



# POLIT-KUNST!?

Die bildende Kunst in der DDR und ihre Rezeption  
in der Bundesrepublik Deutschland bis zum Mauerbau



## Studien zur Kunst 48

Kathleen Rosenthal

# **POLIT-KUNST !?**

Die bildende Kunst in der DDR  
und ihre Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland  
bis zum Mauerbau

**BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN**

BUNDESSTIFTUNG  
AUFARBEITUNG 

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2021 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation im Fach Kunstgeschichte angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,  
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,  
Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,  
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen  
Academic.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen  
Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Willi Sitte: *Massaker II*, 1959, Öl auf Hartfaserplatte, 160 × 207 cm, Nachlass  
Willi Sitte, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Korrekturat: Dore Wilken, Freiburg  
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: Michael Rauscher, Wien

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-52598-9

Für meinen verstorbenen Vater



# Inhalt

Vorwort und Dank . . . . .	11
<b>1. Einleitung . . . . .</b>	<b>15</b>
1.1 Erkenntnisinteresse und Forschungsstand . . . . .	15
1.2 Methodisches Instrumentarium, Leitfragen und Begrifflichkeiten . . . . .	22
1.3 Aufbau und Quellen . . . . .	28
<b>2. Der Gegenstand: Kunst und Kulturpolitik in der SBZ/DDR 1945 bis 1961 . . . . .</b>	<b>39</b>
2.1 Kunst und Kunstpolitik in der DDR: Verhaltene Moderne versus Verordnung des Sozialistischen Realismus . . . . .	39
2.1.1 Vom gescheiterten Versuch einer ›kulturellen Ostbindung‹ . . . . .	75
2.2 Stützende Argumentationsmuster zum Sozialistischen Realismus . . . . .	84
2.2.1 Kunst als Wahrheit: Sozialistischer Realismus als Widerspiegelung der revolutionären Entwicklung . . . . .	85
2.2.2 Traditionelle Wurzeln: Sozialistischer Realismus als Weiterentwicklung des deutschen Kulturerbes . . . . .	90
2.2.2.1 Exkurs: Selektive Erbaneignung: Warum die Kunst der Klassischen Moderne (prä-)faschistisch sei und daher kein Vorbild sein könne . . . . .	96
2.2.3 Figuration: Sozialistischer Realismus zur Wiederherstellung eines ›humanistischen Menschenbildes‹ . . . . .	102
2.2.4 »Die Kunst gehört dem Volke«: Zum Adressaten der Kunst . . . . .	110
2.2.5 Das Ich im Wir: Das Bild vom Künstler und seine Stellung in der Gesellschaft . . . . .	121
2.2.5.1 Vorspann: Das Künstlerbild der Moderne . . . . .	122
2.2.5.2 Das Bild des Künstlers in der DDR: Der ›Auftragskünstler‹ mit gesellschaftspolitischen Aufgaben . . . . .	125
2.3 Kulturpolitik der DDR gen Westen . . . . .	140
2.3.1 Die ›unteilbare deutsche Kultur‹ . . . . .	140
2.3.2 ›Kultureller Kampf‹ – Versuche der Einflussnahme und Unterwanderung über Kunst und Kultur . . . . .	147
<b>3. Die Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland 1945 bis 1961 . . . . .</b>	<b>162</b>
3.1 Gesellschaftspolitischer Kontext . . . . .	162
3.1.1 Die Deutschlandpolitik der Bundesrepublik und die politische Westbindung . . . . .	162
3.1.2 Das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen . . . . .	168

3.1.3	Antikommunismus und die damit verbundenen Leitbegriffe ›Freiheit‹ und ›Antitotalitarismus‹ . . . . .	170
3.1.4	Deutsch-deutscher Kulturaustausch . . . . .	176
3.1.4.1	Politische Richtlinien der Bundesrepublik Deutschland für den deutsch-deutschen Kulturaustausch . . . . .	176
3.1.4.2	Hindernisse des Kulturaustausches . . . . .	185
3.1.4.3	Exkurs: Förderung grenznaher Gebiete: Das »kulturelle Zonenrandprogramm« . . . . .	187
3.1.5	Gesellschaftliche Stellung und öffentliche Förderung des Künstlers in der Bundesrepublik Deutschland . . . . .	194
3.2	Bildende Kunst aus der DDR in Publikationen der Bundesregierung . . . . .	202
3.3	Bildende Kunst aus der DDR in der westdeutschen Presseberichterstattung . . . . .	228
3.4	Bildende Kunst aus der DDR im westdeutschen Kunstbetrieb . . . . .	243
3.4.1	Kulturelle Westbindung – Die Abwesenheit von Kunst aus der DDR . . . . .	243
3.4.1.1	Fokussierung auf Westeuropa . . . . .	243
3.4.1.2	Abstraktion als Weltsprache . . . . .	246
3.4.1.3	Die Kulturpolitik der westlichen Besatzungsmächte . . . . .	249
3.4.1.4	Das nationale Element in der ›deutschen Kunst‹ . . . . .	255
3.4.1.5	Die kulturelle Westbindung im Spiegel der Zeitschrift <i>Das Kunstwerk</i> . . . . .	258
3.4.2	Die Rezeption in der Kunstpublizistik . . . . .	264
3.4.2.1	Abstrakte Kunst als Ausdruck von Freiheit jenseits von Politik versus figurative Kunst als gesellschaftspolitischer Beitrag zum Aufbau des Sozialismus . . . . .	271
3.4.2.2	Kunst als Wiedergabe von Realität: Metaphysisches Weltbild versus materialistisches Weltbild . . . . .	282
3.4.2.3	Selektives Erbe: Formale Innovation versus humanistische Tradition . . . . .	298
3.4.2.4	Das Bild des Künstlers: Autonom, individuell und verkannt versus staatlich abgesichert, parteilich und gesellschaftlich anerkannt . . . . .	309
3.4.2.5	Der Adressat: Kunst »im Dienst intellektueller Eliten« versus Kunst im Dienst der sozialistischen Gemeinschaft . . . . .	318
3.4.3	Die Rezeption über Ausstellungen . . . . .	334
3.4.3.1	Ausstellungen 1945 bis 1949: Gesamtdeutsch – ohne ostdeutsch . . . . .	334
3.4.3.2	<i>Künstler der Ostzone</i> : Eine Ausstellung 1947 in Augsburg und Regensburg . . . . .	340
3.4.3.3	Exkurs: Ausstellungen von Vertriebenenverbänden . . . . .	345

3.4.3.4	Sondersituation Berlin: Ausstellungen in der geteilten Stadt . . . . .	347
3.4.3.5	Losgelöst von Raum und Zeit: Die Einzelfälle Josef Hegenbarth und Hans Theo Richter . . . . .	357
3.4.3.6	Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes . . . . .	373
3.4.3.7	Große Kunstaustellungen in München – Kunst aus der DDR in einem konservativen Kontext . . . . .	391
3.4.3.8	Erste Ausstellungen über offizielle Kontakte Ende der 1950er Jahre . . . . .	398
3.4.3.9	Entdeckt: Die »verkannten Außenseiter« Gerhard Altenbourg und Carlfriedrich Claus . . . . .	408
3.4.4	Die Rezeption über linke Gruppierungen . . . . .	425
3.4.4.1	Der westdeutsche Kulturbund und die Fachgruppe Bildende Kunst . . . . .	426
3.4.4.2	Der Deutsche Kulturtag und die Sektion Bildende Kunst . . . . .	448
3.4.4.3	Die Zeitschrift <i>Von Atelier zu Atelier</i> . . . . .	470
3.4.4.4	Die Künstler – eine »verschollene Generation« . . . . .	485
3.4.4.5	Die Künstlergruppe <i>tendenz</i> und die Zeitschrift <i>tendenzen</i> . . . . .	491
4.	Schlussbetrachtung . . . . .	513
4.1	Zusammenfassung . . . . .	513
4.2	Ausblick . . . . .	530
5.	Verzeichnisse . . . . .	546
5.1	Abkürzungsverzeichnis . . . . .	546
5.2	Verzeichnis der Archive und der genutzten Aktenbestände . . . . .	548
5.3	Verzeichnis der durchgesehenen Zeitschriften . . . . .	548
5.4	Literaturverzeichnis . . . . .	549
5.4.1	Monographien, Sammelbände, Ausstellungskataloge, Einzelbeiträge daraus, Onlinepublikationen sowie Zeitungs- und Zeitschriftenartikel (letztere nach 1990) . . . . .	549
5.4.2	Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus der SBZ/DDR . . . . .	593
5.4.3	Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus den westlichen Besatzungszonen/Bundesrepublik Deutschland bis 1990 . . . . .	595
5.4.4	Zitierte Beschlüsse, Parteiprogramme, Reden etc. zur Kunst in der DDR . . . . .	603
5.4.5	Internetquellen . . . . .	605
5.5	Bildnachweis . . . . .	606
5.6	Personenregister . . . . .	612



## Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im Januar 2021 an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation im Fach Kunstgeschichte eingereicht. Für die Titelgebung diente damals noch folgendes Zitat: »Für die Öffentlichkeit ist die Kunst der Sowjetzone [...] tot.« Es entstammt der vom Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen ab 1953 wiederholt aufgelegten Publikation *POLIT-KUNST in der sowjetischen Besatzungszone*, die die westdeutsche Rezeption von Kunst aus der DDR maßgeblich und nachhaltig geprägt hat und Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist. Für die Drucklegung wurde es gegen das deutlich kürzere Zitat »POLIT-KUNST« aus dem Titel dieser Publikation getauscht. Der gesamte Text der Dissertationsschrift wurde für die Drucklegung weitgehend beibehalten und nur geringfügig geändert.

Die Dissertation konnte in dieser Form nur durch die Unterstützung und zum Teil langjährige Begleitung einiger Menschen entstehen, denen ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte.

An erster Stelle danke ich meiner Doktormutter Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet für ihren stets kritischen Blick sowohl auf die Kunst der letzten Jahrhunderte bis zur Gegenwart als auch auf das Fach Kunstgeschichte und die Institution des Museums. Bis zuletzt hat sie in ihrem Oberseminar auch meinen Blick geschärft und inspirierende Anregungen für meine Arbeit gegeben. Meinen Zugang zur Kunst hat sie maßgeblich geprägt. Dies gilt auch für meinen Zweitgutachter Prof. Dr. Olaf Peters, dessen Seminare mich ebenfalls von Beginn meines kunstgeschichtlichen Studiums an begleitet und mein Interesse insbesondere für die Geschichte des Faches im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts geweckt haben. Beide schufen eine inhaltlich fundierte Ausgangslage für meine Arbeit, wofür ich ihnen sehr dankbar bin. Prägend waren in diesem Zusammenhang auch die Einführung in die Archivarbeit und die anschließende Erarbeitung einer Ausstellung zum kunstgeschichtlichen Institut in Bonn zur Zeit des Nationalsozialismus in einer von Dr. Nikola Doll angeleiteten studentischen Forschungsgruppe.

Der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur gilt mein Dank nicht nur für das Doktorandenstipendium, sondern auch für den intensiven Austausch während der Kolloquien der Stipendiat\*innen und den Promovierendentagen zur deutschen Zeitgeschichte. Sie ermöglichten mir insbesondere in der Anfangszeit meiner Promotion einen Zugang zur zeitgeschichtlichen Forschung und Einblicke in die aktuellen Diskurse der Zeithistoriker\*innen. Mein besonderer Dank gilt hier, stellvertretend auch für die Mitglieder des Fachbeirates Wissenschaft, dem damaligen Leiter des Arbeitsbereiches Wissenschaft, Dr. Ulrich Mählert.

Als wissenschaftliche Mitarbeiterin durfte ich in zwei vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Forschungsprojekten mitwirken und mich jeweils einer Sammlung mit Kunst aus der DDR widmen. Im Verbundprojekt *Bildatlas: Kunst in der DDR*, an dem der Lehrstuhl für Soziologische Theorie, Theoriegeschichte und Kultursoziologie der Technischen Universität Dresden, das Zentrum für Zeitgeschichtliche Forschung in Potsdam, das Kunstarchiv Beeskow und die Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden beteiligt waren, habe ich für Letztere unter Leitung von Prof. Dr. Gilbert Lupfer und Dr. Birgit Dalbajewa in enger Zusammenarbeit mit Dr. Simone Fleischer den entsprechenden Bestand und insbesondere dessen Genese eingehend untersucht und die Ergebnisse publiziert. Für die Kunstsammlung der Kustodie der Hochschule für Bildende Künste Dresden forschte ich in dem Projekt *Artonomia* unter Leitung von Dr. Sandra Mühlenberend in enger Zusammenarbeit mit Esther Rapoport insbesondere zu den Diplomarbeiten aus der Zeit der DDR. Die Ergebnisse konnte ich in einer Ausstellung präsentieren; gemeinsam mit Frank Schmidt von der Technischen Universität Dresden habe ich zudem im Fachbereich Kunstgeschichte ein Seminar zur Ausbildung bildender Künstler\*innen in der DDR gegeben.

Bei beiden Projekten konnte ich nicht nur zahlreiche Gemälde im Original studieren, sondern auch im Austausch mit Kolleg\*innen, Künstler\*innen und Zeitzeug\*innen sehr viel über die Kunst und ihre Entstehungszeit lernen. Ihnen allen gebührt großer Dank. Ohne die zahlreichen (Fach-)Gespräche und Diskussionen wäre mein Verständnis von der Zeit der deutschen Teilung und der damals entstandenen Kunst unzureichend geblieben.

Meinen Kolleginnen Lydia Hempel und Carolin Ranke im Landesverband Bildende Kunst Sachsen verdanke ich einen tiefen Einblick in die aktuelle kulturpolitische Arbeit. Dieser verhalf mir zu einem besseren Verständnis kulturpolitischer Forderungen verschiedener westdeutscher Gruppierungen der 1950er Jahre, die einen wichtigen Kontext für die damalige Rezeption von Kunst aus der DDR darstellen.

Für die Bereitstellung von Archivmaterial danke ich dem Archiv der Akademie der Künste in Berlin, dem Bundesarchiv in Berlin und Koblenz, dem documenta archiv in Kassel, dem Pressealtarchiv des Deutschen Bundestages in Berlin sowie dem Pressearchiv der Frankfurter Allgemeinen Zeitung in Frankfurt am Main.

Besonderer Dank gebührt Dr. Karl Stamm für die sorgfältige Durchsicht meines Manuskriptes, seine konstruktiven Anmerkungen und seine stets hilfreichen Ratschläge.

Für das abschließende Korrektorat danke ich Dore Wilken, für Gestaltung und Satz Michael Haderer und Michael Rauscher. Für die Überlassung von Abbildungsmaterial danke ich den Museen und Personen, die mir Bildvorlagen übermittelt haben, den Inhaber\*innen von Bildrechten danke ich für ihre Abdruckerlaubnis. Für die großzügige finanzielle Unterstützung der Drucklegung geht mein Dank noch einmal an die Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur sowie die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften. Dem Böhlau Verlag und hier insbesondere Kirsti Doepner danke ich für die Aufnahme meiner Dissertation in das Verlagsprogramm und die angenehme und professionelle Zusammenarbeit.

Mein Dank geht auch an meine Familie sowie an meine Freund\*innen, die mich und meine Promotion über die Jahre hinweg begleitet haben. Ihnen danke ich besonders für ihre Geduld, ihren Zuspruch und für viele Gespräche, in denen sie auch inhaltlich immer wieder konstruktive Kritik und Anregungen gegeben haben.

Mein ganz großer Dank gilt meinen Eltern, die mich und meine Interessen stets unterstützt und mir darüber hinaus mein Studium ermöglicht haben. Meinem verstorbenen Vater, Dr. Frank Schröter, der die Fertigstellung meiner Dissertation leider nicht mehr erleben konnte, ist diese Arbeit gewidmet.

Meinem Mann Markus Rosenthal danke ich von ganzem Herzen für seine liebevolle Fürsorge und stete Anteilnahme. Seine Unterstützung und sein Verständnis haben maßgeblich zum Abschluss dieser Arbeit beigetragen.

Kathleen Rosenthal  
Dresden, April 2022



»Denn natürlich gehört zu einer Geschichte der Kunst in der DDR auch die Geschichte des westlichen Blicks.«<sup>1</sup>

## I. Einleitung

### I.1 Erkenntnisinteresse und Forschungsstand

»Wer heute in der Bundesrepublik gefragt würde, was er, ohne lange nachzugrübeln oder Archive zu durchsuchen, an außerordentlichen Werken der Kunst aus dem Gebiete zwischen Elbe und Oder zu nennen wüsste, der käme sicher in Verlegenheit. Kein Roman, kein lyrisches Gedicht, kein Drama fiele ihm da ein; kein Maler, kein Zeichner oder Plastiker, der unter dem dortigen Regime zu Ruhm und Ansehen über die Grenze hinaus gekommen wäre. Kein Komponist, kein Musiker, der im westlichen Teil unseres Vaterlandes ein Begriff ist.«<sup>2</sup>

Diese Feststellung traf eine westdeutsche Journalistin im Jahr 1959, zehn Jahre nach der Gründung der zwei deutschen Staaten Bundesrepublik Deutschland und Deutsche Demokratische Republik (im Folgenden DDR). Sie legt Zeugnis davon ab, wie weit sich die beiden vormals zusammengehörenden Länder binnen kürzester Zeit voneinander entfernt hatten, und dass bereits vor dem Mauerbau 1961 ein unüberbrückbarer Graben zwischen Ost und West entstanden war. Heute wäre diese Aussage in dieser Absolutheit sicherlich nicht mehr haltbar, doch ist auch über dreißig Jahre nach dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland am 3. Oktober 1990 das ostdeutsche Erbe bildkünstlerischer Arbeiten der westdeutschen Bevölkerung noch in weiten Teilen unbekannt. So wurde von einer im September 2019 eröffneten Ausstellung im Düsseldorfer Museum Kunstpalast, die 13 ostdeutsche Künstlerinnen und Künstler vorstellte, behauptet, sie sei die »erste Ausstellung in Westdeutschland seit dem Fall der Mauer, die sich mit DDR-Kunst beschäftigt«<sup>3</sup>. Auch wenn diese Aussage nicht stimmt,<sup>4</sup> verrät sie doch, wie wenig das bildkünstlerische Erbe der DDR im Westen »angekommen« ist.

---

1 Germer 1999, S. 193.

2 Lietzmann, Sabine: Pegasus an der Kandare. Zehn Jahre Kunst im Sowjetzonenstaat, in: FAZ, 03.10.1959.

3 [www.wdr.de/nachrichten/rheinland/Duesseldorf-ausstellung-ddr-kunst-100.html](http://www.wdr.de/nachrichten/rheinland/Duesseldorf-ausstellung-ddr-kunst-100.html), letzter Zugriff: 03.06.2020. Dort heißt es weiter: »Schirmherr der Ausstellung ist Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier. Er sagte im Vorfeld, dass die Öffentlichkeit im Westen wahrscheinlich weitgehend überrascht über die Schau sein werde. Und er rief die Besucher zu großer Neugier und gespannter Vorurteilslosigkeit auf.« Auch Felix Krämer schreibt im Vorwort des Ausstellungskataloges, es sei »die erste Überblicksausstellung hierzu [zur Kunst in der DDR, Anm. d. Verf.] in einem westdeutschen Museum seit Herbst 1989« (Utopie und Untergang 2019, S. 8).

4 So war etwa die große Überblicksausstellung *Kunst in der DDR* nicht nur 2003 in der Neuen

Stattdessen wird seit der politischen Wende 1989/90 heftig und emotional über die Wertigkeit der Kunst des untergegangenen Gesellschaftssystems gestritten. Immer wieder entbrannte der Konflikt anlässlich von Ausstellungen, Ankäufen oder prominent inszenierten Äußerungen in der Öffentlichkeit. Ein Interview des Emigranten Georg Baselitz in der Kunstzeitschrift *art*, die Vereinigung der Sammlungen der Nationalgalerien in Ost- und West-Berlin und eine daraus entstandene Präsentation sowie die künstlerische Ausgestaltung der Regierungsbauten in Berlin etwa lieferten den Anstoß für eine bis heute andauernde Kontroverse über den richtigen Umgang mit dem bildkünstlerischen Erbe aus der DDR. Sie erzeugte viele Verletzungen und Stereotype und sprach dieser Kunst nicht selten jegliches Existenzrecht ab.<sup>5</sup> Der schon historisiert als ›deutsch-deutscher Bilderstreit‹ bezeichnete Konflikt berührt dabei viele Probleme im Zusammenhang mit der Wiedervereinigung und wird auch als stellvertretender Diskurs für den gesamten Einheitsprozess gedeutet.<sup>6</sup> Zuletzt brach dieser ›Bilderstreit‹ mit erneuter Heftigkeit im Herbst 2017 in Dresden aus. Die drei Jahre zuvor eingesetzte Direktorin des Albertinums, Hilke Wagner, wurde darin beschuldigt, fast den gesamten Bestand der Malerei aus der DDR ins Depot ›entsorgt‹ zu haben. Der zunächst im lokalen Feuilleton geführte ›Dresdner Bilderstreit‹ erreichte schließlich auch die überregionale Presse;<sup>7</sup> ästhetisch-künstlerische und politisch-moralische Argumente wurden darin stark miteinander vermengt und machten eine sachlich-differenzierte Bewertung der Kunst fast unmöglich.

Die in dem nach 1989/90 geführten ›Bilderstreit‹ häufig zu findende pauschale Abwertung von Kunst aus der DDR war derart in Westdeutschland nicht immer existent. Dies verdeutlichen bereits einige wenige Beispiele aus den vier Jahrzehnten deutscher Teilung wie etwa die Präsentation von Kunst aus der DDR 1977 auf der sechsten *documenta* in Kassel sowie das 1986 mit Bernhard Heisig von einem der bekanntesten ostdeutschen Künstler angefertigte offizielle Porträt von Helmut Schmidt für die Ahnengalerie im Bundeskanzleramt. Während der ›Bilderstreit‹ nach dem Mauerfall jedoch in einem 2013 von Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser herausgegebenen Sammelband<sup>8</sup> sowie in einer Dissertation von Anja Tack<sup>9</sup> umfassend dokumentiert

---

Nationalgalerie in Berlin, sondern auch 2004/05 in der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland zu sehen, 2006 folgte in Oberhausen die Ausstellung *Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig* – um nur zwei Beispiele einer vorangegangenen Präsentation ostdeutscher Kunst in Westdeutschland zu nennen, vgl. Blume/März 2003; Mensch 2006.

5 Vgl. dazu auch den Ausblick im Kapitel 4.2.

6 Vgl. Grasskamp 1992, S. 128 ff.; Rehberg 2013; Ullrich 2020.

7 Zusammenfassend zum ›Dresdner Bilderstreit‹ vgl. Lühr 2018; vgl. auch Ullrich 2020, S. 82–85.

8 Vgl. Rehberg/Kaiser 2013. Die Publikation umfasst Aufsätze und Statements unterschiedlichster Personen sowie eine Dokumentation von 16 Stationen des ›deutsch-deutschen Bilderstreites‹ von 1990 bis 2013.

9 Die erst nach Einreichung dieser Dissertationsschrift erschienene Publikation von Anja Tack nimmt vor allem die Zeit um 1990 in den Blick, setzt aus zeithistorischer Sicht den deutsch-deutschen Kunstdiskurs in ein Verhältnis zu den Prozessen der deutschen Vereinigung und kontrastiert ihn mit der Auseinandersetzung um Kunst in Polen (vgl. Tack 2021).

und ausgewertet wurde, ist die Rezeptionsgeschichte von ostdeutscher Kunst in der Bundesrepublik Deutschland während der Zeit der deutschen Teilung noch keiner genaueren Analyse unterzogen worden. Dabei kann die Untersuchung der im Kalten Krieg angelegten und geprägten Denk- und Bewertungsmuster in Bezug auf die in der DDR entstandene Kunst zum Verständnis der heutigen Debatten beitragen, indem sie zu einer bewussten Reflexion über Herkunft und Hintergründe und damit auch über die Standortgebundenheit der heutigen Argumentationsfiguren führt.<sup>10</sup> Denn bis heute ist der Blick auf die während der deutschen Teilung entstandene Kunst stark geprägt von »impliziten Voreingenommenheiten, die das Erbe binärer Lesarten sind«<sup>11</sup> und zu »simplifizierten Vorstellungen [...] [über die] Kunst hinter dem eisernen Vorhang«<sup>12</sup> führten. In der Konsequenz macht die Analyse den Blick frei für einen kritisch-sachlichen Umgang mit der Kunst, abseits von persönlichen Befindlichkeiten, weltanschaulichen Vereinnahmungen oder ihrer bloßen Verwendung zur Dokumentation historischer Sachverhalte.

Die vorliegende Dissertation hat daher die Geschichte der westdeutschen Rezeption ostdeutscher Kunst seit der Beendigung des Zweiten Weltkrieges zum Thema. Ursprünglich sollte die Schrift den gesamten Zeitraum von 1945 bis 1990 in den Blick nehmen, in der Annahme, dass sich der Abschnitt vor Mitte der 1970er Jahre aufgrund eines fehlenden Austausches schnell abhandeln lassen würde. Im Arbeitsprozess stellte sich jedoch heraus, dass dieser Untersuchungszeitraum für eine genaue Darstellung der Abläufe zu groß gewählt war. Auch die Geschichte der weitgehenden Ignoranz gegenüber der Kunst der DDR in den 1950er Jahren will ausführlich erzählt werden, sie bildet die Basis für die darauffolgenden Jahrzehnte.<sup>13</sup> So verlagerte sich der Schwerpunkt der Dissertation

10 Der »Umgang mit Geschichte [ist] ein Schlüsselement zum Verständnis mancher Probleme der Gegenwart. Vergessen, Verdrängen oder selektive Aufarbeitung provozieren irgendwann umso heftigere Auseinandersetzungen«, heißt es auch im Vorwort von Kleßmann/Misselwitz/Wichert 1999, S. 11 im Hinblick auf den Prozess der deutschen Wiedervereinigung.

11 Arnoux 2021, S. 24. Die Kunstgeschichte habe »die Spuren nicht wirklich (an)erkannt«, die dieses Erbe »in ihren Deutungen hinterlassen hat« (ebd.). Auch Mathilde Arnoux fordert daher im Hinblick auf die in Ost und West geteilte Kunstwelt »zu analysieren, wie die Gegensätze entstanden sind, zu klären, auf welchen Grundlagen sie aufbauen, und nach der Existenz etwaiger wechselseitiger Teilhaben zwischen künstlerischen Praktiken in Ost und West zu fragen« (ebd., S. 19). Damit zeige sich unter anderem, mit welchen Vorannahmen die Geschichte der Kunst geschrieben wurde (vgl. ebd., S. 25). Auch Beatrice Vierneisel plädiert bereits 2003 in einem Aufsatz dafür, im Bewusstsein einer unterschiedlichen ästhetischen Sozialisation in Ost- und Westdeutschland mit der Methodik der Rezeptionsästhetik die Betrachtersprache ostdeutscher Kunst herauszuarbeiten und als spezifische Leistung anzuerkennen (vgl. Vierneisel 2003).

12 Orišková 2008, S. 13. Orišková bezieht sich hier insbesondere auf die Kunst der Tschechoslowakei, Ungarns und Polens und problematisiert in diesem Zusammenhang den generalisierenden Begriff der »Ostkunst«.

13 Aus der alle Jahrzehnte umfassenden Recherche entstand ein sehr knapp gefasster Überblick über die einzelnen Rezeptionsphasen während der gesamten Zeit der deutschen Teilung, der noch unter dem Geburtsnamen der Autorin erschienen ist, vgl. Schröter 2016, vgl. auch Schröter 2008, 2009a, 2009b.

auf das erste Jahrzehnt der deutschen Teilung. Der Untersuchungszeitraum wird nun begrenzt von dem einschneidenden Erlebnis des Mauerbaus im August 1961, der die beiden Staaten endgültig voneinander abriegelte und einen bis dahin relativ ungehinderten Zugang zueinander zumindest in der geteilten Stadt Berlin unmöglich machte.

Im Fokus der Dissertation steht damit die Frage, welches Verständnis von Kunst und welches bildkünstlerische Schaffen sich in der SBZ/DDR von 1945 bis 1961 entwickelten, und wie diese, ausgehend von einer gemeinsamen Geschichte, in der Bundesrepublik Deutschland im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens rezipiert wurden. Der überwiegende Teil der deutschen Bevölkerung verstand sich in dieser Zeit weiterhin als Volk eines zusammengehörigen Landes, es gab viele persönliche Verbindungen aus der Zeit vor der Grenzziehung, und die Teilung wurde zumindest anfänglich als schmerzlich und widernatürlich empfunden. Dies legt zunächst nahe, dass es einen kulturellen Austausch über die deutsch-deutsche Grenze hinweg gab und dass die in der SBZ/DDR verfolgten Ideen und Vorstellungen von einer neuen Kunst nach 1945 auch in Westdeutschland diskutiert wurden. Dagegen spricht jedoch der ausbrechende Kalte Krieg und die damit einhergehende konfrontative Gegenüberstellung von Ost und West. Wie verortet sich nun die Rezeption des bildkünstlerischen Schaffens der SBZ/DDR in der Bundesrepublik Deutschland in diesem Spannungsfeld?

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, in welcher Art und Weise und in welchem gesellschaftlichen Umfeld über bildende Kunst aus der SBZ/DDR in der Bundesrepublik Deutschland geschrieben und geurteilt wurde und welche ostdeutschen Künstler und Künstlerinnen zu welchem Zeitpunkt etwa in Ausstellungen Resonanz erzielen konnten und warum. Dies verspricht, Aufschluss über Rezeptionsweisen und -mechanismen zu geben, z. B. wie stark die damalige Bewertung von Kunstwerken neben der künstlerischen Qualität von der zeithistorischen Situation und der politischen Einstellung der Rezipienten abhing. Zeigen sich ähnlich wie im ›deutsch-deutschen Bilderstreit‹ nach 1989/90 im vorangegangenen westdeutschen Diskurs über ostdeutsche Kunst grundlegende gesellschaftliche Aspekte und Perzeptionsmuster der deutschen Teilung? In welchem Verhältnis standen kunstvermittelnde Strukturen wie Kunstkritik und Ausstellungswesen zu regierungspolitischen Vorgaben in einer Zeit, der eine massive politische Instrumentalisierung von Kunst vorausgegangen war? Inwieweit fand jenseits davon ein unabhängiger Fachdiskurs statt? Und welche Prägekräften besaßen die in den 1950er Jahren verfestigten Denk- und Bewertungsmuster für die Rezeption der folgenden Jahrzehnte bis in die Gegenwart?

Indem die vorliegende Untersuchung das Zusammenspiel fachspezifischer und außerkünstlerischer Faktoren bei der Bewertung von Kunst aus der DDR verdeutlicht, liefert sie auch einen Beitrag zur kritischen Aufarbeitung der Kunst und Kunstgeschichte ab 1945, die seit einigen Jahren intensiviert wird und insbesondere neue Blicke auf das westdeutsche ›Betriebssystem Kunst‹ der 1950er Jahre wirft.<sup>14</sup> Darüber

14 Vgl. etwa die jüngste Forschung zu Werner Haftmann; vgl. *documenta* 2021. Zum ›Betriebssystem Kunst‹ vgl. Anm. 74 in diesem Kapitel.

hinaus ermöglicht das Nachdenken über die Rezeptionsgeschichte der Kunst aus der DDR in der Bundesrepublik Deutschland ganz allgemein, unser heutiges Verständnis von Kunst und ihren Qualitätsmaßstäben auch jenseits bildkünstlerischer Werke aus der DDR zu hinterfragen und zu schärfen.<sup>15</sup>

Die vorliegende Untersuchung wurde dabei nicht nur durch den bis in die Gegenwart anhaltenden ›deutsch-deutschen Bilderstreit‹ angeregt, sondern auch von der ab Ende der 1990er Jahre gestellten Forderung in der Geschichtswissenschaft, sich von einer rein immanenten Forschungsperspektive auf die DDR zu lösen und die DDR in einen größeren Kontext einzuordnen. Sie basierte auf der Feststellung, dass die Bundesrepublik Deutschland und die DDR nicht unabhängig voneinander existierten, sondern dass ihre Geschichte in vielerlei Hinsicht eng aufeinander bezogen ist, selbst noch in der gegenseitigen Abgrenzung voneinander, und zudem geprägt von einer gemeinsamen Vorgeschichte.<sup>16</sup> Die »gegenseitigen Perzeptionen von politischen Entscheidungen, Programmen und politischen Prozessen«<sup>17</sup> sollten vermehrt zum Gegenstand systematischer Studien werden, forderte auch 2008 eine Veröffentlichung des Instituts für Zeitgeschichte, ohne jedoch mit Hinblick auf die erfolgte Wiedervereinigung »mit nationalstaatlichen Kriterien oder teleologischen Interpretationsmustern eine Einebnung systematischer Unterschiede zu betreiben«<sup>18</sup>. In Folge nahmen Studien mit einer Vergleichsperspektive auf das »doppelte Deutschland«<sup>19</sup> mit seiner häufig ›asymmetrisch verflochtenen Parallelgeschichte‹<sup>20</sup> zu. In der Annahme, dass auch das Kunstverständnis und die Entwicklung künstlerischen Schaffens in Ost- und Westdeutschland miteinander in Beziehung stehen, äußerte sich auch bereits einige Jahre zuvor der Kunsthistoriker Stefan Germer, dessen Zitat an den Anfang gestellt wurde: »Denn natürlich gehört zu einer Geschichte der Kunst in der DDR auch die Geschichte des westlichen Blicks.«<sup>21</sup> Damit ist keinesfalls beabsichtigt, eine »nationalstaatlich ideologisierte ge-

15 Die »westliche Identität [...] wird nicht unbeschädigt bleiben, nachdem die westliche Kultur ihr Feindbild verloren hat«, heißt es dazu bei Belting 1995, S. 65 f.

16 Vgl. für eine der ersten Darstellungen der Nachkriegsgeschichte aus gesamtdeutscher Perspektive Bender 2007.

17 Wengst/Wentker 2008, S. 12.

18 Kleßmann/Misselwitz/Wichert 1999, S. 12. So gilt es auch bei vergleichenden Studien, die Unterschiede eines demokratischen Rechtsstaates und einer sozialistischen Diktatur zu bedenken.

19 Wengst/Wentker 2008.

20 Vgl. Kleßmann/Misselwitz/Wichert 1999, S. 12, dort heißt es noch »asymmetrisch verflochtene Beziehungsgeschichte«, später setzte sich der von Christoph Kleßmann geprägte Begriff der ›asymmetrisch verflochtenen Parallelgeschichte‹ durch (vgl. z. B. Jarausch 2004; Wentker 2005 mit kritischen Anmerkungen zu diesem Ansatz; Möller/Mählert 2008; Wengst/Wentker 2008). In dem Zusammenhang wird auch von einer ›integrierten Nachkriegsgeschichte‹ gesprochen, vgl. etwa Jarausch 2004; Kleßmann 2005; Möller 2007; Heydemann 2007; Sabrow 2007; Wengst/Wentker 2008, S. 9. Zuletzt legte Petra Weber eine umfassende Gesamtdarstellung der deutsch-deutschen Geschichte vor, die im Bereich der Kultur jedoch den Schwerpunkt auf die Literatur legt, vgl. Weber 2020.

21 Germer 1999, S. 193.

samtdeutsche [Kunst-]Geschichtsinterpretation«<sup>22</sup> zu konstruieren. Im Gegenteil muss bei einer gesamtdeutschen Perspektive neben den bestehenden Verbindungen auch der getrennten Entwicklung beider Staaten unbedingt Rechnung getragen werden.<sup>23</sup> Dabei gilt es, nicht wie so oft »die westdeutsche Entwicklung als Norm, die Geschichte der SBZ und DDR hingegen nur als Kontrast- und Negativfolie«<sup>24</sup> darzustellen.

Während sich in der Geschichtswissenschaft die Frage nach der »Verflechtung in der Abgrenzung«<sup>25</sup> bereits etabliert hat, sind bislang nur wenige Publikationen über Kunst und Kunstpolitik aus einer gesamtdeutschen Perspektive zu finden. 1985 legte Karin Thomas die erste Schrift über *Zweimal deutsche Kunst nach 1945* vor, deren Ansatz sie für das 2002 erschienene Buch *Kunst in Deutschland seit 1945* beibehielt. Thomas stellt darin die Kunstentwicklung in Ost- und Westdeutschland weitgehend getrennt voneinander dar, Begegnungen, gegenseitige Rezeption und Wechselwirkungen nehmen nur einen geringen Platz ein. Diese sind dann jedoch Thema eines alle vier Jahrzehnte der Teilung umfassenden Aufsatzes von ihr, der 2009 bezeichnenderweise mit dem *Deutschlandarchiv* in einem Organ der Zeitgeschichte erschienen ist und auf zwölf Seiten einen ersten, wenngleich sehr knapp gefassten Einstieg in die Fragestellung bietet,<sup>26</sup> ebenso wie der Aufsatz von Steffen Krautzig im Katalog der Ausstellung *Utopie und Untergang*.<sup>27</sup> Gisela Schirmer legte 2014 einen Aufsatz explizit zur Rezeption Willi Sittes in der Bundesrepublik vor.<sup>28</sup> Die 1997 von dem Kunsthistoriker Eckhart Gillen kuratierte Ausstellung *Deutschlandbilder* im Martin-Gropius-Bau in Berlin sowie der dazugehörige Katalog bilanzieren ebenfalls Trennendes als auch Parallelitäten in der Kunstentwicklung in beiden deutschen Staaten nach 1945, setzten den Schwerpunkt dabei allerdings auf die Kunst der Bundesrepublik Deutschland. In der 2009 von Gillen veröffentlichten Publikation *Feindliche Brüder?* ist die Darstellung von Ost und West ausgewogener, wobei auch hier wieder die Entwicklungen in beiden Staaten insbesondere in den 1950er Jahren zumeist getrennt voneinander dargestellt und nur an wenigen Stellen einige thematische und ästhetische Berührungspunkte im

22 Wentker 2005, S. 10.

23 Vgl. ebd., S. 10, 13. Die vorliegende Dissertation will also keinesfalls missverstanden werden als ein Plädoyer für eine nationale Kunstgeschichtsschreibung, die sich auf die Suche nach einer wie auch immer gearteten ›deutschen‹ Kunst begibt, zumal die Sinnhaftigkeit einer nationalen Kategorisierung von Kunst ganz allgemein aufgrund ihrer seit jeher bestehenden und über die Jahrhunderte eher noch zunehmenden internationalen Verflechtung stark anzuzweifeln ist. Dass die Frage nach dem ›Deutschen‹ in der deutschen Kunst nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten offenbar dennoch im Raum stand, bezeugen insbesondere zwei im Jahr 1999 erschienene Schriften, die sich kritisch und in einer historischen Perspektive damit auseinandersetzen, vgl. Belting 1999; Hofmann 1999.

24 Weber 2020, S. 10.

25 Kleßmann/Misselwitz/Wichert 1999, S. 12, vgl. auch Wentker 2005; Möller/Mählert 2008.

26 Vgl. Thomas 1985, 2002, 2009.

27 Krautzig 2019, vgl. dort auch für die 1970er und 1980er Jahre den Aufsatz von Lange-Berndt 2019.

28 Schirmer 2014, vgl. auch die ausführliche Biographie zu Sitte von Schirmer 2003.

bildkünstlerischen Schaffen selbst benannt werden. Eine systematische Untersuchung der gegenseitigen Rezeption findet auch hier nicht statt, die Publikation konzentriert sich vielmehr auf die politische Ikonographie der Werke und vertieft die Thematik der von Gillen und Stephanie Barron vom Los Angeles County Museum of Art (LACMA) kuratierten und nach der Station in den USA 2009 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Deutschen Historischen Museum Berlin gezeigten Ausstellung *Kunst und Kalter Krieg*. Diese widmete sich insbesondere der Reflektion von Zeitgeschichte in den Werken der Künstlerinnen und Künstler aus der DDR und der Bundesrepublik Deutschland; die Kunstwerke wurden einander gegenübergestellt und ließen dabei Unterschiede wie auch Gemeinsamkeiten erkennen.<sup>29</sup> Die Vorstellung von einer gesamtdeutschen Kunstgeschichtsschreibung ist damit stark geprägt von den bei DuMont erschienenen, stark bebilderten Publikationen von Thomas und den Katalogen der zwei von Gillen geprägten, medial vielbeachteten Ausstellungen sowie seinem von der Bundeszentrale für politische Bildung herausgegebenen Buch zur Kunst in beiden deutschen Staaten. Die Gefahr einer hierdurch entstehenden Kanonisierung gilt es zukünftig mit weiteren Darstellungen auch aus dem akademischen Bereich aufzubrechen.<sup>30</sup>

Institutionelle Kontrolle und Reglementierung der bildenden Kunst in der DDR stehen im Mittelpunkt des Sammelbandes *Eingegrenzt – Ausgegrenzt* vom *Forschungsverbund SED-Staat*, in dem zahlreiche Aktenbestände insbesondere der Staatssicherheit ausgewertet werden. Wie auch in den anderen Publikationen wird hier jedoch auch im Kapitel *Bildende Kunst im kulturpolitischen Kontext deutsch-deutscher Begegnungen* von Andreas Karl Öhler kaum auf die bundesrepublikanische Rezeption eingegangen, vielmehr stellt Öhler Verflechtungen der einzelnen Künstlerverbände untereinander und mit der SED dar.<sup>31</sup>

29 Vgl. Gillen 1997, Gillen 2009a, Barron/Eckmann 2009.

30 Mit dem erweiterten Blick auf Polen, die Slowakei und Tschechien verfolgte etwa das Ausstellungsprojekt *Der Riss im Raum*, das Positionen der Kunst seit 1945 aus diesen Ländern sowie Deutschland vorstellte, eine andere Perspektive, vgl. Flügge 1994. Einen europäischen Blick nahm das Ausstellungsprojekt *Verführung Freiheit* im Deutschen Historischen Museum ein und befragte Kunst diesseits und jenseits des ›eisernen Vorhangs‹ auf das in ihr sichtbare Erbe der Aufklärung, vgl. *Verführung Freiheit* 2012. Allerdings spielte auch hier die Rezeption von Kunst aus der DDR in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er Jahren kaum eine Rolle. Nach Einreichung dieser Dissertationsschrift erschien eine Publikation von Mathilde Arnoux, in der sie methodische Überlegungen zur Analyse künstlerischer Beziehungen zwischen Ost und West im Europa des Kalten Krieges anstellt und drei konkrete Fallstudien vornimmt, die zeitlich allerdings nach 1961 verortet sind und keine deutsch-deutsche Perspektive enthalten (vgl. Arnoux 2021). Die Publikation basiert auf dem von ihr angeleiteten Forschungsprojekt *OwnReality. Jedem seine Wirklichkeit. Der Begriff der Wirklichkeit in der Bildenden Kunst in Frankreich, BRD, DDR und Polen 1960–1989* am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris (vgl. <https://dfk-paris.org/de/ownreality>, letzter Zugriff: 19.09.2021).

31 Vgl. Öhler 2000.

Publikationen, die die kulturellen Austauschbeziehungen und die Rezeption stärker betonen, liegen lediglich für Teilabschnitte der deutsch-deutschen Geschichte nach 1945 vor, die sich außerhalb des hier gewählten Untersuchungszeitraumes befinden, etwa das 2005 erschienene Buch *DDR und documenta* von Gisela Schirmer, in dessen Fokus der einzige offizielle Beitrag der DDR auf einer *documenta* 1977 in Kassel steht.<sup>32</sup> Dieser bildet auch den Schwerpunkt eines Kapitels zu Kunstausstellungen im innerdeutschen Verhältnis einer Publikation von Christian Saehrendt zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR.<sup>33</sup> Der Katalog der Doppelausstellung *Mauersprünge und Wahnzimmer* von 2002 hat offizielle und mehr noch inoffizielle Kontakte einzelner Personen aus den Bereichen Kunst, Literatur, Film, Theater und Musik im Deutschland der 1980er Jahre zum Thema.<sup>34</sup> Eine ausführliche und sehr genau recherchierte Rezeptionsgeschichte der Kunst in der DDR aus kultursoziologischer Perspektive liegt mit *Verstellter, offener Blick* von 1998 als Habilitationsschrift von Bernd Lindner ausschließlich für die Rezeption in der DDR selbst vor.<sup>35</sup> Damit stellt eine systematische wissenschaftliche Untersuchung der Rezeption von Kunst aus der DDR in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er Jahren ein Forschungsdesiderat dar,<sup>36</sup> dem sich die hier vorliegende Dissertation annehmen möchte.

## 1.2 Methodisches Instrumentarium, Leitfragen und Begrifflichkeiten

Zur Untersuchung des oben kurz skizzierten Erkenntnisinteresses bedient sich die Arbeit des methodischen Instrumentariums der Diskursanalyse. Sie orientiert sich da-

32 Vgl. Schirmer 2005.

33 Vgl. Saehrendt 2009. In jüngsten Forschungsprojekten stehen die Beziehungen der DDR zum globalen Süden im Feld der bildenden Kunst im Mittelpunkt, sie sind Untersuchungsgegenstand des 2022 unter der Leitung von Kerstin Schankweiler laufenden Forschungsprojektes an der TU Dresden *Art in Networks – The GDR and its Global Relations*, vgl. <https://tu-dresden.de/gsw/phil/ikm/kugel/der-fachbereich/die-professuren-des-fachbereichs/professur-bildwissenschaft/art-in-networks>, letzter Zugriff 22.07.2022 und des Forschungs- und Ausstellungsprojekts *Revolutionary Romances* des Albertinums der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2022/2023, vgl. <https://albertinum.skd.museum/ausstellungen/revolutionary-romances-prolog/>, letzter Zugriff 22.07.2022.

34 Vgl. Lindner/Eckert 2002; Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002. Bernd Lindner danke ich an dieser Stelle für die Überlassung von Archivfunden und weiteren Materialien zur westdeutschen Rezeption ostdeutscher Kunst in den 1980er Jahren.

35 Vgl. Lindner 1998.

36 Für den Bereich der Literatur verhält es sich etwas anders, hier liegt zur Rezeption von ostdeutscher Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bereits eine Dissertation vor, die jedoch die 1950er Jahre nur sehr knapp fasst und daher nur wenige Anhaltspunkte für die vorliegende Arbeit bot, vgl. Meyer 1994. Ein aus einer Tagung hervorgegangener Sammelband beleuchtet zudem mit speziellen Fragestellungen den innerdeutschen Literaturaustausch, vgl. Lehmstedt/Lokatis 1997.

bei an den Anwendungsvorschlägen von Achim Landwehr und Reiner Keller für die Geschichts- und Sozialwissenschaften<sup>37</sup>, die maßgeblich auf den in den 1960er und 1970er Jahren erschienenen Schriften von Michel Foucault basieren.<sup>38</sup> Im Zentrum dieses analytischen Verfahrens steht dabei die Untersuchung des Zusammenhangs von Sprache und der Produktion von kollektiv verbindlichen Sinnsystemen bzw. Wissensordnungen. Der Begriff ›Diskurs‹ meint dabei nicht im linguistischen Sinne allein den Vorgang des Redens und Schreibens, sondern bezeichnet wiederholt auftretende Aussagen zu einem Thema, die zu einem bestimmten Zeitpunkt nach demselben Muster oder Regelsystem gebildet worden sind und damit einen bestimmten Raum strukturieren, d. h. Wissen ordnen und dabei das vermeintlich ›Wahre‹ vom ›Falschen‹ unterscheiden. Der Diskurs prägt damit die Wahrnehmung, das Denken und das Handeln und konstituiert Wirklichkeit. Foucault schreibt dazu:

»Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre ›allgemeine Politik‹ der Wahrheit: d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren lässt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; [...] es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.«<sup>39</sup>

Ein Diskurs ist daher wesentlich mit gesellschaftlicher Macht verbunden, wobei sich Macht und Diskurs gegenseitig bedingen: Die Definitionsmacht über einen Diskurs setzt Macht voraus, produziert aber zugleich Machtbeziehungen. Dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu zufolge geht es in der Auseinandersetzung um die legitime Definition von Wirklichkeit daher immer auch um die Machtverhältnisse einzelner sozialer Gruppen. Eine oder mehrere soziale Gruppen grenzen sich mit ihrer Deutung von Wirklichkeit von anderen ab und generieren darüber Gruppenidentität. Politischer Streit sei nichts anderes als das Aushandeln von Deutungshoheiten über Wirklichkeit. Bourdieu schreibt dazu:

»Es geht bei diesen Kämpfen in der Tat um die Macht, Prinzipien der sozialen Gliederung (di-vision) und mit ihnen eine bestimmte Vorstellung (vision) von der sozialen Welt durchzusetzen, die, wenn sie für eine ganze soziale Gruppe verbindlich werden,

37 Vgl. dafür Landwehr 2001 und 2008 für die Geschichtswissenschaft, Keller 2004 für die Sozialwissenschaft.

38 Insbesondere folgende Schriften von Michel Foucault sind für die Entwicklung der Diskursanalyse von Bedeutung: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1971 (französische Erstausgabe 1966), *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973 (französische Erstausgabe 1969), *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M. 1983 (französische Erstausgabe 1976). Aus seinen Schriften resultiert allerdings noch »kein theoretisch-methodisch konsistent entwickelter Vorschlag zur Durchführung von Diskursanalysen« (Keller 2004, S. 51).

39 Foucault 1978, S. 51.

ihr einen Sinn und jenen Konsens über den Sinn und vor allem über die Identität und Einheit der Gruppe geben können, der die Realität dieser Gruppeneinheit und -identität ausmacht.«<sup>40</sup>

Durch die Anbindung des Diskurses »an Macht, Institutionen, Praktiken und Politik wird der Diskurs zu einem Gegenstand der Geschichte«<sup>41</sup> und damit auch der Kunstgeschichte.

Die Diskursanalyse im Sinne von Landwehr und Keller ist demnach durch die Frage charakterisiert, welche Aussagen zu welchem Zeitpunkt an welchem Ort auftauchen und warum ausgerechnet diese und keine anderen. Aussagen können dabei auch nicht-sprachlicher Natur sein, etwa soziale Praktiken, die als Zeichenträger ebenfalls der Sinnerzeugung dienen. Bereits Foucault setzte sich mit der strukturellen Heterogenität der Zeichen auseinander und unterschied sichtbare und sagbare Aussageordnungen, die sich miteinander verbinden und durchdringen.<sup>42</sup> Auch Bilder sind danach diskurskonstituierende Elemente.<sup>43</sup> Ein Diskurs lässt sich damit »in seiner Gesamtheit als die Menge all jener schriftlichen, mündlichen, bildlichen oder sonstigen zeichenhaften Hervorbringungen und Praktiken beschreiben, die das Thema des Diskurses in irgendeiner Weise behandeln oder auch nur nebenher streifen«<sup>44</sup> und damit »einen Gegenstand der ›Wirklichkeit‹ konstituieren«<sup>45</sup>. Ziel der Diskursanalyse ist die

»Beantwortung der Frage, welches Wissen, welche Gegenstände, Zusammenhänge, Eigenschaften, Subjektpositionen usw. durch Diskurse als ›wirklich‹ behauptet werden, mit welchen Mitteln – etwa Deutungsschemata, story lines, moralische und ästhetische Wertungen – dies geschieht, und welche unterschiedlichen Formationsregeln und -ressourcen diesen Prozessen zugrunde liegen.«<sup>46</sup>

Die Analyse lässt sich dabei in verschiedene Unterfragen gliedern, etwa zu der Frage nach den Trägern eines Diskurses. Welche Akteure, also Produzenten von Aussagen, sind am Diskurs beteiligt? Mit welchen Interessen und mit welchen Ressourcen besetzen sie die Sprecherpositionen, wodurch sind sie legitimiert?<sup>47</sup> Agieren die Akteure auf

40 Bourdieu 2005, S. 122.

41 Landwehr 2001, S. 86.

42 Vgl. Hoffmann 2013, S. 56; Deleuze 1992, S. 69–98.

43 Vgl. etwa Landwehr 2008, S. 56–59.

44 Landwehr 2001, S. 106.

45 Ebd., S. 131.

46 Keller 2004, S. 68.

47 Der Stellenwert und die Resonanzfähigkeit der Aussagen der einzelnen Akteure hängen stark ab von ihrer gesellschaftlichen Stellung bzw. dem institutionellen Ort, von dem aus sie sprechen. Für die genauere Bestimmung der einzelnen Sprecherpositionen ließen sich diskurstheoretische Überlegungen mit der ›Theorie des sozialen Feldes‹ und dem ›Konzept der symbolischen Macht‹ des französischen Soziologen Pierre Bourdieu verbinden. Danach ließe sich das soziale, kultu-

unterschiedlichen Ebenen, kommen sie beispielsweise aus der Politik, der Wissenschaft oder anderswo her?<sup>48</sup> An wen richten sich die Akteure jeweils, wer sind ihre Adressaten? Welche diskursiven Praktiken, welche konkreten Medien und Strategien werden genutzt, um der gewünschten Wirklichkeitsdeutung zur Durchsetzung zu verhelfen?

Da politische, gesellschaftliche und institutionelle Machtverhältnisse für einen Diskurs von entscheidender Bedeutung sind, müssen innerhalb einer Diskursanalyse auch die Rahmenbedingungen, d. h. der Kontext, in dem der Diskurs eingebettet ist, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.<sup>49</sup> Somit soll auch danach gefragt werden, welche Verbindungen und Verschränkungen des Diskurses oder einzelner Diskursstränge zu Nachbardiskursen bestehen.

Schließlich geht es um die Analyse der Aussagen selbst: Welchem Muster folgen die Aussagen eines Diskurses? Auf welchen Erkenntnisgrundlagen werden sie getroffen? Welche Kategorisierungen, Kausalitäten, Wertehierarchien und Deutungsfiguren lassen sie erkennen? Diese Fragen führen auch zur Analyse der eingesetzten Mittel, bei sprachlichen Aussagen etwa der rhetorischen Mittel: Welche Narrationen liegen den Aussagen zugrunde? Wie werden Emotionen geweckt? Welche Begriffe und Metaphern werden häufig genutzt? Welche Vergleiche werden gezogen? etc.<sup>50</sup> Zudem ist zu ermitteln, welche Bilder im Diskurs zirkulieren und welche davon zur Unterstützung der sprachlichen Aussagen genutzt werden.<sup>51</sup>

Genauso wesentlich ist auch die Frage nach den Wissensbeständen und den Bildern, die im Diskurs *nicht* berücksichtigt oder absichtlich unterdrückt werden. Denn häufig funktioniert die Wirklichkeitskonstruktion in Diskursen »über Differenzbildung und Bedeutungs- und Sinnverkettungen. Mit anderen Worten: sie enthält immer auch im- oder explizite Ausschließungen anderer Deutungsmöglichkeiten, Abwertungen konkurrierender Positionen«<sup>52</sup>. Von daher muss auch ermittelt werden, von welchen anderen möglichen Wirklichkeitsdeutungen sich der Diskurs absetzt und warum. Wel-

---

relle, ökonomische und symbolische Kapital der einzelnen Akteure in dem sozialen Feld, in dem der Diskurs stattfindet, genauer bestimmen (vgl. Bourdieu 1983; Landwehr 2001, S. 89–97; Landwehr 2008, S. 79–84; Keller 2004, S. 35–37). Bei der Vielzahl der in der vorliegenden Untersuchung vorkommenden Akteure und einer zum Teil eher »diffusen Sprecherstruktur« (Keller 2004, S. 67), etwa in der Presseberichterstattung, wird hier jedoch zumeist auf eine vertiefte Analyse der einzelnen Sprecherpositionen verzichtet. Angaben zur Biographie und der institutionellen Einbindung der Akteure verorten sie jedoch im Diskurs und kennzeichnen ihre jeweilige Sprecherposition.

48 Vgl. Keller 2004, S. 33.

49 Vgl. Landwehr 2001, S. 109 ff.; Landwehr 2008, S. 105–110; Keller 2004, S. 65.

50 Vgl. Keller 2004, S. 68. Bei der Textanalyse ist hier jedoch eine im engeren Sinne sprachwissenschaftliche Perspektive von untergeordneter Bedeutung, d. h. die Texte werden nicht Satz für Satz oder sogar Wort für Wort untersucht, es werden keine Fragen der Grammatik, der Syntax etc. gestellt. (vgl. Keller 2004, S. 66, 71).

51 Vgl. Landwehr 2008, S. 59.

52 Keller 2004, S. 68.