bis 11. Februar 1946), „Befreite Kunst“ (10. März bis 14. April 1946), „Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik und Plastik der Gegenwart“ (8. Dezember 1946 bis 9. Februar 1947) und „Die Malerei der Gegenwart“ (31. August bis 12. Oktober 1947). Im Anhang dieser Arbeit ist eine Liste aller am MdbK durchgeführten Expositionen aufgeführt. Die für dieses Kapitel ausgewählten Ausstellungen können als Fallbeispiele gelesen werden, die den kunstpolitischen Kurswechsel im Leipzig der Nachkriegszeit verdeutlichen. Anhand folgender Fragen wird das Material untersucht: Welche Ausstellungsobjekte wurden ausgewählt? Wer entschied über die ausgestellten Positionen und die ausgewählten

⁴⁶¹ Held 1981, S. 10.

⁴⁶² Vgl. Eggeling 1998, S. 2.

Themen? Wer entwarf die Konzepte und inwieweit brachten sich das Kulturamt oder die sowjetische Besatzungsmacht in den Ausstellungsprozess mit ein?

3.1.1 „Käthe Kollwitz“ und „Der Schaffende Mensch in Werken der bildenden Kunst“ als erste Nachkriegsausstellungen im Naturkundlichen Heimatmuseum (16.12.1945–11.2.1946)

Die Ausstellungstätigkeit am Leipziger Museum der bildenden Künste begann aufgrund der logistischen Herausforderungen, wie sie in der direkten Nachkriegszeit vorherrschten, zunächst über Kooperationsveranstaltungen mit den anderen Museen der Stadt im einzig erhaltenen Museumsbau, dem Naturkundlichen Heimatmuseum (Lortzingstraße 3, gegenüber Goedelerring). Mit der Planung wurde im August 1945 im Zuge der vom Kulturamt initiierten Museumsleiterbesprechung begonnen.⁴⁶³ Die Konzepte für die kommenden Ausstellungen des MdbK entwickelte der noch amtierende Museumsdirektor Werner Teupser in Absprache mit dem neuen Leiter des Kulturamts, Rudolf Hartig. Der wechselseitige Schriftverkehr belegt die intensive Diskussion der Themen und Künstler:innen sowie eine mögliche Kooperation mit dem Leipziger Kunstverein. Museumsdirektor Werner Teupser schlug zuerst eine Auswahl an Grafik von Käthe Kollwitz, Max Liebermann (1847–1934), Lovis Corinth (1858–1925) und Max Slevogt (1868–1932) vor. Diese Auswahl sollte zum einen „künstlerische Erscheinungen der Öffentlichkeit wieder [vorführen], die in den Jahren des vergangenen Regimes unterdrückt, bzw. ausgeschert worden waren“ und zum anderen als reine grafische Ausstellung den Material-, Transport- und Personalmangel abfedern. Ferner empfahl Teupser eine Kollektivausstellung in Kooperation mit Prof. Walter Tiemann, dem Interimsdirektor der Leipziger Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe (später Hochschule für Grafik und Buchkunst), zur Buch- und Schriftkunst in Leipzig, eine Sonderausstellung zu Alfred Frank (1891–1945), dem „Gesicht des schaffenden Menschen“ oder „Sächsischen Meistern aus drei Generationen“.⁴⁶⁴ Teupser's Überlegungen bezogen sich also hauptsächlich auf den grafischen Bestand des Museums sowie ortsansässige, bereits etablierte sowie ehemals

⁴⁶³ Protokoll Kulturamt, Museumsleiterbesprechung im Naturkundlichen Heimatmuseum am 16. Aug. 1945 auf Einladung von Herr Amtsvorstand Hartig. Anwesende: Prof. Dr. Reinhard (Länderkunde), Prof. Dr. Erkes (Völkerkunde und Kunstgewerbe), Dr. Schulze (Stadtgeschichte) in Begleitung von Kustos Dr. Lange, Dr. Teupser (MdbK) und Dr. Döring (Naturkunde). StadtAL, StVuR 8786, Bl. 4.

⁴⁶⁴ Teupser an R. Hartig, 28.8.45. Reaktion auf Museumsleitertreffen vom 16.8.45. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 10.

verfemte Künstler:innen. Eine Differenzierung der verschiedenen Verfolgungshintergründe der Protagonisten wurde dabei nicht vorgenommen. Auch kann nicht festgestellt werden, ob zwischen Mal-, Ausstellungs- oder Verkaufsverboten unterschieden wurde. Hartig ergänzte diese Vorschläge um folgende Themen: „Nie wieder Krieg“, Albrecht Dürer (1471–1528) mit den Apokalyptischen Reitern, „Caillots“ (gemeint ist Jacques Callot, 1592–1635) „Schrecken des Krieges“, die Radierungen von Francisco de Goya (1746–1828), die „Allegorien“ von Arnold Böcklin (1827–1901), Wilhelm Trübner (1851–1917), die zeitgenössischen Künstler Franz Masereel (1898–1972), Käthe Kollwitz, Otto Dix (1891–1969), Max Schlichter (vermutlich: Rudolph Schlichter, 1890–1955) und Georg Grosz (1893–1959), „deren Werke in grösster Anschaulichkeit und Ungeschminktheit den Krieg als furchtbarsten Rückfall in die Barbarei anprangern.“ Dem Kulturamtsleiter zufolge solle die Ausstellungspolitik der nächsten Zeit in Richtung „Der arbeitende Mensch in der Kunst“ geleitet werden.⁴⁶⁵ Anders als Teupser wählte Hartig die Kunstwerke von ihren Botschaften, ihren Bildthemen her aus, wobei er weder auf die Verfügbarkeit noch auf die logistischen Komponenten achtete. Mit diesen Vorschlägen griff er direkt und wortwörtlich die Impulse seiner Schwägerin und zukünftigen Leiterin der grafischen Sammlung am MdbK, Margarete Hartig, auf. Sie verfasste ein zweiseitiges, undatiertes Maschinenmanuskript mit dem Titel:

Anregungen für sporadische Ausstellungen bildender Kunst mit Tendenzcharakter (Antimilitaristisch oder sozial) von Werken, die dem Publikum durch die Kriegsmaßnahmen (Schließung der Museen) lange vorenthalten worden sind mit ausgesprochen kunsterzieherischer Absicht auch der grossen Massen des Volkes, denen Kunstgenuß bisher keine Selbstverständlichkeit war wie den privilegierten [sic!] Schichten des Bürgertums.⁴⁶⁶

Hier finden sich die von Rudolf Hartig vorgeschlagenen Künstler:innen und die angesprochenen Ausstellungsthemen „Nie wieder Krieg“ oder „Der arbeitende Mensch in der Kunst“ wieder. Die übernommenen inhaltlichen Vorschläge wurden in Margarete Hartigs Manuskript handschriftlich am Rand der Textpassagen markiert.⁴⁶⁷ Es ist also davon auszugehen, dass sich der Leiter des Kulturamtes zu Beginn seiner Amtszeit von der kunstbeflissenen Schwägerin anleiten ließ und diese damit direkten Einfluss auf die Ausstellungskonzeption der direkten Nachkriegszeit nehmen konnte.

⁴⁶⁵ Brief von R. Hartig an Teupser, betr. Ausstellung MdbK, 5.9.45. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 20.

⁴⁶⁶ StadtAL, StVuR 8786, Bl. 1-2. Undatiertes Maschinenmanuskript, unterzeichnet mit M. Hartig.

⁴⁶⁷ Das Manuskript wurde im Stadtarchiv Leipzig im Bereich Volksbildungsamt, Dezernat für Kunst und Kunstpflege archiviert. Es handelt sich also um das dem Kulturamt vorliegende Dokument.

Die erste Ausstellung, die nach Kriegsende organisiert wurde, ehrte als Gedächtnis- ausstellung die im April 1945 verstorbene Künstlerin Käthe Kollwitz. Parallel war die Schau „Der Schaffende Mensch in Werken der bildenden Kunst“ mit Kunstwerken verschiedener Künstler:innen angedacht. Für diese sah Teupser folgende Positionen aus dem Bestand des MdbK vor: Constantin Meunier (1831–1905) „Grubenarbeiterinnen“ (Öl/Lw, 240,5 × 160 cm, 1880), Robert Sterl (1867–1932) „Steinbrecher“ (Öl/Lw, 105,8 × 126 cm, 1911), Max Liebermann „Konservenmacherinnen“ (Öl/Holz, 49 × 65,3 cm, 1879), Rudolph Belling (1896–1972) „Der Bergmann“ (Eisen, 79 cm, 1930), Raddatz (1906–1962) „der Arbeiter“ (unbekannt), Constantin Meunier „Grubenarbeiterkopf“ (unbekannt); „dazu aus graphischer Sammlung neuere Graphik und Zeichnung“.⁴⁶⁸ Diese Auswahl wurde durch Rahmen und Kunstwerke aus Privatbesitz ergänzt, wozu im Oktober 1945 im *Leipziger Amtsblatt*, im *Informationsblatt* sowie in der *Sächsischen Zeitung* aufgerufen wurde.⁴⁶⁹ Der Eröffnungstermin wurde verschoben, da die Genehmigung der sowjetischen Militärregierung vermutlich aufgrund der NS-Vergangenheit des Museumsleiters Teupser nicht erteilt wurde.⁴⁷⁰ Schließlich eröffnete am 16. Dezember 1945 die erste Sonderschau der Leipziger Museen im Naturkundlichen Heimatmuseum.⁴⁷¹ Die Kuratoren wählten 66 originale Grafiken von Käthe Kollwitz aus und ergänzen diese um Arbeiten von Sella Hasse (1878–1963, Schülerin von Kollwitz),⁴⁷² Franz Metzner (1870–1919, Bildhauer, der die Skulpturen im Leipziger Völkerschlachtdenkmal schuf) und Rudolf Warnecke (1905–1994, Grafiker und Illustrator).⁴⁷³ Für die Ausstellungen des MdbK wurden allein im Dezember 1211 Besucher und im Januar 1581 Besucher gemeldet. Über die gesamte Laufzeit wurden 5100 Personen gezählt.⁴⁷⁴ Führungen an zwei Tagen in der Woche bildeten das

⁴⁶⁸ Teupser an R. Hartig, 27.9.45. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 21.

⁴⁶⁹ Informationsblatt und Aufruf an die Leipziger Bevölkerung; gedruckt am 24.10.45 im Amtsblatt und 26.10.45 in der Sächsischen Volkszeitung. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 30.

⁴⁷⁰ Vgl. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 55, 75, 78, 81.

⁴⁷¹ Vgl. Die Museumsleitung, Sonderschau Leipziger Museen, Eröffnung 17.12 (1945), Manuskript, vermutl. Eröffnungsrede von Johannes Jahn. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 103.

⁴⁷² Sella Hasse, geb. Schmidt, auch als Selly Schmidt und unter dem Pseudonym Essa Halles bekannt (geb. 12.02.1878 Bitterfeld, gest. 27.04.1963 Berlin), war eine deutsche Malerin und Grafikerin. Sie lebte und arbeitete in Berlin, Hamburg und Wismar. Schülerin von Lovis Corinth und Käthe Kollwitz. Vgl. Onlinedatenbank, Verband der Berliner Künstlerinnen 1867. URL: <http://www.vdbk1867.de/lexikon/hasse-sella/> (abgerufen am: 11.10.2020).

⁴⁷³ Werklisten dokumentieren Titel und Technik der Kunstwerke. Vgl. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947, unpag.

⁴⁷⁴ Vgl. Stadtrat Franz und Direktor Hartig an Oberleutnant Seilert, Zentralkommandantur, 11.2.1947. Bericht über die Museen der Stadt Leipzig. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 225.

pädagogische Rahmenprogramm. Dazu berichtete Margarete Hartig am 17. Januar 1946 an das Kulturredamt:

Das Interesse bei den Führungen ist sehr rege. Kollwitz ist für jüngere Menschen, denen es noch an innerer Reife fehlt, scheinbar etwas schwer zu verstehen. Ihre Kunst wird oft als hässlich abgelehnt. Hingegen bekunden Frauen aus den Kreisen der organisierten Arbeiterschaft gerade für ihr Schaffen größtes Verständnis und Interesse.⁴⁷⁵

Die grafischen Arbeiten von Käthe Kollwitz mit Titeln wie „Tote Mutter mit Kind“, „Kinderkopf“ oder „Abschied“ wurden durch Blätter aus den Zyklen „Bauernkrieg“, „Weberaufstand“ oder „Krieg“ ergänzt. Damit bildete die Ausstellung einen Querschnitt aus Käthe Kollwitz grafischem Schaffen ab. Die Ausstellung wurde in Teilen auch in andere Städte wie beispielsweise nach Altenburg ausgeliehen.⁴⁷⁶ Es kann davon ausgegangen werden, dass Johannes Jahn und Margarete Hartig dem Konzept des ausgeschiedenen Museumsdirektors Werner Teupser für diese erste gemeinschaftlich organisierte Ausstellung folgten. Die Auswahl hing hier maßgeblich von den verfügbaren Materialien ab. Es galt zuvorderst in der Kürze der Zeit überhaupt eine Ausstellung zusammenzubringen, die auf die aktuellen Gegebenheiten einging. In den nachfolgenden Ausstellungen konnten sich Jahn und Hartig inhaltlich mehr einbringen und zudem auf die größtenteils rückgeführten Kunstwerke zurückgreifen.

3.1.2 Die Präsentation „Befreiter Kunst“ in Leipzig (10.3.–14.4.1946)

Die Ausstellung „Befreite Kunst“ wurde parallel zu einer Retrospektive auf den Künstler Rüdiger Berlit vom 10. März 1946 bis zum 14. April 1946 als Teil der Leipziger Frühjahrsausstellung in den Räumen des Naturkundlichen Heimatmuseums umgesetzt.⁴⁷⁷ Zu dieser Ausstellung liegen im Museumsarchiv die Rede des Direktors anlässlich der Eröffnung, mehrere Texte von Margarete Hartig, eine Besprechung von Dr. Erich Marx mit ausführlicher Beschreibung der Kunstwerke sowie der Schriftverkehr des Museums mit der

⁴⁷⁵ M. Hartig, MdbK an Kulturredamt. Bericht über Ausstellung Käthe Kollwitz und arbeitender Mensch, 17.1.46. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 161.

⁴⁷⁶ Vgl. MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, Abt. Kunst und Kunstpflege, 10.5.46. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 144. Siehe auch: Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Wirkungsgruppe Altenburg (Hg.): Sonderausstellung Käthe Kollwitz. Ausst. Kat. Lindenau Museum Altenburg. Altenburg 1946.

⁴⁷⁷ An den Frühjahrsausstellungen waren ebenso das Stadtgeschichtliche Museum („Leipzig im Spiegel der Jahrhunderte“ - Stadtansichten) und das Kunstgewerbemuseum („Modernes Kunsthandwerk aus Leipzig und Umgebung“ in den Korridoren des stark zerstörten Grassimuseums) beteiligt. Die Besucher:innen konnten entweder pro Ausstellung 30 Pf. zahlen oder eine Sammelkarte für 50 Pf. erwerben. Vgl. Volksbildungsamt/Kulturredamt an Nachrichtenamt, 4.3.46. StadtAL, StVuR 8787, Bl. 27.

Stadtverwaltung vor. Es ist also möglich, die Organisation und Umsetzung der Ausstellung etwas umfangreicher als für die ersten beiden Kunstausstellungen nach Kriegsende nachzuzeichnen.

Die Planungen anlässlich der Frühjahrsausstellung 1946 begannen spätestens im Januar 1946. Da dem MdbK nach wie vor keine eigenen Räumlichkeiten zur Verfügung standen, musste erneut auf das Heimatkundemuseum zurückgegriffen werden. In einem Brief an das Kulturrat vom 17. Januar 1946 präsentierten Johannes Jahn und Margarete Hartig ihre Vorschläge für die kommende Sonderausstellung.⁴⁷⁸ Den Ausgangspunkt sollten Retrospektiven zu Alfred Frank und Rüdiger Berlit bilden, aber auch der Künstlerin „L. Ziegenfuss (Frau von Kurt Massloff)“⁴⁷⁹ wurde gedacht. Der Grafiker Alfred Frank war aktiver Widerstandskämpfer, Gründungsmitglied der Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO) und des Nationalkomitees Freies Deutschland in Leipzig (NKFD). Er wurde am 12. Januar 1945 in Dresden hingerichtet. Auch Rüdiger Berlit engagierte sich als einer der führenden Leipziger Expressionisten in der kommunistischen Partei und publizierte beispielsweise für die Zeitschrift „Die Aktion“, herausgegeben von Franz Pfemfert (1879–1954).⁴⁸⁰ Geplant wurde auch mit Werken der jüdischen Künstler Eugen Hamm und Eduard Einschlag, die gemeinsam mit Max Schwimmer zu den führenden Impressionisten in Leipzig zählten. Bereits im Januar 1919 bestritten Rüdiger Berlit, Eduard Einschlag, Eugen Hamm, Will Semm und Max Schwimmer gemeinsam eine Ausstellung des Leipziger Kunstvereins im Museum der bildenden Künste, woran diese Schau nun anknüpfen konnte.⁴⁸¹ In der Vorbereitung planten Margarete Hartig und Johannes Jahn auch auswärtige Künstler wie Ernst Barlach (1870–1938), Marc Chagall (1887–1985), Conrad Felixmüller (1897–1977), Karl Hofer (1878–1955), Paul Klee (1879–1940), Oskar Kokoschka (1886–1980), Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), Max Liebermann, Franz Marc (1880–1916), Emil Nolde, Emil Orlik (1870–1932), Max Pechstein (1881–1955), Joachim Ringelnatz

⁴⁷⁸ Mdbk, Jahn und M. Hartig, an Kulturrat, 17.1.46. StadtAL, StVuR 8787, Bl. 1f.

⁴⁷⁹ Zu L. Ziegenfuss ist nichts bekannt. Sighard Gillen schreibt in seiner Dissertation, dass Massloffs Frau Ingrid Anfang 1945 hingerichtet wurde. Vgl. Gillen, Sighard: "Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit". Bernhard Heisig im Konflikt zwischen 'verordnetem Antifaschismus' und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Heidelberg 2002, S. 445. In der Ausstellung „Sammlung im Blick. Leipziger Schule“ vom 11.8.2020 bis 5.9.2021 am MdbK Leipzig wird das Gemälde „Demonstration (Für Freiheit und Brot)“ aus dem Jahr 1932 der Künstlerin Trude Massloff-Zierfuss (1885-1943) präsentiert.

⁴⁸⁰ Berlit ist sowohl mit Bild- als auch mit Textbeiträgen von 1919 bis 1928 in „Die Aktion“ vertreten. Im Juni 1919 erscheint ein Sonderheft mit Grafiken von Berlit. Vgl. Die Aktion, hrsg. v. Franz Pfemfert, 9. Jg, H. 21/22, 7. Juni 1919. URL: <http://archive.org/details/DieAktion09jg1919> (abgerufen am: 10.11.2020).

⁴⁸¹ Vgl. Hüttel, Richard (Hg.): Rüdiger Berlit und der Expressionismus in Leipzig. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2010, S. 170.

(1883–1934) und Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) ein. Bei dieser Auswahl orientierten sie sich mehrheitlich an den vor dem Zweiten Weltkrieg etablierten Künstler:innen und Künstlergruppen der Avantgarde (Brücke, Blauer Reiter, Bauhaus, Berliner Secession). Dieses Vorgehen kann auch für die Zusammenstellung der Werke in der fast zeitgleich in Celle stattgefundenen Schau „Befreite Kunst“ beobachtet werden.⁴⁸² Da das MdbK in Leipzig, wie bereits beschrieben, seit der Aktion „Entartete Kunst“ ab 1937 über keine nennenswerten Bestände an moderner Kunst mehr verfügte und auch zuvor nicht für seine Bestände an moderner Kunst bekannt war,⁴⁸³ wandte sich das Kulturrat für die Akquise wie schon für die „Käthe Kollwitz“ Ausstellung an die Bevölkerung:

Das Kulturrat bittet Besitzer von Werken (Gemälden, graphischen Blättern und Bildwerken) solcher Künstler, die unter der Hitler-Regierung verfemt waren, diese Werke zu einer demnächst zu eröffnenden Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Mitteilung an das Museum Karl-Marx-Platz erbeten.⁴⁸⁴

Die Kunstwerke wurden aber auch direkt von den Künstler:innen oder von privaten Sammlern ausgeliehen. Im Archiv des MdbK ist eine Liste der „Leihgeber f. ‚Befreite Kunst‘. Einladungen z. E. Öffnungsfeier 10.3.1946“ dokumentiert.⁴⁸⁵ Hier wird beispielsweise der Jurist Victor Peters aufgeführt, der eine umfangreiche Sammlung expressionistischer Kunst mit zahlreichen Gemälden und Grafiken Rüdiger Berlits unterhielt.⁴⁸⁶ Auch das Kulturrat bemühte sich durch Hinzuziehung des Kulturbundes um die inhaltliche Konzeption der Ausstellung. Der Leiter des Leipziger Kulturbundes, Kurt Engewald, unterhielt in seiner Buchhandlung ebenso eine kleine Galerie. In einem Brief vom 28. Dezember 1945 erfragte Rudolf Hartig bei Kurt Engewald Vorschläge für eine geplante Sonderausstellung Leipziger Künstler:innen, die das Kulturrat ab Februar 1946 durchführen wollte.⁴⁸⁷ Das Kulturrat verstand sich demnach auch als Organisator der Kunstausstellung.

⁴⁸² „Da hängen und stehen sie vor den hellen Wänden in den kleinen, in aller Eile hergerichteten Stuben des Schloßchens im Französischen Park, die Blätter und Gemälde von Feininger, Gleichmann, Heckel, Hofer, Kokoschka, Kollwitz, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, die Zeichnungen, Bronzen und Holzbildwerke von Barlach.“ Werner, Bruno E.: Begegnung mit befreiter Kunst. In: Die Zeit, 5, 1946.

⁴⁸³ Vgl. Bußmann 2012.

⁴⁸⁴ Volksbildungsamt, Kulturrat, Hartig/Franz, an Nachrichtenamt zur Weiterleitung an Sächsische Volkszeitung und Volksstimme, 2.2.46. StadtAL, StVuR 6898, Bl. 75.

⁴⁸⁵ In der Gästeliste dokumentiert wurden: „Felix Schlotte, Dr. V. Peters, Gewerbeschuldirektor Kießlich, Prof. Dr. Beenken, Frau Schulz-Schomburgk, Prof. Tiemann, Dr. Kuhn, Kunsthändler Maltz, Frau Helene Berlit, Dr. Bretschneider, Fr. Elisabeth Voigt, Bildhauer Alfred Thiele, Hugo Tittmann, Prof. Schmidt-Rottluff.“ Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947, unpag.

⁴⁸⁶ Vgl. Hartleb, Renate: „...in glücklichen Momenten ganz aus der Farbe heraus...“ Der Leipziger Expressionist Rüdiger Berlit - Notizen zu Leben und Werk. In: Hüttel, Richard (Hg.): Rüdiger Berlit und der Expressionismus in Leipzig. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2010, S. 30-57. Hier: S. 38.

⁴⁸⁷ Vgl. StadtAL, StVuR 8786, Bl. 135.

Am 10. März 1946 konnte schließlich im Rahmen der Frühjahrsausstellung der Leipziger Museen eine Retrospektive auf Rüdiger Berlit sowie die Schau „Befreite Kunst“ eröffnet werden. Das Museum zählte insgesamt 3580 Besucher:innen.⁴⁸⁸ In einer Kritik besprach Dr. Erich Marx die für ihn wesentlichen Künstler:innen, was eine Rekonstruktion der Ausstellung ermöglicht.⁴⁸⁹ Leider ist nicht bekannt, wo diese Besprechung veröffentlicht wurde. Sie liegt als Maschinenmanuskript im Archiv des MdbK vor. Der Abgleich der Rezension mit den von den Kuratoren geplanten Positionen macht deutlich, dass fast alle der ursprünglich angedachten Künstler:innen auch zur Präsentation kamen. Lediglich die Arbeiten des Malers Alfred Frank konnten aufgrund von Unstimmigkeiten mit dessen Witwe nicht gezeigt werden.⁴⁹⁰ Hatten die Museumsangestellten für diese Ausstellung also freien Gestaltungsspielraum in der Auswahl der künstlerischen Positionen? In der Rezension werden neben Max Liebermann, Max Pechstein und Emil Nolde insbesondere Karl Schmidt-Rottluff, Joseph Eberz (1880–1942), Oskar Kokoschka und Karl Hofer hervorgehoben, wobei Marx die Zusammenstellung der Kunstwerke als eher zufällig erscheinend charakterisiert. Die Entscheidung der Ausstellungsleitung, einen Faksimile-Druck von Franz Marc zu präsentieren, „zwecks Verdichtung des frühexpressionistischen Zeitatems“⁴⁹¹, wird vom Rezensenten gelobt. Während er die Bilder der Leipziger Künstler Eduard Einschlag und Rüdiger Berlit als dekorativ bezeichnet, erscheint Eugen Hamm als „großes Talent“⁴⁹². Bei der Grafik werden Willy Jäckel (1888–1944), Ernst Barlach, Käthe Kollwitz sowie die Lithografien von Kurt Magritz (1909–1992) erwähnt, „die das Elend der Unterdrückten symbolisch zum Ausdruck bringen.“⁴⁹³ Bei den plastischen Arbeiten fällt ihm die besondere Qualität der Arbeiten von Wilhelm Lehmbruck und Alfred Thiele auf. Thieles Positionen „zeugen von echtem Sinn für Werkgerechtigkeit“ und „gehören zum Bestgekonnten, was die deutsche Tierplastik aufzuweisen hat.“⁴⁹⁴ Er kritisiert allgemein, dass die Beschriftungen der Werke unzureichend und die Gestaltung der Räume „reichlich provisorisch, ja lieblos

⁴⁸⁸ Vgl. Stadtrat Franz und Direktor Hartig an Oberleutnant Seilert, Zentralkommandantur, 11.2.1947. Bericht über die Museen der Stadt Leipzig. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 225.

⁴⁸⁹ Dr. Erich Marx, Befreite Kunst, 1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947, unpag.

⁴⁹⁰ MdbK, Jahn, an Kulturredaktion, 8.3.46. Bericht über Fehlmeldung Ausstellung Alfred Frank. StadtAL, StVuR 8787, Bl. 47.

⁴⁹¹ Marx 1946, unpag.

⁴⁹² Marx 1946, unpag.

⁴⁹³ Marx 1946, unpag.

⁴⁹⁴ Marx 1946, unpag.

wirkt.⁴⁹⁵ Recht versöhnlich schließt Marx mit den Worten: „ein beglückendes Wiedersehen mit einer Vergangenheit, die zugleich lebendigste Gegenwart ist.“⁴⁹⁶

Zwei der von Marx benannten Kunstwerke, Elisabeth Voigts (1893–1973) Ölbild „Der rote Stier/Mädchen mit Stier“⁴⁹⁷ sowie Emil Noldes Aquarell „Mohn und Iris“⁴⁹⁸ fallen in der Analyse der untersuchten Quellen immer wieder auf, woraufhin sich eine nähere Untersuchung anbietet.⁴⁹⁹ Erich Marx schloss seinen Beobachtungen zu beiden Kunstwerken auch eine Wertung an. Obschon er den Grafiken von Elisabeth Voigt „größte Ausdruckskraft“ nachsagte, bezeichnete er die präsentierten Gemälde der Künstlerin als „weniger glücklich“: „Das große Bild ‚Mädchen mit Stier‘ hätte man hier gern vermisst.“⁵⁰⁰ Zudem erschloss sich dem Autor die Auswahl ihrer Werke für diese Ausstellung im Allgemeinen nicht, da Elisabeth Voigt „weder zu den ‚Entarteten‘ gerechnet, noch mit Malverbot und anderen Chickanen verfolgt wurde“.⁵⁰¹ Als Außenstehendem war Marx vermutlich nicht bekannt, dass die Werke der Leipziger Künstlerin Elisabeth Voigt als Alternative zu den Arbeiten von Alfred Frank präsentiert wurden. Sie erklärte sich nach der Absage durch Franks Witwe kurzfristig bereit, ihre Stücke auszustellen.⁵⁰² Zu Nolde bemerkt Marx: „Sein Tempera-Stilleben ‚Mohn und Iris‘, das in glühenden, ungebrochenen Farben, an die transparente Leuchtkraft alter Kirchenfenster erinnert, ist [...] ein strahlender Akkord in wenigen, volltönenden Grundnoten.“⁵⁰³

Die Arbeiten Voigts und Noldes allein waren für sich betrachtet spannende Exponate in der Ausstellungslandschaft der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre. Sie fielen beide durch ihre

⁴⁹⁵ Marx 1946, unpag.

⁴⁹⁶ Marx 1946, unpag.

⁴⁹⁷ Elisabeth Voigt: Der rote Stier/Mädchen mit Stier, 1944–1961, Öl auf Lw., 1,30 x 1,80m, MdbK Leipzig. Auf schriftliche Anfrage der Autorin an den Kurator Jan Nicolaisen im MdbK wurde das Bild 1985 aus Leipziger Privatbesitz erworben. Abbildung über Leipziger Internetzeitung, URL: https://www.l-iz.de/wp-content/uploads/2017/02/voigt_stier.jpg (abgerufen am: 8.4.2021)

⁴⁹⁸ Emil Nolde: Mohn und Iris, um 1930, Aquarell, 45,6 x 34,1 cm, MdbK Leipzig, erworben 1934 und im Bestand erhalten. Nach Karl-Heinz Mehnert entging das Blumenstillleben der Beschlagnahme 1937 im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ und zählt damit zu den wenigen Stücken, das nach 1945 im MdbK aus eigenen Beständen präsentiert werden konnte. Vgl. Mehnert, Karl-Heinz: Die Graphische Sammlung. In: Museum in der DDR. Museum der bildenden Künste. Leipzig 1987, S. 124f (mit Abbildung). Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/ffm_conedakor-ec511fcb50fec381b928d6cba473ca184101ae81 (abgerufen am: 12.6.2022).

⁴⁹⁹ Der Schriftwechsel zwischen Margarete Hartig und Emil Nolde (Reproduktionsanfrage von „Mohn und Iris“) wurde als Referenz zur Akteurscharakterisierung der Kustodin bereits angeführt. Elisabeth Voigts Arbeiten werden in den nachfolgenden Kapiteln noch näher auf ihre Rezeption vor und nach 1945 hin untersucht.

⁵⁰⁰ Marx 1946, unpag.

⁵⁰¹ Marx 1946, unpag.

⁵⁰² Vgl. MdbK, Jahn, an Kulturamt, 8.3.46. StadtAL, StVuR 8787, Bl. 47.

⁵⁰³ Marx 1946, unpag.

leuchtende Farbwirkung auf; Format, Technik, Sujet und Farbauftrag unterscheiden sich jedoch deutlich voneinander. Das großformatige Ölgemälde Voigts (1,30 x 1,80 Meter) wurde 1944 begonnen und erst 1961 endgültig fertiggestellt.⁵⁰⁴ Die zur Ausstellung 1946 präsentierte Version kann nicht mehr rekonstruiert werden. Auf der heutigen Fassung hält eine junge Frau einen roten Stier an den Zügeln, der in seiner Farbe, Dynamik und Größe in der Diagonale fast den gesamten Bildraum einnimmt. Die Figur am linken Bildrand, durch ihre Kleidung als Bäuerin erkennbar, stemmt ihre Füße in den Boden, um die Kontrolle über das Tier zu erlangen. Ein massiver Metallzaun am rechten Bildrand und Berge im Hintergrund rahmen die Szene ein. Die Gestaltung erscheint holzschnittartig, die Konturen sind klar ausdefiniert, die Formen reduziert. Noldes Aquarell in einem mittleren Format entstand bereits wie viele weitere dieser Art in den frühen 1930er-Jahren. Das Blumenstillleben besticht durch das leuchtende Kolorit der Blüten vor dunklem Hintergrund. Den größten Teil des Bildes nehmen vier unterschiedlich große, rote Mohnblüten ein. Dunkelgrüne Blätter mit hellgrünen Farbakzenten grenzen den unteren Bildabschnitt ab. Ein blausvioletter Rittersporn teilt den Strauß in der Diagonalen in einen vorderen und einen hinteren Bereich, der wiederum von gelben Schwertlilien dominiert wird.

Über die Auswahl der Gemälde Elisabeth Voigts wunderte sich der Rezensent der Ausstellung zurecht, wenn er fragt: „Sollte da nicht das liebe Motiv, etwa die Beziehung zur Kollwitz, das einseitig verstandene ‚Zeitnahe‘, ausschlaggebend gewesen sein?“⁵⁰⁵ Als Meisterschülerin von Karl Hofer und Käthe Kollwitz im Berlin der 1920er-Jahre weist Voigt natürlich eine gewisse Nähe zu den verfemten Künstler:innen auf, auch wenn sie selbst durch Ausstellungsbeteiligungen und zahlreiche Preisverleihungen in der NS-Zeit als protegirt galt.⁵⁰⁶ Barbara John beschreibt Voigts Wirken in der NS-Zeit als „geprägt von einer Annäherung an den Geschmack der Zeit, während ihre Arbeit gleichzeitig von tiefen

⁵⁰⁴ Vgl. John, Barbara: Die bessere Hälfte. Malerinnen aus Leipzig. Ausst. Kat. Kunsthalle der Sparkasse Leipzig. Leipzig 2015, S. 41; Krautzig, Steffen (Hg.): Utopie und Untergang. Kunst in der DDR. Ausst. Kat. Kunstpalast Düsseldorf. Dresden 2019, S. 50. Zuletzt hing es im MdbK in der Ausstellung „Sammlung im Blick: Leipziger Schule“ vom 16. März bis 22. August 2021.

⁵⁰⁵ Marx 1946, unpag.

⁵⁰⁶ Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte erarbeitete zwischen 2007 und 2011 in Kooperation mit dem Haus der Kunst München und dem Deutschen Historischen Museum in Berlin eine Datenbank, die alle Kunstwerke, Künstler, Kataloge und Bildquellen der Großen Deutschen Kunstausstellungen (GDK) in München zwischen 1937 und 1944 analysierte. Zwischen 1937 und 1941 ist Voigt mit zwei Gemälden („Mittag“ und „Wollsammlung“) sowie zwei Grafiken („Werwolf“ I und II) bei der GDK vertreten. Vgl. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19400802.html> (abgerufen am: 27.5.2020). Siehe auch: Kober, Karl Max: Die Kunst der frühen Jahre. Leipzig 1989, S. 53f.

Ängsten und Zweifeln durchdrungen ist.“⁵⁰⁷ Das würde in jedem Fall die zahlreichen Übermalungen des großformatigen Gemäldes „Der rote Stier“ erklären.⁵⁰⁸ Elisabeth Voigt ist und bleibt eine der spannendsten Figuren in der Analyse von Kontinuitäten und Brüchen in der Leipziger Kunstpolitik der Nachkriegszeit.⁵⁰⁹ In jedem Fall galt Voigt als eine der wichtigsten Bezugspersonen für die Leipziger Museumsangestellten, sowohl als Professorin für das Grundstudium an der gerade wiedereröffneten Hochschule für Grafik und Buchkunst,⁵¹⁰ als auch durch ihre hervorragenden Kontakte zu ihrem ehemaligen Lehrer Karl Hofer in Berlin.⁵¹¹ Zu Emil Noldes Arbeiten äußert sich Marx ausschließlich positiv. Das hier besprochene Aquarell Noldes wurde in den frühen 1930er-Jahren für das MdbK angekauft und entging der Aktion „Entartete Kunst“ im Jahr 1937. Nolde konnte seine Arbeit als einer der wenigen „modernen“ Künstler und entgegen dem von ihm propagierten Verfolgungsnarrativ während der NS-Zeit fortführen.⁵¹² Die hier vorgestellten Arbeiten Voigts und Noldes können stellvertretend für zahlreiche weitere Positionen aus der Ausstellung „Befreite Kunst“ verstanden werden. Während Noldes Aquarell einen Anknüpfungspunkt an die Kunst der Weimarer Republik und die Kunst des Expressionismus bot, repräsentierte die Arbeit Voigts die lokale zeitgenössische Kunst.

Für die Vermittlung dieser Anknüpfungspunkte bereiteten Johannes Jahn und Margarete Hartig entsprechend den kulturpolitischen Leitlinien der Stadtverwaltung und begleitend zur Ausstellung Vorträge, Führungen und Pressemitteilungen vor, die das Verständnis der ausgestellten „modernen“ Kunstwerke fördern sollten. Sie gingen besonders auf die Kunst

⁵⁰⁷ John 2015, S. 5f.

⁵⁰⁸ Eine weitere Übermalung, bzw. Überarbeitung wird für Voigts großformatiges Gemälde „Mittag“ (oder „Vesper“) vermutet, dass 1941 bei der Großen Deutschen Kunstausstellung in München ausgestellt wurde (URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19364800.html> abgerufen am: 6.10.2021). Es befindet sich heute vermutlich unter dem Titel „Die Bauern“ (1946) im Museum der bildenden Künste Leipzig und wurde in der jüngsten Vergangenheit mehrfach im MdbK ausgestellt; zuletzt 2020 in der Schau „Sammlung im Blick. Leipziger Schule“. Kurator Jan Nicolaisen gab auf schriftliche Nachfrage der Autorin für dieses Gemälde die Bilddaten „130,9 x 182,4 cm (Bez. r.u.: Voigt 1946)“ an und bezeichnete es als Replik des 1943 verbrannten Gemäldes „Tiroler Bauernvesper“. Eine Röntgenaufnahme könnte hier Klarheit schaffen.

⁵⁰⁹ Zu Elisabeth Voigt und der kontroversen Diskussion um ihre Person vgl. John, Barbara: Elisabeth Voigt. Im Strudel der Zeit. Ausst. Kat. Kunsthalle der Sparkasse Leipzig. Leipzig 2016; Feist, Ursula: Künstlerinnen in der DDR - Die Generation der Anfänge. In: Feist, Günter u.a.: Kunstdokumentation SBZ, DDR: 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 298-319. Hier: S. 306f.

⁵¹⁰ Vgl. John 2016, S. 54.

⁵¹¹ In einem Schreiben vom 6. November 1947 wandten sich Jahn und Hartig an Hofer mit der Bitte um Leihgaben und verwiesen explizit auf ihre Kontakte zu Voigt: „Unsere Bitte unterstützt auch Frau Prof. Elisabeth Voigt, die Ihnen ja gut bekannt ist und die uns stets hilfsbereit mit Rat und Tat zur Seite steht. Sie bittet uns Sie auf das Beste zu Grüßen.“ Archiv MdbK Leipzig, Kart. Schriftwechsel 1945–1947, unpag.

⁵¹² Vgl. Fulda, Berhard: Die Entstehung einer Deutschen Nachkriegslegende. In: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, Ausst. Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof Berlin, hrsg. v. Bernhard Fulda, Aya Soika u.a. München 2019, S. 221-247. Hier: S. 231.

des Expressionismus ein, erklärten und beschwichtigten gleichermaßen. Johannes Jahn beschrieb dies in seiner Eröffnungsrede wie folgt:

Diese Ausstellung wird in vielen einen ungewohnten Anblick bieten, manchem Besucher wird es nicht leicht werden, dieses Ungewohnte zu überwinden und zu einem wirklichen Verständnis vor allem der Werke durchzudringen, in denen die sachliche, treue Wiedergabe nicht selbstverständliches Gesetz des Künstlers war.⁵¹³

Margarete Hartig ergänzte mit Blick auf die sowjetische Besatzung:

Damit wir ein neues Formwollen verstehen und geniessen lernen, muessen wir die Freiheit haben, es sehen und diskutieren zu koennen. Der Expressionismus ist sicher nicht das letzte Wort, das auf dem Gebiet der Kunst gesprochen wird. Vielleicht steuert sie einem staerkeren Realismus und vorlksnaeheren Inhalten zu. Hauptsache ist, dass wir nicht vor Neuem von vornherein abschliessen sondern den lebendigen Ablauf des kuenstlerischen Schaffens lebhaft verfolgen und uns freuen, jetzt wieder dabei mitreden zu koennen.⁵¹⁴

Die enge Zusammenarbeit zwischen der Museumsleitung, dem Kulturamt, den Künstler:innen, dem Kunsthandel und der Bevölkerung machte es möglich, bereits im ersten Jahr nach Kriegsende Ausstellungen „avantgardistischer“ und in der NS-Zeit verfemter Kunst zu zeigen. Rückblickend bestätigte das auch Margarete Hartig im Leipziger Kalender von 1947:

Mehrere aufeinander folgende Ausstellungen haben bewiesen, daß die Museumsleitung in Verbindung mit dem Volksbildungsamt bestrebt ist, trotz hemmender Raumschwierigkeiten die Kunstschatze der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und durch Führungen und Vorträge das Kunstleben wieder aktiv werden zu lassen. [...] In einer Stadt, die in Trümmern liegt, und die in einem neuen alle Schichten des Volkes umfassenden Geist wieder aufgebaut werden soll, ist das starre Festhalten am Konventionellen und Hinneigen zur Exklusivität nicht am Platze.⁵¹⁵

Damit knüpfte die museale Praxis in Leipzig an den allgemeinen Kurs, der in allen vier Besatzungszonen gleichermaßen galt, an. Wie Maike Steinkamp herausarbeitete, wurde der Expressionismus „zum Symbol der politischen Neuorientierung und für die Manifestation eines gesellschaftlichen Wertewandels genutzt.“ Nach Steinkamp wollten die frühen Ausstellungen wie in Leipzig nicht die aktuelle zeitgenössische Kunst abbilden. Sondern sie waren „als Rückschau einer vergangenen Zeit und Basis für die aktuelle Kunstproduktion

⁵¹³ Johannes Jahn an Kulturamt, zur Ausstellung „Befreite Kunst“, 6.3.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947, unpag.

⁵¹⁴ Margarete Hartig an Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, „Befreite Kunst - Entartete Kunst. Zur Ausstellung im Leipziger Heimatkunde-Museum“, eingegangen am: 29.3.1946. StadtAL, StVuR 8787, Bl. 75.

⁵¹⁵ Hartig, Margarete: Bildende Kunst in Leipzig. In: Leipziger Kalender, Jul/Aug 1947, unpag.

gedacht.“⁵¹⁶ Besonders die Arbeiten von Voigt und Nolde entsprachen in ihrer Gestaltung und ihrer inhaltlichen Aufladung den kunstpolitischen Zielen dieser Zeit. Wo die Werke Voigts den Bezug zu der veristischen Kunst der 1920er- und frühen 1930er-Jahre darstellten, erfüllte Nolde mit seinen expressiven, leuchtenden Stillleben als einer der bekanntesten Künstler der Moderne das allgemeine „Bedürfnis nach kulturellen Identifikationsfiguren“⁵¹⁷. Der Rezensent der parallel in Celle laufenden Ausstellung unter dem gleichen Ausstellungstitel „Befreite Kunst“ hebt Nolde als den Künstler hervor, „der bei den Besuchern der Ausstellung gewissermaßen den Haupterfolg hatte. [...] Wir ziehen das Blumengemälde vor, auf dem in Fanfarenstößen von Blau, Orange, Karmin und Chromgelb eines jener fast abstrakten Noldeschen Farbwunder entstanden ist.“⁵¹⁸ Damit entspricht die Präsentation „Befreite Kunst“ am MdbK sowohl in ihrer Logistik als auch in der Auswahl ihrer Positionen dem Ausstellungskanon der direkten Nachkriegszeit in allen vier Besatzungszonen. Die Ziele der alliierten Besatzer (Entnazifizierung, Demilitarisierung, Demokratisierung, Dekartellisierung und Dezentralisierung), wie sie auf der „Potsdamer Konferenz“ im Sommer 1945 festgehalten wurden, bestimmen mit dem Grundgedanken der „Umerziehung der Deutschen“ auch die Kulturpolitik. Wie Ulrike Ziegler in ihrer Dissertation feststellt:

ermöglichen die Besatzungsmächte bei aller Strenge gegenüber Deutschland einen kulturpolitischen Neubeginn, der durch einen erstaunlichen Liberalismus gekennzeichnet war. [...] Daher präsentierten deutsche Ausstellungen zonenübergreifend die eigene, nationalsozialistisch verfemte Moderne mit der Absicht deren Künstler und Stile zu rehabilitieren und damit die NS-Kunstdoktrin zu überwinden.⁵¹⁹

Neben regional bekannten Künstler:innen wurde für die Ausstellungen der ehemals verfemten Kunst in allen Zonen ein ausgewählter Kreis von Künstler:innen der Avantgarde ausgewählt. Ernst Barlach, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Max Pechstein oder Karl Schmidt-Rottluff sind bei fast allen dieser frühen Kunstaussstellungen der Nachkriegszeit vertreten.⁵²⁰ Wie frei waren Hartig und Jahn also in der Auswahl ihrer

⁵¹⁶ Steinkamp 2008, S. 171f.

⁵¹⁷ Fulda 2019, S. 231. Siehe auch: Fulda 2020, S. 256-267; Fulda, Bernhard: Emil Nolde. Eine Deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. In: Hoffmann, Meike/Scholz, Dieter (Hg.): Überwältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis. Berlin 2020, S. 213-321.

⁵¹⁸ Werner, Bruno E.: Begegnung mit befreiter Kunst. In: Die Zeit, 5, 1946.

⁵¹⁹ Ziegler 2006, S. 126.

⁵²⁰ Vgl. Bußmann, Frédéric: Ambivalente Heldengeschichte. Rezeption und Kanonisierung der expressionistischen Künstlergruppen „Brücke“ und „Blauer Reiter“ nach dem Zweiten Weltkrieg in Ost- und

künstlerischen Positionen? Fest steht, dass sie sich größtenteils mit ihrer Selektion dem Ausstellungskanon der direkten Nachkriegszeit anpassten, wie sie Steinkamp oder Ziegler in ihren Untersuchungen beschrieben haben. Die ortsansässigen Künstler Berlitz, Einschlag oder Hamm zählten dagegen zur Gruppe ehemals verfemter Künstler des „Leipziger Expressionismus“. Eine Differenzierung der verschiedenen Verfolgungshintergründe wurde in der Leipziger Ausstellung allerdings nicht vorgenommen. Mit Elisabeth Voigt gelang den Kustoden der Anschluss sowohl an die zeitgenössische lokale Kunst als auch die Arbeiten von Hofer und Kollwitz. Und mit der Auswahl eines Künstlers wie Alfred Thiele wird auf einen bereits etablierten Leipziger Bildhauer zurückgegriffen. Inwieweit diese Auswahl aus heutiger Perspektive als problematisch eingeordnet werden könnte, wird im nachfolgenden Kapitel erörtert.

3.2 Die Transition: Die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik und Plastik der Gegenwart“ (8.12.1946–9.2.1947)

Vom 6. bis 10. Oktober 1946 veranstaltete das Volksbildungsamt die *Leipziger Woche*, zu der Ausstellungen des Kunstgewerbemuseums, der Deutschen Bücherei und des Naturkundlichen Heimatmuseums eröffneten. Die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik und Plastik der Gegenwart“⁵²¹ sollte Anfang Oktober 1946 das Interim des Museums der bildenden Künste in der ehemaligen Reichsbank (heute Petersstraße 43) eröffnen. Aus logistischen Gründen, die den Um- und Ausbau der Ausstellungsräume im Interim aufgrund von Materialproblemen betrafen, verschob die Museumsleitung die Vernissage jedoch auf den 8. Dezember 1946.⁵²² Die Finissage fand am 9. Februar 1947 statt. Das MdbK zählte über den gesamten Ausstellungszeitraum etwa 5000 Besucher:innen, in etwa so viele wie die

Westdeutschland. In: Brücke und Blauer Reiter. Hrsg. v. Frédéric Bußmann, Roland Mönig und Daniel J. Schreiber. Ausst. Kat. Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, Kunstsammlungen Chemnitz und Van der Heydt-Museum Wuppertal 2021–2022. Köln 2021, S. 109-125.

⁵²¹ Der Begriff „Mitteldeutschland“ rekurriert hier auf die Länder Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, die sprachlich-kulturell seit dem 19. Jahrhundert eine Einheit bilden. Siehe dazu: Paal, Gabor: Darf man noch "Mitteldeutschland" sagen, wenn man den Osten meint? SWR Wissen online, Stand: 11.4.2019. URL: <https://www.swr.de/wissen/1000-antworten/kultur/1000-antworten-2826.html> (abgerufen am: 13.8.2020); Monatsberichte MdbK. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 46, 72; MdbK eröffnet am 8.12.46 mit Ausstellung "Mitteldeutsche Kunst". Volksbildungsamt, An die Zentralkommandantur, Oberleutnant Seilert, 30.11.46. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 190.

⁵²² Vgl. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Mitteldeutsche Kunst 1946–1947. Margarete Hartig an Prof. Schiel (Weimar) vom 1.8.1946, unpag; MdbK, Monatsbericht Juli und Oktober 1946. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 17, 46; Programm zur Leipziger Woche, Volksbildungsamt, Rudolf Hartig. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 289.

beiden Ausstellungen „Käthe Kollwitz“ und „Der Schaffende Mensch in Werken der bildenden Kunst“ zusammengerechnet. Erstmals erschien ein bebilderter Katalog mit einer alphabetischen Auflistung der Künstler:innen, ihrer Kunstwerke inklusive der ausgeführten Technik. Dem Katalog vorangestellt waren ein Grußwort des Oberbürgermeisters Erich Zeigner und eine Einleitung des Museumsdirektors Johannes Jahn.⁵²³ Für die Schau führten die Kuratoren Johannes Jahn und Margarete Hartig Verhandlungen mit gleichsam etablierten und jungen Künstler:innen sowie Museen aus ganz Mitteldeutschland. Der Schwerpunkt lag auf den Städten Leipzig und Halle (Saale), aber auch Chemnitz, Altenburg, Weimar und kleinere Ortschaften waren beteiligt. Die Eröffnungsrede hielt in Vertretung für OBM Zeigner der Kulturamtsdirektor Rudolf Hartig.

Für das vorliegende Kapitel werden der Katalog, das Plakat, der Schriftverkehr des MdbK mit den Ämtern, Museen, Galerien und Künstler:innen sowie die Rezensionen und Kritiken, die anlässlich der Ausstellung erschienen, untersucht. Der Katalog liefert wertvolle Informationen zu den 80 Künstler:innen und den 244 präsentierten Kunstwerken. Der Fokus der Analyse wird auf der Gegenüberstellung jener Kunst liegen, die entweder in der NS-Zeit etabliert war oder als „entartet“ diffamiert wurde. Es wird ein komparatistischer Ansatz gewählt, der die Verläufe in der kunstpolitischen Praxis der direkten Nachkriegszeit verdeutlichen soll. Wo liegen die Kontinuitäten und wo die Brüche? Das Geleit, das Vorwort und die Eröffnungsrede stecken den kulturpolitischen Rahmen ab. Den Abschluss bilden die Rezeption und die Kritiken, die anlässlich der Ausstellung erschienen.

3.2.1 Die Kooperationsmöglichkeiten und logistischen Herausforderungen der Ausstellung

Für die Zusammenstellung der Kunstwerke in der Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ wurde auf ein weitverzweigtes Netzwerk zurückgegriffen. Die engen Beziehungen zum Museum

⁵²³ Vgl. Jahn, Johannes: Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik und Plastik der Gegenwart. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1946. Die Publikation eines Kataloges war zu diesem Zeitpunkt nicht die Regel. Vgl. dazu: MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, Kunst und Kunstpflege, 10.5.46 (Bericht über den Katalog der Dresdner Ausstellung sächsischer Künstler). StadtAL, StVuR 8698, Bl. 144. Jahn hob die positiven Argumente für den Druck eines Kataloges am Dresdner Beispiel hervor: gute Verkaufszahlen, Katalog als Propagandamittel für Ausstellungen insofern Berichte in regionalen und sogar Berliner Zeitungen zur Ausstellung. Er stellte die Anfrage, warum zu den Leipziger Ausstellungen keine Kataloge gedruckt wurden, denn sogar Altenburg hatte zur Käthe-Kollwitz Ausstellung, die teilweise aus Leipzig kam, einen Katalog produziert. Er schloss mit der Schlussfolgerung: "Es scheint, daß Leipzigs Kunstleben ewig Stiefkind bleiben soll und daß wir es niemals erreichen, das Interesse unserer Einwohnerschaft in stärkerem Maße für die bildenden Künste zu erwecken."

Moritzburg in Halle (Saale) ermöglichten die Übernahme zahlreicher Kunstwerke aus der dortigen Schau „Kunstaussstellung 1946 der Provinz Sachsen“, die vom 8. Mai bis zum 23. Juni 1946 lief.⁵²⁴ So bedankte sich der Maler Herbert Stockmann (1913–1947)⁵²⁵ in einem Antwortschreiben an Margarete Hartig vom 24. September 1946 für das vorangegangene Gespräch und versprach, er lasse das „Trümmer“-Bild aus der Halleschen Ausstellung nach Leipzig übersenden.⁵²⁶ Es kann davon ausgegangen werden, dass Hartig und Jahn die Künstler:innen erst nach erfolgter Rücksprache mit Regierungsrat Werner Mayer-Günther, der die Ausstellung in Halle (Saale) zuvor organisierte,⁵²⁷ ansprachen. Hans Schiel (1898–1983), seinerseits Künstler und später Mitglied beim Verband Bildender Künstler der DDR (VBK), wurde von Margarete Hartig damit beauftragt, die Kunstwerke in Weimar zu sichten und für deren Vertrieb nach Leipzig zu sorgen. In Hartigs Schreiben an Schiel vom 1. August 1946 war die Leipziger Ausstellung noch für Anfang Oktober 1946 in Planung. Da das MdbK „Wert auf absolute Qualität“ lege, solle Schiel die Sendungen „gleich an Ort und Stelle einer jury [sic!] unterziehen. Wir wollen auch aus Halle nur das Beste übernehmen.“⁵²⁸ Letztlich konnte Schiel selbst ein Ölbild und drei Aquarelle für die Ausstellung beisteuern. Für die Region Chemnitz korrespondierte das MdbK mit dem dortigen Museumsdirektor Friedrich Schreiber-Wiegand (1879–1953). Aus dem Schriftverkehr geht hervor, dass die beiden sächsischen Museen in regem Austausch miteinander standen.⁵²⁹ Als Referenz für

⁵²⁴ Vgl. Der Präsident der Provinz Sachsen, Abteilung Volksbildung, Kunst und Literatur (Hg.): Kunstaussstellung der Provinz Sachsen 1946. Städtisches Museum in der Moritzburg Halle. Halle 1946. Der Katalog liegt in digitalisierter Form in der SLUB Dresden vor: URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-db-id5183920310> (abgerufen am: 4.6.2020).

⁵²⁵ Herbert Stockmann war Maler und ab 1946 Professor auf der Burg Giebichenstein in Halle (Saale). Er reiste zwischen 1935 und 1939 nach Prag, Paris, Nordafrika und Bern, wo er Paul Klee begegnete. 1939 folgten politische Haft, Kriegsdienst und nach 1945 die Mitgliedschaft im Kulturbund und in der SED. Stockmann beging im November 1947 Selbstmord. Vgl. Online-Verbundprojekt „Bildatlas: Kunst in der DDR.“ Koordiniert v. Karl-Siegbert Rehberg. URL: <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/person/1841> (abgerufen am: 4.6.2020).

⁵²⁶ Vgl. Herbert Stockmann an Margarete Hartig, MdbK, 24.9.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Mitteldeutsche Kunst 1946–1947, unpag.

⁵²⁷ Werner Mayer-Günther (geb. 1914), Künstler, amerikanischer Kriegsgefangener, ab 1945 Regierungsrat in Halle (Saale), bis 1949 verantwortlich für die Organisation der Kunstaussstellungen und den Aufbau des Moritzburgmuseums. Vgl. Köller, Susanna: Zwischen Selbstbehauptung und kulturpolitischer Lenkung. Das Städtische Museum in der Moritzburg in Halle 1945–1950. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): "So fing man einfach an, ohne viele Worte". Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 195-202. Hier: S. 197.

⁵²⁸ Margarete Hartig an Hans Schiel, 1.8.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Mitteldeutsche Kunst 1946–1947, unpag.

⁵²⁹ Rücksprache Leihverkehr für die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ und Einladung zu aktueller Karl Schmidt-Rottluff Ausstellung nach Chemnitz. Friedrich Schreiber-Wiegand an Margarete Hartig, 24.9.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Mitteldeutsche Kunst 1946–1947, unpag. Im Oktober besuchte das MdbK die

die direkte Ansprache der Künstler kann auch der Briefwechsel zwischen Margarete Hartig und Conrad Felixmüller herangezogen werden. blieb die Anfrage an den Künstler zur Ausstellung „Befreite Kunst“ Anfang 1946 noch unbeantwortet, kam es im September 1946 zu reger Korrespondenz mit anschließendem Atelierbesuch Hartigs bei Felixmüller in Tautenhain.⁵³⁰ Am 3. September 1946 schrieb Hartig an Felixmüller:

Sehr verehrter Herr Felixmüller,
wir hatten Sie schon einmal gelegentlich unserer Ausstellung Befreite Kunst aufgefordert, sich zu beteiligen. Wir möchten doch jetzt gern Künstler ausstellen, die während der Nazizeit nicht ausstellen konnten und wir bemühen uns auch, für die neue Kunst durch Führungen und Vorträge Interesse und Verständnis zu werben.

Nun sind wir jetzt beim Ausbau unseres neuen Domizils, der ehemaligen Reichsbank, das wir Anfang Oktober mit einer „Mitteldeutschen“ eröffnen wollen. Daraus, dass wir jetzt wieder an Sie herantreten, sehen Sie unser Interesse, das wir an Ihrer Kunst haben, die wir gern auf dieser Schau vertreten wissen möchten. Wir fordern Sie auf, uns 2-4 Ihrer Werke zuzusenden. Letzter Termin ist 25. September. Wir möchten dann alles zusammen haben.

Wenn die Verkehrsschwierigkeiten nicht so groß wären, hätte ich Sie bereits einmal in Ihrem Atelier aufgesucht. Schreiben Sie doch bitte, ob man in einem Tag mit der Bahn nach dort kommen kann und wie weit ab Sie von der Station wohnen. Ich kenne Sie noch aus der Zeit von Rühle und Pfemfert und es hätte mich auch persönlich gefreut, Sie wiederzusehen.

Darf ich hoffen, umgehend von Ihnen zu hören?

Aus diesem Brief geht das besondere Interesse von Margarete Hartig am Werk Felixmüllers hervor. Zum einen betonte sie die Rehabilitierung der vormals als „entartet“ diffamierten Künstler. Felixmüller war sowohl 1933 mit 40 Werken in der Dresdner Ausstellung „Spiegelbilder des Zerfalls“ als auch 1937 mit sieben Arbeiten in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ vertreten. Darüber hinaus wurden 151 seiner Kunstwerke aus öffentlicher Hand beschlagnahmt.⁵³¹ Zum anderen schrieb Hartig von den gemeinsamen Bekannten Otto Rühle (1874–1943) und Franz Pfemfert, die beide linke Sozialdemokraten mit engen Beziehungen zu Künstler:innen und Schriftsteller:innen im Berlin der 1930er-Jahre waren.⁵³²

Kunstsammlungen und Schmidt-Rottluff in Chemnitz, erhielt aber nur eine Leihgabe für die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“. MdbK, Monatsbericht Oktober 1946. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 46.

⁵³⁰ Briefwechsel Hartig und Felixmüller September 1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Mitteldeutsche Kunst 1946–1947, unpag.

⁵³¹ Vgl. Datensatz zu Conrad Felixmüller. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Philipps-Universität Marburg, Bildindex (Onlinedatenbank). URL: <https://www.bildindex.de/document/obj02510748> (abgerufen am: 4.6.2020).

⁵³² Die Herleitung der gemeinsamen Verbindung würde an dieser Stelle zu weit führen. Schnittstellen sind möglich über die Zeitschrift „Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst“, hrsg. v. Franz Pfemfert, für die Rudolf Hartig und Felixmüller schrieben oder über die SPD in Sachsen und Berlin, in der sich Margarete und Valentin Hartig sowie Otto Rühle engagierten. Felixmüller begleitete ihn auf seinen Reisen

Bereits eine Woche später, am 11. September 1946, antwortete Felixmüller und bedankte sich für den Besuch: „ich freue mich noch an den guten Gesprächen mit Ihnen!“⁵³³ Hartigs Initiative war demnach erfolgreich. Er stellte außerdem den Kontakt zu seinem Mäzen Hanns-Conon von der Gabelentz (1892–1977) her, der nach dem Zweiten Weltkrieg Direktor des Lindenau-Museums in Altenburg wurde. Dort brachte er große Teile seiner privaten Kunstsammlung aus dem Familienstammsitz in Poschwitz ein, darunter etliche Arbeiten von Felixmüller und anderen Künstler:innen der Moderne.⁵³⁴

Anhand der Briefe aus dem Archiv des MdbK Leipzig geht hervor, dass die Zusammenstellung der Kunstwerke für die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ einerseits von der Kooperation mit Kunstinstitutionen (Museum Moritzburg Halle (Saale), Kunstsammlungen Chemnitz, Lindenau Museum Altenburg, Weimar) und andererseits vom Engagement einzelner Personen abhing. Die Monatsberichte des MdbK von September 1946 bis Februar 1947 dokumentieren, wie anhand des Beispiels Felixmüller verdeutlicht, die Reisen von Jahn und Hartig in die Museen und Künstlerateliers Mitteldeutschlands.⁵³⁵

Die Auswahl der Werke erfolgte also anhand der öffentlich zugänglichen Institutionen und der erfolgreich hergestellten persönlichen Kontakte der Museumsangestellten. Ein weiterer Beleg dafür ist die Überführung von Otto Dix' Triptychon „Der Krieg“ aus Dresden nach Leipzig und später nach Halle (Saale), die nur durch die Unterstützung von Valentin Hartig möglich wurde. Der Ehemann von Margarete Hartig hat, wie aus einem Dankesbrief des MdbK an ihn hervorgeht, durch „tatkräftiges Eingreifen, sehr wesentlich dazu beigetragen, daß wir das Kriegsbild von Dix für unsere Ausstellung nach Leipzig bekommen konnten.“⁵³⁶

War die Kollektion der Werke also eher ein Zufall, abhängig von den guten Kontakten Einzelner? Wie viel strategische Planung steckte in der Ausstellung? Und wie flexibel waren die Kustoden bei der Auswahl? Die Blicke in den Katalog und auf die tatsächliche

und fertigte Porträtzeichnungen und Studien an. Vgl. Conrad Felixmüller: Der Agitator/Otto Rühle spricht (Replik eines Gemäldes von 1920), Öl/Lw, 125 x 93 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inventar-Nr. A IV 372. URL:

https://www.bildindex.de/document/obj02510748?medium=ng2623_031 (abgerufen am: 5.6.2020).

⁵³³ Conrad Felixmüller an Margarete Hartig, 11.9.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Mitteldeutsche Kunst 1946–1947, unpag.

⁵³⁴ Vgl. Gabelentz, Hanns-Conon von der: Conrad Felixmüller. Ein Beitrag zur Frage der Tafelmalerei. Altenburg 1946 (Veröffentlichungen aus den Sammlungen der Stadt Altenburg/Thür., 1).

⁵³⁵ Vgl. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 42, 46, 63.

⁵³⁶ Johannes Jahn an Valentin Hartig, 12.12.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Mitteldeutsche Kunst 1946–1947, unpag.

Zusammenstellung der Kunstwerke liefern dazu wichtige Hinweise. Das Vorwort und die Eröffnungsrede ergänzen diese mit Hintergrundinformationen.

3.2.2 Die Auswahl der Positionen und Bezüge zur Ausstellungspraxis im Nationalsozialismus

Wie schon in der zuvor stattgefundenen Präsentation „Befreite Kunst“ wurde auch bei der Präsentation „Mitteldeutscher Kunst“ der Bezug zur Kunst der 1920er- und 1930er-Jahre hergestellt. Als Plakatmotiv für die Ausstellung wurde Edwin Krumsdorfs⁵³⁷ „Spiegelszene“ ausgewählt (Abb. 3). Dieses nutzte man gleichermaßen auch als Titelblatt für den Katalog. Unter den darin abgebildeten Kunstwerken weist es den höchsten Grad an Abstraktion auf. Vor blauem und rotem Hintergrund, der in Anlehnung an den Goldenen Schnitt in diagonalen Achse das Bild gliedert, schreitet ein weiblicher Akt mit geneigtem Kopf durch den Bildraum. Die Aktdarstellung bleibt schemenhaft, die Gesichtszüge, die Haare oder Details im Allgemeinen bleiben aus. Die Kuratoren wählten also eine explizit abstrakte Position als Repräsentanten für ihre Ausstellung mitteldeutscher zeitgenössischer Kunst.

Die insgesamt 80 präsentierten Künstler:innen waren überwiegend männlich und kamen zumeist aus Leipzig, Halle (Saale) und Chemnitz.⁵³⁸ Es wurden 244 Positionen ausgestellt, die meisten in Öl und Aquarell gefertigt.⁵³⁹ Bei einer Einteilung in Gattungen ergaben sich für Malerei 140 Werke, für Plastik/Skulptur 37 und für Grafik 39. Es überwogen Landschafts- und Genredarstellungen, ergänzt durch Porträts, Akt- und Tierfiguren sowie Stillleben. Lediglich vereinzelt tauchten die Themen „Krieg“ und „Verfolgung“ auf. Auch christliche Bildthemen waren rar.⁵⁴⁰ In der Betrachtung der unterschiedlichen Schwarz-Weiß-

⁵³⁷ Der Kunstmaler Edwin Krumsdorf hielt am 13.1.1947 in der ersten Sitzung der Arbeitsgemeinschaft kunstinteressierter Personen (Nachfolge Kunstverein) einen Vortrag über „Moderne Malerei“. Monatsbericht MdbK, Januar 1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 93. Weitere Informationen sind über Krumsdorf nicht bekannt.

⁵³⁸ 26 Künstler:innen aus Leipzig, 14 aus Halle (Saale), neun aus Chemnitz, acht aus Weimar und 23 aus sonstigen Orten (Altenburg, Naumburg, Tautenhain usw.).

⁵³⁹ 90 Ölgemälde, 40 Aquarelle, 20 Bronzen, 19 Pastelle, 13 Mischtechniken, zwölf Bleistiftzeichnungen, zehn Gipsplastiken, sieben Radierungen, fünf Tempera, fünf Kohlezeichnungen, fünf Gouachen, vier Rötelzeichnungen, drei Holzskulpturen, zwei Kreidezeichnungen, zwei Plastiken aus Zement und zwei aus Ton sowie ein Metallguss.

⁵⁴⁰ Mit Abbildung sind im Katalog abgedruckt (originale Reihenfolge): Oskar Moll, Carl Crodel, Erwin Hahs (im Katalog: Hass), Richard Horn, Kurt Lahs (im Katalog: Curt), Herbert Stockmann, Otto A. Jäger, Karl Schmidt-Rottluff, Conrad Felixmüller, Ernst Hassebrauk, Edwin Krumsdorf, Rudolf Oelzner, Max Schwimmer, Walter Tiemann, Alfred Thiele, Elisabeth Voigt, Alfred Ahner, Otto Herbig, Walther Klemm, Alexander von Szpinger. Ohne Abbildung sind im Katalog aufgelistet: Walter Arnold, Hermann Bachmann, Hermann Bertram, Walter Bodenthal, Walter Buhe, Kurt Bunge, Heinrich Burkhardt, Hellmuth Chemnitz, Otto Dix, Hans Albert Förster, Wilhelm Gohlke, Bernhard Gröthe, Rudi Gruner, Kurt Günther, Iris Hass-Hofstetter, Eva Heinitz, Annemarie Heise, Katharina Heise, Heinrich Kiefer, Kurt Kiessling, Georg Kolbe, Rudolf Kraus, Leonore von Krug-Becker,

Abbildungen des Kataloges wird deutlich, wie gegensätzlich, wie vielfältig die Bildsprache war. Neben den „modernen“ und „avantgardistischen“ Positionen wurden auch Objekte abgebildet, die einer „konservativen“ und „naturnahen“ Bildsprache folgten. Gerade vor dem Hintergrund der zuvor stattgefundenen Ausstellung „Befreite Kunst“ scheinen hier zwei bildkünstlerische Welten aufeinanderzutreffen, deren Gegenüberstellung im offiziellen kulturpolitischen Kurs so nicht vorgesehen war. Entgegen der ausgerufenen Rückbesinnung auf die künstlerischen Positionen der Weimarer Republik erfolgte hier ebenso die Präsentation von Kunstwerken der vergangenen zwölf Jahre, also einer Ästhetik, wie sie im Nationalsozialismus anerkannt und etabliert war. Auf einer Doppelseite im Katalog wurden beispielsweise Herbert Stockmanns „Magdeburger Dom in Trümmern“ und Walther Klemms (1883–1957) „Seeadler“ einander gegenübergestellt (Abb. 4). Während Stockmann in seiner Darstellung des zerstörten Magdeburger Doms die Konturen des Gebäudes durch einen pastosen Farbauftrag verschwimmen ließ, wählte Klemm für seinen Holzschnitt eine an der Natur orientierte, eine lebensechte und realistische Darstellung des Seeadlers. Auf der einen Seite thematisierte Stockmann die Folgen des Krieges in der Abbildung des in Trümmern liegenden Wahrzeichens seiner Heimatstadt, auf der anderen Seite bildete Klemm das Symbol des Nationalsozialismus, den Adler ab. Aber nicht nur die Motive, die verwendete Technik oder der ausgeführte Stil unterschieden sich auf dieser Doppelseite maßgeblich. Die Grafiken Walter Klemms wurden zwischen 1937 und 1944 bei der Großen Deutschen Kunstausstellung (GDK) in München präsentiert,⁵⁴¹ der offiziellen, mit dem NS-System konformen Verkaufsausstellung für Kunst.⁵⁴² Klemm selbst kann demnach als in der NS-Zeit etablierter Künstler verstanden werden. Herbert Stockmann hingegen gilt als Exilkünstler,

Marianne Lahs, Willi Lang, Rudolf Lange, Fritz Lattke, Kurt Marholz, Bernhard P. Mehner, Fritz Meisel, Karl Miersch, Otto Müller, Ulrich Neujahr, Ernst Olbrich, Marianne Oppelt, Robert Propf, Heinz Prüstel, Friedrich Rudolf Reese, Fritz Rentsch, Hans Richter, Hans Theo Richter, Giesela Richter-Thiele, Karl Rödel, Marianne Rohland, Doris Rücker, Giesela Ruffert, Rudolf Saal, Richard Schiebe, Hans Schiel, Martha Schrag, Hellmut Schröder, Karl Seifert, Felix Skoda, Hans Soltmann, Grete Tschaplowitz-Seifert, Walter Voigt, Kurt Völker, Gustav Weidanz, Karl Zorn.

⁵⁴¹ Zwischen 1938 und 1944 gab es insgesamt 17 Beteiligungen von Walter Klemm bei der GDK. 1939 kaufte bspw. Joseph Goebbels (1897–1945) das Gemälde „Mövenflug“ von Klemm für 1500 RM. Vgl. GDK Research – Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München (Projektleitung). URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19402869.html> (abgerufen am: 5.6.2020). Siehe auch: Kelber, Ulrich: Von der Wiedergeburt des Holzschnitts. Rezension zu „Stadt. Land. Tier“ Kunstforum Regensburg. In: Mittelbayerische, Stand: 6.4.2017. URL: <https://www.mittelbayerische.de/kultur-nachrichten/von-der-wiedergeburt-des-holzschnitts-21853-art1506019.html> (abgerufen am: 27.5.2020).

⁵⁴² Vgl. Schmidt, Marlies: Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“: Rekonstruktion und Analyse. Onlinepublikation 2012. URL: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:4-9141> (abgerufen am: 24.3.2021).

der 1933 mit Malverbot belegt, Europa und Afrika bereiste und im Zweiten Weltkrieg mit der Strafddivision an der sowjetischen Front dienen musste.⁵⁴³ Die hier für die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ ausgewählten zeitgenössischen Werke könnten gegensätzlicher nicht sein.

Kontinuitäten in der Ausstellungspraxis vor und nach 1945

Insgesamt 21 Künstler:innen, die bei der Schau im MdbK vertreten waren, stellten ihre Arbeiten zwischen 1937 und 1944 bei der GDK im Haus der Kunst in München aus. Diese Zahl entsprach etwa einem Viertel der Beteiligten. Die Auswahl der Werke für die GDK sollte als „Leistungsschau“ erklärtermaßen die Erfolge der NS-Kunstpolitik veranschaulichen⁵⁴⁴. Dank des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, das in Kooperation mit dem Haus der Kunst München und dem Deutschen Historischen Museum in Berlin zwischen 2007 und 2011 eine Datenbank erarbeitete, liegen für die aktuelle Forschung alle Kunstwerke, Verkäufe, Künstler, Kataloge und Ausstellungsfotografien der GDK recherchierbar und frei zugänglich vor. Da die Datenbank der GDK nicht nur die Informationen zu den ausgestellten Positionen, sondern auch die Fotografien der Kunstwerke und deren Präsentation in den Ausstellungsräumen dokumentiert, kann auch die ursprüngliche Aufstellung in den einzelnen Sälen rekonstruiert werden. So wissen wir heute: Auch wenn in der Retrospektive die meisten der 12.550 Werke der Gattungen Plastik, Malerei und Grafik der insgesamt acht GDK-Ausstellungen die nationalsozialistische Propaganda nicht offensichtlich zur Schau stellten, folgten sie dennoch dem offiziellen kunstpolitischen Kurs, andernfalls wären sie nicht präsentiert worden.⁵⁴⁵ In den meisten Fällen handelte es sich um Landschaften, Stillleben, Tierdarstellungen oder Porträts. Hinzu kommt, dass etliche Kunstwerke von der NS-Elite oder von Privatleuten erworben wurden, die ausgestellten Künstler:innen also direkt von der Beteiligung an der GDK profitierten. Von den für die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ ausgewählten Künstler:innen waren Walter Arnold (1909–1979),

⁵⁴³ Vgl. Ziegner, Helmut: Herbert Stockmann. In: Zeitschrift für Kunst, 4/1947, S. 65-67.

⁵⁴⁴ Vgl. arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst, Textquellen digital, Kataloge der "Großen Deutschen Kunstausstellung". URL: <https://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/kataloge-der-grossen-deutschen-kunstaustellung/> (abgerufen am: 9.7.2020).

⁵⁴⁵ Vgl. Fuhrmeister, Christian: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die ‚Deutsche Kunst‘, Die Kunstpolitik und die Berliner Hochschule. Köln 2015, S. 97-106.

Walter Buhe (1882–1958),⁵⁴⁶ Hellmuth Chemnitz, Walter Klemm, Georg Kolbe (1877–1947),⁵⁴⁷ Willy Lang (1892/94–1972),⁵⁴⁸ Rudolf Lange (1898–?),⁵⁴⁹ Fritz (Friedrich Carl) Lattke (1895–1980), Karl Miersch (1894–1969),⁵⁵⁰ Otto Müller (1898–1979),⁵⁵¹ Rudolf Oelzner,⁵⁵² Robert Propf (1910–1986),⁵⁵³ Giesela Richter-Thiele (1916–2000),⁵⁵⁴ Doris Rücker (1909–1986),⁵⁵⁵ Richard Scheibe (1879–1964), Hans Schiel, Felix Skoda (1894–?),⁵⁵⁶ Hans Soltmann (1876–1953), Alfred Thiele,⁵⁵⁷ Elisabeth Voigt⁵⁵⁸ und Karl Zorn⁵⁵⁹ nachweislich auf mindestens einer der Großen Deutschen Kunstausstellungen vertreten. Folgende Objekte, die im Ausstellungskatalog „Mitteldeutsche Kunst“ aufgelistet werden, waren auch bei der GDK präsent: Walter Arnold „Mädchen mit Kopftuch“⁵⁶⁰ aus Zement, Hellmuth Chemnitz „Kinderkopf“⁵⁶¹ aus Bronze, Walter Klemm „Schneesmelze“⁵⁶² in Öl,

⁵⁴⁶ Buhe war auf der GDK 1937 mit dem Aquarell „Hessisches Bauernhaus“ vertreten. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19400102.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁴⁷ Kolbe war mit elf Skulpturen (Bronze, Zink) zwischen 1937 und 1943 auf der GDK vertreten. Er verkaufte u.a. an Adolf Hitler. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19401414.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁴⁸ Willy Lang stellte 1943 und 1944 Grafik bei der GDK aus. Er verkaufte u.a. 1943 die Radierung „Umschlagplatz Aussig“ für 80 RM an Heinrich Himmler. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19362343.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁴⁹ Rudolf Lange stellte 1942 auf der GDK ein Hasenstillleben in Öl aus. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19363263.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁵⁰ Karl Miersch stellte 1939 und 1942 jeweils ein Ölgemälde bei der GDK aus. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19403047.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁵¹ Otto Müller wurde 1938 bei der GDK mit der Tempera „Löwenzahn“ ausgestellt, die von Fritz Suckel, dem Gauleiter und Reichsstatthalter von Thüringen, für 300 RM gekauft wurde. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19401546.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁵² Oelzner stellte 1939 einen „Maurer“ und eine „Zeburind“ Plastik ohne Verkaufserfolg bei der GDK aus. Vgl. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19403108.html> (abgerufen am: 30.6.2020).

⁵⁵³ Robert Propf stellte 1939, 1940 und 1943 jeweils eine Plastik bei der GDK aus. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19404792.html> (abgerufen am 8.7.2020).

⁵⁵⁴ Giesela Richter-Thiele war von 1942 bis 1944 auf der GDK mit Tierfiguren und Statuen vertreten. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19362625.html> (abgerufen am 8.7.2020).

⁵⁵⁵ Doris Rücker stellte bei der GDK 1943 und 1944 zwei Statuen aus. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19360794.html> (abgerufen am: 8.7.2020).

⁵⁵⁶ Auf der GDK 1943 stellte Felix Skoda das Aquarell „Winter im Wald“ aus, das für 200 RM an eine Privatperson verkauft wurde. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19361585.html> (abgerufen am 8.7.2020).

⁵⁵⁷ Thiele war von 1938 bis 1944 mit 21 Arbeiten bei der GDK vertreten, wobei er einen großen Teil seiner Plastiken verkaufen konnte. So beispielsweise 1943 einen „Edelhirsch“ an die Oberste SA-Führung in München für 1200 RM. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19361615.html> (abgerufen am: 30.6.2020).

⁵⁵⁸ Voigts Bezug zur GDK wurde im vorangegangenen Kapitel zur Ausstellung „Befreite Kunst“ bereits hergestellt.

⁵⁵⁹ Vermutlich als Kurt Zorn bei der GDK 1939 das „Stillleben mit Buch“ in Mischtechnik für 300 RM an Adolf Hitler verkauft. Vgl. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19403859.html> (abgerufen am: 9.7.2020).

⁵⁶⁰ Bei der GDK 1938. Vgl. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19400907.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁶¹ Bei der GDK 1939. Vgl. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19402429.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

⁵⁶² Klemm verkaufte auf der GDK 1940 ein Ölgemälde mit dem Titel „Schneesmelze“ an Joseph Goebbels für 3000 RM. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19404459.html> (abgerufen am: 7.7.2020).

Richard Scheibe „Nympe“⁵⁶³ aus Bronze und Hans Soltmann „Selbstbildnis“⁵⁶⁴ in Öl.⁵⁶⁵ Rudolf Oelzners Bronzeplastik „Zeburind“⁵⁶⁶ von 1937 (Abb. 5) und Alfred Thieles „Lautenspielerin“ aus Zement von 1934 (Abb. 7) wurden sogar mit Abbildungen im Katalog abgedruckt. Anhand dieser beiden Werke, die sich noch heute im Bestand des MdbK befinden, kann am konkreten Objekt die Kontinuität in der Ausstellungspraxis vor und nach 1945 bis in unsere Gegenwart hinein nachgezeichnet werden.

Rudolf Oelzners naturalistisch gestaltete Bronzeplastik „Zeburind“ entstand 1937 und misst 39 x 55 Zentimeter. Das Gipsmodell wurde im gleichen Jahr bei der 7. Großen Leipziger Kunstausstellung im MdbK vorgestellt und 1939 bei der GDK auf einem Tisch in Saal 34 erfolglos zum Verkauf angeboten. Die Plastik wurde um 1947 vom MdbK für 2500 RM angekauft und in der Folge regelmäßig ausgestellt.⁵⁶⁷ Das dargestellte Zebu oder Buckelrind ist ein in tropischen Regionen vorkommendes Nutztier, charakterisiert durch einen Widerristhöcker über der Schulterpartie. Zebus sind die heiligen Rinder der Hindus, die Bronze kann also als Darstellung eines exotischen Tieres gelesen werden. Die Ausformung ist naturnah, die Anatomie korrekt ausgeführt. Der gelernte Holzbildhauer Oelzner studierte Ende der 1930er-Jahre an der Kunstgewerbeschule bei Alfred Thiele und an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe bei Georg-Alexander Mathéy (1884–1968). Die frühe Mitarbeit an Raubtierkulissen im Leipziger Zoo führte ihn zur Tierplastik. Er hielt enge Kontakte mit Max Schwimmer, Hans Kinkel (1929–2015, Kunstkritiker), Rudolf Schnabel (Maler), Alfred Sabisch (1905–1986, Bildhauer), Hellmuth Chemnitz (Bildhauer), Walter Arnold (Bildhauer) sowie Georg Quenzel (1896–1966, Grafiker). Nach Ende des Zweiten

⁵⁶³ Diese Bronze wurde 1938 bei der GDK ausgestellt. Richard Scheibe stellte dort darüber hinaus von 1937 bis 1944 zehn weitere plastische Arbeiten aus und verkaufte u.a. eine „Flora“ aus versilbertem Zink an Joseph Goebbels für 3000 RM. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19401764.html> (abgerufen am: 8.7.2020).

⁵⁶⁴ Das Selbstbildnis von Hans Soltmann wurde 1943 bei der GDK ausgestellt. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19362750.html> (abgerufen am: 8.7.2020).

⁵⁶⁵ Im Katalog „Mitteldeutsche Kunst“ ist Fritz (Friedrich Carl) Lattkes (1895–1980) Ölbild „Aus dem Spreewald“ verzeichnet. Fritz Lattke präsentierte bei der GDK zwischen 1938 und 1941 acht Zeichnungen und Aquarelle mit Landschaftsdarstellungen des Spreewaldes. Er verkaufte u.a. an Adolf Hitler. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19404541.html> (abgerufen am: 7.7.2020). Außerdem ist im Katalog von Hans Schiel „Winter in Thüringen“ (Aquarell) verzeichnet. In der Datenbank sind vier Aquarelle mit winterlichen Landschaftsmotiven wie beispielsweise „Winter im Ilmtal“ bei der GDK 1941 nachgewiesen. URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19365308.html> (abgerufen am: 17.7.2020).

⁵⁶⁶ Rudolf Oelzner, Zeburind, Bronzeplastik, 39 x 55 cm, 1937, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig. URL: <https://www.kunsthalle-sparkasse.de/kunstwerk/detail/oelzner-rudolf-zeburind-1937.html> (abgerufen am: 5.6.2020).

⁵⁶⁷ Auflistung „Ausgaben“ („1 Zebu Oelzner 2.500,-“). Archiv MdbK Leipzig, Kart. 76, Erwerbungen, Tausch: 1945–1947 (?) (1974), undat., unpag. Die Plastik wurde beispielsweise in der Ausstellung „Das Tier in der Kunst“ von Juli bis September 1950 im Museum der bildenden Künste präsentiert. Siehe: Ausstellungsverzeichnis im Anhang.

Weltkriegs wurde Oelzner von Alfred Thiele als Leiter der Abteilung Plastik an die Leipziger Kunstgewerbeschule berufen. Zahlreiche seiner Plastiken schmücken bis heute die Plätze im Leipziger Stadtraum.⁵⁶⁸

Als „Lautenspielerin“ gestaltete Alfred Thiele 1934 aus Zement eine mittelgroße Plastik. Sie wurde zum ersten Mal anlässlich der *Kulturwoche* im Jahr 1934 präsentiert.⁵⁶⁹ Drei Jahre später wurde sie bei der GDK in München ausgestellt. Auf einer Plinthe steht im Kontrapost eine junge weibliche Figur. Der Kopf ist leicht gesenkt, der Mund etwas geöffnet. Sie spielt auf einer Laute, wobei ihre linke Hand greift und die rechte Hand zupft. Die Figur trägt ein knöchellanges, eng am Körper liegendes, schmuckloses Kleid. Die Darstellung der „Lautenspielerin“ kann als naturnah bezeichnet werden, obschon die Gesichtszüge, die Hände und die Kleidung der Figur vereinfacht und ohne Details, wie beispielsweise Falten dargestellt wurden. Der Bildhauer Thiele leitete vor und nach der NS-Herrschaft die Leipziger Kunstgewerbeschule (später Fachschule für Angewandte Kunst Leipzig) und prägte neben seinem Schüler Oelzner maßgeblich die Plastik im öffentlichen Raum Leipzigs.⁵⁷⁰ Die „Lautenspielerin“ wurde spätestens seit 1947 regelmäßig im MdbK ausgestellt, zuletzt 2019/2020 in der Ausstellung „Sammlung im Blick. Leipziger Kunst von 1900 bis 1945“.⁵⁷¹ Beide Beispiele dienen als Belege für die Kontinuität in der Ausstellungspraxis vor und nach 1945.⁵⁷²

Die Präsentation ehemals verfemter Kunst

Doch neben den soeben beschriebenen Kontinuitäten in der Auswahl der Positionen vor und nach 1945 können für die Ausstellung „Mitteldeutscher Kunst“ auch Neuerungen ausgemacht werden, die dem allgemeinen kunstpolitischen Kurs der Nachkriegszeit folgten. Dafür ist ein Blick zurück zur Großen Deutschen Kunstausstellung in München nötig. Denn

⁵⁶⁸ Vgl. Behrends, Rainer: Der Bildhauer Rudolf Oelzner (1906–1985). Plastiken, Medaillen, Modelle, Zeichnungen. Ausst. Kat. Galerie im Hörsaalbau, Universität Leipzig. Leipzig 1997, S. 4-12.

⁵⁶⁹ Vgl. NS-Kulturgemeinde Ortsverband Leipzig (Hg.): „Kulturwoche 1934 in Leipzig“, Programmheft. Leipzig 1934.

⁵⁷⁰ Beispielsweise durch seine Arbeiten im Zoo, im neuen Messehof in der Petersstraße oder der Ringbebauung. Vgl. Topfstedt 2019, S. 601, 606.

⁵⁷¹ Die Plastik wird als "Dauerleihgabe unbekannter Herkunft" in den Akten des MdbK Leipzig geführt und ist nach den Angaben des Kurators Jan Nicolaisen „Gegenstand der aktuellen Provenienzforschung“ (E-Mail-Schriftwechsel der Autorin mit MdbK-Kurator Jan Nicolaisen vom 3. November 2011).

⁵⁷² Die Plastik Thieles war beispielsweise Teil der Dauerausstellung „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“ von 1947 bis 1949. Vgl. Auflistung der Inventarnummern zur Ausstellung „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“ 1948. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag. Siehe auch: Jahn, Johannes: Alfred Thiele/Georg Quenzel im Museum der bildenden Künste. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1956.

einen Tag nach der Eröffnung der ersten GDK im Haus der Kunst, am 19. Juli 1937, wurde im Galeriegebäude am Münchner Hofgarten die Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet. In direkter Abgrenzung sollte die nicht staatskonforme Kunst diffamiert und die eigene Werkauswahl der GDK legitimieren werden. Dass es dabei weniger um die Gestaltung der Kunstwerke als um die Herkunft, sexuelle Orientierung oder Haltung der Künstler:innen ging, konnte hinlänglich nachgewiesen werden.⁵⁷³ Die Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der Freien Universität Berlin untersucht seit 2003 die Methoden nationalsozialistischer Kunstpolitik. Es wurde sukzessive ein Gesamtverzeichnis der 1937 in deutschen Museen beschlagnahmten Werke erstellt. Die Forscher:innen übertrugen das Beschlagnahmeinventar in eine Datenbank, die seit 2010 öffentlich zugänglich ist und stetig erweitert wird. So können neben allgemeinen Daten wie Künstler:in, Titel und Technik auch Institutionen und die Provenienz recherchiert werden. Dank dieses Recherchertools konnten in der Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ neunzehn Künstler:innen identifiziert werden, deren Kunst 1937 als „entartet“ aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt wurden: Alfred Ahner, Heinrich Burkhardt (1904–1985), Charles Crodel, Otto Dix, Conrad Felixmüller, Kurt Günther (1893–1955), Erwin Hahs (Hass), Ernst Hassebrauck, Otto Herbig, Walter Klemm, Curt (Kurt) Lahs, Oskar Moll, Hans Richter (1888–1976), Hans Theo Richter (1902–1969), Richard Scheibe (1879–1964), Martha Schrag (1870–1957), Max Schwimmer, Elisabeth Voigt und Karl Völker (1889–1962). Im Zuge der Recherche tauchen auch in dieser Datenbank zwei konkrete Objekte mit Bezug zur Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ in Leipzig auf. Zum einen der Holzschnitt „Zeichner vor Dresden“⁵⁷⁴ von Conrad Felixmüller und zum anderen das Bild „Der Schützengraben“⁵⁷⁵ von Otto Dix. Die Grafik Felixmüllers wurde im Textteil des Kataloges aufgeführt. So auch das bereits angesprochene Triptychon „Der

⁵⁷³ Vgl. Fuhrmeister 2015, S. 103.

⁵⁷⁴ Conrad Felixmüller, Zeichner vor Dresden, Holzschnitt, 1930, 50 x 40 cm, um 1937 in der Anhaltinischen Gemäldegalerie in Dessau beschlagnahmt. Vgl. Freie Universität Berlin, Datenbank "Entartete Kunst". URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=113485&viewType=detailView> (abgerufen am: 15.7.2020). Angekauft 1972 von Kunstsammlungen Chemnitz. Herzlichen Dank an Dr. Florian Korn für diesen Hinweis. Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/kiel_digicult-1898e57e3c6d20a9a19723925912174fd8dc7dd9 (abgerufen am: 12.6.2022).

⁵⁷⁵ Otto Dix, Der Schützengraben, Öl auf Leinwand, 227 x 250 cm, 1920–1923. Aus dem Stadtmuseum in Dresden um 1937 beschlagnahmt, seit 1940 verschollen. Ein Foto aus dem Jahr 1923 kann über das Rheinische Bildarchiv Köln abgerufen werden, URL: https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05140564/rba_064673 (abgerufen am: 12.6.2022).

Krieg“⁵⁷⁶ von Otto Dix, für dessen Transport von Dresden nach Leipzig der Ehemann von Margarete Hartig sorgte. Für das Triptychon nutzte Dix das Gemälde „Der Schützengraben“ (auch bezeichnet als „Der Krieg“) als Vorlage, was sowohl anhand der Komposition als auch der Motive erkennbar ist. Die Vorlage verschwand 1940 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ und ist bis heute nicht auffindbar.⁵⁷⁷

Zwei der genannten Künstler:innen, Elisabeth Voigt und Walter Klemm, sind sowohl in der Datenbank der GDK als auch im Beschlagnahmeverzeichnis der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ vertreten. Die Bewertung der Künstler:innen muss für die Kurator:innen der direkten Nachkriegszeit also schwierig gewesen sein. Selbst aus heutiger Sicht ist eine politische Zuordnung der Künstler:innen allein anhand von Ausstellungsbeteiligungen in der NS-Zeit irreführend. Wie Christian Fuhrmeister erarbeiten konnte, gab es auch Künstler:innen der Avantgarde, wie beispielsweise Gabriele Münter (1877–1962), die sich bei der GDK zwar beworben hatten, aber ausjuriert wurden.⁵⁷⁸ Vergleicht man die Informationen aus dem Ausstellungskatalog „Mitteldeutsche Kunst“ mit den Datenbanken der GDK und der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ verwundern die Ergebnisse aber doch im ersten Moment. Allein vor dem Hintergrund der kurz zuvor stattgefundenen Ausstellung „Befreite Kunst“ wäre zumindest die Vermutung naheliegend, dass deutlich mehr Positionen ehemals verfemter Künstler:innen ausgewählt wurden. Letztlich ist die Zahl der mit dem Nationalsozialismus „systemkonformen“ Objekte höher bzw. dominiert die Zahl der Positionen, die sich in keiner der beiden Datenbanken nachweisen lassen. Dieser Befund lässt die Schlussfolgerung zu, dass der größte Teil der für die Ausstellung selektierten Kunstwerke entweder von unbekanntem, unpolitischen oder erfolglosen Künstler:innen Mitteldeutschlands stammt. Mit der Limitierung der Positionen durch deren geografische Zuordnung als explizit „mitteldeutsche“ Kunst setzten sich die Kurator:innen des Museums selbst Grenzen für ihre Ausstellung. Auf allgemein anerkannte und in der direkten Nachkriegszeit populäre Künstler:innen, wie sie für die Schau „Befreite Kunst“ ausgewählt wurden, konnte so nicht mehr zurückgegriffen werden. Doch wie genau beschrieben die

⁵⁷⁶ Otto Dix, Der Krieg, Triptychon, Öl auf Leinwand, 204 x 268 cm, 1929–1932, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, URL: <https://albertinum.skd.museum/ausstellungen/der-krieg/> (abgerufen am: 11.6.2023).

⁵⁷⁷ Das Gemälde wurde aus dem Stadtmuseum in Dresden beschlagnahmt und ist seit 1940 verschollen. Vgl. Datenbank "Entartete Kunst". URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=112431&viewType=detailView> (abgerufen am: 15.7.2020).

⁵⁷⁸ Vgl. Fuhrmeister 2015, S. 102.

Ausstellungsmacher:innen selbst die Konzeption ihrer Schau und wie gestaltete sich die Rezeption? Wurde auf die hier herausgearbeiteten Kontinuitäten und Brüche eingegangen oder wurde der politische Aspekt in der Diskussion außen vor gelassen?

3.2.3 Der inhaltliche Überbau: Konzeption, Kunstvermittlung und Ausstellungsrezeption

Die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ wurde von Museumsdirektor Johannes Jahn in einer Einführung und von OBM Erich Zeigner in einem Geleitwort des Kataloges vorgestellt. Der Direktor des Kulturamtes, Rudolf Hartig, sprach die Eröffnungsrede. Diese drei vorliegenden Texte geben Aufschluss über die Ziele und die Hintergründe der Ausstellung. Rezensionen und Kritiken sind von Albert Haueis, Hans Kinkel und Max Schwimmer bekannt. Zwischen den internen wie externen Äußerungen zur Ausstellung gibt es allerdings kaum Abweichungen. Alle Texte formulieren gleichermaßen einen allgemeinen Aufruf zur Menschlichkeit und zur Freiheit der Kunst.⁵⁷⁹ Obschon Kritik oder kritische Worte explizit vom Kulturamtsdirektor eingefordert wurden, gab es keine negativen Kommentare der Rezensenten.

In seiner Eröffnungsrede beschrieb Rudolf Hartig auf sprachlicher Ebene den kunstpolitischen Kurs der Besatzungsmacht mit dem Leitmotiv des Fortschritts unter der Fokussierung auf den neuen Menschen. Er fragte, ob die bildende Kunst dazu beitragen könne, das gesellschaftliche Bild im Sinne des Fortschritts zu erneuern. Ob sie fortschrittliche Ideen entwickeln könne und inwieweit in der Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ eine solche Tendenz anhand der Kunstwerke erkennbar sei. Er plädierte für eine „neue menschliche Form, [die] eine menschliche Kunst sei, eine freie und eine gute Kunst sei.“ Nichtsdestotrotz sprach er sich auch für einen absoluten Qualitätsanspruch aus, für eine „Elite der Qualifizierten“ aufgrund „des Meeres von Schund und Kitsch in den Läden der Fleischermeister und Eisenhändler“.⁵⁸⁰ Hartig forderte hier also die Erneuerung der Gesellschaft und stellte zur Disposition, ob und wie die bildende Kunst zu diesem Prozess beitragen könne. Seine Äußerung über eine „neue menschliche Form, [die] eine menschliche Kunst sei“ könnte ein Vorbote für die kurze Zeit später einsetzende politische

⁵⁷⁹ Siehe: Groschopp, Horst: Der ganze Mensch. Die DDR und der Humanismus - ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. Marburg 2013.

⁵⁸⁰ Eröffnungsrede Ausstellung Mitteldeutsche Kunst, MdbK, Leipzig, 8.12.46 (ursprünglich geplant für OBM Zeigner, jetzt R. Hartig). StadtAL, StVuR 8795, Bl. 46-48. Inhaltsgleich: StadtAL, StVuR 8798, Bl. 4-6.

Forderung nach einer Kunst des *Sozialistischen Realismus* sein, worüber in einem nachfolgenden Kapitel noch gesprochen wird. Der Oberbürgermeister Erich Zeigner formuliert im Geleitwort des Ausstellungskataloges ebenso Forderungen an die zeitgenössische Kunst:

Das Museum soll lebendig sein und den Künstlern unserer Zeit dienen. Wir hoffen, daß wir so auch den breiten Schichten unseres Volkes am besten dienen. [...] Dazu gehört weiter die einsichtsvolle Toleranz, welche der Kunst die schöpferische Freiheit läßt, ohne die sie nicht gedeihen kann. Nur dann wird jene Verinnerlichung und Vermenschlichung möglich sein, die das Ziel all unserer Bemühungen um Deutschlands Neuaufbau ist.⁵⁸¹

Im Zentrum dieser Aussage steht die Freiheit der Kunst. Ob und inwieweit Zeigner hier auf die Freiheit unterschiedlicher Darstellungsformen oder die politische Freiheit der Künstler:innen anspielt, kann nur vermutet werden. Wahrscheinlich ist allerdings, dass Zeigner in seiner Funktion als Oberbürgermeister und als ehemals Verfolgter des Nationalsozialismus im Sinne des „Neuaufbaus“ die Abwendung von der kunstpolitischen Praxis der NS-Zeit anstrebte. Ausführlicher erläutert Museumsdirektor Johannes Jahn direkt an Zeigners Geleitwort anschließend in der Einführung des Kataloges die Konzeption der Ausstellung:

Es wurde vermieden, unter den verschiedenen Richtungen, die heute nebeneinander herlaufen, einer das Übergewicht zu geben, vielmehr wurde darauf geachtet, sie alle zu Wort kommen zu lassen, sofern nur die Bedingung wirklichen Gestaltungsvermögens erfüllt war. [...] Der Versuch des Hitlerregimes, die Kunst seinen staats- und kulturpolitischen Zielen dienstbar zu machen und alles zu unterdrücken, was diesen Zielen nicht entsprach, hatte zu einer Uniformierung der Kunst geführt, die heute überwunden ist. Heute können sich alle Richtungen frei bewegen und sie tun es auch. Eine ist unter ihnen, die es besonders schwer hat, das Publikum anzusprechen: Der Expressionismus. [...] Unter den Bildgegenständen der gegenwärtigen Malerei dominieren Landschaft und Stilleben. [...] Sehr selten sind 'zeitnahe' Themen. Es ist, als ob die Künstler sie absichtlich vermieden, weil ihnen der zeitliche Abstand und damit die nötige Klärung noch fehlt. [...] Hoffen wir, daß die Kunst in ihrer wiedergewonnenen Freiheit auf dem Erbe der Vergangenheit, soweit es gesund war, weiterbauen und zu neuen, unser Menschentum bereichernden Entwicklungen vorstoßen möge!⁵⁸²

Bei der Lektüre dieser Texte fällt auf, dass die zentralen Themen für die Eröffnungsausstellung im MdbK die Überwindung des „Hitlerregimes“ und der „Neuaufbau

⁵⁸¹ Zeigner, Erich: Geleitwort. In: Jahn, Johannes: Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik, Plastik der Gegenwart. Ausst. Kat. Museum d. Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1946, unpag.

⁵⁸² Jahn, Johannes: Einführung. In: Jahn, Johannes: Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik, Plastik der Gegenwart. Ausst. Kat. Museum d. Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1946, unpag.

Deutschlands“ sind. Themen, die im weiteren Verlauf der Zeit zum Gründungsmythos der DDR avancieren. Die Freiheit der Kunst und Künstler:innen sowie die Menschlichkeit sind die Kernforderungen. Die Hervorhebung des Expressionismus korrespondiert mit den kunsttheoretischen Diskursen in den ersten beiden Nachkriegsjahren in allen Besatzungszonen. Wie Maïke Steinkamp herausarbeitet, kam dem Expressionismus eine Leitbildfunktion zu: „er wurde zum Symbol demokratischer, humaner Werte und der Hoffnung auf ein besseres Deutschland.“⁵⁸³ Dabei würden unter dem Begriff „Expressionismus“ zahlreiche moderne Strömungen der Avantgarde zusammengefasst, insbesondere die vormals als „entartet“ bezeichnete Kunst. In diese Beobachtung fügt sich auch die Auswahl des Plakatmotivs mit Edwin Krumsdorfs „Spiegelszene“ für die Ausstellung ein.

Die Selektion der Kunstwerke sollte dem Vorwort des Museumsdirektors zufolge ausgeglichen sein, ohne einer „Richtung [...] das Übergewicht zu geben“. Wie bereits beschrieben, bestätigt dies die Analyse der Kunstwerke im Katalog im Abgleich mit den Datenbanken. Da sowohl Johannes Jahn als auch Rudolf Hartig an die Kunstwerke einen absoluten Qualitätsanspruch stellten, wurde auf bewährte und anerkannte ortsansässige Künstler:innen zurückgegriffen, die oftmals bereits vor 1945 in Leipzig und Umgebung etabliert waren. An dieser Stelle bricht bereits der Konflikt der darauffolgenden Jahre in der SBZ und DDR auf, nämlich die Diskrepanz zwischen dem klassischen Erbe naturalistischer und realistischer Darstellungsformen, wie sie bereits in der NS-Zeit etabliert waren und den diffamierten, als „entartet“ bezeichneten Kunstströmungen der Moderne, deren Präsentation die Überwindung des NS-Regimes verdeutlichen sollte. Denn bereits im August 1945 kritisierte Alexander Dymshitz, der Leiter der Kulturabteilung der SMAD, den Expressionismus, der „nicht der realistischen Weltanschauung einer neuen Demokratie“⁵⁸⁴ entspreche. Die kulturpolitische Richtung der sowjetischen Besatzer hin zu einem *Sozialistischen Realismus* klingt mit seinen Worten bereits an.⁵⁸⁵

Die Kritiken zur Ausstellung in der *Leipziger Volkszeitung* und der *Leipziger Zeitung* gaben im Wesentlichen die Inhalte aus der Eröffnungsrede und den einleitenden Texten des Katalogs

⁵⁸³ Steinkamp 2008, S. 94.

⁵⁸⁴ Dymshitz, Alexander: Krieg und Kunst, in: *Tägliche Rundschau*, 1. August 1945. Zitiert nach: Steinkamp 2008, S. 95.

⁵⁸⁵ Vgl. Conermann, Gisela: Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift "Bildende Kunst" von 1947 bis 1949. Berlin u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, 28/Kunstgeschichte, 230), S. 41-66.

wieder.⁵⁸⁶ Die Künstler:innen wurden lediglich aufgelistet, ohne deren Kunst im Detail zu besprechen oder zu bewerten. Nur Max Schwimmer, der selbst zu den ausgestellten Künstler:innen zählte, hob unter den Bildhauer:innen Kolbe, Scheibe und besonders Thiele hervor, sowie unter den Grafiker:innen Elisabeth Voigt, ohne jedoch weiter ins Detail zu gehen.⁵⁸⁷ Dass die Ausstellung überregional wirksam war, belegt die Anfrage der Galerie Gerstenberger aus Chemnitz, die Teile der Ausstellung für eine Jubiläumsschau übernehmen wollte.⁵⁸⁸ Dafür trat das MdbK nach der Eröffnung erneut in Korrespondenz mit den Künstler:innen.⁵⁸⁹

In der Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ am MdbK wurden gleichermaßen Künstler:innen gezeigt, die während der NS-Zeit diffamiert oder hofiert wurden. Für die Auswahl spielte die hohe künstlerische Qualität anscheinend eine ebenso große Rolle wie eine mögliche Zuordnung der Werke zum „Expressionismus“. Aber auch die Verfügbarkeit der Positionen und die Logistik nahmen Einfluss auf die Zusammenstellung. Die Ausstellung gewährte einen Überblick zu den in Mitteldeutschland aktiven künstlerischen Positionen. Die Präsentation moderner und regionaler Kunst verdeutlichte die Überwindung der NS-Kulturpolitik, was nur in Teilen gelang, wie anhand der Arbeiten von Thiele und Oelzner gezeigt werden konnte.⁵⁹⁰ Demgegenüber steht der Schriftverkehr zwischen Johannes Jahn und Rudolf Hartig Ende April 1946. Der Kulturamtsleiter erbat von Jahn eine Stellungnahme: „Welchen Überblick haben Sie über das Schaffen lebender Leipziger Künstler? Ist es möglich, bald eine solche Ausstellung zustande zu bringen? Finden Sie in den Werken, die Sie kennen, neue Ideen?“⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Vgl. Besprechungen von Hans Kinkel zur Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“: Leipziger Volkszeitung (LVZ), Nr. 172, 10.12.46; LVZ, Nr. 176, 14.12.46; LVZ, Nr. 179, 18.12.46.

⁵⁸⁷ Vgl. Schwimmer, Max: Plastik und Zeichnung. Ausstellung Mitteldeutscher Kunst. In: Leipziger Zeitung (LZ), Nr. 192, 19.12.46.

⁵⁸⁸ Die Ausstellung in der Galerie Gerstenberger in Chemnitz zum 100jährigen Bestehen lief von März bis April 1947. Vgl. Gerstenberger, Gustav: Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik, Plastik der Gegenwart. Chemnitz 1947. Zur Galerie Gerstenberger siehe: Saß, Ulrike: Die Galerie Gerstenberger und Wilhelm Grosshennig. Kunsthandel in Deutschland von der Kaiserzeit bis zur BRD. Wien, Köln, Weimar 2021 (Brüche und Kontinuitäten, 7). Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2016.

⁵⁸⁹ "Die Kunstaussstellung Gerstenberger in Chemnitz trat an uns mit der Bitte heran, eine grössere Zahl der ausgestellten Werke nach Chemnitz übernehmen zu dürfen, was eine umfangreiche Korrespondenz mit den Künstlern zur Folge hatte." MdbK, Jahn, Monatsbericht Januar 1947, 11.2.47. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 93.

⁵⁹⁰ Vgl. Saure, Gabriele: Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in der SBZ 1945–1949. In: Martin Papenbrock und Gabriele Saure (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2: Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie versehen mit einem Index verfolgter Künstlerinnen und Künstler. Bearbeitet von Ilona Brumme, Dirk Janßen, Martin Papenbrock, Gabriele Saure, Annette Schmelter und Kerstin Schneider. Weimar 2000 (Schriften der Guernica-Gesellschaft. Kunst, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert, 9), S. 21-37, hier: S. 24f.

⁵⁹¹ Volksbildungsamt, Abt. Kunst und Kunstpflege, Hartig, an MdbK, Jahn, 23.4.46. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 136.

Anlässlich der Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ verwundert Jahns Antwort, wenn er schreibt, eine solche Ausstellung „würde sehr mager sein“ und ihm sei nur ein kleiner Teil der in „Leipzig Schaffenden Maler“ bekannt, wobei ihm neue Ideen nicht aufgefallen wären.⁵⁹² Es ist also davon auszugehen, dass sich die Ausstellung am MdbK in ihrer Konzeption zwar in eine über alle Besatzungszonen hinweg reichende Liste von Schauen, wie beispielsweise „Maler der Gegenwart“ in Augsburg, „Meisterwerke deutscher Bildhauer und Maler“ in Berlin, „Allgemeine Deutsche Kunstausstellungen“ in Dresden, „Moderne Deutsche Kunst“ in Tübingen usw. einreihen lässt.⁵⁹³ Die konkrete Werk- und Künstlerauswahl erfolgte allerdings unter anderen Vorzeichen. Als wichtigste Faktoren in diesem Prozess erscheinen die guten Kontakte und das Engagement der Kuratorin Margarete Hartig, die breite Vernetzung der Künstler:innen in Leipzig durch Personen wie Max Schwimmer oder Kurt Engewald, die schlichte Verfügbarkeit der Kunstwerke und letztlich zu einem großen Teil die Möglichkeit auf die zuvor in Halle (Saale) stattgefundene Ausstellung zurückgreifen zu können.

3.3 Die Zensur: „Die Malerei der Gegenwart“ (31.08.–12.10.1947)

Die Ausstellung „Die Malerei der Gegenwart“ wurde als Sonderausstellung anlässlich der Leipziger Herbstmesse vom 31. August bis 12. Oktober 1947 konzipiert. Für einen engen Kreis von Künstler:innen aus Leipzig, Halle (Saale) und Umgebung bestand so die Möglichkeit, ihre jüngsten Arbeiten vor einer breiten und internationalen Öffentlichkeit zu präsentieren und zu verkaufen. Die enge Kooperation zwischen dem Leipziger MdbK und dem Hallenser Moritzburgmuseum beförderte erneut den Leihverkehr zwischen den Einrichtungen. So konnte das MdbK für die Gestaltung der Ausstellung „Malerei der Gegenwart“ gleichermaßen auf die im Sommer zuvor in Halle (Saale) stattgefundene Kunstausstellung und die bestehenden persönlichen Kontakte zu den einzelnen Künstler:innen aus dem Kreis der Kunsthochschule Burg Giebichenstein zurückgreifen.⁵⁹⁴ 57

⁵⁹² MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, Hartig, 24.4.46. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 137.

⁵⁹³ Vgl. Ziegler 2006, S. 83-124.

⁵⁹⁴ "Das Museum der bildenden Künste plant für die Herbstmesse Anfang September eine Ausstellung Mitteldeutscher Künstler und bittet um die Überlassung der nachbezeichneten Werke [...] des Ausstellungskataloges Halle 1947"; Moritzburg, Kunstausstellung 1947 Sachsen-Anhalt, Malerei, Plastik, Graphik, Halle (9.5.–29.6.1947). Archiv MdbK Leipzig, Ausstellung - Mitteldeutsche Kunst, 1946–1947, unpag; Siehe auch: Köller 2013, S. 196f.

Personen stellten ihre Werke aus, die Hälfte von ihnen zum zweiten Mal in Leipzig nach Kriegsende.⁵⁹⁵ Die Ausstellungsleitung oblag zu gleichen Teilen Johannes Jahn und Margarete Hartig. Im Vorwort des Kataloges beschrieben sie ihre Konzeption wie folgt:

[Es] ist wiederum darauf geachtet worden, möglichst alle Richtungen zu Worte kommen zu lassen, so daß das Ganze den gegenwärtigen Stand der Malerei in Leipzig und Halle im Querschnitt zeigt. Da jede der beiden Gruppen räumlich für sich bleibt, ist gute Gelegenheit, zu erkennen, wie innerhalb der Gruppe die Künstler da und dort einander beeinflusst haben, so daß die Umrisse einer ‚Schule‘ sichtbar werden [...]. Diese Schau spiegelt auf kleinem Raum die Situation wider, in der sich die Malerei in Deutschland gegenwärtig befindet: die impressionistische Gestaltungsweise ist durch alle jene Bestrebungen, die nach ihrem expressionistischen Gegenpol zielen, keineswegs verdrängt worden, sie ist vielmehr die verschiedensten Verbindungen mit ihnen eingegangen.⁵⁹⁶

Es wurde betont, dass die meisten Arbeiten der „jüngsten Zeit“ entstammten. Der Mangel an plastischen Arbeiten wurde auf die Transport- und Materialschwierigkeiten zurückgeführt. Doch anders als bei der „Mitteldeutschen Kunst“-Ausstellung macht die sowjetische Kommandantur im Herbst 1947 Gebrauch von ihrem Zensurrecht. Kunstwerke, die in der Hallenser Ausstellung wenige Monate zuvor noch gezeigt wurden, durften in der Leipziger Schau nicht an die Wand. Konkret handelte es sich um zwei Pastelle Mareile

⁵⁹⁵ Der Anteil der Frauen geht im Vergleich zur „Mitteldeutschen Kunst“-Ausstellung mit nur noch 14% stark zurück. Die meisten der Künstler:innen kommen aus Leipzig und Halle (Saale). Die Malerei dominiert. Auflistung der Künstler:innen nach Nennung im Katalog: Werner Amicus, Döllnitz, Aquarell // Maria Arnold, Leipzig, Terrakotta // Walter Arnold, Leipzig, Terrakotta // Hermann Bachmann, Halle (Saale), Öl // Gisela Bachmann-Ruffert, Halle (Saale), Gips // Fritz Baust, Halle (Saale), Öl // Hans Becher, Leipzig, Öl // Hermann Bertram, Leipzig, Öl // Rudolf Beye, Magdeburg, Öl // Anna-Helene Biedermann, Magdeburg, Aquarell // Walter Bodenthal, Leipzig, Öl // Kurt Bunge, Halle (Saale), Öl // Heinrich Burckhardt, Altenburg, Öl // Hellmuth Chemnitz, Leipzig, Gips für Bronze // Carl Crodel, Halle (Saale), Öl // Hans Albert Förster, Leipzig, Öl // Waldemar Grzimek, Halle (Saale), Bronze, Zink // Walter Gutjahr, Magdeburg, Öl // Erwin Hass (Hahs), Halle (Saale), Zeichnung // Iris Hass-Hofstetter (Hahs-Hofstetter), Halle (Saale), Aquarell // Ernst Hassebrauk, Leipzig, Öl und Zeichnung // Herbert Hauwede, Leipzig, Öl // Katharina Heise, Bad Salzelmen, Bronze // Wilhelm Höpfner, Magdeburg, Radierung und Aquarell // Kurt Kiessling, Leipzig, Öl // Ulrich Knispel, Halberstadt, Öl und Holzschnitt // Georg Kretzschmar, Mölkau bei Leipzig // Edwin Krumsdorf, Leipzig, Öl // L. Rudolf Lange, Leipzig, Öl // Karl Miersch, Leipzig, Öl // Heinz Müller, Leipzig, Öl // Otto Müller, Halle (Saale), Öl // Walter Münze, Leipzig, Öl // Robert Propf, Köthen, Holz // Heinz Prüstel, Zeitz, Radierung // Georg Quenzel, Markkleeberg bei Leipzig, Öl // Gisela Richter-Thiele, Leipzig, Gips für Bronze und Stein // Karl Rödel, Wörlitz, Öl und Litho // Daisy Roderich-Huch, Schermecke, Zeichnung // Marianne Rohland, Leipzig, Aquarell // Fritz Rubbert, Halle (Saale), Öl // Fritz Rücker, Halle, Bronze und Gips // Wolfgang von Schemm, Stendal, Deckfarbe und Aquarell // Schmidt-Uphoff, Dessau-Mildensee, Aquarell // Rudolf Schnabel, Leipzig, Öl // Helmut Schröder, Halle (Saale), Öl // Max Schwimmer, Gouache // Willy Semm, Grauschwitz, Öl // Felix Skoda, Leipzig, Aquarell und Öl // Gerhard Stengel, Leipzig, Öl // Erich Stephan, Leipzig, Öl // Heinz-Eberhard Strüning, Machern bei Leipzig, Pastell und Öl // Alfred Thiele, Leipzig, Gips für Bronze und Zement // Wilhelm Ullrich, Zeitz, Aquarell // Kurt Voss, Leipzig, Öl und Tempera // Erich Warnecke, Leipzig, Öl // Karl Zorn, Zeitz, Öl.

⁵⁹⁶ Jahn, Johannes: Malerei der Gegenwart. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1947, S. 3.

Grimms (1922–2002, ab 1951: Mareile Kitzel-Grimm)⁵⁹⁷ und ein Ölbild des Malers Erwin Hahs (1887–1970, oft auch: Hass).⁵⁹⁸ Die Pastelle von Grimm erschienen dem sowjetischen Abnahmeoffizier Hauptmann Prick als „zu abstrakt“⁵⁹⁹, was aus einem Brief des Museumsdirektors Jahn an die Künstlerin hervorgeht. Der überlieferte Schriftverkehr zwischen Jahn und Erwin Hahs dokumentiert die Ablehnung des Ölbildes mit dem Titel „Großes Requiem“, entstanden zwischen 1944/45 (Abb. 9):⁶⁰⁰

Leider muß ich Ihnen die bedauerliche Mitteilung machen, daß Ihr Bild ‚Requiem‘, das eine besondere Zierde unserer am 31.8. beginnenden Ausstellung ‚Malerei der Gegenwart‘ bilden sollte, von den russischen Abnahmeoffizieren als ‚zu pessimistisch‘ abgelehnt worden ist. Mein Hinweis darauf, daß es ja auch in Halle genehmigt worden war, hat nichts genützt.⁶⁰¹

Vier Figuren mit unterschiedlichen, dem Tod verbundenen Gesten oder Attributen wurden im Bildvorder- und Bildmittelgrund im Flur einer Ruine positioniert. Hahs gestaltete die Personen in unterschiedlichen Abstraktionsgraden. Ein Jüngling, ikonografisch an antike Skulpturen erinnernd, dominiert das Bild mit herabgesenkter, soeben erloschener Fackel und erhobenem linkem Arm. Um ihn sind drei Frauengestalten gruppiert, die in Ihrer Gewandung an christliche Beweinungsszenen erinnern oder, wie im Bildvordergrund als weiblicher Akt den Skulpturen des 19. Jahrhunderts entlehnt scheinen. In der Interpretation dieses Hauptwerks von Erwin Hahs zog die Kunsthistorikerin Ingrid Schulze Vergleiche mit Edward Munch (1863–1944), Hans von Marées (1837–1887) oder Käthe Kollwitz. Sie erkannte einen „religiösen Grundton“, der „[i]m Einklang mit der verstärkten Wiederaufnahme christlicher Bildmotive durch die antifaschistische Kunst“ ab Mitte der

⁵⁹⁷ Die Künstlerin war zu diesem Zeitpunkt Schülerin von Charles Crodel und Herbert Stockmann an der Burg Giebichenstein in Halle (Saale). Vgl. Litt, Dorit: Mareile Kitzel. Das Plastische Gesamtwerk. Eine Entdeckung. In: Rataiczky, Mathias (Hg.): Grenzerfahrungen. Hommage zum 100. Ausst. Kat. Kunsthalle Talstrasse, Halle (Saale). Halle 2021, S. 44-63.

⁵⁹⁸ Dennoch kamen drei Zeichnungen des Künstlers zur Präsentation: „Erschöpft I“, „Der Brief“ und „Die Herzlosen“. Vgl. Briefwechsel zwischen Johannes Jahn und Erwin Hass (Hahs), August bis Oktober 1947. Archiv MdbK, Kart. Ausstellungen 1947–1949, unpag.

⁵⁹⁹ "Ich bedaure sehr, Ihnen mitteilen zu müssen, daß der russische Abnahmeoffizier die Entfernung Ihrer beiden Pastelle aus der Ausstellung 'Malerei der Gegenwart' verfügt hat. Die beiden Arbeiten erschienen ihm als zu abstrakt. Es tut mir sehr leid, daß diese Richtung nun in der Ausstellung überhaupt nicht vertreten ist." Jahn an Mareile Grimm, 30.08.1947. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Ausstellung 1946–1949, unpag. Es ist nichts Näheres über Hauptmann Prick bekannt.

⁶⁰⁰ Erwin Hahs, Großes Requiem, 1944/45, Öl auf Leinwand, 191 × 143 cm, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Ich danke der Tochter des Künstlers, Gabriele Winter, sowie Holger Niederhausen von der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, für die freundliche Genehmigung die Abbildung des Kunstwerks und dessen Röntgenaufnahme im Anhang dieser Arbeit anfügen zu dürfen.

⁶⁰¹ Jahn an Erwin Hahs, 29.8.1947. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Ausstellung 1947–1949, unpag.

1930er-Jahre in seinen Werken aufkam.⁶⁰² Dabei geht die zentrale männliche Figur im „Großen Requiem“, so vermutet Schulze, auf die Ildefonso-Gruppe aus der Zeit der römischen Antike zurück.⁶⁰³ Was 1947 und auch heute niemand mehr auf dem großformatigen Ölbild sehen kann, ist ein in den 1940er-Jahren als Auftragsarbeit in Stendal entstandenes Hitler-Porträt. Im Rahmen der Ausstellung *Die schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung 1933–1945* im Berliner Museum „Hamburger Bahnhof“ konnte dies mit einer Röntgenaufnahme im Jahr 2016 verifiziert werden (Abb. 10).⁶⁰⁴ Hahs, der Leiter der Malklasse an der Burg Giebichenstein in Halle (Saale), wurde 1933 aus dem Hochschuldienst entlassen. Seine Kunst wurde als „entartet“ eingestuft und zahlreiche seiner Kunstwerke zerstört.⁶⁰⁵ Er fand 1942 Arbeit als Kunstlehrer in einem Gymnasium in Stendal, für dessen Aula er das Hitler-Porträt anfertigte. Da es nicht den Anforderungen der Auftraggeber entsprach, erhielt Hahs die Leinwand zurück und wählte seinen eigenen Bildgegenstand.⁶⁰⁶ Nach Beendigung des Krieges wurde Hahs in Stendal mit der Leitung des städtischen Kulturamtes beauftragt, wofür er in Anerkennung seiner Tätigkeit beim Aufbau des Kulturamts die Winckelmann-Medaille der Stadt Stendal erhielt. Im Juni 1946 bekam er schließlich seine Anstellung an der Hallenser Kunsthochschule zurück und prägte maßgeblich die künstlerische Ausbildung der Nachkriegsgeneration.⁶⁰⁷ Dem entsprechend bedeutsam können seine Werke für die Ausstellung „Malerei der Gegenwart“ in Leipzig angesehen werden. Nach der Ablehnung durch die sowjetische Kommandantur in Leipzig notierte Hahs am 29. August 1947 in seinem Tagebuch: „Dasselbe Bild, das ich 1944 malte

⁶⁰² Schulze, Ingrid: Zum Schaffen des Malers und Grafikers Erwin Hahs. In: Forschungen und Berichte. Kunsthistorische, numismatische, restauratorische und volkskundliche Beiträge, 23/1983, S. 138-153. Hier: S. 45.

⁶⁰³ Die Verarbeitung der Kriegsschrecken mithilfe von antiker Mythologie wird von Katharina Heider als Besonderheit im künstlerischen Schaffen des Malers Erwin Hahs hervorgehoben. Vermutlich kannte Hahs diese Figurengruppe von einer Zeichnung Nicolas Poussins (1594–1665). Vgl. Heider, Katharina: Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign: Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945 bis 1958. Weimar 2010, S. 148. Die Auseinandersetzung mit der Antike geht nach Schulze auf Hahs Anstellung als Kunstlehrer an einem Gymnasium in Stendal in den vierziger Jahren und die Auseinandersetzung mit dem dort geborenen Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) zurück. Vgl. Schulze 1983, S. 146. Siehe auch: Kober 1989, S. 286.

⁶⁰⁴ Scholz, Dieter: Erwin Hahs, Großes Requiem, 1944/45. In: Scholz, Dieter/Obenaus, Maria (Hg.): Die schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung 1933–1945. Ausst. Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin. Berlin 2015, S. 177-181.

⁶⁰⁵ Vgl. Sehart, Hans Georg: Hahs gegen „Braune Front“. In: 75 Jahre Burg Giebichenstein. 1915–1990. Beiträge zur Geschichte. Ausst. Kat. Burg Giebichenstein - Hochschule für Kunst und Design. Halle 1990, S. 80-84.

⁶⁰⁶ Grunow, Karen: Übermaltes Hitler-Porträt. In: Märkische Allgemeine Zeitung, Stand: 6.1.2016. URL: <https://www.maz-online.de/Lokales/Teltow-Flaeming/Übermaltes-Hitler-Portraet> (abgerufen am: 13.10.2020).

⁶⁰⁷ Vgl. Heider 2010, S. 150.

IN TORMENTIS PINXIT [unter Qualen gemalt, Übers. d. Verf.], das ich verhängen und verstecken mußte, weil die Nazis es gehaßt hätten, dieses selbe Bild wird heute von den Russen verboten.“⁶⁰⁸ Die Ablehnung des großformatigen Ölgemäldes, das mit seiner allegorischen und ikonografischen Tiefe das Hauptwerk in Erwin Hahs Schaffen darstellt, steht stellvertretend für eine erneute Zensur zahlreicher Künstler:innen, die nach der Überwindung der NS-Zeit nun den Regressionen der sowjetischen Besatzer unterworfen waren. In seinem Tagebuch notierte Hahs am 26. März 1948:

Die russischen Kunstaussstellungen die gerade den 'Segen' des Kollektivs beweisen wollen, beweisen das Gegenteil. Ein Zurückgehen auf die Kunst der 2. Hälfte des Kleinbürgertums. Die gefällige Wiedergabe der gewohnten Umgebung mit strikter Ablehnung der persönlichen Gestaltungskraft des Künstlers. Ein gleicher Vorgang wie bei den Nazis.⁶⁰⁹

Der bis 1933 und nach 1946 einberufene Leiter der Malklasse an der Hallenser Kunsthochschule, Erwin Hahs, wurde 1952 zum zweiten Mal aus dem Lehrdienst entlassen, seine Werke in der DDR vorerst nicht mehr ausgestellt, seine Auftragsarbeiten im öffentlichen Raum sogar übermalt.⁶¹⁰ Erst in den 1970er-Jahren wurde Hahs künstlerisches Erbe als antifaschistische und humanistische Kunst für den Sozialismus der DDR umgedeutet und wiederentdeckt.⁶¹¹

Für die Sonderausstellung anlässlich der Herbstmesse veröffentlichte Max Schwimmer eine Ausstellungsbesprechung, die im Vergleich zu den bisher zitierten Rezensionen deutlich kritischer ausfiel. Schwimmer, hier erneut in seiner Doppelrolle als beteiligter Künstler und Rezensent der Ausstellung, forderte in der „Leipziger Zeitung“:

Der Gesamteindruck ist nicht schlecht, er könnte besser sein, wenn couragierter juriert und alles Schwache und in seiner Unzulänglichkeit Fatale ausgeschaltet worden wäre. [...] Die formalistische und sentimentale Auslegung des Begriffes Demokratie mit ihren unqualifizierten Folgerungen darf in den Bezirken des Geistes - und dazu gehört doch wohl die Kunst - nicht heimisch werden, wenn die Frage der Qualität nicht unkünstlerischen Ansprüchen geopfert werden soll.

⁶⁰⁸ Zitiert nach: Scholz 2015, S. 181.

⁶⁰⁹ Hahs, Erwin: Tagebücher (Maschinenschriftliches Manuskript im Nachlass). Bd. 3, S. 62. Zitiert nach: Airieta, Katrin: Erwin Hahs. Tektonik des Geistes. Ausgewählte Arbeiten auf Papier zu den Lebensstationen und Selbstzeugnissen der Tagebücher. Ausst. Kat. Kunstkatzen Ahrenshoop. Berlin 2008, S. 43.

⁶¹⁰ Erwin Hahs Wandbild im Speisesaal der Buna-Werke wurde im Zuge der Formalismuskampagne übermalt. Vgl. Dietrich, Gerd: Die Ambivalenz der Politik. Kulturpolitische Rahmenbedingungen der 1950/1960er Jahre. In: Rataiczky, Mathias (Hg.): Grenzerfahrungen. Hommage zum 100. Ausst. Kat. Kunsthalle Talstrasse, Halle (Saale). Halle 2021, S. 162-173. Hier: S. 167.

⁶¹¹ Vgl. Heider 2010, S. 147. Siehe auch: Schulze 1983, S. 150; Schulze, Ingrid: Erwin Hahs (1887–1970). Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Potsdam-Museum Galerie Sozialistische Kunst. Halle 1987, S. 24.

In Halle wie in Leipzig sind eine Reihe tüchtiger Künstler am Werke, die den Kunstbetrieb aus der provinziellen Sphäre herauszuentwickeln wohl imstande sind [...].⁶¹²

Schwimmer äußerte in dieser Rezension scharfe Kritik an der Auswahl der Positionen. Anscheinend vermisste Schwimmer hier einige Werke bzw. bemängelte er die Qualität einiger der ausgestellten. Anhand der überlieferten Korrespondenz kann eine Zensur allerdings nur für die Arbeiten von Grimm und Hahs eindeutig nachgewiesen werden. Die Werklisten, die die Kuratoren vor und nach der Ausstellung bearbeiteten, liefern aber Hinweise auf weitere mögliche Einflussnahmen der sowjetischen Kommandantur in Leipzig. Im archivierten Maschinenmanuskript wurden alle Künstler:innen, Titel, angewandten Techniken und Verkaufspreise, die in der Ausstellung „Malerei der Gegenwart“ zur Präsentation kamen, vermerkt.⁶¹³ Die Pastelle von Grimm und das „Requiem“ von Hahs wurden handschriftlich durchgestrichen. Ebenso gestrichen wurden die beiden Ölbilder „Die Allee“ und „Der Bahnübergang“ von Heinz Müller (1924–2007), einem Leipziger Maler aus dem Kreis um Walter Bodenthal. Änderungen gab es auch bei den eingereichten Arbeiten von Ulrich Knispel (1911–1978), der neben dem Ölbild „Blumen mit Akt“ ursprünglich zwei Holzschnitte präsentieren sollte. Der Hallenser Maler und Grafiker wurde maßgeblich geprägt von Curt Lahs und Erwin Hahs. Die Grafiken mit dem Titel „Nach dem Angriff IV“ und „Nach dem Angriff V“ wurden gestrichen und handschriftlich durch „Nie wieder Krieg IV“ und „Nie wieder Krieg V“ ersetzt. So geschah es auch bei Heinrich Burkhardt aus Altenburg, dessen Bild „Flüchtlinge mit dem Handwagen“ durch „Im Winter“ ausgetauscht wurde. Diese Streichungen folgten dem kunstpolitischen Kurs der SED und der Kulturoffiziere der SMAD, die einerseits der „modernen Kunst distanziert gegenüberstanden“ und andererseits die „Freiheit der Kunst in einer Zeit des Um- und Aufbruchs“ proklamierten.⁶¹⁴ Mithilfe des „humanistischen Erbes“ sollte die Zeit der NS-Herrschaft, des Krieges und der damit verbundenen Verluste überwunden werden. Das Volk sollte durch die Künste zum Aufbruch und zum Wiederaufbau angeregt werden. Der Blick zurück auf Krieg, Flucht und Trümmer war dabei nicht vorgesehen.⁶¹⁵ Damit lassen sich auch die Streichungen im Manuskript zur Ausstellung „Malerei der Gegenwart“ belegen, wo man die negativ konnotierten Blätter

⁶¹² Schwimmer, Max: Zeitgenössische Malerei und Plastik. In: Leipziger Zeitung, o.D. Archiv MdbK Leipzig, Karton Ausstellungen 1947–1949, unpag.

⁶¹³ MdbK, Verzeichnis der ausgestellten Werke. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag.

⁶¹⁴ Dietrich 2018, S. 136.

⁶¹⁵ Vgl. Becker 2007, S. 48.

„Nach dem Angriff IV und V“ durch die Imperative „Nie wieder Krieg IV und V“ oder das Ölbild „Flüchtlinge mit dem Handwagen“ durch „Im Winter“ ersetzte.

3.4 Zusammenfassung: Von der Befreiung der Kunst zur Zensur durch die Kommandantur

Die ersten Nachkriegsausstellungen des Museums der bildenden Künste waren eine Gedächtnisausstellung für Käthe Kollwitz und „Der Schaffende Mensch in Werken der bildenden Kunst“, die vom 16. Dezember 1945 bis zum 11. Februar 1946 im Naturkundlichen Heimatmuseum präsentiert wurden. Die Planungen dafür begannen bereits im August 1945 noch unter der Mitwirkung von Werner Teupser, dem seit 1929 amtierenden Direktor des MdbK. Gemeinsam mit Rudolf Hartig, der seit 1945 die Leitung des Leipziger Kulturamtes innehatte, entwickelte er die Konzeption der beiden Ausstellungen. Die Umsetzung oblag ab November 1945 dem neu eingesetzten Museumsdirektor Johannes Jahn und dessen Stellvertreterin und Leiterin der grafischen Sammlung, Margarete Hartig. Von ihrem Fachwissen profitierte der durch Schwägerschaft mit ihr verbundene Leiter des Kulturamtes, Rudolf Hartig. Wie anhand der Archivdokumente belegt werden konnte, lieferte Margarete Hartig bereits vor ihrer Einstellung am Museum wichtige inhaltliche Impulse für die Konzeption dieser ersten Nachkriegsausstellungen. Die Kollwitz-Ausstellung wurde durch Blätter aus privaten Beständen ergänzt und bildete so einen Querschnitt des grafischen Schaffens der Künstlerin ab. Sie wurde in der Folge in andere Städte wie beispielsweise nach Altenburg, ausgeliehen. In der Umsetzung folgten die neu eingesetzten Kuratoren Jahn und Hartig dem Konzept des ausgeschiedenen Museumsdirektors Teupser, wobei die Auswahl der Positionen hauptsächlich von der Verfügbarkeit der Materialien wie Rahmen etc. abhing. Die Analyse des Quellenmaterials erweckt den Anschein, dass es das Ziel dieser ersten Nachkriegsausstellungen war, überhaupt eine Kollektion von qualitativ hochwertigen Exponaten zusammenzustellen, die darüber hinaus auf die aktuellen gesellschaftlichen und kunstpolitischen Gegebenheiten, wie beispielsweise den Tod der Künstlerin Käthe Kollwitz eingingen. Wie stark der Einfluss der Besatzungsmacht auf diese Präsentationen war, kann nur vermutet werden. Die Verschiebung des Eröffnungstermins könnte mit der NS-Vergangenheit von Museumsdirektor Werner Teupser in Zusammenhang stehen, ist allerdings nicht eindeutig nachweisbar.

Für die Eröffnungsausstellung des Interims in der Petersstraße (ehem. Reichsbank, heute Musikschule Johann Sebastian Bach) konzipierten Jahn und Hartig die Schau „Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik und Plastik der Gegenwart“ einschließlich eines bebilderten Katalogs. Sie lief vom 8. Dezember 1946 bis zum 9. Februar 1947 und vereinte Objekte aller Gattungen von zeitgenössischen Künstler:innen aus dem Mitteldeutschen Raum, vorrangig aus Leipzig und Halle (Saale). Das Kurator:innenteam konnte für die Zusammenstellung auf die „Kunstaussstellung 1946 der Provinz Sachsen“, die vom 8. Mai bis zum 23. Juni 1946 im Moritzburgmuseum in Halle (Saale) lief, zurückgreifen. Das erleichterte sowohl die Auswahl als auch die Logistik der Leihgaben für das MdbK. Es wurden aber auch direkte Absprachen mit den Künstler:innen selbst, wie beispielsweise mit Conrad Felixmüller geführt. Federführend in der Korrespondenz und den Atelierbesuchen war an dieser Stelle Margarete Hartig.

Die 80 Künstler:innen waren vorwiegend männlich und stellten insgesamt 244 Positionen aus, die zumeist in Öl und Aquarell gefertigt wurden. Als Motive dominierten Landschaften und Genredarstellungen, ergänzt durch Porträts, Akt- und Tierfiguren sowie Stilleben. Der für die Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ publizierte Katalog lässt in der Gegenüberstellung mit den archivierten Dokumenten die Kontinuitäten und die Brüche der kuratorischen Praxis der Nachkriegszeit erkennen. So fällt in der Betrachtung der bebilderten Doppelseiten am Beispiel von Herbert Stockmanns „Magdeburger Dom in Trümmern“ und Walther Klemms „Seeadler“ die Gegensätzlichkeit in der Auswahl der Motive, des Stils und nicht zuletzt die Ambivalenz der Künstlerbiografien auf. Die offensichtlichen ästhetischen und bildkünstlerischen Unterschiede lassen vermuten, dass neben der Präsentation ehemals verfemter Kunst auch solche zur Auswahl kam, die im Nationalsozialismus anerkannt und etabliert war.

Für die Analyse der für die „Mitteldeutsche Kunst“ ausgewählten Kunstwerke wurde auf die Datenbanken zu den Großen Deutschen Kunstaussstellungen (GDK) und zur Aktion „Entartete Kunst“ zurückgegriffen. So konnte die Beteiligung von 21 Künstler:innen an den GDK in München zwischen 1937 und 1944 nachgewiesen werden. Darüber hinaus war es auch möglich, die Ausstellung konkreter Kunstwerke zu rekonstruieren. Zwei der Objekte, die sowohl bei den GDK als auch der „Mitteldeutschen Kunst“ ausgestellt wurden, sind zudem mit einer Abbildung im Katalog vertreten und wurden daher intensiver untersucht. Anhand von Rudolf Oelzners Bronzeplastik „Zeburind“ von 1937 (Abb. 5, 6) und Alfred

Thieles „Lautenspielerin“ aus Zement von 1935 (Abb. 7, 8), die sich noch heute im Bestand des MdbK befinden, konnte die Kontinuität in der kuratorischen Praxis vor und nach 1945 und bis in die Gegenwart hinein beschrieben werden. Im Gesamtverzeichnis der seit 1937 in deutschen Museen beschlagnahmten Werke der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der FU Berlin konnten 19 Künstler:innen identifiziert werden, die für Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ ausgewählt wurden und damit als von den Nationalsozialisten Verfemte galten. Im Abgleich mit der Datenbank wurden zwei konkrete Objekte mit Bezug zur Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“ in Leipzig gefunden. Zum einen der Holzschnitt „Zeichner vor Dresden“ von Conrad Felixmüller, der sich heute in den Kunstsammlungen Chemnitz befindet, zum anderen das bis heute verschollene Bild „Der Schützengraben“ von Otto Dix. Hinzu kommen Personen, die in beiden Datenbanken aufzufinden sind. Wie gezeigt werden konnte, gestaltet sich eine eindeutige politische Zuordnung der Künstler:innen schwierig; dies vor allem vor dem Hintergrund der Ausstellungen im Nationalsozialismus, wie von Christian Fuhrmeister herausgearbeitet wurde. Überraschend ist die geringe Anzahl von den als „entartet“ bezeichneten Objekten ehemals verfemter Künstler:innen. Denn die Anzahl der Werke, die sich in keiner der beiden Datenbanken finden lassen, dominiert in der Analyse. Der größte Teil der für die Eröffnungsausstellung des MdbK ausgewählten Kunstwerke kam demnach von eher unbekanntem oder zu dieser Zeit nicht populären Künstler:innen.

Für die Ausstellung „Die Malerei der Gegenwart“, die als Sonderausstellung anlässlich der Leipziger Herbstmesse vom 31. August bis 12. Oktober 1947 konzipiert wurde, entschieden sich die Kuratoren Hartig und Jahn erneut für zeitgenössische Arbeiten, diesmal jedoch mit Schwerpunkt auf die Gattung Malerei. Den Ausstellungszeitraum während der Leipziger Messe wählte man bewusst, wodurch mit einem deutlich diverseren Publikum aus allen Besatzungszonen und dem Ausland gerechnet werden konnte. Die Besonderheit der Messekunstausstellungen wird in einem nachfolgenden Kapitel näher untersucht. Unter diesen Umständen urteilte die sowjetische Kommandantur in Leipzig deutlich schärfer und einige Kunstwerke wurden nicht zur Präsentation freigegeben. In der Schau „Die Malerei der Gegenwart“ stellten 57 Personen ihre Werke aus, für die Hälfte von ihnen war es das zweite Mal nach Kriegsende in Leipzig. Wie Johannes Jahn im Vorwort des Kataloges schrieb, sollten „alle Richtungen zu Worte kommen“⁶¹⁶ und einen Querschnitt aus den gegenwärtigen

⁶¹⁶ Jahn 1947, S. 3.

Arbeiten der Hallenser und Leipziger Künstler:innen in direkter räumlicher Gegenüberstellung präsentieren. Bei der Begehung der Ausstellung vor der Eröffnung kritisierte der Abnahmeoffizier Hauptmann Prick zwei Arbeiten der Hallenser Künstlerin Mareile Grimm und ein Gemälde des Hallenser Hochschullehrers Erwin Hahs. Hahs großformatiges Bild „Requiem“ sollte nach Aussage des Museumsdirektors ein Highlight der Ausstellung werden, woraufhin ein intensiver Schriftverkehr zwischen dem Jahn und Hahs folgte. Das Bild birgt zudem durch ein darunterliegendes, übermaltes Hitler-Porträt mehrere Interpretationsebenen. Die Zensur durch die Kommandantur erinnerte den Künstler Hahs an die erlebten Repressionen der NS-Zeit. Gestrichen wurden außerdem die Arbeiten „Die Allee“ und „Der Bahnübergang“ von Heinz Müller. Von Ulrich Knispel wurde das Ölbild „Blumen mit Akt“ entfernt und die zwei Holzschnitte „Nach dem Angriff IV“ und „Nach dem Angriff V“ durch „Nie wieder Krieg IV“ und „Nie wieder Krieg V“ ersetzt. Einen Tausch gab es auch bei Heinrich Burkhardts Ölbildern „Flüchtlinge mit dem Handwagen“ durch „Im Winter“. Durch diese Zensur sollte der Fokus der Ausstellung weg von der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hin zu einer Kunst des Aufbruchs, ganz im Sinne der kulturpolitischen Leitlinien gelenkt werden. Die Veranstaltungen während der Messe sollten auf besondere Weise zur Repräsentation der eigenen und am sowjetischen Vorbild orientierten künstlerischen Leitlinien vor einem internationalen Publikum genutzt werden. Die erstmalige Ablehnung einzelner Werke, die der Kommandantur zu „pessimistisch“ oder zu „abstrakt“ erschienen, knüpfte an die Ende der 1930er-Jahre in der Sowjetunion geführte „Expressionismusdebatte“ und die Etablierung des *Sozialistischen Realismus* in der SBZ an.⁶¹⁷ Es deutete sich der Diskurs um Formalismus und Realismus in der Kunst an, wie er in der SBZ und DDR schließlich ab 1948 öffentlich geführt wurde.⁶¹⁸

4. 1948–1951: Zentralisierung nach sowjetischem Vorbild

4.1 Die Kunstpolitik der SED zwischen Staatsgründung und Zentralisierung

⁶¹⁷ Vgl. Steinkamp 2008, S. 178-182.

⁶¹⁸ Vgl. Kober 1989, S. 29f.

Gegen Ende der 1940er-Jahre spitzte sich der Konflikt zwischen den westlichen Besatzungsmächten und der Sowjetunion mehr und mehr zu. Die infolgedessen getroffenen politischen Entscheidungen wirkten sich maßgeblich auch auf die Kultur- und Kunstszene aus.⁶¹⁹ Wie Thomas Höpel schreibt, wurden Kunst und Kultur

in den Dienst des sozialistischen Umbaus der Gesellschaft gestellt. Kultureinrichtungen wurden angewiesen, die sozialistischen Ideale zu vertreten, die marxistisch-leninistische Ideologie zu verbreiten und zur sozialistischen Erziehung der breiten Bevölkerung, insbesondere der Arbeiter beizutragen.⁶²⁰

Die gesamtpolitische Situation wiederzugeben ist an dieser Stelle und für diese Arbeit nicht zielführend. Demnach werden nur die zentralen kunstpolitischen Weichenstellungen zwischen 1948 und 1951 herausgegriffen, um die individuellen Prozesse auf der Meso- und Mikroebene (Kulturverwaltung der Stadt Leipzig und Museum der bildenden Künste Leipzig) besser einordnen zu können. Dazu zählen die außen- wie innenpolitischen Zäsuren, die publizierten kulturpolitischen Positionen in der Presse sowie die zentral vorgegebenen kunstpolitischen Leitlinien durch die SED.

Mit dem Rückzug der Sowjetunion aus dem Alliierten Kontrollrat im März 1948 und dem zugrunde liegenden Einstimmigkeitsprinzip war dieser nun nicht mehr arbeitsfähig. Die politische, ideologische und auch geografische Grenze zwischen den sowjetischen Besatzern auf der einen und den amerikanischen, französischen und britischen Besatzern auf der anderen Seite manifestierte sich im beginnenden Kalten Krieg.⁶²¹ Auf der internationalen Ebene verschärfte sich dieser Kurs mit der Währungsreform und der sich anschließenden Berlin-Blockade, infolge derer 1949 die beiden deutschen Staaten BRD und DDR gegründet wurden. Auf der innenpolitischen Ebene beschreiben Hoffmann und Wentger als zentrale politische Entscheidungen eine Zentralisierung der Wirtschaft sowie die zunehmende Stalinisierung der SED, die bereits vor der „doppelten Staatsgründung“ immer mehr politische Kompetenzen von der SMAD und den Länderregierungen übertragen bekam.

Aus sozioökonomischer Perspektive können der *Zweijahrplan* und die Währungsreformen als weichenstellend betrachtet werden.⁶²² Der *Zweijahrplan* diente der längerfristigen

⁶¹⁹ Vgl. Hoffmann, Dierk (Hg.): Das letzte Jahr der SBZ: politische Weichenstellungen und Kontinuitäten im Prozeß der Gründung der DDR. Veröffentlichungen zur SBZ/DDR-Forschung im Institut für Zeitgeschichte. München 2000 (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernr.).

⁶²⁰ Höpel 2017, S. 196.

⁶²¹ Wolfrum, Edgar: Doppelte Staatsgründung – doppelte Geschichte? 1949–1989. In: Praxis Geschichte extra, 1, 2009, S. 4-9.

⁶²² Vgl. Hoffmann/Wentger 2000, S. 8.

Planung der kulturellen Prozesse in der SBZ/DDR, wobei Wirtschaft, Politik und Kultur nach sowjetischem Vorbild eng miteinander verwoben wurden.⁶²³ Damit „bekam die Kulturarbeit in der SBZ eine deutlich ökonomische Wendung.“⁶²⁴ Der *Zweijahrplan* kann demnach als erste umfassende politische Maßnahme der SED angesehen werden, um die kulturelle Landschaft zentral zu steuern und damit bewusst von der in den westlichen Besatzungszonen gelebten Praxis von Angebot und Nachfrage abzugrenzen. Infolge des *Zweijahrplans* wurde die künstlerische Produktion mit der Gesellschaft verknüpft. Hierfür kooperierten die Kunsthochschulen mit den Betrieben, fokussierte man die industrielle Produktion und die Arbeiter:innen als Themen in der Kunst und schrieb Wettbewerbe zur künstlerischen Ausarbeitung des *Zweijahrplans* aus.⁶²⁵

Durch die SMAD legitimiert, übernahm ab 1949 die SED die Führungsrolle in Politik und Kultur.⁶²⁶ Um die geforderten Maßnahmen umzusetzen, erließ die Deutsche Wirtschaftskommission im März 1949 die sogenannte „Kulturverordnung“. Zentral waren eine bessere Grundversorgung der „Intelligenz“ (materiell, Lebensmittel, Heizmaterial, Kredite, Erholungsheime usw.), bessere Arbeitsbedingungen durch institutionelle Förderung sowie die individuelle Fürsprache durch Preisverleihungen und Ehrungen.⁶²⁷ So wurden insbesondere die etwa 3000 erst nach Kriegsende immatrikulierten Universitätsabsolvent:innen in das System integriert.⁶²⁸ Die „Kulturverordnung“ wurde dahingehend als Erfolg angesehen, dass seit 1949 weniger „Intellektuelle“ das Land verließen. Daran anknüpfend wurde 1950 eine zweite Verordnung erlassen, die über die bisherigen Maßnahmen hinaus die „kulturelle Massenarbeit“, die Kultur in den Betrieben fördern sollte. Damit wurde auf Proteste aus der „Arbeiterschaft“ eingegangen, die in der ersten Verordnung eine Bevorzugung der „Intelligenz“ erkannten.⁶²⁹ Es folgte der Ausbau der betrieblichen Kulturarbeit mit der Bildung von Arbeiterklubhäusern und Volkskunstgruppen in den Betrieben.⁶³⁰ Die ideologischen Verschärfungen im Zuge der Zentralisierung und Stalinisierung zeigten sich in der „zunehmenden Propaganda für die Prinzipien des sozialistischen Realismus und für die

⁶²³ Vgl. Foitzik 2005, S. 41.

⁶²⁴ Dietrich 2018a, S. 292.

⁶²⁵ Vgl. Anonym: Bildende Kunst und Zweijahresplan, Sächsische Arbeitsgemeinschaft 'Bildende Kunst'. In: LVZ, 7.10.48; Anonym: Sachsens kulturpolitische Aufgaben im Zweijahrplan. In: Neues Deutschland, 2.2.1949.

⁶²⁶ Zielgler 2006, S. 134.

⁶²⁷ Vgl. Dietrich 2018a, S. 295.

⁶²⁸ Foitzik 2005, S. 43.

⁶²⁹ Vgl. Dietrich 2018a, S. 296f.

⁶³⁰ Vgl. Höpel 2011, S. 136.

Einschränkung der anfänglichen Kulturtoleranz.⁶³¹ Damit wurde nicht nur politisch Einfluss auf die Bereiche der Kultur genommen, sondern es wurden neben inhaltlichen auch formal-ästhetische Ansprüche an die bildende Kunst formuliert. Die sogenannte Formalismuskampagne Anfang der 1950er-Jahre baute sowohl auf den ästhetischen als auch den kunstpolitischen Prinzipien der Sowjetunion auf, mit dem Ziel in der DDR den *Sozialistischen Realismus* als adäquate Kunstform zu etablieren. Die Debatte um die eine sozialistische Kunst wurde öffentlich in der Fachpresse geführt. Neben Kunstkritiker:innen äußerten sich hier auch Künstler:innen und Kulturpolitiker:innen. Im nachfolgenden Kapitel zur Hans und Lea Grundig Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ wird darauf am konkreten Beispiel eingegangen. Eines der ersten Zitate, das auf die sozialistische Ideologie einging und zugleich einen Deutungsansatz für die neue sozialistische Kunst lieferte, stammt von Herbert Reschke. Unter dem Titel „Krise oder Untergang der Malerei“ veröffentlichte er in der Fachzeitschrift „Bildende Kunst“ einen Diskussionsbeitrag und schrieb dort:

Es taucht nun die Frage auf, welche Perspektiven sich für die Malerei in der Zukunft ergeben. Die kommende neue Gesellschaftsordnung des Sozialismus ist wieder von einer Idee getragen, und die sozialistische Ideologie ist dem Künstler im Thematischen der Auftraggeber, während der Staat als direkter Auftraggeber ihm die materielle Grundlage für sein Schaffen bietet. Durch das Vorhandensein eines Auftraggebers überhaupt wird der Künstler auch wieder zur Darstellung des Gegenständlichen zurückkehren müssen, weil einmal die sozialistische Ideologie im Abstrakten nicht ausgedrückt werden kann und weil andererseits als persönlicher Auftraggeber nicht nur ein bestimmter Personenkreis, der die abstrakte Kunst versteht, sondern die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit tritt.⁶³²

Indem also der Staat an die Stelle der privaten Sammler und Auftraggeber trat, die Kunst für die gesamte Gesellschaft und nicht für nur wenige Individuen angefertigt werden sollte, so die Argumentation Reschkes, könne nur eine gegenständliche Bildsprache gewählt werden, da ja nur ein „bestimmter Personenkreis“ die abstrakte Kunst verstünde. Dieses Argument stützt sich darauf, dass vielen Menschen in der Zeit des Nationalsozialismus aufgrund der vorherrschenden Kunstdoktrin und der Aktion „Entartete Kunst“ der Zugang zu den verschiedenen Stilrichtungen der Avantgarde verwehrt blieb.⁶³³

Zur Durchsetzung der Verordnungen, der Steuerung der musealen Prozesse und der Supervision der Kulturinstitutionen wurden von der Besatzungsmacht und der späteren

⁶³¹ Ziegler 2006, S. 134.

⁶³² Reschke, Herbert: Krise oder Untergang der Malerei. In: Bildende Kunst, 2, 8/1948, S. 27-28. Hier: S. 28.

⁶³³ Vgl. Litt, Dorit: „Verfemte Formalisten“. Bilder aus Halle 1945 bis 1963. In: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte, 5/1998, S. 155-172. Hier: S. 157.

DDR-Regierung verschiedene Instanzen geschaffen. Während in den direkten Nachkriegsjahren vor allem durch das Engagement der sowjetischen Kulturoffiziere ein meist kulturell offenes Klima in der SBZ vorherrschte,⁶³⁴ verschärfte sich dieser liberale Kurs gegen Ende der 1940er-Jahre mit der beginnenden Sowjetisierung zunehmend. Dies konnte anhand der Untersuchung der ersten Kunstaustellungen nach Kriegsende in Leipzig belegt werden. In der SBZ und in der DDR mussten sich die durch die SED eingesetzten Kulturfunktionäre an den offiziellen Kunstdoktrinen aus Moskau orientieren. Diese Kulturfunktionäre durchliefen zu großen Teilen bereits während des Krieges als Kriegsgefangene oder Exilanten kulturpolitische Schulungen der KPD, bei denen sie mit den Prinzipien des *Sozialistischen Realismus* vertraut gemacht wurden.⁶³⁵ Die SMAD konnte nach der Besetzung auf ein breites Netzwerk an politisch und ideologisch geschulten Funktionären zurückgreifen, um so die Sowjetisierung in allen Bereichen (Verwaltung, Parteien, Massenorganisationen, Kultur und Bildung) voranzutreiben.⁶³⁶

Aus diesem Netzwerk politischer Funktionäre wurden auch die Mitglieder der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten (Stakuko)⁶³⁷ rekrutiert. Mit der Gründung der Stakuko im August 1951 trat im kunst- und kulturpolitischen Leben der DDR eine Zäsur ein. Nach dem Vorbild des sowjetischen Modells wurde die marxistisch-leninistische Ideologie auch im Kulturbereich verankert und die SED übernahm die Führungsrolle innerhalb des Staates.⁶³⁸ Dafür erhielt die Stakuko außergewöhnliche Befugnisse und wurde mit eigenem Geschäftsbereich direkt beim Ministerrat der DDR angegliedert.⁶³⁹ Mit dieser Institution konnte die DDR-Regierung ihre kulturpolitischen Leitlinien durchsetzen.⁶⁴⁰ Das zwei Leipziger Akteure ab 1951 zum Ensemble der Stakuko zählten, wurde bereits angesprochen. Helmut Holtzhauer baute die Stakuko ab August 1951 auf und holte für den Bereich Musik den Leipziger Kulturamtsleiter Rudolf Hartig nach Berlin. Die Stakuko kontrollierte von nun

⁶³⁴ Vgl. Dietrich 2018a, S. 100-104.

⁶³⁵ Vgl. Erler/Laude/Wilke 1994, S. 177.

⁶³⁶ Vgl. Raschka 2003, S. 51-78.

⁶³⁷ Ausführliche Informationen zur Stakuko (Genese, Arbeitsformen, Organisation, Strukturänderungen und Bibliografie) liefert das Bundesarchiv, BArch, DR 1, 1951-1954, bearbeitet von Johanna Marschall-Reiser, Berlin, Januar 1998; ergänzt Januar 2014. URL: <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DR-1-21735/index.htm?kid=76cbbf57-9cce-4ed9-928d-72e8e4fff359> (abgerufen am: 23.11.2021).

⁶³⁸ Vgl. Laude, Horst: Eine neue Kunst für den neuen Staat. In: Staat, Jochen (Hg.): "Die Eroberung der Kultur beginnt!": die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED. Frankfurt, M. u.a. 2011 (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, 15), S. 379-418. Hier: S. 379f.

⁶³⁹ Vgl. Buchbinder 2011, S. 30.

⁶⁴⁰ Vgl. Steinkamp 2008, S. 340.

an anstelle der Kulturoffiziere, Kommandanten und später Landesregierungen die musealen Prozesse in der DDR. Dazu zählten neben den Ausstellungskonzepten auch die Besetzung der Museumsleiter:innen- und Kunsthochschulposten, die Vergabeprozesse der staatlichen Kunstaufträge sowie die Konzeption eigener Ausstellungen, die für die Kulturlandschaft der DDR Leuchtturmcharakter hatten.⁶⁴¹

4.2 Der Sozialistische Realismus in der Sowjetunion

Grundlage für die in den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren in der SBZ/DDR proklamierte Kampagne für einen *Sozialistischen Realismus* in der Kunst bildeten die theoretischen und politischen Diskussionen um eine Kunst des Realismus, wie sie seit der russischen Oktoberrevolution in der Sowjetunion geführt wurden. Nach Tanja Zimmermann avancierte „[e]in auf die Erfassung der Gesellschaft unter der Berücksichtigung der Produktivkräfte und die Produktionsverhältnisse bedachter Realismus [...] zum zentralen Wertebegriff der Ästhetik in der Sowjetunion.“ Der Realismus, von dem nach Zimmermann verschiedene Formen nebeneinander koexistierten, wurde „mit den Ideen des marxistischen Materialismus verknüpft.“⁶⁴² In den 1920er-Jahren fand der Realismusbegriff sowohl im avantgardistischen als auch im traditionellen Sinne Anwendung.⁶⁴³ Für die vorliegende Arbeit wird der Fokus auf die staatlich und kulturpolitisch gelenkte Perspektive gelegt. So kritisierten sowjetische Schriftsteller:innen auf dem von Stalin einberufenen 1. Allunionskongress in Moskau 1934 die Dekadenz der Moderne und propagieren die „Methode des Sozialistischen Realismus“, der den Arbeiter:innen neben der realistischen Darstellungsform sowohl revolutionäre als auch ideologische Prinzipien vermitteln sollte.⁶⁴⁴ Konkreter wurde die Expressionismusdebatte ab 1937/38, die in der deutschen Exilzeitschrift „Das Wort“ ihren Ursprung hatte. Den Anstoß für diese Debatte lieferte vermutlich ein Aufsatz von Georg Lukács (1885–1971) aus dem Jahr 1934 mit dem Titel

⁶⁴¹ Zur Reform der Stadt- und Landesverwaltung im Zuge der Gründung der Stakuko siehe: Höpel 2011, S. 39f.

⁶⁴² Zimmermann, Tanja: Realismus (realizm). In: Köhring, Aleaxandra/Rüthers, Monica (Hg.): Ästhetiken des Sozialismus. Populäre Bildmedien im späten Sozialismus. Böhlau 2018, S. 269-280. Hier: S. 270. Der Realismus (nach Zimmermann koexistierten verschiedene Formen des Realismus nebeneinander) wurde „mit den Ideen des marxistischen Materialismus verknüpft.“

⁶⁴³ Siehe dazu ausführlich: Zimmermann, Tanja: Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde. München 2007. Zugl. Diss. Univ. München 2003 (Wiener slawistischer Almanach/Unterreihe Intermedialität, 4; Wiener slawistischer Almanach/Sonderband, 68).

⁶⁴⁴ Vgl. Steinkamp 2008, S. 179.

„Größe und Verfall des Expressionismus“. Lukács warf den Akteur:innen des Expressionismus vor, „trotz ihres antibürgerlichen Habitus die wirklichen Widersprüche des Imperialismus zu verschleiern und zu mystifizieren.“⁶⁴⁵ Damit stellte Lukács eine Verbindung zwischen Expressionismus und Kapitalismus bzw. Imperialismus her. Für ihn ließen sich in den modernen Kunstströmungen allgemein und im Expressionismus insbesondere die Merkmale der Dekadenz nachweisen: „die Verarmung des Inhalts, die Überbetonung der Form, die Unfähigkeit den Zusammenhang der dinglichen Realität zu gestalten sowie die Verwechslung von Erscheinung und Wesen.“⁶⁴⁶ Die Autoren der Exilzeitschrift „Das Wort“ wie Anna Seghers (1900–1983), Bertolt Brecht (1898–1956), Klaus Mann (1906–1949) oder der eben besprochene Georg Lukács publizierten verschiedene Aufsätze, die sich durchaus antagonistisch auf einer ideologischen Ebene mit dem literarischen Expressionismus auseinandersetzen.⁶⁴⁷ Einer der federführenden Autoren war Alfred Kurella (1895–1975, in der Zeitschrift unter dem Pseudonym Bernhard Ziegler), der den Expressionismus schließlich direkt mit dem Faschismus in Verbindung zu bringen versuchte.⁶⁴⁸ Die Literatur und Kunst des Expressionismus stellte den Gegenpol zu einer neuen sozialistischen Kunst dar, die dem proklamierten humanistischen Menschenbild gerecht werden sollte. Der *Sozialistische Realismus* als Kunstdoktrin konnte nur in Abgrenzung zu den Strömungen der Avantgarde entstehen, die auf den Realismus und den Impressionismus des 19. Jahrhunderts folgten. Die gemeinsame Veranlagung von Dekadenz und Moderne, von abstrakter oder abstrahierter Form und imperialistischen Inhalten lieferten das theoretische Grundgerüst zur Etablierung eines *Sozialistischen Realismus* in der Sowjetunion. Damit wurde in den 1930er-Jahren des 20. Jahrhunderts erstmals von politischer Seite aus aktiv in die künstlerische Produktion eingegriffen bzw. wurde die Kunst aktiv für die ideologische Propaganda Stalins instrumentalisiert. Dadurch, dass die Kunst eines *Sozialistischen Realismus* also keine originär künstlerische Strömung, sondern vielmehr eine gattungsübergreifende Kunstdoktrin Stalins darstellt, kann auch kein einheitlicher Stil in der

⁶⁴⁵ Peter, Lothar: Georg Lukács. Kultur, Kunst und politisches Engagement. Wiesbaden 2016, S. 14.

⁶⁴⁶ Steinkamp 2008, S. 179.

⁶⁴⁷ Holtz, Günther: Expressionismuskritik als antifaschistische Publizistik? Die Debatte in der Zeitschrift "Das Wort". In: Monatshefte, 92/2, 2000, S. 164-183.

⁶⁴⁸ Vgl. Treichel, Hans-Ulrich: Ein Wort, geflissentlich gemieden. Dekadenz und Formalismus am Institut für Literatur „Johannes R. Becher“. In: Zeitschrift für Germanistik, 26/3, 2016, S. 530-548. Hier: S. 535. Siehe auch: Steinkamp 2008, S. 180.

Ausführung festgestellt werden.⁶⁴⁹ Die Schriftsteller:innen des 1. Allunionskongresses 1934 beschrieben den *Sozialistischen Realismus* als eine künstlerische Methode, als „a true, historically concrete depiction of reality in its revolutionary development.“⁶⁵⁰ Die Kunst des *Sozialistischen Realismus* sollte freilich nur die eine „wahre“ Realität, die von Stalin für die Gesellschaft vorgesehene, abbilden, um so neben der wirtschaftlichen und der landwirtschaftlichen auch die künstlerische Produktion in seinem Sinne lenken zu können.⁶⁵¹ Die daraus folgende erste Formalismuskampagne führte zum Ausschluss der internationalen Avantgardekunst von Ausstellungen in Museen bis in die 1960er-Jahre hinein und zur Unterdrückung und Verfolgung ebenjener Künstler:innen, die nicht der stalinistischen Kunst doktrin folgten.⁶⁵² Die Künstler:innen, gefördert durch öffentliche Aufträge, Ausstellungsbeteiligungen und Ankäufe, sollten in der Darstellung bestimmter Sujets aktiv zur Propaganda der kommunistischen Partei beitragen. Allen voran stand die Glorifizierung des Machtinhabers Stalin, um den sich ein regelrechter Personenkult entwickelte.⁶⁵³ Eine weitere zentrale Rolle kam der Abbildung von Menschen aus den breiten Schichten der Gesellschaft wie den Arbeiter:innen, den Bäuer:innen oder den Intellektuellen entweder in monumentalisierenden Porträts oder bei der Ausübung ihrer Tätigkeiten zu. Kritische Auseinandersetzungen mit dem Regime oder der Politik Stalins sowie avantgardistische Strömungen wurden abgelehnt; Künstler:innen aller Fachrichtungen waren Verfolgung, Haft oder Schlimmerem ausgesetzt, wenn sie sich dieser künstlerischen Gleichschaltung entzogen.⁶⁵⁴ Der *Sozialistische Realismus* wurde in der Folge in allen Satellitenstaaten der Sowjetunion etabliert. Doch wie stellte sich dieser Vorgang nach Ende des Zweiten Weltkrieges in der Sowjetischen Besatzungszone und später in der DDR dar? Und welchen Einfluss hatte die Formalismuskampagne auf die Ausstellungslandschaft in Leipzig?

⁶⁴⁹ Vgl. Raev, Ada: Grundzüge des Sozialistischen Realismus. In: Köhring, Alexandra/ Rütters, Monica (Hg.): Ästhetiken des Sozialismus: populäre Bildmedien im späten Sozialismus. Wien 2018, S. 13-16.

⁶⁵⁰ Zitiert nach: Reid, Susan R.: Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935–41. In: *The Russian Review*, 60/2, 2001, S. 153-184. Hier: S. 154.

⁶⁵¹ Vgl. Pfaff, Ivan: Stalin und die tschechische Linkskultur. Die Kampagne gegen den "Formalismus" in der Kunst 1936–1938. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 36/3, 1988, S. 437-482. Hier besonders: S. 438.

⁶⁵² Vgl. Raev 2018, S. 14.

⁶⁵³ Vgl. Plamper, Jan/Amman, Christine: Stalinkult Und Ethnizität. „Koba“: Georgier oder „Vater Der Völker“? In: *Osteuropa*, 65, 7/10, 2015, S. 129-149.

⁶⁵⁴ Vgl. Schlögel, Karl: *Terror und Traum. Moskau 1937*. Frankfurt/M. 2010.

5. Die Kunstausstellungen unter staatlicher Einflussnahme und die kunstpolitische Debatte um Formalismus und Realismus in Leipzig

Die staatliche Einflussnahme auf die Kultur nahm, wie bereits beschrieben, ab 1948 drastisch zu. Für die Untersuchung des Museums der bildenden Künste in Leipzig (MdbK) und die städtische Kunstpolitik in der Messemetropole wird dies insbesondere in den schriftlich überlieferten Berichten, Protokollen und Manuskripten der Kulturverwaltung und den für den Zeitraum von 1948 bis 1951 ausgewählten Kunstausstellungen deutlich. Nachfolgend werden die Einflussfaktoren für die angestrebte „sozialistische Kulturpolitik“, deren Ausformung sowie deren Auswirkungen auf die museale Praxis näher untersucht, wofür zwei Kunstausstellungen als Beispiele näher in den Blick genommen werden. Das ist zum einen die Ausstellung „Die Kunst der Zeit“, die auf Initiative des Künstlerehepaares Grundig aus Dresden Anfang 1951 gestaltet wurde und zum anderen die Schau „Vergleichende Bildbetrachtung. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ im Sommer 1951, in der sich die Kuratoren des MdbK aktiv mit der Formalismusdebatte in der bildenden Kunst auseinandersetzten. Doch zuerst wird der Blick auf die kunstpolitischen Prozesse innerhalb der hier untersuchten Mesoebene der Leipziger Stadtverwaltung gerichtet.

Wie bereits beschrieben, folgte auf die zunächst durchaus liberale Phase der Kunstpolitik in der SBZ nach Kriegsende, aufgrund der sich verschärfenden Ost-West-Politik eine Zeit der Zentralisierung in allen Bereichen der Verwaltung und der Kunst nach sowjetischem Vorbild. Für die Umsetzung des sowjetischen Kurses in der SBZ und später der DDR wurden die Kulturfunktionär:innen in den entsprechenden Positionen der Stadt-, Kreis- und Landesverwaltungen geschult. Ab 1948 betraf dies auch die Angestellten der Museen. Dafür erließ die Deutsche Verwaltung für Volksbildung (DVV) im Auftrag der Sowjetischen Militäradministration Deutschlands (SMAD), Abteilung Volksbildung/Museen, eine Verfügung, die „Museumsleiterseminare“ für das Jahr 1948 forderte. Die Ziele formulierte die DVV wie folgt:

Fachliche Weiterbildung der Museumsleiter und Förderung der ideologischen Entwicklung musealer Arbeit, um die Museen in die Lage zu versetzen, im verstärkten Maße breitenwirksam zu werden und auch die demokratische Erziehung des deutschen Volkes wirkungsvoll unterstützen zu können.⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ Deutsche Verwaltung für Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Referat Bildende Kunst, Dr. Strauß, 13.2.1948. StadtAL, StVuR 8663, Bl. 107.

Die DVV sah zur Durchführung ein Budget von 20.000 Reichsmark vor. Im Stadtarchiv Leipzig wurden die Protokolle der „Museumsleiterseminare“ überliefert, die Aufschluss über die Vortragsthemen, Forderungen und die getroffenen Beschlüsse geben. Demnach fanden die Fortbildungen mit Leipziger Beteiligung zwischen dem 19. und dem 21. September 1948 mit insgesamt 42 Anwesenden statt. Im Fokus der Seminare stand klar die Zielsetzung, die musealen Aufgaben in Verbindung mit den politischen Forderungen zu bringen. So referierte Herbert Georg Gute, seit 1948 stellvertretender Hauptabteilungsleiter in der DVV in Berlin und früherer Ministerialdirektor der sächsischen Landesverwaltung,⁶⁵⁶ über den „Zweijahresplan und die Aufgaben der Intelligenz“ oder der Referatsleiter in der DVV, Dr. Walter Strauß (1898–1982), über „Museum und Zweijahresplan (Die Planung des intellektuellen Arbeiters im Zusammenhang mit dem Zweijahresplan)“. Als Beschlüsse wurden beispielsweise eine engere Zusammenarbeit zwischen Museen und demokratischen Organisationen (z.B. dem Kulturbund), die Bildung von Arbeitsgemeinschaften, die bereits angesprochene Popularisierung der Museumsarbeit, Weiterbildungen für Lehrer:innen und verstärkte Zusammenarbeit mit den Schulen, die Förderung der Nachwuchsbildung oder die „Überwindung materieller Schwierigkeiten zunächst durch Improvisation“ gefordert. Die Museumsleiter:innen sollten sich ferner darum bemühen, ihre eigene „Bewußtseinsentwicklung“ durch den Erwerb von fachlicher Kenntnis und „aktiver Teilnahme am gesellschaftlichen Leben“ voranzubringen.⁶⁵⁷ So trügen die Museen beispielsweise durch Vorträge oder eine verbesserte Vermittlungsarbeit zur Volksbildung bei. In den Monatsberichten des MdbK lassen sich für das Jahr 1947 insgesamt 14 und für 1948 in Summe 22 Vorträge am Museum nachweisen.⁶⁵⁸

Dass das Leipziger Kulturamt in Sachen Kulturvermittlung mit gutem Beispiel voranging, konnte anhand verschiedener Manuskripte der direkten Nachkriegszeit von Rudolf Hartig nachgewiesen werden. Im Stadtarchiv Leipzig sind aber auch für den Zeitraum von 1948 bis 1951 theoretische Auseinandersetzungen des Kulturpolitikers mit kunstpolitischen Fragen dieser Zeit überliefert. Unter der Überschrift „Kulturpolitik“ fasste Hartig auf fünf Seiten Maschinenmanuskript seine Gedanken zur Korrelation von Kultur und Gesellschaft

⁶⁵⁶ Vgl. Hermann, Christel: Herbert Gute. In: Sächsische Biografie, hrsg. v. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. URL: [https://saebi.isgv.de/biografie/Herbert_Gute_\(1905-1975\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Herbert_Gute_(1905-1975)) (abgerufen am: 3.5.2022).

⁶⁵⁷ Füllner/Michaelis, Beschlussprotokoll Museumsleiter-Seminar, 19.9.1948. StadtAL, StVuR 8663, Bl. 214.

⁶⁵⁸ Die Vortragstitel und die Referenten sind chronologisch im Anhang dieser Arbeit aufgelistet.

zusammen. Hartig schrieb über die bisher erbrachten Leistungen und die noch bevorstehenden Herausforderungen:

Kultur, Geist, Wissenschaft, Kunst haben also eine rückwirkende Kraft auf die gesellschaftliche Produktion. In Richtung auf die sozialistische Kultur können dies natürlich nur jene Elemente sein, die den Grundprinzipien des Sozialismus entsprechen, die progressiven, die die Menschlichkeit betonen, die Gemeinschaft, Freiheit, Kampf für den Fortschritt gegen Ausbeutung und Gewalt, Ideen also, die immer auch die echte Kunst bewegten. Diese Wirkungsmöglichkeit, zwar nicht unmittelbar jedoch so, wie im Drama die Katharsis wirkt, im Sinn des Sozialismus tätig sein zu können, wenn sie sich auch bewußt sein müssen, daß sozialistische Kultur erst möglich ist, wenn die Gesellschaft sozialistisch ist.

Aber haben wir heute eine sozialistische Gesellschaft? Es ist dasselbe wie auf politischem Gebiete. Wir haben die Bodenreform durchgeführt, einen Teil der Betriebe enteignet, die Herrschaft des Bank- und Monopol-Kapitals gebrochen, den Staatsapparat umgeformt, die Schulen demokratisiert. Wir befinden uns auf dem Wege zum Sozialismus [sic!]. Aber es ist noch kein Sozialismus. Auf dem kulturellen Gebiete ist es dasselbe. Das öffentliche Bewußtsein, selbst soweit es demokratisch ist, trägt noch zu sehr die charakteristischen bürgerlich-kapitalistischen Züge, die kulturellen Einrichtungen und ihre Träger kämpfen in sich, mit Blick rückwärts und mit Blick nach vorwärts. Zwar ist der Nazigeist äußerlich überwunden, aber im geheimen schwelt er an vielen Stellen weiter. Unsere Intellektuellen haben nicht erfaßt, wie sehr sie und ihre Fähigkeiten mit sozialistischer Zielrichtung weit mehr als im Kapitalismus den Menschen und dem Aufbau der neuen Ordnung statt dem Rücktritt aus der Zerstörung dienen können. [...] Unsere Künstler glauben vielfach der Kunst nur im „elfenbeinernen Turm“ leben zu können, statt ihre Werke in den lebendigen Strom der Zeit zu stellen und sie dem lebendigen, kämpfenden Menschen der Gemeinschaft zu widmen. Wie wenig weiß der geistige Mensch, daß die heutigen Probleme nicht die des zum Nichts führenden Existentialismus sind, sondern der Ausweg aus dem chaotischen Zustand der Welt nur der aktive und lebensbejahende Sinn und die Bewältigung der konkreten Probleme sein können. Auf der Tagesordnung steht der Kampf um die Demokratisierung der Kultur und im dialektischen Weiterwirken aller gesellschaftlichen Kräfte die Schaffung der Ansätze zu einer sozialistischen Kultur, nicht jedoch schon sie selbst.

Diese Betonung wird deshalb gemacht, weil manche glauben, wir wollten die Kunst sozialisieren, Andre, wir müßten schon unter allen Umständen sozialistische Malerei, sozialistische Musik haben, während wir in Wahrheit für Freiheit der Kunst und ihre Lebensnähe eintreten und wissen, daß echt lebendige Kunst menschliche ist und auf dem Mutterboden des Volkes wächst. In der Verwirklichung der Aufgaben in der jetzigen demokratischen Epoche der Entwicklung stellen sich jedoch sehr große Schwierigkeiten ein, die nicht zu überschätzen und auch nicht zu unterschätzen sind.⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ Hartig, Rudolf: Kulturpolitik. Vortragsmanuskript (vermutl. 1948). StadtAL, StVuR 7972, Bl. 126-130. Hier: Bl. 127.

Hartig beschrieb in diesem Ausschnitt, wie es seinen Ansichten nach gelingen sollte, langfristig in der Gesellschaft eine sozialistische Kultur zu etablieren. Dabei betonte er den prozesshaften Charakter, von dem der Wechsel zu einer sozialistischen Kultur hin geprägt ist und welchen Beitrag die Künstler:innen auf diesem Weg leisten könnten. Schließlich wies er explizit darauf hin, dass die Kunst nicht aktiv „sozialisiert“ werden solle und er für die „Freiheit der Kunst und ihre Lebensnähe“ eintritt. Wie schon bei den „Museumsleiterseminaren“ forderte auch Hartig in seinem Manuskript die Nähe zwischen Gesellschaft und Kunst, wie es auch zentraler Bestandteil des *Zweijahrplans* war. Auch in seiner stichwortartigen Übersicht, die er als Zuarbeit für den Oberbürgermeister im November 1949 zum kulturellen Aufbau in der Stadt Leipzig seit Kriegsende formulierte, dominieren die Schlagworte aus den politischen Rahmenplänen der SED. Er hob die volksbildende Aufgabe der Museen, die nicht länger als „Konservierungsanstalt toter Bestände“ angesehen werden sollte, hervor. Die Kunst solle im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Aufbau stehen und eine Verbindung mit dem Volk beispielsweise durch die Kulturarbeit in den Betrieben eingehen. Die Kultur stünde „im Dienste des Volkes“.⁶⁶⁰ Das Leitmotiv des „Aufbaus“, das im ersten Teil dieser Arbeit als zentrales Element der städtischen Kulturpolitik bereits untersucht wurde, kann demnach nicht nur für die ersten Nachkriegsjahre nachgewiesen werden. Etwas kritischer beschrieb im Oktober 1951 Alfred Jericke, der Sachgebietsleiter für Museen in der Abteilung Kunst und Literatur des Volksbildungsamtes, in seiner Analyse die Arbeit der Leipziger Museen seit Kriegsende:

Planung und Ausstellungswesen waren nach 1945 zunächst vorwiegend improvisierend und experimentell. Allmählich treten bewußtere Planversuche auf. Im Jahre 1951 zeichnet sich deutlich schon das Bemühen zur Herstellung einer festeren Beziehung zum Fünfjahrplan und zu den großen kulturpolitischen Zeilen ab. Kritisch aber ist zu fordern: die Konkretisierung der Pläne draußen in den Museen haben bei jedem Ausstellungsthema und seiner Durcharbeitung noch durchdachteren Bezug zu nehmen auf die Grundgedanken Frieden, Einheit Deutschlands, Kampf um eine realistische Kunst und auf die gesamte kulturpolitische Ausrichtung nach dem Fünfjahrplan. - Außerdem ist anzustreben eine weitgehende Koordinierung der Arbeit aller 8 Museen Leipzigs, sodaß nicht ein willkürliches Nebeneinander verschiedenartiger und verschiedenwertiger Ausstellungen, sondern nach den klaren politischen und kulturpolitischen Schwerpunkten eine auch gewichtsmäßige Ausrichtung des Einsatzes der verschiedenen Museen je nach

⁶⁶⁰ Volksbildungsamt, R. Hartig, Übersicht über den kulturellen Aufbau der Stadt Leipzigs von 1945–1949, (Stichworte) für Herrn OBM, 21.11.49. StadtAL, StVuR 1444, Bl. 85.

ihrer qualitativen und quantitativen Kapazität entsteht. [...] Sämtliche Museumsleiter haben sich noch mehr von alten Praktiken zu befreien.⁶⁶¹

Für Jericke war der Bezug der Ausstellungsthemen zu den „kulturpolitischen Zielen“ der SED noch nicht konkret genug. Er relativiert stark, indem er Worte wie „allmählich“ oder „bemühen“ verwendet. Kritisiert wird überdies die schlechte Kooperation der Museen in Leipzig untereinander und dass die Museumsleiter:innen nach wie vor an „alten Praktiken“ festhielten. Was Jericke konkret damit meint, bleibt unklar. Und dennoch beschreibt Jericke aus der Sicht der Leipziger Kulturverwaltung hier auch, dass die museale Praxis nach dem Zweiten Weltkrieg „vorwiegend improvisierend und experimentell“ war, wohingegen nun „bewußtere Planversuche“ unternommen würden. Der Bezug zu den politischen Rahmenplänen würde in den Ausstellungen immer mehr hergestellt. Diese Beobachtung könnte darin begründet liegen, dass das Kulturamt ab 1948 aktiv in die Ausstellungspraxis der Leipziger Museen und des MdbK eingriff, indem nicht nur, wie eben beschrieben, inhaltliche Vorschläge für Ausstellungsthemen gemacht, sondern konkrete Ausstellungen unter der Leitung des Volksbildungsamtes organisiert wurden. Als Referenz kann die Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen im Sommer 1948 herangezogen werden. Unter der Beteiligung aller sieben Museen wurden insgesamt elf Ausstellungen umgesetzt. Hinzu kommt, dass diese Schauen auch im Rahmen der Leipziger Frühjahrsmesse stattfanden, der Resonanzraum zur Repräsentation der Leipziger Kunstsammlungen dementsprechend größer war. Ein Ausstellungskatalog mit kurzen Texten der jeweiligen Museumsleiter zu ihren Beständen und den vorgestellten Objekten wurde, koordiniert durch Rudolf Franz als Vertreter des Volksbildungsamtes und Hellmut Bethe als Direktor des Kunstgewerbemuseums begleitend veröffentlicht. Das Mdbk präsentierte in den Räumen der ehemaligen Reichsbank im Erdgeschoss „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“ mit Kunstwerken aus der Renaissance von Lucas Cranach (1472–1553) bis hin zur Kunst des Impressionismus eines Robert Sterl. Die moderne Kunst der avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts wurde hier ausgespart. Im Obergeschoss wurde „Europäische Barockmalerei“ mit Schwerpunkt auf der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts gezeigt. In der Dependence des MdbK, der Villa Harck in der Karl-Tauchnitz-Straße, die außerhalb des Innenstadtrings etwas abseits der Messehöfe liegt, entschieden sich die Kuratoren für die Kunst des 20. Jahrhunderts „namentlich solche des Expressionismus und verwandter

⁶⁶¹ Jericke, Alfred: Analyse bei der Arbeit der Leipziger der Museen, 12.10.51. StadtAL, StVuR 2146, Bl. 7-12. Hier: S. 9f.

Richtungen: Munch, Käthe Kollwitz, Masereel, Nolde, Pechstein, Heckel, Hofer, Otto Müller, Moll, Rohlf, Schmidt-Rottluff⁶⁶² und Künstler des Impressionismus wie Slevogt und Liebermann. Die Gemeinschaftsausstellung der Leipziger Museen diente dem Volksbildungsamt mehr zur Außendarstellung der Museumslandschaft und ihrer Bestände, als dass die Verwaltung an dieser Stelle inhaltlich in die Konzeptionen der Häuser eingegriffen hat.

Die Eingriffe in die inhaltliche Arbeit der städtischen Museen durch das Volksbildungsamt waren ein Ergebnis der DDR-Gründung und der damit verbundenen Übertragung der Verwaltungsaufgaben von der sowjetischen Militärregierung auf die deutsche Verwaltung. Wie aus dem Arbeitsbericht des MdbK vom 25. November 1949 hervorgeht, ordnete beispielsweise das Volksbildungsamt als „ausführendes Organ“⁶⁶³ des MdbK für Januar bis Februar 1950 eine Ausstellung Leipziger Künstler:innen an.⁶⁶⁴ Im Unterschied zu den gemeinsamen Themen- und Ideenfindungen von Kulturamt und MdbK für die ersten Ausstellungen nach Kriegsende im Jahr 1945 oder 1946 lag hier eine Dienstanordnung vor. Damit dominierte der politische über dem fachlichen Anspruch in der musealen Praxis ab 1949. Ein Paradebeispiel für diesen Prozess ist die Ausstellung „Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit“ des Freiburger Künstlers Gottfried Bammes (1920–2007), ergänzt durch die Arbeiten aus seinen Betriebskunstgruppen. Für die im Interim des MdbK vom 10. Juni bis 9. Juli 1950 gelaufene Schau liegen im Archiv des MdbK Leipzig eine *Charakteristik über die Ausstellung* von Rudolf Hartig, eine Eröffnungsansprache von Oberbürgermeister Max Opitz (1890–1982), ein Gutachten von Johannes Jahn zum Künstler Gottfried Bammes sowie ein dreiseitiges Verzeichnis der Kunstwerke vor. Bammes ist Autor des Anatomiebuches *Die Gestalt des Menschen*; bis heute ein Standardwerk in der künstlerischen Ausbildung. Er ging als einer der ersten Künstler der DDR schon 1948 in die Betriebe, um Laienzirkel zu gründen und anzuleiten. Er erhielt 1953 das Diplom an der Hochschule für bildende Künste (HfbK) Dresden, wo er sodann als Hochschullehrer und ab 1960 als Professor für Künstleranatomie lehrte. Die Ausstellung „Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit“ wurde auf Initiative von Rudolf Hartig aus der Landesstelle der SED Dresden, wo er sie nach eigenen Angaben zufällig in Augenschein nehmen konnte, nach Leipzig überführt. Den 60 Tempera, Grafiken und

⁶⁶² Bethe, Hellmuth/Franz, Rudolf: Führer durch die Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen. Hrsg. v. Volksbildungsamt der Stadt Leipzig. Ausst.Kat. der Leipziger Museen. Leipzig 1948, S. 28.

⁶⁶³ MdbK, Arbeitsbericht, 25.11.49. StadtAL, StVuR 8676, Bl. 32.

⁶⁶⁴ Während der Frühjahrsmesse lief die „Leipziger Kunstaussstellung“ des Kulturbundes in den Räumen des MdbK in der ehem. Reichsbank. Siehe Ausstellungsverzeichnis im Anhang.

Aquarellen des Künstlers wurden 60 Arbeiten aus seinen Laienzirkeln gegenübergestellt.⁶⁶⁵ In seiner Charakterisierung beschrieb Hartig den Wert der Arbeiten Bammes „in der bewußten und konsequenten Hinwendung zu den unsere Zeit tragenden und gestaltenden Menschen.“ Indem Bammes nicht nur die Betriebe und die Arbeiter:innen als künstlerische Motive auswählte, sondern zugleich die Laienkünstler:innen der verschiedenen Produktionsgebiete zur „eigenschöpferische Freude“ und zu einem „Verständnis für Farbigkeit und Rhythmus ihres Alltags“ anleitete, „sah das Amt für Kunst und Kunstpflege in solchen künstlerischen Regungen neue Werte, die an exponierter Stelle gezeigt und zur Diskussion gestellt werden sollten.“⁶⁶⁶ Aus dieser Charakterisierung kann geschlossen werden, dass Rudolf Hartig mit der Auswahl dieser Ausstellung und der Betonung der zeitgemäßen und gesellschaftlichen Relevanz auch seine eigene Position als Kulturfunktionär stärken wollte. Hartigs positiver Beurteilung schloss sich OBM Opitz in seiner Eröffnungsrede an, indem er sagte: „Wir begrüßen also diese heutige Ausstellung, weil sie neue Wege zu einer volksverbundenen Kunst zeigt, weil sie stärker als bisher das Interesse für die bildende Kunst bei den werktätigen Schichten zu wecken versteht.“⁶⁶⁷ Auch Johannes Jahn betont in seinem Gutachten die Volksverbundenheit des Künstlers durch dessen Engagement in den Betrieben. Gleichwohl wies er darauf hin, dass Bammes noch „am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn steht.“ Bammes würde sich einem Thema zuwenden, „dem die meisten Künstler heute noch aus dem Wege gehen: die Darstellung der Arbeit.“⁶⁶⁸ Die Ausstellung des Freiburger Künstlers kann demnach zu Recht als politisches Mittel verstanden werden, bei dem es weniger um die künstlerisch-ästhetische Gestaltung oder die Qualität der Arbeiten ging als vielmehr um die Auswahl der Motive und den gesellschaftspolitischen Auftrag des Künstlers. Dieser lag in der Interaktion mit den Arbeiter:innen in den Betrieben und der Produktion einer „volksverbundenen Kunst“ begründet. Bammes avancierte so zu einem der aufstrebendsten Künstler der jungen DDR,

⁶⁶⁵ Vgl. Kidalka, Markus: Gottfried Bammes - im Tal der Arbeit. Arbeiten aus dem Eisenhammerwerk Dölzchen und dem Edelstahlwerk Freital aus den Jahren 1948–1952. Hrsg. v. Anke Stenzel. Dresden 2021.

⁶⁶⁶ Rudolf Hartig an Gottfried Bammes, Charakteristik über die Ausstellung „Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit“, 12.7.1950. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁶⁶⁷ Opitz, Max: Ansprache zur Eröffnung der Kunstaussstellung „Stahl und Eisen – Bilder der Arbeit“ des Malers Hanns Gottfried Bammes am 11.6.1950. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁶⁶⁸ Johannes Jahn an Gottfried Bammes, Gutachten, 5.7.1950. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

obschon er in der kunsthistorischen Forschung bislang kaum in Erscheinung trat.⁶⁶⁹ Damit entsprach die Ausstellung „Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit“ den kunstpolitischen Zielen des *Zweijahrplans* der SED-Regierung. Bezeichnend ist an dieser Stelle, dass diese Ausstellung auf Initiative von Rudolf Hartig nach Leipzig überführt wurde. Das Kulturamt also aktiv in das Museumsgeschehen eingriff.

Anhand einer Übersicht aller am MdbK stattgefundenen Ausstellungen, die dem Anhang dieser Arbeit beigefügt ist, wird die Einflussnahme durch das Volksbildungsamt seit Ende 1947 ersichtlich. Es wurden vermehrt Themen ausgewählt, die die kunstpolitischen Debatten aufgreifen, den Leitmotiven folgten und die Kooperation bzw. die Verbundenheit mit der sowjetischen Kultur aufzeigen. Einige Beispiele für Ausstellungen, die vom Volksbildungsamt in den Räumlichkeiten des MdbK umgesetzt wurden, sind: „Buch-Schrift-Werbekunst. Schau des graphischen Schaffens seit 1945“⁶⁷⁰ vom 01.10.1947 bis 19.11.1947, die bereits genannte „Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen“ vom 08.05.1948 bis 31.07.1948 oder „Sowjetische Buchkunst und Graphik“⁶⁷¹ vom 28.08.1948 bis 10.10.1948. Ab 1949 dominierte, wie zu Beginn dieser Arbeit bereits beschrieben, im Kontext der Identitätsfindung der jungen DDR die Pflege des eigenen kulturellen Erbes die Ausstellungslandschaft der SBZ/DDR. Mit der Feier des Goethejubiläums im Jahr 1949 wollte die SED „in der gesamtdeutschen Öffentlichkeit demonstrieren, dass sie als Sprachrohr der Arbeiterschaft die einzig rechtmäßige kulturelle Erbin und Vollstreckerin des klassischen deutschen Humanismus sein.“⁶⁷² In diesem Zusammenhang konzipierten die Leipziger Museen unter Anleitung des Volksbildungsamts mehrere Ausstellungen, um die Feierlichkeiten auch in Leipzig zu begehen. Im MdbK wurde vom Mai an bis zur Herbstmesse die „Kunst der Goethezeit“ präsentiert, während das Volksbildungsamt in der Villa Harck mit

⁶⁶⁹ Vgl. Bonnke, Manuela: Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR. Köln 2007 (Dresdner historische Studien, 6). Zugl. Diss. TU Dresden 2005, S. 153-155; Stenzel, Anke: Der Künstleranatom aus Potschappel. In: Sächsische.de, Stand: 25.4.2020. URL: <https://www.saechsische.de/plus/der-kuenstleranatom-aus-potschappel-5197434.html> (abgerufen am: 27.10.2020).

⁶⁷⁰ Vgl. Jahn, Monatsbericht MdbK Oktober 1947, 10.11.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 177. Siehe auch: Dezernat Volksbildung, Amt für Buch- und Bibliothekswesen, Buch-Schrift-Werbekunst. Ausstellung vom 2.–10. September 1947 im MdbK, 2 Bde. (März 1947–Juli 1948). StadtAL, StVuR 8800-8801; Manuskript Ansprache anlässlich der Eröffnung der Ausstellung "Buch-Schrift-Werbekunst", 19.10.1947. Sammlungsdatenbank, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.Nr. A/274/2008.

⁶⁷¹ Vgl. Jahn, Monatsbericht August 1948, 10.9.1948. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 260.

⁶⁷² Hoffmann, Dierk: Otto Grotewohl (1894–1964): Eine politische Biographie. Veröffentlichungen zur SBZ-/DDR-Forschung im Institut für Zeitgeschichte. Oldenbourg 2012 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 74), S. 345.

einer Schau zu „Goethe und Leipzig. Illustrationen zu Goethe“ selbst vertreten war. Das im Frühjahr 1949 neu gegründete „Museumsaktiv“, zusammengesetzt aus den Mitarbeiter:innen der Leipziger Museen,⁶⁷³ berichtete am 12. Mai 1949 an das Amt für Kunst und Kunstpflege über den Besuch der Goethe-Ausstellungen und hielt folgende Anmerkungen fest:

I. Zur Ausstellung „Kunst und Goethezeit“

- 1) Das Museumsaktiv begrüsst, dass durch den neuen Bespannstoff das BILDERMUSEUM ein würdigeres Aussehen erhalten hat, das der Großstadt Leipzig mehr entspricht.
- 2) Die wertvollen Zugänge an Kunstwerken durch die Bodenreform, die erstmalig den Besuchern gezeigt werden, können etwas mehr hervorgehoben werden, damit die Besucher die günstigen Auswirkungen der Bodenreform für den Sammlungsbestand erkennen.
- 3) Es wird die Erwartung ausgesprochen, dass in den Erläuterungen des Kataloges auf die Zusammenhänge zwischen der gesellschaftlich politischen Entwicklung der Goethezeit und der bildenden Kunst hingewiesen wird.

II. Zur Ausstellung „Leipzig und Goethe“ in der Villa Harck

Die übersichtliche Gliederung und anschauliche Darstellung werden allgemein anerkannt. Auf den pädagogischen Wert dieser Ausstellung wird besonders hingewiesen.⁶⁷⁴

Wenig überraschend erscheint die positive Beurteilung der Ausstellung in der Villa Harck, insbesondere in ihrer Übersichtlichkeit und von ihrem pädagogischen Wert her. Natürlich äußerten sich die Mitarbeiter:innen der Museen nur wohlwollend über die Arbeit des Volksbildungsamtes. Hervorzuheben ist aber die Anmerkung zu den Kunstwerken der Bodenreform. Anscheinend präsentierte das MdbK im Mai 1949 erstmals auch Objekte, die im Zuge der „Schlossbergungen“ an das Museum gelangten. Wie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben, gelangten im Rahmen der Bodenreform etliche Gegenstände von teils hohem künstlerischem Wert in den Besitz der Stadt Leipzig; ganz besonders durch die Sammlung Speck von Sternburg. Dies ist der erste direkte Verweis auf die Präsentation von Bodenreformgut im MdbK Leipzig, auch wenn die Vermutung nahe liegt, dass in Ausstellungen wie „100 Jahre Deutsche Malerei“ (1946) oder „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“ (1947) auch Kunstwerke aus den „Schlossbergungen“ ausgestellt wurden.

Die Ausstellungen, die unter der Federführung des Volksbildungsamtes in Leipzig umgesetzt wurden, folgten also dem kunstpolitischen Kurs der SED. Die dominierenden Themen waren

⁶⁷³ Vgl. Sitzungsprotokolle des Museumsaktivs, Okt 1948–Jan 1950. StadtAL, StVuR 8673.

⁶⁷⁴ Fäßler, Protokoll über die Sitzung des Museumsaktivs am 12. Mai 1949. StadtAL, StVuR 8673, Bl. 23.

zum einen die Umsetzung des *Zweijahrplans* und später des *Fünfjahrplans* in der kulturellen Arbeit und zum anderen die Pflege des kulturellen Erbes im Sinne der Identitätsfindung der DDR. Parallel dazu lief der formal-ästhetische Diskurs um Formalismus und Realismus in der Kunst, der sich 1951 in öffentlichen Auseinandersetzungen verschärfte und verhärtete. Dass auch die Kurator:innen des MdbK diese aktuellen Themen in ihren Ausstellungen aufgriffen und explizit zeitgenössische Künstler:innen ausgewählt wurden, wird nachfolgend anhand der Ausstellungen „Die Kunst der Zeit“ und „Vergleichende Bildbetrachtung. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ nachgezeichnet und analysiert.⁶⁷⁵

5.1 Wie Hans und Lea Grundigs Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ Anfang 1951 den Formalismuskurs in Leipzig einleitete

Die Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ von Hans Grundig (1901–1958) und Lea Grundig (1906–1977) im Museum der bildenden Künste in Leipzig fand zu einem Zeitpunkt statt, an dem die Formalismusdebatte in der öffentlichen Diskussion ihren Höhepunkt erreichte. Sie wurde am 14. Februar 1951 eröffnet und lief vermutlich bis März 1951.⁶⁷⁶ Die Kunstpolitik in der frühen DDR wurde verschärft und die Künstler:innen mussten darauf adäquat reagieren, wollten sie in diesem System mitgestalten. Die Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ sowie das Künstlerehepaar Grundig selbst sind in diese kunstpolitischen Prozesse im Besonderen eingebunden. Sie nehmen als kunstpolitisch aktive Akteur:innen in der SBZ und der DDR eine prominente Stellung ein.⁶⁷⁷

Hans Grundig, geboren 1901 als Sohn eines Dekorationsmalers, ging zunächst bei seinem Vater in die Lehre, bevor er 1920 für ein Jahr an der Kunstgewerbeschule und ab 1922 für fünf Jahre an der Akademie in Dresden Malerei bei Otto Gußmann (1869–1926) und Otto

⁶⁷⁵ Den Posten von Margarete Hartig übernimmt nach deren Weggang Dr. Paul Angerholm als Leiter der grafischen Sammlung und Stellvertretender Direktor des MdbK.

⁶⁷⁶ In einem Messebericht wird noch Anfang März über die Ausstellung berichtet, obschon die Laufzeit nur bis zum 18. Februar 1951 vorgesehen war. Vgl. Lüdecke, Heinz: Leipzig ein bedeutendes deutsches Kulturzentrum. Die Messestadt erwartet ihre Gäste aus der ganzen Welt mit einem reichhaltigen Kulturprogramm. In: Neues Deutschland, 6/53, 4. März 1951, S. 20.

⁶⁷⁷ Grundlage für diesen biografischen Einschub sind die selbst verfassten Angaben der beiden Künstler vom 19. Januar 1951 anlässlich der Ausstellung „Die Kunst der Zeit“. Vgl. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag. Siehe auch: Feist, Günter: Hans Grundig. Dresden 1979; Grundig, Lea: Gesichte und Geschichte. Berlin 1960; Heiner, Maria: Lea Grundig. Kunst für die Menschen. Berlin 2016 (Jüdische Miniaturen, 184); Hütt, Günther: Lea Grundig. Dresden 1969; Schätzke, Andreas: Die Rückkehr von bildenden Künstlern und Architekten aus dem Exil in die SBZ-DDR. Diss. Univ. Bonn 1995, S. 76-87.

Hettner (1875–1931) studierte. Beeinflusst von der veristischen Kunst der Dresdner Otto Dix oder Otto Griebel stellte Grundig seine Bilder bereits 1926 auf der Internationalen Kunstausstellung in seiner Heimatstadt aus. In diesem Jahr lernte Grundig seine spätere Frau Lea Langer (Heirat 1928) kennen und trat mit ihr gemeinsam in die KPD ein. Lea Grundig, geboren 1906 als Tochter eines Kaufmannes, wuchs in einem bürgerlichen und zugleich orthodox-jüdischen Milieu in Dresden auf. Schon früh entstand, entgegen den Ansichten ihres Vaters der Wunsch Malerin zu werden. Sie schrieb sich zu Beginn der 1920er-Jahre an der Kunstgewerbeakademie in Dresden ein und erweiterte ihre Ausbildung ab 1923 an der Dresdner Kunstakademie als Schülerin von Otto Gußmann und Ferdinand Dorsch (1875–1938). Aufgrund der politischen Aktivitäten beider Künstler waren sie ab 1933 den Repressionen der NS-Regierung ausgesetzt und standen unter ständiger Beobachtung der Gestapo. Mehrfache Hausdurchsuchungen und Inhaftierungen veranlassen Lea Grundig Ende 1939 zur Emigration nach Palästina. Hans Grundig wurde in Sachsenhausen interniert. Lea Grundig konnte sich in Palästina vor allem als Illustratorin etablieren und ihre Kunst international ausstellen. Nach Kriegsende wurde Hans Grundig mit der kommissarischen Leitung der Dresdner Kunstakademie und wenig später, gemeinsam mit Will Grohmann mit der Organisation und Konzeption der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden betraut. Er gestaltete, wie kaum ein anderer Künstler dieser Zeit die kunstpolitische Landschaft in der Sowjetischen Besatzungszone. Seine Frau kehrte 1949 nach Dresden zurück, wurde bald darauf als Professorin für Grafik und Malerei an die Hochschule für bildende Kunst berufen und als Abgeordnete in den sächsischen Landtag gewählt.

Das vorliegende Kapitel wird die besonderen Verflechtungen der Grundigs mit der Kunstpolitik der frühen 1950er-Jahre aufzeigen und verdeutlichen, welche Rolle die bislang von der Forschung nicht beachtete Leipziger Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ in diesem Zusammenhang spielte. Nach einer kurzen Präsentation der Rahmenbedingungen werden einige der gezeigten Kunstwerke vorgestellt. Die kunstpolitische Debatte um Formalismus und Realismus sowie die Bezüge der Grundigs zu ebendieser werden den Hauptteil des Kapitels ausmachen. Abgeschlossen wird mit einem Ausblick auf die hier aufgeworfenen und offengebliebenen Forschungsfragen. Grundlage für die nachstehenden Analysen sind die von Hans und Lea Grundig sowie von Johannes Jahn überlieferten Briefe zur Koordination der Ausstellung. Darüber hinaus wurde in den Archiven der Schriftverkehr der Leipziger

Kulturverwaltung mit dem MdbK und den Künstler:innen erhalten. Hinzu kommen Presseartikel, Vorträge und Ansprachen anlässlich der Vernissage. Die Verflechtung der Grundigs mit der Formalismusdebatte wurde von verschiedenen Seiten und, wie zu zeigen sein wird, unter unterschiedlichen Gesichtspunkten in der Sekundärliteratur beleuchtet. Zu Lea Grundig als Kulturpolitikerin in der DDR, als jüdische Künstlerin im Exil⁶⁷⁸ oder als Remigrantin⁶⁷⁹ liegen ebenso aktuelle Untersuchungen wie zu Hans Grundigs kulturpolitischem Wirken vor.⁶⁸⁰

5.1.1 Die Organisation der Ausstellung und die Auswahl der Positionen

Die Initiative für die Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ in Leipzig ging im November 1950 von Lea Grundig mit einem Schreiben an den Leipziger Kulturamtsdirektor Rudolf Hartig aus. Sie fragte an, ob sie und ihr Mann von Februar bis März 1951 eine Ausstellung von Zeichnungen und Grafik realisieren könnten. Die Anfrage wurde vonseiten des Leipziger Kulturamtes sowohl von Direktor Hartig als auch dem Sachgebietsleiter der Abteilung Museen, Dr. Alfred Jericke, nachdrücklich begrüßt.⁶⁸¹ Die Initiative kam der Leipziger Kulturverwaltung sehr gelegen, da die Planung der sogenannten *Kulturwoche* anstand. Denn mit der *Woche aktueller Kunst* sollte der *Fünfjahrplan* auch in Leipzig kulturell eröffnet werden. Ein solcher politischer Rahmen generierte natürlich mehr Aufmerksamkeit für die Ausstellung und diese wäre wiederum mit solch prominenten Künstler:innen die politisch adäquate Wahl für die *Kulturwoche*. Sie war bereits für Mitte Januar geplant. Daher bat der Museumsdirektor Johannes Jahn in einem Brief an Lea Grundig vom 5. Januar 1951 darum, die Vernissage bereits auf den 14. Januar 1951 zu legen und als Zuarbeit kurze Lebensläufe an das Museum

⁶⁷⁸ Laak, Jeanette van: "In the Valley of Slaughter". Der Bilderzyklus Lea Grundigs als Zeitdokument über das Wissen zum Nationalsozialismus. In: Hachtmann, Rüdiger/Maubach, Franka/Roth, Markus (Hg.): Zeitdiagnose im Exil: Zur Deutung des Nationalsozialismus nach 1933. Göttingen 2020, S. 181-212.

⁶⁷⁹ Laak, Jeanette van: Eine Erfahrungsgeschichte der Rückkehr: Jüdische Emigranten-Ehepaare über ihre ersten Jahre in der SBZ/DDR. In: Weiss, Yfett (Hg.): Jahrbuch des Dubnow-Instituts, 2018. Göttingen 2020, S. 155-182.

⁶⁸⁰ „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“, Tagung vom 11. bis 12. November 2016 in Dresden. Dokumentation der Beiträge unter URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/> (abgerufen am: 26.11.2021).

⁶⁸¹ Lea Grundig an Dir. Hartig, 18.11.50. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 42. Siehe auch: StadtAL, StVuR 8702, Bl. 45, 67.

zu senden.⁶⁸² Folgende Kunstwerke wurden von Lea Grundig für die Präsentation dokumentiert:

Hans Grundig: Selbstbildnis 1947, Kinder auf dem Schulweg 1950, Jugendfriedensdemonstration 1950, Wandbildentwurf für das Dresdner Rathaus - Jugend und Aufbau I, dazugehörige Entwürfe, Wandfrieze in zwei Tafeln "Aktivisten", 12 Aquarelle für eine gepl. Bilderbuch "kleines Getier"

Lea Grundig: 5 Radierungen zum Thema Krieg von 1934-1938, 5 Zeichnungen aus der antifaschistischen Fibel 1941-42, 10 Zeichnungen aus der Mappe "Nie mehr wieder!" 1943-45, 5 Zeichnungen aus "Tal des Todes" 1943, 10 Zeichnungen "Kampf um den Frieden" 1950, 15 Zeichnungen "Neue Landschaften" 1949/50, 5 Porträts 1949/50, 20 Zeichnungen aus dem Stahl- und Walzwerk Riesa Dez. 1950⁶⁸³

Obschon die Zeit zur Vorbereitung der Ausstellung sehr knapp war, wandte sich Lea Grundig kurz vor der Eröffnung mit einem Wunsch an den Museumsdirektor. Ihr war bewusst, dass sowohl ihre aber auch die Arbeiten ihres Mannes, die vor und während des Zweiten Weltkriegs entstanden, einer Kontextualisierung bedürftig.⁶⁸⁴ Schließlich musste sie schon kurz nach ihrer Ankunft in Dresden die Erfahrung machen, dass ihre Darstellungen der Shoah und ihre Kriegsbilder hier im Gegensatz zu ihrer Zeit im Exil, keine Anerkennung fanden.⁶⁸⁵ Damit erfüllte sich eine ihrer größten Sorgen, die sie bereits vor ihre Remigration aus Palästina an ihren Mann wie folgt formulierte: „Wie werden meine Arbeiten wohl aufgenommen, die in ihrer Mehrheit so schwer und anklägerisch sind, und die vielen jüdischen Themen?“⁶⁸⁶ Vor diesem Hintergrund bat sie die Kuratoren Jahn und Angerholm der Ausstellung in Leipzig:

beim Hängen unserer Arbeiten, die Entstehungszeit, die jeweiligen Jahreszahlen, besonders zu betonen. Wenn es Ihnen möglich wäre, den jeweiligen Perioden z.B. 1929-1933, 1933-1945, 1945-1950 ganz kurze Charakteristiken beizufügen, in politisch-gesellschaftlicher Beziehung, wäre uns das sehr lieb.⁶⁸⁷

In diesem Schreiben erwähnte sie auch, dass Hans Grundig erst nach der Vernissage eines der letzten Bilder aus Berlin mit nach Leipzig bringen wird, da „er vom 12.-14. in Forst-Zinna

⁶⁸² Johannes Jahn an Lea Grundig, 5.1.1951. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁶⁸³ Dezernat für Volksbildung, Amt für Kunst und Literatur (gez. Pod.?), an OBM Opitz, 10.01.51; Liste Werke Ausstellung Hans und Lea Grundig im MdbK, laut Brief Grundig, 15.12.1950. StadtAL, StVuR 8679, Bl. 3f.

⁶⁸⁴ Vgl. Schriftwechsel Lea Grundig, Rudolf Hartig und Johannes Jahn (Lebensläufe, Werklisten, Allgemeines zur Ausstellung). Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49.

⁶⁸⁵ Vgl. Brüne, Gerd: Von Kunst und Politik. Lea Grundig in publizierten und unpublizierten Dokumenten. In: Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin. Ausst. Kat. Ladengalerie Berlin 1996. Berlin 1996, S. 82-105. Hier: S. 82f.

⁶⁸⁶ Brief Lea Grundig an Hans Grundig, 20.09.1947. Zitiert nach: Schätzke 1995, S. 79.

⁶⁸⁷ Lea Grundig an Johannes Jahn, MdbK Leipzig, 9.1.1951. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

ist.⁶⁸⁸ Forst-Zinna wurde in der NS-Zeit als Wehrmachts- und nach Kriegsende als Internierungslager für displaced persons⁶⁸⁹ genutzt. Ab 1947 nutzte die Deutsche Verwaltungsakademie „Walter Ulbricht“ das Areal für die Ausbildung der politischen Elite.⁶⁹⁰ Anhand dieser knappen Bemerkung wird deutlich, wie stark Hans Grundig in dieser Zeit kulturpolitisch eingebunden war. Die von Lea Grundig in ihrem Brief vorgeschlagene Periodisierung der Werkgruppen wurde vermutlich wunschgemäß umgesetzt. Johannes Jahn nahm in der Eröffnungsrede darauf Bezug:

Unter den Künstlern Sachsens gibt es keine, die das furchtbare Erlebnis des Faschismus mit der ganzen Abgründigkeit seiner Schrecken [sic!] so in der Tiefe erfasst und so packend veranschaulicht hätten wie das Ehepaar Hans und Lea Grundig. Auch das Thema „Krieg“ ist in Visionen gestaltet, die mit neuen Mitteln Neues darüber auszusagen wissen.

In den letzten Jahren nun sind an die Stelle jener friedlosen Inhalte solche des Friedens getreten, eines Friedens freilich, um den gekämpft werden muss, den wir erwerben müssen, um ihn zu besitzen, der erfüllt ist mit tätigem Leben.⁶⁹¹

Jahn beschrieb mit diesen Worten die Vielschichtigkeit, wie sie in den ausgestellten Positionen der Grundigs abgebildet wurde. Es standen auf der einen Seite die Darstellungen von Verfolgung, Krieg und Leid und auf der anderen Seite die aktuellen und neuen Arbeiten der Künstler mit „friedlichen“ Sujets und Arbeiterbildern. Anhand von jeweils drei Exponaten der beiden Künstler wird sich im Folgenden dieser Vielschichtigkeit angenähert.

Hans Grundigs „Selbstbildnis“⁶⁹² von 1946, ein in Öl auf Leinwand gefertigtes Hüftbild im Hochformat, bildet den Künstler in einem Innenraum vom Scheitel bis zur Mitte der Oberschenkel ab. Das Interieur (Dielenboden, mehrere Bilder an eine Wand gelehnt, eines

⁶⁸⁸ Lea Grundig an Johannes Jahn, MdbK Leipzig, 9.1.1951. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁶⁸⁹ Vgl. Boehling, Rebecca/Urban, Susanne/Bienert, Rene (Hg.): Freilegungen. Displaced Persons - Leben im Transit: Überlebende zwischen Repatriierung, Rehabilitation und Neuanfang. Göttingen 2014 (Jahrbuch des International Tracing Service, 3).

⁶⁹⁰ Vgl. Foitzik 2015, S. 566.

⁶⁹¹ Johannes Jahn, Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung „Kunst und Zeit“ im MdbK Leipzig 1951, undatiert. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁶⁹² Hans Grundig, Selbstbildnis, Öl auf LW, 126 x 86,5 cm, 1946, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Inventar-Nr. A IV 2. Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/dresden-36989dea855ab8e395e47d02f5e8f53fc086173b> (abgerufen am: 12.6.2022). Vgl. Krenzlin, Kathleen/Sukrow, Oliver: „Aber Du weißt ja, wie wenigen Menschen meine Arbeit im Grunde gefällt“ - Zum 60. Todestag des Malers und Grafikers Hans Grundig. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden), S. 4. URL: https://www.hans-und-lea-grundig.de/wordpress/wp-content/uploads/2019/01/HansGrundig_Zum_60_Todestag_2018.pdf (abgerufen am: 20.4.2022).

an die Wand geheftet, ein Tisch mit Vase und Pflanze links von der Figur) lässt darauf schließen, dass sich der Maler in seinem Atelier befindet.⁶⁹³ Der Porträtierte wird von einer Lichtquelle vom rechten Bildrand her angestrahlt, wodurch seine rechte Körperhälfte im Schatten liegt. Das Porträt wirkt durch die Schattenwirkung sehr dynamisch, obschon der Abgebildete der Betrachter:in mit starrem Blick frontal zugewandt ist. Sowohl die Kleidung als auch die Wandflächen wirken abgenutzt, die Gesichtszüge ausgemergelt. Das graue Haar und die blaue, graue und braun-grüne Farbgebung des Bildes unterstreichen diesen Eindruck.⁶⁹⁴ Hier nicht sichtbar ist die Übermalung einer schemenhaften Figur vor einem Fenster stehend im rechten Bildhintergrund (vermutlich Lea Grundig).⁶⁹⁵ Dies erklärt die fehlende Lichtquelle in der heutigen Fassung. Das Gemälde korrespondiert stilistisch und farblich mit einem Porträt, das Hans Grundig im gleichen Jahr von seiner Frau Lea anfertigte. Das Selbstporträt ist erst das zweite dieser Art im Werk von Hans Grundig und bildet mit dem seiner ersten Selbstdarstellung von 1933, zumindest aus kunsthistorischer Perspektive, eine Klammer, die den Künstler in der Zeit vor und nach der NS-Herrschaft abbildet.⁶⁹⁶ Lea Grundig beschrieb das 1946er Selbstporträt als „Neubeginn [...] wahrhaftig und umgesetzt in Farbe, in Hell und Dunkel.“⁶⁹⁷ Stilistisch könnte dieses Bild wohl am ehesten Otto Dix oder Max Beckmann zugeordnet werden. Denn aus der „Synthese von Verismus und Symbolismus“⁶⁹⁸ entstanden entsprechend seiner Ausbildung an der Dresdner Akademie die Werke vor und während des Zweiten Weltkrieges. Ein für Leipzig prominentes Beispiel ist in diesem Zusammenhang auch Hans Grundigs Gemälde „Opfer des Faschismus“, entstanden 1946 und an den Leipziger Oberbürgermeister Max Opitz geschenkt im Jahr 1950. Opitz und Grundig kannten sich vermutlich aus der gemeinsamen Haft im KZ Sachsenhausen.⁶⁹⁹ Ob

⁶⁹³ Zweite Fassung. Grundig übermalte nach 1949 eine am Fenster stehende Rückenfigur im rechten Bildhintergrund (vermutl. Lea Grundig). Das übermalte Fenster erklärt die starke Ausleuchtung der linken Körperhälfte Grundigs. Vgl. Conermann 1995, S. 158-160, 259, Abb. 9.

⁶⁹⁴ Vgl. Bildarchiv Foto Marburg. URL:

https://www.bildindex.de/document/obj02530007/?medium=ng1904_037 (abgerufen am: 30.3.2021).

⁶⁹⁵ Erste Fassung abgedruckt in: bildende kunst 10 (1949), S. 320 und Grundig, Hans: Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers. Berlin 1957, S. 424f.

⁶⁹⁶ Hans Grundig fertigte 1933 ein Selbstportrait an. Es befindet sich, ebenso wie jenes von 1946, in der Nationalgalerie in Berlin. Siehe: Hans Grundig: Selbstbildnis, Öl/Lw, 119,5 x 82 cm, Sammlung Nationalgalerie/Neue Nationalgalerie, Inv.-Nr. A IV 50, Provenienz: 1965 Ankauf aus dem Nachlass des Künstlers mit Mitteln des Kulturfonds der DDR.

⁶⁹⁷ Grundig 1978, S. 73.

⁶⁹⁸ Krenzlin und Sukrow beschreiben Grundigs Stil als „Synthese von Verismus und Symbolismus“, geprägt von seinen Lehrern an der Dresdner Akademie (Otto Dix, Otto Griebel, Otto Gußmann und Otto Hettner). Vgl. Krenzlin/Sukrow 2008, S. 2.

⁶⁹⁹ Auf der Rückseite des Bildes ist vermerkt „Der Stadt Leipzig und ihrem Oberbürgermeister Max Opitz gewidmet Sommer 1949“. Vgl. Sander, Dietulf: Hans Grundig, Opfer des Faschismus (1946/1947). Leipzig

dieses Gemälde in der Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ präsentiert wurde, ist unklar, aber wahrscheinlich. Diese Schenkung bzw. die persönliche Verbindung Hans Grundigs zu Opitz könnte für das Künstlerehepaar den Ausschlag dafür gegeben haben, in Leipzig ausstellen zu wollen.

Eines der jüngeren Werke von Hans Grundig, das in der Leipziger Ausstellung zur Präsentation kam, das Gemälde „Heimweg von der Schule“,⁷⁰⁰ entstanden 1950, verfolgt stilistisch und inhaltlich eine andere Richtung als die eben vorgestellten Bilder. Im Hochformat schreitet eine Gruppe junger Menschen in farbenfroher Kleidung einen Weg zwischen grünen Bäumen und Sträuchern entlang. Die Figurenanordnung ist in den Bildraum hinein gestaffelt. Die beiden Mädchen im Vordergrund füllen fast die gesamte Höhe des Bildes aus und tragen Schultaschen und Halstücher. Eines der Mädchen wurde auf der Mittelachse platziert und blickt mit strahlend blauen Augen frontal aus dem Bild heraus. Der Junge direkt hinter ihr trägt eine Fahrradfelge und einen leuchtend roten Pullover. Im linken Bildhintergrund spazieren eine junge Frau mit Windrad und ein kleines Mädchen einen Puppenwagen schiebend. Das Gemälde wirkt sowohl vom Sujet her als auch stilistisch wie von einem Weichzeichner überzogen. Die Farben sind kräftig und der Farbauftrag pastos. Im Gegensatz zu Grundigs Selbstdarstellung von 1946 in gedeckten blau-grauen Schattierungen, leuchten hier die Farben, die Sonne strahlt auf die kleine Gruppe herab. Olaf Peters unterstellt dieser Darstellung „Belanglosigkeit“, die zur Erfüllung der kulturpolitischen Vorgaben beitrüge, um „den realen Sozialismus schönfärberisch zu bemänteln“.⁷⁰¹ Grundig fertigte dieses Bild nach seiner ersten Tbc-Kur an. Nach Günter Feist ist das Gemälde „in seiner Verbindung von verhaltener Stimmung und leuchtender Farbigkeit eines der poesievollsten Dokumente der Jahre des Anfangs.“ Für Feist ein „Zeichen dafür, daß ein durch schwere Zeiten im Innersten verwundeter[,] sensibler Künstler sein neues Ja zum Leben immer weiter ausdehnte.“⁷⁰² Während Olaf Peters in Grundigs Bildfindung also einen

2003 (Kleine Werkmonographie, 18), unpag. Nach Sander befinden sich von Hans Grundig (Stand 2003) „sieben Gemälde, zwei bemalte Möbel, 16 Aquarelle und Zeichnungen sowie 43 Graphiken“ im Bestand des MdbK.

⁷⁰⁰ Hans Grundig, Heimweg von der Schule, Öl auf Pappe, 105 x 78 cm, 1950, Akademie der Künste Berlin (?). Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/dresden-e590a5bcee9f7728bcad47d88ecdf98fab3a4b1d> (abgerufen am: 12.6.2022).

⁷⁰¹ Peters, Olaf: Hans Grundig und Otto Dix. Künstlerische Positionsbestimmungen nach 1945. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden), S. 8. URL: https://www.hans-und-lea-grundig.de/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/peters_vortrag_Hans-Grundig-und-Otto-Dix.pdf (abgerufen am: 1.12.2021).

⁷⁰² Feist 1979, S. 131.

kulturpolitischen Hintergrund vermutet, erkennt Günter Feist darin die wiedergewonnene Lebensfreude des von Krieg, Haft und Exil gezeichneten Künstlers.

Der dritte hier zur Diskussion gestellte Beitrag von Hans Grundig im Rahmen der Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ ist der großformatige Wandbildentwurf für das Dresdner Rathaus mit dem Titel „Jugend und Aufbau I“.⁷⁰³ Das querrrechteckige Format wird durch ein Raster strukturiert. In eine Industrielandschaft eingebettet, sind sechs Männer bei der Arbeit an einem Gebäude im Bildvordergrund zu sehen. Auf zwei Ebenen hintereinander aufgereiht, bauen sie aus Ziegeln eine Wand auf und hantieren mit Schaufeln. Im Hintergrund sind Industriegebäude mit Schornsteinen zu erkennen. Die Skizze lebt von einer groben und dynamischen Linienführung. Die Figuren sind schematisch ohne Details, wie etwa Gesichtszüge gezeichnet. Sie sind aber eindeutig an ihrer Kleidung und ihren Werkzeugen als Arbeiter erkennbar. Die Proportionen stimmen nicht immer überein, wie an der rechten Hand der Figur im mittleren Bildvordergrund zu erkennen ist. Der Auftrag, dem dieser Entwurf zugrunde liegt, kam nicht zustande. Anstelle dessen wurde im Dresdner Rathaus eine Holzintarsienarbeit angebracht, so beschreibt es Lea Grundig in der Biografie über ihren Mann, um „sich mit Mittelmäßigem, Banalem“ abzusichern.⁷⁰⁴

Während Hans Grundig für die Ausstellung in Leipzig Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen auswählte, präsentierte Lea Grundig ausschließlich Grafiken. Die Tuschezeichnung „Terror“ aus der Folge „Niemals wieder!“⁷⁰⁵ aus dem Jahr 1946 beispielsweise zeigt im Querformat eine Gruppe von etwa 40 Menschen, die von einer Art Hundefängerschleife an ihren Hälsen zusammengepfercht werden. Die Köpfe der Gruppe sind schematisch, mit nur wenigen Details gezeichnet und in der Diagonale vom linken unteren Bildrand ausgehend zum rechten oberen Bildrand hin ausgerichtet. Der Bildhintergrund (links oben und rechts unten) liegt im Schatten, die Köpfe und teilweise die Körper sind ausgeleuchtet bzw. hell hervorgehoben. Die Figuren wirken leidend, ausgemergelt, abgemagert, mit schmerzverzerrten Gesichtern oder bereits den Qualen erlegen, mit schlaffem Körper an der

⁷⁰³ Hans Grundig, Jugend und Aufbau I, Entwurf zu einem geplanten Wandbild im Dresdner Rathaus, 4 x 2,40 Meter, um 1950. Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-8fa8b0502cfd130ac9f35b74bbcbcd6f2dc2c49c (abgerufen am: 12.6.2022). Zwei dazugehörige Entwürfe zu 1,50 x 1,50 m wurden ebenso ausgestellt.

⁷⁰⁴ Grundig 1978, S. 103.

⁷⁰⁵ Lea Grundig, Terror, Tusche/ Pinsel, 32,2 x 51,4 cm, 1946, Blatt 2 aus der Folge „Niemals wieder!“. Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-7c8121823a84afc0cf476b9efb035357dcb091e4 (abgerufen am: 12.6.2022).

Schlaufe hängend. Lea Grundig äußert sich wie folgt zur Bildfolge „Niemals wieder!“: „Wie 1936 für uns beide, wurde 1945 ein besonders fruchtbares Jahr für mich. [...] Ich glaube, daß in diesem Jahr meine besten Arbeiten entstanden, diejenigen, die ich später im Zyklus 'Niemals wieder!' zu einer organisch wachsenden Einheit zusammenschloß.“⁷⁰⁶

Die Milieustudien „Brigadeberatung“⁷⁰⁷ und „Aktivist Koksmeister Schädlich vom Karl-Marx-Werk Zwickau“⁷⁰⁸ aus dem Lithografiezyklus „Kohle und Stahl für den Frieden“ hingegen entstanden erst kurz vor der Ausstellung im MdbK. Bei der „Brigadeberatung“ sitzen im Querformat sechs Männer an einem Tisch: vier im Vordergrund, zwei im Hintergrund vor textilem Wandbehang mit auffälligem Faltenwurf und Lenin-Porträt. Die markant gezeichneten Gesichter der Arbeiter sind der sprechenden Figur am linken Bildrand zugewandt. In „Aktivist Koksmeister Schädlich vom Karl-Marx-Werk Zwickau“ wird im Hochformat ein Arbeiter in entsprechender Kleidung vor dem Hintergrund seiner Arbeitsstätte (Industriegebäude mit zwei Arbeitern) porträtiert. Der im Brustbild gezeichnete Arbeiter mit Kittel und Hut beugt sich leicht nach vorn, wodurch eine diagonale Komposition von links unten nach rechts oben entsteht. Der Bildaufbau, die differenziert gestalteten Gesichtszüge sowie die rhythmische Linienführung verleihen der Grafik Tiefe und Dynamik. Lea Grundig beschreibt im Rückblick die Arbeit an dieser Mappe folgendermaßen:

1951 betrat ich zum ersten Male in meinem Leben ein Stahlwerk. [...] In der Vergangenheit hatte ich die Arbeiter dargestellt als Verfolgte, als Arbeitslose, als Kämpfer. Nun aber wollte ich ihre Arbeit zeichnen. Unsere Partei hatte vollkommen recht, als sie die Künstler aufforderte: Geht in die Betriebe! Stellt die Arbeiter als die Herren der Produktion dar! [...] Ich ging ins Stahlwerk Riesa und nach Zwickau in den Steinkohlebergbau. Es entstanden Lithographien, die ich in einer Mappe unter dem Titel 'Kohle und Stahl für den Frieden' zusammenfaßte. Es war Neuland für mich - ein großes Ereignis. [...] Aber das wichtigste waren die Menschen. In den Porträts wollte ich sie um Zusammenhang mit ihrer Arbeit zeigen, von der sie geformt wurden. Ich wollte

⁷⁰⁶ Grundig, Hans/Grundig, Lea: Reproduktionen. Hans und Lea Grundig. Berlin 1959 (Kämpfende Kunst), S. 24.

⁷⁰⁷ Lea Grundig, Brigadeberatung, Lithografie, 1951, aus dem Zyklus „Kohle und Stahl für den Frieden“. Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-fedae7d9d5021026b90211ad6e640aba57634d8e (abgerufen am: 12.6.2022).

⁷⁰⁸ Lea Grundig, Aktivist Koksmeister Schädlich vom Karl-Marx-Werk Zwickau, Lithografie, 1951, aus dem Zyklus „Kohle und Stahl für den Frieden“. Abbildung über Prometheus Bildarchiv, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-bdca9405f683ddbf3d0dc5efe1df904b7b617101 (abgerufen am: 12.6.2022).

sie wahrheitsgetreu zeigen, ohne Idealisierung. Sie erschienen mir schön genug.⁷⁰⁹

In diesem Zitat äußerte Grundig, dass sie bereits vor der NS-Herrschaft in den 1930er-Jahren Porträts von Arbeiter:innen sowie Milieustudien anfertigte, woran die Darstellungen aus dem Stahlwerk nun anknüpfen sollten. Doch während Lea Grundig in der Leipziger Ausstellung gleichermaßen aktuelle wie ältere Werke aus der Vorkriegs- und Kriegszeit auswählte, zeigte Hans Grundig, abgesehen von einem Selbstbildnis der direkten Nachkriegszeit, ausschließlich neuere Werke, die nicht älter als ein Jahr waren. Seine Arbeiten scheinen ganz im Sinne des *Fünfjahrplans* ausgewählt worden zu sein („Jugendfriedensdemonstration“, „Aktivisten“, „Jugend und Aufbau“) und spiegeln den Kurswechsel wider, den Hans Grundig im Zuge der Formalismusdebatte und den politischen Forderungen nach neuen Bildthemen einschlug. Die Auswahl von Lea Grundigs Grafiken zu den Themen Krieg, Antifaschismus, Tod, Frieden und sozialistischer Aufbau bilden einen Querschnitt ihres Oeuvres ab und repräsentierten gleichermaßen die Erweiterung ihres Portfolios als DDR-Künstlerin. Dennoch stand insbesondere Lea Grundig kurz nach der Eröffnung der Leipziger Ausstellung in der Kritik. Denn, so Kathleen Schröter, der „an Erinnerung gemahnende Blick zurück stand [...] der Forderung nach einem Sozialistischen Realismus entgegen, dessen Bildsprache optimistisch den Aufbau einer besseren Zukunft verdeutlichen sollte.“⁷¹⁰

5.1.2 Von der Portfolioerweiterung zur Diffamierung. Die kunstpolitische Kontroverse um die Kunst Lea Grundigs

Die Leipziger Ausstellung von Hans und Lea Grundig überlagerte sich direkt mit der seit 1948 immer wieder entfachten und jetzt den Kulminationspunkt erreichenden Formalismuskampagne in der DDR. Den ästhetischen Prinzipien der Sowjetunion folgend, sollte in der DDR der *Sozialistische Realismus* als adäquate Kunstform etabliert werden. Dabei wurde gleichermaßen in Abgrenzung zur BRD alles Abstrakte, Informelle und Konstruktivistische in der Kunst abgelehnt. Es sollte die Wirklichkeit abgebildet werden, die nach vorn gewandt ist und sich am klassischen kulturellen Erbe ausrichtet. So beschreibt die Kunsthistorikerin

⁷⁰⁹ Grundig/Grundig 1959, S. 29f.

⁷¹⁰ Schröter, Kathleen: Hans Grundig, Opfer des Faschismus (1946). In: Ulrich Bischoff (Hg.): Galerie Neue Meister Dresden. Bd. 1. Köln 2010, S. 474. Zugl. URL: <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/education.php?pn=knowledge&id=395> (abgerufen am: 9.4.2020).

Sigrid Hofer die neue, staatlich eingeforderte Kunstrichtung der jungen DDR.⁷¹¹ Von Helmuth Holtzhauer in seiner Funktion als sächsischer Minister für Volksbildung erhielt Lea Grundig kurz nach ihrer Ankunft aus dem Exil in Palästina⁷¹² am 1. Juli 1949 ihre Berufung zur ersten weiblichen Professorin an der Akademie der Bildenden Künste Dresden für die Bereiche Grafik und Malerei, während Hans Grundig seinen Rektorenposten an ebendieser Akademie erst wenige Monate zuvor aus gesundheitlichen Gründen aufgeben musste.⁷¹³ Zuvor hatte sich Hans Grundig als Jurymitglied um die Zusammenstellung der Werke für die *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung* (vom 25. August bis 29. Oktober 1946) aus allen vier Besatzungszonen verdient gemacht.⁷¹⁴ Lea Grundig gehörte drei Jahre später zur künstlerischen Leitung der *2. Deutschen Kunstausstellung* in Dresden (vom 10. September bis 30. Oktober 1949). Beide Künstler:innen waren an prominenter Stelle mit eigenen Werken an den Expositionen beteiligt.⁷¹⁵ Nach Maïke Steinkamp wurde es nach der 2. Deutschen Kunstausstellung „still um [Hans] Grundig“. Der damalige „Vorzeigekünstler von 1945“ erhielt erst kurz vor seinem Tod im Zusammenhang mit „der zunehmenden Akzeptanz der proletarisch-revolutionären Kunst der 1920er- und 1930er-Jahre in der DDR“⁷¹⁶ erneute Würdigung für sein künstlerisches Schaffen.⁷¹⁷ Lea Grundigs kulturpolitische Arbeit umfasste

⁷¹¹ Hofer, Sigrid: Dürers Erbe in der DDR: Vom Kanon des sozialistischen Realismus, seinen Unbestimmtheiten und historischen Transformationen. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 36, 2009, S. 413-437.

⁷¹² Als aktive Kommunistin und Jüdin wurde sie mehrfach inhaftiert, konnte aber 1939 aus Deutschland fliehen. Vgl. Gillen, Eckhart: Jüdische Identität und kommunistischer Glaube. Lea Grundigs Weg von Dresden über Palästina zurück nach Dresden, Bezirkshauptstadt der DDR 1922–1977. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden), S. 5. URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/lea-grundig/die-kuenstlerin/> (abgerufen am: 20.3.2020).

⁷¹³ Nach anfänglichen Personalunstimmigkeiten mit den damaligen Rektor Mart Stam, kann Lea Grundig ihre Professur 1950 antreten. Vgl. Gillen 2016, S. 6.

⁷¹⁴ Vgl. Grohmann, Will: Kunst aus allen Zonen. Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden. In: Die Neue Zeitung, 13.9.1946. BStU, MfS, ZAIG 21196, Bl. 0031; Steinkamp 2008, S. 105.

⁷¹⁵ Bei der (Ersten) Allgemeinen Kunstausstellung gehörten die Werke des Künstlerpaares zu den wenigen Exponaten, die sich mit der NS-Vergangenheit und den Kriegsfolgen auseinandersetzten. Hans Grundigs „Vision der brennenden Stadt“ (Mitteltafel aus dem Triptychon „Das tausendjährige Reich“, 1935–1938) sowie Lea Grundigs Radierungen aus der Reihe „Unterm Hakenkreuz“ (1933–1937) wurden gegenüber von Otto Dix Triptychon „Der Krieg“ (1929–1932) präsentiert, das sich mit den Schrecken des Ersten Weltkrieges auseinandersetzt. Vgl. Dietrich 2018a, S. 157.

⁷¹⁶ Steinkamp, Maïke: „Denn hier ist alles im Neuerwerden begriffen.“ Zur Rezeption von Hans Grundig als „entarteter“ Künstler nach 1945. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden), S. 5,7. URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/maike-steinkamp/> (abgerufen am: 27.3.2020). Siehe zur kunstpolitischen Situation nach 1957 und dem „Bitterfelder Weg“ ab 1958: Höpel 2011, S. 143ff; Dietrich 2018b, S. 1011ff.

⁷¹⁷ Dennoch sind sowohl Hans als auch Lea Grundig Mitglieder der städtischen Ankaufskommission in Dresden und der Auftragskommission des Landes Sachsen. Vgl. Schmidt, Johannes: Hans Grundig und die Dresdner Kunstszene der Nachkriegszeit. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität

die Mandate als Abgeordnete des Sächsischen Landtages (1950–1952) und als SED-Bezirksabgeordnete in der Bezirksverordnetenversammlung Dresden (1952–1957). Schon 1950 wurde sie Mitglied im Zentralvorstand des Verbandes Bildender Künstler Deutschland und elf Jahre später das erste weibliche Mitglied an der Deutschen Akademie der Künste in der Sektion Bildende Kunst. Ab 1967 war sie Mitglied des Zentralkomitees und zwischen 1964 und 1970 Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands. Die Kulturpolitikerin Lea Grundig sei nach anfänglichem „Widerstand“ bereit gewesen, so Eckhard Gillen, den „kritischen Realismus der proletarisch revolutionären Kunst gegen den Sozialistischen Realismus, der den neuen Menschen und den Aufbau des Sozialismus in der DDR preist, auszutauschen.“⁷¹⁸

Obschon sie also ebenso wie ihr Mann in den ersten Nachkriegsjahren für Ihre Nähe zu Käthe Kollwitz und die expressive Ausdruckskraft ihrer Bildwerke gelobt und aus diesem Grund auch ausgestellt wurde, griff man sie in einem Artikel, erschienen in der *Täglichen Rundschau*, dem „Presseorgan der SMAD“⁷¹⁹, vom 20./21. Januar 1951 direkt an.⁷²⁰ Dem Artikel mit dem Titel *Wege und Irrwege der modernen Kunst* wurde die eben beschriebene Grafik „Terror“ beigefügt. Auch wenn im Text keine inhaltliche und direkte Auseinandersetzung mit dem Werk von Lea Grundig erfolgte, bebilderte ihre Zeichnung „Terror“ doch exemplarisch den dort beschriebenen „Irrweg der modernen Kunst“. In der Darstellung der Kriegsverbrechen und -schrecken entsprachen Lea Grundigs Grafiken aus den 1940er-Jahren nicht den politischen Forderungen des Autors N. Orlow, hinter dem das Ehepaar Grundig ihren langjährigen Wegbegleiter und Freund Kurt Magritz (1909–1992)⁷²¹ vermutete. Magritz war zwischen 1950 und 1954 Chefredakteur der *Täglichen Rundschau* und hätte ihrer Meinung nach wenigstens Einfluss auf den Artikel nehmen können. Lea Grundig schrieb in einem Brief vom 9. Februar 1951 an ihn:

Aus der Diskussion bei Ernst Fischer, in der Akademie der Künste, ging klar hervor, dass Du bestimmten Anteil an dem 2. Teil des Orlowschen Artikels hast. Du hast in dem Abschnitt ‚die Krise des Hässlichen‘ eine meiner Arbeiten eingefügt, ohne dass im Text eine Auseinandersetzung damit erfolgte. Obwohl

und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden), S. 4. URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/johannes-schmidt/> (abgerufen am: 27.3.2020).

⁷¹⁸ Gillen 2016, S. 6.

⁷¹⁹ Foitzik 2015, S. 196.

⁷²⁰ Orlow, N: Wege und Irrwege der modernen Kunst. In: *Tägliche Rundschau*, 19, 23.1.1951, S. 4. URL: <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/leipziger-schule-ab-1945.html> (abgerufen am: 3.4.2020).

⁷²¹ Vgl. Gillen, Eckhart: Ein Doppelleben zwischen Pflicht und Neigung. Der Architekt, Künstler und Kulturpolitiker Kurt Magritz. Dresden 2017.

Du meine Arbeit und Entwicklung kennst, hast Du mich bewusst damit diffamiert, indem Du mich mit Surrealisten, Abstrakten und ähnlichen Leuten in einen Topf wirfst.⁷²²

Magritz wehrte sich in einem Brief vom 12. Februar 1951 gegen den Vorwurf und appellierte an Grundigs Einsicht, dass „die Diskussion, die gegenwärtig in der Täglichen Rundschau geführt wird trotz aller Mängel, die ihr anhaften mögen, einen schöpferischen Charakter trägt und dazu beitragen wird, unsere Kunst - auch Deine Kunst - vorwärts zu bringen.“⁷²³ Der Vorwurf wog besonders schwer, da das Ehepaar Grundig bereits vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten mit dem Bauingenieur und Künstler Magritz über dessen Ehefrau, die Halbjüdin und Schauspielerin Johanna Leonore Korb-Deutsch (1910–1966), befreundet war.⁷²⁴ In Leipzig hatte Magritz zwischen 1945 und 1949 seine künstlerische Hochphase und war hier als Kunstkritiker, Dozent und später Professor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst tätig.⁷²⁵ Hans und Lea Grundig waren neben Otto Nagel die einzigen Künstler:innen, die sich an der von Magritz geforderten öffentlichen Diskussion in der *Täglichen Rundschau* beteiligten.⁷²⁶ Ob sich weitere Künstler:innen äußern wollten, deren Aufsätze aber nicht publiziert wurden, lässt sich nicht nachweisen. Fest steht aber, dass sowohl Hans als auch Lea Grundig eine gefestigte kulturpolitische Position in der DDR innehatten. Hans Grundig gelangte in der SBZ mit seiner Ausstellungs- und Publikationstätigkeit,⁷²⁷ Lea Grundig durch ihre Kunst und ihre politischen Mandate zu Bekanntheit. Vonseiten der Grundigs wurden als Reaktion auf den Orlow-Aufsatz in der *Täglichen Rundschau* vom 21. Februar 1951 vorerst positive Worte für den kulturpolitischen Kurs der SED gefunden. Sie monierten aber den Begriff der „Entartung“ und die Kritik, die an Käthe Kollwitz geäußert wurde.

⁷²² Zitiert nach: Gillen, Eckhard. Weggefährten im Widerstand gegen das NS-System - Feinde im Kampf gegen den Formalismus in der DDR. Kurt Magritz pro und contra Hans und Lea Grundig. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden), S. 15f. URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/beitrag-eckhart-gillen/> (abgerufen am: 27.3.2020).

⁷²³ Brief Kurt Magritz an Lea Grundig, 12.2.1951. Zitiert nach: Brüne 1996, S. 85.

⁷²⁴ In ihrer Biografie beschreibt Lea Grundig ihr freundschaftliches Verhältnis zu Kurt (vermutlich Magritz). Vgl. Grundig 1960, S. 150-152.

⁷²⁵ Vgl. Schumann, Henry: Leitbild Leipzig. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre. In: Feist, Günter u.a.: Kunstdokumentation SBZ, DDR: 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 480-555. Hier: S. 485.

⁷²⁶ Nagel, Otto: Die Kunst - eine Waffe des Volkes. Ein Beitrag zur freien Diskussion über die bildende Kunst. In: *Tägliche Rundschau*, 14. Februar 1951, S. 4.

⁷²⁷ Vgl. Dalton, Caitlin: Hans Grundig's Critical Legacy in the Postwar Press. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden). URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/caitlin-dalton/> (abgerufen am: 27.3.2020).

Fatal empfindet man die Wiederbegegnung mit der Formulierung ‚entartete Kunst‘, sie rührt an unüberwundene Vorstellungen. Außerdem ist sie falsch. Was hier als entartet bezeichnet wird, ist die ‚Kunst‘ des verfaulenden Imperialismus. Deshalb ist sie selbst Fäulnis - aber Kunst kann nicht entarten. Damit gibt man den gesellschaftlichen Prozeß als einen biologischen aus. Kunst ist gestaltetes Bewußsein. Wenn wir gegen diese ‚Kunst‘ kämpfen, so kämpfen wir gegen ihren Inhalt, der diese Form bedingt. Ueber das klassische Erbe möchten wir noch sagen, daß wir keinesfalls Käthe Kollwitz gegen Klinger oder Feuerbach eintauschen möchten. Das Depressive ihres Werkes ist uns heute nicht mehr Vorbild - aber ihre große Zeichenkunst, ihr Realismus, ihre Menschlichkeit bleiben uns kostbarstes Erbe.⁷²⁸

In dieser Stellungnahme machten Hans und Lea Grundig Zugeständnisse und bezogen Position. Einige Jahre später verfasste Lea Grundig in eben jener Haltung unter dem Titel *Kunst unserer Zeit* (1962) ein Buch über die bildende Kunst ihrer Gegenwart. Zu den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg resümierte sie:

Es war nicht die Zeit zu forschen, zu fragen nach dem Warum. Es war die Zeit, anzupacken und zu verändern, gemeinsam mit denen, die gelernt hatten und noch mehr lernen wollten. Einen Strich musste man ziehen unter das Gewesene, um neu beginnen zu können. Für die unmittelbar Beteiligten, die Künstler und die mit der Kulturentwicklung beauftragten, war es oft schwer. Aber im großen Raum der Zeit betrachtet, erkennt man klar eine unbeirrbar Richtung. Diese Richtung zeigt von Anbeginn an bis heute vorwärts in der Entwicklung einer realistischen Kunst, dem Volke tief verbunden, um höchste künstlerische Gestaltung ringend und auf das Neue, Zukünftige weisen. Wir nennen sie den sozialistischen Realismus.⁷²⁹

Beide Zitate bestätigen den Kurswechsel, den Hans und Lea Grundig im Zuge der Formalismuskampagne seit Ende der 1940er-Jahre durchmachten. Der Blick nach vorn, weg von der Düsternis der Kriegsdarstellungen, vom „Geschichtspessimismus“, wie es Frédéric Bußmann formuliert,⁷³⁰ hin zu einer optimistischen Bildsprache, lässt sich auch anhand der für die Leipziger Ausstellung ausgesuchten Werke bestätigen.⁷³¹ Der Kontrast zwischen Hans Grundigs „Selbstbildnis“ und dem Gemälde „Heimweg von der Schule“ konnte stärker kaum sein. Ebenso verhält es sich bei Lea Grundigs Bildauswahl, die den Kriegsdarstellungen und leidenden Menschen ihre aktuellsten Arbeiten mit Porträts von Arbeitern aus dem Stahl- und Walzwerk in Riesa gegenüberstellte. Die Leipziger Ausstellung war für die Grundigs der ideale Raum, um ihre neuen Arbeiten und ihre politische Haltung zum *Sozialistischen*

⁷²⁸ Grundig, Hans/Grundig, Lea: Schön ist, was dem Fortschritt dient. In: Tägliche Rundschau, 21. Februar 1951, S. 4. Zitiert nach: Steinkamp 2008, S. 261.

⁷²⁹ Grundig, Lea: Kunst unserer Zeit. Berlin 1962, S. 12f.

⁷³⁰ Bußmann 2013, S. 209.

⁷³¹ Vgl. Schröter 2010, S. 474.

Realismus zu präsentieren. Insbesondere in der Phase der Sowjetisierung und der Zentralisierung war es für beide Künstler:innen von großer Bedeutung, ihre Stellung innerhalb des kunstpolitischen Systems zu festigen.

Die Ausstellung der Grundigs fand, wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, im Rahmen der Leipziger *Kulturwoche* statt. Die *Kulturwoche* wurde unter der Überschrift „Fortschrittliche Kunst“ vom 14. bis 19. Januar 1951 veranstaltet. In einem Brief vom 10. Januar 1951, vier Tage vor Eröffnung der Ausstellung, bedankte sich das Volksbildungsamt, Abteilung Kunst und Literatur, bei Lea Grundig für die Unterstützung bei der Realisierung der Ausstellung und wies auf das Prospekt zur *Kulturwoche* hin, in dem die "Aussprache über die Ausstellung mit Diskussion über Formalismus und Realismus unter der Führung von Frau Prof. Lea Grundig"⁷³² angekündigt wurde. Für die Eröffnungsansprache der Ausstellung wurde Max Schwimmer geworben, Leipzigs führender Kunstkritiker, Künstler und Professor an der Leipziger Kunsthochschule. Das Amt für Kunst und Literatur bewertete die *Kulturwoche* in einem internen Dokument folgendermaßen:

Der Kulturwoche liegt der Gedanke zugrunde, zum Start des 5-Jahr-Planes von der Kunstseite aus zu zeigen, dass die im kulturellen Teil des 5-Jahr-Planes aufgezeigten Gesichtspunkte zur Schaffung einer neuen demokratischen Kultur in Leipzig erkannt und ihrer Verwirklichung zugeführt werden.⁷³³

Die Ausstellung „Die Kunst der Zeit“ von Hans und Lea Grundig war demnach für das Künstlerehepaar und die Stadt Leipzig ein Gewinn. Während die Künstler:innen eine Präsentationsfläche für ihre neuen künstlerischen Positionen bekamen, erhielt die Stadtverwaltung aktuelle Kunst, deren Kontroverse den aktuellen politischen Debatten entsprach. Mit ihren neuesten Arbeiten erfüllten die Grundigs überdies die Forderungen des *Fünfjahrplans*, der die Förderung der Gegenwartsproduktion und die Heranführung der Kunst an die Werktätigen in den Betrieben vorsah. In einem Presseartikel, der anlässlich der Leipziger Frühjahrsmesse 1951 im *Neuen Deutschland* erschien, wurde auch auf die Kunstausstellung der Grundigs im MdbK eingegangen:

Zur Zeit wird im Leipziger Museum eine Sonderschau des Dresdener Malerehepaars Prof. Hans und Lea Grundig gezeigt. Sie bestätigt, daß beide Künstler im Begriff sind, die bedrückende Düsternis und expressionistische

⁷³² Volksbildungsamt an Lea Grundig, 10.1.51. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 78. Leider ist zu den Inhalten der Diskussion nichts bekannt.

⁷³³ StadtAL, StVuR 4231, Bl. 7ff. Folgende Gesichtspunkte werden gesondert hervorgehoben: die Pflege des klassischen Kulturerbes, die Förderung der Gegenwartsproduktion, die Entwicklung der Volkskulturbewegung und der eigenschöpferischen Kräfte sowie die Heranführung an Werktätige in den Betrieben.

Wirrnis ihres früheren Schaffens zu überwinden. Lea Grundig hat im Walzwerk Riesa wirklichkeitsnahe Studien gemacht, die ihr zu einer positiven, ideologisch klaren Darstellung des arbeitenden Menschen verhelfen können. Hans Grundig versucht sich an dekorativen Wandbildern aus den Themenkreisen der Jugend und des Aufbaus, die ihm — um ein von Arnold Zweig geprägtes Wort zu benutzen — noch allzu „überlebensbunt“ geraten.⁷³⁴

In dieser Rezension wurde die „Überwindung“ der „Düsternis“, der „expressionistischen Wirrnis“ älterer Arbeiten hervorgehoben und zugleich die Brigadebilder sowie die Themen „Jugend“ und „Aufbau“ als positive Referenzen genannt. Für Lea Grundig war die Abwertung ihrer frühen Bilder sicherlich nicht intendiert; immerhin äußerte sie ihre Bedenken dazu bereits in Briefen an ihren Mann noch vor ihrer Remigration. Die positiven Rückmeldungen, wie sie in ihrer Zeit im Exil und auch noch in der ersten Zeit in Dresden vorherrschend waren, wichen nun einer Abwertung ihrer Kunst.⁷³⁵ Schlimmstenfalls wurden ihre Kriegs- und Holocaustdarstellungen als Negativreferenz für ihre neuen Bildfindungen zu den Themen Arbeit und Aufbau herangezogen. Hans und Lea Grundig wurden letztlich sowohl vom Leipziger Kulturamt als prestigeträchtige Künstler:innen als auch in der Staatspresse als Negativbelege instrumentalisiert. Aber auch das Künstlerehepaar selbst verfolgte mit der Präsentation ihrer neuen staatskonformen Arbeiten ein eigenes Ziel. Diesen Weg sollte Lea Grundig in den späteren Jahren im kulturpolitischen wie künstlerischen Bereich weiterverfolgen.⁷³⁶

5.2 „Vergleichende Betrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ im Sommer 1951

Im Zuge des sich verschärfenden Formalismuskurses konzipierte die Leitung des MdbK eine Ausstellung, die die ästhetischen und bildkünstlerischen Forderungen der Debatte aufgreifen sollte. Das Projekt kann demnach als direkte Reaktion des Museums (Mikroebene) auf den politischen Druck der Staatsmacht (Makroebene) eingeordnet werden. In gewisser Weise spiegeln sich darin auch die Positionen der Akteur:innen wider,

⁷³⁴ Lüdecke 1951, S. 20.

⁷³⁵ Ab 1944 erschien unter dem Titel „Im Tal des Todes“ eine Reihe von Grafiken von Lea Grundig, die international auf positive Resonanz stießen. Oskar Kokoschka und Arnold Zweig äußerten aus dem Exil ihr Lob. Auch die 1947 in Dresden publizierte deutsche Ausgabe wurde von der Presse positiv besprochen. Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin: Judenmord. Art and the Holocaust in post-war Germany. London 2018, S. 68-77; Schätzke 1995, S. 78.

⁷³⁶ Gerd Brüne beschreibt anhand originaler Dokumente, wie Lea Grundig zur „Vorzeigekünstlerin des sogenannten ‚Bitterfelder Weges‘ wurde.“ Brüne 1996, S. 91-94.

die sie innerhalb der Debatte einnahmen. Die Ausstellung „Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ wurde am 1. Juni 1951 eröffnet. Ursprünglich sollte sie bis Anfang September laufen, wurde anlässlich der Herbstmesse aber bis zum 30. September 1951 verlängert. Dadurch liefen zwei Ausstellungen parallel, denn die Schau „Heinrich Ehmsen“ wurde aus der Akademie der Künste in Berlin ebenfalls für die Leipziger Herbstmesse übernommen.⁷³⁷ Das MdbK zeigte beide Ausstellungen im Interimsgebäude in der Petersstraße 43. Die Schau „Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ wurde als Lehrausstellung konzipiert und umfasste aus den museumseigenen Beständen entsprechend ihrer Motivik zu verschiedenen Werkgruppen zusammengestellte Zeichnungen, Grafiken und Aquarelle. Ein kurzer Kommentar lieferte Anregungen zu den präsentierten Positionen. Die Betrachter:innen erarbeiteten sich im direkten Vergleich der unterschiedlichen künstlerischen Umsetzungen so ihr eigenes Urteil. Im Anschluss an die Ausstellung erstellte das MdbK einen „Museumsführer“, der in komprimierter Form eine Auswahl der zur Präsentation gelangten Kunstwerke vorstellte und mit knappen Beschreibungen besprach. Die Broschüre kam nie zur Drucklegung. Es ist aber davon auszugehen, dass das im MdbK archivierte Manuskript die wesentlichen Gesichtspunkte der Ausstellung aufgreift. Nachfolgend wird die Ausstellung mithilfe der Broschüre sowie anhand der Akten aus dem Stadtarchiv und dem Archiv im MdbK Leipzig reflektiert und innerhalb der kulturpolitischen Prozesse im Sommer 1951 verortet. Dafür wird sich auf den Schriftwechsel zwischen Johannes Jahn und dem Leipziger Dezernat für Volksbildung, Abteilung Kunst und Literatur (Hartig und Jericke), sowie eine Ausstellungsrezension („Die Union“ vom 28.8.1951) gestützt. Schließlich wird der Frage nachgegangen, wie sich die Akteur:innen aus Museum und Kulturverwaltung gegenüber der offiziell vorgegebenen kunstpolitischen Leitlinie positionierten.

5.2.1 Die Analyse des „Museumsführers“

Einen ersten Anhaltspunkt liefert der bereits beschriebene „Museumsführer“, der als Maschinenmanuskript im Archiv des MdbK vorliegt. Collageartig wurde hier eine lose

⁷³⁷ Vgl. Kulturprogramm Leipziger Messe. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3216. Die Ausstellung zu „Heinrich Ehmsen“ lief bis 20. Juni 1951 in der Akademie der Künste in Berlin. MdbK an Dezernat für Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Arbeitsplan für Juli 1951, 15.6.51. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 216.

Blattsammlung mit aufgeklebten Fotografien und Textblöcken zusammengefügt. Ein Anschreiben von Marga Müller (Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, Amt für Literatur und Verlagswesen, HR Kunstwissenschaften, Hauptreferentin) vom 5. November 1952 wurde dem Manuskript vorangestellt. Es kann also davon ausgegangen werden, dass das MdbK eine erste Version des „Museumsführers“ zur offiziellen Genehmigung an das Amt für Literatur und Verlagswesen sandte. Marga Müller entschuldigte in ihrem Anschreiben die lange Wartezeit und bat Jahn um die Überarbeitung des Dokuments:

Sehr geehrter Herr Jahn,
endlich ist es mir gelungen, dem Amt für Information Ihr Manuskript zu entreissen. Es ist mir ausserordentlich peinlich, dass die ganze Angelegenheit so lange dauerte. Ich schicke Ihnen das Manuskript jetzt erst mal wieder zu, damit Sie es zunächst selbst noch einmal daraufhin überprüfen, ob und wieweit Abänderungen oder Zusätze notwendig sind. Schliesslich ist ein ganzes ereignisreiches Jahr vergangen, und durch die historischen Beschlüsse der II. Parteikonferenz der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, durch eine weitere Klärung des Problemkomplexes Realismus-Formalismus ergeben sich neue Gesichtspunkte bei der Behandlung dieser Fragen. Wenn Sie mit der Durchsicht des Manuskriptes fertig sind, können wir konkret über die beste Möglichkeit einer Publikation sprechen. Da die Frage der unmittelbaren Veröffentlichungen von Museen, ohne Zwischenschaltung eines Verlages elastischer behandelt wurde als noch im vorigen Jahr, würde es ohne weiteres möglich sein, Ihr Manuskript als Publikation des Museums für Bildende Künste zu Leipzig herauszubringen.⁷³⁸

In der Veröffentlichung des Manuskriptes sieht die Hauptreferentin also keine Schwierigkeiten. Auch die Überarbeitung des Textes hinsichtlich der „neuen Gesichtspunkte“ im „Problemkomplex Realismus-Formalismus“ überlässt sie Jahn. Warum es nicht zur Publikation kam, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden. Verwunderlich erscheint jedoch, warum die Hauptreferentin keine inhaltlichen Anmerkungen oder Vorschläge beifügte. Auch sind im gesamten Manuskript keine Notizen oder Markierungen zu finden. Doch worum handelte es sich bei dem Ausstellungsprojekt „Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“? Der Museumsdirektor Johannes Jahn beschrieb in der Einführung des Manuskripts die Zielstellung des Projektes mit folgenden Worten:

⁷³⁸ Marga Müller (Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, Amt für Literatur und Verlagswesen, HR Kunstwissenschaften, Hauptreferentin) an MdbK Leipzig, 5.11.1952. Archiv MdbK Leipzig, Karton 79, unpag.

Die Ausstellung war so angelegt, daß sie einmal die eine Fülle verschiedener, im wesentlichen [sic!] aber unter dem Begriff „Realismus“ zu bringender Gestaltungsweisen darbot, demgegenüber aber an einigen Beispiele solche Gestaltungsweisen deutlich werden ließ, die sich mehr oder weniger dem Begriff „Formalismus“ zuordnen lassen. Das Ziel war, diese beiden Begriffe aus dem Bereich theoretischer Erörterung in den der Anschauung zu heben.⁷³⁹

Es können zwölf Motive identifiziert werden, die in der Broschüre für die Diskussion der theoretischen Fragen um Realismus und Formalismus in der Kunst ausgewählt wurden. Insgesamt 39 Abbildungen wurden einander gegenübergestellt, um so Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der künstlerischen Gestaltung ausloten zu können. Die Kunstwerke stammen überwiegend aus dem 19. und 20. Jahrhundert aus den eigenen Beständen des MdbK oder wurden für die Ausstellung als Kunstdrucke reproduziert (Abb. 11).⁷⁴⁰ Folgende zwölf Motivgruppen sind identifizierbar: Mutter und Kind, Tänzerin, Reiter, Tierdarstellung, Stadtansicht, Porträt, Landschaft, Akt, Mensch und Landschaft, Historienbild, Bauern sowie Arbeiter. Für die folgende Analyse werden die Besprechungen zu den Motivgruppen der Porträts und der Arbeiter ausgewählt. Dies ergibt sich zuvorderst aus dem Quellenmaterial selbst. In der Rezension werden ausführlich die Tänzerinnen und die Porträts besprochen. Darüber hinaus lassen sich damit Bezüge zu anderen Kapiteln innerhalb dieser Arbeit ziehen, da sie als Leitmotive in besonderem Maße die Kulturpolitik der DDR prägten.⁷⁴¹

In der Vergleichsgruppe zu den Porträts wurden im Manuskript zwei Mal drei Positionen einander gegenübergestellt (Abb. 12, 13). Als Referenz für eine „realistische“ Umsetzung wurden ausgewählt: a) Peter Halm (1854–1923) „Der Vater des Künstlers“ (Radierung), b) Adolf Menzel (1815–1905) „Brustbild eines alten Mannes“ (Bleistift) sowie c) John Philipp (1872–1938) „Bildnis Auguste Rodin“ (Radierung). Im Kommentar werden die Arbeiten wie folgt beschrieben:

A: Scharfe Durchzeichnung eines Kopfes, jedoch nur im oberen Teil, der der Hauptträger des Ausdrucks ist.

⁷³⁹ Jahn, Johannes: Zur Einführung. Unveröffentlichtes Maschinenmanuskript. Archiv MdbK Leipzig, Karton 79, unpag.

⁷⁴⁰ Folgende Künstler wurden in das Manuskript aufgenommen (entsprechend dem „Verzeichnis der Künstler und Werke“): Johann Georg Meyer von Bremen, Heinrich Zille, Fernand Léger, Carl Hofer, Heinrich Gruner, Oswald Phohl, Louis Legrand, Franz Krüger, Käthe Olshausen-Schönberger, Renée Sintenis, Franz Marc, Otto Wagner, Franz Schmidt-Glinz, Alexander Kanoldt, Peter Halm, Adolf Menzel, John Philipp, Konrad Felixmüller, Lasar Segall, Georg von Dillis, Albert Haueisen, Alexander Calame, Henri Matisse, Gustav Adolf Hennig, Honoré Daumièr, Erich Heckel, Waldemar Rösler, Friedrich Giessmann, Auguste Renoire, Camille Pissarro, Sella Hasse, Constantine Meunier.

⁷⁴¹ Vgl. Groschopp 2013.

B: Gleichmäßige zeichnerische Erfassung aller Einzelheiten, dabei genaue Beachtung der zarten Schwebungen von Licht und Schatten. Muster realistischer Darstellungsweise.

C: Hier ist die Porträthaftigkeit das oberste Gebot, daneben aber ist großer Wert auf Hell-dunkelwirkung [sic!] gelegt. Die Einzelheiten (besonders Kopf und Barthaar) sind zu großen Licht- und Schattenmassen zusammengezogen, was Monumentalisierung des Kopfes bedeutet. Diese Großformigkeit dient zugleich der Charakterisierung des Dargestellten (Rodin).⁷⁴²

Diese erste Gruppierung steht exemplarisch für eine Gestaltungsweise, wie sie im ausgehenden 19. Jahrhundert an den Kunstakademien gelehrt und von den meist männlichen Künstlern umgesetzt wurde. Die naturnahe Wiedergabe der Bildgegenstände wird durch handwerkliches Können in präzisen Pinselstrichen oder wie im Falle der hier vorliegenden Radierungen mit präzisen Ritzungen umgesetzt. Der Charakter der dargestellten Personen ergibt sich aus den Details wie in den fein ausgebildeten Gesichtsfalten oder der filigranen Ausarbeitung der Gesichtsbehaarung. Licht und Schatten betonen die besonderen Merkmale der Abgebildeten und erzeugen Dynamik und Tiefe im Bildraum. Als Referenz für eine „formalistische“ Gestaltungsweise wurden dem gegenübergestellt (Abb. 14, 15): a) Conrad Felixmüller (1897–1977) „Bildnis Max Liebermann“ (Holzschnitt), b) Lasar Segall (1891–1957)⁷⁴³ „Bildnis des Schriftstellers Gorelik“ (Radierung) und c) Lasar Segall (1891–1957) „Rabbi“ (Holzschnitt). Im Kommentar begründen die Kuratoren ihre Auswahl wie folgt:

A: Die Gesicht und Hände des Dargestellten bezeichnenden Linien sind voll Spannung und Bewegung und wollen die geistige Intensität dieses großen Malers (Max Liebermann) ausdrücken. Die toten Dinge sind ganz anders behandelt. Jene ausdrucksstarke Steigerung des Wirklichen nennt man Expressionismus.

B: Das Charakteristische dieses Gesichtes scheint zwar getroffen, aber die Wirklichkeitsform ist in Auflösung begriffen und neigt bereits zur Verzerrung (verschiedene Höhe der Augen!).

C: Hier ist die Verzerrung vollkommen, das Menschenantlitz ist zur Fratze geworden. Anklänge an die Kunst der Primitiven, aber ohne deren Sinn.⁷⁴⁴

⁷⁴² Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79.

⁷⁴³ Zu Lasar Segall vgl. Stamm, Reiner: Vergessener Maler Lasar Segall. Seiner Kraft gehörte die Zukunft doch nicht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Stand: 9.1.2021. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/vergessener-maler-lasar-segall-seiner-kraft-gehorte-die-zukunft-doch-nicht-17126878.html> (abgerufen am: 5.11.2021).

⁷⁴⁴ Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79.

In der Vergleichsgruppe der Porträts wurden von Johannes Jahn sowohl die Merkmale einer „realistischen“ Darstellungsform („Scharfe Durchzeichnung“, „zeichnerische Erfassung aller Einzelheiten“, „Hell-dunkelwirkung [sic!]“) als auch die einer „formalistischen“ Gestaltung („Spannung und Bewegung“, „Wirklichkeitsform ist in Auflösung begriffen“, „Verzerrung“) benannt. Während der Holzschnitt Felixmüllers in der „ausdrucksstarke[n] Steigerung des Wirklichen“ als Paradebeispiel für den Expressionismus herangezogen wurde, klingt in der Beschreibung der Arbeiten Segalls eine Wertung an. Segalls Holzschnitt „Rabbi“ sprach Johannes Jahn in Bezug auf die Kunst des „Primitivismus“⁷⁴⁵ jede Sinnhaftigkeit ab. Mit Felixmüller und Segall präsentierte man zwei Künstler der „Dresdner Sezession Gruppe 1919“. Gegründet von Felixmüller selbst kurz nach den Ereignissen der Novemberrevolution, taten sich hier u.a. Otto Dix oder Peter August Böckstiegel zusammen.⁷⁴⁶ Obschon der Holzschnitt Felixmüllers erst 1926 entstand,⁷⁴⁷ können die Grafiken des jüdischen Künstlers Segall auf das Gründungsjahr der Gruppe datiert werden.⁷⁴⁸ Felixmüllers Holzschnitt zeigt den Künstler Liebermann als Brustbild mit Bleistift und Skizzenbuch in den Händen im Atelier sitzend. Die Figur dominiert den Bildvordergrund. Im Hintergrund sind eine Staffelei, drei Bilder mit Rahmen, Dachfenster und eine Tür erkennbar. Hände und Gesicht werden durch Falten definiert. Die Linienführung Felixmüllers wirkt kraftvoll und bewegt. Die Grafiken Segalls unterscheiden sich in ihrer Gestaltung allein schon aufgrund der Technik. Während das Schriftstellerporträt als Radierung ausgeführt vorliegt, ist das Rabbinerbildnis ein Holzschnitt. Bei der Radierung als Tiefdruck liegt der Fokus auf der eingeritzten Linie, wohingegen beim Holzschnitt als Hochdruck die stehengelassenen Holzflächen auf das Papier gedruckt werden. Entsprechend skizzenhaft und feingliedrig erscheint Segalls „Bildnis des Schriftstellers Gorelik“.⁷⁴⁹ Wenige, neben-

⁷⁴⁵ Zur Kunst des „Primitivismus“ und deren Rezeption vgl. Röske, Thomas: Primitivismen im Frühwerk von Felix Nussbaum. In: Neugebauer, Rosamunde (Hg.): Zeit im Blick - Felix Nussbaum und die Moderne. Ausst. Kat. Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück. Bramsche 2006, S. 27-34. In den frühen 50er Jahren des 20. Jahrhunderts war die Trennschärfe zwischen den Stilen der Moderne noch nicht allgemeine Praxis.

⁷⁴⁶ Vgl. Schmidt, Johannes/Portsmann, Gisbert (Hg.): Signal zum Aufbruch! 100 Jahre Gründung der Dresdner Sezession – Gruppe 1919. Ausst. Kat. Städt. Galerie Dresden, Kunstsammlung. Dresden 2019.

⁷⁴⁷ Felixmüller portraitierte Liebermann in dessen Haus am Berliner Wannsee. Der Holzschnitt wurde 1926 angefertigt und gilt als „das mittlere von drei ergreifenden Altersporträts großer zeitgenössischer Malerpersönlichkeiten – Corinth, Liebermann, Rohlf’s“. Vgl. Conrad Felixmüller. Graphik aus 6 Jahrzehnten. Ausst. Kat. Staatl. Lindenau-Museum Altenburg und Museum der bildenden Künste Leipzig. Altenburg 1972, S. 16, 34.

⁷⁴⁸ Vgl. Lasar Segall. 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur. Ausst. Kat. Staatl. Kunsthalle Berlin. Berlin 1990, S. 214.

⁷⁴⁹ Segall fertigte um 1920 zahlreiche dieser skizzenhaften Portraits an, u.a. von Otto Dix, Paul Ferdinand, Will Grohmann oder Mary Wigman. Vgl. Ausst. Kat. Lasar Segall 1990, S. 123f, 216f.

einandergesetzte gerade Linien fangen die Wesensmerkmale des Dargestellten ein. Der von Will Grohmann im Jahr 1920 in einem Atemzug mit Chagall und Kandinsky genannte Segall strebte nach eigenen Angaben die Überwindung des „Äußerlich-Wahren“ zugunsten des Notwendigen an.⁷⁵⁰ Dies wird besonders bei Segalls Bildfindung „Rabbi“ („Rabbiner“) von 1919 deutlich. In der Reduktion der Gesichtszüge und der Kleidung auf geometrische Grundformen wird Segalls „Affinität zum Kubismus“ erkennbar. Segall wandte sich Anfang des 20. Jahrhunderts bewusst von den tradierten Lehren der Kunstakademie in Berlin ab. In Dresden fand er ab 1910, beeinflusst von den Künstlern der „Brücke“, zu einer expressiven Formensprache.⁷⁵¹ In Leipzig war Segall bereits 1923 durch eine Grafikausstellung im MdbK bekannt.⁷⁵² In diesem Zusammenhang wurden vermutlich die beiden Blätter für die grafische Sammlung angekauft. Die Arbeiten Segalls galten während der NS-Zeit als „entartet“. So wurde aus dem Dresdner Kupferstichkabinett 1937 ein Abzug der Radierung „Bildnis des Schriftstellers Gorelik“ beschlagnahmt.⁷⁵³ Über die Provenienz der Leipziger Blätter liegen keine Angaben vor.

In der zweiten hier ausgewählten Vergleichsgruppe, überschrieben mit dem Thema der Arbeiter, wurden im Manuskript nur zwei Positionen miteinander verglichen (Abb. 16): a) Sella Hasse (1878–1963) „Ewerführer“ (Holzschnitt) und b) Constantin Meunier (1831–1905) „Hochofenarbeiter“ (Kreide). Im Kommentar heißt es zu den beiden Blättern:

Gegensatz der Techniken! b eine Kreidezeichnung mit weichem[,] sanftem Strich, der auf alle Formzusammenhänge geschmeidig eingeht, nicht das Kontrastierende, sondern das Verbindende aufsucht und das ganze Blatt mit dichtem ineinanderwogendem Leben erfüllt. Der Holzschnitt a zieht seine Hauptwirkung aus dem Kontrast von schwarz und weiß. Die arbeitenden Gestalten heben sich silhouettenhaft gegen das Helle ab, ihre Bewegung spricht daher besonders stark.

Hier fällt auf, dass der Kommentar zwar die wesentlichen Punkte in der Gestaltung aufgreift („mit weichem[,] sanftem Strich“, „Kontrast von schwarz und weiß“), eine Wertung für oder gegen eine der beiden Richtungen aber vermeidet. Vielmehr scheint der Kommentar durch

⁷⁵⁰ Grohmann rekurriert hier auf deren gemeinsame Herkunft. Segalls Geburtsort Vilnius zählte 1920 noch zu Russland. Vgl. Däubler, Theodor/Grohmann, Will: Lasar Segall. Ausst. Kat. Folkwang-Museum Hagen. Dresden 1920, unpag.

⁷⁵¹ Ausst. Kat. Lasar Segall 1990, S. 46ff.

⁷⁵² Vgl. Ausst. Kat. Lasar Segall 1990, S. 74.

⁷⁵³ Die Radierung wurde 1951 an das Kupferstichkabinett in Dresden rückgeführt. Vgl. Datenbank „Entartete Kunst“, hier besonders der Eintrag zur Provenienz. URL: <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=124779&viewType=detailView> (abgerufen am: 9.11.2021).

die Fokussierung auf die Hauptmerkmale der Darstellung bewusst Raum für die eigene Meinungsbildung der Besucher:innen respektive Leser:innen zu schaffen. Die Grafik „Ewerführer“ (auch bezeichnet als „Ewerführer in Hamburg“, „Ewerführer im Hamburger Hafen“ oder „Kahnschieber“) ist das erste von sieben Blättern des in Linolschnitt ausgeführten Zyklus „Rhythmus der Arbeit“, der zwischen 1912 und 1916 als Auftragsarbeit entstand.⁷⁵⁴ Das Mappenwerk wurde von Victor Singer in Hamburg verlegt. Sella Hasse widmete diese Arbeit ihrer Lehrerin Käthe Kollwitz. Das Blatt „Ewerführer“ wurde im MdbK bereits 1945/1946 in der Ausstellung „Käthe Kollwitz und der Schaffende Mensch“ und vermutlich auch in der Wanderausstellung des Kulturbundes „Sella Hasse. Arbeit und Rhythmus“ von 1948 präsentiert.⁷⁵⁵ Von Meunier wurden für die Ausstellung zum „Schaffenden Menschen“ Ende 1945/Anfang 1946 ebenso Arbeiten ausgewählt.⁷⁵⁶ In einem Maschinenmanuskript (vermutlich ein Vortrag anlässlich der Ausstellung) hielt Johannes Jahn seine Gedanken zu Constantin Meunier fest. Jahn betonte bereits 1945 die besondere Bedeutung des Werks Meuniers für die europäische Kunst in der Darstellung von arbeitenden Menschen, indem der Künstler sie heroisierte und zu „Helden der Arbeit“ stilisierte.⁷⁵⁷ Die Auswahl der beiden Blätter für die Ausstellung zur „vergleichenden Bildbetrachtung“ 1951 erscheint vor diesem Hintergrund logisch und nachvollziehbar. Sowohl die Arbeiten von Sella Hasse als auch die Constantin Meuniers nahmen in der Ausstellungshistorie des MdbK einen wichtigen Platz ein. Im konkreten Vergleich der beiden hier ausgewählten Blätter („Ewerführer“ und „Hochofenarbeiter“) scheinen die Unterschiede vordergründig: Sella Hasse wählte für ihren Zyklus einen Linolschnitt und damit ein Hochdruckverfahren. Dabei werden Figuren und Gegenstände über die Fläche generiert. Die Künstlerin nutzte darüber hinaus das stehengelassene Material auf dem Druckstock, um dem Himmel und dem Wasser Struktur zu verleihen. Meunier entschied sich für die Technik der Lithografie, der eine Steinzeichnung zugrunde liegt. Bei diesem Flachdruckverfahren wird die Linie betont und die gesamte Gestaltung kann filigraner ausgeführt werden. Licht, Schatten und Struktur müssen durch Schraffur zeichnerisch

⁷⁵⁴ Vgl. Karnahl, Rolf (Hg.): Sella Hasse zum 100. Geburtstag. Ausst. Kat. National-Galerie Berlin. Berlin 1978, S. 77-84. Hier wird die Technik als Linolschnitt bezeichnet.

⁷⁵⁵ Vgl. Postkarte Kulturbund an OBM Zeigner, 10.7.1948. StadtAL, StVuR 8791, Bl. 50.

⁷⁵⁶ Nachgewiesen sind das Ölgemälde „Grubenarbeiterinnen“, die Bronze „Lastträger“ und die Lithografie „Grubenarbeiterkopf“. Vgl. Werkliste der zur Ausstellung gelangten Titel „Der Schaffende Mensch in Werken der bildenden Kunst“. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947, unpag.

⁷⁵⁷ Jahn, Johannes: „Constantin Meunier anlässlich der Kunstaussstellung im Heimatmuseum in Leipzig“. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947, unpag.

erzeugt werden. Auch wenn unterschiedliche technische Verfahren angewendet wurden, fallen bei näherer Betrachtung inhaltliche und kompositorische Gemeinsamkeiten auf. Beide Grafiken stellen drei arbeitende Männer in den Vordergrund ihrer Darstellung. Die Komposition beider Blätter wird durch eine Diagonale vom rechten unteren Bildrand zum linken oberen Bildrand dominiert. Diese wird bei den „Ewerführern“ durch die Körperhaltung der Männer und die Position des langen Stabes/Ruders gebildet. Bei den „Hochofenarbeitern“ ist es die Position der mittleren Figur (angewinkeltes Bein und Rücken) sowie die dunkle, im Hintergrund aufsteigende Dampfwolke. Beide Blätter stellen die Individualität der abgebildeten Figuren sowohl zugunsten der dargestellten Handlung als auch der Dynamik im Bildraum zurück. Damit entsprechen beide Arbeiten den Kriterien der neuen sozialistischen Kunst, wie sie in einem vorangegangenen Kapitel beschrieben wurde. Doch während Meuniers Kunstwerke in der DDR als Vorbilder für die Kunst des *Sozialistischen Realismus* herangezogen wurden,⁷⁵⁸ erhielt Sella Hasse erst zu ihrem Lebensende hin entsprechende Anerkennung in der DDR.⁷⁵⁹

5.2.2 „Ein Museum und der Formalismus“⁷⁶⁰ – Beurteilung, Rezensionen und die Position des MdbK

In der Beschreibung der beiden Vergleichsgruppen der Porträts und der Arbeiter wird die Zielstellung der Kuratoren am MdbK klar. Ohne über die Qualität der einzelnen Kunstwerke zu urteilen, wurden die Beschreibungen und Zuordnungen der Kuratoren unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten getroffen. Da es bei der Formalismusdebatte, wie anhand der Herleitung des *Sozialistischen Realismus* in einem vorangegangenen Kapitel beschrieben, nicht um die tatsächliche künstlerische Umsetzung, sondern vielmehr um die politische Perspektive auf die Kunstwerke ging, musste das Ausstellungsprojekt im MdbK vonseiten des Volksbildungsamtes Kritik erfahren. Die Beurteilung der Leipziger Kulturverwaltung fiel dem entsprechend negativ aus. In einem Schreiben des Dezernates für Volksbildung,

⁷⁵⁸ Vgl. Kohle, Hubertus: Das Industriebild als modernes Historienbild – Monumentalisierung und Heroisierung. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hg.): Die zweite Schöpfung: Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum. Berlin 2002, S. 80-85. Hier: S. 83.

⁷⁵⁹ So wurde die Grafikausstellung im Jahr 1948, die Hasse gemeinsam mit dem Kulturbund organisierte und als Wanderausstellung auch im MdbK Leipzig präsentieren wollte, von der Künstlerin selbst initiiert. Die Ausstellung sollte als Retrospektive anlässlich ihres 70. Geburtstages etwa 100 ihrer Werke zeigen. In ihren Briefen beschrieb Hasse die schlechten Bedingungen und die unzureichende Unterstützung für sie als Künstlerin. Vgl. Sella Hasse an Margarete Hartig, 13.9.1947. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag.

⁷⁶⁰ Vgl. Möbius, Friedrich: Ein Museum und der Formalismus. Leipzig nimmt die Diskussion wieder auf. In: Die Union/Bezirk Leipzig Halle, 28.8.1951, S. 2-3.

Abteilung Kunst und Literatur, an das MdbK kritisierte Rudolf Hartig nach dem Besuch der Ausstellung den Mangel an Trennschärfe in der Charakterisierung der als „realistisch“ oder „formalistisch“ bezeichneten Positionen. Auch wenn er das Ausstellungskonzept und die Auswahl der Positionen grundsätzlich als „sehr geeignet“ bezeichnete, bemängelte er die Kommentare, die „nicht den zu erwartenden Beitrag zur Klärung und Förderung der Bewußtseinsbildung unserer Menschen leisten.“ Zudem er bat darum, die „schon enthaltenen allgemeinen sozialen wie ästhetischen Betrachtungselemente“ in „dieser Richtung“ auszubauen.⁷⁶¹ Hartig, der kurz zuvor in Berlin die „III. Weltfestspiele der Jugend“ besuchte, verfolgte dort die aktuellen ideologischen Debatten.⁷⁶² Gegenüber Jahn beschrieb er in seinem Brief in zwei Absätzen, was er für „Formalismus“ und was für „Realismus“ hielt und welche politischen Denkmuster diesen Annahmen seiner Meinung nach zugrunde lagen:

Der Formalismus strebte in dem Bemühen, die formale Seite des Kunstwerkes auf immer „neue Weise“, auf „interessante Weise“, bis zu so genannten genialen Einfällen hin in den Vordergrund zu rücken und damit gewissermaßen zum spielerischen Element zu entwickeln, unter immer weiterer Abdrängung vom Inhalt zu einer Entfremdung der Kunst vom Verständnis der breiten Massen. Damit vollzieht sich nicht nur ein weitgehender, ja in den letzten Konsequenzen völliger Bruch mit dem klassischen Kulturerbe, sondern eine Entwurzelung der nationalen Kultur, der die bewusste politische Tendenz zugrunde liegt, die Zerstörung des Nationalbewusstseins zu erreichen, den Kosmopolitismus zu fördern und aus dieser Entwurzelung politische Möglichkeiten für einen Internationalismus und die Unterstützung der Kriegspolitik westlicher imperialistischer Mächte zu erreichen.

Demgegenüber ist der Realismus darzustellen, als das nach Inhalt und Form ausgewogene, das dem Künstler trotzdem jede individuelle Freiheit zur Entfaltung seiner Eigenart und seines Temperaments auch in formaler Hinsicht weitgehend lässt, der aber immerhin in dieser Beziehung gewisse Grundgesetze handwerklichen Könnens und künstlerischer Fertigkeit voraussetzt. Dabei betrachtet der Realismus die unbedingt einzuhaltende Verbindung mit dem Leben als eine unabdingbare Notwendigkeit. Er steht auf dem Standpunkt, daß Kunst und Leben eins sind, und daß so wie das Leben und die Wirklichkeit stets vorangetragen werden von optimistischer Gesinnung, also auch die Kunst, die all das darstellt, realistisch und optimistisch, mit einem Wort auf das Morgen gerichtet sein muss. In unserer gegenwärtigen Zeit

⁷⁶¹ Rudolf Hartig, Dezernat Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, an Johannes Jahn, MdbK, 28.8.1951. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 336.

⁷⁶² Die „III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten für den Frieden“ (5. bis 19. August 1951, Ostberlin) standen im Zeichen des Kalten Krieges. Durch Sport- und Kulturveranstaltungen wurden junge Menschen aus aller Welt im Sinne der „Völkerfreundschaft“ und des Friedens zusammengebracht. Vgl. Rossow, Ina: "...alles nett, schön und gefühlsbetont, mit viel Absicht". Die III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten 1951 im Kalten Krieg. In: Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR e.V. (Hg.): Fortschritt, Norm & Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR. Berlin 1999, S. 17-37.

schöpft der Künstler diesen Optimismus aus dem Friedenskampf und aus der Überzeugung, daß dieser Kampf siegreich enden wird.⁷⁶³

Für Hartig stand der Formalismus also für die Abkehr vom nationalen Erbe und die „Zerstörung“ des Nationalbewusstseins, womit im Umkehrschluss direkt die Kriegspolitik der „westlichen imperialistischen Mächte“ unterstützt werden würde. Der Realismus hingegen erfüllte die nationalen Interessen des „Friedenskampfs“ durch eine „optimistische Gesinnung“. Und obwohl den Künstler:innen ihre „individuelle Freiheit“ in der Gestaltung „weitgehend“ zugestanden wurde, galten „gewisse Grundgesetze handwerklichen Könnens und künstlerischer Fertigkeit“, was gleichbedeutend mit einer naturnahen Darstellung verstanden werden kann. Konkret wird Hartig bei einer „ganzen Folge Picasso’scher Zeichnungen betont formalistischen Charakters“. Er befürchtete Missverständnisse bei den Betrachter:innen und „daraus resultierende Vorwürfe“ für die Museumsleitung sowie die Kulturverwaltung:

Angesichts der vielfach abgewandelten Kunstübung Picassos, die vielen Richtungen der Zeit unterlegen gewesen ist, könnte es bei manchem Betrachter großen Mißverständnissen - im Falle der Böswilligkeit sogar tendenziöser Absichtlichkeit begegnen -, wenn eine ganze Folge Picasso’scher Zeichnungen betont formalistischen Charakters an einer Wand der Ausstellung aufgereiht werden.

Woher die Vorwürfe an die Kulturverwaltung und das Museum kamen, erläuterte Hartig nicht. Die Änderungen sollten jedenfalls so schnell als möglich „noch rechtzeitig vor Beginn der Messe“ umgesetzt werden. Picasso nimmt in der Formalismusdebatte der 1950er-Jahre eine besondere Rolle ein. Zum einen gilt Picasso als bekennender Kommunist und als Urheber der Friedenstaube, die als Motiv auch für die „III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten“ genutzt wurde und im Verlauf zum Symbol für die Friedensbewegung in der DDR avancieren sollte.⁷⁶⁴ Zum anderen prägte er wie kaum ein anderer Künstler die abstrakte Kunst der Moderne und geriet damit in das Visier formalistischer Anschuldigungen.⁷⁶⁵ Das Antwortschreiben des Museumsdirektors erfolgte wenige Tage später am 31. August 1951.

⁷⁶³ Rudolf Hartig, Dezernat Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, an Prof. Jahn, MdbK, 28.8.1951. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 336f.

⁷⁶⁴ Vgl. Oelze, Sabine: Der geteilte Picasso. Im Osten verehrt als Kommunist, im Westen als Individualist. In: Deutschlandfunk Kultur online, Stand: 25.09.2021. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-geteilte-picasso-im-osten-verehrt-als-kommunist-im-100.html> (abgerufen am: 9.3.2022); Friedrich, Julia (Hg.): Der geteilte Picasso. Der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR. Ausst. Kat. Museum Ludwig Köln. Köln 2021.

⁷⁶⁵ Zur Picasso Rezeption in der öffentlichen Presse der DDR vgl. Lau, Maria: Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog. Frankfurt am Main 2011. Zugl. Diss. Univ. Mainz 2011, S. 59-77.

Orientiert an den Lehren der Form- und Stilgeschichte wollte Jahn die Betrachter zum „Sehen“ anleiten und ihnen mit der Ausstellung lediglich das Material dafür zur Verfügung stellen.⁷⁶⁶ Damit sprach er den Besucher:innen die Kompetenz zu, sich selbst den Begriffen Formalismus und Realismus annähern zu können. Zu Hartigs Forderungen positionierte sich Jahn folgendermaßen:

Naturgemäß drückt diese Ausstellung und der von mir verfasste Begleittext **meine** [Hervorh. i. O.] Auffassung von der Sache aus, die sich nicht mit der in Ihrem Schreiben vorgetragene deckt. Sie werden es daher verständlich finden, wenn ich die Umarbeitung des Textes in dem vorgeschlagenen Sinne ablehnen muss.⁷⁶⁷

Eine klare Absage an die Arbeitsanweisung des Kulturamtsleiters. Die Zeichnungen Picassos ließ Jahn aber um „Missverständnisse vorzubeugen“, abnehmen.⁷⁶⁸ Neben einer Passage zum Werk und zur politischen Haltung Picassos, die Hartigs „Behauptung ad absurdum führt“, notierte Jahn:

Natürlich kann Formalismus mit politischen Tendenzen einhergehen, es muss dies aber nicht der Fall sein. Die beiden stärksten Proteste gegen den Krieg, die in den letzten 30 Jahren gemalt worden sind, sind das bekannte Antikriegsbild von Dix und das Guernicabild von Picasso. Das erstere erreicht sein Ziel mit realistischen, das letztere mit rein formalistischen Mitteln.⁷⁶⁹

Als positive Referenz für die Ausstellung verwies Jahn zudem auf ein Gespräch mit zwei Herren vom Landesamt für Volkskunde und Denkmalpflege. Ein „Herr Miersch wünschte, dass sie [die Ausstellung, Anm. JH] in verschiedenen Städten des Landes Sachsen gezeigt werden sollte“ und bot seine Unterstützung für die „beabsichtigte Drucklegung des Begleittextes“ an.⁷⁷⁰ Dieser Briefwechsel belegt zum einen den starken politischen Druck, unter dem der Kulturamtsleiter Hartig stand und zum anderen die etablierte Position des

⁷⁶⁶ Vgl. Lachnit, Edwin: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne. Wien 2005; Rehm, Ulrich: Vom Sehen zum Lesen. Eine Fallstudie zur ikonologischen Praxis der Nachkriegszeit. In: Doll, Nikola u.a. (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln 2006 (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, 3), S. 67-76.

⁷⁶⁷ Johannes Jahn, MdbK, an Dezernat für Volksbildung, Rudolf Hartig, 31.8.1951. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 336.

⁷⁶⁸ Die Galerie Henning in Halle (Saale) präsentierte 1950 eine Picasso-Ausstellung mit originalen Grafiken. Die Galerie publizierte 1951 einen Bildband der von Maria Lau als Ausstellungskatalog angesehen wird. Eine mögliche Kooperation oder mindestens Inspiration für die Angestellten im MdbK seitens dieser Ausstellung erscheinen sehr wahrscheinlich. Vgl. Lau 2011, S. 206ff.

⁷⁶⁹ Johannes Jahn, MdbK, an Dezernat für Volksbildung, Rudolf Hartig, 31.8.1951. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 336.

⁷⁷⁰ Johannes Jahn, MdbK, an Dezernat für Volksbildung, Rudolf Hartig, 31.8.1951. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 336.

Museumsdirektors, der sich in inhaltlichen Fragen keinem (fachfremdem) Diktat unterwerfen wollte.

Deutlich positiver wurde die Ausstellung in der Rezension „Ein Museum und der Formalismus. Leipzig nimmt die Diskussion wieder auf“ von dem damaligen Studenten der Kunstgeschichte, Friedrich Möbius (*1928), aufgenommen.⁷⁷¹ Die in der Tageszeitung „Die Union“ vom 28. August 1951 publizierte Kritik berichtete ausführlich über die Ausstellung. Nach einer knappen kunsttheoretischen Einführung ging Möbius dezidiert auf die Vergleichsgruppen der Tänzer und der Porträts ein, stellte die Grafiken vor und beschrieb diese kurz. Zuvorderst kritisierte er aber den bisherigen Umgang mit dem Begriff Formalismus und forderte die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit grundlegenden Fragen zu Stilmerkmalen, Herkunft und der Anwendbarkeit des Begriffs bezogen auf die Gattungen der Kunst. Er schrieb:

In Leipzig ist eine erste Furche durch das Feld der Formalismus-Forschung gezogen worden. In aller Öffentlichkeit und mit wissenschaftlicher Präzision greift das Museum der bildenden Künste in die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen ein. [...] Der Betrachter bekommt nicht festes Wissen eingepackt, vielmehr wird er aufgefordert, die Augen aufzumachen und zu vergleichen. Bilder **anscheinend** [Hervorh. i. O.] gleichen Inhalts sind zu Gruppen geordnet und nebeneinander gehängt. Der anscheinend gleiche Inhalt findet immer eine andere Form.⁷⁷²

Wie der Schlagabtausch zwischen Hartig und Jahn ausging oder ob weitere Forderungen seitens des Kulturamts an die Ausstellungsleitung gestellt wurden, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Aus dem Arbeitsplan des MdbK für den Monat Oktober, der am 20. September dem Amt für Kunst und Literatur vorgelegt wurde, geht hervor, dass der Abbau der Ausstellung und die Vorbereitung eines geruckten „Museumsführers“ geplant wurden.⁷⁷³ Die Ausstellung wanderte direkt nach dem Abbau von Leipzig aus weiter nach Chemnitz, wie von den Herren vom Landesamt für Volkskunde und Denkmalpflege gewünscht.⁷⁷⁴ In der Folge erschien unter der Überschrift „Kunst - genauer betrachtet“ eine Besprechung in der überregionalen Presse:

⁷⁷¹ Möbius studierte vermutlich bei Prof. Heinz Ladendorf (1909–1992) am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig und dürfte dort ebenso mit Johannes Jahn in Kontakt getreten sein. Vgl. Möbius, Friedrich: Zwischen Hörsaal, Kirche und Theater. Studentische Existenz in der frühen DDR (Leipzig 1948–52). Leipzig 2012. In der Datenbank des Universitätsarchivs Leipzig taucht Möbius allerdings nicht auf.

⁷⁷² Möbius, Friedrich: Ein Museum und der Formalismus. Leipzig nimmt die Diskussion wieder auf. In: Die Union/Bezirk Leipzig Halle, 28.8.1951, S. 2-3.

⁷⁷³ Vgl. MdbK an Dez. Volksbildung, Kunst und Literatur, 20.9.51. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 284.

⁷⁷⁴ Vgl. Steinkamp 2008, S. 289.

Die Schau will durch Vergleich verschiedenartiger Darstellungen gleicher oder doch ähnlicher Themen (Figurengruppe, Arbeiter, Bildnis, Tier, Landschaft, Blumenstilleben) zu vertiefter Kunstbetrachtung anregen. Bedauerlich ist freilich, daß die gesellschaftlichen Faktoren bei der Erläuterung der Begriffe Formalismus — Realismus nicht genügend berücksichtigt sind.⁷⁷⁵

Der Vorwurf, die „gesellschaftlichen Faktoren“, also die kunstpolitischen Debatten nicht ausreichend thematisiert zu haben, wurde auch hier aufgegriffen. Insgesamt erscheint aber auch diese Rezension im Grundton positiv. Anfang 1952 berichtete das MdbK an die Abteilung Kunst und Literatur, Sachgebiet Museen, dass für die Betriebe zwei Ausstellungen zusammengestellt wurden. Die erste lief unter dem Titel *"Form und Inhalt". Ein Beitrag zum Problem "Realismus - Formalismus" im Bilde*, die zweite präsentierte Meisterzeichnungen von Wilhelm Busch; „einführende Vorträge und Diskussionen sind vorgesehen.“⁷⁷⁶ Die Museumsangestellten arbeiteten also kontinuierlich weiter an diesem Thema. Indem sie die Exposition auch als Wanderausstellung für die Betriebe umgestalteten, erfüllten sie sogar eines der zentralen kunstpolitischen Ziele aus dem *Fünfjahrplan*. Damit knüpfte das MdbK an die vorangegangene Schau *Kunst und Kitsch* aus dem Jahr 1949 an, die Kunstwerke, die als minderwertig oder hochwertig eingestuft wurden, einander gegenüberstellte, um die Betrachter:innen darin zu schulen, „was echte und was unechte Kunst ist.“⁷⁷⁷ Diese Ausstellung, die zu großen Teilen aus Objekten des Verwahrbestandes zusammengestellt wurde, wanderte nach der Präsentation im MdbK durch einige Betriebe in Leipzig.⁷⁷⁸

Im Sommer 1951 machten die Kuratoren Jahn und Angerholm des MdbK mit der Ausstellung *Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus* ihre Position zur Formalismusdebatte deutlich. Sie setzten einen bewussten Standpunkt und präsentierten mithilfe der eigenen Bestände Kunstwerke, die einem der Lager zugeordnet werden konnten. Dabei verzichteten sie, anders als in der eben angesprochenen Ausstellung „Kunst und Kitsch“, zum größten Teil auf eine negative Beurteilung. Das liegt vermutlich daran, dass für die Zusammenstellung der Werke auf Objekte zurückgegriffen wurde, die wenige Jahre zuvor als „Befreite Kunst“ in verschiedenen

⁷⁷⁵ Anonym: Kunst - genauer betrachtet. In: Berliner Zeitung, 7/291, 15.12.1951, S. 3.

⁷⁷⁶ MdbK an Abteilung Kunst und Literatur, Sachgebiet Museen, 9.2.1952. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 375.

⁷⁷⁷ MdbK, Rundschreiben an die Oberschulen, 14.1.50. StadtAL, StVuR 8701, Bl. 77.

⁷⁷⁸ Nachgewiesen sind die Firmen Bleichert sowie Köhler & Volckmar in Leipzig. Vgl. MdbK, Arbeitsbesprechung, 28.3.1950. StadtAL, StVuR 8676, Bl. 50; Firma Köhler & Volckmar an MdbK, 12.7.1950. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

Kontexten im oder vom MdbK präsentiert worden ist. Mit der geplanten Publikation und der anschließenden Präsentation der Ausstellung in den Betrieben erfüllte das MdbK die staatlichen Ziele des *Fünfjahrplans*. Schlussfolgernd könnte demnach festgehalten werden, dass diese Ausstellung formal betrachtet den kunstpolitischen Vorgaben der Makroebene folgte. Auf der inhaltlichen Ebene wurde allerdings eine vom staatlichen System abweichende Position vertreten, die auch gegenüber der Kulturverwaltung verteidigt wurde.

5.3 Zusammenfassung: Kunst in die Betriebe und die Diskussion um Realismus-Formalismus

Die Untersuchungen zu den Ausstellungen „Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen“ (1948), „Kunst und Kitsch“ (1949), „Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit“ (1950), „Die Kunst der Zeit“ (1951) und „Vergleichende Bildbetrachtung. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ (1951) zeigen, dass die Einflussnahme der Verwaltungseinheiten auf die Ausstellungspraxis am MdbK ab 1948 zunahm. Sowohl die Auswahl der Kunstwerke als auch die Selektion der Themen wurde immer direkter durch die Leipziger Kulturverwaltung gesteuert. Die Ursache dafür lag in der Gründung der DDR und der Übertragung der politischen Kompetenzen von der Sowjetischen Militäradministration (SMA) auf die SED als Staatspartei. Damit verschob sich die Einflussnahme auf die museale Praxis im Museum der bildenden Künste von den städtischen Kommandanturen der Besatzer auf die Leipziger Kulturverwaltung, die auf lokaler Ebene die politischen Maßnahmen der Regierung durchsetzen musste. Die kunstpolitischen Stellungnahmen von Rudolf Hartig und anderen Mitarbeitern des Volksbildungsamtes belegen die intensive theoretische Auseinandersetzung mit den Rahmenplänen der SED. Mit der Gründung der DDR und den kunstpolitischen Leitlinien, formuliert im *Zweijahr-* und *Fünfjahrplan*, waren nur noch die Ziele der SED-Regierung gültig und die eigene Konzeption der Kurator:innen musste zurückgestellt werden.⁷⁷⁹ So plante das MdbK Anfang 1950 beispielsweise eine Ausstellung der Arbeiten des französischen Künstlers Georges Braques. Eine entsprechende Anfrage zur Genehmigung wurde an das Amt für Kunst und Kunstpflege gestellt. Die Antwort erfolgte prompt mit einer Absage, da „wir jetzt nur Ausstellungen brauchen könnten, die

⁷⁷⁹ In diese Entwicklung fügt sich auch die Übersiedlung der in den ersten Jahren tonangebenden Museumsangestellten Margarete Hartig nach Hamburg. Zu Beginn des Jahres 1949 verließ sie die SBZ.

fortführende Elemente enthalten. Wir lebten nicht in der Zeit, in der kubistische, abstrakte, formalistisch gerichtete Malerei besonders zu fördern sei.“⁷⁸⁰ Denn spätestens ab 1949 dominierte der ideologische über dem fachlichen Anspruch in der musealen Praxis und ein neuer Kurs wurde eingeschlagen. So wurde regierungsseitig eine längerfristige zentrale Planung der kulturellen Prozesse in der SBZ/DDR möglich, wobei nach sowjetischem Vorbild die Bereiche Wirtschaft, Politik und Kultur eng miteinander verwoben waren. Das zentrale Steuerungselement *Zweijahrplan* diente damit auch der bewussten Abgrenzung von den westlichen Besatzungszonen. Ein weiterer Aspekt war die Verknüpfung von künstlerischer Produktion und Gesellschaft durch die Kooperationen von Kunsthochschulen, Universitäten, Museen und Betrieben. Die Themen der industriellen Produktion und der Arbeiter:innen standen nun im Fokus der künstlerischen Darstellung. Mit der DDR-Gründung ging der Aufbau einer eigenen Verwaltungsstruktur einher. Die 1951 ins Leben gerufene Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (Stakuko), der Vorläufer des späteren Ministeriums für Kultur (MfK), koordinierte und kontrollierte fortan das kulturelle Leben in der jungen DDR.

In das staatliche Kulturprogramm passt auch die Auswahl des Kulturamtsleiters Rudolf Hartig, indem er die Ausstellung *Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit* (1950) des Freiburger Künstlers Gottfried Bammes und seiner Betriebskunstgruppen nach Leipzig überführte. In der Untersuchung wird klar, dass hier die künstlerische Qualität zugunsten des gesellschaftspolitischen Auftrags zurückbleiben musste. Die Bammes-Ausstellung kann so als politisches Instrument verstanden werden, das der Leipziger Kulturamtsleiter sowohl zur Realisierung der städtischen als auch seiner eigenen ideologischen Forderungen nutzte. Dass Hartig mit der Förderung solch systemkonformer Kunstaussstellungen auch seine eigene berufliche Position festigen wollte, wurde anhand der vorgestellten Dokumente deutlich. In der Summe könnte sogar so weit gegangen werden, Rudolf Hartig mehr als Kulturfunktionär als Verwaltungsmitarbeiter anzusehen. Schließlich zahlt sich das Engagement für Hartig aus, als er als Mitarbeiter der Stakuko von Helmut Holtzhauer nach Berlin berufen wurde.

Die Ausstellung *Die Kunst der Zeit* des Künstlerehepaares Hans und Lea Grundig Anfang 1951 fand auf Initiative der Künstler am MdbK statt. Warum sie sich für die Messestadt entschieden, könnte mehrere Ursachen gehabt haben. Wahrscheinlich ist der persönliche

⁷⁸⁰ Dez. Volksbildung an MdbK, 10.2.50. StadtAL, StVuR 8701, Bl. 80.

Kontakt von Hans Grundig zum damaligen Oberbürgermeister Max Opitz in Kombination mit der gefestigten Position, die Leipzig im kulturpolitischen Gefüge der Nachkriegszeit erringen konnte. Da sie bereits in Dresden anerkannt waren und kurz zuvor auch in Berlin eine Ausstellung realisieren konnten, lag der Standort Leipzig folglich nahe. Das Kulturredirektorat plante Anfang 1951 die *Kulturwoche* mit Ausstellungen, Musik- und Theaterveranstaltungen in der ganzen Stadt. Vorträge und Diskussionsrunden begleiteten das Programm, um die aktuellen kulturpolitischen Diskurse aufzugreifen. Die Ausstellung und der geplante Diskussionsabend mit Lea Grundig zur Frage von Realismus-Formalismus in der Kunst fügten sich sehr gut in das Konzept der Kulturverwaltung ein, sodass beide Parteien profitieren konnten. Zur Präsentation kamen aktuelle Arbeiten von Hans sowie ein Querschnitt aus Lea Grundigs grafischem Schaffen. Während Hans Grundigs neuste Arbeiten deutlich hinter der Qualität seiner bekannten Positionen wie beispielsweise dem Gemälde „Opfer des Faschismus“ (1946) zurückblieben, konnte Lea Grundig in der Präsentation ihrer neuen Bilderzyklen mit Porträts von Arbeitern aus dem Stahl- und Walzwerk in Riesa ihre Bezugnahme zum politisch geforderten neuen Kurs in der Kunst des *Sozialistischen Realismus* unter Beweis stellen. Ende Januar allerdings wurde der Artikel *Wege und Irrwege der modernen Kunst* mit ihrer Tuschezeichnung „Terror“ als Negativreferenz für das „Hässliche“ in der modernen Kunst in der *Täglichen Rundschau*, dem Presseorgan der SMAD, publiziert und es entflamte eine öffentlich geführte Debatte zwischen den Kulturfunktionär:innen und Künstler:innen. Sicher auch aus diesem Grund entschied die Museumsleitung, die Ausstellung des Künstlerpaares noch bis in die Zeit der Frühjahrsmesse fortlaufen zu lassen.

Mit der Ausstellung *Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus* griff das MdbK im Sommer 1951 die Formalismusdebatte wieder auf und bezog mit einer Zusammenstellung grafischer Blätter aus den eigenen Beständen selbst Stellung. Ein „Museumsführer“, der nie in den Druck kam, dokumentierte in Ausschnitten die Konzeption der Museumsangestellten und deren Haltung zur Frage Realismus-Formalismus. Dabei fällt den Kuratoren aber kein Urteil über die ausgewählten Künstler:innen oder Objekte, sondern stellen die Analyse der künstlerischen Arbeit in den Vordergrund. Die politische Charakterisierung der Kunstwerke wurde so außen vorgelassen, zumal die Betrachter:innen sich nach Aussage des Direktors Johannes Jahn selbst ein Bild machen sollten. Diesem Zugeständnis an die Urteilsfähigkeit der Besucher:innen konnte und wollte Rudolf Hartig in seiner Position als Kulturredirektor nicht zustimmen. Er kritisierte den

Mangel an Trennschärfe in der Charakterisierung der Blätter und erbat eine Überarbeitung der Ausstellung, insbesondere des Raumes mit Picasso-Zeichnungen, noch vor Beginn der Herbstmesse. Die Erwiderungen Jahns können als Selbstbehauptung des Kunsthistorikers gegenüber dem Verwaltungschef verstanden werden. Jahn lehnte die Überarbeitung seiner Texte ab, willigte aber ein, die Arbeiten Picassos abzuhängen. Anhand der analysierten Dokumente wird der politische Druck auf Hartig deutlich, der zu diesem Zeitpunkt vermutlich schon von seiner anstehenden Beförderung in die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten in Berlin wusste.

6. Kultur als Wirtschaftsfaktor? Die Leipziger Messen und das begleitende Kulturprogramm

6.1 Die Leipziger Friedensmesse als Bühne der politischen Repräsentation

Die zweimal jährlich stattfindende Messe und die damit einhergehenden internationalen Besucher:innen prägten nicht nur das wirtschaftliche, sondern auch das kulturelle und politische Leben der Stadt. So heißt es im Programm zur ersten Nachkriegsmesse im Frühjahr 1946: „Die ersten Schritte des wirtschaftlichen Neuaufbaus sind von einer umfangreichen kulturellen Arbeit begleitet.“⁷⁸¹ Diese Verbindung wurde also bewusst hergestellt. Im Kontext der hier vorliegenden Studie wird herausgearbeitet, inwieweit das Messegeschehen die Kunstaussstellungen beeinflusste bzw. ob und wie die bildende Kunst als Projektionsfläche für die kulturpolitischen Ziele der sowjetischen Besatzer und der DDR-Regierung genutzt wurde. Dafür wird zuerst ein knapper Überblick zur Historie der Leipziger Messe gegeben, bevor konkret auf die ersten Messen nach Ende des Zweiten Weltkriegs eingegangen wird. Als Quellen fungieren Presseberichte sowie der Schriftverkehr der Leipziger Stadtverwaltung und des MdbK, archiviert im Stadtarchiv Leipzig. Die Stadt Leipzig gab zuletzt in verschiedenen Reihen Publikationen zur Leipziger Messe und zur Geschichte der Stadt heraus, die als Referenzen zur Kontextualisierung des Quellenmaterials dienen.

⁷⁸¹ Programm zur Frühjahrsmesse 1946 „Wiedersehen mit Leipzig“, Erste Leipziger Friedensmesse, 8.–12.5.1946. StadtAL, StVuR 4430, Bl. 35-46.

Die Messe und der internationale Handel nahmen seit dem 12. Jahrhundert Einfluss auf die Wirtschaft, die Politik und die Kultur der Stadt Leipzig. Die besondere geografische Lage an der Kreuzung der beiden größten Handelsstraßen Europas seit dem Mittelalter (Via Regia und Via Imperii) festigte den Messestandort Leipzig. Im Laufe der Jahrhunderte etablierte sich in der Pleißestadt einer der wichtigsten Handelsstandorte in Europa, wovon die Stadt und ihre Bewohner profitierten. Auf die Initiative von Leipziger Großkaufleuten wurde hier 1839 die erste deutsche Ferneisenbahn eingerichtet. Ein Denkmal am Schwanenteich hinter der Oper erinnert noch heute daran.⁷⁸² Als Ergebnis der globalisierten Handelsbeziehungen entstand Ende des 19. Jahrhunderts die Mustermesse und „[d]er damit verbundene Repräsentationsanspruch des Leipziger Bürgertums spiegelte sich auch im Stadtbild wider, wo die Messe fortan mit prunkvollen Häusern in zentraler Lage vertreten war.“⁷⁸³ Im Zweiten Weltkrieg wurden 80 Prozent der Messehäuser und -hallen sowie 50 Prozent der Produktionsbetriebe zerstört.⁷⁸⁴ Thomas Topfstedt konnte nachweisen, dass der Wiederaufbau des Leipziger Stadtzentrums direkt mit der „[h]andelspolitische[n] Schubkraft der Messe, deren Belange absolute Priorität vor allen anderen Bauvorhaben hatten“, zusammenhing. Grund dafür „war das Sonderbauprogramm der SMAD zur baldigen Wiederinbetriebnahme der innerstädtischen Mustermessehäuser.“⁷⁸⁵ Im Ergebnis eröffnete am 8. Mai 1946, ein Jahr nach Kriegsende, in einem propagandistischen Akt die erste gesamtdeutsche Friedensmesse. Helge-Heinz Heinker fasst Ziel und Motivation dieser ersten Nachkriegsmesse folgendermaßen zusammen: „Es galt, von der Leipziger Messe ein Signal des Aufbruchs aus Lethargie und Verzweiflung zu senden“.⁷⁸⁶ Der Begründer der Wochenzeitung *Die Zeit* aus Hamburg, Gerd Bucerius, schilderte seine Eindrücke dieser ersten Messe in einem mehrseitigen Artikel:

Leipzig hat trotz der auch dort bis zur Sinnlosigkeit fortgesetzten Kämpfe weniger Schäden, als man erwarten sollte. [...] Die SMA (Sowjetische Militär Administration) hat das Unternehmen mit jener Großzügigkeit gefördert, die absoluten Systemen gegenüber solchen öffentlichen Vorhaben eigen ist. [...] Das äußere Bild der Ausstellung war, berücksichtigt man das Geschehene,

⁷⁸² Vgl. Höpel 2017, S. 18.

⁷⁸³ Rau 2017, S. 38.

⁷⁸⁴ Horn-Kolditz 2014, S. 432.

⁷⁸⁵ Topfstedt 2019, S. 601. Siehe auch: Aus dem Stabe der sowjetischen Militärregierung: „Wiedereinführung der Leipziger Messe“. Abschrift aus: Täglichen Rundschau, 58/255, 10. März 1946. StadtAL, StVuR 3195, Bl. 23.

⁷⁸⁶ Vgl. Heinker, Helge-Heinz: Die erste Friedensmesse 1946. In: Hehl, Ulrich v. (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 541-546. Hier: S. 542.

überwältigend. [...] Die starke innenpolitische Bewegung ist auch im Bild der Stadt sichtbar. Der Verschmelzungsprozeß zwischen KPD und SPD ist zum Abschluß gekommen. [...] So ist auch das Stadtbild überwiegend rot; Stadt- und Landesfarben sind auch auf öffentlichen Plätzen immer eingerahmt von demonstrativ großen roten Bahnen, deren exakte Anordnung uns vertrautes Propagandamittel scheint. [...] Der Weg nach drüben ist zwar eng geworden, aber noch nicht verschüttet.⁷⁸⁷

Hier erläuterte Bucerius die Wirkung, die die „Propagandamittel“ der SMA auf ihn hatten. Er schrieb von einem überwältigenden „Bild der Ausstellung“. Für viele Menschen aus den westlichen Besatzungsgebieten war der Besuch auf der Leipziger Messe im Frühjahr 1946 auch der erste Besuch in der sowjetisch besetzten Zone. Der Aufwand, den die SMA in der Ausgestaltung der Messe betrieb, erscheint vor diesem Hintergrund nachvollziehbar und folgerichtig. Nun war es nicht mehr das Leipziger Bürgertum, das im 19. Jahrhundert mit der Gestaltung der Leipziger Innenstadt einen Ort der Repräsentation fand, sondern die Militärregierung, für die die Messe eine Bühne vor internationalem Publikum wurde. So konnte bereits ein Jahr nach Kriegsende ein „Fenster zum Westen“ geschaffen werden. Für beide Seiten, die östliche wie westliche, öffnete sich so zweimal im Jahr ein wirtschaftlicher, sozialer, kultureller und politischer Korridor.⁷⁸⁸

Das von Bucerius beschriebene Bild plante die Militärregierung minutiös. Nicht nur das Leipziger Stadtbild wurde durch Befehle der SMA zum Propagandamittel, sondern auch die Versorgung der internationalen Gäste und der Stadtbevölkerung. In einer Besprechung der Organisatoren der Messe Anfang April 1946 ging es um die Stimmung in der Bevölkerung:

Sie muß systematisch beeinflußt werden und es muß dafür gesorgt werden, daß in der Zeit vor der Messe und während der Messe die Lebensmittelversorgung besonders gut klappt. Sollen auch Rauchwaren zur Verteilung kommen? Herr Oberst Blochin verlangt a) daß alles unterlassen wird, was die Stimmung der Bevölkerung ungünstig beeinflussen könnte, b) er erklärt sich bereit, seinerseits einzugreifen, wenn die Anlieferungen von Lebensmitteln nicht günstig verlaufen, insbesondere hinsichtlich der Kartoffeln.⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ Bucerius 1946.

⁷⁸⁸ Vgl. Beier, Achim: Die Stellung der Leipziger Messe in der DDR bis zum Mauerbau (1949 bis 1961). In: Zwahr, Hartmut (Hg.): Leipzigs Messen 1497–1997. Teilbd. 2: 1914–1997. Köln, Weimar, Wien 1999 (Geschichte und Politik in Sachsen, 9,2), S. 655-665; Denzel, Markus A.: Die Leipziger Messe als „Schaufenster der Republik“. In: Hehl, Ulrich v. (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 546-550.

⁷⁸⁹ Protokoll Besprechung zur Leipziger Frühjahrsmesse 1946. Oberst Borissow und Malyschew, Präsident Dr. Friedrichs, Vizepräsident Fischer und Selbmann, OBM Zeigner, Bürgermeister Sachse, Dr. Pöpper/Messeamt, Direktor Senglaub, 2.4.46. StadtAL, StVuR 3191, Bl. 192.

Das Engagement aller Beteiligten für einen positiven Eindruck der Messe war demnach sehr groß. Darüber hinaus waren von der SMA:

[z]ur Verhinderung und Unterbindung möglicher antisowjetischer Aktivitäten, unerwünschter Exzesse, Störungen und Demonstrationen sowie zum Aufspüren und Ergreifen von Spionen, Diversanten, Terroristen und anderen antisowjetischen Elementen⁷⁹⁰

auch geheimdienstliche und militärische Maßnahmen vorgesehen. Auf der Makroebene der Staatsmacht investierte die Militärregierung viele Ressourcen zum Gelingen der Leipziger Messe, denn sie war abhängig von der Außenwirkung, die hier zweimal jährlich angestrebt wurde. Dass dies bereits in den ersten Jahren nach Kriegsende gelang, belegen Berichte aus der Presse: „Ohne Zweifel ist die Leipziger Frühjahrsmesse auch in diesem Jahr wieder das Schaufenster Deutschlands.“⁷⁹¹

Natürlich nutzte auch die Verwaltung der Stadt Leipzig die hier dargebotene Möglichkeit zur Repräsentation. Für die Friedensmesse im Frühjahr 1946 wurde das erste Messekulturprogramm publiziert.⁷⁹² Im Untersuchungszeitraum liegen für fast alle Messen diese Programmhefte vor. Die inhaltliche wie visuelle Ausgestaltung der Hefte könnte als Ausdruck des kulturpolitischen Kurses der Stadtverwaltung verstanden werden. Bevor die einzelnen Programme vorgestellt werden, wird die Perspektive der Mesoebene auf das Messegeschehen und deren Organisationsaufwände untersucht. Welche Formate wählte das Kulturamt für die Messe aus? Wer entschied über die Konzeption der Ausstellungen? Entsprachen die Messeausstellungen dem kulturpolitischen Kurs der Besatzungsmacht und später der DDR-Regierung?

Im Februar 1946 erkundigte sich Leipzigs Oberbürgermeister Zeigner über das Volksbildungsamt beim Kulturamt nach Anregungen für künstlerische Veranstaltungen anlässlich der geplanten ersten Friedensmesse, „die der kulturellen Stellung der Stadt Leipzig entsprechen.“ Zeigner rechnete mit „außerordentlich starkem Besuch [...]“.⁷⁹³ Das MdbK entwickelte ein Konzept und schlug die Ausstellung „100 Jahre deutsche Malerei“ vor. Museumsdirektor Johannes Jahn beabsichtigte,

⁷⁹⁰ Plan der operativen, auf Agenten gestützten Maßnahmen zur Absicherung der Leipziger Messe. April 1946. In: Foitzik, Jan/Petrov, Nikita Vasil'evič: Die sowjetischen Geheimdienste in der SBZ/DDR von 1945 bis 1953. Berlin, New York 2009 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 17), S. 256-262.

⁷⁹¹ Anonym: „Messe bleibt rein dekorativ“. In: Die Zeit, 11, 1947.

⁷⁹² Die Programmhefte wurden wahrscheinlich verkauft. Vgl. Leipziger Messeamt (Weber) an Dez. Volksbildung, 22.4.52. StadtAL, StVuR 4405, Bl. 109.

⁷⁹³ OBM Zeigner über Stadtrat Holtzhauer an Kulturamt, 13.2.46. StadtAL, StVuR 4425, Bl. 4.

in dieser Ausstellung Hauptwerke unseres Museums von der Romantik bis zum Impressionismus zu zeigen. Glücklicherweise ist dieses Gebiet bei uns noch recht gut vertreten. Es ist anzunehmen, daß gerade diese Zeitspanne der deutschen Malerei das Interesse der Messebesucher finden wird. Auch würden die Leipziger sich sehr freuen, wenn sie bei dieser Gelegenheit eine Anzahl ihnen vertrauter und so lange entbehrter Bilder wiedersehen würden.⁷⁹⁴

Jahn wies in diesem Schreiben an das Kulturamt aber auch darauf hin, dass eine Ausstellung nur dann realisierbar wäre, wenn die Räume in der ehemaligen Reichsbank bis dato fertiggestellt oder entsprechende Flächen im Heimatmuseum zur Verfügung gestellt würden. Kulturamtsleiter Hartig begrüßte die Initiative des Museums und wandte sich direkt an das Hochbauamt der Stadt, um die Raumfrage für das MdbK zu klären bzw. zu beschleunigen:

Weiter wird gebeten, rechtzeitig die Herrichtung der neuen Räume des Museums für bildende Künste im früheren Reichsbankgebäude durchzuführen, damit während der Messe bereits die schönsten Werke unserer Museen zur Ausstellung gelangen können. Dies würde einen weiteren Beitrag zur Entwicklung des kulturellen Lebens in Leipzig bedeuten. Es ist beabsichtigt bis zum Beginn der Messe die Ausstellung „100 Jahre deutsche Malerei“ (Hauptwerke von der Romantik bis zum Impressionismus) fertigzustellen.⁷⁹⁵

Hartig äußerte sich auch dem MdbK gegenüber positiv über die Konzeption und Planung der Ausstellung: „Die Stadtverwaltung ist dringend daran interessiert, dass zur Messezeit die Ausstellung '100 Jahre deutscher Kunst' in würdigem Rahmen erfolgt. Sie wird deshalb mit allen Mitteln darauf dringen, die Reichsbank für die Ausstellung instand zu setzen.“⁷⁹⁶ Hartig wollte auch einen Katalog mit Abbildungen publizieren und bat um allgemeine Angaben zu den für die Präsentation geplanten Werken, da zur Freigabe ein Bericht an die Landesverwaltung gesendet werden musste. Im Archiv des MdbK Leipzig ist die Eröffnungsrede des Museumsdirektors überliefert. Er beschrieb die chronologische Gruppierung der Ausstellungsstücke anhand der Epochen Barock, Romantik, Neoklassizismus sowie Impressionismus und stellte dem voran:

Das Museum zeigt in der gegenwärtigen Ausstellung einen größeren Teil seiner Schätze, die ihm nach dem Zusammenbruch noch verblieben sind und so wird das Leipziger Publikum hier manches vertraute und bekannte Werk wiedersehen und sich an ihm erfreuen können. Die jetzige Schau wird keine

⁷⁹⁴ MdbK, Jahn, an Kulturamt, 26.3.46; Ausstellung „100 Jahre Deutsche Malerei“ anlässlich der Messe (8.–12. Mai 1946). StadtAL, StVuR, 4425, Bl. 55.

⁷⁹⁵ Volksbildungsamt, Stadtrat Holtzhauer an Hochbauamt, Stadtrat Beyer, über OBM Zeigner zur Kenntnis, 26.3.1946. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 197.

⁷⁹⁶ Volksbildungsamt, Hartig, an MdbK, 4.4.46. StadtAL, StVuR 4425, Bl. 67.

erregten Diskussionen über die Problematik einer neuen Kunstrichtung hervorrufen, die neues Sehen und eine Einstellung verlangt. Sie ist eine Rückschau auf das Kunstschaffen einer hinter uns liegenden Zeit, auf ein Jahrhundert deutscher Kunstgeschichte.⁷⁹⁷

Mit der Schau wollte die Museumsleitung also verdeutlichen, welche Stücke aus dem Museumsbestand den Krieg überstehen konnten und dass das MdbK nach wie vor über eine beträchtliche Sammlung verfügte. Im Gegensatz zu den ersten Nachkriegsausstellungen wie die in einem vorangegangenen Kapitel besprochene „Befreite Kunst“ oder „Käthe Kollwitz“ lag hier der Fokus auf der Präsentation der Sammlung und nicht auf der Rehabilitation bestimmter ehemals verfemter Künstler:innen. Dass die Umsetzung der Ausstellungen im Heimatkundemuseum nicht reibungslos verlief, geht aus einem Appell des Kulturamtsleiters Hartig an die städtischen Museen vom 6. Mai 1946 hervor:

Es ist fatal, daß die Ausstellungen nicht wie vorgesehen am 5.5. eröffnet werden konnten. [...] Auch die Ausstellung „100 Jahre deutscher Malerei“ enthält keine irgendwie neuen Gesichtspunkte, wie es unserer Zeit entsprechen sollte. Es fehlt z.B. die notwendige Einführung, es fehlt die erklärende Beschriftung.⁷⁹⁸

Da Jahn in seiner Eröffnungsansprache auf die Erläuterungen zu den Epochen und Kunstwerken verweist, kann davon ausgegangen werden, dass sie nach dieser Aufforderung ergänzt wurden. Im Messeprogramm stehen die Ausstellungen der Leipziger Museen unter der Überschrift: "Die Museen unserer Stadt zeigen in ihren Ausstellungen die Ergebnisse einer alten Geschichte und die Pläne einer neuen Zeit."⁷⁹⁹ Dem waren die Museen aus Sicht der Kommandantur mit ihren Ausstellungen scheinbar nicht oder nicht ausreichend nachgekommen. Dennoch wurden im Naturkundlichen Heimatmuseum insgesamt 6952 Besucher:innen gezählt und die Resonanz in den Wochen und Monaten nach der Messe spricht für durchaus positives Feedback.⁸⁰⁰ In einer Aktennotiz aus der Dezernatsbesprechung am 14. Mai 1946 heißt es beispielsweise:

Die Ergebnisse der Messe-Kulturveranstaltungen zeigen, daß man getrost bei ähnlichen Gelegenheiten in der Planung noch größer sich einstellen kann. [...]

⁷⁹⁷ Jahn, Johannes: 100 Jahre deutsche Malerei. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag.

⁷⁹⁸ Volksbildungsamt, Amt für Kunst und Kunstpflege, Hartig, an Museumsleiter, 6.5.1946. Archiv MdbK Leipzig, Kart. Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag.

⁷⁹⁹ Programm zur Frühjahrsmesse 1946 „Wiedersehen mit Leipzig“, Erste Leipziger Friedensmesse, 8.–12.5.1946. StadtAL, StVuR, 4430, Bl. 43.

⁸⁰⁰ Volksbildungsamt, Hartig und Franz, an Oberleutnant Seilert, Bericht über die Museen in Leipzig, 11.2.47. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 225.

Auswärtige Ausstellungen heranziehen, z.B. aus Stuttgart und Dresden, große Herbstausstellung planen.⁸⁰¹

In seinem „Bericht über Schulfragen und Verlauf der Veranstaltungen während der Messe“ resümierte Helmut Holtzhauer in seiner Funktion als Leiter des Volksbildungsamtes zu den Veranstaltungen der Abteilung Kunst und Kunstpflege:

Sie sind alle ein ausgezeichneter Erfolg gewesen. Die Erfahrungen ermutigen, bei nächster Gelegenheit noch kühner in der Planung zu sein. Wir sollten dabei auch über die Zonengrenze hinweggehen. Das finanzielle Ergebnis muß noch abgewartet werden. [...] Die Stadt Leipzig aus ihrer Größe und günstigen Lage heraus hat die Aufgabe, ihre Stellung auszuwerten. Die Sommerzeit muß benutzt werden, um einige markante Höhepunkte für den Herbst und Winter herauszuarbeiten.⁸⁰²

Und auch OBM Zeigner und Kulturamtsleiter Hartig äußerten sich in einem Presseinterview im August 1946 positiv über die Ergebnisse der Messekulturveranstaltungen:

Abschließend möchte ich noch der Kulturveranstaltungen anlässlich der ersten Leipziger Friedensmesse vom 8. bis 12. Mai 1946 gedenken. Sämtliche Leipziger Kulturinstitute wetteiferten an diesen Tagen darin, die Gäste Leipzigs zu Zeugen unseres Aufbauwillens werden zu lassen. Es konnte dabei an beste Messestraditionen angeknüpft werden, denn gerade die Zeiten der Messe bedeuteten schon immer auch Zeiten einer wechselseitigen Befruchtung gerade auf kulturellem Gebiet. Die Zeit ist nicht mehr fern da Leipzig im Herbst zu seiner zweiten Friedensmesse rüstet.⁸⁰³

Auch in diesem Zitat werden der Repräsentationsanspruch der Leipziger Stadtverwaltung sowie die enge Verbindung aus Wirtschaft und Kultur deutlich. Hartig richtete im Juni einen Aufruf an das MdbK, um in die Planung für zweite Messe 1946 zu gehen und beschreibt seine inhaltlichen Vorstellungen:

Während der Herbstmesse soll eine grosse Ausstellung lebender Maler, Graphiker und Bildhauer aus dem Raume Sachsen und Mitteldeutschland erfolgen. Ich bitte darüber sofort einen Arbeitsplan aufzustellen und auch dazu zu äussern.⁸⁰⁴

Doch im Herbst 1946 konnte keine Messe stattfinden; die Gründe dafür sind nicht bekannt. Stattdessen erarbeitete das Leipziger Kulturamt eine Alternative, die die bis dato gesammelten Ideen aufgriff. Mit der *Leipziger Woche/Kulturwoche* organisierten vom 6. bis 10. November 1946 auf Anregung des Volksbildungsamtes alle Kultureinrichtungen der Stadt

⁸⁰¹ Aktennotiz aus Dezernatsbesprechung, 14.5.46. StadtAL, StVuR 7972, Bl. 105.

⁸⁰² Holtzhauer, Protokoll, Bericht über Schulfragen und Verlauf der Veranstaltungen während der Messe 8.–12.5.1946. StadtAL, StVuR 7973, Bl. 109.

⁸⁰³ Anonym: Interview zwischen Oberbürgermeister Dr. Zeigner und dem Leiter des Kulturamtes der Stadt Leipzig, Stadtdirektor Hartig. In: Neues Deutschland, 1/103, 23.8.1946, S. 3.

⁸⁰⁴ Volksbildungsamt, Hartig, an MdbK, 24.6.46. StadtAL, StVuR 4430, Bl. 6.

Veranstaltungen. Laut Pressemitteilung lag der Schwerpunkt auf Konzerten, Musik, Oper und Schauspiel, die Künstlerin Mary Wigman trat auf, es gab Laienmusik, die Ausstellung „Mitteldeutsches Kunsthandwerk der Gegenwart“ im Kunstgewerbemuseum sowie „Vorgeschichtliche Funde aus dem Leipziger Land“ im Naturkundlichen Heimatmuseum.⁸⁰⁵ Die Ziele der sogenannten *Kulturwoche* wurden von Stadtrat Holtzhauer wie folgt zusammengefasst: „Die Erfahrungen während der Frühjahrsmesse ermutigen zu dem Vorschlag, im Herbst dieses Jahres eine Folge von kulturellen Veranstaltungen durchzuführen, die in ihrer Bedeutung über den Rahmen Leipzigs hinausgeht.“ Im Fokus der *Leipziger Woche* stand „die Stellung Leipzigs im Musikleben, als Buch- und Bibliotheksstadt und als Vorort für moderne Pädagogik“.⁸⁰⁶ Das Volksbildungsamt verfasste folgende „Anregungen zur Umsetzung“:

Es soll das Leipzig gezeigt werden, das im Kommen ist. Aus den Trümmern einer Stadt (materiell und ideell) erheben sich die Rüsthölzer für einen Neubau. Dabei darf nicht übersehen werden, daß alles Neue sich auf den Fundamenten aufbaut, die in den Blütezeiten des Adels und des Bürgertums geschaffen wurden; vornehmlich aber in den Epochen gesellschaftlicher Umwälzungen.⁸⁰⁷

Mit der *Kulturwoche* griff das Volksbildungsamt auf ein Veranstaltungsformat zurück, wie es bereits seit 1934 in Leipzig und anderen Städten populär war und bis heute in zahlreichen deutschen Städten immer noch ist.⁸⁰⁸ Die *Kulturwoche* in Leipzig wurde erstmals 1934 von der NS-Kulturgemeinde organisiert und umfasste neben Konzerten und Ausstellungen auch Theateraufführungen. Ein Begleitheft dokumentiert die Veranstaltungen und gibt Auskunft über die ausgestellten Künstler:innen.⁸⁰⁹ Anhand der *Kulturwochen* 1934 und 1946 kann formal ein systemübergreifendes Format der Stadtrepräsentation nachgewiesen werden, dessen Inhalte und Ideologien sich allerdings grundlegend unterschieden. Während die Veranstaltungen 1934 die deutsche Kultur und das deutsche Volk stärken sollten, stand die *Kulturwoche* 1946 im Zeichen des Aufbaus, wie er zu Beginn dieser Arbeit in Kapitel 2 beschrieben worden ist. Die Stadt Leipzig präsentierte sich 1946 mit diesem Format neu,

⁸⁰⁵ Vgl. Pressemitteilung Kulturredaktion, Hartig, zur „Leipziger Woche“, 31.10.46. StadtAL, StVuR 4221, Bl. 1.

⁸⁰⁶ Stadtrat Holtzhauer an OBM Zeigner, 15.7.46. StadtAL, StVuR 4220, Bl. 37.

⁸⁰⁷ Volksbildungsamt, Leipziger Woche, Anregungen zur Umsetzung. StadtAL, StVuR 4220, Bl. 69.

⁸⁰⁸ Das Format wurde für die Stadt Rostock untersucht. Vgl. Seegers, Lu: Hansetradition, niederdeutsches Volkstum und moderne Industriestadt: Die Rostocker Kulturwochen (1934–1939). In: Saldern, Adelheid v. (Hg.): Inszenierte Einigkeit: Herrschaftsrepräsentationen in DDR-Städten. Stuttgart 2003 (Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, 1), S. 147-182.

⁸⁰⁹ Vgl. „Kulturwoche 1934 in Leipzig“, Programmheft. Hrsg. v. NS-Kulturgemeinde Ortsverband Leipzig. Leipzig 1934.

gab „einen Einblick in die verschiedenen Arbeitsgebiete des Volksbildungsamtes“⁸¹⁰ und bezog damit kulturpolitisch über die Stadtgrenzen hinaus in allen Besatzungszonen Position. Das MdbK richtete im Herbst 1946 aufgrund des geplanten Umzugs in die ehemalige Reichsbank keine eigenen Ausstellungen aus. Im Vergleich der Ausstellungstitel von Kunstgewerbemuseum und MdbK Ende 1946 wird aber ersichtlich, dass eine gemeinsame Konzeption angestrebt war. Das Kunstgewerbemuseum eröffnete im Rahmen der *Kulturwoche* „Mitteldeutsches Kunsthandwerk der Gegenwart“ als Leistungsschau zeitgenössischer Kunsthandwerker mit Juryauswahl.⁸¹¹ Das MdbK eröffnete im Dezember 1946, wie bereits in der Analyse der ersten Kunstaustellungen beschrieben, die Räume des Interims in der Petersstraße mit der Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“. Damit folgte die Museumsleitung dem Vorschlag des Kulturamts vom Juni 1946 „eine grosse Ausstellung lebender Maler, Graphiker und Bildhauer aus dem Raume Sachsen und Mitteldeutschland“⁸¹² umzusetzen. Für diese Ausstellung mit regionalem Schwerpunkt wurden Anknüpfungspunkte zur Kunst der Zwischenkriegszeit hergestellt. Die Kurator:innen Johannes Jahn und Margarete Hartig wählten als Plakat- und Katalogmotiv Edwin Krumsdorfs⁸¹³ „Spiegelszene“ (Abb. 3), das im Vergleich zu den anderen abgedruckten Positionen den höchsten Grad an Abstraktion aufwies (Vgl. Kapitel 3.2). Damit wurde eine offensichtlich expressive Darstellungsform zur Repräsentation der zeitgenössischen und mitteldeutschen Kunst ausgewählt. Welche Gestaltungsformen das Kulturamt für die Bewerbung seiner Veranstaltungen anlässlich der Leipziger Messe auswählte und welchen ästhetischen und oder kunstpolitischen Leitlinien die Verantwortlichen folgten, wird nachfolgend anhand der Umschlaggestaltungen der Messekulturprogramme untersucht.

6.2 Die Messekulturprogramme zwischen 1946 und 1951 als Projektionsflächen der staatlichen und städtischen Kulturpolitik?

Die Kulturveranstaltungen während der Messe spielten, wie bereits anhand der Zitate Holtzhauers und Zeigners nachgewiesen, auch in den Folgejahren eine wichtige Rolle in Leipzig. Für die internationalen Besucher:innen wurden für eine werbewirksamere

⁸¹⁰ Volksbildungsamt, Hartig, Pressemitteilung, über Nachrichtenamt, 31.10.46. StadtAL, StVuR 4221, Bl. 1.

⁸¹¹ Vgl. Kunstgewerbemuseum, Bethe, Monatsbericht September 1946. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 33.

⁸¹² Volksbildungsamt, Hartig, an MdbK, 24.6.46. StadtAL, StVuR 4430, Bl. 6.

⁸¹³ Der Kunstmaler Edwin Krumsdorf hält am 13.1.1947 in der ersten Sitzung der Arbeitsgemeinschaft kunstinteressierter Personen (Nachfolge Kunstverein) einen Vortrag über „Moderne Malerei“. Monatsbericht MdbK, Januar 1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 93. Weitere Informationen sind über Krumsdorf nicht bekannt.

Vermittlung schmale Hefte im Querformat DIN A5 publiziert. Hier wurden die Kulturveranstaltungen in Oper, Theater und Museum aufgelistet und die Ausrichtungsorte benannt. Die Programme dienten der Stadtverwaltung nicht nur als Präsentationsfläche, sondern sie spiegelten als Bildmedien in ihrer Ästhetik und Stilistik den kulturpolitischen Kurs der Zeit wider. Die Titelblätter und selten auch die Rückseiten der Hefte wurden bildkünstlerisch gestaltet. Es kann davon ausgegangen werden, so die These, dass auch die Ausstellungen des MdbK während der Messen ganz besonders auf die kulturpolitischen Zielstellungen der Herrschaftssysteme eingingen. Folgende Fragen sind mit dieser These verbunden: Welche Kunstaussstellungen wurden den internationalen Besucher:innen präsentiert und gab es Unterschiede zum regulären Ausstellungsprogramm? Inwieweit lassen sich zwischen den Messeprogrammen und den Ausstellungen Bezüge herstellen? Und gibt es Anknüpfungspunkte oder ist ein bestimmtes System erkennbar?

Anhand der Archivakten im Stadtarchiv Leipzig, dem Archiv des MdbK Leipzig und der Sammlungsdatenbank des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig können die meisten Messekulturprogramme und die Ausstellungen des MdbK während der Messen von 1946 bis 1951 rekonstruiert werden.⁸¹⁴ In Annäherung an die aufgeworfenen Fragen werden die Programme sowohl auf ihre Inhalte als auch auf ihre Gestaltung hin untersucht. Auf der einen Seite stehen so die während der Messe präsentierten Kunstaussstellungen und auf der anderen Seite die für die jeweilige Publikation entworfene Grafik der Titelseite. Soweit zugänglich, werden diese im Abbildungsverzeichnis dieser Arbeit angehängt. Auf eine kurze Beschreibung der Titelseiten folgt die Auflistung der Kunstaussstellungen in chronologischer Reihenfolge. Allgemein wurden die Messekulturprogramme für den Untersuchungszeitraum in einem querrrechteckigen Format entweder ein- oder mehrfarbig gedruckt. Die Konzeption und Organisation des Drucks oblag dem Volksbildungsamt der Stadt Leipzig. Auf den Titelseiten sind mehrheitlich visuelle Identifikationsmerkmale der Stadt Leipzig abgebildet: das Stadtwappen, der Leipziger Löwe, die Farben Blau und Gelb, das Doppel „M“ von Erich Gruner (1881–1966), das über die verschiedenen Herrschaftssysteme hinweg ein gültiges Markenzeichen der Stadt Leipzig blieb, das Porträt Johann Sebastian Bachs (1685–1750), das Neue Theater oder die Leipziger Industriekulisse.

⁸¹⁴ Für die Frühjahrmessen 1949 und 1951 konnten die Programme nicht in den Archiven gefunden werden. Auch sind keine anderen Hinweise über die Konzeption oder Produktion der Hefte bekannt. Die Vermutung liegt also nahe, dass für diese Messen keine Hefte angefertigt wurden.

In den späten 1940er-Jahren lag der Fokus immer weniger auf den stadtspezifischen Symbolen als auf den Zeichen des Friedens oder der sowjetischen Formensprache, wobei allerdings die Farben der Stadt Leipzig konstant beibehalten wurden.

Das erste publizierte Messekulturprogramm trägt die Überschrift „Wiedersehen mit Leipzig“ (Abb. 17). Zur Frühjahrsmesse 1946 übernahm Max Schwimmer die grafische Gestaltung. Auf dem Titelblatt steht ein Paar in eleganter Kleidung vor dem Leipziger Stadtwappen. Der Leipziger Löwe tritt aus dem Wappen heraus und reicht der Frau die Hand. Die Gestaltung ist einfarbig, reduziert und skizzenhaft zeichnerisch.⁸¹⁵ Im Naturkundlichen Heimatmuseum präsentierte das MdbK „100 Jahre deutsche Malerei“ und in der Museumsruine am Karl-Marx-Platz den „Beethoven“ (1902), eine monumentale Skulptur von Max Klinger. Entsprechend der eher konservativen grafischen Gestaltung des Heftes wurden auch für die Ausstellung des MdbK die Hauptwerke der Sammlung von der Romantik bis zum Impressionismus ausgewählt.⁸¹⁶

Für die Frühjahrsmesse 1947 wurde eine reduzierte grafische Gestaltung in den Leipziger Farben Gelb und Blau gewählt (Abb. 18). Der Leipziger Löwe schreitet ein Buch tragend auf Notenlinien entlang. Darüber steht der Schriftzug „Willkommen in Leipzig“. Die Besucher:innen wurden im Programm direkt angesprochen: „Zur zweiten Friedensmesse sucht Ihnen die Stadt Leipzig aus ihrem reich entfalteten Kulturleben das Beste zu bieten. Bühnen, Konzertinstitute, Kleinkunstabühnen zeigen Ihnen nachstehend ihr Programm, aus dem Sie wählen wollen, was Ihrer Neigung entspricht.“⁸¹⁷ Im MdbK wurden eine Präsentation zu „Max Klinger anlässlich des 90. Geburtstages“ sowie die Dauerausstellung „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“⁸¹⁸ gezeigt. Diese Ausstellung wurde als Fortsetzung oder Erweiterung der letzten Messeausstellung „100 Jahre deutscher Malerei“ konzipiert.

Für die Herbstmesse 1947 wurde in Kooperation mit dem Hallenser Moritzburgmuseum eine Ausstellung unter dem Titel „Malerei der Gegenwart“ gestaltet und ein

⁸¹⁵ Vgl. Titelblatt, Messeprogramm zur Frühjahrsmesse 1946 in Leipzig. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr. ADS 318.

⁸¹⁶ Vgl. Volksbildungsamt, Stadtrat Holtzhauer, an Hochbauamt, Stadtrat Beyer, über OBM Zeigner zur Kenntnis, 26.3.46. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 192.

⁸¹⁷ Messeprogramm zur Frühjahrsmesse 1947 in Leipzig. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3204, Bl. 7.

⁸¹⁸ Vgl. Monatsbericht MdbK für März 1947, 8.4.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 106.

Ausstellungskatalog publiziert (Vgl. Kap. 3.3).⁸¹⁹ Auch für diese Schau kann davon ausgegangen werden, dass sie vor dem Hintergrund der Messe entworfen wurde. Ein Bericht der Stadtverwaltung an den Landesmuseumspfleger kann dafür als Beleg herangezogen werden: „Die Ausstellungen des III. Quartals 1947 stehen vor allem unter dem Gesichtspunkt der Anfang September stattfinden Herbstmesse.“⁸²⁰ Das Messekulturprogramm für die Herbstmesse 1947 wurde ebenfalls wie das Heft ein Jahr zuvor mit dem Schriftzug „Willkommen in Leipzig“ überschrieben (Abb. 19).⁸²¹ Charakterisiert durch eine lockere Linienführung gestaltete Max Schwimmer eine nicht näher ausdefinierte Gruppe von Personen mit Mänteln, Hüten und Koffern, die auf das Doppel „M“ zulaufen, wie es noch heute als architektonisches Wahrzeichen die internationalen Gäste auf der Technischen Messe empfängt. Der gestalterische Fokus liegt hier also auf den Besucher:innen der Leipziger Messe.

Das Messekulturprogramm im Frühjahr 1948 präsentiert einen Blick auf die Theaterbühne mit Orchestergraben und Logenplätzen (Abb. 20).⁸²² Auf der Bühne stehen Darsteller:innen und das Orchester wird von einem Dirigenten angeleitet. Zuschauer:innen in eleganter Kleidung verfolgen die Inszenierung. Über der Szenerie prangt das Doppel „M“. Daneben steht der Schriftzug „Kulturprogramm“ mit den Terminen der Messe. Auch diese grafische Gestaltung ist einfarbig und zeichnerisch-skizzenhaft ausgeführt. Auch wenn kein Monogramm als Hinweis ersichtlich ist, kann anhand der Linienführung und der ausgeführten Motive eine stilistische Nähe zu Karl Miersch festgestellt werden. Als Kunstaussstellungen liefen während der Frühjahrsmesse zum einen die Sonderausstellung „Dresdner Künstler“ in der Petersstraße 43 und in der Villa Harck eine Schau unter dem Titel „Kunstwerke des 20. Jahrhunderts“. Dies war die erste Ausstellung in den Räumen der Villa Harck als Zweigstelle des MdbK.⁸²³ Zu den einzelnen Titeln oder Künstler:innen dieser Ausstellung ist nur bekannt, dass eine Dauerleihgabe von Karl Hofer aus Berlin ausgestellt werden konnte.⁸²⁴ Die Sonderausstellung „Dresdner Künstler“ stellte eine Kooperation mit

⁸¹⁹ Vgl. Monatsbericht MdbK für September 1947, 9.10.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 167; Siehe auch: StadtAL, StVuR 4438 (Leipziger Herbstmesse 1947, kulturelle Veranstaltungen).

⁸²⁰ Volksbildungsamt, Amt für Kunst und Kunstpflege, Franz, an den Landesmuseumspfleger der Landesregierung Sachsen, 5.7.1947. StadtAL, StVuR 8650, Bl. 282.

⁸²¹ Vgl. Titelblatt, Messeprogramm zur Herbstmesse 1947 in Leipzig. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr.: A/1863/2009.

⁸²² Vgl. Titelblatt, Messeprogramm zur Frühjahrsmesse 1948 in Leipzig. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr.: A/1864/2009.

⁸²³ Vgl. Monatsbericht MdbK Februar 1948, 4.3.1948. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 205.

⁸²⁴ Vgl. Monatsbericht MdbK März 1948, 5.4.1948. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 212.

dem Kulturbund (Arbeitsgemeinschaft bildende Kunst in der Ortsgruppe Dresden) dar. Dieser brachte im Herbst 1947 in zwei aufeinanderfolgenden Ausstellungen die Arbeiten der in Dresden ortsansässigen Künstler:innen zusammen. Vertreten waren beispielsweise Künstler wie Hermann Glöckner (1889–1987), Hans Grundig, Willy Jahn (1898–1973), Herbert Volwahn (1906–1988) oder Fritz Winkler (1894–1964). Diese Auswahl wurde mit geringen Anpassungen auch in Leipzig präsentiert.⁸²⁵

Auf dem Titelblatt für das Herbstmesseprogramm 1948 wird eine Abendgesellschaft vor einem repräsentativen Gebäude abgebildet (Abb. 21).⁸²⁶ Die Szene könnte als Gegenstück zur Innenansicht des Konzert- oder Theaterhauses vom Kulturprogramm im Frühjahr 1948 gelesen werden und wurde von Karl Miersch signiert. Im Hintergrund der Darstellung ist ein Säulenportikus mit Treppenaufgang, im rechten Bildvordergrund eine dreiarmlige Straßenlaterne zu erkennen. Die Architektur scheint angelehnt an das Neue Theater am Karl-Marx-Platz. Elegant gekleidete Figurengruppen (Männer und Frauen) schreiten durch Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Der Stil und die Kleidung sind zeitgenössisch. Das MdbK zeigt im Herbst 1948 vermutlich nach wie vor die Dauerausstellung „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“.⁸²⁷ In der grafischen Sammlung wird „Russische Buchkunst und -grafik“ präsentiert. Darüber hinaus wurde in der Villa Harck unter Federführung des FDGB, Gewerkschaft 17, Kunst und Schrifttum (Sektion Bildende Kunst) und mit Unterstützung des MdbK die „Leipziger Kunstausstellung 1948“ veranstaltet.⁸²⁸ Sie kann als das Leipziger Äquivalent zur Präsentation „Dresdner Künstler“ aus dem Frühjahr 1948 verstanden werden.

Die Gestaltung des Messeprogramms im Herbst 1949 ist im Vergleich zu den bislang publizierten Programmen eher reduziert (Abb. 22).⁸²⁹ Hier wurde eine andere Drucktechnik verwendet. Bislang lagen der Titelblattgestaltung Zeichnungen, Radierungen oder Lithografien zugrunde. Ab Herbst 1949 erfolgte ein Wechsel auf Hochdrucktechniken, die

⁸²⁵ Vgl. Jahn, Johannes: *Dresdner Künstler*. Vorwort. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1948, S. 3. Die Arbeiten des Künstlers Bernhard Kretschmar (1889–1972) wurden von der sowjetischen Kommandantur in Leipzig nicht zugelassen. Vgl. MdbK, Jahn, an Dez. Volksbildung, Dir. Hartig, 9.3.48. StadtAL, StVuR 8799, Bl. 31.

⁸²⁶ Vgl. Titelblatt, Messeprogramm zur Herbstmesse 1948 in Leipzig. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3205.

⁸²⁷ Vgl. dazu: Ausstellungsverzeichnis im Anhang.

⁸²⁸ Die Ausstellungsleitung hatten Arthur Hoffmann, Kurt Kießling und Walter Pohlenz inne. In der Jury saßen: Max Schwimmer, Heinz Strüning, Walter Arnold, Emil Koch und Helmut Chemnitz. Vgl. Freier Deutscher Gewerkschaftsbund (Hg.): *Leipziger Kunstausstellung 1948*. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste, Villa Harck. Leipzig 1948.

⁸²⁹ Vgl. Titelblatt, Messeprogramm zur Herbstmesse 1949 in Leipzig. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3206.

eher eine flächige Wirkung erzeugen. Vor dem Hintergrund einer Umrisskarte Gesamtdeutschlands stehen auf dem Messeprogramm im Herbst 1949 das Doppel „M“ und eine Friedenstaube. Die Elemente werden von einem dünnen, nicht geschlossenen Kreis umrahmt. Am linken Rand stehen die Worte „Einheit“ und „Frieden“. Die Grundfarben sind Gelb und Blau, die Farben der Stadt Leipzig. Das MdbK zeigte in der Petersstraße 43 „Polnische Maler des 19. und 20. Jahrhunderts“, organisiert durch die Hellmut von Gerlach Gesellschaft in Dresden und „Kunst der Goethezeit“ aus den eigenen Beständen. In der Villa Harck wurden, konzeptioniert durch das Volksbildungsamt, Kunstwerke unter dem Titel „Leipzig und Goethe“ und „Illustrationen zu Goethe“ anlässlich des Goethejubiläums präsentiert.

Im Frühjahr 1950 stand das Messekulturprogramm unter dem Motto: „Mit der Nationalen Front für ein einheitliches Deutschland“ (Abb. 23). Im Bildvordergrund der eher flächig angelegten Grafik heben mehrere Menschen eine Bahnschranke an, um den Weg in die Stadt freizumachen, die durch das Doppel „M“ direkt auf der Straße und die Industriebauten im Hintergrund gekennzeichnet ist. Der Druck erscheint in Blau und Ocker, wobei der Gelbton wahrscheinlich über die Zeit an Leuchtkraft verloren hat.⁸³⁰ Das MdbK war mit den Ausstellungen „Deutsche Meister des 18. und 19. Jahrhunderts“ und „Erich Heckel“ (Zeichnung und Aquarell) während der Messe vertreten. Die Einzelausstellung zu Heckel war eine Wanderausstellung, die ursprünglich 1949 in Chemnitz gezeigt wurde und dann über Dresden nach Leipzig kam.⁸³¹ In der Zweigstelle in der Villa Harck lief die „Leipziger Kunstaussstellung 1950“⁸³² als Kooperationsveranstaltung des Volksbildungsamts, des MdbK und des FDGB.⁸³³ In der Museumsruine am Karl-Marx-Platz wurde eine „Klinger-Schau“ eingerichtet, wobei der „Beethoven“ um einige andere Arbeiten Klingers ergänzt wurde.

⁸³⁰ Vgl. Titelblatt, Messeprogramm Frühjahrsmesse 1950. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3207.

⁸³¹ Vgl. Schriftwechsel zwischen Erich Heckel, Johannes Jahn und Friedrich Schreiber-Weigand zwischen Dezember 1949 und Januar 1950. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁸³² Die Ausstellungsleitung oblag Rudolf Hartig, Johannes Jahn, Kurt Kießling und Max Strüning. Als Vertreter der Jury wurden vom Museumsausschuss ausgewählt: Walter Bodenthal, Gabriele Dennewitz, Kurt Hölzer, Johannes Jahn, Max Schwimmer, Wolfgang Soenning und Alfred Thiele. Vgl. MdbK, Jahn, an Dezernat für Volksbildung, Amt für Kunst und Kunstpflege, 4.2.1950. StadtAL, StVuR 8812, Bl. 5; Dezernat für Volksbildung, an MdbK, 9.2.1950. StadtAL, StVuR 8812, Bl. 5v. Siehe auch: Manuskript Ausstellungskatalog. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag.

⁸³³ Vgl. FDGB/Leipzig Volksbildungsamt/Museum der bildenden Künste (Hg.): Leipziger Kunstaussstellung 1950. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Villa Harck. Leipzig 1950.

Das Messeprogramm im Herbst 1950 stand unter der Überschrift „Bereit zur Verteidigung des Friedens“ (Abb. 24).⁸³⁴ Die Auswahl der Farben in Rot und Blau sticht hervor. Orientiert an der sowjetischen Formensprache steht eine Figurengruppe mit zur Brust geführten Fäusten im Bildvordergrund. Ihr Blick geht in den Himmel in Richtung einer Friedenstaube vor blauem Grund. Im rechten Bildhintergrund sind die Kulisse der Industriestadt und das Doppel „M“ der Messe angedeutet. Die Figuren gleichen Schemen. Auf Details wurde verzichtet. Das MdbK zeigte in der Petersstraße 43 Arbeiten unter dem Titel „Das Tier in der bildenden Kunst“ und in der Museumsruine am Karl-Marx-Platz die „Klinger-Schau“.⁸³⁵

Für die Frühjahrsmesse 1951 ist kein Messeprogramm nachweisbar. Zu den Ausstellungen im MdbK konnten für die Räumlichkeiten im Interim, Petersstraße 43, die Schau „Deutsche Malerei seit 1850“ und eine Einzelausstellung „Nationalpreisträger Otto Nagel“ recherchiert werden. Letztere wurde aus der Akademie der Künste in Berlin geliehen. In der grafischen Sammlung des MdbK lief eine Präsentation mit „Landschaften und Stilleben“.⁸³⁶ Im Januar 1951 eröffnete auf Initiative der Künstlerin die Gemeinschaftsausstellung „Die Kunst der Zeit“ von Hans und Lea Grundig im MdbK (Vgl. Kap. 5.1). Ein Pressebericht, publiziert Anfang März im *Neuen Deutschland* zum Kulturprogramm während der Messe, lässt vermuten, dass die Ausstellung des Künstlerehepaars aufgrund des breiten Medienechos bis in den März hinein verlängert wurde.⁸³⁷

Das letzte zu untersuchende Messekulturprogramm vom Herbst 1951 schließt in der Gestaltung an die vorigen beiden Jahrgänge an (Abb. 25).⁸³⁸ Der Schriftzug „Kulturprogramm der Leipziger Messe“ wird auf blauem Grund dargestellt, flankiert von einer Friedenstaube und einem Ölweiz. Darunter sind in blauer Schrift die Daten der Messe, daneben das Doppel „M“ und dahinter die Industriekulisse in einem blassen Gelbton abgebildet. Im MdbK wurden die Wanderausstellung „Heinrich Ehmsen“ aus der Akademie der Künste in Berlin und die MdbK Ausstellung „Zur vergleichenden Betrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus“ angeboten (Vgl. Kap. 5.2). In der Museumsruine am Karl-Marx-Platz öffnete erneut die „Klinger-Schau“.

⁸³⁴ Vgl. Titelblatt, Messeprogramm Herbstmesse 1950. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3208, Bl. 14ff.

⁸³⁵ Vgl. Werkliste zur Ausstellung „Das Tier in der Kunst“. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁸³⁶ Vgl. Vgl. Monatsbericht MdbK Januar 1951, 1.2.1951. StadtAL, StVuR 8659, Bl. 8; Monatsbericht MdbK Februar 1951, 1.3.1951 StadtAL, StVuR 8659, Bl. 26.

⁸³⁷ Vgl. Lüdecke 1951, S. 20.

⁸³⁸ Vgl. Titelblatt, Messeprogramm Herbstmesse 1951. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3216.

6.3 Fazit: Die Ausstellungen während der Messe als kunstpolitisches Instrument der städtischen Repräsentation

Zu Beginn dieses Kapitels wurden zwei Fragen aufgeworfen: Zum einen, ob die Messeprogramme als Projektionsfläche staatlicher und städtischer Kulturpolitik angesehen werden können und zum anderen, inwieweit die Analyse und der Vergleich der Messekulturprogramme mit dem Ausstellungsprogramm des MdbK gewinnbringende Erkenntnisse für die vorliegende Untersuchung liefern könnten, die Expositionen also als Instrument der städtischen Repräsentation genutzt wurden. Zur Auswertung des Materials bietet sich daher die Trennung der visuellen und inhaltlichen Aspekte der Programme an. So steht auf der einen Seite die bildkünstlerische Gestaltung der gedruckten Hefte und auf der anderen Seite die Konzeption, Organisation und Durchführung der Ausstellungen. Interessant erscheinen in der Schlussfolgerung ebenso die Kontextualisierung der anlässlich der Messe ausgewählten Ausstellungen in das Ganzjahresprogramm des MdbK sowie die Einordnung der Ergebnisse in den jeweiligen kunstpolitischen Diskurs.

Die Messekulturprogramme wurden als Handreichungen für die internationalen und nationalen Besucher:innen zur Bewerbung und Vermittlung der Kulturveranstaltungen vom Volksbildungsamt der Stadt Leipzig konzipiert. Mit der künstlerischen Gestaltung wurden in den ersten Nachkriegsjahren die Hochschulprofessoren Max Schwimmer und Karl Miersch als angesehene und etablierte Leipziger Grafiker beauftragt. Ihr Stil knüpfte an die Kunst der Zwischenkriegszeit in der Weimarer Republik an. Die Künstler waren regelmäßig in Ausstellungen vertreten und prägten in ihrer Rolle als Professoren der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie in Leipzig die nachfolgende Künstlergeneration. Ihre Bildsprache ist zeichnerisch und in ihren Motiven erzählend. Die abgebildeten Figuren der Titelblätter begrüßen die Leser:innen mit den Leitmotiven der Stadt Leipzig in Farbe und Form. In reduzierten Szenen werden die Besucher:innen in das Museum oder das Theater als Orte der Kultur eingeladen. Mit dem Messeprogramm 1949 änderte sich die Bildsprache. Die Grafik wird flächiger und plakativer; offensichtlich wird eine andere Drucktechnik verwendet. Das Erzählerische geht verloren. Die Motive sind angelehnt an die politischen Ereignisse im Ost-West-Konflikt und die bald darauf stattfindende Gründung der DDR (Vgl.

Kap. 4). Die Hefte näherten sich in der Folge motivisch und stilistisch immer stärker an die sowjetische Formensprache des *Sozialistischen Realismus* an.

Die Analyse der ausgewählten Ausstellungen bestätigte die zu Beginn formulierte These, dass für die Leipziger Messe besonders repräsentative Ausstellungen ausgewählt wurden. Die Kunstaussstellungen wurden demnach ebenso wie die Musik- und Theaterveranstaltungen vor dem Hintergrund der Messe und der zu erwartenden internationalen Besucher:innen ausgewählt. In erster Linie bestimmten die Kurator:innen des Museums der bildenden Künste die Ausstellungsthemen, Kunstwerke und Künstler:innen. Diese Entscheidungen durften sie allerdings nicht allein treffen, sondern das Volksbildungsamt musste ihnen zustimmen. Für die Zeit der Besetzung kam die Freigabe durch die örtlichen Kommandanturen hinzu. Außerdem musste das Volksbildungsamt die geplanten Kulturveranstaltungen im Vorfeld an die Landesverwaltung in Sachsen melden.⁸³⁹ Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass allein die Angestellten des MdbK für die Durchführung der Ausstellungen während der Messen verantwortlich waren.

In der Analyse der Ausstellungen, die zeitgleich mit der Leipziger Messe präsentiert wurden, fällt auf, dass fast über den gesamten Untersuchungszeitraum in der Museumsruine des MdbK am Leipziger Augustusplatz (1945–1990 am Karl-Marx-Platz) die monumentale Beethoven-Skulptur von Max Klinger der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Max Klinger als international anerkannter und erfolgreicher Leipziger Künstler wurde auch für die nachfolgenden Generationen vorbildhaft.⁸⁴⁰ Des Weiteren entschieden sich die Kurator:innen des MdbK in der Häufigkeit gleichermaßen für die Auswahl von Meisterwerken aus den eigenen Beständen und für Wanderausstellungen aus anderen Häusern der SBZ und DDR. So spiegelte sich in den Messeausstellungen besonders der Sammlungsschwerpunkt des bürgerlich geprägten Museums wider, wie er in Kapitel 2.3.1 zur Genese des MdbK beschrieben worden ist. Auch die Goethe- und Klinger-Jubiläen wurden als Themen aufgegriffen. Die Ausstellungen des MdbK waren demnach eher am historisch gewachsenen Bestand orientiert und auf die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts ausgerichtet. So wurde es auch in einem Bericht zur Leipziger Messe im Frühjahr 1951 beschrieben:

⁸³⁹ Die Organisationsgeschichte des Volksbildungsamtes und die Vermittlerrolle, die die städtische Kulturverwaltung in der Mesoebene der Untersuchung einnahm, wurde in den vorangegangenen Kapiteln umfassend beschrieben.

⁸⁴⁰ Vgl. Behrendt, Harald: Die Leipziger Malschule und Werner Tübke. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 71/2008, S. 101-120. Hier: S. 115.

Weitere Förderung wird den bildenden Künsten durch das Museum der Stadt Leipzig und seine wechselnden Ausstellungen zuteil. Da das Museumsgebäude am Karl- Marx-Platz eine Ruine ist, sind die Gemälde und Graphiken in den oberen Stockwerken der Deutschen Notenbank untergebracht. Die Leipziger Sammlung repräsentiert vor allem die bürgerliche deutsche Malerei des vorigen Jahrhunderts und bietet damit einen bemerkenswerten Beitrag zur Diskussion über das künstlerische Erbe.⁸⁴¹

Die Ausstellungen „Malerei der Gegenwart“ (1947), „Malerei des 20. Jahrhunderts“ (1948) und „Vergleichende Bildbetrachtung“ (1951) wichen von diesem Kurs ab, da hier auch zeitgenössische Positionen erwählt wurden. Darüber hinaus wurden die Wanderausstellungen zumeist von der Berliner Akademie der Künste oder von den Kunstsammlungen Dresden übernommen. Das MdbK stellte seine Räumlichkeiten während der Messe aber auch für die Schauen, die von staatlich geförderten Organisationen konzipiert wurden, wie der Gewerkschaft („Leipziger Kunstaustellungen“) oder dem Kulturbund („Dresdener Künstler“, 1948), zur Verfügung. Einzelausstellungen wie die von „Erich Heckel“ (1950), Hans und Lea Grundig „Die Kunst der Zeit“ (1951), „Otto Nagel“ (1951) oder „Heinrich Ehmsen“ (1951) wurden erst nach der DDR-Gründung während der Messe im MdbK präsentiert. Es handelte sich bei diesen Künstler:innen meist um regionale und im politischen System etablierte Personen, die durch ihre berufliche Position von aktueller kunstpolitischer Relevanz waren. Anhand dieser Auswahl wird deutlich, dass es bei den Messeausstellungen des MdbK um die Präsentation der Meisterwerke des Hauses und die Positionierung der Museumsleitung sowie der Kulturverwaltung zu den aktuellen kunstpolitischen Debatten ging. In dieses Bild fügt sich auch die Auswahl der Wanderausstellungen aus anderen Museen ein, die die Kunst der sowjetischen Nachbarländer vermittelten oder Einzelpersonen in führenden Positionen vorstellten. Die Auswahl älterer Kunstwerke in den ersten Jahren nach Kriegsende korrespondierte zudem mit der Erberezeption in der SBZ und DDR.⁸⁴²

Vor diesem Hintergrund erschließt sich auch die Gestaltung der Programmhefte für die Leipziger Messe. Mit der Wahl der Grafiker Max Schwimmer und Karl Miersch wurde an die Kunst der Zwischenkriegszeit angeknüpft und zugleich im kulturpolitischen System etablierte Personen ausgewählt. Die Figur Max Schwimmer taucht in den ersten

⁸⁴¹ Lüdecke, Heinz: LEIPZIG ein bedeutendes deutsches Kulturzentrum. Die Messestadt erwartet ihre Gäste aus der ganzen Welt mit einem reichhaltigen Kulturprogramm. In: Neues Deutschland, 6/53, 4.3.1951, S. 20.

⁸⁴² Vgl. Conermann 1995, S. 95-123.

Nachkriegsjahren in Leipzig immer wieder auf: als Künstler in den Ausstellungen des MdbK, als Rezensent ebendieser in der lokalen und regionalen Presse, als Mitglied des Kulturbundes oder der zahlreichen Kommissionen sowie in seiner Funktion als Hochschulprofessor an der Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe (ab 1950 Hochschule für Grafik und Buchkunst).⁸⁴³ Der stilistische Bruch in der Gestaltung der Messekulturprogramme im Jahr 1949 kann nicht nur im Kontext der DDR-Gründung, sondern auch in den kunstpolitischen Diskursen innerhalb der Stadt Leipzig nachvollzogen werden. Neben den Ereignissen auf der Makroebene, wie der Staatsgründung, dem *Zweijahrplan* dem sich verschärfenden Ost-West-Konflikt, kommt es auch auf der Meso- und Mikroebene zu einschneidenden Veränderungen. Dass die Verwaltungsgeschichte der ersten Jahre nach Kriegsende eng mit den Akteur:innen verbunden war, konnte anhand der Personalien Helmut Holtzhauer, Rudolf Hartig oder Erich Zeigner nachgewiesen werden (Vgl. Kap. 2.2). Ab 1948 nahm der Einfluss der SED auf die kommunale Verwaltung zu. Es kam zu personellen und institutionellen Umstrukturierungen. Etliche ehemalige Sozialdemokrat:innen wurden aus der Leipziger SED ausgeschlossen.⁸⁴⁴ Der ehemals sozialdemokratische Oberbürgermeister und Kunstliebhaber Zeigner verstarb im April 1949. Nicht wenige Leihgaben der ersten Kunstaussstellungen des MdbK stammten aus seinem Besitz.⁸⁴⁵ Ihm folgte der Kommunist und vormalige Dresdner Polizeipräsident Max Opitz.⁸⁴⁶ Im Zuge der DDR-Gründung wurde auch die städtische Verwaltung zunehmend zentralisiert. Helmut Holtzhauer, der als Leiter des Volksbildungsamtes bis 1946 die Kunstpolitik in Leipzig beeinflusste, wurde danach Wirtschaftsbürgermeister und von 1948 bis 1951 Minister für Volksbildung in Sachsen, bis er schließlich als Leiter der Stakuko nach Berlin berufen wurde. In seinen unterschiedlichen Funktionen nahm Holtzhauer auf wirtschaftlicher, personeller und kunstpolitischer Ebene Einfluss. Der zunehmende Druck wirkte sich auch auf das Agieren von Rudolf Hartig aus. Diverse Umstrukturierungen seiner Abteilungen sowie die Behauptung gegenüber Militär- und Landesverwaltung lagen dem zugrunde. Eine Zäsur stellte auch der Weggang seiner Schwägerin und seines Bruders nach Hamburg im Frühjahr

⁸⁴³ Für den Prüfungsausschuss (Gutachter-Kommission) minderwertiger Bilder des MdbK vgl. Bericht MdbK, Dez. 1946, 8.1.47. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 72; Für den Museumsbeirat vgl. MdbK, Jahn, an Volksbildungsamt, 23.5.47. StadtAL, StVuR 8699, Bl. 100.

⁸⁴⁴ Vgl. Rau 2019, S. 476f.

⁸⁴⁵ Erich Zeigner schenkte dem MdbK zwei Zeichnungen von Käthe Kollwitz. Vgl. Jahn, Monatsbericht September MdbK, 9.10.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 167.

⁸⁴⁶ Zu Opitz vgl. Rau 2019, S. 478f.

1949 dar. Damit fehlten Rudolf Hartig nicht nur wichtige kunstpolitische Impulse für seine eigene Arbeit, von denen er in den ersten Jahren nach Kriegsende nachweislich profitieren konnte, sondern auch das Museum der bildenden Künste verlor mit Margarete Hartig eine Figur von zentraler Bedeutung. Es kann davon ausgegangen werden, dass die gezielten Kampagnen gegen ehemalige Sozialdemokrat:innen in der Stadt Leipzig in Kombination mit der allgemeinen Zentralisierung auch im Bereich der Kunst zu dieser Entscheidung geführt haben. Auch an der späteren Hochschule für Grafik und Buchkunst machte sich der verschärfende Kurs in der Politik bemerkbar. Wo bis 1949 noch ein „verhältnismäßig liberales geistiges Klima“ herrschte, erfolgte nun der „personelle Aderlass“, wie Henry Schumann es beschreibt.⁸⁴⁷ Die von Walter Thiemann nach Kriegsende eingesetzten Hochschullehrer:innen Kurt Magritz, Kurt Massloff, Walter Münze, Max Schwimmer und Elisabeth Voigt verfolgten unterschiedliche künstlerische, politische und individuelle Ziele, deren Erörterung an dieser Stelle zu weit führen würde. Nach 1949 verließen aufgrund des politischen Drucks einige Dozenten die Akademie, unter ihnen beispielsweise Hans Theo Richter, Ernst Hassebrauk, Eberhard Strüning und schließlich 1951 auch Max Schwimmer. Damit verlor die Akademie wichtige Impulsgeber, die in ihrer künstlerischen Praxis an die Kunst der Weimarer Republik anknüpften. Im Ergebnis festigten die Kulturfunktionäre Magritz und Massloff ihre Position an der Akademie und wurden tonangebend in der künstlerischen Ausrichtung der Institution. Massloff legte den Schwerpunkt der Hochschule auf die Plakatkunst, wobei für ihn die sowjetische Kunst vorbildhaft war. Er war neben Magritz, dem Redakteur der *Täglichen Rundschau* in Leipzig, federführend für die Formalismuskampagne.⁸⁴⁸

Angesichts dieses organisationsgeschichtlichen Abrisses sowie der biografischen Bezüge wirkt auch der stilistische Bruch in der Gestaltung der Leipziger Messekulturprogramme folgerichtig. Die Auswahl der Kunstaussstellungen für die Zeit der Messe fügt sich in die gesamt- und lokalpolitischen Entwicklungen ein. Der personelle Wechsel in fast allen Ebenen und Bereichen korrespondiert mit den Ereignissen. So spiegeln die Messekulturprogramme als Instrumente der Repräsentation den kunstpolitischen Kurs sowohl der Stadtverwaltung als auch der Herrschaftssysteme wider.

⁸⁴⁷ Schumann 1996, S. 486f.

⁸⁴⁸ Vgl. Behrendt 2008, S. 101.

7. „Wiedersehen mit Leipzig“ – Zusammenfassung und Ausblick

Es gibt keine andere Messe, die Jahrhunderte hindurch ununterbrochen die Funktion eines internationalen Marktes ausgeübt hat. Heute bietet die Leipziger Messe eine günstige Gelegenheit, die Handelsbeziehungen zwischen den Ländern mit verschiedenen sozialen und wirtschaftlichen Systemen zu entwickeln. Leipzig kann mit Recht behaupten, daß sich die ganze Welt in den Mauern der alten deutschen Messestadt trifft.⁸⁴⁹

In der Messestadt Leipzig wurden bereits ein Jahr nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges Besucher:innen aus aller Welt begrüßt; ein großes, politisch instrumentalisiertes „Wiedersehen in Leipzig“, das sich in den Folgejahren zu einer festen wirtschaftspolitischen Größe etablieren sollte.⁸⁵⁰ Für die sowjetischen Besatzer bot sich dadurch ein Ort der Repräsentation vor internationalem Publikum. Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage nach den Handlungsmöglichkeiten und Beschränkungen der Akteur:innen am Museum der bildenden Künste (MdbK) und in der Kulturverwaltung in Leipzig in Wechselwirkung mit den wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Einflussfaktoren. Der Gegenstand der Untersuchung war die museale Praxis im MdbK zwischen 1945 und 1951, die neben der für die Museen offensichtlichen Ausstellungstätigkeit auch zahlreiche weitere Bereiche umfasste, die maßgeblich von den Rahmenbedingungen nach Ende des Zweiten Weltkriegs abhingen. Neben den logistischen Herausforderungen des durch Bomben zerstörten Museumsgebäudes am Karl-Marx-Platz (vor 1945 und nach 1989 Augustusplatz) mussten die neu eingesetzten Museumsmitarbeiter:innen die Rückführung der ausgelagerten Bestände, die Umsetzung und Inventarisierung der „Schlossbergungen“ im Rahmen der Bodenreform sowie die Neuaufstellung der Vermittlungsarbeit inklusive der zugrunde liegenden theoretischen Konzepte umsetzen. Leipzig als „Second City“ mit seinen besonderen lokalen, wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten nahm eine Sonderrolle innerhalb der Sowjetischen Besatzungszone und späteren DDR ein. Wie gezeigt werden konnte, wirkten sich die kunstpolitischen Prozesse auf Staats-, Landes- und städtischer Ebene gleichermaßen auf das Handeln im MdbK aus. Darüber hinaus konnte nachgewiesen werden, wie hoch der Einfluss einzelner Akteur:innen auf diese Prozesse war und wie eng

⁸⁴⁹ Imagebroschüre der Leipziger Messe, 7.-17. September 1952. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3760, unpag.

⁸⁵⁰ Der Titel des ersten Messekulturprogramms lautet „Wiedersehen mit Leipzig“. Vgl. Messeprogramm zur Frühjahrsmesse 1946 in Leipzig. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr. ADS 318.

die Personalstrukturen in den ersten Jahren nach Kriegsende miteinander verwoben waren. Anhand des Fallbeispiels Leipzig konnte ein Desiderat der zeitgeschichtlichen Forschung bearbeitet werden, dass die Bereiche Organisations- und Biografieforschung anhand museumspraktischer Gesichtspunkte miteinander verbindet und deren Ergebnisse vor dem Hintergrund der kunstpolitischen Diskurse einordnet. Diese Herangehensweise machte es möglich, die Handlungsspielräume der Akteur:innen aus Stadtverwaltung und Museum gegenüber den kunstpolitischen Zielen der Herrschaftssysteme herauszuarbeiten und zu kontextualisieren.

Nachfolgend werden die zentralen Forschungsergebnisse zusammengefasst und die vier Hauptthesen aufgegriffen, die zu Beginn der Arbeit formuliert wurden. Übergeordnet stehen die lokalhistorischen Spezifika Leipzigs, die zum einen wirtschaftlicher und zum anderen kultureller Natur waren, denn die Messestadt war das „Schaufenster des Ostens“ innerhalb der SBZ und der späteren DDR. Die erste These weist auf die Traditionslinien in der Ausstellungspraxis hin und macht Zusammenhänge zur nationalsozialistischen Kunstpolitik sichtbar. Die zweite These zielt auf das Akteursnetzwerk, deren Verbindungen untereinander und den kleinen Kreis von Expert:innen mit letztlich großen Handlungsspielräumen über die Stadtgrenzen hinaus. Die letzten beiden Thesen nehmen Bezug auf die Verknüpfung der Bereiche Wirtschaft und Kultur. Während die dritte These aus der Perspektive der Besatzer auf den beschleunigten Wiederaufbau der Messestadt und die damit verbundene beschleunigte Wiederaufnahme der Kulturveranstaltungen blickt, thematisiert die vierte These den kunstpolitischen Kurs der Stadtverwaltung, der anhand der Messekulturprogramme und dem dafür ausgewählten Ausstellungsprogramm nachgewiesen werden kann. Die Zusammenfassung der Ergebnisse erfolgt chronologisch anhand der drei Untersuchungsbereiche auf der Makro-, Meso- und Mikroebene. Die Makroebene steht für das Herrschaftssystem, für die sowjetische Besatzungsmacht, die Sowjetische Militärregierung Deutschlands und später für die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik unter Federführung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Die Mikroebene richtet den Blick auf das individuelle Handeln der einzelnen Akteur:innen und untersucht deren organisationsspezifische Interaktion miteinander. Auf der Mesoebene stehen das Leipziger Kulturamt und das Museum der bildenden Künste als

Organisations- und Verwaltungseinheiten sowie Verbindungselement der Makro- und Mikroebene.

Eingebettet in die besondere Situation zwischen Kriegsende, Befreiung, doppelter Besatzung und Staatsgründung stellten die ersten Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus die Weichen für die Museumsarbeit in der DDR. Die musealen Aufgaben erfolgten vor dem Hintergrund eines sich neu etablierenden Herrschaftssystems nach sowjetischem Vorbild. Auf der Makroebene wurden die Mechanismen zur Kontrolle und Durchsetzung der kultur- und kunstpolitischen Ziele der Besatzer vorgestellt. Die vorgestellten SMAD-Befehle Nr. 51, 85 und 177 zur Kultur- und Museumspolitik regelten in erster Linie die Verwaltungsabläufe und die infrastrukturellen Herausforderungen. Mit ihrem formalen Charakter waren sie juristische Hilfsmittel der Militärregierung, um den kulturellen Aufbau entsprechend den Zielen der sowjetischen Besatzungsmacht zu fördern. Obschon die Befehle klare Angaben zum Umgang mit militaristischen oder faschistischen Gütern formulieren, wurden hier keine inhaltlichen oder konzeptuellen Vorgaben für die zu entwickelnde museale Arbeit festgelegt. Ab 1946 wurde der Landesmuseumspfleger mit der Durchsetzung der SMAD-Befehle betraut. Wie nachgewiesen werden konnte, führte dieser Schritt zu mehreren Konflikten zwischen der Landesverwaltung in Sachsen und der Kulturverwaltung in Leipzig, in denen sich die Leipziger Akteur:innen behaupten konnten. Ganz besonders deutlich wurde diese Selbstbehauptung anhand des Vorgangs um die private Kunstsammlung Speck von Sternburg, an der die Landesverwaltung großes Interesse zeigte, die aber letztlich am Museum der bildenden Künste im Rahmen der „Schlossbergungen“ sichergestellt und inventarisiert werden konnte. Die für das MdbK sichergestellten „Schlossbergungen“ waren es auch, die den Großteil der Neuzugänge in den Jahren nach Kriegsende ausmachten. Die Objekte europäischer Kunst aus dem 15. bis 19. Jahrhundert fügten sich gut in den bisherigen, bürgerlich geprägten Sammlungsbestand ein. Abgesehen von der geringen Verfügbarkeit moderner Kunst des 20. Jahrhunderts, viel der Etat für Ankäufe schmal aus und durch Tausch konnten nur einige wenige Kunstwerke für das Museum gewonnen werden. Die Museumsleitung hatte insgesamt also nur geringe Einflussmöglichkeiten auf Gestalt und Zusammensetzung der eigenen Sammlung.

Infolge der zunehmenden staatlichen Zentralisierung und als Maßnahme zur Durchsetzung der sowjetischen Kulturpolitik kam es in den ersten Jahren nach Kriegsende immer wieder zu Umstrukturierungen auf der Akteursebene in der Kulturverwaltung. Die doppelte Besetzung der Stadt Leipzig, zuerst durch die amerikanische Militärbehörde und dann durch die sowjetische Besatzungsmacht, führte innerhalb kürzester Zeit zu personellen Wechseln in den Führungspositionen der Stadtverwaltung. Dagegen wurden die fachlichen Expert:innen der Museen noch monatelang in ihren Ämtern belassen. Diese Entscheidung beruhte allerdings nicht auf politischen, sondern auf logistischen Gründen. Die Museumsleiter organisierten in den Monaten nach Kriegsende zuallererst die Rückführungen der Bestände. Schließlich wurde diese Anweisung auch vor dem Hintergrund der Trophäenbrigaden getroffen, die flächendeckend und systematisch Kulturgüter als Reparationsleistungen in die Sowjetunion verbrachten. Im Herbst 1945 wurde auf dem ehemaligen Militärgelände in der Heerstraße 5 in Leipzig ein zentrales Sammellager dieser Trophäenbrigaden eingerichtet. Bis 1946 wurden dort Objekte aus allen Kultureinrichtungen Leipzigs gesammelt, verpackt und für den Weitertransport nach Moskau vorbereitet. Der Abtransport der Kunstwerke aus dem MdbK erfolgte im Dezember 1945 mit dem Flugzeug und Mitte März 1946 mit dem Zug. Noch im Jahr 1947 hofften die Leipziger Akteur:innen einige der Kunstwerke aus der Heerstraße zurückzuerhalten. Doch erst elf Jahre später bekam das MdbK einen Teil der Objekte zurück. In einer Ausstellung mit dem Titel *Meisterwerke im Museum der bildenden Künste zu Leipzig, übergeben von der Sowjetunion*, eröffnet am 8. Mai 1959, wurden diese Exponate der Öffentlichkeit im Rahmen einer groß angelegten landesweiten Inszenierungsstrategie präsentiert.

Abgesehen von den ersten beiden Kunstaussstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg, die noch von Werner Teupser organisiert wurden, zum einen der Künstlerin Käthe Kollwitz gewidmet und zum anderen den „Schaffenden Menschen in den Werken der bildenden Kunst“ thematisierten, sollten die nachfolgenden Kunstaussstellungen von der neuen Museumsleitung konzipiert und durchgeführt werden. Johannes Jahn als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig wurde der neue Direktor des Museums der bildenden Künste und nahm damit eine Doppelrolle ein. Margarete Hartig, Schwägerin des Kulturamtsleiters Rudolf Hartig und Exilkünstlerin, wurde die Leiterin der grafischen Sammlung und Stellvertreterin des Direktors. Aufgrund ihrer biografischen, fachlichen und

persönlichen Hintergründe können Jahn und Hartig als zwei Pole der neuen Museumsleitung verstanden werden. Während Jahn durch die Verpflichtungen an der Universität und durch seinen Forschungsschwerpunkt in der Renaissance eher den konservativen Part einnahm, repräsentierte Hartig als Netzwerkerin und Künstlerin durch ihre Kontakte in die Verwaltung und die Kunstszene die Moderne. Soweit in den Quellen ersichtlich, beteiligten sich beide gleichermaßen an der Konzeption und Ausführung der Museumsarbeit. Wie im Vergleich mehrerer Strategiepapiere nachgewiesen werden konnte, nahm Margarete Hartig bereits vor Ihrer Anstellung am MdbK inhaltlichen Einfluss auf Ihren Schwager Rudolf Hartig und damit auf den kunstpolitischen Kurs der Leipziger Kulturverwaltung in der Mesoebene.

Es konnte an konkreten Beispielen nachgezeichnet werden, wie die ersten Kunstausstellungen nach Kriegsende organisiert und genehmigt wurden, wer an diesen Prozessen beteiligt war und welche Regelungen dafür eingehalten werden mussten. Auf der Mikroebene folgten die Akteur:innen inhaltlich einem Kurs, der so in allen vier Besatzungszonen nachweisbar ist. Für die Ausstellungen der ehemals verfemten Kunst wurde in allen Zonen neben den regional bekannten Personen ein ausgewählter Kreis von Künstler:innen der Avantgarde ausgewählt. Dazu zählten beispielsweise Ernst Barlach, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Max Pechstein oder Karl Schmidt-Rottluff. Auch in Leipzig wurde die Selektion dem Ausstellungskanon der direkten Nachkriegszeit angepasst. Eine Besonderheit in Leipzig ist die Hervorhebung der verfemten Künstler des „Leipziger Expressionismus“ wie Rüdiger Berlit, Eduard Einschlag oder Eugen Hamm, wobei die verschiedenen Verfolgungshintergründe nicht differenziert wurden. Die Malerin und spätere Professorin Elisabeth Voigt sowie der Grafiker Max Schwimmer nahmen eine Schlüsselrolle in den ersten Jahren nach Kriegsende ein. Beide galten als etablierte Persönlichkeiten, die hervorragende Beziehungen aufwiesen. So gelang der Anschluss an die lokale Presse, an die zeitgenössische lokale Kunst und an die Traditionen von Karl Hofer und Käthe Kollwitz.

Die Schau „Mitteldeutsche Kunst“ im Herbst 1946 baute auf einer zuvor in Halle (Saale) stattgefundenen Ausstellung auf, die lokale und gleichsam zeitgenössische Positionen präsentierte. Hier werden Kontinuitäten und Brüche in der kuratorischen Praxis vor und nach 1945 aufgegriffen. Anhand der Datenbanken „GDK Research“ und „Entartete Kunst“ ist es möglich, Künstler:innen und Kunstwerke zu identifizieren, die in der Zeit des

Nationalsozialismus gefördert wurden oder verfemt waren. Anhand des Ausstellungskatalogs kann für etwa ein Viertel der Personen eine Beteiligung bei den Großen Deutschen Kunstausstellungen, den offiziellen Verkaufsausstellungen der Nationalsozialisten, zwischen 1937 und 1944 nachgewiesen werden. Die Anzahl der im Rahmen der nationalsozialistischen Aktion „Entartete Kunst“ ab 1937 verfemten Künstler:innen war ebenso hoch. Die Hälfte der im Katalog „Mitteldeutsche Kunst“ Verzeichneten ließ sich in keiner der Datenbanken finden. In der Untersuchung lieferte insbesondere die Plastik „Lautenspielerin“ von Alfred Thiele mehrere Ansatzpunkte. Nicht nur wird sie bis heute in den Ausstellungen des Museums der bildenden Künste präsentiert, obwohl sie lediglich als Dauerleihgabe verzeichnet ist. Sie wurde bereits 1934 angefertigt und sowohl bei der *Kulturwoche* der NS-Kulturgemeinde des Ortsverbands Leipzig im gleichen Jahr als auch bei der GDK 1937 ausgestellt. Der prämierte Hochschullehrer Thiele prägte wie kaum ein anderer die Bildhauerei Leipzigs und kann als Referenz für eine Kontinuität in der Ausstellungspraxis vor und nach 1945 herangezogen werden. Für die Arbeiten Thieles wäre eine Aufarbeitung und Kommentierung seines Werks im öffentlichen (Stadt-)Raum, und dazu zählt auch das Museum der bildenden Künste, wünschenswert.⁸⁵¹ Kunstausstellungen, Kataloge und Druckerzeugnisse mussten bereits seit Kriegsende bei der Abteilung für Volksbildung der SMAD zur Genehmigung vorgelegt werden. Es war die Berichterstattung direkt an die russische Kommandantur in Leipzig und ab 1946 an die Landesverwaltung in Sachsen nötig. Bis zur Ausstellung „Die Malerei der Gegenwart“ hatten die Kurator:innen jedoch freie Hand in der Gestaltung ihrer Ausstellungen. Im Jahr 1947 griff erstmals die Zensur der sowjetischen Besatzer und die Handlungsspielräume der Akteur:innen wurden eingeschränkt. Mehrere Objekte, in einer kurz zuvor in Halle (Saale) stattgefundenen Schau noch genehmigt, wurden in Leipzig zensiert. In seiner Vielschichtigkeit ist die Analyse des Gemäldes „Requiem“ des Hallenser Malers und Hochschulprofessors Erwin Hahs besonders interessant. Denn es verbirgt die Übermalung eines Hitlerporträts und wog für den Künstler in der Ablehnung damit doppelt schwer. Da die Ausstellung „Die Malerei der Gegenwart“ während der Herbstmesse lief, urteilte die Kommandantur besonders scharf. Die Messeveranstaltungen wurden für die Repräsentation der kulturellen wie politischen Ziele der SMA vor einem internationalen

⁸⁵¹ Zum Umgang mit den Künstler:innen des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik nach 1945 vgl. Brauneis, Wolfgang/Gross, Raphael: Die Liste der "Gottbegnadeten". Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. München 2021.

Publikum genutzt. Mit der Ablehnung einzelner Kunstwerke als zu „pessimistisch“ oder zu „abstrakt“ knüpften die Kommandanten an die Ende der 1930er-Jahre in der Sowjetunion geführte „Expressionismusdebatte“ an. Der öffentliche Diskurs um Formalismus und Realismus in der Kunst wurde in der SBZ aber erst ab 1948 geführt.

Mit dem Kalten Krieg kam es ab 1948 in der Verwaltung und in der Kunstpolitik zu einer zunehmenden Zentralisierung. Der *Zweijahrplan* war die erste umfassende und längerfristige politische Maßnahme der SED, der die Bereiche Wirtschaft, Politik und Kultur nach sowjetischem Vorbild miteinander verband. Im *Zweijahrplan* wurde die künstlerische Produktion mit der Gesellschaft und hier besonders mit der Figur des Arbeiters und der Arbeiterin verknüpft. In der bildenden Kunst wurde der sogenannte *Sozialistische Realismus* proklamiert, dessen Grundlage die theoretischen und politischen Diskussionen in der Sowjetunion der 1930er-Jahre über eine Kunst des Realismus waren. Ein einheitlicher Stil kann im *Sozialistischen Realismus* nicht nachgewiesen werden, da es sich um eine gattungsübergreifende Kunstdoktrin Stalins, also um ideologisch aufgeladene und politisch instrumentalisierte Kunst handelt. Dass die künstlerische Qualität unter dieser Indoktrination litt, zeigt die Ausstellung „Stahl und Eisen. Bilder der Arbeit“ des Freiburger Künstlers Gottfried Bammes und seiner Betriebskunstgruppen, die auf Initiative des Leipziger Kulturamtsleiters Rudolf Hartig im Jahr 1950 am MdbK aufgebaut wurde. Der Autodidakt Bammes war einer der ersten Künstler, der die Betriebe aufsuchte, um dort Laienzirkel zu gründen. Das entsprach genau wie die Auswahl der Bildmotive und Bildgegenstände aus einem Stahlwerk, den Zielen des *Zweijahrplans*.

Die Formalismusdebatte erreichte mit einem Aufsatz in der *Täglichen Rundschau* im Januar 1951 ihren Höhepunkt in der DDR. Das für die Illustration des Textes ausgewählte Bildmaterial stand in direkter Verbindung zu einer zum gleichen Zeitpunkt am MdbK laufenden Ausstellung. Das Künstlerehepaar Hans und Lea Grundig aus Dresden präsentierte auf eigenen Wunsch seit Anfang Januar 1951 eine Auswahl ihres künstlerischen Schaffens. Unter anderem wurden Lea Grundigs Grafikzyklen ausgestellt, die während der Zeit des Exils entstanden und den Holocaust thematisieren. Aus der Folge „Niemals wieder!“ aus dem Jahr 1946 stammte auch die Tuschezeichnung „Terror“, die in der *Täglichen Rundschau* als Beleg für die Argumentation des Autors ausgewählt wurde, der die *Wege und Irrwege der modernen Kunst* aufzeigen wollte, so der Titel des Aufsatzes. Es folgte eine intensive, teils

öffentlich geführte Debatte unter Künstler:innen und Kulturfunktionär:innen. Die Leipziger Ausstellung wurde aufgrund des breiten medialen Interesses bis in die Frühjahrsmesse hinein verlängert.

Als Reaktion auf diese Debatte konzipierte das MdbK im Sommer 1951 eine Ausstellung mit Grafik aus eigenen Beständen, ergänzt um Reproduktionen mit dem Titel *Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus*, die bis in die Herbstmesse hinein verlängert wurde. In direkter Gegenüberstellung von realistischen und formalistischen Positionen konnten die Besucher ihr eigenes Urteil entwickeln. Anhand eines Museumsführers, der nur als Manuskript vorliegt und nicht zur Drucklegung kam, konnte die Ausstellung in Teilen rekonstruiert werden. Die Kuratoren verzichteten in ihren Kommentaren zum größten Teil auf eine negative Beurteilung, da die meisten der Objekte wenige Jahre zuvor als „Befreite Kunst“ präsentiert wurden. Von verschiedenen Seiten wurde der Vorwurf geäußert, dass in der Ausstellung die kunstpolitischen Debatten nicht ausreichend thematisiert wurden. Rudolf Hartig forderte zudem den Abbau eines ganzen Raumes mit Zeichnungen Pablo Picassos. Obschon der Museumsdirektor die Werke des spanischen Künstlers abnehmen ließ, weigerte er sich auf die anderen Forderungen des Kulturamtsleiters einzugehen und damit von seiner Konzeption abzuweichen. In diesem Vorgang wurde die Selbstbehauptung und die gefestigte Position von Johannes Jahn gegenüber Hartig und der Kulturverwaltung besonders deutlich. In den darauffolgenden Monaten lief die Schau als Wanderausstellung in Chemnitz und in den Leipziger Betrieben. Die Ausstellung des Museums der bildenden Künste erfüllte damit auf mehreren Ebenen die staatlichen Forderungen des *Fünfjahrplans*, der mit der *Kulturwoche* Anfang 1951 in Leipzig kunstpolitisch eröffnet wurde.

Die Kunstaussstellungen während der Messezeit wurden über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg anhand der gedruckten Messekulturprogramme analysiert. Die Verbindung von Wirtschaft und Kultur war und ist in Leipzig aus den bereits genannten Gründen besonders eng; Kultur galt als Wirtschaftsfaktor. Dabei wurden die Messeprogramme sowohl konzeptionell als auch visuell als Projektionsflächen der staatlichen und städtischen Kulturpolitik genutzt, womit eine der aufgestellten Thesen belegt werden konnte. Konzipiert vom Volksbildungsamt der Stadt Leipzig wurden die Programmhefte zur Bewerbung und Vermittlung der Kulturveranstaltungen genutzt. Bis 1949 gestalteten die

Leipziger Künstler Max Schwimmer und Karl Miersch die Titelblätter, womit an den Stil der Zwischenkriegszeit angeknüpft werden konnte. Im Jahr der DDR-Gründung folgte ein stilistischer und motivischer Bruch in Annäherung an die Formensprache des *Sozialistischen Realismus*. Die Kunstaussstellungen während der Messe am MdbK zeigten vordergründig die Meisterwerke des Hauses und boten Anknüpfungspunkte für die in den direkten Nachkriegsjahren geführte Erberezeption der SBZ/DDR. Max Klinger wurde als bedeutendster Leipziger Künstler jener Zeit im gesamten Untersuchungszeitraum ausgestellt. Es kann davon ausgegangen werden, dass spätestens ab 1949 auch die Objekte aus den „Schlossbergungen“ in diesem Zusammenhang zur Hängung kamen. Daneben ging es sowohl der Museumsleitung als auch der Kulturverwaltung mit den Kunstaussstellungen um eine Positionierung zu den aktuellen kunstpolitischen Debatten. Mit der Auswahl systemkonformer Künstler:innen wie Otto Nagel, mit Wanderausstellungen zur Kunst der sowjetischen Nachbarstaaten und der Verlängerung von Ausstellungen, die zu kunstpolitischen Diskussionen anregten wie im Falle des Ehepaares Grundig, beteiligten sich MdbK und Kulturamt am landesweiten Diskurs. Mit der vom MdbK selbst konzipierten Schau *Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus* kam es zum Konflikt zwischen Hartig und Jahn, der einerseits den politischen Druck des Kulturamtsleiters und andererseits die stabile Position des Museumsdirektors verdeutlichte. Der Prozess um die Verschärfung des kunstpolitischen Kurses der SED begann 1949 und kulminierte 1951 in der öffentlich geführten Formalismusdebatte. In der Folge verließen Schlüsselfiguren wie beispielsweise Margarete Hartig oder Max Schwimmer die Stadt oder gar das Land.

Schließlich kann für die museale Praxis am MdbK Leipzig festgehalten werden, dass die besondere lokale, wirtschaftliche und kulturelle Situation mit einem einzigartigen Netzwerk von Akteur:innen einherging, dessen Wurzeln auf die Zwischenkriegszeit zurückgehen. Familiäre, politische und künstlerische Bande führten die Akteur:innen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Leipzig zusammen und nicht selten übernahmen sie mehrere Funktionen und Rollen in der Kulturpolitik. Der kulturelle „Aufbau“ gelang in Leipzig durch den Katalysator Messe und durch die kurzen Wege zwischen Verwaltung und Museum. Der Einfluss einzelner Personen auf die museale Praxis wurde anhand der Kunstaussstellungen und des Kunsttransfers in der direkten Nachkriegszeit deutlich. Die Akteur:innen in der Pleißestadt behaupteten sich gegen die Landesverwaltung und sicherten dem Museum

damit eine der bedeutendsten privaten Kunstsammlungen Mitteldeutschlands, die der Familie Speck von Sternburg, die bis heute einen Grundpfeiler des Bestandes am Museum der bildenden Künste bildet.

Die Anknüpfungspunkte an die hier zusammengetragenen Forschungsergebnisse sind facettenreich. Zuerst wäre die Ausweitung des Untersuchungszeitraumes zu nennen. Vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen wäre eine Längsschnittstudie der musealen Praxis am MdbK von 1900 bis 2000 interessant, insofern der methodische Zugang und die Aufteilung der Untersuchungsebenen beibehalten bliebe. Insbesondere die hier aufgezeigten Beziehungen der Akteur:innen untereinander in ihren persönlichen, politischen und künstlerischen Verflechtungen wäre für die Zeit von 1900 bis 1933, 1951 bis 1989, ja sogar von 1951 bis 2000 spannend. Während über die Begründer der „Leipziger Schule“ zahlreiche Publikationen erschienen sind, blieben die Forschungsarbeiten zu den vorangegangenen Künstlergenerationen bis auf wenige Ausnahmen aus.⁸⁵² Für einige der hier recherchierten und vorgestellten Akteur:innen aus der Kulturpolitik fehlt es überraschenderweise an Aufarbeitung. Allen voran steht der bis in die höchsten politischen Ebenen vorgedrungene Kulturfunktionär Helmut Holtzhauer. Auch wenn dieser nur in den ersten Jahren direkt die Leipziger Kulturpolitik beeinflusste, wirkten sich seine Entscheidungen doch indirekt bis weit in die 1950er-Jahre auf die Kultur in der Messestadt aus. Ebenso wenig von der Biografieforschung wahrgenommen wurden Rudolf Hartig und seine Familienangehörigen Valentin und Margarete Hartig. Johannes Jahn in seiner Doppelrolle zu untersuchen, wäre vor dem Hintergrund seines noch nicht wissenschaftlich bearbeiteten Nachlasses im Staatsarchiv Leipzig relevant. Direkt daran anschließend wäre eine Untersuchung der wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Museum der bildenden Künste und dem Institut für Kunstgeschichte sinnvoll. Der Ansatz der Organisationsforschung würde sich hier ebenso anbieten.

Abschließend wäre es lohnend, den vergleichenden Ansatz der städtischen Kulturpolitik, wie ihn Thomas Höpel in seinen Studien anwendet, auch für die Museen weiter zu verfolgen. Besonders eine Gegenüberstellung mit Frankfurt am Main wäre für das Kunstgewerbe, die

⁸⁵² Für die Burg Giebichenstein in Halle (Saale) veröffentlichte die Kunsthalle Talstraße in den vergangenen Jahren mehrere Kataloge in der Auseinandersetzung mit den Akteur:innen vor 1960. Vgl. Homepage Kunsthalle Talstraße. URL: <https://kunstverein-talstrasse.de/publikationen/kataloge/> (abgerufen am: 3.6.2022).

Kunstgewerbemuseen und die Kunstgewerbemessen nicht nur aufgrund personeller Überschneidungen in der direkten Nachkriegszeit aufschlussreich.⁸⁵³ Da Frankfurt am Main ebenso wie Leipzig als „Second City“ klassifiziert werden kann, verspricht der komparatistische Ansatz hier weitere Erkenntnisse zu den Unterschieden und Gemeinsamkeiten der Kulturpolitik in den beiden entstehenden Nachfolgestaaten NS-Deutschlands.

⁸⁵³ Vgl. Schriftwechsel zwischen Helmuth Bethe und Stadt Leipzig, Abteilung Kunst und Literatur, 25.6.51: „Der Unterzeichnete ist, wohl auf Grund seines beifällig aufgenommenen Vortrags in Hildesheim, von den Museen in Osnabrück, Hamm, Hagen und Dortmund eingeladen worden, dort Lichtbilder-Vorträge über 'Altmeißner Porzellan' und 'Ewige Formen im Kunsthandwerk' zu halten. Eine weitere Einladung vom Landesmuseum Münster steht noch aus. [...] Als Termin für die Vorträge wird voraussichtlich Mitte September genannt werden, da für den Unterzeichneten zu Anfang September zwecks Mitjurierung des Kunsthandwerks auf der Frankfurter Messe von der Regierung der DDR ohnehin ein Interzonenpaß vermittelt werden soll.“ StadtAL, StVuR 8733, Bl. 22.

Anhang

I. Abkürzungsverzeichnis

ASSO	Assoziation revolutionärer bildender Künstler
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CDU	Christlich Demokratische Union
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DVV	Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
GDK	Große Deutsche Kunstaussstellung
HGB	Hochschule für Grafik und Buchkunst
KJVD	Kommunistischer Jugendverband Deutschlands
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LRS	Landesregierung Sachsen
KB	Kulturbund
KGM	Kunstgewerbemuseum
LDPD	Liberaldemokratische Partei Deutschlands
LVZ	Leipziger Volkszeitung
LZ	Leipziger Zeitung
LNN	Leipziger Neueste Nachrichten
MdbK	Museum der bildenden Künste Leipzig
MfK	Ministerium für Kultur
Mfs	Ministerium für Staatssicherheit der DDR
MM	Muster Messe
ND	Neues Deutschland
NFG	Nationale Forschungs- und Gedenkstätten
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
OBM	Oberbürgermeister
SAJ	Sozialistische Arbeiter-Jugend
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SMA	Sowjetische Militäradministration

SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SMAS	Sowjetische Militäradministration in Sachsen
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
Stakuko	Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten
SU	Sowjetunion
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
VBA	Volksbildungsamt
VBK	Verband Bildender Künstler der DDR
VBKD	Verband Bildender Künstler Deutschlands
ZK	Zentralkomitee

II. Literatur- und Quellenverzeichnis

Archive

- AdsD - Archiv der sozialen Demokratie
- Archiv MdbK Leipzig - Archiv Museum der bildenden Künste Leipzig
- BArch, DR 1 - Bundesarchiv, Ministerium für Kultur
- Bildarchivdatenbank des Deutschen Historischen Museums Berlin (LeMO, Lebendiges Museum Online)
- Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung - Archiv/Archiv der Akademie der Pädagogischen Wissenschaften der DDR/Nachlässe, Vorlässe, Teilnachlässe und Personenfonds
- BStU - Bundesarchiv Stasi-Unterlagen-Archiv
- BStU, LPZ ZMA - Bundesarchiv Stasi-Unterlagen-Archiv, Leipzig, Zentrale Materialablage
- BStU, MfS, AP - Bundesarchiv Stasi-Unterlagen-Archiv, Ministerium für Staatssicherheit, Allgemeine Personenablage
- BStU, MfS, BV Dresden - Bundesarchiv Stasi-Unterlagen-Archiv, Ministerium für Staatssicherheit, Bezirksverwaltung Dresden
- BStU, MfS, BV Leipzig, ZMA - Bundesarchiv Stasi-Unterlagen-Archiv, Ministerium für Staatssicherheit, Bezirksverwaltung Leipzig, Zentrale Materialablage

- BStU, MfS, HA XX - Bundesarchiv Stasi-Unterlagen-Archiv, Ministerium für Staatssicherheit, Hauptabteilung 20 (Staatsapparat, Kultur, Kirche, Untergrund)
- BStU, MfS, ZAIG - Bundesarchiv Stasi-Unterlagen-Archiv, Ministerium für Staatssicherheit, Zentrale Auswertungs- und Informationsgruppe
- SAMPO, BArch, DY 21 - Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, Zentraler Ausschuß für Jugendweihe 1954–1992
- SächsStA-L - Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig
- SLUB Dresden, Mscr.Dresd.App - Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Spezialkatalog der Handschriften
- StadtAL, StVuR - Stadtarchiv Leipzig, Stadtverordnetenversammlung und Rat der Stadt Leipzig 1945–1990
- StadtAL, Fotosammlung/BA - Stadtarchiv Leipzig, Fotosammlung/Bildarchiv
- StadtAL, ZGS - Stadtarchiv Leipzig, Zeitgeschichtliche Sammlung 1945–1990
- Stadtgeschichtliches Museum Leipzig
- UAL - Universitätsarchiv Leipzig

Gedruckte Quellen

Zeitschriften/Zeitungen

Anonym: Interview zwischen Oberbürgermeister Dr. Zeigner und dem Leiter des Kulturamtes der Stadt Leipzig, Stadtdirektor Hartig. In: Neues Deutschland, 1/103, 23.8.1946, S. 3.

Anonym: „Messe bleibt rein dekorativ“. In: Die Zeit, 11/1947.

Anonym: Bildende Kunst und Zweijahresplan, Sächsische Arbeitsgemeinschaft 'Bildende Kunst'. In: LVZ, 7.10.48.

Anonym: MdbK bereitet Ausstl. "Kunst des 20. Jahrhunderts" vor. In: LVZ, Nr. 251, 28.10.1948.

Anonym: Sachsens kulturpolitische Aufgaben im Zweijahrplan. In: Neues Deutschland, 2.2.1949.

Anonym: Kunst - genauer betrachtet. In: Berliner Zeitung, 7/291, 15.12.1951, S. 3.

Becker, Felix: Zwei neuaufgefundene Studien Matthias Grünewalds. In: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 25, 49/1914, S. 275-277.

Bucerius, Gerd: Leipziger Messe. In: Die Zeit, 13, 1946, S. 1.

Die Aktion, hrsg. v. Franz Pfemfert, 9, 21/22 (7. Juni 1919).

URL: <http://archive.org/details/DieAktion09jg1919> (abgerufen am: 10.11.2020).

Delpy, Egbert: Hildegard Heyne 65 Jahre alt. In: Leipziger Neueste Nachrichten, 16.2.1943.

Grohmann, Will: Kunst aus allen Zonen. Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden. In: Die Neue Zeitung, 13.9.1946.

Grotewohl, Otto/Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Vor 40 Jahren. Unermeßliche kulturelle Werte. Von der Sowjetunion der Menschheit bewahrt. In: Forschungen und Berichte, 25/1985, S. 7-8.

Hartig, Rudolf: Der Aufbau des Leipziger Kulturlebens. In: Leipziger Volkszeitung, 84, 28.8.1946

Kinkel, Hans: Rezensionen zur Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst“. In: LVZ, Nr. 172, 10.12.1946; LVZ, Nr. 176, 14.12.1946; LVZ, Nr. 179, 18.12.1946.

Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft. Hrsg. v. Arbeiter-Bildungsinstitut Leipzig, 1924–1933.

Little, Wm. A.: Helmut Holtzhauer 1912–1973. In: The German Quarterly, 47/1, 1974, S. 168.

Lüdecke, Heinz: Leipzig ein bedeutendes deutsches Kulturzentrum. Die Messestadt erwartet ihre Gäste aus der ganzen Welt mit einem reichhaltigen Kulturprogramm. In: Neues Deutschland, 6/53, 4. März 1951, S. 20.

Möbius, Friedrich: Ein Museum und der Formalismus. Leipzig nimmt die Diskussion wieder auf. In: Die Union/Bezirk Leipzig Halle, 28.8.1951, S. 2-3.

Nagel, Otto: Die Kunst - eine Waffe des Volkes. Ein Beitrag zur freien Diskussion über die bildende Kunst, in: Tägliche Rundschau, 14. Februar 1951, S. 4.

Orlow, N: Wege und Irrwege der modernen Kunst. In: Tägliche Rundschau, 19, 23.1.1951, S. 4.

URL: <http://www.herakleskonzept.de/material/index.php/leipziger-schule-ab-1945.html>
(abgerufen am: 3.4.2020).

Reschke, Herbert: Krise oder Untergang der Malerei. In: Bildende Kunst, 2, 8/1948, S. 27-28.

Schwimmer, Max: Plastik und Zeichnung. Ausstellung Mitteldeutscher Kunst. In: Leipziger Zeitung, Nr. 192, 19.12.1946.

Schwimmer, Max: Die Jungen und die Neuen. Erste Leipziger Graphikschau. In: Leipziger Zeitung, Nr. 155, 6.7.1947.

Werner, Bruno E.: Begegnung mit befreiter Kunst. In: Die Zeit, 5, 1946.

W.R.: Leipzigs Bildermuseum an erster Stelle. In: Leipziger Zeitung, Nr. 104, 6.9.1946

Ziegner, Helmut: Herbert Stockmann. In: Zeitschrift für Kunst, 4/1947, S. 65-67.

Ausstellungskataloge

Bethe, Hellmuth/Franz, Rudolf: Führer durch die Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen. Hrsg. v. Volksbildungsamt der Stadt Leipzig. Ausst. Kat. der Leipziger Museen. Leipzig 1948.

Bockwitz, Hans: buch, schrift, werbekunst. Schau des graphischen Schaffens seit 1945. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1947.

Conrad Felixmüller. Graphik aus 6 Jahrzehnten. Ausst. Kat. Staatl. Lindenau-Museum Altenburg und Museum der bildenden Künste Leipzig. Altenburg 1972.

Däubler, Theodor/Grohmann, Will: Lasar Segall. Ausst. Kat. Folkwang-Museum Hagen. Dresden 1920.

Der Präsident der Provinz Sachsen, Abteilung Volksbildung, Kunst und Literatur (Hg.): Kunstaussstellung der Provinz Sachsen 1946. Städtisches Museum in der Moritzburg Halle. Halle 1946.

Freier Deutscher Gewerkschaftsbund (Hg.): Leipziger Kunstaussstellung 1948. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste, Villa Harck. Leipzig 1948.

FDGB/Volksbildungsamt Leipzig (Hg.): Erste Leipziger Kunstaussstellung 1946. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1946.

FDGB (Hg.): Leipziger Kunstaussstellung 1948. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1948.

FDGB/Leipzig Volksbildungsamt/Museum der bildenden Künste (Hg.): Leipziger Kunstaussstellung 1950. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Villa Harck. Leipzig 1950.

Gabelentz, Hanns-Conon von der: Conrad Felixmüller. Ein Beitrag zur Frage der Tafelmalerei. Altenburg 1946 (Veröffentlichungen aus den Sammlungen der Stadt Altenburg/Thür., 1).

Gerstenberger, Gustav: Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik, Plastik der Gegenwart. Chemnitz 1947.

Hartig, Margarete: Meisterwerke moderner Kunst. Malerei, Plastik, Grafik. Ausst. Kat. Galerie Lothar Hempe, Weimar. Weimar 1948.

Hartig, Margarete/Volksbildungsamt Borna: 1. Kunstausstellung 1946 Landkreis Borna. Malerei, Graphik, Plastik, Kunstgewerbe, Keramik. Ausst. Kat. Aula der Oberschule, Borna. Borna 1946.

Jahn, Johannes: Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik, Plastik der Gegenwart. Ausst. Kat. Museum d. Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1946.

Jahn, Johannes: Malerei der Gegenwart. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1947.

Jahn, Johannes: Karl Hofer und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1948.

Jahn, Johannes: Alfred Thiele/Georg Quenzel im Museum der bildenden Künste. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1956.

Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Wirkungsgruppe Altenburg (Hg.): Sonderausstellung Käthe Kollwitz. Ausst. Kat. Lindenau Museum Altenburg. Altenburg 1946.

Publizistik

Grundig, Hans: Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers. Berlin 1957.

Grundig, Hans/Grundig, Lea: Reproduktionen. Hans und Lea Grundig. Berlin 1959 (Kämpfende Kunst).

Grundig, Lea: Gesichte und Geschichte. Berlin 1960.

Grundig, Lea: Kunst unserer Zeit. Berlin 1962.

Grundig, Lea: Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens. Berlin 1978

Hartig, Margarete: Bildende Kunst in Leipzig. In: Leipziger Kalender, Jul/Aug 1947, unapg.

Hentschel, Walter: Hans Witten. Leipzig 1938, Vorwort.

URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/519016/1> (abgerufen am: 27.1.2022).

NS-Kulturgemeinde Ortsverband Leipzig (Hg.): „Kulturwoche 1934 in Leipzig“, Programmheft. Leipzig 1934.

Teupser, Werner: Kunst und ihre Sammlung in Leipzig. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Leipziger Kunstvereins und Museums der bildenden Künste. Leipzig 1937.

Vogel, Julius: Das städtische Museum zu Leipzig von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig 1892.

Berichte

Bericht des Chefs der Propaganda-Abteilung der Verwaltung der SMA der Provinz Sachsen Major Demidow an den Chef der Propagandaverwaltung der SMAD Oberst Tjulpanow über die Ergebnisse der Kulturwoche, 26. April 1946. In: Foitzig, Jan/Möller, Horst/Tschubarjan, Alexandr O.: Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung 1945–1949. Ziele, Methoden, Ergebnisse, Dokumente aus russischen Archiven. München 2005 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 15), S. 103-105.

Dorn, Walter L.: Inspektionsreisen in der US-Zone: Notizen, Denkschriften und Erinnerungen aus dem Nachlaß. Hrsg. und übersetzt v. Lutz Niethammer. Stuttgart 1973.

Sekundärliteratur

Ahbe, Thomas: Das Versteigerungshaus Hans Klemm und die Ausplünderung der Leipziger Juden im „Dritten Reich“. In: Schötz, Susanne (Hg.): Leipzigs Wirtschaft in Vergangenheit und Gegenwart. Leipzig 2012, S. 305-335.

Akynša, Konstantin/Kozlov, Grigorij/Toussaint, Clemens (Hg.): Operation Beutekunst. Die Verlagerung deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion nach 1945. Nürnberg 1995 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 12).

Alter, Irina: Die Rolle der Dresdener Kunstsammlungen in den militärischen und politischen Machtspielen nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 36/2010, S. 204-213.

Airieta, Katrin: Erwin Hahs. Tektonik des Geistes. Ausgewählte Arbeiten auf Papier zu den Lebensstationen und Selbstzeugnissen der Tagebücher. Ausst. Kat. Kunstkatzen Ahrenshoop. Berlin 2008.

arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst, Textquellen digital, Kataloge der "Großen Deutschen Kunstausstellung".

URL: <https://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/kataloge-der-grossen-deutschen-kunstaustellung/> (abgerufen am: 9.7.2020).

Bartels, Kristin: Bürgerliches Mäzenatentum in Leipzig. Die Sammlung Adolph Heinrich Schletter im Museum der Bildenden Künste. In: Schmidt, Hans-Werner (Hg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2015, S. 340-353.

Bartsch, Michael: Adel in Sachsen. Ihre Majestäten möchten gerne mehr. Die Hoheiten belieben nicht zu scherzen: Nachfahren sächsischer Fürsten fordern vom Freistaat Kunst im Wert von rund 10 Millionen Euro zurück. In: TAZ online, Stand: 11.11.2013.

URL: <http://www.taz.de/!5055267/> (abgerufen am: 05.04.2016).

Bassistow, Julij W.: Oberst Tjulpanow und die Bildungs- und Kulturpolitik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. In: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung, 1996, S. 305-318.

Baumann, Kirsten: Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927–1939. Weimar 2002.

Becker, Maximilian: Die Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ/DDR 1945–1953. Sowjetische Literatur und deutsche Klassiker im Dienst der Politik Stalins. Onlinepublikation Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 2007.

URL: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/id/eprint/2070> (abgerufen am: 11.8.2021).

Behrends, Rainer: Der Bildhauer Rudolf Oelzner (1906–1985). Plastiken, Medaillen, Modelle, Zeichnungen. Ausst. Kat. Galerie im Hörsaalbau, Universität Leipzig. Leipzig 1997.

Behrendt, Harald: Die Leipziger Malschule und Werner Tübke. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 71/2008, S. 101-120.

Beier, Achim: Die Stellung der Leipziger Messe in der DDR bis zum Mauerbau (1949 bis 1961). In: Zwahr, Hartmut (Hg.): Leipzigs Messen 1497–1997. Teilbd. 2: 1914–1997. Köln, Weimar, Wien 1999 (Geschichte und Politik in Sachsen, 9,2), S. 655-665.

Bernhard, Henry: Rückgabe von Kulturgütern in Ostdeutschland. Was von der Enteignung übrig blieb. In: Deutschlandfunk online, Stand: 08.01.2016.

URL: http://www.deutschlandfunk.de/rueckgabe-von-kulturguetern-in-ostdeutschland-was-von-der.724.de.html?dram:article_id=341970 (abgerufen am: 5.4.2016).

Berswordt-Wallrabe, Kornelia von: Entzug von Kunst und Kulturgut in der DDR. In: Krempel, Ulrich/Krull, Wilhelm/Wessler, Adelheid (Hg.): Erblickt, verpackt und mitgenommen - Herkunft der Dinge im Museum. Provenienzforschung im Spiegel der Zeit. Hannover 2013, S. 119-136.

Blumberg, Nora: Leipzig unterm Sternenbanner. Der Neuaufbau der Stadtverwaltung unter amerikanischer Besatzung. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Stadt und Krieg: Leipzig in militärischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Leipzig 2014 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 8), S. 461-496.

Blumberg, Nora: Organisierte Freiheit. Einblicke in die Zusammenarbeit zwischen Militärregierung und Stadtverwaltung am Beispiel der Displaced Persons in Stadt- und Landkreis Leipzig unter amerikanischer Besatzung 1945. In: Brunner, Detlev/Kenkmann, Alfons (Hg.): Leipzig im Nationalsozialismus: Beiträge zu Zwangsarbeit, Verfolgung und Widerstand. Leipzig 2016 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 13), S. 155-178.

Boehling, Rebecca/Urban, Susanne/Bienert, Rene (Hg.): Freilegungen. Displaced Persons - Leben im Transit: Überlebende zwischen Repatriierung, Rehabilitation und Neuanfang. Göttingen 2014 (Jahrbuch des International Tracing Service, 3).

Böick, Marcus/Schmeer, Marcel: Aus dem toten Winkel ins »Kreuzfeuer der Kritik«? Organisationen in der zeithistorischen Theorie und Praxis. In: Böick, Marcus/Schmeer,

Marcel (Hg.): Im Kreuzfeuer der Kritik: umstrittene Organisationen im 20. Jahrhundert. Frankfurt 2020, S. 9-65.

Bohse, Daniel: Demokratischer Neuanfang versus Kontinuität. Politische Säuberung und Personalpolitik der Stadtverwaltung Halle 1945–1948. In: Sachsen und Anhalt. Jahrbuch der Historische Kommission in Sachsen-Anhalt, 24, 2002/2003, S. 351-390.

Bonke, Manuela: Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR. Köln 2007 (Dresdner historische Studien, 6). Zugl. Diss. TU Dresden 2005.

Braun, Matthias/Prittwitz, Gesine von: Abteilung 7: Kultur und Massenkommunikationsmittel. In: Auerbach, Thomas u.a. (Hg.): Hauptabteilung XX. Staatsapparat, Blockparteien, Kirchen, Kultur, „politischer Untergrund“ (MfS-Handbuch). Berlin 2008, S. 122-137.

Brauneis, Wolfgang/Gross, Raphael: Die Liste der "Gottbegnadeten". Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin. München 2021.

Brenner, Hildegard: Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 10/1, 1962, S. 17-42.

Broszat, Martin (Hg.): SBZ-Handbuch. Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949. München 1993.

Brüne, Gerd: Von Kunst und Politik. Lea Grundig in publizierten und unpublizierten Dokumenten. In: Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin. Ausst. Kat. Ladengalerie Berlin 1996. Berlin 1996, S. 82-105.

Buchbinder, Dagmar: Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951–1953) - eine Kulturbehörde „neuen Typus“. In: Stadt, Jochen (Hg.): "Die Eroberung der Kultur

beginnt!" Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED. Frankfurt/M. 2011 (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, 15), S. 9-276.

Bußmann, Frédéric: Das Museum der bildenden Künste Leipzig 1945–1955, Vortrag auf der Tagung „So fing man einfach an, ohne viele Worte. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem 2. Weltkrieg“. Museum Ludwig, Köln, 9.–10. November 2012. Onlinepublikation.

URL: <http://frederic.bussmanns.eu/blog/2012/11/13/das-museum-der-bildenden-kuenste-leipzig-1945-1955-vortrag-auf-der-tagung-so-fing-man-einfach-an-ohne-viele-worte-ausstellungswesen-und-sammlungspolitik-in-den-ersten-jahren-nach-dem-2-welt/>

(abgerufen am: 9.1.2020).

Bußmann, Frédéric: Sammlungsaufbau und Moderne im Museum der bildenden Künste Leipzig 1945–1955. In: Friedrich, Julia/ Prinzing, Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 203-211.

Bußmann, Frédéric: Ambivalente Heldengeschichte. Rezeption und Kanonisierung der expressionistischen Künstlergruppen „Brücke“ und „Blauer Reiter“ nach dem Zweiten Weltkrieg in Ost- und Westdeutschland. In: Brücke und Blauer Reiter. Hrsg. v. Frédéric Bußmann, Roland Mönig und Daniel J. Schreiber. Ausst. Kat. Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See, Kunstsammlungen Chemnitz und Van der Heydt-Museum Wuppertal 2021–2022. Köln 2021, S. 109-125.

Büttner, Ursula/Voss-Louis, Angelika (Hg.): Neuanfang auf Trümmern: Die Tagebücher des Bremer Bürgermeisters Theodor Spitta 1945–1947. München 1992.

Ciesla, Burghard: Winner takes all. The Soviet Union and the Beginning of Central Planning in Eastern Germany, 1945–1949. In: Berghoff, Hartmut/Balbier, Uta Andrea (Hg.): The East German Economy, 1945–2010. Falling behind or catching up? New York 2014. S. 53-75.

Claus, Sylke: Das Leipziger Bildermuseum am Augustusplatz. Planung, Bau und Ausstattung. Leipzig 2003 (Schriftenreihe der Maximilian-Speck-von-Sternburg-Stiftung, 1).

Cleve, Ingeborg: Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Klassik in Weimar in der Ära Holtzhauer (1954–1973). In: Ehrlich, Lothar (Hg.): Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 343-358.

Conermann, Gisela: Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift "Bildende Kunst" von 1947 bis 1949. Berlin u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, 28/Kunstgeschichte, 230).

Creuzberger, Stefan: Die sowjetische Besatzungsmacht und das politische System der SBZ. Weimar, Köln, Wien 1996 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 3). Zugl. Diss. Univ. Bonn 1994.

Dalbajewa, Birgit/Fleischer, Simone/Lupfer, Gilbert/Schröter, Kathleen (Hg.): Sozialistisch sammeln. Die Galerie Neue Meister zur Zeit der DDR. Köln 2014.

Dalton, Caitlin: Hans Grundig's Critical Legacy in the Postwar Press. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden).

URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/caitlin-dalton/> (abgerufen am: 27.3.2020).

Dantonel, Frédéric: Der „Komplex Rote Kapelle“. In: Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat. 36/2014, S. 3-19.

Denzel, Markus A.: Die Leipziger Messe als „Schaufenster der Republik“. In: Hehl, Ulrich v. (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 546-550.

Deutsch-Russischer Museumsdialog (Hg.): Verlust + Rückgabe. Veranstaltung aus Anlass des 50. Jahrestages der Rückführung von Kulturgütern aus der Sowjetunion. Berlin 2008.

URL: https://www.kulturstiftung.de/wp-content/uploads/2015/07/Broschuere_Verlust_Rueckgabe_deu.pdf (abgerufen am: 15.4.2022).

Dietrich, Anke: Will Grohmann im Kontext der Kunst- und Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland 1945–1948. Maschinenmanuskript. Onlinepublikation Magisterarbeit TU Dresden 2013.

URL: https://www.academia.edu/29122111/Will_Grohmann_im_Kontext_der_Kunst-und_Kulturpolitik_im_Nachkriegsdeutschland_1945-1948 (abgerufen am: 25.1.2022).

Dietrich, Gerd: "...wie eine kleine Oktoberrevolution..." Kulturpolitik in der SMAD 1945–1949. In: Clemens, Gabriele (Hg.): Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945–1949. Stuttgart 1994 (Historische Mitteilungen/Beiheft, 10), S. 219-236.

Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR. 3 Bde. München 2018.

Dietrich, Gerd: Die Ambivanlenz der Politik. Kulturpolitische Rahmenbedingungen der 1950/1960er Jahre. In: Rataiczky, Mathias (Hg.): Grenzerfahrungen. Hommage zum 100. Ausst. Kat. Kunsthalle Talstrasse, Halle (Saale). Halle 2021, S. 162-173.

Donth, Stefan: Vertriebene und Flüchtlinge in Sachsen 1945 bis 1952. Die Politik der sowjetischen Militäradministration und der SED. Köln, Weimar, Wien 2000 (Geschichte und Politik in Sachsen, 15). Zugl. Diss. Univ. Leipzig 1999.

Donth, Stefan: Die Rolle der sowjetischen Besatzungsmacht bei der Errichtung des kommunistischen Machtapparats in Sachsen von 1945 bis 1952. In: Schmeitzner, Maik/Vollnahl, Clemens/Weil, Francesca (Hg.): Von Stalingrad zur SBZ. Sachsen 1943 bis 1949. Göttingen 2006 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 60), S. 223-238.

Dörr, Benjamin: Der Lützschenauer Park des Maximilian Speck von Sternburg. Bürgerliche Gartenkunst im Biedermeier. Hamburg 2021 (Schriften zur Kunstgeschichte, 76). Zugl. Diss. Univ. Halle 2020.

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

Erler, Peter/Laude, Horst/Wilke, Manfred (Hg.): "Nach Hitler kommen wir" Dokumente zur Programmatik der Moskauer KPD-Führung 1944/45 für Nachkriegsdeutschland. Berlin 1994.

Farmer, Walter I.: Die Bewahrer des Erbes. Das Schicksal deutscher Kulturgüter am Ende des Zweiten Weltkrieges. Berlin 2002.

Feist, Günter: Hans Grundig. Dresden 1979.

Feist, Ursula: Künstlerinnen in der DDR - Die Generation der Anfänge. In: Feist, Günter u.a.: Kunstdokumentation SBZ, DDR: 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 298-319.

Fiedler, Yvonne: Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität. Berlin 2013. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2012.

Foitzik, Jan: Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. Struktur und Funktion. Berlin 1999 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, 44).

Foitzik, Jan: Weder „Freiheit“ noch „Einheit“: Methoden und Resultate der kulturpolitischen Umorientierung in der sowjetischen Besatzungszone. In: Möller, Horst/Tschubaijan, Alexandr (Hg.): Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung. 1945–1949. München 2005, 31-57.

Foitzik, Jan/Petrov, Nikita Vasil'evič: Die sowjetischen Geheimdienste in der SBZ/DDR von 1945 bis 1953. Berlin, New York 2009 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 17).

Foitzik, Jan (Hg.): Sowjetische Interessenpolitik in Deutschland 1944–1954. Dokumente. München 2012 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 18).

Foitzik, Jan (Bearb.): Inventar der Befehle des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945–1949. Offene Serie. München 1995/Reprint 2015 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 8).

URL: <https://doi.org/10.1515/9783110974331> (abgerufen am: 7.4.2021).

Foitzik, Jan: Sowjetische Kommandanturen und deutsche Verwaltung in der SBZ und frühen DDR. Berlin, München, Boston 2016 (Texte und Materialien zur Zeitgeschichte, 19).

Fraktion Bündnis 90/Die Grünen im Stadtrat Leipzig/Warmbier, Helmut (Hg.): Pater Aurelius Arkenau O.P. Leipzig 1996. Onlinepublikation.

URL: <https://www.gruene-fraktion-leipzig.de/files/GrueneFraktion/publikationen/pater-aurelius.pdf> (abgerufen am: 3.2.2022).

Friedrich, Julia (Hg.): Der geteilte Picasso. Der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR. Ausst. Kat. Museum Ludwig Köln. Köln 2021.

Fuhrmeister, Christian: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944. In: Ruppert, Wolfgang (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die ‚Deutsche Kunst‘, Die Kunstpolitik und die Berliner Hochschule. Köln 2015, S. 97-106.

Fulda, Bernhard: Die Entstehung einer Deutschen Nachkriegslegende. In: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, Ausst. Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof Berlin, hrsg. v. Bernhard Fulda, Aya Soika u.a. München 2019, S. 221-247.

Fulda, Bernhard: Emil Nolde. Eine Deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. In: Hoffmann, Meike/Scholz, Dieter (Hg.): Überwältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis. Berlin 2020, S. 213-321.

Fulda, Bernhard: Das Schweigen der Quellen. Leerstellen bei Emil Nolde. In: Hoffmann, Meike/Scholz, Dieter (Hg.): Überwältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis. Berlin 2020, S. 256-267.

Gibas, Monika (Hg.): "Arisierung" in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Leipzig 2007 (Schriftenreihe Geschichte - Kommunikation - Gesellschaft, 4).

Gillen, Eckhart: "Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit". Bernhard Heisig im Konflikt zwischen 'verordnetem Antifaschismus' und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. 2. Bde. Heidelberg 2002. Zugl. Diss. Univ. Heidelberg 2003.

Gillen, Eckhart: Jüdische Identität und kommunistischer Glaube. Lea Grundigs Weg von Dresden über Palästina zurück nach Dresden, Bezirkshauptstadt der DDR 1922–1977. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden).

URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/lea-grundig/die-kuenstlerin/> (abgerufen am: 20.3.2020).

Gillen, Eckhard. Weggefährten im Widerstand gegen das NS-System – Feinde im Kampf gegen den Formalismus in der DDR. Kurt Magritz pro und contra Hans und Lea Grundig. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden).

URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/beitrag-eckhart-gillen/> (abgerufen am: 27.3.2020).

Gillen, Eckhart: Ein Doppelleben zwischen Pflicht und Neigung. Der Architekt, Künstler und Kulturpolitiker Kurt Magritz. Dresden 2017.

Gleisberg, Dieter: Ein städtisches Museum. In: Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1987, S. 8-17.

Gräßler, Florian: War die DDR totalitär? Eine vergleichende Untersuchung des Herrschaftssystems der DDR anhand der Totalitarismuskonzepte von Friedrich, Linz, Bracher und Kielmansegg. Baden-Baden 2014 (Extremismus und Demokratie, 30). Zugl. Diss. TU Chemnitz, 2014.

Grelka, Frank: Beutekunst und Kunstraub. Sowjetische Restitutionspraxis in der SBZ. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 67/1, 2019, S. 73-104.

Groschopp, Horst: Der ganze Mensch. Die DDR und der Humanismus – ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. Marburg 2013.

Großbölting, Thomas: SED-Diktatur und Gesellschaft. Bürgertum, Bürgerlichkeit und Entbürgerlichung in Magdeburg und Halle. Halle/Saale 2001 (Studien zur Landesgeschichte, 7). Zugl. Diss. Univ. Münster 1998.

Grunow, Karen: Übermaltes Hitler-Porträt. In: Märkische Allgemeine Zeitung, Stand: 6.1.2016. URL: <https://www.maz-online.de/Lokales/Teltow-Flaeming/Uebermaltes-Hitler-Portraet> (abgerufen am: 13.10.2020).

Guratzsch, Herwig/Großmann, G. Ulrich (Hg.): Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Museum der bildenden Künste und Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig. Ostfildern-Ruit 1997.

Guratzsch, Herwig: Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler. Leipzig 1998.

Hake, Sabine: The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933. Berlin, Boston 2017 (Interdisciplinary German Cultural Studies, 23).

Hartleb, Renate: Von Max Klinger bis zur ‚Leipziger Schule‘. In: Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945. Hrsg. v. Herwig Guratzsch und Ulrich Großmann. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, MdbK und HBG Leipzig. Ostfildern-Ruit 1997, S. 35-47.

Hartleb, Renate: „...in glücklichen Momenten ganz aus der Farbe heraus...“ Der Leipziger Expressionist Rüdiger Berlit - Notizen zu Leben und Werk. In: Hüttel, Richard (Hg.): Rüdiger Berlit und der Expressionismus in Leipzig. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2010, S. 30-57.

Heftrig, Ruth: Fanatiker der Sachlichkeit. Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960. Berlin 2014.

Heidenreich, Frank: Arbeiterbildung und Kulturpolitik. Kontroversen in der sozialdemokratischen Zeitschrift Kulturwille 1924–1933. Berlin 1983 (Argument-Studienhefte, 58).

Heidenreich, Frank: Arbeiterkulturbewegung und Sozialdemokratie in Sachsen vor 1933. Köln, Weimar, Wien 1995 (Demokratische Bewegungen in Mitteldeutschland, 3). Zugl. Diss. FU Berlin 1994.

Heider, Katharina: Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign: Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945 bis 1958. Weimar 2010.

Heiner, Maria: Lea Grundig. Kunst für die Menschen. Berlin 2016 (Jüdische Miniaturen, 184).

Heinker, Helge-Heinz: Die erste Friedensmesse 1946. In: Hehl, Ulrich v. (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 541-546.

Held, Jutta: Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach d. 2. Weltkrieg. Berlin 1981 (Verlag für Ausbildung und Studium, 8).

Henke, Klaus-Dietrich: Die amerikanische Besetzung Deutschlands. München 2009.

Hermann, Christel: Herbert Gute. In: Sächsische Biografie, hrsg. v. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.

URL: [https://saebi.isgv.de/biografie/Herbert Gute \(1905-1975\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Herbert_Gute_(1905-1975)) (abgerufen am: 3.5.2022).

Herrmann, Regine: Vortrag Einar-Schleef-Kreis Sangerhausen, 25. Januar 2020. Onlinepublikation.

URL: <https://www.einar-schleef-arbeitskreis.de/wp-content/uploads/2020/01/Vortragstext-von-Regine-Herrmann.pdf> (abgerufen am: 23.2.2022).

Hilger, Andreas/Schmeitzner, Mike/Schmidt, Ute (Hg.): Diktaturdurchsetzung. Instrumente und Methoden der kommunistischen Machtsicherung in der SBZ/DDR 1945–1955. Dresden 2001 (Berichte und Studien, 35).

Hodos, Jerome: Second Cities: Globalist Development Strategies and Local Political Culture. In: Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte /Economic History Yearbook, 42/2, 2001, S. 27-46.

Hofer, Sigrid: Dürers Erbe in der DDR: Vom Kanon des sozialistischen Realismus, seinen Unbestimmtheiten und historischen Transformationen. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 36, 2009, S. 413-437.

Hoffmann-Curtius, Kathrin: Judenmord. Art and the Holocaust in post-war Germany. London 2018.

Hoffmann, Dierk/Wentger, Hermann: Einleitung. In: Hoffmann, Dierk/Wentger, Hermann (Hg.): Das letzte Jahr der SBZ: politische Weichenstellungen und Kontinuitäten im Prozeß der Gründung der DDR. Veröffentlichungen zur SBZ/DDR-Forschung im Institut für Zeitgeschichte. München 2000 (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernr.), S. 7-14.

Holtz, Günther: Expressionismuskritik als antifaschistische Publizistik? Die Debatte in der Zeitschrift "Das Wort". In: Monatshefte, 92/2, 2000, S. 164-183.

Holtzhauer, Martin: Helmut Holtzhauer. In: Sächsische Biografie hrsg. v. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.

URL: [https://saebi.isgv.de/biografie/Helmut_Holtzhauer_\(1912-1973\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Helmut_Holtzhauer_(1912-1973)) (abgerufen am: 23.2.2022).

Höpel, Thomas: Kulturpolitik und Stadtkultur in Leipzig und Lyon (18.–20. Jahrhundert). Leipzig 2004 (Veröffentlichungen des Frankreich-Zentrums, 11).

Höpel, Thomas: Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939. Stuttgart 2007 (Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, 7).

Höpel, Thomas: "Die Kunst dem Volke" Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945–1989. Leipzig 2011, S. 15.

Höpel, Thomas: Kulturpolitik in Europa im 20. Jahrhundert: Metropolen als Akteure und Orte der Innovation. Göttingen 2017 (Moderne europäische Geschichte, 13).

Höpel, Thomas/Siegrist, Hannes (Hg.): Kunst, Politik und Gesellschaft in Europa seit dem 19. Jahrhundert. Stuttgart 2017 (Europäische Geschichte in Quellen und Essays, 3).

Höpel, Thomas: Opposition, Dissidenz und Resistenz in Leipzig 1945–1989. Leipzig 2018 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 16).

Horn-Kolditz, Birgit: Alltag in Trümmern – Leipzig am Ende des Krieges. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Stadt und Krieg: Leipzig in militärischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Leipzig 2014 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 8), S. 421-459.

Hümme, Heike: Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik. Diss. Univ. Braunschweig 2005. Onlinepublikation.

URL: https://publikationsserver.tu-braunschweig.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbbs_derivate_00000038/Document.pdf

(abgerufen am: 10.2.2022).

Hurttig, Marcus Andrew: Maximilian Speck von Sternburg als Sammler von Handzeichnungen. In: Kleine Werke - große Namen. Zeichnungen aus der Sammlung Maximilian Speck von Sternburg. Hrsg. v. Hans-Werner Schmidt. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2015, S. 8-19.

Hütt, Günther: Lea Grundig. Dresden 1969.

Hüttel, Richard (Hg.): Rüdiger Berlit und der Expressionismus in Leipzig. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2010.

Jaeckel, Ralph: Nach dem Krieg – Wege deutscher Kulturgüter durch Europa. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 226-292.

John, Barbara: Die bessere Hälfte. Malerinnen aus Leipzig. Ausst. Kat. Kunsthalle der Sparkasse Leipzig. Leipzig 2015.

John, Barbara: Elisabeth Voigt. Im Strudel der Zeit. Ausst. Kat. Kunsthalle der Sparkasse Leipzig. Leipzig 2016.

Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3).

Karnahl, Rolf (Hg.): Sella Hasse zum 100. Geburtstag. Ausst. Kat. National-Galerie Berlin. Berlin 1978.

Kasper, Hartmut: Was ist Popularisierung, was ist Popularität? In: Onlinearchiv Deutschlandfunk, Stand: 2.9.2005.

URL: <https://www.deutschlandfunk.de/was-ist-popularisierung-was-ist-popularitaet-100.html> (abgerufen am 1.3.2022).

Kelber, Ulrich: Von der Wiedergeburt des Holzschnitts. Rezension zu „Stadt. Land. Tier“ Kunstforum Regensburg. In: Mittelbayerische, Stand: 6.4.2017.

URL: <https://www.mittelbayerische.de/kultur-nachrichten/von-der-wiedergeburt-des-holzschnitts-21853-art1506019.html> (abgerufen am: 27.5.2020).

Kidalka, Markus: Gottfried Bammes – im Tal der Arbeit. Arbeiten aus dem Eisenhammerwerk Dölzchen und dem Edelstahlwerk Freital aus den Jahren 1948–1952. Hrsg. v. Anke Stenzel. Dresden 2021.

Knöllner, Petra: Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig und die Kunsthandlung Gustav Werner – Beteiligte an der Aneignung von Kunsteigentum jüdischer Bürger. In: Gibas, Monika (Hg.): "Arisierung" in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Leipzig 2007 (Schriftenreihe Geschichte - Kommunikation - Gesellschaft, 4), S. 242-261.

Kober, Karl Max: Die Kunst der frühen Jahre. Leipzig 1989.

Kohle, Hubertus: Das Industriebild als modernes Historienbild – Monumentalisierung und Heroisierung. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hg.): Die zweite Schöpfung: Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum. Berlin 2002, S. 80-85.

Koldehoff, Stefan (Hg.): Kunst-Transfers: Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken. München 2008.

Köller, Susanna: Zwischen Selbstbehauptung und kulturpolitischer Lenkung. Das Städtische Museum in der Moritzburg in Halle 1945–1950. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): "So fing man einfach an, ohne viele Worte". Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 195-202.

Kowalczyk, Ilko-Sascha: Rezension zu: Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR. Band I: Kultur in der Übergangsgesellschaft 1945–1957; Band II: Kultur in der Bildungsgesellschaft 1957–1976; Band III: Kultur in der Konsumgesellschaft 1977–1990. Göttingen 2018. In: H-Soz-Kult, Stand: 19.12.2018.

URL: www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-29923 (abgerufen am: 28.6.2019).

Kozlov, Gregorij: Die sowjetischen „Trophäenbrigaden“ – Systematik und Anarchie des Kunstraubes einer Siegermacht. In: Hartmann, Uwe/Baresel-Brand, Andrea (Hg.): Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg: Verlagerung - Auffindung - Rückführung. Magdeburg 2007 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 4), S. 79-100.

Krautzig, Steffen (Hg.): Utopie und Untergang. Kunst in der DDR. Ausst. Kat. Kunstpalast Düsseldorf. Dresden 2019.

Kratzke, Christine: Das Kunsthistorische Institut der Universität Leipzig von 1945 bis 1958. Neuanfänge und Kontinuitäten. In: Papenbrock, Martin (Hg.): Schwerpunkt Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit. Göttingen 2006 (Kunst und Politik, 8), S. 51-92.

Krenzlin, Kathleen/Sukrow, Oliver: „Aber Du weißt ja, wie wenigen Menschen meine Arbeit im Grunde gefällt“ – Zum 60. Todestag des Malers und Grafikers Hans Grundig. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden).

URL: https://www.hans-und-lea-grundig.de/wordpress/wp-content/uploads/2019/01/HansGrundig_Zum_60_Todestag_2018.pdf (abgerufen am: 20.4.2022).

Kuhlmann-Smirnov, Anne: Jenseits des organisierten Abtransports: Zerstörung, Plünderung, private Mitnahmen. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 125-173.

Kuhlmann-Smirnov, Anne: Weiterverteilung der Kunstwerke in der Sowjetunion. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 355-405.

Kunakhovich, Kyrill: In Search of Socialist Culture. Art and Politics in Krakow and Leipzig, 1918–1989. Diss. Univ. Princeton 2013.

URL:

https://dataspace.princeton.edu/bitstream/88435/dsp01vm40xr70t/1/Kunakhovich_princeton_0181D_10758.pdf (abgerufen am: 12.5.2021).

Laak, Jeannette van: Aktivisten der ersten Stunde. Die Antifa in der Sowjetischen Besatzungszone. Diss. Univ. Jena 2001.

URL: https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00000661 (abgerufen am: 14.01.2022).

Laak, Jeanette van: Eine Erfahrungsgeschichte der Rückkehr: Jüdische Emigranten-Ehepaare über ihre ersten Jahre in der SBZ/DDR. In: Weiss, Yfatt (Hg.): Jahrbuch des Dubnow-Instituts, 2018. Göttingen 2020, S. 155-182.

Laak, Jeanette van: "In the Valley of Slaughter". Der Bilderzyklus Lea Grundigs als Zeitdokument über das Wissen zum Nationalsozialismus. In: Hachtmann, Rüdiger/Maubach, Franka/Roth, Markus (Hg.): Zeitdiagnose im Exil: Zur Deutung des Nationalsozialismus nach 1933. Göttingen 2020, S. 181-212.

Lachnit, Edwin: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne. Wien 2005.

Lange, Alexander: Meuten, Broadway-Cliquen, Junge Garde: Leipziger Jugendgruppen im Dritten Reich. Köln, Weimar 2010. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2009.

Lasar Segall. 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur. Ausst. Kat. Staatl. Kunsthalle Berlin. Berlin 1990.

Lau, Maria: Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog. Frankfurt am Main 2011. Zugl. Diss. Univ. Mainz 2011.

Lehmann, Edgar: Leipzigs Stellung im regionalen Funktionsgefüge. In: Erdkunde, 20/1, 1966, S. 30-37.

URL: <http://www.erdkunde.uni-bonn.de/archive/1966/leipzigs-stellung-im-regionalen-funktionsgefuege> (abgerufen am: 10.10.2019).

Litt, Dorit: „Verfemte Formalisten“. Bilder aus Halle 1945 bis 1963. In: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte, 5/1998, S. 155-172.

Litt, Dorit: Mareile Kitzel. Das Plastische Gesamtwerk. Eine Entdeckung. In: Rataiczky, Mathias (Hg.): Grenzerfahrungen. Hommage zum 100. Ausst. Kat. Kunsthalle Talstrasse, Halle (Saale). Halle 2021, S. 44-63.

Lupfer, Gilbert/Rudert, Thomas: Schlossbergung, Republikflucht, Kunst gegen Devisen. In: arsprototo, hrsg. v. Kulturstiftung der Länder, 1/2016.

URL: <https://www.kulturstiftung.de/schlossbergung-republikflucht-kunst-gegen-devisen/> (abgerufen am: 13.4.2021).

Lupfer, Gilbert: Fragen und Vorschläge aus Sicht der der Dresdner Museen. In: Koldehoff, Stefan (Hg.): Kunst-Transfers: Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken. Dresden 2009, S. 31-41.

Lupfer, Gilbert: „Auferstehung einzigartiger Kunst durch edle Freudestat“. Die Erzählung von der Rettung der Dresdner Gemälde. In: Hartmann, Uwe/Baresel-Brand, Andrea (Hg.): Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg: Verlagerung - Auffindung - Rückführung. Magdeburg 2007 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 4), S. 267-279.

Mark, Eduard: Revolution by Degrees. Stalin's National-Front Strategy for Europe, 1941–1947. Washington, D.C. 2001 (Cold war international history project, 31).

URL:

<https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/ACFB11.pdf> (abgerufen am: 19.1.2022).

Mielke, Siegfried/Frese, Matthias (Hg.): Die Gewerkschaften im Widerstand und in der Emigration 1933–1945. Köln 1999 (Quellen zur Geschichte der deutschen Gewerkschaftsbewegung im 20. Jahrhundert, 5).

Mieth, Katja Margarethe (Hg.): Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR. Chemnitz 2011.

Mehnert, Karl-Heinz: Die Graphische Sammlung. In: Museum in der DDR. Museum der bildenden Künste. Leipzig 1987.

Möbius, Friedrich: Zwischen Hörsaal, Kirche und Theater. Studentische Existenz in der frühen DDR (Leipzig 1948–52). Leipzig 2012.

Müller, Anett: Der Leipziger Kunstverein und das Museum der bildenden Künste. Materialien einer Geschichte (1836–1886/87). Leipzig 1995 (Werte, Wandel, Perspektiven, 5).

Müller-Enbergs, Helmuth u.a. (Hg.): Wer war wer in der DDR? Ein Lexikon Ostdeutscher Biographien. Berlin 2010.

URL:

<https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken> (abgerufen am: 19.4.2022).

Nußbicker, Ivo: Zwischen Pajok und Sanktion. Zum Verhältnis der Leipziger Stadtverwaltung und der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland in den Jahren 1945 bis 1949. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Stadt und Krieg. Leipzig in militärischen Konflikten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Leipzig 2014 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Leipzig, 8), S. 497-517.

Oelze, Sabine: Der geteilte Picasso. Im Osten verehrt als Kommunist, im Westen als Individualist. In: Deutschlandfunk Kultur online, Stand: 25.09.2021.

URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-geteilte-picasso-im-osten-verehrt-als-kommunist-im-100.html> (abgerufen am: 9.3.2022).

Oldenburg, Christel: Tradition und Modernität – die Hamburger SPD von 1950–1966. Berlin, Münster 2009 (Texte zu Politik und Zeitgeschichte, 10).

Paal, Gabor: Darf man noch "Mitteldeutschland" sagen, wenn man den Osten meint? SWR Wissen online, Stand: 11.4.2019.

URL: <https://www.swr.de/wissen/1000-antworten/kultur/1000-antworten-2826.html> (abgerufen am: 13.8.2020).

Peter, Lothar: Georg Lukács. Kultur, Kunst und politisches Engagement. Wiesbaden 2016.

Peters, Olaf: Hans Grundig und Otto Dix. Künstlerische Positionsbestimmungen nach 1945. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden).

URL: https://www.hans-und-lea-grundig.de/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/peters_vortrag_Hans-Grundig-und-Otto-Dix.pdf (abgerufen am: 1.12.2021).

Pfaff, Ivan: Stalin und die tschechische Linkskultur. Die Kampagne gegen den "Formalismus" in der Kunst 1936–1938. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 36/3, 1988, S. 437-482.

Plamper, Jan/Amman, Christine: Stalinkult Und Ethnizität. „Koba“: Georgier oder „Vater Der Völker“? In: Osteuropa, 65, 7/10, 2015, S. 129-149.

Professorenkatalog der Universität Leipzig/Catalogus Professorum Lipsiensium, hrsg. v. Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte, Historisches Seminar der Universität Leipzig. Onlinepublikation.

URL: <https://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/> (abgerufen am: 19.4.2022).

Pohlmann, Tilmann: Die Ersten im Kreis. Herrschaftsstrukturen und Generationen in der SED (1946–1971). Göttingen 2017. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2015.

Raev, Ada: Grundzüge des Sozialistischen Realismus. In: Köhring, Alexandra/Rüthers, Monica (Hg.): Ästhetiken des Sozialismus: populäre Bildmedien im späten Sozialismus. Wien 2018, S. 13-16.

Raschka, Johannes: Kaderlenkung durch die Sowjetische Militäradministration in Sachsen. In: Behring, Rainer/Schmeitzner, Mike (Hg.): Diktaturdurchsetzung in Sachsen. Studien zur Genese der kommunistischen Herrschaft 1945–1952. Köln 2003, S. 51-78.

Rau, Christian: Stadtverwaltung im Staatssozialismus: Kommunalpolitik und Wohnungswesen in der DDR am Beispiel Leipzigs (1957–1989). Stuttgart 2017 (Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, 18).

Rau, Christian: Stadtpolitiker oder „administrative Dienstklasse“? Kollektivbiographische Betrachtungen zum Rat der Stadt Leipzig in der DDR (1946–1980). In: Döring, Detlef (Hg.): Leipzigs Bedeutung für die Geschichte Sachsens. Politik, Wirtschaft und Kultur in sechs Jahrhunderten. Leipzig 2014, S. 203-231.

Rau, Christian: Stadtverwaltung unter den Bedingungen des „Demokratischen Zentralismus“ 1949–1989. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg

bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 476-508.

Rehm, Ulrich: Vom Sehen zum Lesen. Eine Fallstudie zur ikonologischen Praxis der Nachkriegszeit. In: Doll, Nikola u.a. (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln 2006 (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, 3), S. 67-76.

Reid, Susan R.: Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935–41. In: *The Russian Review*, 60/2, 2001, S. 153-184.

Rettler, Wilhelm: Der strafrechtliche Schutz des sozialistischen Eigentums in der DDR. Berlin 2010 (Juristische Zeitgeschichte, 40).

Röske, Thomas: Primitivismen im Frühwerk von Felix Nussbaum. In: Neugebauer, Rosamunde (Hg.): Zeit im Blick – Felix Nussbaum und die Moderne. Ausst. Kat. Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück. Bramsche 2006, S. 27-34.

Rosow, Ina: "...alles nett, schön und gefühlsbetont, mit viel Absicht". Die III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten 1951 im Kalten Krieg. In: Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR e.V. (Hg.): Fortschritt, Norm & Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR. Berlin 1999, S. 17-37.

Rudert, Konstanze: Im Netzwerk der Moderne: Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Kunsthalle im Lipsiusbau. München 2012.

Rudert, Thomas: Auf Messers Schneide. Vom schwierigen Neuanfang in den Dresdner Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. In: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): "So fing man einfach an, ohne viele Worte". Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2013, S. 186-194.

Rudert, Thomas: Generaldirektoren der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Direktoren der Gemäldegalerie Neue Meister 1955–1989. In: Dalbajewa, Birgit/Fleischer, Simone/Lupfer, Gilbert/Schröter, Kathleen (Hg.): Sozialistisch sammeln. Die Galerie Neue Meister zur Zeit der DDR. Köln 2014, S. 114-129.

Sachse, Alexander: Schlossbergung, Republikflucht, Kommerzielle Koordinierung. Kritische Provenienzen aus der Zeit der SBZ und DDR. Kritische Provenienzen aus der Zeit der SBZ und DDR. In: Museumsblätter. Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg, 35/2019, S. 18-37.

Sander, Dietulf: Hans Grundig, Opfer des Faschismus (1946/1947). Leipzig 2003 (Kleine Werkmonographie, 18), unpag.

Sander, Dietulf: Provenienzforschung im Museum der bildenden Künste Leipzig. In: Gibas, Monika (Hg.): "Arisierung" in Leipzig: Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Leipzig 2007 (Schriftenreihe Geschichte - Kommunikation - Gesellschaft, 4), S. 276-287.

Sander, Dietulf: „Uns liegt ein vermögensrechtlicher Antrag vor über ...“: Restitutionen im Museum der bildenden Künste Leipzig. In: Mieth, Katja Margarethe (Hg.): Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR. Chemnitz 2011, S. 40-45.

Sapper, Manfred/Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde e.V. (Hg.): Kunst im Konflikt. Kriegsfolgen und Kooperationsfelder in Europa. In: Osteuropa. Interdisziplinäre Monatszeitschrift zur Analyse von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Zeitgeschichte in Osteuropa, Ostmitteleuropa und Südosteuropa. 56/1,2, 2006.

Saure, Gabriele: Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in der SBZ 1945–1949. In: Martin Papenbrock und Gabriele Saure (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2: Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie versehen mit einem Index verfolgter Künstlerinnen und Künstler. Bearbeitet von Ilona Brumme, Dirk Janßen, Martin Papenbrock, Gabriele

Saure, Annette Schmelter und Kerstin Schneider. Weimar 2000 (Schriften der Guernica-Gesellschaft. Kunst, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert, 9), S. 21-37.

Schaarschmidt, Thomas: Formale Gleichschaltung und soziale Eigendynamik. Der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. In: Behring, Rainer/Schmeitzner, Mike (Hg.): Diktaturdurchsetzung in Sachsen. Studien zur Genese der kommunistischen Herrschaft 1945–1952. Köln 2003, S. 147-168.

Schäfer Michael: Familienunternehmen und Unternehmerfamilien. Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der sächsischen Unternehmer 1850–1940. München 2007 (Schriftenreihe zur Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, 18).

Schätzke, Andreas: Die Rückkehr von bildenden Künstlern und Architekten aus dem Exil in die SBZ-DDR. Diss. Univ. Bonn 1995.

Schermuck-Ziesché, Margit: Gestohlen, abtransportiert, zurückgekehrt: Die Anhaltische Gemäldegalerie Dessau im Zweiten Weltkrieg. Köln 2020 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 2).

Scherstjanoi, Elke: Sowjetische Befehle der Besatzungszeit – eine kaum genutzte Quelle im Bundesarchiv. Beitrag aus Sicht einer Historikerin über Möglichkeiten und Grenzen der Nutzung dieser besonderen Quellengattung. Onlinepublikation des Bundesarchivs vom 1.3.2019.

URL: https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Publikationen/Aufsaeetze/aufsatz-scherstjanoi-smad-befehle.pdf?__blob=publicationFile (abgerufen am: 26.1.2022).

Scherstjanoi, Elke: Werden und Wachsen. Zur Frühgeschichte der DDR als aktuellem Forschungsfeld. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 69/2, 2021, S. 295-305.

Scheunemann, Jan: Kunst- und Kulturgutenteignungen im Zuge der Bodenreform im Zuge der Bodenreform Das Beispiel Sachsen-Anhalt. In: Museumsblätter. Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg. 35/2019, S. 38-43.

Scheunemann, Jan: Zwischen Verlust und Zugewinn: Der Umgang mit musealen Sammlungen in der SBZ und DDR. In: Mieth, Katja Margarethe (Hg.): Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR. Chemnitz 2011, S. 46-55.

Schlögel, Karl: Terror und Traum. Moskau 1937. Frankfurt/M. 2010.

Schmeitzner, Mike: Schulen der Diktatur. Die Kaderausbildung der KPD/SED in Sachsen 1945–1952. Hrsg. v. Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e. V. Dresden 2001 (Studien und Berichte, 33).

Schmeitzner, Mike/Donth, Stefan: Die Partei der Diktaturdurchsetzung: KPD - SED in Sachsen 1945–1952. Köln, Weimar, Wien 2002 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 21).

Schmidt, Hans-Werner: Ein leuchtender Stern und eine feste Burg. In: Kleine Werke - große Namen. Zeichnungen aus der Sammlung Maximilian Speck von Sternburg. Hrsg. v. Hans-Werner Schmidt. Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Leipzig 2015, S. 5-7.

Schmidt, Johannes: Hans Grundig und die Dresdner Kunstszene der Nachkriegszeit. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden).

URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/johannes-schmidt/> (abgerufen am: 27.3.2020).

Schmidt, Johannes/Porstmann, Gisbert (Hg.): Signal zum Aufbruch! 100 Jahre Gründung der Dresdner Sezession – Gruppe 1919. Ausst. Kat. Städt. Galerie Dresden, Kunstsammlung. Dresden 2019.

Schmidt, Marlies: Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“: Rekonstruktion und Analyse. Onlinepublikation 2012.

URL: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:4-9141> (abgerufen am: 24.3.2021).

Schoen, Susanne: Der rechtliche Status von Beutekunst: Eine Untersuchung am Beispiel der aufgrund des Zweiten Weltkrieges nach Russland verbrachten deutschen Kulturgüter. Berlin 2004.

Scholz, Dieter: Erwin Hahs, Großes Requiem, 1944/45. In: Scholz, Dieter/Obenaus, Maria (Hg.): Die schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung 1933–1945. Ausst. Kat. Neue Galerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin. Berlin 2015, S. 177-181.

Schröter, Kathleen: Hans Grundig, Opfer des Faschismus (1946). In: Ulrich Bischoff (Hg.): Galerie Neue Meister Dresden. Bd. 1. Köln 2010, S. 474. Zugl.

URL: <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/education.php?pn=knowledge&id=395> (abgerufen am: 9.4.2020).

Schulze, Ingrid: Zum Schaffen des Malers und Grafikers Erwin Hahs. In: Forschungen und Berichte. Kunsthistorische, numismatische, restauratorische und volkskundliche Beiträge, 23/1983, S. 138-153.

Schulze, Ingrid: Erwin Hahs (1887–1970). Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Potsdam-Museum Galerie Sozialistische Kunst. Halle 1987.

Schumann, Henry: Leitbild Leipzig. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre. In: Feist, Günter u.a.: Kunstdokumentation SBZ, DDR: 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 480-555.

Seegers, Lu: Hansetradition, niederdeutsches Volkstum und moderne Industriestadt: Die Rostocker Kulturwochen (1934–1939). In: Saldern, Adelheid v. (Hg.): Inszenierte Einigkeit: Herrschaftsrepräsentationen in DDR-Städten. Stuttgart 2003 (Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, 1), S. 147-182.

Sehrt, Hans Georg: Hahs gegen „Braune Front“. In: 75 Jahre Burg Giebichenstein. 1915–1990. Beiträge zur Geschichte. Ausst. Kat. Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design. Halle 1990, S. 80-84.

Speck von Sternburg, Wolf-Dietrich: Geschichte der Ritter v. Speck Freiherren v. Sternburg. Leipzig 2015.

Spies, Hans-Bernd: Die Ausbürgerung von in Aschaffenburg geborenen Personen und ihren Familienangehörigen 1937–1944. In: Mitteilungen aus dem Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Bd. 7 (2002–2004), 5, 2004, S. 268.

Stamm, Reiner: Vergessener Maler Lasar Segall. Seiner Kraft gehörte die Zukunft doch nicht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, Stand: 9.1.2021.

URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/vergessener-maler-lasar-segall-seiner-kraft-gehorte-die-zukunft-doch-nicht-17126878.html> (abgerufen am: 5.11.2021).

Stein, Thomas: Städtische Eliten und Mäzenatentum im Leipzig der Weimarer Republik. In: Döring, Detlef (Hg.): Leipzigs Bedeutung für die Geschichte Sachsens. Politik, Wirtschaft und Kultur in sechs Jahrhunderten. Leipzig 2014, S. 413-432.

Stein, Thomas: Kulturbewusstsein und politischer Anspruch: Untersuchungen zum Engagement Leipziger Bürger für städtische Museen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hamburg 2017 (Schriftenreihe Schriften zur Geschichtsforschung des 20. Jahrhunderts, 15). Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2015.

Steinkamp, Maike: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR. Berlin 2008 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, 2). Zugl. Diss. Univ. Bonn 2007.

Steinkamp, Maike: „Denn hier ist alles im Neuwerden begriffen.“ Zur Rezeption von Hans Grundig als „entarteter“ Künstler nach 1945. Onlinepublikation des Beitrages anlässlich der

Tagung: „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“ (11. bis 12. November 2016, Dresden).

URL: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/kolloquium/maike-steinkamp/> (abgerufen am: 27.3.2020).

Stenzel, Anke: Der Künstleranatom aus Potschappel. In: Sächsische.de, Stand: 25.4.2020.

URL: <https://www.saechsische.de/plus/der-kuenstleranatom-aus-potschappel-5197434.html> (abgerufen am: 27.10.2020).

Stephan, Gerd-Rüdiger/Herbst, Andreas/Krauss, Christine/Küchenmeister, Daniel/Nakath, Detlef: Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch. Berlin 2002.

Strunk, Peter: Zensur und Zensoren. Medienkontrolle und Propagandapolitik unter sowjetischer Besatzungsherrschaft in Deutschland. Berlin 1996.

Topfstedt, Thomas/Zöllner, Frank: Kunstgeschichte. In: Hehl, Ulrich von/John, Uwe/Rudersdorf, Manfred (Hg.): Geschichte der Universität Leipzig, 1409–2009. Fakultäten, Institute, zentrale Einrichtungen. Bd. 4.1. Leipzig 2009, S. 218-234.

Topfstedt, Thomas: Stadtplanung und Architektur. In: Hehl, Ulrich von (Hg.): Geschichte der Stadt Leipzig. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Leipzig 2019 (Geschichte der Stadt Leipzig. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 4), S. 598-641.

Treichel, Hans-Ulrich: Ein Wort, geflissentlich gemieden. Dekadenz und Formalismus am Institut für Literatur „Johannes R. Becher“. In: Zeitschrift für Germanistik, 26/3, 2016, S. 530-548.

Trümper, Timo (Hg.): Wieder zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke. Ausst. Kat. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. Petersberg 2021.

Unger, Manfred: Herbert Küas. In: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.

URL: <http://www.isgv.de/saebi/> (abgerufen am: 23.4.2021).

Vogel, Lutz: Der sächsische Adel und die Bodenreform. Staatliche Restriktionen und individuelle Strategien. In: Schmeitzner, Maik/Vollnahl, Clemens/Weil, Francesca (Hg.): Von Stalingrad zur SBZ. Sachsen 1943 bis 1949. Göttingen 2006 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 60), S. 465-482.

Weber, Antonia: Provenienzforschung am Museum der bildenden Künste. In: Leipziger Zeitung, Stand: 7.3.2021.

URL: <https://www.l-iz.de/Topposts/2021/03/provenienzforschung-am-museum-der-bildenden-kuenste-2021?id-376875> (abgerufen am: 8.2.2022).

Weber, Hermann/Herbst, Andreas: Deutsche Kommunisten. Biografisches Handbuch 1918 bis 1945. Berlin 2008.

URL: <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken> (abgerufen am: 19.4.2022).

Weichert, Maik: Kunst und Verfassung in der DDR. Kunstfreiheit in Recht und Rechtswirklichkeit. Tübingen 2018 (Beiträge zur Rechtsgeschichte des 20. Jahrhunderts, 101).

Welsh, Helga: Entnazifizierung und Wiedereröffnung der Universität Leipzig. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 33/2, 1985, S. 339-372.

Welsh, Helga. A.: Revolutionärer Wandel auf Befehl? Entnazifizierungs- und Personalpolitik in Thüringen und Sachsen (1945–1948). München 1989 (Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 58). Zugl. Diss. Univ. München 1985.

Wendt, Werner: Beiträge zur Sozialgeschichte Leipziger Kaufleute des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Johann Marc Albert Dufour-Feronce (1798–1861), Gustav Harkort (1795–1865) und Carl Lampe (1804–1889). Berlin 2010.

Wettig, Gerhard: Stalins Politik gegenüber dem besetzten Deutschland. In: Behring, Rainer/Schmeitzner, Mike (Hg.): Diktaturdurchsetzung in Sachsen. Studien zur Genese der kommunistischen Herrschaft 1945–1952. Köln 2003, S. 27-50.

Widera, Thomas: Dresden 1945–1948. Politik und Gesellschaft unter sowjetischer Besatzungsherrschaft. Göttingen 2004 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, 25).

Winter, Petra: „Zwillingsmuseen“ im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958. Berlin 2008 (Jahrbuch der Berliner Museen, 50).

Wolfrum, Edgar: Doppelte Staatsgründung – doppelte Geschichte? 1949–1989. In: Praxis Geschichte extra, 1, 2009, S. 4-9.

Kirsten, Wulf: Apostel einer besseren Menschlichkeit. Der Expressionist Rudolf Hartig (1893–1962). Eggingen 1997 (Replik, 7).

Yurchenko, Anastasia: Zwischen Illusion und Realität. „Äquivalente“ als Kompensation für Kulturgutverluste der UdSSR. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 174-207.

Yurchenko, Anastasia: Die Rückführung der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen. In: Kaiser-Schuster, Britta (Hg.): Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien. Köln, Wien 2021 (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern, 3), S. 492-513.

Ziegler, Ulrike: Kulturpolitik im geteilten Deutschland. Kunstausstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre. Frankfurt a.M. 2006 (Europäische Hochschulschriften 28). Zugl. Diss. Univ. Regensburg 2005.

Ziegler, Walter: Die Universität Würzburg im Umbruch (1918–1920). In: Baumgart, Peter (Hg.): Vierhundert Jahre Universität Würzburg. Neustadt an der Aisch 1982 (Quellen und Beiträge zur Geschichte der Universität Würzburg, 6), S. 179-152.

Zimmer, Andreas: Der Kulturbund in der SBZ und in der DDR. Eine ostdeutsche Kulturvereinigung im Wandel der Zeit zwischen 1945 und 1990. Wiesbaden 2019. Zugl. Diss. Univ. Leipzig 2013.

Zimmermann, Tanja: Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde. München 2007. Zugl. Diss. Univ. München 2003 (Wiener slawistischer Almanach/Unterreihe Intermedialität, 4; Wiener slawistischer Almanach/Sonderband, 68).

Zimmermann, Tanja: Realismus (realizm). In: Köhring, Alexandra/Rüthers, Monica (Hg.): Ästhetiken des Sozialismus. Populäre Bildmedien im späten Sozialismus. Böhlau 2018, S. 269-280.

Zur Weihen, Daniel: Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und die Komposition zeitgenössischer Musik. In: Staadt, Jochen (Hg.): "Die Eroberung der Kultur beginnt!" Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED. Frankfurt/M. 2011 (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, 15), S. 277-350.

III. Ausstellungs- und Vortragsverzeichnis

Ausstellungschronologie Museum der bildenden Künste Leipzig (auch Kooperationen und Wanderausstellungen) 1945-1951⁸⁵⁴

- „Käthe Kollwitz Gedächtnisausstellung“ (anschließend weiter als Wanderausstellung) vom 16.12.45–11.02.46, Sonderschau Leipziger Museen, Naturkundliches Heimatmuseum. Quelle: StadtAL, StVuR 8786, 8652.
- „Schaffende Arbeit in Werken der Kunst“ vom 16.12.45–11.02.46, Sonderschau Leipziger Museen, Naturkundliches Heimatmuseum.
- „Befreite Kunst“ vom 10.3.1946–14.4.1946, Naturkundliches Heimatmuseum
- „100 Jahre Deutsche Malerei“ vom 7.05.1946–23.06.46, Messeausstellung, Naturkundliches Heimatmuseum
- „Klingers Plastik Beethoven“, vom 7.05.1946–23.06.46, Messeausstellung, Museumsruine Augustusplatz
- „Dresdner Graphik der Gegenwart“ vom 01.07.1946–04.08.1946, Wanderausstellung aus Dresden ergänzt um Skulpturen und Plastik aus dem MdbK, Naturkundliches Heimatmuseum
- „Erste Leipziger Kunstausstellung“⁸⁵⁵ und „Alfred Frank Gedächtnisausstellung“ vom 18.08.1946–29.09.1946, Organisation durch Gewerkschaft 17 im FDGB und Volksbildungsamt, Naturkundliches Heimatmuseum
- Eröffnung der grafischen Sammlung in der ehem. Reichsbank am 17.9.1946⁸⁵⁶
- „Mitteldeutsche Kunst“ vom 1.12.1946–31.1.1947 (Katalog), Eröffnungsausstellung Interim, ehem. Reichsbank
- „Max Klinger anlässlich des 90. Geburtstags“⁸⁵⁷ vom 01.02.1947–13.04.1947 (Katalog), Messeausstellung, ehem. Reichsbank

⁸⁵⁴ Die nachfolgenden Angaben basieren zumeist auf den Monatsberichten des MdbK zur Vorlage im Volksbildungsamt der Stadt Leipzig. Vgl. Dezernat Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Monatsberichte der Leipziger Museen (Besucherzahlen, Ausstellungen und Veranstaltungen, Restaurierungen, Inventarisierung, Auskünfte, Aufräumungs- und Sicherungsarbeiten an den Gebäuden), 4 Bde. (Juni 1946–Jan 1953). StadtAL, StVuR 8657-8660. Insofern nicht im Fließtext dieser Arbeit näher auf die Ausstellungen eingegangen wurde, werden Erläuterungen oder Detailinformationen, sofern vorhanden, in den nachfolgenden Fußnoten ergänzt.

⁸⁵⁵ Vgl. Schriftwechsel, OBM Zeigner an Stadtrat Ott. StadtAL, StVuR 7969, Bl. 240. Siehe auch: Plakat zur Ausstellung, gestaltet von Max Schwimmer und Georg Baus (1889–1971). Sammlungsdatenbank, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr. PL 46/336a; FDGB/Volksbildungsamt Leipzig (Hg.): Erste Leipziger Kunstausstellung 1946. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1946.

⁸⁵⁶ W.R.: Leipzigs Bildermuseum an erster Stelle. In: Leipziger Zeitung, Nr. 104, 6.9.46. StadtAL, StVuR 8750, Bl. 23.

⁸⁵⁷ Präsentation von 160 Grafiken und Radierungen. Rezensionen von Max Schwimmer zur Ausstellung in der Leipziger Zeitung vom 19., 20.2. und 22.3.1947. StadtAL, StVuR 8799, Bl. 1-3.

- „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“⁸⁵⁸ ab 04.03.1947, Messeausstellung und Verbleib als Dauerausstellung, ehem. Reichsbank
- „Kunst als Spiegel der Zeit. Von Daumier bis zur Gegenwart“⁸⁵⁹ vom 27.04.1947–09.06.1947, Sonderausstellung Graphik, ehem. Reichsbank
- „Erste Leipziger Graphikschau“⁸⁶⁰ vom 15.06.1947–09.08.1947, Sonderausstellung, Organisation durch Gewerkschaft 17 im FDGB Sektion Bildende Kunst, ehem. Reichsbank
- „Werke der neuesten Malerei und Plastik“⁸⁶¹ ab 01.08.1947, Dauerausstellung, ehem. Reichsbank
- „Malerei der Gegenwart“ vom 31.08.1947–12.10.1947, Sonderausstellung (Katalog), ehem. Reichsbank
- „Buch-Schrift-Werbekunst. Schau des graphischen Schaffens seit 1945“⁸⁶² vom 01.10.1947–19.11.1947 (Vorschau im Zentralmessepalast während der Messe), Sonderausstellung (Katalog),⁸⁶³ organisiert durch Rat der Stadt/Volksbildungsamt und Bayer Verlag, ehem. Reichsbank
- „Europäische Barockmalerei“ vom 14.12.1947–25.01.1948, Sonderausstellung (Katalog), ehem. Reichsbank
- „Hans Kuhn, Baden-Baden“ vom 18.01.1948–11.02.1948, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Dresdner Künstler“⁸⁶⁴ vom 06.02.1948–18.04.1948, Messeausstellung (Katalog), ehem. Reichsbank

⁸⁵⁸ Mit Werken von Cranach bis zu den Impressionisten aus den Beständen des Museums, belebt durch Skulpturen. Vgl. Messekulturprogramm „Willkommen in Leipzig. Zweite Leipziger Friedensmesse vom 4.–9. März 1947“. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3204, Bl. 7.

⁸⁵⁹ Mit Daumier, Masereel, Toulouse-Lautrec, Kollwitz, Barlach, Kubin, Slevogt, Busch und Zille waren Zeichner des Simplicissimus und namhafte Berliner, Dresdner und Leipziger Künstler der Gegenwart vertreten. Die Ausstellung wurde unter Mitarbeit der Gewerkschaft 17 zusammengestellt. Vgl. Jahn, Planung des MdbK für 1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 77; Jahn, Monatsbericht März 1947, MdbK an Volksbildungsamt. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 116; Jahn, Monatsbericht Juni 1947, MdbK an Volksbildungsamt. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 140; Einladung zu Sonderbesichtigung, MdbK an Volksbildungsamt, 24.4.1947. StadtAL, StVuR 8799, Bl. 75. Siehe auch: Bitte um Genehmigung der Ausstellung bei der Landesregierung. Volksbildungsamt, Abt. Kunst und Kunstpflege, Hartig/Franz, an Landesregierung Sachsen, Minist. f. Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, 22.4.1947. StadtAL, StVuR 8799, Bl. 70.

⁸⁶⁰ Vgl. Schwimmer, Max: Die Jungen und die Neuen. Erste Leipziger Graphikschau. In: Leipziger Zeitung, Nr. 155, 6.7.1947. Siehe auch: Jahn, Arbeitsplan für das MdbK 1947, 18.1.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 77; Jahn, Monatsbericht MdbK August 1947, 4.9.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 158.

⁸⁶¹ Sie wurde als Erweiterung der Ausstellung „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“ (1. OG) im Obersichtsraum (3. OG) des Interims eingerichtet. Vgl. Jahn, Monatsbericht August 1947, MdbK an Volksbildungsamt. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 158.

⁸⁶² Vgl. Jahn, Monatsbericht MdbK Oktober 1947, 10.11.1947. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 177. Siehe auch: Dezernat Volksbildung, Amt für Buch- und Bibliothekswesen, Buch-Schrift-Werbekunst. Ausstellung vom 2.–10. September 1947 im MdbK, 2 Bde. (März 1947–Juli 1948). StadtAL, StVuR 8800-8801; Manuskript, Ansprache anlässlich der Eröffnung der Ausstellung "Buch-Schrift-Werbekunst", 19.10.1947. Sammlungsdatenbank, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.Nr. A/274/2008.

⁸⁶³ Vgl. Bockwitz, Hans: buch, schrift, werbekunst. Schau des graphischen Schaffens seit 1945. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1947.

⁸⁶⁴ Gemeinsame Ausstellung mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Vgl. Jahn, Monatsbericht Januar 1948, MdbK an Volksbildungsamt. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 201. Bei dieser Ausstellung wurden Kunstwerke

- „Werke/Kunst des 20. Jahrhunderts“ vom 04.03.1948–15.08.1948, Messeausstellung, Villa Harck (Dependance MdbK)⁸⁶⁵
- „Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen“ vom 08.05.1948–31.07.1948, Beteiligung aller Leipziger Museen (Katalog), Organisation durch Volksbildungsamt unter der Leitung von Hellmuth Bethe und Rudolf Franz⁸⁶⁶
- „Genrebilder des 19. Jahrhunderts“ vom 01.06.1948–01.07.1948, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Deutsche Malerei aus alter und neuer Zeit“ Dauerausstellung seit März 1947, Messeausstellung,⁸⁶⁷ ehem. Reichsbank
- „Sella Hasse. Arbeit und Rhythmus“⁸⁶⁸ vom 10.07.1948–15.08.1948, Sonderausstellung, Organisation durch Kulturbund und MdbK Leipzig, ehem. Reichsbank
- „Klingers Plastik Beethoven“ vom 28.08.1948–05.09.1948, Messeausstellung,⁸⁶⁹ Museumsruine Augustusplatz
- „Leipziger Kunstaussstellung 1948“⁸⁷⁰ vom 28.08.1948–03.10.1948, Messeausstellung, Organisation durch Gewerkschaft 17 im FDGB, Villa Harck
- „Sowjetische Buchkunst und Graphik“⁸⁷¹ vom 28.08.1948–10.10.1948, Messeausstellung, Organisation durch Gesellschaft zum Studium der Sowjetunion und SWA-Verlag,⁸⁷² ehem. Reichsbank
- „Karl Hofer und die Kunst des 20. Jahrhunderts“⁸⁷³ vom 31.10.1948–12.12.1948, Sonderausstellung (Katalog), ehem. Reichsbank

des Dresdner Künstlers Bernhard Kretzschmar durch Hauptmann Prick von der Kommandantur nicht zugelassen, bzw. abgehängt. Der Vorgang wird durch Johannes Jahn an das Volksbildungsamt gemeldet. Vgl. MdbK, Jahn, an Dez. Volksbildung, Hartig, 9.3.48. StadtAL, StVuR 8799, Bl. 31.

⁸⁶⁵ Zur Villa Harck und der Klärung der Raumfrage für das MdbK vgl. Schriftwechsel Margarete und Rudolf Hartig, MdbK und Kulturamt, 14.11.1945. StadtAL, StVuR 8651, Bl. 5f.

⁸⁶⁶ Beteiligt waren das Institut für Länderkunde, das Museum für Völkerkunde und das Kunstgewerbemuseum, das Stadtgeschichtliche Museum, das MdbK sowie das Naturkundemuseum. Als Veranstaltungsorte wurden gewählt das Ringmessehaus und der Messepavillon auf dem Marktplatz, das Alte Rathaus, die ehem. Reichsbank und das Naturkundliche Heimatmuseum. Vgl. Bethe, Hellmuth/Franz, Rudolf: Führer durch die Gemeinschaftsschau der Leipziger Museen. Hrsg. v. Volksbildungsamt der Stadt Leipzig. Ausst.Kat. der Leipziger Museen. Leipzig 1948.

⁸⁶⁷ Vgl. „Kultur Programm Leipziger Herbstmesse, 28. August bis 5. September 1948“. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3205, Bl. 20.

⁸⁶⁸ Vgl. Schriftverkehr zwischen Sella Hasse und Margarete Hartig. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1945/46, 1947/49, unpag. Siehe auch: Jahn, Monatsberichte Mai, Juli und August 1948. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 235, 245, 260.

⁸⁶⁹ Vgl. „Kultur Programm Leipziger Herbstmesse, 28. August bis 5. September 1948“. StadtAL, ZGS (1945–1990) 3205, Bl. 20.

⁸⁷⁰ Vgl. FDGB (Hg.): Leipziger Kunstaussstellung 1948. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1948.

⁸⁷¹ Vgl. Jahn, Monatsbericht August 1948, 10.9.1948. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 260.

⁸⁷² Verlag der Sowjetischen Militäradministration Deutschlands

⁸⁷³ Realisiert mit Leihgaben aus Weimar und Chemnitz. Vgl. Jahn, Monatsbericht Oktober 1948, MdbK an Volksbildungsamt. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 280. Siehe auch: Jahn, Johannes: Karl Hofer und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1948.

- „Rolf Beyer Gedächtnisausstellung“⁸⁷⁴ vom 31.10.1948–12.12.1948, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Das Bildnis im Wandel der Zeiten“⁸⁷⁵ vom 28.11.1948–06.02.1949, Jubiläumsausstellung 100 Jahre MdbK, Villa Harck
- „Tierzeichnungen von Friedrich Schneider, Markkleeberg“⁸⁷⁶ vom 01.12.1948–15.02.1949, Sonderausstellung, grafische Sammlung, ehem. Reichsbank
- „Weihnachtsausstellung Leipziger Künstler“⁸⁷⁷ vom 19.12.1948–01.02.1949, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Die Landschaft im Wandel der Zeiten“⁸⁷⁸ vom 01.02.1949–06.03.1949, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Barlach-Ausstellung“⁸⁷⁹ vom 01.02.1949–06.03.1949, Sonderausstellung aus Dresden übernommen, ehem. Reichsbank
- „Bildhauer-Zeichnungen“⁸⁸⁰ vom 01.02.1949–27.02.1949, Sonderausstellung, Organisation durch Kulturbund und MdbK Leipzig, ehem. Reichsbank
- „Holzschnitte“⁸⁸¹ (H. Strohäcker, Markkleeberg) vom 16.02.1949–?, Sonderausstellung im Lesesaal, ehem. Reichsbank
- „Holzschnitte von Hellmuth Muntzschick (1910–1943)“⁸⁸² vom 06.03.1949–10.04.1949, Gedächtnisausstellung, grafische Sammlung, ehem. Reichsbank
- „Deutsche Kunst der letzten 100 Jahre“⁸⁸³ vom 10.04.1949–02.08.1949, Messeausstellung, ehem. Reichsbank
- „Kunst der Goethezeit“⁸⁸⁴ vom 15.04.1949–18.09.1949, Messeausstellung, ehem. Reichsbank

⁸⁷⁴ Präsentation der Arbeiten von Rolf Beyer (1903–1948) in einem Nebenraum zu Ausstellung „Karl Hofer“. Beyer verstarb am 23. September 1948 - daher der Titel „Gedächtnisausstellung“. Vgl. Jahn, Johannes: Vorwort. In: Jahn, Johannes: Karl Hofer und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1948, unpag.

⁸⁷⁵ Mit Leihgaben (Kramerbildnisse) aus der Industrie und Handelskammer Leipzig. Vgl. Jahn, Monatsbericht November 1948, 4.12.1948. StadtAL, StVuR 8657, Bl. 288; Jahn, Monatsbericht Februar 1949, 4.3.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 23; Anonym: MdbK bereitet Ausst. "Kunst des 20. Jahrhunderts" vor. In: LVZ, Nr. 251, 28.10.1948.

⁸⁷⁶ Vgl. MdbK an Volksbildungsamt, 10.12.48. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 126.

⁸⁷⁷ Beteiligt waren: „Walter Bodenthal, Fritz Kempe, Kurt Voss, Erich Warnecke, Günther Lange, Georg Kretzschmer, R.O. Voigt, Friedrich Schneider, Franz Siska, Wilhelm Maass, Marianne Rohland, Gustav Ziemann, Strohäcker“. Auflistung von MdbK, Jahn, auf Anfrage von Volksbildungsamt, Kunst und Kunstpflege, 14.12.48. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 129.

⁸⁷⁸ Vgl. Jahn, Monatsbericht Februar 1949, 4.3.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 23.

⁸⁷⁹ Vgl. Jahn, Monatsbericht Februar 1949, 4.3.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 23.

⁸⁸⁰ Vgl. Jahn, Monatsbericht Februar 1949, 4.3.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 23.

⁸⁸¹ Vgl. Jahn, Monatsbericht Februar 1949, 4.3.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 23.

⁸⁸² Vgl. Jahn, Monatsbericht März 1949, o.D. StadtAL, StVuR 414, Bl. 84.

⁸⁸³ Vgl. Jahn, Monatsbericht April 1949, 5.5.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 49; MdbK, Arbeitsbesprechung, Protokoll, 28.7.1949. StadtAL, StVuR 8676, Bl. 10.

⁸⁸⁴ Vgl. MdbK, Arbeitsbesprechung, 31.8.49. StadtAL, StVuR 8676, Bl. 15.

- „Goethe und Leipzig. Illustrationen zu Goethe“⁸⁸⁵ vom 15.04.1949–11.09.1949, Messeausstellung, Organisation durch Volksbildungsamt und MdbK Leipzig, Villa Harck
- „Busch-Ausstellung“⁸⁸⁶ vom 01.06.1949–?, Sonderausstellung Grafik, ehem. Reichsbank
- „Rokokokunst“⁸⁸⁷ vom 01.07.1949–15.09.1949, Messeausstellung, Organisation durch Kunstgewerbemuseum, Musikwissenschaftliches Instrumentenmuseum und MdbK Leipzig, Gohliser Schlösschen
- „Polnische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts“⁸⁸⁸ vom 07.08.1949–05.09.1949, Messeausstellung, Organisation durch Hellmut von Gerlach Gesellschaft, aus Dresden übernommen, ehem. Reichsbank
- „Kunst und Kitsch“⁸⁸⁹ vom 01.10.1949–05.02.1950, Sonderausstellung mit Beständen aus MdbK und aus Beschlagnahmen, Villa Harck
- „Alte und neue Meister“⁸⁹⁰ vom 01.10.1949–12.02.1950, Sonderausstellung, Villa Harck
- „Mensch und Arbeit in Zeichnung und Graphik“⁸⁹¹ von ?–01.12.1949, Sonderausstellung Grafik, ehem. Reichsbank
- „polnische Buchgraphik/sowjetische Graphik“⁸⁹² von Dezember 1949–?, Sonderausstellung, konzipiert in Weimar, übernommen aus Berlin, ehem. Reichsbank
- „Max Lingner“⁸⁹³ vom 17.11.1949–?, Sonderausstellung übernommen aus Dresden, ehem. Reichsbank
- „Fritz Schulze, Dresden“⁸⁹⁴ vom 11.12.1949–?, Gedächtnisausstellung, ehem. Reichsbank
- „Weihnachten im Spiegel der Kunst“ vom 01.12.1949–01.01.1950, Klein-Ausstellung, ehem. Reichsbank
- „Chinesische und Japanische Farbholzschnitte“ vom 01.01.1950–01.03.1950, Klein-Ausstellung, ehem. Reichsbank

⁸⁸⁵ Vgl. Dezernat Volksbildung, Amt Kunst und Kunstpflege „Goethe-Ehrung (Goethejahr) 1949 anlässlich seines 200. Geburtstages“, 1948–1950. StadtAL, StVuR 4322, 4323, 4324.

⁸⁸⁶ Vgl. Jahn, Monatsbericht Juni 1949, 7.7.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 72.

⁸⁸⁷ Realisiert durch museumseigene Bestände und ergänzt durch private Leihgaben. Vgl. Bethe, Tätigkeitsbericht des Kunstgewerbemuseums für Sept. 1949, 5.10.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 99.

⁸⁸⁸ Vgl. MdbK, Arbeitsbesprechung, Protokoll, 28.7.1949. StadtAL, StVuR 8676, Bl. 10; Jahn, Monatsbericht Juli 1949, 4.8.1949. StadtAL, StVuR 8658, Bl. 82.

⁸⁸⁹ Vgl. MdbK, Jahn, Rundschreiben an die Oberschulen, Abschrift, 14.1.50. StadtAL, StVuR 8701, Bl. 77; Übergabeliste mit unvollständigen Angaben zu Titel und Künstler:innen aus Verwahrbestand und Inventar des MdbK, an Firma „Köhler & Volckmar“ Leipzig. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag. Siehe auch: Jahn und M. Hartig, MdbK, „Kampf dem Kitsch?“, an Volksbildungsamt, Gewerkschaft, Leipziger Zeitung, Leipziger Volkszeitung, Kulturbund und Akademie, 9.11.46. StadtAL, StVuR 8698, Bl. 296.

⁸⁹⁰ Vgl. MdbK an Dezernat Volksbildung, 8.10.49. StadtAL, StVuR 8700, Bl. 297.

⁸⁹¹ Vgl. MdbK, Arbeitsbericht, 25.11.49. StadtAL, StVuR 8676, Bl. 32.

⁸⁹² Vgl. MdbK, Arbeitsbesprechung, 29.9.49. StadtAL, StVuR 8676, B. 16.

⁸⁹³ Vgl. MdbK, Arbeitsbesprechung, 29.9.49. StadtAL, StVuR 8676, B. 16.

⁸⁹⁴ Vgl. MdbK, Arbeitsbesprechung, 31.8.49. StadtAL, StVuR 8676, Bl. 15.

- „Leipziger Kunstausstellung“ vom 01.03.1950–16.04.1950, Messeausstellung, Organisation durch Kulturbund und MdbK, Villa Harck
- „Deutsche Meister des 18. und 19. Jahrhunderts“ von März bis April 1950, Messeausstellung, ehem. Reichsbank
- „Erich Heckel“⁸⁹⁵ vom 01.02.1950–01.04.1950, Messeausstellung übernommen aus Chemnitz, Aquarelle und Zeichnungen, ehem. Reichsbank
- „Bildnisse des 19. Jahrhunderts“ vom 01.03.1950–01.04.1950, Klein-Ausstellung, ehem. Reichsbank
- „Arbeiten der ‚Münchener Künstlergenossenschaft‘“ vom 01.03.1950–16.04.1950, Klein-Ausstellung, Villa Harck
- „5 Jahre Aufbauarbeit“ im Mai 1950, Berichtsausstellung, ehem. Reichsbank
- „Otto Geigenberger, München“⁸⁹⁶ vom 01.04.1950–?, Sonderausstellung übernommen aus Chemnitz, Aquarelle, ehem. Reichsbank
- „Bühnenbildentwürfe Bernhard Mehnert“⁸⁹⁷ vom 30.04.1950–?, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Ernst Barlach“ vom 03.05.1950–?, ehem. Reichsbank
- „Gottfried Bammes: ‚Stahl und Eisen, Bilder der Arbeit‘“ vom 10.06.1950–01.07.1950, Sonderausstellung aus Dresden, Organisation durch Dresdner Kulturbund und Leipziger Kulturamt, ehem. Reichsbank
- „Johannes Friedrich Rogge: Plastik und Zeichnung“⁸⁹⁸ vom 02.07.1950–30.07.1950, Messeausstellung übernommen aus Dresden, ehem. Reichsbank
- „Das Tier in der bildenden Kunst“⁸⁹⁹ vom 16.07.1950–10.09.1950, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank

⁸⁹⁵ Vgl. Schriftwechsel zwischen Johannes Jahn, Friedrich Schreiber-Weigand und Erich Heckel zwischen Dezember 1949 und Januar 1950. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁸⁹⁶ Die Werkliste von Friedrich Schreiber-Weigand aus Chemnitz benennt hauptsächlich Stillleben und Landschaften aus dem deutschen, west- und südeuropäischen Raum. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁸⁹⁷ Die Präsentation erfolgte zusammen mit der Geigenberger-Ausstellung im Oberlichtsaal der ehemaligen Reichsbank. Vgl. Brief Johannes Jahn an Bernhard Mehnert, 28.4.1950. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁸⁹⁸ Mit Darstellungen von: Gerhard Hauptmann, Stalin, Goethe, Mary Wigman, Ricarda Huch, Eduard von Winterstein, Lenin, Gorki, Puschkin, Bach. Vgl. MdbK an Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Hauptabteilung Kunst und Literatur, 7.7.50. StadtAL, StVuR 8701, Bl. 225; Broschüre: StadtAL, StVuR 8701, Bl. 226-228. Die Ausstellung wurde auf Anregung des Künstlers selbst am MdbK gezeigt. Die Anfrage Rogges erfolgte am 1. April 1950 und wurde kurzfristig umgesetzt. Vgl. Brief Rogge an MdbK, Jahn, 1.4.1950. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

⁸⁹⁹ „Diese Schau zeigt Tierdarstellungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart und gibt mannigfaltigen Einblick in die verschiedenen Gestaltungsweisen, mit denen die Künstler verschiedener Völker und Zeiten ihren Gegenstand erfaßt haben.“ Jahn, Johannes: Faltblatt, „Das Tier in der Kunst. Ausstellung des Museums der bildenden Künste Leipzig August–September 1950“. Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag; Siehe auch: Liste der Kunstwerke für die Ausstellung „Das Tier in der Kunst“ (Ölgemälde, Aquarelle, Grafiken, Bronzen). Archiv MdbK Leipzig, Inland, Ausstellungen im Museum 1950/1951/1952, unpag.

- „25. Todestag Louis Corinth“ vom 18.07.1950–?, Klein-Ausstellung, ehem. Reichsbank
- „Blume und Landschaft“ vom 23.07.1950–06.08.1950, Gartenbauausstellung Markkleeberg
- „Neuerwerbungen 1945/50“ vom 08.10.1950–01.12.1950, Berichtsausstellung, ehem. Reichsbank
- „Peter August Böckstiegel: Gemälde und Graphik“⁹⁰⁰ vom 18.10.1950–26.11.1950, Sonderausstellung übernommen aus Dresden, ehem. Reichsbank
- „Das Gesicht des Krieges“ vom 01.10.1950–01.12.1950, Klein-Ausstellung (Grafik), ehem. Reichsbank
- „Rudolf Schnabel (1909–1949)“⁹⁰¹ vom 03.12.1950–28.01.1950, Gedächtnisausstellung, ehem. Reichsbank
- „Originalgraphik Albrecht Dürers“ vom 07.12.1950–01.02.1951, ehem. Reichsbank
- „Alte Meister“ vom 10.12.1950–01.01.1951, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Die Kunst der Zeit‘ Werke von Hans und Lea Grundig“ vom 14.01.1951–März 1951, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Deutsche Malerei seit 1850“ vom 02.02.1951–Mitte April 1951, Dauerausstellung, ehem. Reichsbank
- „Nationalpreisträger Otto Nagel (1894–1967)“⁹⁰² vom 25.02.1951–15.04.1950, Sonderausstellung übernommen aus Berlin, ehem. Reichsbank
- „Landschaften und Stillleben“ vom 01.02.1951–31.05.1951, Sonderausstellung (Grafik), ehem. Reichsbank
- „Blume und Landschaft“ vom 14.04.1951–22.04.1951, Gartenbauausstellung Markkleeberg
- „Ausstellung zur vergleichenden Betrachtung von Kunstwerken. Ein Betrag zur Frage Realismus-Formalismus“ vom 01.06.1951–30.09.1951, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- "Kunst für die Jugend" vom 09.07.1951–September 1951, Ferienaussstellung, ehem. Reichsbank
- „Heinrich Ehmsen“ vom 15.07.1951–09.09.1951, Sonderausstellung übernommen aus Berlin, ehem. Reichsbank
- „Künstlerbildnisse 19.–20. Jahrhundert“ vom 23.09.1951–01.03.1952, Sonderausstellung (Grafik), ehem. Reichsbank

⁹⁰⁰ Vgl. MdbK an Dez. Volksbildung, 30.9.50. StadtAL, StVuR 8701, Bl. 307; Einladung Ausstellungseröffnung „Peter August Böckstiegel: Gemälde und Graphik“ an Rudolf Hartig, Rat der Stadt Leipzig und OBM, Max Opitz, 17.10.50. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 13; MdbK, Arbeitsbesprechung, 20.10.50. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 15.

⁹⁰¹ Vgl. Pressenotiz, Jahn, 30.11.50. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 56.

⁹⁰² Vgl. Briefwechsel zwischen dem Museumsbesucher Willi Taatz, Rudolf Hartig und Otto Nagel zur Frage Realismus/Formalismus im April 1951. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 160ff.

- „Kunst als Spiegel des Lebens“⁹⁰³ vom 23.09.1951–01.03.1952, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- „Die Zeichnung – Dokument des Erlebens“ vom 21.10.1951–01.03.1952, Sonderausstellung, ehem. Reichsbank
- 01.03.1952 Umzug des Museums in das Dimitroff Haus (ehem. Reichsgericht)

Vortragsverzeichnis⁹⁰⁴

Datum	Referent	Titel
22.07.46	N.N.	Graphische Kunst im Wandel der Zeiten
13.01.47	Edwin Krumsdorf	Moderne Malerei
03.03.47	Johannes Jahn	Max Klinger
31.03.47	Johannes Jahn	Was ist Renaissance
19.03.47	Johannes Jahn	Wege zum Kunstverständnis
31.03.47	Margarete Hartig	Fragen moderner Malerei
02.04.47	Johannes Jahn	Wege zum Kunstverständnis
21.04.47	Johannes Jahn	Was ist Gotik
12.05.47	Herr Ebner-Eschenhayn	Kunstfälschungen
02.06.47	Margarete Hartig	van Gogh
23.06.47	Prof. Beenken	Cézanne
03.11.47	Johannes Jahn	Liebermann und der Impressionismus
08.12.47	Margarete Hartig	Romantik und Realismus
19.12.47	Margarete Hartig	Französische Malerei der neueren Zeit

⁹⁰³ „Anschliessend wird im Oberlichtsaal eine Erweiterung der Ausstellung ‚Kunst als Spiegel des Lebens‘ aufgebaut werden, die hauptsächlich gesellschaftskritischen Charakter tragen und durch Graphik bestritten werden soll.“ Jahn, Arbeitsbesprechung MdbK, 25.8.1951. StadtAL, StVuR 8702, Bl. 273 .

⁹⁰⁴ Vorträge am Museum der bildenden Künste von 1946 bis 1950 anhand der Monatsberichte des MdbK an das Volksbildungsamt der Stadt Leipzig. StadtAL, StVuR 8657/8658. Der Wortlaut wurde wie im Original übernommen.

12.01.48	Herr Trautscholdt	Holländerbilder des Museums
22.01.48	Johannes Jahn	Rembrandt
01.02.48	Johannes Jahn	Stilstufen der europäischen Kunst
02.02.48	Herr Krumsdorf	Picasso
03.02.48	Johannes Jahn	Rembrandt
23.02.48	Margarete Hartig	Käthe Kollwitz und Paula Modersohn
01.03.48	Johannes Jahn	Die Anfänge der Kunst
22.03.48	Herr Dr. Eisen	Kunst und Magie
16.,23.,30.04.48	Johannes Jahn	Einführung in die Malerei und Graphik der Dürerzeit
13.04.48	Margarete Hartig	Die Frau in der bildenden Kunst
10.05.48	Johannes Jahn	Das Wesen der romantischen Malerei
31.05.48	Georg Maurer	Das Problem der Form
01.07.48	Herr Dr. Küas	Der Meißner Dom und seine Bildwerke
12.07.48	Herr Ebner-Eschenhayn	Kunst und Kitsch
01.08.48	Johannes Jahn	Kölner Dom
20.09.48	Prof. Beenken	Die Krise in der Malerei
06.10.48	Johannes Jahn	Die Sixtinische Decke des Michelangelo
11.10.48	Herr Strüning	Kunst und Wirklichkeit
05.11.48	Margarete Hartig	Die Frau in der Kunst
08.11.48	Frl. Dr. Ziemssen	Was wissen wir von griechischer Malerei
01.12.48	Margarete Hartig	Darstellungen der Arbeit in der Kunst
13.12.48	Johannes Jahn	Farbige Meisteraufnahmen altdeutscher Malerei
02.02.49	Johannes Jahn	Hauptströmungen der neueren Malerei
03.02.49	Johannes Jahn	Leonardo da Vinci als Künstler und Forscher
01.04.49	Herr Dr. Küas	Das künstlerische Puppenspiel und seine Vorläufer

01.04.49	Johannes Jahn	Richard Scheibe, Die Moderne Plastik
01.04.49	Johannes Jahn	Lebens- und Weltgefühl der Zeit im Spiegel der Kunst
01.06.49	Johannes Jahn	Lebens- und Weltgefühl der Zeit im Spiegel der Kunst
01.06.49	Prof. Friedrich Behn	Die Malerei der Eiszeit
01.07.49	Johannes Jahn	Entwicklungsstufen der Landschaftsmalerei
24.10.49	Herr Dr. Küas	Die Kuppel
01.10.49	Johannes Jahn	Goya
01.11.49	Johannes Jahn	Goethe als Zeichner
01.11.49	Dr. Lorenz	Die Schätze aus dem Grab des Tutenchamun
01.12.49	Dr. Ladendorf	Mit den Augen des Künstlers
12.12.49	Johannes Jahn	Europäische Baukunst des 20. Jahrhunderts
30.01.50	Dr. Ladendorf	Mit den Augen des Künstlers
01.02.50	Johannes Jahn	Rodin und Maillol
o.D.	Prof. Friedrich Behn	Ausgrabungen Karolingischer Bauten im Mittelrheingebiet
13.03.50	Johannes Jahn	Das Werden der modernen Malerei
03.04.50	Johannes Jahn	Probleme der modernen Malerei
24.04.50	Herr Dr. Küas	Die Thomaskirche und das Problem des Hallenbaus
24.04.50	Dr. Lorenz	Weg und Richtung als Bildkräfte der ägyptischen Architektur
15.05.50	Herr Strüning	Natur und Kunstform
01.06.50	Johannes Jahn	Ernst Barlach
01.06.50	Hans Geller	Rom und die Künstler der Romantik
01.07.50	Johannes Jahn	Baukunst der Bachzeit
26.09.50	Herr Dr. Küas	Die Thomaskirche und das Problem des Hallenbaus

IV. Abbildungsverzeichnis und -nachweis

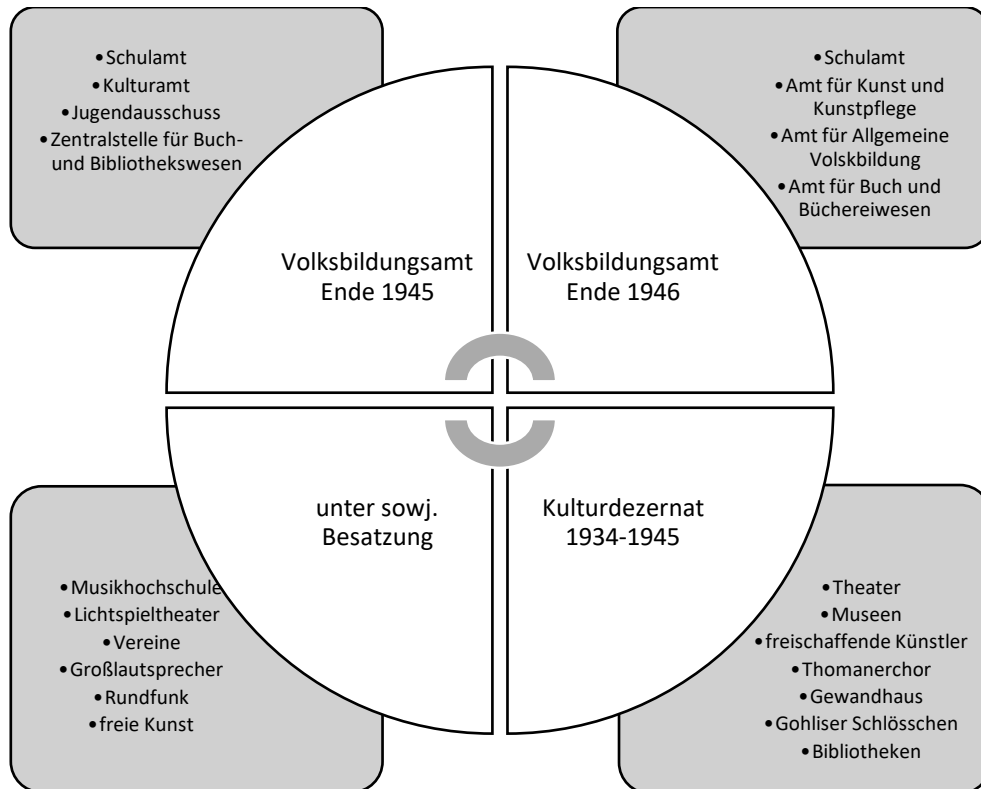


Abbildung 1 Aufgabenbereiche Kulturdezernat/Volksbildungsamt 1934-1946. Erstellt von Josephin Heller.

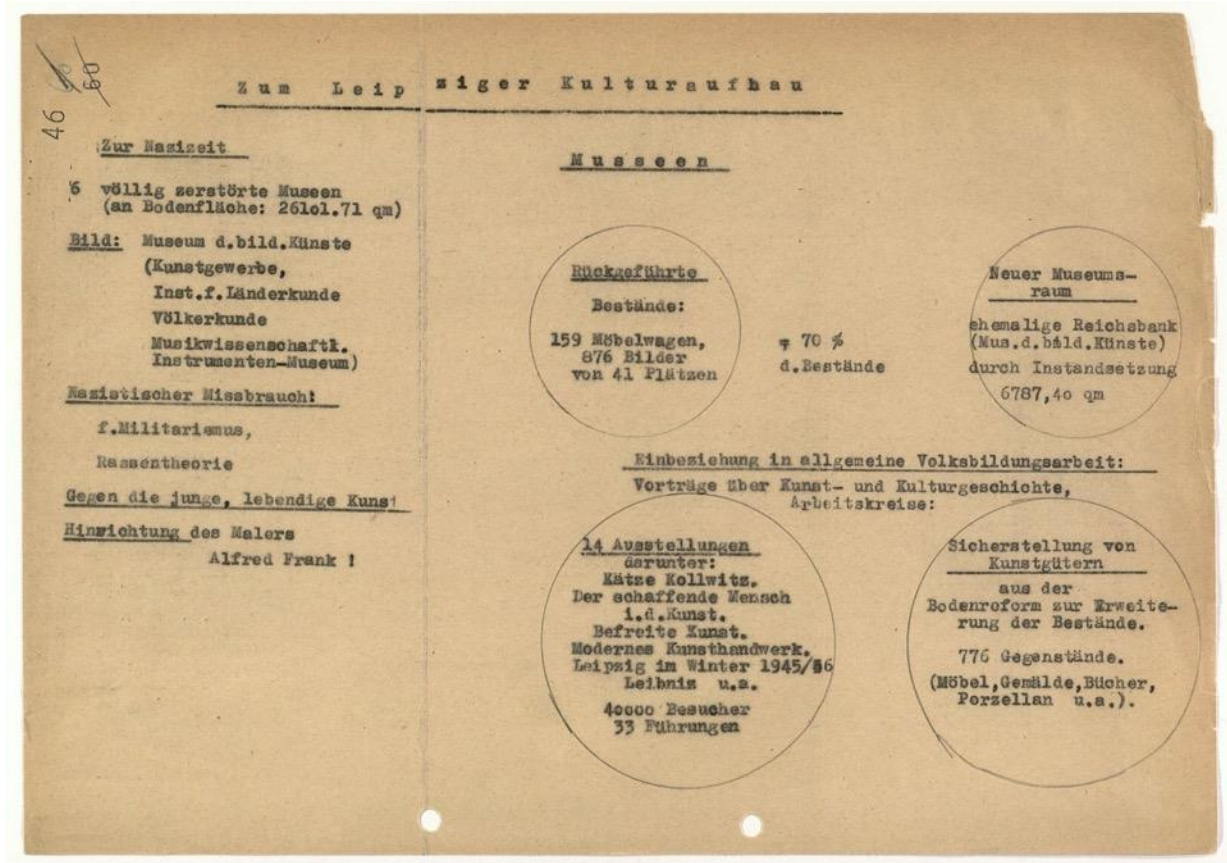


Abbildung 2 Zum Leipziger Kulturaufbau. Quelle: StadtAL, StVuR 7973, Bl. 46

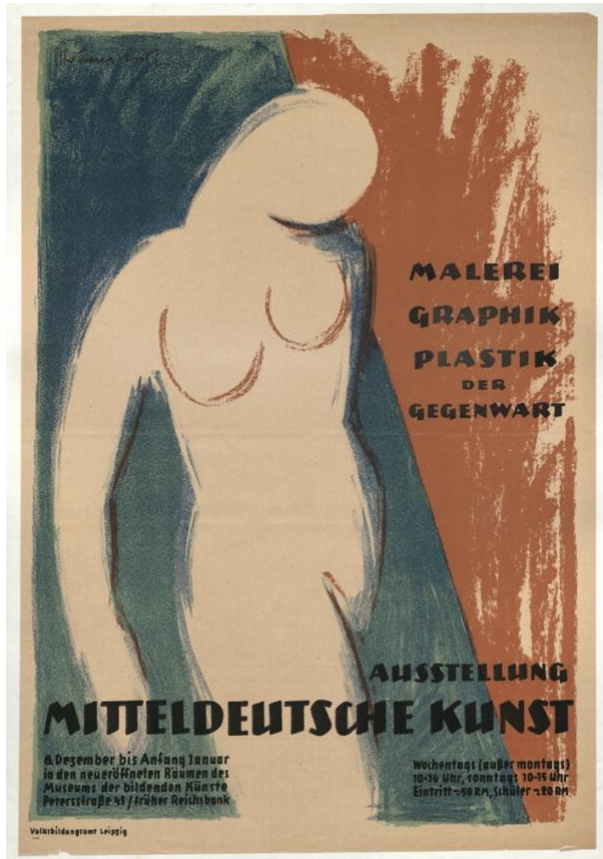


Abbildung 3 Ausstellungsplakat, „Malerei, Graphik, Plastik der Gegenwart. Ausstellung Mitteldeutsche Kunst. 8. Dezember bis Anfang Januar in den neueröffneten Räumen des Museums der bildenden Künste“, Papier, 70 x 48 cm, 1946, Künstler: Edwin Krumsdorf. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr. PL 46/358.



Abbildung 4 Doppelseite aus dem Katalog zur Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst. Malerei, Graphik, Plastik der Gegenwart“, 8. Dez. 1946 bis Ende Januar 1947, Museum der bildenden Künste Leipzig, S. 32-33. Quelle: SLUB Dresden, URL: <http://digital.slub-dresden.de/id1685416632> (abgerufen am: 12.6.2022).



Abbildung 5 Rudolf Oelzner, Zeburind, Bronzeplastik, 39 x 55 cm, 1937, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig. Quelle: Homepage Kunsthalle der Sparkasse, URL: <https://www.kunsthalle-sparkasse.de/kunstwerk/detail/oelzner-rudolf-zeburind-1937.html> (abgerufen am: 5.6.2020).



Abbildung 6 Ansicht Saal 34 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München, 1939 - Im roten Ausschnitt: Rudolf Oelzner, Zebu, Bronze. Quelle: Online-Datenbank „GDK Research“, URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19403109.html> (abgerufen am 5.6.2020).



Abbildung 7 Alfred Thiele, Lautenspielerin, 1934, Zement, Fotobesitzer: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Quelle: Online-Datenbank „GDK Research“, URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19401923.html> (abgerufen am: 30.6.2020).



Abbildung 8 Foto (Ausschnitt) Alfred Thiele „Lautenspielerin“ (1934, Zement) auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München 1938, Saal 27. Quelle: Online-Datenbank „GDK Research“, URL: <http://www.gdk-research.de/de/obj19401923.html> (abgerufen am:27.5.2020).



Abbildung 9 Erwin Hahs, Großes Requiem, 1944/45, Öl auf Leinwand, 191 × 143 cm, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf: Jörg P. Anders, Inv.-Nr. A IV 344. Quelle: Nationalgalerie, SMB/ André van Linn.



Abbildung 10 Röntgenaufnahme von Erwin Hahs, Großes Requiem, 1944/45, Öl auf Leinwand, 191 × 143 cm, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf: Christoph Schmidt, Inv.-Nr. A IV 344. Quelle: Nationalgalerie, SMB/ André van Linn.

Verzeichnis der Künstler und Werke

1a	Johann Georg Meyer von Bremen, Mutter und Kind, Ölskizze	1813 - 1886
1b	Heinrich Zille, Mutter und Kind, Farbige Kreidezeichnung	1858 - 1929
1c	Fernand Léger, Komposition, Litho	1881 -
2a	Carl Hofer, Tanzende Mädchen, Litho	1878 -
2b	Erich Gruner, Tänzerin, Litho	1881 -
3a	Oswald Pohl, Tänzerin, Litho	1887 -
3b	Louis Legrand, Petite Ballerine, Aquatinta	1863 -
4a	Franz Krüger, Herr von Oven, zur Parforcejagd reitend, Aquarell	1797 - 1857
4b	Käthe Olshausen-Schönberger, Reiter in Landschaft, Radierung	1881 -
5	Renée Sintenis, Pferde, Radierung	1888 -
6	Franz Marc, Steinbock, Reprod.	1880 - 1916
7a	Otto Wagner, Die Hochzeit, Aquarell	1803 - 1861
7b	Franz Schmidt-Glinz, Kanalstraße in Amsterdan, Bleistift	1860 - 1929
7c	Alexander Kanoldt, Subiaco, Litho	1881 -
8a	Peter Halm, der Vater des Künstlers, Radierung	1854 -
8b	Adolf Menzel, Brustbild eines alten Mannes, Bleistift	1815 - 1905
8c	John Philipp, Bildnis Auguste Rodin, Radierung	1872 -
9a	Konrad Felixmüller, Bildnis Max Liebermann, Holzschnitt	1897 -
9b	Lasar Segal, Bildnis des Schriftstellers Gorelik, Radierung	1889 -
9c	Lasar Segal, Rabbi, Holzschnitt	
10a	Georg von Dillis, Landschaft, Aquarell	1759 - 1841
10b	Albert Haukeisen, Landschaft, Litho	1872 -
11a	Alexander Calame, Alpenlandschaft, Aquarell	1810 - 1864
11b	Alexander Kanoldt, Gletschermassiv, Litho	1881 -
12a	Henri Matisse, Stehender weiblicher Akt, Reprod.	1869 -
12b	Henri Matisse, Liegender weiblicher Akt, Reprod.	
12c	Henri Matisse, Stehender weiblicher Akt, Reprod.	
13a	Gustav Adolf Hennig, Sitzender weiblicher Akt, Bleistift	1797 - 1869
13b	Henri Matisse, Sitzender weiblicher Akt, Radierung	1869 -
14a	Honoré Daumier, Die Ernte des Krieges 1870-71, Litho	1810 - 1879
14b	Fernand Léger, Komposition, Litho	1881 -
15a	Erich Heckel, Am Strand, Holzschnitt	1883
15b	Waldemar Rösler, Sonnenuntergang, Litho	1882 - 1916
16a	Friedrich Giessmann, Der Prinzenraub, Holzschnitt	1810 - 1847
16b	Franz Marc, Löwenjagd, Holzschnitt	1880 - 1916
17a	Auguste Renoir, Zwei junge Mädchen, Radierung	1841 - 1919
17b	Camille Pissarro, Bauernpaar mit Kind, Litho	1831 - 1903
18a	Bella Hase, Ewerführer, Holzschnitt	1880 -
18b	Constantin Meunier, Hochofenarbeiter, Kreide	1831 - 1905

Abbildung 11 Verzeichnis der Künstler und Werke. Ausst. „Vergleichende Bildbetrachtung“ MdbK Leipzig 1951. Quelle: Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79. Foto: Josephin Heller.

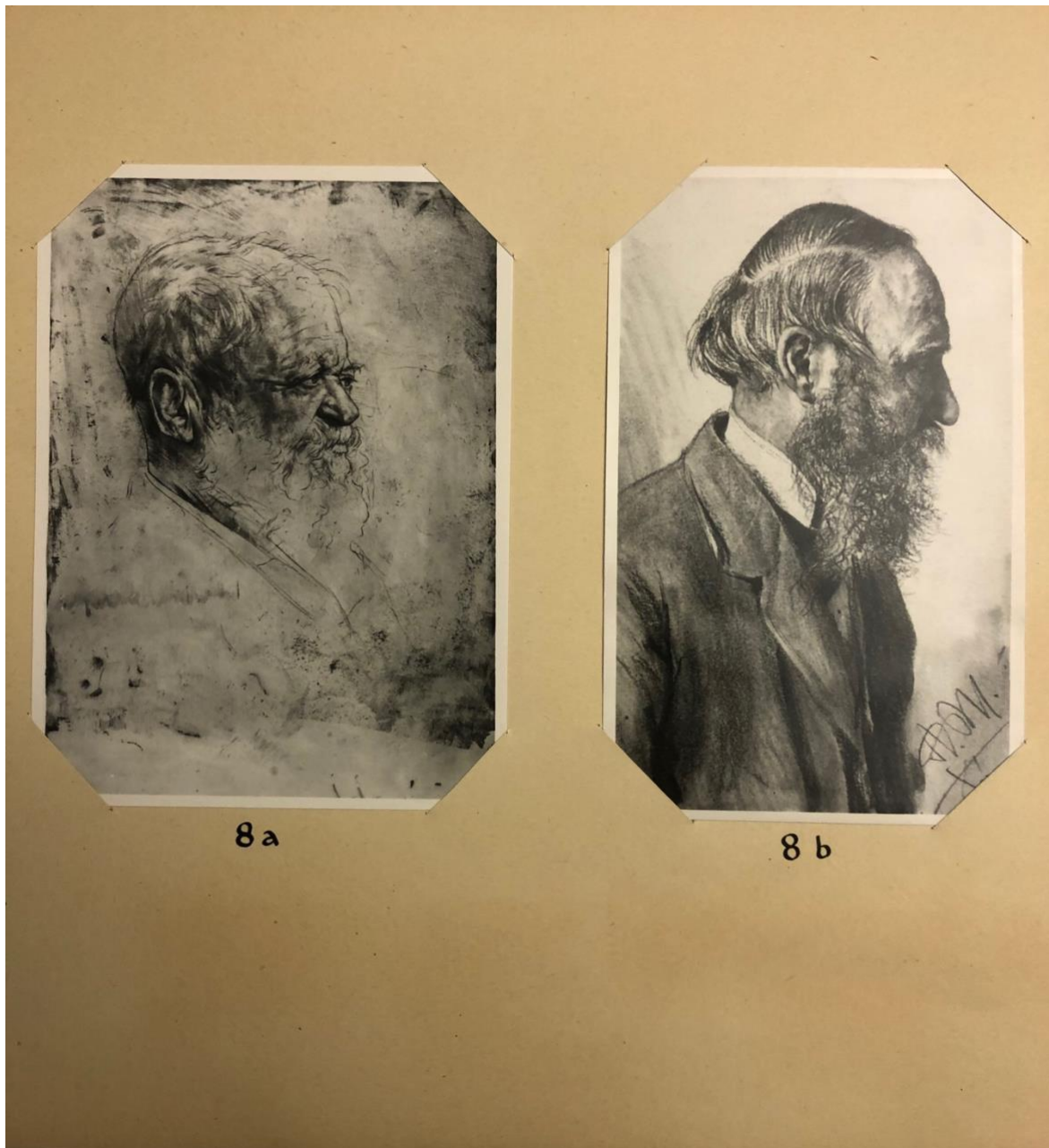
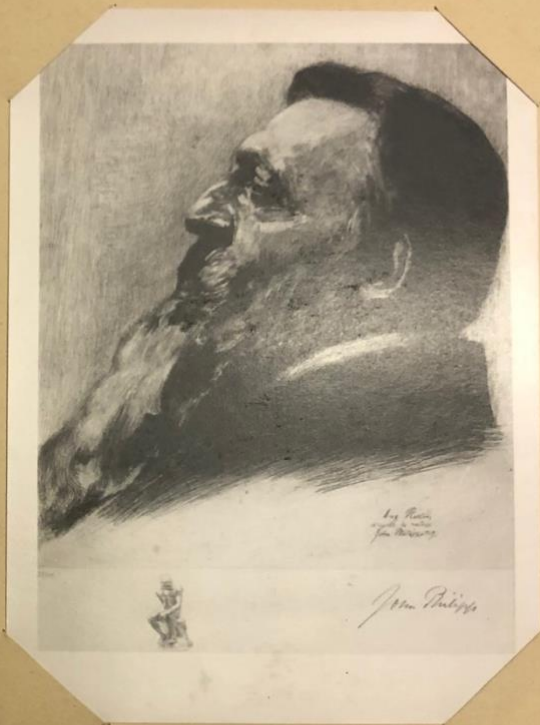


Abbildung 12 Peter Halm "Vater des Künstlers" und Adolf Menzel "Brustbild eines alten Mannes". Quelle: Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79. Foto: Josephin Heller.

a: Scharfe Durchzeichnung eines Kopfes, jedoch nur im oberen Teil, der der Hauptträger des Ausdrucks ist.

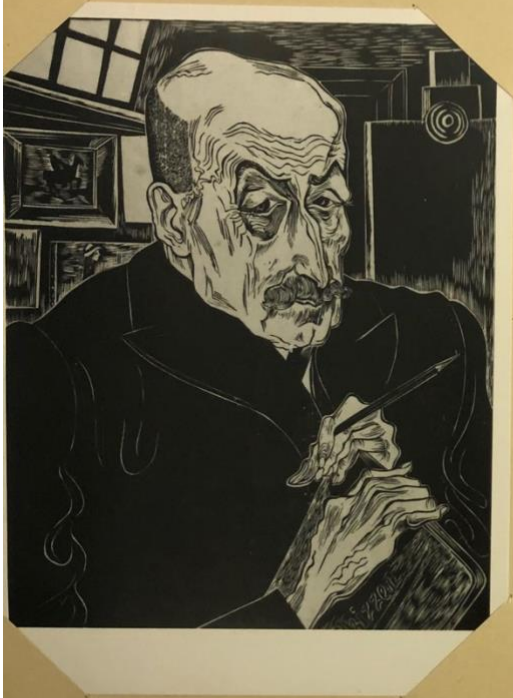
b: Gleichmäßige zeichnerische Erfassung aller Einzelheiten, dabei genaue Beachtung der zarten Schwabungen von Licht und Schatten. Muster realistischer Darstellungsweise.

c: Hier ist auch die Portrüthlichkeit das oberste Gebot, daneben aber ist großer Wert auf Hell-dunkelwirkung gelegt. Die Einzelheiten (besonders Kopf- und Barthaar) sind zu großen Licht- und Schattensmassen zusammengezogen, was Monumentalisierung des Kopfes bedeutet. Diese Großformigkeit dient zugleich der Charakterisierung des Dargestellten (Rodin).



8 c

Abbildung 13 John Philipp "Bildnis Auguste Rodin". Quelle: Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79. Foto: Josephin Heller.



9a

a: Die Gesicht und Hände des Dargestellten bezeichnenden Linien sind voll Spannung und Bewegung und wollen die geistige Intensität dieses großen Malers (Max Liebermann) ausdrücken. Die toten Dinge sind ganz anders behandelt. Jene ausdrucksstarke Steigerung des Wirklichen nennt man Expressionismus.
 b: Das Charakteristische dieses Gesichtes scheint zwar getroffen, aber die Wirklichkeitsform ist in Auflösung begriffen und neigt bereits zur Verzerrung (verschiedene Höhe der Augen!).
 c: Hier ist die Verzerrung vollkommen, das Menschenantlitz ist zur Fratze geworden. Anklänge an die Kunst der Primitiven, aber ohne deren Sinn.

Abbildung 14 Conrad Felixmüller "Bildnis Max Liebermann". Quelle: Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79. Foto: Josephin Heller.

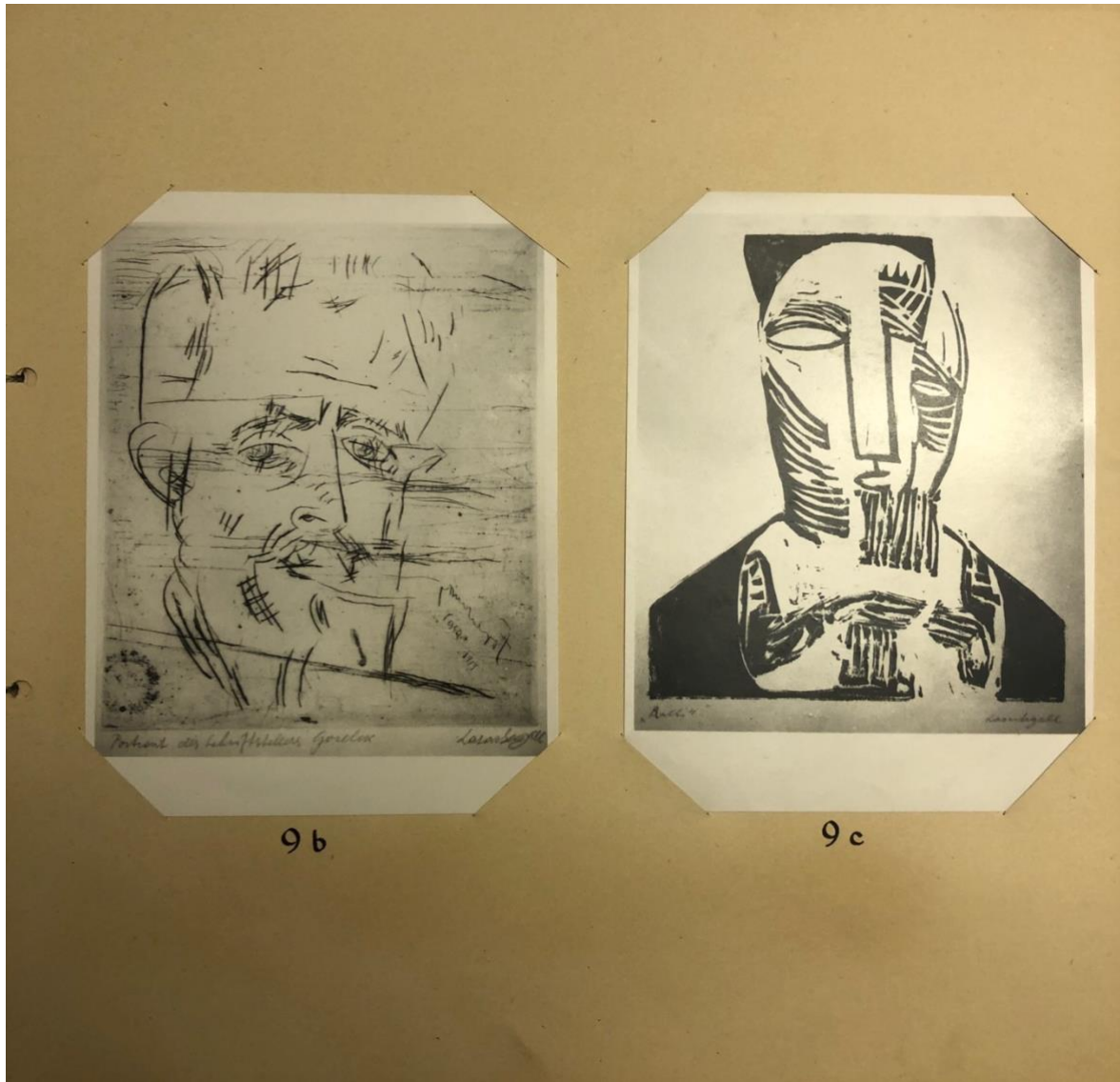


Abbildung 15 Lasar Segall "Bildnis des Schriftstellers Gorelik" und "Rabbi". Quelle: Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79. Foto: Josephin Heller.

Gegensatz der Techniken!
 b eine Kreidezeichnung mit
 weichen sanftem Strich, der
 auf alle Formzusammenhänge
 geschmeidig eingeht, nicht das
 Kontrastierende, sondern das
 Verbindende aufsucht und das
 ganze Blatt mit dichtem in-
 einanderwogendem Leben erfüllt.
 Der Holzschnitt a zieht seine
 Hauptwirkung aus dem Kontrast
 von schwarz und weiß. Die ar-
 beitenden Gestalten heben sich
 silhouettenhaft gegen das Helle
 ab, ihre Bewegung spricht daher
 besonders stark.



18^a



18^b

Abbildung 16 Sella Hasse "Ewerführer" und Constantin Meunier "Hochofenarbeiter". Quelle: Jahn, Johannes: Vergleichende Bildbetrachtung von Kunstwerken. Ein Beitrag zur Frage Realismus-Formalismus. Unveröffentlichtes Manuskript. 1951, unpag. Archiv MdbK Leipzig, Kart. 79. Foto: Josephin Heller.



Abbildung 17 Messeprogramm zur Frühjahrsmesse 1946 in Leipzig. Quelle: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr. ADS 318.



Abbildung 18 Messeprogramm zur Frühjahrsmesse 1947 in Leipzig. Quelle: StadtAL, ZGS (1945–1990) 3204.



Abbildung 19 Messeprogramm zur Herbstmesse 1947 in Leipzig. Quelle: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr.: A/1863/2009.



Abbildung 20 Messeprogramm zur Frühjahrsmesse 1948 in Leipzig. Quelle: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr.: A/1864/2009.



Abbildung 21 Messeprogramm zur Herbstmesse 1948 in Leipzig. Quelle: StadtAL, ZGS (1945–1990) 3205.

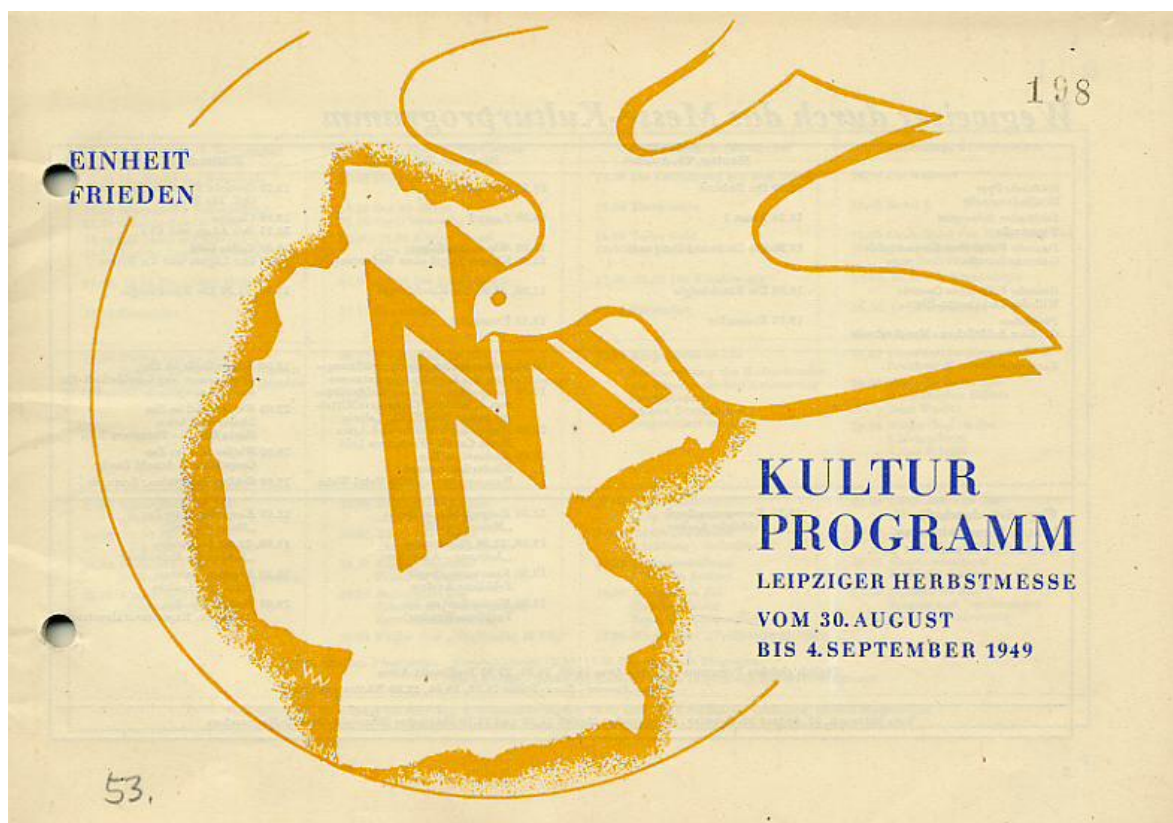


Abbildung 22 Messeprogramm zur Herbstmesse 1949 in Leipzig. Quelle: StadtAL, ZGS (1945–1990) 3206.



Abbildung 23 Messeprogramm Frühjahrsmesse 1950. Quelle: StadtAL, ZGS (1945–1990) 3207.



Abbildung 24 Messeprogramm Herbstmesse 1950. Quelle: StadtAL, ZGS (1945–1990) 3208.



Abbildung 25 Messeprogramm Herbstmesse 1951. Quelle: StadtAL, ZGS (1945–1990) 3216.

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Bei der Auswahl und Auswertung des Materials, bei der Herstellung des Manuskripts sowie bei der sprachlichen Redaktion habe ich die Unterstützungsleistungen von folgenden Personen erhalten: /

Weitere Personen waren an der geistigen Herstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich nicht die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen. Dritte haben von mir weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und ist auch noch nicht veröffentlicht worden.

Datum

Unterschrift

Lebenslauf

Josephin Heller, geboren am 15.08.1985 in Leipzig, studierte zwischen 2006 und 2009 an der Universität Leipzig im Bachelor Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft. Daran schloss sie direkt den Master in Kunstgeschichte an. Seit ihrem Abschluss 2012 arbeitet sie im Kulturbereich. Ihre Masterarbeit zum Architekten und Innenraumgestalter Carl von Diebitsch (1813-1864) wurde in Ausstellungsprojekten, Vorträgen und Aufsätzen wiederaufgenommen. Parallel übernahm sie Lehraufträge am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig. Ein Stipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung ermöglichte die vorliegende Promotion, die sie im Juli 2022 bei der Fakultät für Geschichte, Kunst und Regionalwissenschaften der Universität Leipzig einreichte und im April 2023 erfolgreich verteidigte.