

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

Vorab danke ich Maria Rüger herzlich für die Überlassung wichtiger Briefe von Hans und Lea Grundig an Kurt Magritz, die hier erstmals im Kontext der Beziehungen zwischen Magritz und den Grundigs vorgestellt werden.

Der Künstler Kurt Magritz (1909-1992), der in Dresden, Leipzig und Berlin gelebt hatte, stand lange Zeit im Schatten seiner kulturpolitischen Tätigkeit als Chefredakteur der *Illustrierten Rundschau* von 1950 bis 1954, in der er mit Texten und Vorträgen maßgeblich die von der Sowjetunion angeordnete Kampagne gegen den Formalismus unterstützt hatte. Bis zum Ende der DDR und darüber hinaus galt er, neben Alfred Kurella, der allerdings als Leiter der Kulturkommission beim Politbüro über politische Machtbefugnisse verfügte, als der am meisten verhasste Kulturfunktionär.

Kaum jemand wusste allerdings damals in der DDR und auch heute noch, dass sich hinter der Fassade des linientreuen Parteigängers der Sowjetunion ein höchst sensibler Dichter und vor allem ein Maler und Zeichner verbarg, der zwischen 1927 und 1979 ein Werk von annähernd 450 Gemälden, Pastellen, Aquarellen, Feder- und Tuschzeichnungen, Holz- und Linolschnitten hinterlassen hat.¹

Nach einer ersten monografischen Ausstellungen 1946 in der Wandelhalle des Leipziger Rathauses, erhielt er erst 1967 wieder eine Ausstellung in einem öffentlichen Museum, dem Albertinum Dresden. Der *Verband Bildender Künstler* weigerte sich bis 1978, ihn als Mitglied aufzunehmen und ihn als Kollegen zu akzeptieren.

Am Beispiel der Beziehung zwischen ihm und dem Künstlerpaar Hans und Lea Grundig zeigt sich die ganze Tragik dieses Künstlerlebens. Es ist die Geschichte einer Freundschaft im Widerstand gegen den Nationalsozialismus, aus der in der Nachkriegszeit unter dem Einfluss der sowjetischen Besatzungspolitik eine unerbittliche Gegnerschaft geworden ist.

Die Protagonisten meiner Geschichte sind alle zwischen 1901 und 1909 geboren: Hans Grundig am 9.2.1901 als erstes von vier Kindern des Dekorationsmalers

¹ Nach der Aufstellung von Maria Rüger und ihrem vorläufigen Werkverzeichnis.

Bernhard Grundig in Dresden, Lea Langer am 23.3.1906 in Dresden als Tochter des aus der Ukraine eingewanderten wohlhabenden jüdischen Kleider- und Möbeldhändlers Moritz Langer und Kurt Magritz am 13. November 1909 in Johannegeorgenstadt im Erzgebirge als siebtes Kind des Zollinspektors Rudolf Magritz.

Auf Drängen seiner Eltern verzichtete Magritz auf eine Ausbildung als Künstler an der Dresdner Kunstakademie² und studierte von 1928 bis 1935 Architektur, zuerst an der Sächsischen Technischen Hochschule zu Dresden, dann im Winter- und Sommersemester 1931-32 an der Abteilung Architektur der Fakultät für Bauwesen an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg.

Seine Zuwendung als Stipendiat wurde ihm wegen seines politischen Engagements in Berlin entzogen³, deshalb kehrte er nach Dresden zurück und erwarb dort am 31.5.1935 den akademischen Grad eines Diplom-Ingenieurs für Hochbau an der TH Dresden.⁴ Am 19.6.1935 legte er die Diplom-Schlussprüfung für Hochbau mit der Note „Sehr gut bestanden“ ab.

Mit der sofortigen Aufnahme einer Arbeit als Bauingenieur nach dem Studium, zeigte er seine Bereitschaft, die Freiheit in der Notwendigkeit zu finden und seine künstlerischen Ambitionen für die Sachlichkeit einer nützlichen Bauaufgabe sowie für den Lebensunterhalt seiner Familie zurück zu stellen.

Ab Juni 1935 arbeitete er als Architekt, Konstrukteur und Statiker bei der Baufirma Bruno Kost in Dresden. Laut Zeugnis der Baufirma⁵ waren seine Hauptaufgaben u.a. Eisenbetonkonstruktionen für freitragende Kraftfahrzeughallen der Wehrmacht, Munitionshäuser und Brücken für die Reichsautobahnen und Reichsbahn (seit 1938 auch im Auftrag der Organisation Todt). 1939 erfolgte auf Fürsprache von Bruno Kost die Zurückstellung vom Kriegsdienst. Die Unabkömmlichkeit wurde am 27.7.1944 vom Wehrbezirkskommando II erneut genehmigt.⁶

Kurt Magritz identifizierte sich als Künstler mit der Generation der Expressionisten und Wandervögel. Leonid Stolowitsch gegenüber erklärte Magritz: „Auf mich wirkte

² „Ja, daß ich Architektur studiert habe, das liegt an meinen Eltern und meinem Bruder (Willi Magritz, d.Vf.), die wollten, daß ich eine sichere Lebensgrundlage habe [...], ich wollte an und für sich auf die Kunstakademie. [...] Der Malerei galt mein Hauptinteresse. Architektur hat mich im Grunde genommen nie interessiert. Das habe ich nur auf Drängen meiner Eltern gemacht [...]“ (Kurt Magritz im Interview mit Lutz Dambeck, 1992 für den Film *Dürers Erben*, Typoskript, S. 1-7)

³ Kurt Magritz, „Erinnerungsskizzen“, in: *Kurt Magritz. Zeichnung. Druckgraphik. Malerei*, Ausst.-Kat. Märkisches Museum Berlin 1978, o. S.

⁴ Urkunden, Archiv Irina Magritz.

⁵ Zeugnis der Firma Bruno Kost, Dresden, den 28. November 1940. Archiv Irina Magritz.

⁶ Vgl. Brief an das Wehrmeldeamt, Sebnitz, den 24.2.1945. Archiv Irina Magritz.

Franz Marc schon ganz im Sinne einer antibürgerlichen Weltanschauung, ebenso wie Kandinsky, Klee und die Mitglieder der Brücke Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff. Sehr früh wirkten auf mich auch die großen ‚Außenseiter des Expressionismus‘: Oskar Kokoschka und Ernst Barlach.⁷

Politische Kunst der 1930er-Jahre und Freundschaft mit Hans- und Lea Grundig in Dresden

Während der zwei Semester, die Magritz 1931/32 in Berlin studierte, schärfte sich aufgrund der politischen Kämpfe in der Reichshauptstadt zwischen NSDAP und KPD das politische Bewusstsein des Studenten Magritz. „In Berlin schloß ich mich dann als Sympathisant dem Roten Studentenclub an. Ich nahm an den großen Demonstrationen teil. [...] Dort sprachen Agitatoren der KPD zu uns. So formten sich in meinem Innern ganze Szenen des Zyklus.“⁸

Gemeint ist der im Spätherbst 1932 einsetzende Zyklus seiner Holz- und Linolschnitte sowie Zeichnungen zu den Klassenkämpfen und zur Unterdrückung der Arbeiterklasse mit der Machtübernahme des NS-Regimes. Die demonstrierenden und in den Straßen kämpfenden Arbeiter ähneln mehr Lemuren als klassenbewussten Arbeitern. Auf dem Blatt *Demonstration* (1932) quellen sie zwischen den schmalen Zeilenbauten der Mietskasernen heraus nach vorn und vereinigen sich hinter einer Fahne. Man spürt den erstaunten, angstvollen Blick des zweiundzwanzigjährigen Studenten aus gutbürgerlichem Haus auf diese ihm noch sehr fremde Welt des Proletariats.

Von großer Bedeutung für sein Leben, sein politisches Engagement und die in den kommenden Jahren entstehenden Arbeiten zur politischen Lage in Deutschland, war seine Begegnung mit der Halbjüdin und Schauspielerin Johanna Leonore Korb-Deutsch (geboren am 1.4.1910 in Berlin, gestorben am 28.11.1966 in Berlin). Die Gespräche mit Hannelore, wie er sie immer nannte, die seit 1931 Mitglied der KPD war, verbanden ihn erstmals auch persönlich mit dem Schicksal der Entrechteten und sozial Benachteiligten.

Am 15. März 1933 heiratete Magritz sie und malte vermutlich noch im gleichen Jahr ein Porträt von ihr mit dem Titel *Leonore*. Das Gemälde zeigt im veristischen Stil von

⁷ Barlach wird von Magritz anlässlich der großen Barlach-Ausstellung der Deutschen Akademie der Künste 1951 verurteilt (siehe *Tägliche Rundschau* vom 29.12.1951).

⁸ Kurt Magritz, „Erinnerungsskizzen“, in: *Kurt Magritz. Zeichnung. Druckgraphik. Malerei*, Ausst.-Kat. Märkisches Museum Berlin 1978, o. S.

Otto Dix eine ernste, traurig blickende Frau mit großen Augen und eingefallenen Wangen und einer knöchigen Hand. Im Gegensatz zu ihrem Mann, der aus gut situierten Verhältnissen kam, hatte sie die elenden Lebensbedingungen des Proletariats kennen gelernt.

Über seine Frau, die als Schauspielerin in Künstlerkreisen verkehrte, kam Magritz in Kontakt mit Künstlern aus dem Kreis der bis 1933 existierenden ASSO (Assoziation proletarisch-revolutionärer Künstler Deutschlands). Vor allem mit Hans und Lea Grundig freundete er sich an. „Hannelore kannte beide schon viel länger durch ihre Parteiarbeit.“⁹ Sie „kümmerten sich um mich und ich konnte ihre Bilder schon im Entstehen sehen. [...] Zu Hans und Lea Grundig bin ich fast täglich gegangen. Im Grunde habe ich bei denen meine Ausbildung genossen [...]. Sie waren ja kommunistische Künstler und ich war ja auch Kommunist... Wir saßen im Café Zuntz und in der kleinen Weinstube Lavinia am damaligen Pirnaischen Platz.“¹⁰

Im Rückblick schreibt Kurt Magritz am 1.6.1971 an Leonid Stolowitsch, er sei von den ASSO-Künstlern enttäuscht gewesen, „weil sie alle, mehr oder weniger, den Weg der revolutionären Kunst verlassen hatten und auch in ihren Gesprächen zeigten, dass sie in ihrem Vertrauen zur revolutionären Bewegung tief erschüttert waren. So war eigentlich der einzige der Dresdener Künstler, der unbeirrt an die Zukunft der Arbeiterklasse und der revolutionären Kunst glaubte, Hans Grundig. In der Öffentlichkeit freilich war er sehr zurückhaltend. Aber als ich ihn und seine Frau im Atelier besuchte, merkte er sehr bald, dass er mit mir ganz offen sein konnte. Und das natürlich vor allem, weil sie die volle Vertrauenswürdigkeit von Hannelore hoch einschätzten. So lernte ich zunächst ihre Arbeiten kennen, ihre Zeichnungen und Radierungen und auch die Bilder, die Hans damals malte. Ich kannte beinahe alle ihre Arbeiten. Ich schätzte sie - um ihres revolutionären Inhalts willen - sehr hoch ein. Aber einen tieferen Einfluss von der künstlerischen Form her konnten sie nicht auf mich ausüben. Das hängt damit zusammen, dass sowohl Hans als auch Lea, beide aus der Schule von Otto Dix kamen. Sie waren nicht seine Schüler gewesen, aber sie stimmten mit ihm in der künstlerischen Linie und Auffassung voll überein. Ich denke, man kann diese Linie der Kunst, die tief in der mittelalterlichen Linie der deutschen Kunst verwurzelt ist, z. B. bei Hans Baldung Grien [...], als Linie des

⁹ Kurt Magritz, Brief an L. Stolowitsch vom 1.6.1971. Maschinenschriftlicher Durchschlag bei Maria Rüger.

¹⁰ Lutz Dammbeck, Interview mit Kurt Magritz und seiner Tochter Dr. Maria Rüger am 1992 für den Film *Dürers Erben*, Typoskript, S. 1-7.

Verismus bezeichnen. Das ist eine Art von Realismus, der im Grunde genommen darauf abzielt, die innere Brüchigkeit und Verderbtheit der gegebenen Welt aufzudecken. Bei manchen der Veristen - vor allem der Vergangenheit - wird diese Verworfenheit der gegebenen Welt mystisch durchleuchtet und es geht von diesen Meistern des Verismus schon eine große Wirkung aus, weil sie die nackte Wahrheit mit all ihrer Grausamkeit und Schonungslosigkeit aufdeckten und dennoch in ihrem Wesen auch eine transzendente Hoffnung durchschimmert. Bei Dix freilich kommt nur die nackte Erbarmungslosigkeit des Lebens zum Ausdruck und ich habe auch nie das Gefühl gehabt, dass in ihm das Bewusstsein einer möglichen helleren Zukunft lebendig war. Dix war durch und durch schonungslos und hatte keinen Glauben - weder einen jenseitigen noch einen diesseitigen, und sicherlich war er niemals, in keiner Stunde seines Lebens Sozialist, geschweige denn Marxist. Seinem Auge, seinem künstlerischen Auge war alles gleichermaßen ‚verdächtig‘.

Ganz anders war es bei Hans Grundig. Trotz der manchmal fast naturalistischen Einstellung zu den Menschen und Dingen, war sein ganzes Schaffen nicht nur theoretisch, sondern auch durch Gefühl und Herkunft mit der Arbeiterbewegung verbunden und das verlieh seinen Bildern ein weit über Dix hinausgehendes Pathos, Leidenschaft, Gefühl.

Aber wie dem auch sei, der veristische Grundzug, der beiden eigen war, stieß mich ab. [...] Ich meine die kalte glasige Form, das Naturalistische einerseits, das Konstruierte andererseits. Doch ihr moralisches, politisches Antlitz blieb mir immer so wie es war, sehr lebendig, sehr klar und mich tief beeindruckend.“¹¹

Hans Grundig war auch das Modell für den schreienden Mann auf dem Holzschnitt *Der Schrei* (1937). Dieser schreiende Mann, der wie der Engel von Hans Barlach horizontal nach vorne treibt, hält in seinen Armen sorgsam das Haupt eines bereits Verstummtten.

Kurt Magritz erinnert sich: „Einer der wunderbarsten Menschen, die ich bei den Grundigs traf, war Kurt Frölich.“¹² Dass war wohl im Jahre 1935. [...] Ich kann Ihnen nur sagen, dass dieser Mensch so ganz unvergleichlich war. Er war geschlagen und

¹¹ Brief von Kurt Magritz an L. Stolowitsch vom 1.6.1971 (Archiv Maria Rüger, Ordner 27)

¹² Kurt Frölich (1893-1941) lebte und arbeitete von 1921 bis 1925 mit seiner Familie in der Sowjetunion. 1925 kehrte er mit seiner Familie nach Deutschland zurück und nahm in Dresden eine Stelle in der Druckerei der Tageszeitung der KPD für Ostsachsen, der *Arbeiterstimme*, an. Nach der Machtergreifung wurde Kurt Frölich im März 1933 verhaftet, in das als Gefängnis umfunktionierte Volkshaus gebracht und von der SA misshandelt. Später wurde er in die Untersuchungsstrafanstalten I und II des Oberlandesgerichtes Dresden verlegt und kam nach seiner Verurteilung zuerst in das KZ Colditz und 1937 in das KZ Sachsenburg. Zwar wurde Frölich aufgrund seines Gesundheitszustandes entlassen, starb aber 1941 an den Folgen der erlittenen Misshandlungen.

gefoltert worden, war ins Gefängnis geworfen worden und blieb ein unbeugsamer Kommunist. Eines Tages besuchte er mich bei meinen Eltern. Ich zeigte ihm meine Arbeiten und schenkte ihm ein Blatt, das den Titel trägt: *Los! (Empörung)*, 1934. Ich schrieb darunter: ‚Hass soll uns durchbrennen, bis wir in Weißglut stehn, dann wollen wir als lebendige Fackeln durch Eure Villen und Paläste gehn.‘ Da sah er mich an und lächelte in seiner feinen menschlichen Art und sagte mir: ‚Weißt Du, mein Lieber, dieser Linolschnitt ist sehr schön und sehr stark. Er erinnert mich an Käthe Kollwitz und doch ist er auch wieder ganz selbständig. Und es ist wunderbar, dass Du in dieser Zeit noch so etwas machst. Aber was Dein Gedicht anbetrifft, so gib mir mal Deinen Bleistift her. Ich möchte etwas dazu schreiben und er schrieb unter meine Zeilen: Nein! Kindergärten werden wir aus den Villen und Palästen machen und nichts werden wir verbrennen!‘ Ich hatte verstanden. Er nahm den Linolschnitt mit, obgleich er ständig gefährdet war. Nach 1945 zeigte mir seine Tochter diesen Linolschnitt und sagte mir: ‚Mein Vater hat ihn treu bewahrt. Er lag unter der roten Fahne und diese unter dem Bettlaken, auf dem ich schlief.‘¹³

Diese Zeichnung *Los (Empörung)* von 1934 zeigt den Moment des Ausbruchs blinder Wut und Verzweiflung, den Magritz angesichts der alltäglichen Gewalt auf den Straßen, gepackt haben muss. Die Köpfe sind maskenhaft erstarrt mit zum Schrei geöffneten, klaffenden Mündern. Die Zeichnung erinnert an das Blatt von Käthe Kollwitz, *Losbruch* (1903), Blatt 5 aus dem Zyklus *Bauernkrieg* (1902/3, Strichätzung, Kaltnadel, Aquatinta) von Käthe Kollwitz (1867-1945)¹⁴.

Der Titel der Zeichnung *Und sie bewegt sich doch* (1935) geht zurück auf die legendären Worte Galileo Galileis vor dem römischen Inquisitionsgericht, die Georgi Dimitroff im Reichstagsbrand-Prozeß vor dem Leipziger Reichsgericht abwandelte: „Und dennoch dreht es sich, dreht sich das Rad der Geschichte!“¹⁵ Eine verzweifelte Männerfigur greift in die Speichen des großen Rades, unter das viele mitlaufende und schiebende Figuren schmerzhaft geraten sind. Eine Figur mit verkrüppeltem Gesicht weist voraus in eine ungewisse Zukunft. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf, niemand kann es aufhalten. Die Bewegung des großen Rades von rechts nach links verweist auf Rückschritt, nicht Fortschritt.

Im Gegensatz zu den Grafiken von Hans und Lea Grundig sind die Arbeiten von Magritz

¹³ Brief an Stelowitsch vom 1.6.1971.

¹⁴ Für Magritz und seine Frau wird Käthe Kollwitz zum großen Vorbild, da sie „mit dem Weberaufstand ein zugleich konkretes und allgemein-entwicklungsfähiges Werk der Arbeiterrevolution geschaffen“ habe. (*Erinnerungsskizzen*, a.a.O.)

¹⁵ Zit. n. Leonid Stelowitsch, *Fremd ist der Mensch sich gewesen. Das grafische Schaffen von Kurt Magritz 1933-1945*, Dresden 1978, S. 28.

expressiver und existentieller.

Zu seinen Vorbildern gehört auch die Ausdrucks-Tänzerin Dore Hoyer¹⁶, die Magritz über Hannelore und die Grundigs kennenlernte. Magritz schreibt über sie im Brief an Stolowitsch vom 1.6.1971: „Hannelore und ich waren dann die ganze Zeit des Faschismus hindurch eng mit ihr befreundet. Es gab kaum einen Tanz, den sie mir nicht zeigte, ehe sie ihn in die Öffentlichkeit brachte. Und auch sie kannte fast alle meine Arbeiten und liebte sie sehr. Im künstlerischen Sinne fühlte ich mich ihr am meisten verbunden; denn sie kam - auf ihrem Gebiet - nicht wie die Grundigs vom Verismus, sondern wie ich vom Expressionismus her, und beide - so sehr sie sich zeitweilig auch nähern und vielleicht sogar verknüpfen - sind sogar polare Linien der deutschen Kunst. Beide aus den Traditionen der Gotik kommend, doch schon seit dieser Zeit völlig entgegengesetzt.“

Eines seiner ersten Pastelle von 1935 ist dem Thema der *Apokalypse* gewidmet. Im Gegensatz zu Hans Grundigs Pferdebildern, die das von den Wölfen verfolgte Volk verkörpern (vgl. Hans Grundig, *Kampf der Bären und Wölfe*, 1938, Öl auf Holz, 90 x 102 cm, Nationalgalerie Berlin) spielt Magritz auf die apokalyptischen Reiter aus dem 6. Kapitel der Offenbarung des Johannes an. Bei ihm sind die wilden Pferde zügel- und herrenlos auf die Menschheit losgelassen worden.

Im Brief vom 1.6.1971 an Stolowitsch erinnert sich Magritz: „Die Grundigs wussten lange nicht, dass ich künstlerisch arbeite. Selbstverständlich hatte ich das Bedürfnis, ihnen meine Arbeiten auch einmal zu zeigen. Und eines Tages besuchten sie mich. Ich hatte damals schon fast alle die großen Linolschnitte: *Demonstration*, *Losbruch*, *Solidarität*, *der Henkerskarren*, *„Und sie bewegt sich doch!“*, *die Drei Alten unter Sonnenblumen*, die stürmenden Pferde und anderes gemacht. Und der Eindruck, den diese Arbeiten auf sie machten, war ganz außerordentlich. Sie kannten mich als politischen Hitzkopf, noch nicht ganz ausgereift, aber doch schon klar und unerschütterlich, aber als sie meine Arbeiten sahen, kamen sie aus dem Erstaunen nicht heraus. Das hatten sie nicht vermutet. Seitdem war die Freundschaft zu ihnen sehr tief. Und ich weiß, dass meine Arbeiten ihre künstlerischen Arbeiten sehr stark beeinflussten. Vor allem, die großen kompositorischen Prinzipien, durch die meine

¹⁶ Dore Hoyer, geb. am 12.12.1911 in Dresden, gest. am 31.12.1967 in Berlin. Deutsche Ausdruckstänzerin und Choreografin.

Als Gast der *Berliner Festtage* trat die expressionistische Ausdruckstänzerin Dore Hoyer in Ost-Berlin am 15.10.1965 im *Theater der Freundschaft* auf. Betrachtet man die zentrale Gestalt auf den Blättern der wenige Jahre später entstandenen *Dresdner Elegie* von Kurt Magritz zusammen mit diesen Fotografien, dann zeigen sie sich in der Gestik der steil in die Höhe ausgreifenden Arme Dore Hoyers unübersehbar inspiriert von ihrer Tanzkunst.

frühen Arbeiten geprägt sind, Kreis, Ellipse, Parabel, die geometrischen Beziehungen, die dem Licht und Dunkel wie dem Räumlichen in meinen figürlichen Kompositionen einen inneren geschlossenen dynamischen Charakter verleihen, beeinflusste sie in ihrem eigenen Schaffen sehr stark. Eine spätere vergleichende Analyse der Kompositionsweise wird das einmal ganz deutlich zeigen. Das ist auch leicht zu verstehen; denn die Grundriss kamen von der naturalistischen Detailmalerei eines Dix her - ich sagte es schon - während mir, der ich als Architekt ausgebildet war, das Umgehen mit großen linearen Beziehungen - mit dynamischen Linear-Geweben - sozusagen schon in Fleisch und Blut übergegangen war und mir nun in meinem grafischen Schaffen zugute kam.“

Diese Selbstanalyse von Magritz zeugt sowohl von seiner Nähe zu den beiden Grundriss als auch von einem erstaunlichen Selbstbewusstsein ihnen gegenüber.

Hoffnung und Aufbruch zu neuen Ufern nach 1945

Der 8. Mai 1945, der Tag der Befreiung vom Nationalsozialismus, bot Magritz zum ersten mal in seinem Leben die Chance, seine künstlerischen Neigungen und Fähigkeiten zum Mittelpunkt seiner Arbeit und seines Lebens zu machen. Jetzt endlich konnte er es sich leisten, die Baufirma Kost das Arbeitsverhältnis mit ihm zum 20.7.1945 auflösen zu lassen, da er kein Interesse an der Fortführung seiner Tätigkeit gezeigt habe, wie es im Brief der Firma steht.¹⁷

Zunächst wurde Magritz zum Referent für Buchhandel bei der Landesverwaltung Sachsen bestellt. In dieser Funktion war er für die Säuberung der Buchproduktion und den Neuaufbau des Buchhandels verantwortlich. In der zweiten Jahreshälfte 1945 übersiedelte Magritz von Dresden nach Leipzig. Hier wird für die nächsten fünf Jahre der Mittelpunkt seines künstlerischen, wissenschaftlichen und politischen Wirkens liegen.

Mit lebensbejahenden Zeichnungen, Architekturfantasien, vor allem aber mit den farbenfreudigen Pastellen beginnt zwischen 1946 und 1949 in Leipzig die intensivste und kreativste Phase der künstlerischen Arbeit von Kurt Magritz. Die Pastelle sind im Gegensatz zu den Zeichnungen und Druckgrafiken der 1930er-Jahre, die expressionistischen Ausdrucksformen folgen, „überwiegend im

¹⁷ Brief von Bruno Kost vom 11. Juli 1945. Archiv Irina Magritz.

postimpressionistischen Stil, der stark an Max Slevogt erinnert, ausgeführt.“¹⁸ Aber auch das Rokoko eines Giambattista Tiepolo, die Farborgien eines William Turner, der Zauber der Lichtmodulation eines Edgar Degas und die schrillen, giftigen Farben eines James Ensor haben ihre Spuren hinterlassen. Nicht zuletzt dürfte ihn auch die impressionistische, jugendstilhafte Malerei der russischen Künstlergruppe *Mir iskusstwa* („Welt der Kunst“) um 1900 mit ihrer gleichnamigen Zeitschrift (Léon Bakst, Alexander Benois) angeregt haben.

Nachdem sein bisheriges Werk mit Ausnahme einiger weniger Gemälde ausschließlich aus düsteren und bedrückenden Schwarzweiß-Blättern der Holzschnitt- und Linol-Drucke bestand, wirkt der Farbrausch der Pastelle jetzt um so befreiender. Hier konnte er endlich inmitten der Trümmerwüste der Messestadt Leipzig das wieder befriedete Leben feiern, seine Kunst als Augenschmaus betrachten. Mit diesen idyllischen Traumwelten wollte er sicher auch den Schrecken des Krieges und der NS-Zeit entfliehen.

Im Rückblick bezeichnete Magritz diese Jahre der Arbeit an den Pastellen von 1947-1948 in einem Brief an Stolowitsch vom 2.12.1967 als eine Zeit, „wo wir von Herzen glücklich und voller Hoffnungen waren, befreit im buchstäblichsten Sinn des Wortes.“¹⁹ Gleichzeitig war es aber auch eine Zeit des Hungers und der Armut. In Briefen von Hannelore an den Bruder Willy, z.B. vom Januar 1948, ist die Rede davon, dass Magritz wegen eines Magengeschwürs und Symptomen von Unterernährung im Krankenhaus liegt.²⁰

Ein Pastell mit dem bezeichneten Titel *Schlangenkampf* aus dem Jahr 1948 spielt auf das antike Laokoon-Drama an und ist wesentlich spröder, abstrahierender und härter in den Konturen als die voran gegangenen Arbeiten. Im gleichen Jahr, in dem Magritz dieses Pastell malte, erreichte die DDR und Leipzig die neue Sperre aus der Sowjetunion, die alles, was impressionistisch, expressionistisch oder irgendwie modern aussah, als bürgerlich-dekadent verbot. Damit war das bisherige Werk von Magritz nicht nur nicht mehr gefragt, sondern schlicht verboten.

Am 26.7.1946 berief man Magritz als Dozent für Kunstgeschichte und Stillehre an die

¹⁸ Marcus Andrew Hurrting, „Die Schenkung Kurt Magritz“, in: *Museum der bildenden Künste Leipzig*, 2012, Heft 3, Oktober 2012 – Januar 2013, S. 46.

¹⁹ Archiv Maria Rüger, Ordner 24.

²⁰ „Da Kurt schwer krank im Krankenhaus liegt, völligst unterernährt, wiegt 100 Pfund, wirklich schwach und elend, bitte ich Dich, hilf Deinem Bruder. Schicke ihm etwas zu essen [...] Am 1. März geht Kurt zur Universität, wenn es ihm gesundheitlich möglich ist. Wir müssen ihm alle dabei helfen.“ (Brief von Hannelore Magritz aus Leipzig an ihren Schwager Willi Magritz in Großdubrau über Bautzen, 9.1.1948, in: Johanna Leonore, *Erinnerungssplitter*. Briefzitate, hg. von Maria Rüger).

Kunstgewerbeschule der Stadt Leipzig und bis 1947 auch zum stellvertretenden Leiter der Schule, dessen Rektor Max Schwimmer war; gleichzeitig war er bereits am 15.3.1946 Dozent für Kunstgeschichte und Soziologie²¹ an der *Akademie für Graphik und Buchkunst* Leipzig geworden. Am 1. April 1947 erfolgte durch Ministerialdirektor Herbert Gute die Berufung zum Professor für Kunstgeschichte an dieser Akademie. Nach Berichten von Studenten konzentrierte Magritz sich in seinem Unterricht auf die Lehre des perspektivischen Zeichnens und die Schönheits- und Harmonieideale der Renaissance. Andere, wie Ursula Neustädt, die ihren Mann, Wolfgang Mattheuer, 1946 an der Kunstgewerbeschule Leipzig kennen lernte und mit ihm 1948 an die Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst wechselte, wo sie 1952 ihr Diplom machte, haben ganz andere Erinnerungen an Kurt Magritz: „Er war eine recht interessante Erscheinung, hatte markante Gesichtszüge, war schlank, mit ziemlich langen Haaren. Er hatte eine große Ausstrahlung und Intelligenz und machte uns vor allen Dingen mit dem Expressionismus vertraut. Georg Trakl war einer seiner Lieblingsdichter. Neben der expressionistischen Literatur zeigte er uns auch seine eigenen Linolschnitte und las uns Gedichte vor, seine eigenen und die von Dichtern des Expressionismus. Seine Liebe zur Dichtung ist mir besonders in Erinnerung geblieben. Seine Vorlesungen waren sehr beliebt und gut besucht. In seinen Seminaren verteilte er auch Referate zur Lyrik und Philosophie.“ Obwohl er natürlich auch Marxismus-Leninismus gelehrt habe und manchmal auch seine technischen Zeichnungen von Brückenbauten aus der Zeit bei dem Bauunternehmer Kost zu seinen Vorlesungen mitbrachte, „lag das Hauptgewicht bei ihm immer auf dem Künstlerischen“. Er habe viel von Käthe Kollwitz gesprochen, ansonsten aber hauptsächlich seine eigenen Bilder gezeigt.²²

Im November 1948 veröffentlichte der einflussreiche Leiter der Kulturabteilung der *Sowjetischen Militäradministration in Deutschland* (SMAD), Oberstleutnant Alexander Dymshitz, der 1946 noch eine maßgebliche Rolle bei der Organisation der *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in Dresden gespielt hatte, seinen folgenreichen Artikel „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei“.²³

²¹ Das verpflichtende „Marxistische Grundstudium“ wurde erst auf der Tagung des ZK der SED über die sozialistische Umgestaltung des Hochschulwesens in der DDR im Januar 1951 eingeführt.

²² Alle Zitate stammen aus den Gesprächen d. Vf. mit Ursula Mattheuer-Neustädt am 5.12.2015 und 22.4.2016.

²³ *Tägliche Rundschau* vom 19.11. und 24.11.1948. Das Vorbild für diese Initiative der SMAD war 1936 die Verurteilung von Dimitri Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* durch einem anonymen „redaktionellen Beitrag“ in der *Prawda* unter dem Titel *Chaos statt Musik*. Nach Kriegsende knüpft Andrej Shdanow an diese Polemik gegen den „Formalismus“ an, indem er am 14.8.1946 in

Mit dieser Veröffentlichung begann die Kampagne gegen den Formalismus, die zeitlich zusammenfiel mit der Umwandlung der SED in eine Partei „Leninschen Typs“²⁴, mit der die 1945 noch gewährte „Freiheit der wissenschaftlichen Forschung und künstlerischen Gestaltung“ kassiert worden war.

Vier Tage vor dieser Veröffentlichung stellte Magritz in der Leipziger Volkszeitung noch fest: „Wenn die Parolen dieses Kulturtages unserer Partei die Forderung nach einem demokratischen Realismus aufstellt, so schließt diese Forderung die Freiheit der Kunst, den Aufbau einer Volkskultur und die Verpflichtung zur Menschlichkeit als zusammenhängende Bestandteile in sich ein.“²⁵

Jetzt war offensichtlich der Zeitpunkt gekommen, an dem die SED es für angemessen hielt, den Genossen Professor ideologisch zu schulen. Sie schickte ihn ab Januar 1949 für ein halbes Jahr zur SED Parteihochschule *Karl Marx* nach Kleinmachnow bei Berlin.²⁶ In Briefen an seine Frau Hannelore, auf deren Umschlag der sowjetische Zensurstempel (Sowjetzone, Kriegszensur) zu sehen ist²⁷, vermittelt Magritz, obwohl er weiß, dass die Briefe durch die Zensur gehen, ein eher düsteres Bild von der Atmosphäre während des Lehrganges. Am 13.3.1949 schreibt er:

„Allerdings geht es ganz und gar auf meine Kosten. Meine Art und Lebensgewohnheiten machen mich immerhin ziemlich auffällig und in vieler Hinsicht anstößig. [...] Jedenfalls bin ich in vieler Hinsicht umgestülpt worden. [...] Ein klein wenig befinde ich mich hier in einer Art Schulgefängenschaft.“ Beim Spaziergehen geht ihm der Gedanke durch den Kopf, „die ganze ‚Theorie‘ einmal für eine Zeit in den Schreibtisch einzuschließen und erst einmal wieder etwas Künstlerisches und Brauchbares zu schaffen.“

Gelegentlich will er sich, „so weh es mir auch tut und so viele Abstriche ich mir auch gefallen lassen muss, zu einem ‚Musterschüler‘ entwickeln [...].“ In einem Brief vom

einer ZK-Resolution den Journalen *Zvesda* und *Leningrad* vorwirft, Werke voller Depression, Pessimismus und Desillusionierung zu veröffentlichen und u.a. den populären Satiriker Michail Sostschenko und die bedeutende Dichterin Anna Achmatowa attackiert. Die Kampagne gegen den Kosmopolitismus 1948 richtete sich in erster Linie gegen die Juden unter den Künstlern, Schriftstellern und Komponisten.

²⁴ Auf der Ersten Parteikonferenz, die während der Blockade Westberlins vom 25. bis 28. Januar 1949 abgehalten wurde, sprach man erstmals offiziell von der Umwandlung der SED in eine Partei neuen oder Leninschen Typs, d.h. in eine hierarchisch organisierte Tochterpartei der KPdSU. (Vgl. Wolfgang Leonhard, *Die Revolution entläßt ihre Kinder*, Köln 1955, zit.n. Ausgabe Gütersloh, S. 547f.)
²⁵ LVZ, 3. Jg., Nr. 270, S.2, 20. November 1948.

²⁶ Dort hatte sich Walter Ulbricht auf einem Treffen sozialistischer Künstler und Schriftsteller bereits im Oktober 1948 darüber beklagt, dass die Künstler noch immer mit ihren KZ- und Emigrationserlebnissen beschäftigt seien, statt den Kampf um die Bodenreform und den Aufbau des Sozialismus zu unterstützen. (Vgl. Sylvia Börner, *Die Kunstdebatten 1945 bis 1955 in Ostdeutschland als Faktoren ästhetischer Theoriebildungsprozesse*, Frankfurt am Main, Berlin 1992, S. 41).

²⁷ Die Briefe sind vom 15.1., 13.3., 30.3.1949 und befinden sich im Archiv Maria Rüger.

30.3. ist er sich sicher, dass er, obwohl „noch im Individualismus verstrickt“, „auf der Grundlage meiner Kenntnisse und Fähigkeiten“ für die Partei arbeiten will: „es ist dann an der Partei, mir zu sagen, wozu ich verwendbar bin. Das ist der Weg.“

Kritisch äußert er sich über das Wirken von Massloff an der Akademie. Dieser habe ihn „sehr davon abgehalten, den realen Weg zur Partei zu finden. M. hat mich zum Außenseiter gemacht. Und das ist schlecht. Und er selbst ist in gewissem Sinne ein Außenseiter.“ Auch Ursula Mattheuer-Neustädt erinnert sich, dass Magritz mit Massloff nicht gut harmoniert habe. Der war „ja ein reiner Politiker“ und künstlerisch nicht aktiv.²⁸ 1950 malte Magritz eine Parodie auf den Rektor. Sein Gemälde *Massloff mit Strüning* aus den 1950er Jahren, zeigt ihn zusammen mit Heinz Eberhard Strüning, der bis 1951 als Dozent an der HGB lehrte, im Profil beim etwas ratlosen Versuch, ein nicht sichtbares Bild zu erkennen und zu verstehen.

Zum Schluss kündigt Magritz seiner Familie an, „dass ich doch zu Ostern zurück komme. Und nicht noch bis Juni hier bleibe. Ich denke auch, dass ich genügend ‚gelernt‘ habe. Und jetzt ist dieses Gelernte in der Praxis zu überprüfen.“ Ob er dabei auf gesundheitliche Probleme verwiesen hat (er klagt immer wieder über Probleme mit dem Magen), bleibt offen. Jedenfalls konnte er Mitte April (Ostern fiel in diesem Jahr auf den 17./18. April), bereits nach dreieinhalb Monaten, statt nach einem halben Jahr, den Kurs verlassen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Magritz seinen ersten polemischen Artikel im Rahmen der künftigen Kampagne gegen den Formalismus am 6.4.1949 in der *Täglichen Rundschau* noch während des Lehrganges in Kleinmachnow schrieb. Er richtete sich gegen das gerade fertig gestellte Wandbild von Horst Stempel. Der Generaldirektor der Deutschen Reichsbahn, Willi Kreikemeyer²⁹, hatte es 1948 für die Schalterhalle des Bahnhofs Friedrichstrasse in Auftrag gegeben. Es war das Pilotprojekt für eine große Kampagne zur Ausmalung der Berliner Bahnhöfe. Unter der Überschrift „Trümmer weg! Baut auf! Kritik eines Bildes“ kritisiert Magritz: „Die Arbeiter, die Stempel auf diesem Bilde darstellt, tragen fast durchweg die Züge der Sklaverei, eine übertrieben fanatisierte und gleichzeitig schematisierte Besessenheit

²⁸ Gespräch d. Vf. mit Ursula Mattheuer-Neustädt am 5.12.2015.

²⁹ Am 24.8.1950 wurde Willi Kreikemeyer mit vielen berühmten Westemigranten verhaftet und von Erich Mielke persönlich verhört. Unter bis heute nicht geklärten Umständen ist er als „Helfershelfer des amerikanischen Geheimdienstes“ zu einem unbekanntem Zeitpunkt von seinen Genossen ermordet worden. (Vgl. Günter Feist, „Das Wandbild im Bahnhof Friedrichstrasse. Eine Horst-Stempel-Dokumentation 1945-1955“, in: *ZONE 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, hg. von Eckhart Gillen und Diether Schmidt, Berlin 1989, S. 122. Am 26.1.1953 flieht nach Verhören und Verdächtigungen Horst Stempel mit seiner Familie nach West-Berlin. (Vgl. Günter Feist, a.a.O., S. 132f.)

[...] Die dargestellten Typen zeigen keine menschliche Differenzierung, kein gesellschaftlich-politisches Bewusstsein. [...] Die sklavenhafte Dumpfheit drückt sich besonders in den beiden Seitenbildern aus; in der zentralen Figur des Mittelbildes aber kommt ein Geist zum Ausdruck, der mehr dem eines rebellierenden Maschinenstürmers entspricht als dem des Aktivisten unserer Tage.“

Zur gleichen Zeit malt Magritz selbst *Bauarbeiter* (1949, Öl auf Hartfaser, 64,5 x 65,8 cm), die schematische Züge tragen und den nach Vorne in die Zukunft gerichteten Aktivismus vermissen lassen.

Die genauen Umstände wie es zu diesem ersten Artikel von Magritz in der *Täglichen Rundschau*, dem offiziellen Organ der Sowjetischen Militäradministration, gekommen war, lassen sich nicht mehr rekonstruieren. War es ein Vertrauensbeweis gegenüber der SED, deren Parteischulung er nur schlecht vertrug? Hoffte er, sich mit diesem Beitrag von dem weiteren Besuch der Parteihochschule frei kaufen zu können? Zu diesem Zeitpunkt entstand 1949 ein Selbstporträt (Selbst, 1949, Kohle, Pastellkreide, 34 x 23,3 cm), eine verschattete Kopfstudie, auf der Magritz sich abrupt und erschrocken angesichts der Zeitenwende (die sich gerade vollziehende Umwandlung der SED in eine totalitär organisierte Partei ‚Leninschen Typs‘) und seiner eigenen Wandlung zum Betrachter umdreht.

Gegnerschaft mit Hans- und Lea Grundig als Propagandist der sowjetischen Kampagne gegen den Formalismus in Berlin

Knapp ein Jahr später jedenfalls, am 1.4.1950, bekam Kurt Magritz die Stellung eines deutschen Chefredakteurs der *Illustrierten Rundschau*.

Berühmt berüchtigt wurde Magritz allerdings durch seine scharfen Attacken gegen den Formalismus in der *Täglichen Rundschau*³⁰, die namentlich gezeichnet und gesondert honoriert wurden. In erster Linie war die „propagandistische Absicherung von Maßnahmen, die von der Sowjetischen Kontrollkommission in Deutschland geplant werden“ Aufgabe der Redaktion der *Täglichen Rundschau* und ihrer Ableger.³¹ Nach dem ersten Versuchsballon in Form des Artikels von Dymshitz

³⁰ Die *Tägliche Rundschau*, die „Tageszeitung für die deutsche Bevölkerung“, erschien erstmals am 15.5.1945 als „Organ des Kommandos der Roten Armee“ von 1946 bis 1949 in der Informationsabteilung der SMAD. Ab 1949 unterstand die Zeitung der Sowjetische Kontrollkommission (SKK) und damit dem „Berater“ bei der SKK, Wladimir S. Semjonow. Am 1.11.1954 stellte die *Illustrierte Rundschau* ihr Erscheinen ein, am 30.6.1955 die *Tägliche Rundschau*.

³¹ *Das SKK-Statut. Zur Geschichte der Sowjetischen Kontrollkommission in Deutschland 1949 bis 1953. Eine Dokumentation.* Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte zusammengestellt und eingeleitet von Elke Scherstjanoi, München 1998, S. 131.

1948, sollte Kurt Magritz als deutscher ‚Experte‘ im Auftrag der SKK die sowjetische Kampagne gegen den Formalismus mit eigenen Beiträgen und Argumenten publizistisch unterstützen.

Am 20. und 21. Januar 1951 erschien der zweiteilige Artikel *Wege und Irrwege der modernen Kunst*³², der den Höhepunkt der Formalismus-Kampagne markiert. Im Kern behauptet der Beitrag, dass die Formalisten „die Bedeutung des Inhalts, der Idee und des Gedankens in den Werken der Kunst“ nicht verstehen könnten. „Nach ihrer Auffassung ist die Form allein alles.“ Dadurch werde die Kunst „inhaltslos, leer, ideenlos und vom Standpunkt der Gesellschaft aus unnütz.“³³ Um diese These zu untermauern scheut sich der Autor dieses Pamphlets nicht vor Formulierungen aus dem Wortschatz der Sprache des Dritten Reiches³⁴: „Eine Kunst aber, die sich Entartung und Zersetzung zum Vorbild nimmt, ist pathologisch und antiästhetisch. [...] Entartung und Zersetzung sind charakteristisch für eine ins Grab steigende Gesellschaft.“³⁵

Bis heute ist nicht zweifelsfrei geklärt, wer sich hinter dem Pseudonym „N. Orlow“, mit dem der Artikel in der *Täglichen Rundschau* gezeichnet war, als Autor verbirgt. Da in den beiden Artikeln neben der bildenden Kunst, die am weitesten zurück geblieben sei, auch Architektur, Musik, Literatur und Theater kritisiert werden, könnte es sich um mehrere Autoren handeln, die dem politisch verantwortlichen Berater der Sowjetischen Kontrollkommission (SKK) und damit auch der SED und der DDR-Regierung, Wladimir Semjonow, zugearbeitet haben.³⁶ Für den Bereich der bildenden Kunst könnte es Kurt Magritz gewesen sein. Im mit N. Orlow gezeichneten Artikel werden seine großen künstlerischen Vorbilder, Käthe Kollwitz, Ernst Barlach und die Vertreter der proletarisch-revolutionären Kunst, als „Fürsprecher des Häßlichen in der Malerei“ angegriffen. Vor allem zeige Käthe Kollwitz „nur den leidenden Teil des Volkes“. Sie habe nicht verstanden, dass die Arbeiterklasse „nicht

³² „Wege und Irrwege der modernen Kunst“. In: *Tägliche Rundschau*, 20. und 21.1. 1951.

³³ „Wege und Irrwege...“, zit.n. *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, hg. von Elimar Schubbe, Stuttgart 1972, S. 163.

³⁴ Vgl. Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin 1947 (Aufbau Verlag). Klemperer reagiert am 27.1.1951 entsetzt und zugleich resignativ in seinem Tagebuch: „wir sind auf intellektuellem Gebiet genau so barbarisch u. fanatisch wie die Nazis. - Also schweigen, sich auslöschen, warten.“ (Victor Klemperer, *So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1950-1959*, Berlin 1999, S. 127)

³⁵ „Wege und Irrwege...“, zit.n. *Dokumente*, a.a.O., S. 165.

³⁶ Wladimir Semjonow, zwischen 1946 und 1954 „Politischer Berater“ des Chefs der SMAD, dann, nach Gründung der DDR, des Vorsitzenden der *Sowjetischen Kontroll-Kommission* (SKK), und schließlich „Hoher Kommissar der UdSSR in Deutschland“ von 1953-1954, verkörperte die Autorität der Sowjetunion in der DDR.

nur eine leidende und glücklose Klasse“ war, sondern „alle Werktätigen im Kampf um die Befreiung der Gesellschaft von den Fesseln des Imperialismus“ anleite.³⁷

In den folgenden, von Magritz namentlich gezeichneten Artikeln, über Kollwitz und dann Ernst Barlach wiederholen sich diese Argumente. So stellt er zwei Monate nach der Kollwitz-Kritik von „N. Orlow“ am 30.3.1951 in seinem Artikel *Käthe Kollwitz - ihr Werk und seine Grenzen* in der *Täglichen Rundschau* anlässlich ihrer Ausstellung in der *Deutschen Akademie der Künste*, dem positiv einzuschätzenden Frühwerk das negative Spätwerk gegen: „die negativen Züge des Leidens, der Qual, des Pessimismus, der Hoffnungslosigkeit treten immer stärker in ihrem Schaffen hervor.“ Seine Polemiken gegen die Leitfiguren einer proletarisch-revolutionären Kunst, die auch Magritz zu seinen Vorbildern erkoren hatte, entfremdete Magritz zutiefst von den Freunden und Weggefährten der Vorkriegszeit, wie Hans und Lea Grundig, die ihn dafür in ihren Lebenserinnerungen völlig ignorierten.

Ein halbes Jahr bevor im Dezember 1950 Magritz Artikel gegen Carl Hofer und im Januar 1951 der Orlow Artikel erschien, teilte ihm Lea Grundig am 21.6.1950 noch ganz unbefangen mit: „Hans sagte mir, Du wolltest etwas von mir reproduzieren. Das freut mich sehr. Hiermit sende ich Dir [...] einige Fotos von Palästina-Landschaften. Ansonsten lege ich Dir noch etwas Neues dazu. Das ist aus dem neuen Zyklus, an dem ich noch arbeite: ‚Um Frieden und Aufbau‘, einige Blätter.“

Am 13. August des gleichen Jahres schreiben Hans und Lea Grundig an Kurt Magritz. Diesen scheinen Probleme mit seiner Parteiarbeit zu plagen. Sie verabreden sich zum Mittagessen in der Jägerstrasse im Klub der Kulturschaffenden: „Vielleicht ergibt sich dann mal die Möglichkeit, Deine ‚Beklemmungen‘ zu klären und loszuwerden. Natürlich hat mich Dein Brief keineswegs erfreut. Es ist immer dieselbe alte Sache des Aneckens, so oder so. Also sprechen wir darüber! Natürlich freuen wir uns darauf, Dich zu sehen...“

Ein gutes halbes Jahr später ist Lea Grundig die erste, die Magritz in ihrem Brief vom 9.2.1951 verdächtigte, Autor des Artikels in der *Täglichen Rundschau* zu sein:

„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 Du meine Arbeit und Entwicklung kennst, hast Du mich bewusst damit diffamiert, indem Du mich mit

³⁷ „Wege und Irrwege...“, zit.n. *Dokumente*, a.a.O., S. 165f.

Surrealisten, Abstrakten und ähnlichen Leuten in einen Topf wirfst.

Ich verlange die sofortige Rücksendung meiner Fotos, da ich Dir nicht noch selbst Material liefern will, dass Du gegen mich ausnützt.“

Die Tuschezeichnung *Terror* aus ihrem Zyklus *Niemals wieder* (1943), dessen Veröffentlichung sie 1950 nicht durchsetzen konnte, war in der *Täglichen Rundschau* abgebildet als Beispiel für das zu beseitigende Häßliche in der zeitgenössischen deutschen Kunst.³⁸

Am 12.2.1951 antwortete ihr Kurt Magritz: „Sowohl der I. Teil als auch der II. Teil des Artikels ‚Wege und Irrwege der Kunst‘ stammt von N. Orlow. Ich habe an diesem prinzipiellen Artikel keinen Anteil. Du bist im Irrtum, wenn Du annimmst, dass die veröffentlichte Foto von mir stammt. Man hat mich nicht darum gebeten, und soviel ich weiß, ist dieses Foto doch an anderer Stelle bereits veröffentlicht. Was den Orlow-Artikel anbetrifft, so denke ich, dass Orlow nichts ferner lag als irgendeinen Künstler zu ‚diffamieren‘. [...] Ich bedaure nur, dass Du selbst, als Du in Berlin warst, nicht mit mir persönlich über diese Frage gesprochen hast. Deine eigenen politischen Erfahrungen lehren Dich doch aber, dass die scharfen, heftigen Diskussionen, die wir über die Fragen der Kunst führen, und in denen wir uns mit Arbeiten auseinandersetzen, die unsere Menschen schaffen, nichts zu tun haben mit Diffamierungen oder ähnlichen Dingen. [...] Ich hoffe nur, dass Du recht bald einsehen wirst, 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. Ich bin sehr traurig darüber, dass Du mich für fähig hältst, Dich oder Dein Schaffen diffamieren zu wollen.“³⁹

Darauf antwortet Lea Grundig am 16.2.1951: „Wenn ich Dir Unrecht getan haben sollte, so würde ich das sehr bedauern. [...] Wir sind der Meinung, dass Du, bei Deiner Tätigkeit in der Redaktion zweifellos von diesen Artikeln und den Reproduktionen wusstest und verschiedene Entgleisungen verhindern konntest. [...]

³⁸ Lea Grundigs Versuche, für die Publikation ihres Zyklus *Niemals wieder!* von 1943 einen Verlag in der DDR zu finden, war von den für die Druckgenehmigung zuständigen Instanzen der antifaschistischen DDR mit fadenscheinigen Argumenten abgeschmettert worden. (Vgl. Brief des Vorsitzenden des Kulturellen Beirates für das Verlagswesen, M. Tschesno, an Lea Grundig am 13.7.1950, SAdK, VBK-Archiv, vorl. Sign. 112, zit.n. Andreas Schätzke, *Unendlich viel Neues...’ Lea Grundigs Rückkehr aus dem Exil*. In: *Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin*, Ausst. Kat., Ladengalerie, Berlin 1996, S. 83.)

³⁹ Kopie im Besitz von Maria Rüger. Original: SAdK, VBK-Archiv, vorl. Sign. 112; zit.n. Gerd Brüne, „Von Kunst und Politik. Lea Grundig in publizierten und unpublizierten Dokumenten“. In: *Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin*, Ausst.-Kat. Ladengalerie, Berlin 1996, S. 85.

Selbstverständlich ist der positive Wert dieser Diskussion ausser Zweifel. Um so bitterer sind die Mängel. Wenn Du nicht begreifst, dass das einer Diffamierung gleichkommt, in einen Topf mit den Surrealisten, Abstrakten und Dergleichen geworfen zu werden - ohne die gesellschaftliche Beziehung auch nur zu benennen, fühle ich mich beleidigt. [...] Eine allgemeine Diskussion ist notwendig, darum ist sie fruchtbar aber, wenn Fehler gemacht werden, muss man darüber diskutieren. [...] Leider habe ich den Eindruck, dass Du Dich verrannt hast.

Von mir und Hans herzliche Grüße, Lea⁴⁰

Im Rahmen des Neuen Kurses nach dem 17. Juni 1953 setzten sich René Graetz und Wolfgang Harich mit dem dogmatischen Verhalten von Magritz auseinander. Auf den außerordentlichen Vorstandssitzungen am 7. und 8. August und am 14. November 1953, auf denen um den „Neuen Kurs und die Bildenden Künstler“ heftig gestritten wurde, kritisierte vor allem Lea Grundig Magritz im Zusammenhang mit dem Beitrag der HGB-Studenten auf der *Dritten Deutschen Kunstausstellung*⁴¹: „Mir scheint, daß die Bilder der Leipziger Schule sehr wenig Farbe haben [...] Nachdem man das Handwerk, Perspektive und Anatomie, gelernt und nachdem man bei den alten Meistern ein bißchen herumgesehen hat, malt man fröhlich und unbefangen einfigurige, zweifigurige und vielfigurige Bilder ganz gleich welchen Themas. Das ist Bildmacherei, aber kein Kunstwerk.“ Lea Grundig machte Kurt Magritz persönlich verantwortlich für das Versagen der jungen Künstler, denn er habe „diese falsche Methode propagiert. Er hat fehlerhafte Theorien vertreten und hat niemals Kritik geübt. Er hat den Naturalismus sanktioniert und hat mit einer unglaublichen Überheblichkeit uns wie Rohstoff behandelt. Niemals hat Kurt Magritz auch nur den Versuch gemacht, die ungeheuren Reibungen, die sich zwischen den Künstlern und ihm ergeben haben, durch eine intensive kameradschaftliche und freundliche Auseinandersetzung zu beseitigen. [...] Im Gegenteil: er hat eine Atmosphäre von Unfreiheit und Einschüchterung [geschaffen, d.Vf.], ja er hat sogar einzelne Kollegen bedroht [...]. Wir wollen den neuen Kurs gehen, ohne daß Kurt Magritz den Wind dazu macht! [...] Geirrt hatte sich Magritz, als er die Kollwitz anzweifelte, aber dafür auf Klinger und Feuerbach als ‚das nationale Erbe‘ hinwies. [...] geirrt hatten sich alle

⁴⁰ Archiv Maria Rüger. Unabhängig von dieser erbitterten Kontroverse, bittet Hans Grundig in einem Brief vom 30.12.1951 Kurt Magritz, in sein Atelier zu kommen und die Entwürfe für ein Wandbild im Dresdner Rathaus anzuschauen und auch die neue Mappe von Lea Grundig zu begutachten.

⁴¹ Es handelt sich um die vier Gemälde *Die jüngsten Flieger* von Harald Hellmich und Klaus Weber, das *Bildnis eines Offiziers der Volkspolizei* von Gerhard Kurt Müller, *Die Schlosserlehrlinge Zinna und Glasenapp im März 1848* von Heinz Wagner und *Ehrt unsere alten Meister* von Hans Mayer-Foreyt.

diejenigen, die in undialektischer Weise die sowjetische Malerei als außerhalb jeder Kritik stehende Vorbilder hinstellten, die man nichts als nachzuahmen hätte.“⁴²

Anderthalb Jahre später zeichnet sich zwischen Lea Grundig und Kurt Magritz eine Entspannung ab. Am 3.3.1955 nahm Lea Grundig in der „Täglichen Rundschau“, die in diesem Jahr ihr Erscheinen einstellen wird, Stellung zu einem Artikel von Magritz über die zeitgenössische Graphik im Pergamon-Museum, zu der sie von der Redaktion gebeten wurde: „Der Artikel von Magritz wirkte überraschend, weil er darin eine andere, bessere Methode als vorher anwendet. Er verwendet nicht starre Wertmaßstäbe, sondern setzt sich viel ernsthafter mit den Absichten und den Ergebnissen der künstlerischen Bemühung auseinander. [...] Am Ende der Spalte 3 schreibt Magritz von der Widerspiegelung der demokratischen Bewegungen in den Blättern Rethels, Klingers und Käthe Kollwitz. Hier wird Thematik mit Inhalt verwechselt. Auf den Klassenstandpunkt kommt es an, auf die Parteinahme. Und da steht Käthe Kollwitz ganz gewaltig und einmalig da. Rethel ist ein Reaktionär, und Klinger ein Bürger, dessen Darstellung völlig illustrativ, gerade jener Parteinahme gänzlich entbehrt, die Käthe Kollwitz so leidenschaftlich und unbedingt vertrat. Wir begrüßen die Erkenntnis, dass der Weg zum sozialistischen Realismus von dem Verhältnis zur Wirklichkeit, zur Gesellschaft abhängig ist und dass viele Wege zu ihm hinführen. Das beweisen ja die Werke der ‚Realismo‘-Gruppe in Italien, die Mexikaner und [...] selbstverständlich auch wir. Die Widerspiegelung ist nur dann echt, wenn sie vom Klassenstandpunkt ausgeht. Alles in allem begrüßen wir den Artikel von Kurt Magritz. Mit sozialistischem Gruß gez.: Lea Grundig, Hans Grundig“.

15 Jahre später schrieb Kurt Magritz am 8.4.1970 ein letztes Mal an Lea Grundig: „Es ist - glaube ich - an der Zeit, das Verhältnis, das zwischen uns seit Jahren getrübt ist, zu ändern. Sicherlich muß manches vergessen werden, was mich und vielleicht auch Dich bedrückt. Aber ich denke, es verbindet uns auch immer noch viel, viel mehr, meine ich, als uns trennt.

Willst Du einmal meine letzten Arbeiten sehen? Ich würde mich freuen, von Dir zu hören. Dein Kurt Magritz“.

Tatsächlich antwortete Lea Grundig am 19.5.1970:

„Lieber Kurt!

⁴² [Außerordentliche Sitzung des Zentralvorstandes, 14.11.1953 im Berliner Haus der Kultur, in: Neuer Kurs und die Bildenden Künstler, Sonderausgabe von Das Blatt, Mitteilungsblatt des VBKD, Berlin 1954, S. 20-23, 67-70, 104.](#)

[...] Ich bin im Zweifel, ob unsere Begegnung sinnvoll sein wird. Unser Verhältnis ist doch, wie Du selbst schreibst, seit Jahren getrübt. Es sind nicht irgendwelche Gefühlsdinge, sondern Fakten, die die Ursachen sind. Das lässt sich sehr schlecht aus der Welt schaffen und mit der Zeit können ehemals so feste Beziehungen auch absterben oder lebensunfähig werden. Ich glaube, das ist doch in unserem Fall so. Ich möchte Dir nicht mit irgendeiner Ausrede wegen Zeitmangel oder so (was auch ein Grund wäre) antworten, sondern aufrichtig, als Nachklang unserer Freundschaft. Es grüßt Dich!“

Im Brief an Stolowitsch vom 1.6.1971, also ein Jahr später, zieht Kurt Magritz noch einmal ein Resümee der Beziehungen zu den Grundigs: „Und die eine Frage, die Ihnen wahrscheinlich auf den Lippen brennt: Wie kommt es, da ich doch den Grundigs in diesen Jahren so nahe stand, dass sie mich und auch Hannelore nicht mit auch nur einem Wort in ihrer Selbstbiographie erwähnen... diese Frage kann ich nicht und, wenn ich es könnte, will ich auch nicht beantworten. Nur eines kann ich Ihnen sagen, dass es nach der Rückkehr von Hans Grundig aus der Sowjetunion [...] und Leas aus Palästina [...] nicht wieder zu tieferen freundschaftlichen Beziehungen kam, sondern im Gegenteil zu Auseinandersetzungen, die schließlich zu einer unheilbaren Entfremdung führten. Vielleicht gibt es dabei auch mancherlei Missverständnisse, mancherlei Intrigen, die ich nicht fähig war, zu begreifen, vielleicht gibt es auch manches in meinen eigenen Handlungen und Verhältnis zu den beiden, dass es zu dieser Entfremdung kam. Vielleicht werde ich einmal, später, wenn ich meine eigenen Lebenserinnerungen schreiben werde, darauf eingehen, aber heute ist das für mich unmöglich. Und ich würde es auch für richtig halten, das Sie in Ihrem Artikel über meine späteren Beziehungen zu diesen beiden schweigen.“

Die Tragik von Kurt Magritz liegt darin, dass er ja kein unproduktiver Bürokrat und Funktionär war, sondern ein Künstler, der sich neben seiner Berufstätigkeit sich seit den späten 1920er Jahren in Bild und Wort kreativ auf den Spuren der Moderne betätigt hatte. Auf die nahe liegende Frage, warum Kurt Magritz, trotz seines künstlerischen Engagements für die Moderne, das verbunden war mit einem Bekenntnis zu den sozial Unterdrückten, sein eigenes Kunstschaffen verleugnet habe, antwortete Magritz kurz vor seinem Tod 1992 in einem Interview mit dem Künstler Lutz Dambeck aus Leipzig: „Meine persönlichen Wandlungen hängen natürlich ganz eng mit den sowjetischen Genossen zusammen. Die hatten mich

sozusagen dazu auserkoren, die Interessen des Sozialistischen Realismus zu propagieren [...] und eine neue, sozialistische Kunst aufzubauen. [...] Ich war Mitarbeiter der *Täglichen Rundschau* und als dieser hatte ich ja großen Einfluß damals.“ Er gibt unumwunden zu, ein Sprachrohr der SMAD gewesen zu sein: „Diese Dinge wurden doch mehr oder weniger von den sowjetischen Genossen vorgegeben.⁴³ Die hielten mich für einen geeigneten Propagandisten dafür. Da gab es die *Tägliche Rundschau* und ich wurde dann auch Redakteur der *Illustrierten Rundschau*, das waren Propagandainstrumente der sowjetischen Leute. [...] Die hatten die Linie des Sozialistischen Realismus und die war durch und durch konservativ. [...] Ich habe mich ja völlig anvertraut den sowjetischen Genossen. Das war das einzige, worauf man sich selbst und seine Existenz aufbauen konnte. [...] Ich hab ja die sowjetischen Genossen, überhaupt die Sowjetunion als Befreier vom Faschismus erlebt. Gegen den Faschismus, also als Antifaschist, hätte ich alles getan für die Sowjetunion. Meine eigene geistige Heimat war die Sowjetunion. Zu den Deutschen hier hatte ich kein inneres Verhältnis mehr. Ich war in diesem Sinne heimatlos. [...] Ich hätte alles unterschrieben, was von den sowjetischen Genossen gekommen wäre.“⁴⁴

An anderer Stelle sprach er von einer tief empfundenen Dankbarkeit gegenüber der Sowjetunion, die ihn vom Hitler-Faschismus befreit hatte, von dem seine Familie - seine Frau war ja Halbjüdin - persönlich bedroht war. Seine Wut auf die Deutschen nach 1945 erklärt er damit, dass „sie diesen Weg des Faschismus eingeschlagen hatten. Für mich war der Hauptfeind der Faschismus.“⁴⁵

Auch wenn diese Erklärungen plausibel erscheinen, stellt sich doch die Frage, warum seine Texte so polemisch waren, mit denen er die Persönlichkeit der von ihm angegriffenen Künstler und Kunstkritiker verletzt hat.

Leonid Stolowitsch, der Magritz noch während seiner Tätigkeit als Chefredakteur der *Deutschen Architektur* kennen gelernt hat, resümierte 2003 den für ihn schwer begreifbaren Vorgang, wie der Künstler, der noch bis 1948 „erstaunlich

⁴³ Das bestätigt Hans Lauter im Gespräch mit Lutz Dambeck über die Zusammenarbeit der deutschen Genossen mit Semjonow und der SMAD in Karlshorst: Semjonow habe Germanistik studiert und „sprach ein ausgezeichnetes und gepflegtes Deutsch. Er leitete bestimmte Vorgänge und Entwicklungen nach sowjetischem Vorbild ein und forderte uns dann auf, in diesem Sinne die Sache weiterzumachen. [...] Die Grundeinschätzungen sind alle von ihm gekommen. [...] Im Grunde genommen waren wir Karlshorst gegenüber (auch nach der Auflösung der SMAD 1949, d.Vf.) rechenschaftspflichtig.“ (Lutz Dambeck, *Dürers Erben*, 1996, MDR/arte, Typoskript, S. 7-9).

⁴⁴ Lutz Dambeck, Interview mit Kurt Magritz und seiner Tochter Dr. Maria Rüger 1992 für den Film *Dürers Erben*, Typoskript, S. 13, 16, 20f.

⁴⁵ Ebd., S. 26.

phantasievolle, virtuos ausgeführte Federzeichnungen geschaffen“ habe, dann plötzlich sein künstlerisches Schaffen eingestellt und in Kästen weg gelegt habe: „Das, was in der Hitlerzeit als Geheimnis streng gehütet, aber immerhin einem engen Kreis übereinstimmend denkender Menschen bekannt war, wurde während der Stalinschen Epoche in der Wohnung des Künstlers unsichtbar vergraben.“⁴⁶ Er habe sich in diesen Jahren selbst „mit seinen engsten Weggefährten [...] entzweit [...] Dieser Kampf verfeindete ihn sogar und zwar am meisten mit sich selbst.“⁴⁷ Unter der Herrschaft der sowjetischen ‚Freunde‘ hatte sich in jenen Jahren in der DDR eine janusköpfige Situation entwickelt. Günter de Bruyn nannte das die „tägliche Schizophrenie“.⁴⁸ Nicht nur Magritz führte ein Doppelleben als Agitator wider den Formalismus und zugleich bekennender Liebhaber der Moderne. Künstler wie der Leiter der „Brigade Rammenau“, Hans Kinder, malte zur gleichen Zeit abstrakt.⁴⁹ Selbst der sowjetische Hochkommissar Wladimir S. Semjonow⁵⁰, unter der Chiffre „N. Orlow“ der Organisator und die Speerspitze der Formalismus-Kampagne, aber auch der DDR-Außenminister und Vorsitzende der NDPD, Lothar Bolz, sammelten die offiziell verdamnten Formalisten.

Eckhart J. Gillen

Berlin, den 3.12.2016

⁴⁶ Leonid Stolorowitsch, „Um den Preis des Lebens selbst. Über das künstlerische Schaffen von Kurt Magritz“, in: *Wüschgorod*, Heft 1-2, 2003, Tallin/Estland, S. 146-156.

⁴⁷ Stolorowitsch, in: *Wüschgorod*, a.a.O., S. 146-156.

⁴⁸ Günter de Bruyn, *Vierzig Jahre*, Frankfurt am Main 1998, S. 99.

⁴⁹ Eberhard Roters erinnert sich an die Aktzeichen-Kurse für Dresdner Künstler in einem Raum der Albertina: „Der Maler Hans Kinder, lang mit scharf geschnittenem Gesicht und Brille, zeichnete auf seinem Block genial abstrahierte Bewegungsstudien, die ich sehr bewunderte, weil ich das für Expressionismus hielt.“ Auf der *Dritten Deutschen Kunstausstellung* dagegen „zeigte er nun ein in bravouröser Technik atmosphärisch hell gestaltetes Deckfarben-Bild mit fahnenschwingenden FDJlern von den ‚Weltfestspielen 1951““. (Eberhard Roters, „Wechselnde Perspektiven“, In: *Aufbruch – Ankunft – Ausbruch. 30 Jahre DDR-Kunst und Literatur, Schriftenreihe DDR-Kultur 1*, Paul-Löbe-Institut Berlin, Berlin 1981, S. 5f.)

⁵⁰ Vgl. *Russische Kunst des 20. Jahrhunderts. Sammlung Semjonow*, Ausst.-Kat. der Galerie der Stadt Esslingen am Neckar-Villa Merkel, Stuttgart 1984. Die Sammlung enthält sehr viele Werke von ‚formalistischen‘ Künstlern wie Marc Chagall, Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Wassili Kandinsky, Michail Larionow, Solomo Nikritin, Alexander Tyschler. Vgl. seine Autobiografie: Wladimir S. Semjonow, *Von Stalin bis Gorbatschow. Ein halbes Jahrhundert in diplomatischer Mission 1939-1991*, Berlin 1995.