

## **El Arte en la República Democrática Alemana: la puesta en marcha de una herencia teórica**

Florencia Sannders

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

[florsannders@hotmail.com](mailto:florsannders@hotmail.com)

### **Introducción**

En el presente trabajo analizaremos el lugar que ocupó el arte en la sociedad de la República Democrática Alemana (RDA), a partir de las rígidas políticas estatales tomadas para controlarlo y definirlo, desde su fundación hasta su disolución en un período que abarca 40 años. Para dicho análisis tomaremos hechos históricos puntuales y relevantes desde el punto de vista institucional, es decir, analizaremos cómo desde el Estado se crearon espacios de fomento y control del arte.

Luego de presentar el panorama, rastreamos el origen de la idea de arte en esta sociedad que tiene como ideología estatal el “Marxismus-Leninismus” (Emmerich, 2009: 30), para lo cual recuperaremos tres textos que parecen haber funcionado como verdaderos “manuales ideológicos”: “Prefacio a la contribución a la crítica de la economía política” de Karl Marx, “La organización del partido y la literatura del partido” de Vladimir Lenin y “La escuela poética formalista y el marxismo” de León Trotsky. Sobre estos escritos operaremos un análisis filológico con la intención de resaltar continuidades e incongruencias entre el bagaje ideológico de este Estado y las medidas artísticas que finalmente fueron implementadas.

Para dar comienzo al análisis sobre el lugar que ocupó el arte en la RDA, es conveniente mencionar algunos hechos históricos relevantes para lograr una cabal comprensión del fenómeno. Su historia comienza al finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando el territorio que hoy constituye la República Federal de Alemania fue ocupado y dividido en cuatro zonas por los Aliados, tomando la URSS el sector Este. Allí se funda la República Democrática Alemana, el 7 de octubre de 1949, bajo control soviético y su historia finaliza simbólicamente con la caída del Muro de Berlín, exactamente 40 años después, el 9 de noviembre de 1989, aunque su historia finalizó oficialmente un año después.

Sobre las ruinas a las que se vio reducida la Alemania de posguerra se buscó erigir un nuevo Estado Nación, cuya fundación se cimenta sobre dos grandes pilares que constituyeron su identidad nacional. Por un lado, sobre la convicción de ser lo diametralmente opuesto al Régimen Nacional Socialista que acababa de caer; por el otro, sobre la idea de ser también los antagonistas del capitalismo imperialista de Occidente, en el que también veían una forma de fascismo.

A partir de estas dos negativas se constituyó una Nación autodenominada Socialista y Democrática, y cuyo rumbo político, social, económico y cultural estuvo marcado por las premisas de la Revolución del '17, lo cual es herencia directa de su nacimiento acobijado bajo el ala soviética. Apartándose de este discurso oficial, el historiador de la RDA Wolfgang Emmerich prefiere llamar “mitos” a estos grandes caballos de batalla que lideraron los 40 años de historia

del país, a los cuales denomina más específicamente: “Mythos Antifaschismus und befohlener Sozialismus”<sup>1</sup> (Emmerich, 2009: 29).

### **Las premisas de la Revolución del '17**

En esta sección del trabajo realizaremos un análisis filológico sobre textos de carácter programático, a los que consideramos accesibles como pequeñas manifestaciones de una cosmovisión y que posteriormente parecieran haber funcionado como verdaderos manuales de acción política en la RDA. El objetivo de la revisión de estos textos es rastrear ideas sobre el arte que nos permitan dilucidar cómo se llegó a idear e implementar las políticas artísticas y culturales que terminaron siendo dominadas por la censura. Las mismas giran en torno a tres puntos candentes y extensamente tratados en la RDA: a la relación del arte con respecto a la praxis social, a la cuestión arte burgués-arte comprometido y finalmente al debate Realismo-Formalismo.

Primeramente, mencionaremos algunas de las consideraciones que Karl Marx hizo sobre el arte, las cuales nunca constituyeron una teoría uniforme y sistemática del tema. El hecho de que el filósofo alemán haya puesto su atención en el tema del arte y la literatura radica en la necesidad de acción revolucionaria que planteaba sobre los tres campos: teórico, político y económico, que desarrolló ampliamente en el prólogo a la ya famosa *Crítica de la economía política* (1859). Se podría decir que en este texto se condensa una de las más insignes premisas del pensamiento marxista: la de la base-superestructura. En este binomio, la base estaría conformada por relaciones de producción de una determinada fase del desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. Este cúmulo de relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, sobre la cual se erige la superestructura jurídica y política y a la que pertenecen otras formas de conciencia social. Casi al final del texto Marx concluye: “El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina la realidad; por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia.” (Marx, 1970: 37).

El factor económico es entonces el determinante, el modo de producción condiciona la vida social y, a su vez, la intelectual. El arte como parte de la vida espiritual sería entonces resultado de estas relaciones de producción que, a su vez, refleja. En consecuencia, con esta última idea del arte como “reflejo”, Marx se declara partidario del Realismo como corriente artística, ya que éste exige que no haya interposiciones entre el mundo y su representación: dejando de servirse a sí mismo y abandonando tendencias subjetivas, el Realismo sirve a la verdad. Su modelo de escritor era Tolstoi, quien pertenecía a las clases más acomodadas pero que, para Marx, deja de ser representante de la nobleza para convertirse en portavoz del campesinado al representar su realidad circundante. De este modo, los seres humanos no pueden hacer otra cosa que exponer esa conciencia que les dio la realidad.

Otro de los textos que aporta luz a la hora de resolver el enigma del lugar pretendido para el arte es un artículo escrito por Vladimir Lenin, que fue publicado en *Novoia Jizn*, el primer diario del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, el 3 de noviembre de 1905 bajo el nombre “La organización del partido y la literatura de partido”, en un contexto de constante ebullición social que conformó las vísperas de la Revolución del '17. En este texto, Lenin habla principalmente

---

<sup>1</sup> “Mito antifascismo y socialismo impuesto“.

sobre la prensa obrera y los escritos de propaganda, pero también aparece ya la voluntad de desmitificar la idea de la escritura como “manifestación del espíritu” –una mera actividad individual– y defiende vehementemente el principio de la literatura de partido en su carácter efectivo de vocero del proletario revolucionario:

Los diarios deben transformarse en los órganos de las diferentes organizaciones del partido. Las editoriales y los depósitos, las librerías y las salas de lectura, las bibliotecas y los diversos negocios de libros deben transformarse en empresas de partido, sometidas a su control. El proletariado socialista organizado debe organizar toda esta actividad, controlarla a fondo, introducir en ella el espíritu vivo de la causa viva del proletariado, poniendo fin a este viejo principio ruso, semiblomoviano, semimercantil: El escritor escribe cuando le place, el lector lee cuando tiene tiempo. (Lenin, 1946: 94)

Con respecto a la creación literaria se esboza la disputa entre “arte burgués”, ese arte que se produce o se disfruta durante el tiempo libre, y “arte comprometido”, el cual tiene una finalidad “más noble” como herramienta política para la creación de conciencia entre el proletariado, esa clase que comenzaba a tener protagonismo estelar en el escenario político en el que Lenin escribía este texto.

El debate Formalismo-Realismo comienza también mucho tiempo antes que en la RDA y –por supuesto– también es herencia soviética. El contrapunto entre las dos estéticas se pone en palabras en el texto que forma parte de *Literatura y revolución* (1924), “La escuela formalista de poesía y el marxismo” donde León Trotsky polemiza con los integrantes de la OPOIAZ, la “Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética”, fundada en 1914 y reconocida por establecer la autonomía de lo poético de la lengua. La postura de Trotsky es de rechazo categórico a los postulados de los formalistas, ya que encuentra inconcebible pensar que la esencia de la poesía sea la forma y que el análisis sea un mero conteo de vocales, consonantes y sílabas que se repiten. Por esta misma razón los define como reaccionarios (Trotsky, 1968: 115-118).

Trotsky plantea, en contraposición, que el arte nuevo no puede dejar de mencionar la lucha del proletariado como nuevo fenómeno social, ya que, para él, el arte sirve y “en este sentido lato, el arte está subordinado” (Trotsky, 130): “El proletariado debe encontrar en el arte un nuevo punto de vista espiritual que comienza a ser formulado en su seno y el arte debe ayudarlo a darle forma” (Trotsky, p. 120). Si bien se percibe la teoría marxista en el escrito de Trotsky, su planteo alcanza ya otro nivel al proponer que en la producción artística hay una exigencia histórica que implica un mayor compromiso.

### **La puesta en marcha de los preceptos teóricos**

Erigirse como una nación gloriosa por sobre las infames ruinas del Nazismo, fue la aspiración de los fundadores de la RDA. El vacío resultante de la caída del Régimen fue entonces ocupado con el nacimiento de un Estado socialista dueño de un verdadero plan ilustrado –del que participaron nuevas instituciones académicas como universidades y escuelas–, para el cual se montó un circuito artístico, cuyo andamiaje consistía en un aparato de control que se utilizó para que nada en la producción y la recepción del arte quedara librado al azar. Haciendo uso de un discurso democrático y con influencia del citado bagaje teórico, se instruyó al artista dictándole las pautas para la producción de las obras, se educó a los ciudadanos socialistas –considerados todos ellos

receptores— dándoles herramientas para la comprensión cabal de las mismas y, en conclusión, se legitimó una sola y rígida idea de arte.

El alto grado de compromiso colectivo que todos los integrantes de la joven nación tenían con este proyecto se manifiesta en las conferencias *Bitterfelder Weg*, en las que artistas y políticos participaron en el desarrollo de un programa para una “política cultural socialista”. En 1959 se lleva a cabo el primer encuentro, donde la conclusión de peso fue romper con la separación entre el arte y la vida, y así también con el alejamiento entre el artista y el pueblo. Aquí Walter Ulbricht —quien fuera desde 1960 hasta 1973 *Vorsitzender des Staatsrats*— pronunció una de sus históricas frases: “Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich!”<sup>2</sup> (McClosky, 2009: 116).

Adentrándonos ya más detenidamente en las políticas estatales implementadas con respecto al arte y a la literatura, podemos afirmar que éstas se fueron definiendo desde el momento en que la RDA era aún un sector del Este de Alemania ocupado por la URSS bajo el nombre SBZ (Zona de Ocupación Soviética). Su carácter controlador y censor recubierto de una velo democrático — que planteaba ya Emmerich al hablar de sus “mitos fundacionales”— se perfilaba claramente en el discurso del anteriormente mencionado Walter Ulbricht en el que sostuvo: “Es muss demokratisch aussehen, aber wir müssen alles in der Hand haben”<sup>3</sup> (Emmerich, 2009: 32). Al pronunciar estas palabras, Ulbricht volvió ostensible el “mito” de la democracia.

También en esta etapa anterior a la fundación formal de la RDA se instalaron diferentes funcionarios del gobierno de la URSS cargando a costas la misión de guiar su rumbo. Un claro ejemplo de ello tuvo lugar en noviembre de 1947, cuando el *Kulturoffizier* Alexander Dymshitz dio un discurso en la Universidad Humboldt, en Berlín, para personajes prominentes del ámbito político y artístico, en el que discurrió sobre la relación entre el arte soviético y el arte burgués, en referencia a la superioridad del Realismo Socialista —corriente artística oficial de la URSS— por sobre el “Modernismo burgués”, según él, tan valorado por los EEUU y por otros países occidentales<sup>4</sup> (McCloskey, 2009: 105).

## El arte y las instituciones

La instalación del arte soviético en la RDA se fomentó a través de diferentes vías institucionales. En 1947, se inaugura en Berlín la *Haus der Kultur der Sowjetunion*, en la que se expusieron por primera vez pinturas de artistas soviéticos. En abril de ese mismo año se lanzó la revista *Bildende Kunst* y, posteriormente, en el número de noviembre se publicó un artículo de Anatol Schnittkes titulado “Dreißig Jahre Sowjetmalerei”, que versa principalmente sobre la genealogía del Realismo Socialista, en el que se hizo evidente la estalinización de la revista y, a partir de ello, se propuso la adhesión a una clara línea política. Es con este gesto que se descarta cualquier tipo de ambigüedad sobre las posibles preguntas “qué pintar” o “qué escribir” (McCloskey, 2009: 106).

<sup>2</sup> ¡Toma tu pluma, compañero, el Estado Socialista te necesita!

<sup>3</sup> Debe parecer democrático, pero debemos tener todo bajo control.

<sup>4</sup> Como se deduce de lo planteado, desde un primer momento ambas culturas —Oriente-comunista en contraposición a Occidente-capitalista— se plantearon como ideologías antagonistas e irreconciliables, y a medida que transcurriera el tiempo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, la relación entre las mismas se tensaría y éstas se volverían cada vez más enemigas.

El artículo se publica, entonces, con el objetivo de definir el rumbo oficial que debe seguir el arte, el cual se legitima frente al argumento de que Lenin –una de las máximas figuras de autoridad del “folklore” revolucionario soviético– reconocía el trabajo de un grupo de pintores rusos circunscriptos en el Realismo decimonónico llamado “Peredwishniki”,<sup>5</sup> entre los cuales se podía encontrar la base para una nueva cultura proletaria bajo el mando del Partido Comunista (McCloskey, 2009: 106).

El mejor ejemplo que muestra la acción directa del Estado sobre el rumbo que el arte debe seguir se dio en marzo de 1951 –luego de la fundación de la RDA– cuando el *Zentralkomitee der SED*<sup>6</sup> emitió una resolución en contra del Formalismo –terminología a la que se reducía el concepto de arte de Occidente– en la que se instaba a acoger la lucha contra el Formalismo en el arte y la literatura (McCloskey, 2009: 109). Con el propósito de encausar las actividades artísticas hacia una correcta dirección se fundó la *Staatliche Kommission für Kunstangelegenheit*, cuya tarea consistía en controlar las obras presentadas en los teatros, las instituciones estatales para la música, el baile y el canto, y las escuelas de arte (Weißgerber, 2010: 119).

Como mencionábamos anteriormente, Trotsky ya había abierto el debate con los formalistas planteando una fuerte crítica a esta corriente artística, en “La escuela formalista de poesía y el marxismo”, e inclinándose por otro tipo de arte que mostrara la lucha del proletariado como nuevo fenómeno. Si bien Trotsky defiende vehementemente el carácter útil del arte, está lejos de proponer imponerlo verticalmente desde el Estado: “El proletariado debe encontrar en el arte un nuevo punto de vista espiritual que comienza a ser formulado en su seno y el arte debe ayudarlo a darle forma. Esta no es una orden del Estado, sino una exigencia histórica: no se puede eludirla ni escapar a su fuerza.” (Trotsky, 1968: 120). De todas formas, esta propuesta está lejos de ser una imposición para que los artistas hablen sólo de los obreros o de las fábricas, ya que su planteo no consiste en “regentear el arte mediante decretos y prescripciones” (Trotsky, 1968: 120).

### **Artista-Público: Control en la producción y en la recepción**

Como el arte en la RDA estaba definido y totalmente dominado por el Estado, varios historiadores lo han conceptualizado como una *Erziehungsdiktatur* (Emmerich, 2009: 40) en la cual el Estado adoptaba una suerte de rol paternal que lo obligaba a encargarse de la educación del buen ciudadano socialista. En concordancia con esta premisa, el rol del arte debía ser también educativo: debía abocarse a representar –adhiriendo a la corriente artística del Realismo Socialista– a los “actores de la revolución” como los campesinos, los obreros y en general los trabajadores en tanto sujetos colectivos; y, por supuesto, también a los “padres de la revolución”, como lo fueron Lenin, Trotsky y Stalin.

En concordancia con el pilar de democracia sobre el que se sostenía, el objetivo era hacer que el arte fuera accesible para todos.<sup>7</sup> Más específicamente en la literatura, el ya mencionado primer

<sup>5</sup> Sus principales exponentes son Ilja Repin y Wassili Perow; este grupo se caracterizaba por “desenmascarar” las injusticias sociales que existían bajo el zarismo (McCloskey, 106).

<sup>6</sup> Órgano máximo del SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands). El de la RDA era un Estado totalitario por definición, ya que todos los poderes estaban controlados por un solo partido, el SED. Entre 1949 y 1989 no hubo elecciones libres en la RDA, lo que significó que el El Partido se mantuvo 40 años en el poder: El Estado era sinónimo de El Partido.

<sup>7</sup> Un ejemplo de esta intención de volver el arte “cercano” se hace carne en un muy famoso mural llamado “*Unser Leben*” del artista plástico Walter Womacka, que actualmente se encuentra en las paredes de un edificio situado en el centro de Berlín, lugar por el que transitan diariamente miles de personas.<sup>7</sup> Lo significativo en este caso es que la

Ministro de Cultura Johannes Becher fue el ideólogo del concepto “*Literaturgesellschaft*” (Emerich, 2009: 40), que suponía que cada aspecto del circuito literario debía estar controlado por el Estado y, en consecuencia, por el Partido (SED). Todos los miembros de esta sociedad tenían roles asignados y recibían instrucciones precisas sobre las tareas que debían cumplir: los autores sobre lo que debían escribir, las editoriales sobre lo que debían publicar, los vendedores de libros sobre lo que debían vender e incluso los lectores sobre lo que debían leer.

También aparece sin dudas en “La organización del partido y la literatura de partido”, de Lenin, el germen de la *Literaturgesellschaft*, al afirmar Lenin que cada instancia de la escritura y la lectura deben transformarse en empresas del partido, y así estar bajo su control. Lo que a primera vista parece remitirnos a la censura generalizada en la RDA se desvanece cuando posteriormente aclara Lenin que todos tienen la libertad de escribir lo que piensan, pero, sin embargo, éstas deben ser las pautas básicas que debe seguir la literatura interna de los partidos, y, en los mismos, los miembros son libres de expulsar a quien propague ideas contrarias.

Pero ¿qué sucede cuando El Partido se convierte en El Gobierno y acapara todos los poderes, tal como lo hizo el SED? Durante 40 años se habló de El Partido como sinónimo del Estado, ya que estuvo a la cabeza del poder ejecutivo y también del legislativo, y aunque en la *Volkskammer* participaban más partidos, los mismos no tenían influencia en las tareas legislativas. A partir de lo dicho aquí, podemos suscribir al “mito” de la democracia, tal como lo proponía Emmerich.

### La Censura en la DDR

Del lado de la producción, el control sobre lo que se debía publicar se volvió tan extremo, que la censura caía aplastante sobre lo que no se considerara adecuado a las pautas de El Partido. Uno de los casos que muestra el extremo que alcanzaba esta censura es el de un escritor alemán Günter de Bruyn y su libro *Neue Herrlichkeit*. En la novela, el personaje principal decide escribir su tesis de la carrera diplomática en una suerte de hogar donde vive con otras personas. A causa de una tormenta de nieve, los habitantes no pueden salir y la trama sucede dentro de un ambiente cerrado en el que éstos discuten sobre temas existenciales.

Las razones por las cuales el libro no fue publicado fueron dadas por el organismo que se encargaba de filtrar el material, llamado *Hauptverwaltung Aufklärung*:

Luego de un exhaustivo análisis se decidió prescindir de una edición del libro “*Neue Herrlichkeit*” de Günter de Bruyn. El motivo de la decisión yace en la calidad insuficiente político-ideológica de la novela, la cual ofrece una imagen parcial de nuestra realidad y que contiene valores que deja ver a la desarrollada sociedad de la RDA envuelta en un halo de negatividad. (Jäger, 1993: 30)

Sin embargo la censura no se orientaba solamente a la prohibición de la circulación de obras, sino también al control de la producción de las mismas. El control se profundizó tanto que

---

obra de arte se saca del interior del edificio, su recinto tradicional para el arte burgués, para ser instalada en el exterior, con el objetivo de que todos los pasantes puedan acceder a ella. Por supuesto, en ella se observan los grandes íconos socialistas: campesinos, trabajadores, maestros, una madre con su hijo, entre otros.

incluso el órgano de inteligencia del Estado llamado *Stasi* consiguió inmiscuirse de manera tal en la vida de los artistas, que controlaba tanto lo que se publicaba, como lo que se producía en el ambiente privado.

Un caso que muestra cuán extrema era la intrusión en la esfera privada es el del pintor Herbert Behrens-Hangeler, un profesor en una *Hochschule*, quien fue despedido luego de una visita de la *Untersuchungskommission* en la que encontraron que el artista pintaba abstracto en su casa (Thomas, 2002: 80).

El Estado se volvió omnipresente a través de sus muchas manifestaciones, hechas carne en variopintos organismos que tenían el fin de controlar al artista de forma exhaustiva. Este es el hecho que ayuda a comprender mejor la causa de la constante paranoia en la que se vivía.

## **Conclusión**

En este trabajo rastreamos el germen del concepto de arte en la RDA a través de textos canónicos de Karl Marx, Vladimir Lenin y León Trotsky, tomados como documentos históricos en los que se cristaliza la cosmovisión de distintas sociedades en determinado lugar y tiempo.

Si pensamos en el debate autonomía-no autonomía del arte, definido por la no inmiscusión del arte en la vida o la inmiscusión en ella, podemos afirmar que en la RDA se adhería oficialmente a su no-autonomía. Desde el punto de vista estatal el arte tenía una finalidad específica en esta sociedad, aún más, el arte se pretende sujeto al Estado. Pero como se lee en Marx, la “fuerza” de la obra de arte escapa a cualquier control, ya que refleja naturalmente la vida social, política y espiritual de una sociedad; es así como aun cuando el Estado se encarga de controlar cada instante del circuito artístico, suceden casos como los del pintor Hangeler que pintaba arte abstracto en su casa cuando esta estética estaba prohibida por decreto. Si bien Marx adhiere a un tipo de corriente literaria –la misma que posteriormente fue la oficial en la URSS y la RDA– que encuentra apropiada para reflejar el protagonismo creciente de la clase obrera en su contexto histórico, nunca la propone como la oficial en la futura sociedad comunista. Si el arte es producto de las relaciones de producción y las refleja “naturalmente”, el Estado no puede controlarlo a través de decretos. Regir el arte y evitar que este refleje el proceso espiritual de una sociedad para convertirlo en un instrumento más del Estado, como sucedía en la RDA, es nadar a contracorriente y contradecir los propios principios marxistas a los que decían abogar.

Lo peculiar de la intensa lucha por controlar el arte en la RDA, y por asignarle una función social, es que se buscó que la historia del pensamiento alemán quedara en su propio territorio reducida a escombros para implementar a la fuerza toda una noción nueva de arte. En este análisis demostramos también cómo toda esta historia previa del arte pretende ser negada y a la vez esa tradición del pensamiento se quiere transformar en el acervo cultural del enemigo (identificado como Occidente), cuando paradójicamente es este mismo país la cuna de la Estética (Filosofía del arte) y del arte autónomo.

Si bien a partir de la muerte de Stalin el control del arte menguó en la URSS, este no fue el caso en la RDA. Lo que demuestra que cuando el enemigo habita en el mismo territorio, la lucha por las ideas se vuelve aún más encarnizada.

## **Bibliografía**

Emmerich, Wolfgang. "Mythos Antifaschismus und Befohlener Sozialismus: die DDR als Gründung. Literatur in einer geschlossenen Gesellschaft". *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Berlin: Aufbau, 2009, pp. 29-39, 40-69.

Jäger Manfred. "Das Wechselspiel von Selbstzensur und Literaturlenkung". *Literaturentwicklungsprozesse Die Zensur der Literatur in der DDR*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, pp. 18-50.

Lenin, Vladimir. "La organización del partido y la literatura del partido". *Sobre la literatura y el arte*. Trad. Alicia Ortíz. La Plata: Calomino, 1946, pp. 90-97.

Marx, Karl. "Prefacio a la contribución a la crítica de la economía política". *Contribución a la crítica de la economía política*. Trad. J. Merino. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970, pp. 33-41.

McCloskey, Barbara. "Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära". Barron, Stephanie; Eckmann, Sabine (ed.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89. Ausst.kat*. Los Ángeles: County Museum of Art, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2009, Berlín: Deutsches Historisches Museum, 2009/10, Köln: DuMont, pp.105-117.

Thomas, Karin. "Formalismus-Streit und Sozialistischer Realismus". *Kunst in Deutschland seit 1945*. Köln: Dumont Literatur und Kunst Verlag, 2002, pp. 77-86.

Trotsky, León. "La escuela poética formalista y el marxismo". *Literatura y revolución*. Trad. Andrea Danielis. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1968, pp. 115-134.

Weißgerber, Ulrich. "Formalismus". *Giftige Wörter der SED-Diktatur. Sprache als Instrument von Machtsausübung und Ausgrenzung in der SBZ und der DDR*. Berlín: LIT Verlag, 2010, pp. 118-123.