



Kunst und Gesellschaft

Gerhard Panzer · Franziska Völz
Karl-Siegbert Rehberg *Hrsg.*

Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945

Akteure, Institutionen,
Ausstellungen und Kontexte



Springer VS

Kunst und Gesellschaft

Weitere Bände in dieser Reihe
<http://www.springer.com/series/10470>

Die Reihe Kunst und Gesellschaft führt verschiedene Ansätze der Soziologie der Kunst zusammen und macht sie einem interessierten Publikum zugänglich. In theoretischen als auch empirischen Arbeiten werden dabei verschiedene Kunstformen wie etwa die Bildenden und Darstellenden Künste, die Musik und die Literatur hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen und künstlerischen Bedeutung und Struktur untersucht. Dies beinhaltet nicht nur Analysen zu Kunstwerken und -formen, sondern auch Studien zur Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunst. Neben aktuellen Arbeiten stellt die Reihe auch klassische Texte der Kunstsoziologie vor. Damit sollen zum einen die Zusammenhänge zwischen Kunst und Gesellschaft herausgearbeitet werden. Zum anderen zielt die Reihe darauf, die Relevanz einer Soziologie der Kunst hervorzuheben. Herausgegeben von Dr. Christian Steuerwald

Gerhard Panzer · Franziska Völz
Karl-Siegbert Rehberg
(Hrsg.)

Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945

Akteure, Institutionen, Ausstellungen
und Kontexte



Springer VS

Herausgeber

Dr. Gerhard Panzer
TU Dresden
Deutschland

Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg
TU Dresden
Deutschland

Franziska Völz
TU Dresden
Deutschland

ISBN 978-3-658-02916-6

ISBN 978-3-658-02917-3 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-658-02917-3

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Titelbild: Franziska Völz, Marc Drobot

Lektorat: Dr. Cori Antonia Mackrodt, Katharina Gonsior

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
www.springer-vs.de

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
	Karl-Siegbert Rehberg, Gerhard Panzer und Franziska Völz	
Teil I Westkunst als Beziehungsgeflecht		
2	„Westkunst“ versus „Ostkunst“. Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland	15
	Karl-Siegbert Rehberg	
3	Einführende Bemerkungen zur Sozialen Netzwerkanalyse am Beispiel der Leihgeberschaft ausgewählter Ausstellungen zwischen 1912 und 1964	43
	Marc Drobot	
4	Wie der Phönix fliegen lernte: Beziehungen aus der Asche. Beziehungsanalysen der Kasseler Künstlergruppe „Hessische Sezession“ (1946–1949)	61
	Gerhard Panzer	
Teil II Institutionelle Beziehungen		
5	Die Werkkunstschohlen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik. Ein konfliktbeladenes Konkurrenzverhältnis	91
	Julia Witt	
6	Galerie Seide. Knotenpunkt Hannover	109
	Nina Rind	

Teil III Diskursive Beziehungen

- 7 **Das Schreckgespenst des Kulturmanagers. Kunstkritik nach 1945 ...** 133
Sabine Fastert
- 8 **Auf dem Weg zur documenta. Die Wochenzeitung DIE ZEIT und ihr Autor Werner Haftmann spiegeln und gestalten Positionen bildender Kunst in Westdeutschland** 151
Kirsten Fitzke

Teil IV Ausstellungsbeziehungen

- 9 **Die Große Form für die Gegenwart: Die documenta als Innovation von Ausstellungsformaten** 175
Gerhard Panzer
- 10 **Anmerkungen zu Unterlagen aus dem Arbeitsausschuss Kurt Martins Dokumente zur documenta I** 199
Tessa Friederike Rosebrock

Teil V Internationale Beziehungen

- 11 **Biennale Venedig und documenta – versteckte Beziehungen? Zu Konzepten, Künstlern und Organisatoren** 229
Franziska Völz
- 12 **Exhibiting Change Through Exchange: Britain and Germany in the Post-War Decade** 257
Veronica Davies
- 13 **Reisen für den Wiederaufbau. Das *Cultural Exchange Program* und seine Bedeutung für das deutsche Nachkriegsbauwesen** 271
Kerstin Renz

Karl-Siegbert Rehberg, Gerhard Panzer
und Franziska Völz

*...wenn ich das Thema ‚Wird die moderne Kunst
gemanagt?‘ richtig verstanden habe [...] geht es hier um
eine Art Grundlagenforschung zur modernen Kunst, und
zwar nicht, was ihre kunsttheoretische Rechtfertigung
oder ihre ästhetische Lagen angeht, sondern was ihren
Zusammenhang mit der Gesellschaft, in der sie gedeiht, ihre
soziologischen und ökonomischen und eventuell sogar ihre
politischen Aspekte betrifft.
Max Bense 1959 (Adorno 1959, S. 11f.).*

Noch heute beherrscht die emphatische Formel von der abstrakten Kunst als „Welt-
sprache“¹ den Blick auf die Kunstentwicklung in der frühen Bundesrepublik. Doch
waren die Künste weniger einheitlich, als es ihre zeitgenössischen Protagonisten
und die daran anschließende Kunstüberlieferung glauben machen wollten. Statt die
Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmittel in dieser Phase durch die zweifelsfreie Gel-

¹ Den internationalen und historischen Zusammenhang entfalten Poensgen; Zahn 1958
(„Abstrakte Kunst. Eine Weltsprache“) und Glozer 1981, S. 172 ff.

G. Panzer (✉) · K.-S. Rehberg · F. Völz
Dresden, Deutschland
E-Mail: gerhard.panzer@tu-dresden.de

K.-S. Rehberg
E-Mail: karl-siegbert.rehberg@tu-dresden.de

F. Völz
E-Mail: franziska.voelz@tu-dresden.de

tung der Abstraktion zu übergehen, bedarf es einer differenzierteren Betrachtung der Prozesse, die zu dieser Neuformierung nach 1945 geführt haben. Zugleich stellt sich die 1959 von Max Bense aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft erneut; sie setzte damals bereits eine bislang unvollständig gebliebene Grundlagenforschung auf die Tagesordnung, deren Aufgaben für die Nachkriegszeit alte Streitfragen sind: War es ein Neuanfang, übersehen wir tatsächliche Kontinuitäten, haben wir äußere und innere Einflussnahmen ausgeblendet?

An aufschlussreichen Forschungen über die Kunst der Nachkriegszeit fehlt es zwar nicht; dennoch erweisen sie sich insofern als begrenzt, weil oft nur Ausschnitte der kunst-, sozial- und zeitgeschichtlichen Situation erfasst wurden. Zudem kam es häufig zur pointierten Vereinseitigung einzelner, zwischen Restauration und Neubeginn angesiedelter Sichtweisen. So wurde die Situation nicht selten als „Stunde Null“² imaginiert oder die Nachkriegskunst als „restaurierte Moderne“³ (Belting) bzw. „gezähmte Avantgarde“⁴ (Breuer) gesehen. Rückblickend zeigen jedoch neuere Forschungen, wie facettenreich Kunsthändler, Museumsdirektoren und Kunstkritiker in der unmittelbaren Nachkriegszeit wirkten und welchen Anteil sie an wichtigen Kunstereignissen hatten.⁵ Wie viele unterschiedliche Akteure im Hintergrund von Kunstentstehungsprozessen interagieren, welche Kooperationen und Organisationen sie hervorbringen und welche Konventionen dabei gebildet und modifiziert werden, die letztlich wieder Einfluss auf die Kunstproduktion nehmen, gerät aber umfassender erst in den Blick, wenn sie als Teil strukturierter „art worlds“ (Becker)⁶ analysiert werden.

Dieses Konzept bildet eine der theoretischen Grundlagen zur Rekonstruktion der „sozialen Geburt der ‚Westkunst‘“, wie sie im gleichnamigen DFG-Projekt erforscht wurde.⁷ Es setzte sich zum Ziel, die Entwicklung der bildenden Kunst in

² So wurde dies beispielsweise von Zero Ende der 1950er Jahre für sich in Anspruch genommen (vgl. Meister 1988, S. 32) und von der Kunstgeschichte aufgegriffen (vgl. Belting 2002, S. 54).

³ Belting 1989, S. 18.

⁴ Breuer 1997.

⁵ Vgl. Publikationen zum Kunstmarkt: Wilmes 2012; zu Museumsdirektoren: Rosebrock 2012; zur Kunstkritik: Rudert 2012.

⁶ Beckers Kunstwelt eignet sich als heuristisches Konzept der erweiterten Kunstbetrachtung gut, weil es den Focus auf die Kunst wesentlich ausdehnt. Es werden alle mit dem Künstler interagierenden Akteure, wie auch kollektives Handeln und durch Konventionen vermittelte Kooperation berücksichtigt. Kunstwelten existieren für verschiedene Kunstsparten und an verschiedenen Orten plural nebeneinander und haben auch institutionelle Dimensionen. Vgl. Becker 1982.

⁷ „Die soziale Geburt der ‚Westkunst‘. Netzwerke bildender Kunst in Westdeutschland 1945–1964.“ lautete das Thema des 2011–2013 durchgeführten DFG-Projektes am Institut für Soziologie der Technischen Universität Dresden.

Westdeutschland nach 1945 unter den methodischen Gesichtspunkten einer institutionenanalytisch informierten Netzwerkanalyse zu untersuchen. Quantitative und statistische Verfahren und vor allem die Visualisierung von Beziehungsmustern sollten es möglich machen, größere Datenmengen zu erfassen, Netzwerke von Akteuren zu identifizieren und neue Hypothesen über Einflüsse zu entwickeln sowie die jeweiligen Ergebnisse im Überblick auch optisch fassbar darzustellen. Das Konzept der Kunstwelten umfasst dabei nicht nur die soziale Konstituiertheit künstlerischer Produktion, sondern auch die ihrer Vermittlung und Distribution, ohne die ein Zusammenspiel mit der Gesellschaft nicht zustande käme.

In Westdeutschland war nach 1945 die Kunstwelt zunächst vor allem vom Zusammenbruch des NS-Regimes und den Kriegsfolgen geprägt; viele der tradierten Kunstinstitutionen lagen in Schutt und Asche oder waren durch das Eingreifen der Besatzungsmächte zu Umstrukturierungen gezwungen. Die Organisation von Ausstellungsereignissen nahm jedoch schon unmittelbar nach Kriegsende wieder einen erheblichen Aufschwung. In den drei Besatzungszonen und während der Anfangsjahre der Bundesrepublik sollte das Publikum durch das Zeigen von Originalen vor Ort einerseits wieder vertraut gemacht werden mit den modernen, internationalen Strömungen der Kunstentwicklung, von denen es während der konservativ-völkischen und repressiven Kulturpolitik des Nationalsozialismus weitgehend abgeschnitten gewesen war. Zum anderen dienten zahlreiche Ausstellungen auch dem Zweck, sich der eigenen künstlerischen Wurzeln zu versichern und der Ächtung der deutschen Moderne als „Entartete Kunst“ durch die Nationalsozialisten entgegenzutreten.⁸ Die vielfach durch Schließungen und Zerstörungen betroffenen Museen, Akademien und Kunsthochschulen meisterten nach und nach ihren Wiederanfang und die sich neu entfaltende publizistische Kunstkritik fand schließlich sogar Eingang in die neuen Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Auch der internationale Kunstaustausch befand sich erstaunlich schnell wieder im Aufwind. Zur Realisierung all dessen bedurfte es nach dem Krieg jedoch nicht nur eines materiellen und politischen Aufschwungs, sondern auch eines starken persönlichen Engagements sowie alter und neuer Beziehungsnetze.

Der vorliegende Sammelband, der auf die im Frühjahr 2013 in Dresden veranstaltete Tagung „Beziehungsanalysen: Bildende Kunst in Westdeutschland 1945–1964. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte“⁹ zurückgeht, nimmt daher verstärkt die Beziehungen im Umfeld der Kunstproduktion in den Blick, die bisher allzu oft hinter den Kunstwerken und ihrer historisch-stilistischen Analyse

⁸ Vgl. Papenbrock 1995, S. 126; Ziegler 2006, S. 290; Damus 1995, S. 43.

⁹ 28.2.–1.3.2013, Technische Universität Dresden. Ein ausführlicher Tagungsbericht von Anke Blümm ist verfügbar unter <http://arthist.net/reviews/5768/mode=conferences>. Zugriffen: 05.09.2013.

verborgen blieben. Der Band ist als ein weiterer Forschungsbeitrag zu einer facettenreichen Betrachtung des damaligen Kunstgeschehens zu verstehen. Denn private und berufliche Verbindungen von Akteuren, Institutionen und Organisationen innerhalb der Kunstwelt, als auch solche über ihre Grenzen hinaus zu Politik, Wirtschaft und Verwaltung im In- und Ausland machten es erst möglich, den Werken zeitgenössischer Kunst nach 1945 Präsenz und Öffentlichkeit zu verschaffen. Die Künstler selbst, aber auch Kunstvermittler wie Kritiker und Kunsthistoriker, die Kunsthochschulen und Werkkunstschulen und nicht zuletzt die Leihgeber für Ausstellungen waren daran beteiligt, der Kunst der Zeit zu vermehrter Aufmerksamkeit und Akzeptanz zu verhelfen. Die Beziehungskonstellationen waren dabei sehr vielfältig, denn nicht nur persönliche Kontakte von Person zu Person, sondern auch Beziehungen zu und zwischen Organisationen oder Institutionen, wie in diesem Band für Künstlergruppen und Akademien gezeigt wird, erwiesen sich als einflussreich. Des Weiteren gelten die Beiträge dieses Bandes auch den Zeitstrukturen von Beziehungen, etwa bei der Ausstellungsorganisation und ihrer Leihgeberschaft, den Wirkungsdimensionen medialer Diskurse und Akteure und nicht zuletzt auch dem Verhältnis von Kunstpräsentation und kulturpolitischer Identitätssuche und -stiftung.

Kurz sollen die in jüngster Zeit zunehmend beachteten und unter anderem in diesem Sammelband methodisch präzisierten Beziehungs- und Netzwerkanalysen angesprochen werden. Zunächst eher die soziologische Perspektive bestimmend¹⁰, sind sie inzwischen auch als Methodik in der historischen Forschung verankert und finden in den letzten Jahren vermehrt Eingang in geschichtswissenschaftliche Arbeiten.¹¹ Auch die Kunstwissenschaften haben trotz ihres Schwerpunktes auf der Betrachtung einzelner Künstler und Werkzusammenhänge schon früh soziale Beziehungen und die Interaktionen von Akteuren selektiv mit einbezogen und gegenwärtig erwächst auch in diesem Bereich das Interesse am Einsatz spezieller, auch computergestützter Datenkorrelierungen und darauf beruhender Darstellungsmöglichkeiten, wie einige Beiträge auf der Tagung zeigten¹². Dieses interdisziplinäre Interesse kann zu einem neuen wechselseitigen Problembewusstsein von Geschichts- und Sozialwissenschaften beitragen.

¹⁰ eigentlich schon mit Georg Simmels Bestimmung des Faches als einer Wissenschaft von den sozialen „Wechselwirkungen“, vgl. Simmel 1908, bes. S. 1–21.

¹¹ Nähere Informationen auf: <http://historicalnetworkresearch.org/>. Zugriffen: 10.09.2013.

¹² Zwei kunstgeschichtliche Ansätze stammen von Martin Papenbrock und Joachim Scharloth (vgl. <http://www.informartics.com//>, Zugriffen: 15.10.2013) und Andrea von Hülsen-Esch et al. (Datenbank „Art Research“, vgl. <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/kunst/institut-fuer-kunstgeschichte/forschung-kunstgeschichte/forschungsprojekte/art-research/>. Zugriffen: 15.10.2013). Mögliche methodische Herangehensweisen von Netzwerkanalysen bezogen auf Kunstfragestellungen werden in Aufsätzen von Marc Drobot und Gerhard Panzer in diesem Band erörtert.

1.1 Westkunst als Beziehungsgeflecht

Die erste Gruppe von Aufsätzen des Sammelbandes eröffnet sowohl einen Einstieg in die historischen Rahmenbedingungen der Thematik als auch in die methodischen Herangehensweisen einer vor allem soziologischen Netzwerkanalyse. Einen Ausgangspunkt der Untersuchungen bilden die Thesen zu den „Eigengeschichten“ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten von Karl-Siegbert Rehberg. In seinem Beitrag *„Westkunst“ versus „Ostkunst“: Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland* werden aus der gesamtdeutschen Konstellation nach 1945 die Versuche zur Wiedererlangung von staatlich-gesellschaftlicher Anerkennung analysiert. In den zwei deutschen Nachkriegsstaaten wurden unterschiedliche kulturelle Identitätskonstruktionen etabliert, die jedoch beide durch die Suggestion historischer Diskontinuität geprägt waren. Aus dieser besonderen historischen Lage leite sich auch die Gegensatzspannung zwischen ostdeutscher sozialistisch-realistischer und westdeutscher modern-abstrakter Geltungskunst ab. Es wird somit eine Beziehungsstruktur thematisiert, in der die gesamte künstlerische Entwicklung in Westdeutschland von den Abgrenzungsbedürfnissen den „feindlichen Brüdern“¹³ gegenüber mitbestimmt wurde, das westdeutsche Primat der Abstraktion zugleich aber auch als Abgrenzungsästhetik gegenüber der NS-Kunst, sozusagen als staatlich nicht verordneter Antifaschismus, zu sehen ist.

Anschließend stellen Marc Drobot's *Einführende Bemerkungen zur Sozialen Netzwerkanalyse am Beispiel der Leihgeberschaft ausgewählter Ausstellungen zwischen 1912 und 1964* die Methodik der sozialen und affiliativen Netzwerkanalyse vor. Drobot unternimmt darin die Analyse von Leihgebern ausgewählter Ausstellungen der modernen Kunstentwicklung, darunter z. B. der Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln und der drei ersten documenta-Präsentationen in Kassel. In unterschiedlichen Netzwerk-Schemata stellt er dar, wie sich die Leihgeberstruktur über die Jahrzehnte veränderte, beispielsweise von zunächst überwiegend Privatpersonen hin zu Museen und Kunsthandel. An dem häufig nur als Randerscheinung des Kunstgeschehens wahrgenommenen Zusammenspiel von Ausstellungsmachern und Leihgebern wird mit dieser Rekonstruktionsmethode eine vergleichende Betrachtung von Leihgebernetzen möglich. Es wird ersichtlich, wie sich aus den historisch überlieferten Daten von Ausstellungen Informationen für Beziehungsanalysen gewinnen lassen und auf welche Weise diese für eine vergleichende historische Betrachtung genutzt werden können.

Gerhard Panzer geht sodann in *Wie der Phönix fliegen lernte: Beziehungen aus der Asche. Beziehungsanalysen der Kasseler Künstlergruppe „Hessische Sezession“ (1946–1949)* von der metaphorischen Selbstbeschreibung eines einflussreichen

¹³ Gillen 2009.

westdeutschen Akteurs für die Betrachtung dessen mit der Zeit gewachsener Netzwerke und ihrer langfristigen Aktivierung aus. Der documenta-Begründer und Organisator Arnold Bode stilisierte sich und die von ihm ebenfalls mitinitiierte Hessische Sezession (1946–1949) als einen „Phönix aus der Asche“, stützte sich dabei aber auf seine künstlerischen und organisatorischen Netzwerke, die sich bis ins Jahr 1919 zurückverfolgen lassen. Anhand der Ausbildung Bodes und seines Umfeldes in der Kunstakademie Kassel und ihrer Ausstellungspräsenz in den 1920er Jahren bezieht der Beitrag die Vorgeschichte der sozialen Kräfte ein, die den lokalen Neuanfang nach 1945 ermöglichten. Abschließend schlägt er die Brücke zur Beziehungskonstellation des documenta-Vorbereitungskreises, die den folgenreichen Einfluss auf die Formation einer Westkunstprofilierung zur Abstraktion hin sichtbar macht. Die Analyse dient auch als beispielhafte Einführung in Beziehungsanalysemethoden und zeigt, wie diese sich als Schlüssel zu Strukturen im Hintergrund der dynamisch entwickelnden Kunstwelt bewähren.

1.2 Institutionelle Beziehungen

Institutionen werden zumeist als verstetigte Großorganisationen verstanden, die oft in staatlicher Trägerschaft und rechtlich verfasst sind und von denen auch das Kunstsystem in besonderer Weise beeinflusst wird. Allerdings zielt die institutionelle Analyse nicht allein auf solche Organisationsformen, in der Kunstwelt etwa Museen oder Akademien, von denen letztere im ersten Beitrag des Blocks betrachtet werden, sondern auch auf verfestigte, informellere Organisationsstrukturen, etwa die einer jungen Galerie wie der Galerie Seide in der Hannoverschen Kunstszene im zweiten Beitrag von Nina Rind.

Der Aufsatz *Die Werkkunstschulen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik. Ein konfliktbeladenes Konkurrenzverhältnis* von Julia Witt widmet sich besonders dem Aspekt der komplexen Überlagerung und Wechselseitigkeit von persönlichen und institutionellen Entwicklungsgeschichten am Beispiel der Konkurrenzspannungen zwischen den in der BRD von 1949 bis 1971 parallel bestehenden Kunsthochschulen auf der einen und den Werkkunstschulen auf der anderen Seite. Sie zeigt vor allem das Scheitern dieser versuchten Abgrenzungen anhand der Geschichte der beiden Institutionstypen. Denn schon um 1900 wurde mit deren Parallelinstitutionalisierung sichtbar, dass die Lehrenden sich der Aufteilung in praktische Anwendungen und freie Kunst in der Unterrichtspraxis nicht gefügt haben. Auch in der Nachkriegszeit vertraten die Mitglieder beider Institutionen vermehrt übergreifende Lehrpraxen und Bildungsideale, gleichgültig, ob sie an einer Werkkunstschule oder einer Kunsthochschule tätig waren, und so gelang es schließlich nicht, die Werkkunstschulen neben den Kunsthochschulen dauerhaft zu etablieren.

Nina Rind thematisiert in *Galerie Seide. Knotenpunkt Hannover* ebenfalls die Wechselseitigkeit von persönlichen und institutionellen Wirkungslinien, indem sie eine innerhalb der Kunstszene neu gewachsene, selbstorganisierte Institutionalisierung schildert: die Herausbildung eines informellen Netzwerkes aus Kunstproduktion, Kritik, Publizistik, Kunsthandel, Ausstellungspraxis usw., in dessen Mitte die im Jahr 1958 in Hannover eröffnete Galerie „Seide“ und deren wichtigste Akteure stehen. Dabei bezieht sie die Arbeits- und Lehrmöglichkeiten in Hannover als einem attraktiven Anziehungspunkt für junge Künstler mit ein, zum anderen reflektiert sie die Wichtigkeit des Engagements einzelner Persönlichkeiten, welche durch Bekanntschaftsnetzwerke auf Institutionen und Ressourcen zurückgreifen konnten, um ihre neuen Ideen über die konkrete Etablierung einer unkonventionellen und publizistisch agierenden Galerie als Knotenpunkt einer künstlerischen Szene umzusetzen.

1.3 Diskursive Beziehungen

Ein weiterer Themenschwerpunkt ist der diskursiven Wirkungsmacht von Akteuren und Ereignissen der Kunstwelt gewidmet. Sabine Fastert hinterfragt in *Das Schreckgespenst des Kulturmanagers. Kunstkritik nach 1945* die Rolle der Kunstvermittler, wie sie damals von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde, wie sie sich aber auch aus heutiger Sicht noch verstehen lässt. Dabei nimmt sie das erste Baden-Badener Kunstgespräch 1959 zum Anlass, das damals schon die Frage aufwarf: „Wird die moderne Kunst ‚gemanagt‘?“. Im Zentrum der Debatten standen vor allem die kommerziellen Kunstvermittler, etwa Galeristen, die allgemein als notwendige und wohlwollende Partner des Künstlers wahrgenommen wurden, aber – wenn auch eher am Rande verhandelt – auch die viel negativer bewerteten Kunstkritiker. Deren Rolle als „Manager“ der Kunst untersucht Fastert exemplarisch an den Fällen von Werner Haftmann, dem sprachgewaltigen und einflussreichen Streiter für die Abstraktion und Theoretiker der documenta, Max Bense als Vertreter einer rationalen Ästhetik auf mathematischer Grundlage und Albrecht Fabri als absolutem Außenseiter innerhalb der Kunstkritikerzunft; so ergibt sich ein sehr differenziertes Bild dieser Profession in der damaligen Situation.

Noch einmal steht Haftmann in Kirsten Fitzkes Beitrag *Auf dem Weg zur documenta. Die Wochenzeitung DIE ZEIT und ihr Autor Werner Haftmann spiegeln und gestalten Positionen bildender Kunst in Westdeutschland* im Mittelpunkt einer Betrachtung über die Rolle der Kunstkritik in der Nachkriegszeit. Dabei fokussiert sie ihre Untersuchung auf die Kunstberichterstattung eines kulturellen Leitmediums der frühen Bundesrepublik. Zu den freischaffenden und gut vernetzten Feuilletonisten der Hamburger Wochenzeitung DIE ZEIT gehörte ab 1946 neben Haftmann

auch Carl Georg Heise, bald darauf folgten Alfred Hentzen, Eduard Trier und andere Kunsthistoriker, viele von ihnen zugleich wichtige Ausstellungsmacher im Nachkriegsdeutschland. In diesem Blatt der liberalen Intelligenz unternahmen sie – parallel zu zahlreichen Nachkriegsausstellungen – die Rehabilitierung der sogenannten „entarteten Moderne“ als aktueller Gegenwartskunst und besprachen häufig solche künstlerischen Positionen, die dann auch auf der ersten documenta 1955 in Kassel stark vertreten waren. Man könnte geradezu von einer thematischen Spiegelung des westdeutschen Ausstellungsbetriebes und der Kunstberichterstattung dieser Wochenzeitung sprechen. Haftmann wird somit in doppelter Weise als geschmacksprägender „Kunstmanager“ mit zentralem Einfluss auf die öffentliche Rezeption künstlerischer Positionen bestätigt.

1.4 Ausstellungsbeziehungen

Gerhard Panzer erklärt in seinem zweiten Beitrag *Die Große Form für die Gegenwart: Die documenta als Innovation von Ausstellungsformaten* den Erfolg der Kasseler Ausstellung 1955 daraus, dass sie mit vorherigen Konventionen des Ausstellens brach und damit zu einem neuen, kanonbildenden Typus für Ausstellungen der Gegenwartskunst avancierte. Dazu stellt Panzer eine relationale Analyseverfahren für Ausstellungsformate vor, um das Verhältnis zwischen der inneren Struktur von Ausstellungen und ihrer nach außen wirkenden, Bedeutung vermittelnden Ausstellungspraxis zu untersuchen. Für die Kasseler Zwischenkriegszeit kristallisieren sich damit große öffentliche Kunstausstellungen und Künstlergruppenausstellungen als zwei strukturell gegensätzliche, aber historisch einflussreiche Ausstellungstypen heraus. Eine empirische Beziehungsanalyse des Umfeldes von Arnold Bode zeigt darauf aufbauend, dass Künstler, sowohl wenn sie sich aktiv an der Organisation beteiligten als auch, wenn ihre Werke nur ausgestellt wurden, während der 1920er Jahre bereits Erfahrungen mit beiden Ausstellungsformaten sammelten. An diese Erfahrungshintergründe mit Ausstellungskonventionen wurde bezeichnenderweise auch nach dem Bruch 1945 innovativ wieder angeschlossen. Für die documenta wird herausgestellt, wie sie Elemente beider Ausstellungstypen miteinander kombinierte, die bisherigen Ausstellungskonventionen damit wesentlich erneuerte und so zum geeigneten und zukunftssträchtigen Ausstellungsmodell, zur „großen Form für die Gegenwart“ avancierte.

Auch Tessa Friederike Rosebrock beleuchtet in ihrem Beitrag *Anmerkungen zu Unterlagen aus dem Arbeitsausschuss. Kurt Martins Dokumente zur documenta I* die Vorbereitungsstrukturen dieser Erfolgsausstellung, allerdings aus der Perspektive einer der beteiligten Akteure, des damaligen Direktors der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Kurt Martin. Rosebrock rekonstruiert anhand von Archiv- und

Nachlassunterlagen die zunächst reservierte Haltung des Museumsexperten gegenüber dem Projekt einer mehr künstlerisch ausgewiesenen Ausstellungsinitiative, kann dann aber aufzeigen, wie sich seine Vorbehalte hin zu einer hilfsbereiten und langfristigen Mitwirkung im documenta-Arbeitsausschuss wandelten. Als erfahrener Ausstellungsmacher brachte Martin vor allem seine professionellen Kontakte und Erfahrungen im Leihgabenverkehr ein und verhalf so vor allem koordinierend und logistisch unterstützend dem Großprojekt zur Realisierung.

1.5 Internationale Beziehungen

Die damaligen kulturellen Beziehungen Westdeutschlands zum Ausland werden schlaglichtartig im letzten Teil des Bandes am Beispiel des Ausstellungsaustausches und der Architektenförderung erhellt. Wie die Wiedermehrzulassung eines deutschen Beitrags auf der Biennale di Venezia bereits drei Jahre nach Kriegsende, also schon vor Gründung des bundesdeutschen Staates, wesentlich durch Beziehungen des westdeutschen Ausstellungsmachers Eberhard Hanfstaengl aus München zustande kam, rekonstruiert Franziska Völz in ihrem Beitrag *Biennale Venedig und documenta – versteckte Beziehungen? Zu Konzepten, Künstlern und Organisatoren*. Mittels auf Katalog- und Archivdaten basierenden Affiliationsnetzwerken zeigt sie zudem die hintergründigen wechselseitigen Berührungspunkte der beiden großen internationalen Kunstaustellungsreihen in Venedig und Kassel auf. In Künstlerauswahl und ihren kulturellen Identitätskonstruktionen stimmten beide Expositionen zumindest im Versuch der Rehabilitierung der als entartet diffamierten Moderne überein und die erste documenta übte durch Organisatorenvernetzung langfristig architektonische und konzeptionelle Impulse auf die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig aus. Zudem wurden beide Ereignisse als international wirken wollende Repräsentationen der jungen Bundesrepublik Deutschland betrachtet und daraus abschließend die Frage nach den Zusammenhängen zwischen Kunstbetrieb und westdeutscher Kulturdiplomatie nach 1945 erörtert.

Veronica Davies' Beitrag *Exhibiting Change through Exchange: Britain and Germany in the post-war decade* erinnert an den frühen Ausstellungsaustausch zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Großbritannien. Sie analysiert zunächst eine Ausstellung des British Council „From Hogarth to Turner“ in Hamburg im Jahr 1949 und die an verschiedenen britischen Orten 1949–1950 in einer korrespondierenden Ausstellung präsentierten „Modern German Prints and Drawings“. Als einflussreicher deutscher Verbindungsmann erwies sich hier Carl Georg Heise, der Leiter der Hamburger Kunsthalle von 1945 bis 1955, der die englische Ausstellung beherbergte und im Gegenzug, allerdings auch dank seiner Beziehungen zum Direktor des Institute of Contemporary Art, die Ausstellung deutscher Grafik für

England organisieren und zusammenstellen konnte. Zusammen mit Alfred Hentzen, seinem Hamburger Amtsnachfolger, und mithilfe der deutschen Botschaft in London gelang Heise 1956 auch die repräsentative Ausstellung moderner deutscher Kunst „A Hundred Years of German Painting 1850–1950“ in der Londoner Tate Gallery. Darin wurden schließlich etliche Werke der Kasseler documenta 1955 gezeigt, denn die deutschen Kunstexperten hatten im Vorfeld eine Ausweitung des ursprünglich angedachten Zeitraums von 1850–1933 auf die Gegenwart initiiert, um auch neuere Künstler wie Ernst Wilhelm Nay zeigen zu können. Davies Analysen sind ein weiterer Beleg dafür, wie deutsche Ausstellungsmacher mittels aktiven Networkings bereits wenige Jahre nach dem Krieg im Ausland als Anwält der deutschen Moderne und Gegenwartskunst als Mittler im Prozess der westlichen Völkerverständigung fungierten.

Kerstin Renz' Beitrag *Reisen für den Wiederaufbau. Das Cultural Exchange Program und seine Bedeutung für das deutsche Nachkriegsbauwesen* thematisiert den offensiven Kulturtransfer der USA in das westliche Nachkriegsdeutschland in der Zeit von 1945 bis 1955. Renz stellt das amerikanische *Cultural Exchange Program* vor, welches ein weltweit durchgeführtes Reise- und Informationsprogramm des US-Außenministeriums für Vertreter des öffentlichen Lebens in den ehemaligen Kriegsgebieten war. Anhand von Fallbeispielen belegt sie, wie dessen programmatische Ideen von deutschen Teilnehmern der vollfinanzierten Studienreisen in die Bauämter, Hochschulen und Medien Westdeutschlands hineingetragen wurden und stilbildenden Einfluss beispielsweise auf die westdeutsche Schularchitektur der 1950er und 1960er erlangten. Als Teil US-amerikanischer Außenpolitik war eine solche, stark politisch-didaktisch motivierte und auf Breiten- und Massenwirkung hin angelegte (Re-) Education-Maßnahme ein Phänomen des Kalten Krieges. Es hat das Bauen in der jungen Bundesrepublik auch auf ein an westlichen Vorbildern orientiertes, internationales Diskursniveau einzustellen vermocht.

1.6 Forschungsperspektive Beziehungsanalysen

Insgesamt versteht sich der vorliegende Band als Anstoß für eine Forschungsperspektive, die durch institutionelle Netzwerk- und Konstellationsanalysen den Einfluss treibender sozialer Kräfte und ihre Kooperationsformen systematisch berücksichtigt. So kann der bisherige Blick auf die westdeutsche Kunstentwicklung nach 1945 erweitert und differenziert werden, da auch die Hintergrundstrukturen der damaligen Kunstproduktion und -vermittlung einbezogen und die Komplexität der existierenden privaten und institutionellen Beziehungen der Nachkriegskunstwelt aufgedeckt werden. Sichtbar wird dabei insbesondere die große Bedeutung der künstlerischen Organisationsstrukturen und der privaten, bisweilen professionellen

Einzeliniciativen, welche viele der künstlerischen Aktivitäten anstießen und zu beeinflussen wussten. So tragen Beziehungsanalysen auch zur empirischen Überprüfbarkeit historischer Makrothesen bei, indem sie diese am konkreten Handeln einflussreicher Akteure überprüfen. Im vorliegenden Sammelband wird so unter anderem besonders deutlich, wie sich nach 1945 die Rehabilitierung der Moderne und der bundesdeutsche Streit um die Abstraktion in Ausstellungswesen und Kunstkritik im Einzelnen vollzogen haben und zu einer neuen gesellschaftlichen Identitätskonstruktion beitragen.

Es bleibt jedoch auch in Zukunft von enormer Bedeutung, nicht nur exemplarisch einzelne historische Akteure in den Mittelpunkt zu rücken, sondern sie in ihren informellen und professionellen Verknüpfungen eingebettet zu betrachten. Dies birgt weiterhin großes Herausforderungspotential, sowohl für die kunsthistorische als auch die soziologische Forschung.

Diese Veröffentlichung wäre ohne vielfältige Unterstützung nicht möglich gewesen. Wir danken der DFG für die Förderung des Projektes „Die soziale Geburt der Westkunst“, den Autoren des Bandes für ihre Aufsätze, allen Tagungsteilnehmern für ihre Diskussionsbeiträge und Hinweise und nicht zuletzt den studentischen Hilfskräften des Projektes, Amelie Ochs, Johanna Hornauer, Marc Drobot und Stefan Taubner für ihr unverzichtbares Engagement bei den Vorbereitungen von Tagung und Publikation.

Die Herausgeber im Dezember 2013

Literatur

- Adorno, Theodor W., et al. 1959. *wird die moderne kunst ‚gemanagt‘? Ein Bericht mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, Jürgen Beckelmann, Max Bense, Konrad Farner, Daniel-Henry Kahnweiler, Egon Vietta u. a.* Baden-Baden: Agis.
- Becker, Howard S. 1982. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Belting, Hans. 1989. Bilderstreit. Ein Streit um die Moderne. In *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Hrsg. Siegfried Gohr und Johannes Gachnang, 15–28. Köln: DuMont.
- Belting, Hans. 2002. *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*. 2. erw. Aufl. München: C.H. Beck.
- Breuer, Gerda, Hrsg. 1997. *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel: Stroemfeld (Wuppertaler Gespräche).
- Damus, Martin. 1995. *Kunst in der BRD 1945–1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gillen, Eckhart. 2009. *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Glozer, Laszlo. 1981. Abstraktion als Weltsprache. In *Ders. Westkunst. Zeitenössische Kunst seit 1939*. Ausst.-Katalog. Museen der Stadt Köln in den Kölner Messehallen. 30.5.–16.8.1981, Hrsg. Laszlo Glozer. Köln: DuMont.

- Meister, Helga. 1988. Zero und die Folgen, Piene, Mack und Uecker. In *Kunst in Düsseldorf*, Hrsg. Helga Meister. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Papenbrock, Martin. 1995. „Entartete Kunst“, Exilkunst, Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945: Eine kommentierte Bibliographie. Weimar: VDG.
- Poensgen, Georg, Leopold Zahn und Werner Hofmann. Hrsg. 1958. *Abstrakte Kunst, eine Weltsprache*. Baden-Baden: W. Klein.
- Rosebrock, Tessa Friederike. 2012. *Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums- und Ausstellungspolitik im ‚Dritten Reich‘ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Rudert, Konstanze. Hrsg. 2012. *Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann*. Ausst.-Katalog. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau. 27.9. 2012–6.1.2013. München: Hirmer.
- Simmel, Georg. 1908. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Wilmes, Daniela. 2012. *Wettbewerb um die Moderne. Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945*. Berlin: Akademie Verlag.
- Ziegler, Ulrike. 2006. *Kulturpolitik im geteilten Deutschland: Kunstaussstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre*. Frankfurt a. M.: P. Lang.

Teil I

Westkunst als Beziehungsgeflecht

„Westkunst“ versus „Ostkunst“. Geltungskünste und die Flucht aus der geschichtlichen Kontinuität im geteilten Deutschland

Karl-Siegbert Rehberg

„Westkunst“ ist ein stolzer Titel, der zugleich etwas Relativierendes oder Polemisches in sich trägt, wenn man ihn als trotztigen Gegensatzbegriff zur staatssozialistischen „Ostkunst“ oder – wie die Polen nationalgesinnt diese Epoche heute durch Exterritorialisierung aus ihrer Geschichte zu tilgen versuchen – als „Socrealizm“ versteht.¹

Mit Blick auf die Entwicklung der Künste während der deutschen Teilung und im Transformationsprozess nach 1990 ist festzustellen, dass es sich dabei weder allein um eine West-, noch ausschließlich um eine Ostgeschichte handelt, denn mit der deutschen Wiedervereinigung hat auch die Geschichte der *alten* Bundesrepublik ihr Ende gefunden (wenngleich das im Westen kaum jemand bemerkt, da sich im Alltagsleben für die Meisten so gut wie nichts verändert hat).

Innerhalb dieser „Beziehungsgeschichte“ ist das Kunstsystem der untergegangenen DDR vielfältig erforscht worden und selbstverständlich weiß man zeit- und kunsthistorisch über die Entwicklungen in der alten BRD ohnehin sehr viel. Aber die Gegensatzspannungen und Verflechtungen zwischen den beiden ‚Kunstwel-

Dank sage ich für die auch konzeptionell wichtige Mitarbeit an diesem Text Amelie Ochs, Stefan Wagner, Paul Kaiser, Christian Heinisch und Jan Wetzel sowie Franziska Völz und Stefan Taubner. Dem Vortrag lag mein Aufsatz „Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den ‚Eigengeschichten‘ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten“ (Rehberg 2002) zugrunde.

¹ Vgl. Tack 2012.

K.-S. Rehberg (✉)
Dresden, Deutschland
E-Mail: karl-siegbert.rehberg@tu-dresden.de

ten¹ sind weitgehend noch unaufgeklärt. Obwohl es in dem Kolloquium, das den Ausgangspunkt für die Aufsätze im vorliegenden Band bildet, um die westdeutsche Erneuerung der Künste seit den 1950er Jahren ging, werden die widerstreitenden Kunstsysteme im Folgenden in den Zusammenhang der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen seit dem Beginn des Kalten Krieges gestellt. Viele Dualismen und Feindsetzungen sind kaum zu verstehen, wenn man die untergründigen Spannungsbeziehungen zwischen Ost und West, aber auch Formen des Zusammengehörigkeitsgefühls über die Systemgrenzen hinweg ignorieren würde. Der gemeinsame Ausgangspunkt beider partieller Geschichten, die Niederlage Deutschlands nach dem von Hitler entfesselten Krieg, soll deshalb zum Ausgangspunkt werden für eine Skizze der gegensätzlichen und von ausdrücklichen Entgegensetzungen geprägten kulturpolitischen und künstlerischen Verlaufsgeschichte in der Zeit der staatlichen Trennung.

2.1 Das aus der Katastrophik geborene beredte Schweigen

Es war Gottfried Benn, der nach der bedingungslosen Kapitulation des Deutschen Reiches schonungslos formulierte: „*Wir sind nicht davon gekommen*‘ [...] / *Zu deutsch: Die Substanz ist lädiert*“² Darin kam vor allem seine eigene biographische Erfahrung zum Ausdruck, das Verstummen nach seiner kurzzeitigen Identifikationsempphase³ mit dem Nationalsozialismus angesichts des zur wuchtigen Schicksalhaftigkeit stilisierten Zusammenbruchs des Hitler-Regimes. Das war eine zeittypische Empfindung. Die Niederlage wurde von den meisten Deutschen nicht als Befreiung erlebt⁴, sondern als historische Katastrophe. Was zur „Stunde Null“ erklärt wurde⁵, lässt Deutschland aus der Geschichte fallen, eine zugleich traumatisierende und entlastende Konstruktion für die zwanghaft stillgestellte Zeit in

² Benn 1962, S. 72.

³ Eine der Faszinationen des Nationalsozialismus für Intellektuelle war verbunden mit der Möglichkeit einer aktivistischen Selbstüberwindung, von Benn ausgedrückt in seiner scharfen Abrechnung mit denjenigen seiner Bewunderer, die sich als „Emigranten“ in den „kleinen Badeorten am Golf von Lyon, in den Hotels von Zürich, Prag und Paris und anderenorts“ vom Erlebnis des Volkes abgekoppelt hätten: „wie stellen Sie sich denn nun eigentlich vor, daß die Geschichte sich bewegt? Meinen Sie, sie sei in französischen Badeorten besonders tätig?“; vgl. Benn 1989a, S. 25 sowie Benn 1989b.

⁴ Erst die Rede des Bundespräsidenten Richard v. Weizsäcker, der 1985 zum 40. Jahrestag des Kriegsendes den 8. Mai 1945 einen „Tag der Befreiung“ genannt hatte, traf den allgemeinen Konsens, war aber keine Selbstverständlichkeit, sondern wurde so lange nach Kriegsende als Beispiel mutiger Klarheit gelobt.

⁵ Vgl. Rehberg 1992.



Abb. 2.1 Aus Wilhelm Rudolphs Zyklus „Dresden 1945“: Blick zum Neumarkt, 1945, Dresden Kupferstichkabinett © Repro aus: Wilhelm Rudolph – Dresden 45. Holzschnitte und Federzeichnungen. 1983. Leipzig: Reclam, S. 43

den Trümmerlandschaften (Abb. 2.1) und für den Ausstieg aus dem Fluss der geschichtlichen Kontinuität. Benn versuchte, dieser Situation mit stoischer Geste zu begegnen: „Du trittst zurück in den Schatten“ und es bleibt, „die auferlegten Dinge schweigend zu vollenden“.⁶

Das korrespondierte mit der Beobachtung Max Lingners, der 1949 als Mitglied der Jury der Zweiten Deutschen Kunstausstellung in Dresden davon sprach, dass er noch nie so viele Maskenspiele gesehen habe, wie bei den Einsendungen westdeutscher Künstler:

Vor allem in den Westzonen waren damals Puppenspiel und Karneval beliebte Motive, wohl aus dem Empfinden der Künstler heraus, dass viele Menschen, die in der NS-Zeit begeisterte Anhänger Hitlers waren, sich nun gleichsam hinter Masken versteckten.⁷

⁶ Benn 1989c, S. 41.

⁷ Conermann 1995, S. 175; Maskenbilder und durch Pappkästen verdeckte Gesichter wurden auch für Wolfgang Mattheuer zu einem viel variierten Sujet, um das Sich-Verstecken der Funktionäre in der Phase des endgültigen Niedergangs der DDR symbolisch darzustellen.

Mit derlei Bildern wurde aus der Katastrophik das „kommunikative Beschweigen“ geboren, jene geschichtliche ‚Rücksichtnahme‘ und Selbstentschuldigung, in der Hermann Lübke später einen der Gründe für das Gelingen westdeutscher Demokratisierung sah.⁸

1945 jedenfalls herrschte „Schiffbruchstimmung“, wie Hans Egon Holthusen formulierte. In der Malerei wurden „Hungrige, Blinde, Wahnsinnige, Totentänzer, Trümmerfelder, Ruinennächte“ gezeigt – „das waren Variationen zum ‚beschädigten Menschen‘“⁹ (und erinnerte durchaus an Motive nach dem Ersten Weltkrieg, etwa an George Grosz).

Aber gegen alle Bedrückungen in der Niederlage wollten die meisten Menschen nach 1945 sich doch noch eine Zukunftschance eröffnen, zumal die Alltagsroutinen nie stillzustellen sind und der Überlebenswille doch dominiert. Die Suche nach vermissten Angehörigen, die Beschaffung von Lebensmitteln und die Wiederherstellung notdürftigen Wohnraums setzten das Leben ebenso fort, wie erste kleine Kunstausstellungen, das Erscheinen von Zeitungen und deren Lektüre oder die Anpassung an die neuen Machtverhältnisse in der jeweiligen Besatzungszone. Bald darauf wurde „Wiederaufbau“ zum Schlagwort der Stunde.¹⁰

In Ost und West suchte man gleichermaßen das „bessere Deutschland“ zu schaffen, an das Thomas Mann etwa schon in seinen Rundfunkansprachen aus dem Exil appelliert hatte.¹¹ In der Sowjetischen Besatzungszone und der jungen DDR schien es seinen Ort gefunden zu haben in einer Zukunftsgestaltung, welche programmatisch in humanistischen Traditionen der deutschen Geschichte verankert werden sollte, die es ermöglichten, das dem „humanistischen“ Weimar so naheliegende Buchenwald zum Symbolort für einen entschiedenen Antifaschismus zu machen. Zwar war die Selbstentwertung des Kommunismus durch die blutige Stalin-Ära, besonders die Moskauer Prozesse von 1936, nicht verborgen geblieben und hatte viele aus den eigenen Reihen zu unerbittlichen Kritikern gemacht. Gleichwohl schienen die Verbrechen des Stalinismus für einen nicht geringen Teil der Intellektuellen vor dem Trauma der NS-Verbrechen zu verblassen. Wie schwer tat man sich noch mit der 1956 von Nikita Chruschtschow vor dem XX. Parteitag

⁸ Vgl. Doering-Manteuffel 1996 und Ritter 1996.

⁹ Vor allem mit Blick auf Karl [Carl] Hofer schreibt Glaser (1990a, S. 228): „Dunkle Farbklimata oder Bildtitel herrschten vor, wie ‚Im Zerreißen‘ (Georg Meistermann), ‚Acheron‘ (Emil Schumacher), ‚Im Maelstrom‘ oder ‚Schwarzspur‘ (Gerhard Hoehme) und vermittelten noch eine diffuse Vorstellung vom erlebten Grauen, von den physischen Zerstörungen und mentalen Verwüstungen.“

¹⁰ Schildt 1995.

¹¹ Mann 1986.

der KPdSU gehaltenen „Geheimrede“¹², welche eine partielle „Entstalinisierung“ zum Startpunkt für eine dynamische Modernisierung im „Wettlauf der Systeme“ machen wollte, oder später mit einem Chronisten des mörderischen Gulag-Systems wie Alexander Solschenizyn.¹³

2.2 Das deutsche Paradox nach 1945: Erhöhung der Geltungschance durch Geschichtsflut

Die institutionellen Konstruktionen geltungserhöhender „Eigengeschichten“¹⁴ stützen sich zumeist auf die Behauptung und Verinnerlichung einer historischen Rechtfertigung durch Althergebrachtes. Im Folgenden soll nun aber der paradoxe Fall einer Geltungs(wieder)herstellung durch den ‚Ausstieg‘ aus der geschichtlichen Kontinuität zeigen, wie die suggerierte historische Diskontinuität in Ost- und Westdeutschland zum Medium der Wiedererlangung von staatlich-gesellschaftlicher Anerkennung wurde: Dem Zivilisationsbruch folgte der Traditionsbruch bzw. die selektive Neuaneignung der Vergangenheit (etwa im Zuge der west- und ost-deutschen Teil-Staatsgründungen und dann auch der entsprechenden Wiederbewaffnungen). Auch in einer dramatischen Steigerung des konzeptionellen Neubeginns wird Geschichte umgedeutet, nicht weniger als das in jedem Kontinuierungs-Mythos geschieht. Ich will die These aufstellen und skizzenhaft belegen, dass in den führenden Intellektuellen-Diskursen nach der (Selbst-)Zerstörung des kurzlebigen Deutschen Reiches beide deutsche Teil-Staaten „mental“ aus der Geschichte herausgetreten sind – wenn auch in einander entgegengesetzter Weise. Auch daran zeigt sich, dass viele Zuspitzungen der je eigenen Position in BRD und DDR rückblickend nur durch die Gegensatzspannung der beiden „Frontstaaten“ des „Kalten Krieges“ zu verstehen sind.¹⁵ An den Bildenden Künsten und den unterschiedlichen kunstpolitischen Positionen in Ost und West lässt sich das besonders gut erkennen.

¹² Nikita Chruschtschow, Geheimrede vor dem XX. Parteitag der KPdSU, der vom 14.-25.2.1956 stattfand; vgl. Hildermeier (1998, S. 762 f.).

¹³ Vgl. Solschenizyn 1974 und 1963.

¹⁴ Vgl. Rehberg 1994, bes. S. 73 ff.

¹⁵ Wollenhaupt-Schmidt 1992, S. 122, schrieb dazu: „Infolge dieses Prozesses erhielt die ungenständliche Kunst im Westen Deutschlands eine demonstrative Unterstützung, da sie – als Gegensatz zur ‚unfreien‘ ‚gegenständlichen Kunst des Sozialistischen Realismus‘ – als ‚freie‘ Kunst ideologisch belegt werden konnte“; Haftmann (1959, S. 15) sprach vom „Vollzug“ der Freiheit als Unterscheidungskriterium und vom „Verzicht auf die politisch reglementierte Kunstaübung des ‚sozialistischen Realismus‘“.

Es ist eine der Folgen des selbstmörderischen Hitlerkrieges gewesen, dass unter der Führung der Sowjetunion für mehr als vierzig Jahre ein Hegemoniesystem entstand, das politisch auf eine erzwungene Gesellschaftsveränderung festgelegt war. Alle Transformationen in „sozialistische Gesellschaften“ – auch dort, wo sie partiell durchaus Zustimmung und eine eigene „historische“ Legitimation fanden – waren durch die *ultima ratio* der militärischen Macht der Roten Armee gesichert.

Alle „östlichen“ Gesellschaften Europas – die DDR eingeschlossen – waren nach 1945 somit einem tiefgreifenderen Wandel unterworfen worden, als die dem westlichen Bündnissystem angehörenden. Allerdings war es innerhalb der in den europäischen Institutionen und in der NATO zusammengeschlossenen Staaten des alten Kontinents nun wiederum die westdeutsche Gesellschaft, die am weitreichendsten verändert wurde.¹⁶ Rückblickend könnte man sagen: Die Bundesrepublik (deren Westbindung nicht nur von Konservativen, sondern gerade auch von DDR-Politikern immer wieder als „Amerikanisierung“ angeprangert wurde, während umgekehrt die DDR vielen Westdeutschen als das „deutschere Deutschland“ galt¹⁷) wurde in die Modernisierung getrieben und in den demokratischen Neuanfang. Zutreffend hat jemand einmal formuliert: „Den Westdeutschen ging es wirtschaftlich so gut, dass sie sogar Demokraten werden konnten.“

Trotz aller Kontinuitätsvergessenheit in Ost und West ist – wie Aleida Assmann und Ute Frevert in einem Buch zur deutschen Geschichtspolitik überzeugend dargelegt haben¹⁸ – nicht einfach davon auszugehen, dass nach 1945 die Vergangenheit vollständig ausgeblendet worden wäre. Immer gab es erinnernde Rückgriffe in der Formierung eines „kollektiven Gedächtnisses“¹⁹ und dessen Institutionalisierung und Kanonisierung als „kulturellem Gedächtnis“.²⁰ Daraus können sich unterschiedlichste Konzepte der Vergangenheitsdeutung, sogar eine Kontinuitätsgeschichte der Negativität entwickeln und daraus folgend durchaus kontroverse Formen der Aneignung des „kulturellen Erbes“. Bei aller Verdrängung blieb Geschichte in den politischen Diskursen Nachkriegsdeutschlands doch immer gegenwärtig.

Wenn ich gleichwohl von einem „doppelten Ausstieg aus der Geschichte“ spreche, so meint das die Flucht vor den Belastungen durch eine historische Kontinuität, deren Verbindung mit dem Nationalsozialismus nicht zu leugnen war und deshalb

¹⁶ Das hat den Soziologen Helmut Schelsky (Schelsky 1965, S. 356) in seinen empirischen Zeitbeobachtungen schon in den 50er Jahren dazu gebracht, Westdeutschland vor dem Hintergrund der großen Territorialverluste, der staatlichen Teilung sowie der erzwungenen Migration von 12 Millionen Flüchtlingen als „nivellierte Mittelstandsgesellschaft“ zu kennzeichnen.

¹⁷ So beurteile Günter Grass (1983) etwa die ostdeutsche Kunst als „deutscher“.

¹⁸ Vgl. Assmann; Frevert 1999.

¹⁹ Vgl. Halbwachs 1991.

²⁰ Vgl. Assmann 1992.

eine Umdeutung der eigenen Herkunft ebenso nahelegte wie die Projektion der normativen Quellen des Gemeinwesens in andere geschichtliche Zusammenhänge. Das geschah in Ost und West gleichermaßen, war hier wie dort normbildend und mentalitätsprägend.²¹

In Westdeutschland suchte man eine Wiederanknüpfung an die Weimarer Republik und an demokratische Traditionen (bis zurück in den Vormärz), zuweilen so, als sei der Nationalsozialismus nur ein historischer „Betriebsunfall“ oder eine für die Institutionen nur nebensächliche Episode gewesen. Die „Rückkehr in die Völkergemeinschaft“ wurde zuerst durch die *politische* (auch europäische), sodann durch die in höchstem Maße umstrittene *militärische* Westbindung als dem Schlüsselkonzept des Bundeskanzlers Konrad Adenauer ermöglicht. Ihre lebensweltliche Vertiefung erhielt sie jedoch ganz entscheidend durch die *kulturelle* Westbindung, die von Gruppen (etwa den von der damaligen Regierungsmehrheit vielfältig abgewerteten „Intellektuellen“) durchgesetzt wurde, die häufig im Gegensatz zur Politik Adenauers standen. Nun wurden der französische Existenzialismus, der filmische *Neorealismo*, die Pariser, später New Yorker „Abstrakten“ oder auch das *Swinging London* zu Medien der Orientierung, denen dann weitere Internationalisierungen (nicht nur der Küche) folgen konnten.

In Ostdeutschland gab es demgegenüber eine andere Form der Flucht aus der Kontinuität der eigenen Geschichte, und zwar in die positive Geschichtsphilosophie. Man setzte auf eine Identitätsbildung, welche die DDR mit einer imaginativen Entwicklungslinie der menschlichen Emanzipation verband. Demgegenüber erschien der „Hitler-Faschismus“ als Produkt von Kapitalismus und Imperialismus, sozusagen als Bestandteil *nur* der westdeutschen Geschichte. Das konnte man sich umso leichter vormachen, als die BRD qua Hallstein-Doktrin den völkerrechtlichen Alleinvertretungs-Anspruch für Deutschland behauptete und sich somit rechtspolitisch in direkte Fortsetzung von dem ansonsten scharf abgelehnten sogenannten „Dritten Reich“ stellte. Plötzlich sah es so aus – und manche, allerdings nicht realisierte „Konzepte“ für das große, von Werner Tübke gestaltete Bauernkriegs-Panorama in Bad Frankenhausen wollten das ja auch in gemalter Form objektiviert sehen²² –, als wäre die DDR der direkte Endpunkt einer durchlaufenden Geschich-

²¹ Diese These wird auch bestätigt durch die sorgfältige und quellengestützte Untersuchung von Frei (1996).

²² Unter den Konzeptionen für das von Werner Tübke gestaltete Bauernkriegs-Panorama in Bad Frankenhausen gab es auch den Alternativvorschlag, in dem Rundbild die wichtigsten revolutionären Klassenkämpfe in Europa darzustellen, nämlich die englischen Aufstände von 1381 und die der Hussiten 1419/20, die Bundschuhverschwörung Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts, den ungarischen Bauernaufstand 1514, den deutschen Bauernkrieg 1524/25, den russischen Bauernkrieg unter Pugatschow 1774–1776, die Pariser Kommune

te historischer Befreiungskämpfe, also wirklich – im Hegelschen Sinne – die zur „Wirklichkeit“ gewordene Idee eines Übergangs zum Kommunismus als höchste Stufe menschlicher Vergesellschaftung.

Die politische Verwaltung und Konstruktion des „kulturellen Erbes“ war deshalb von Anfang an für die DDR wichtig und ist ein anderer Beleg dafür, dass auch die Flucht aus geschichtlicher Kontinuität sich historischer Mittel bedienen muss. Hier ging es um Kulturpolitik als „Ausprägung lebendiger, schöpferischer Beziehungen zu progressiven, humanistischen und revolutionären Ideen, Werten und Kämpfen in der Geschichte“, weshalb mit großen Teilen der Überlieferung „radikal gebrochen“ werden müsse.²³ Ausdrücklich bezieht sich die Programmatik auf den Unterschied zur westdeutschen Geschichtsauffassung, einmal durch die Mobilisierung „des Erbes der revolutionären Arbeiterbewegung und des kämpferischen Antifaschismus“ und zum anderen durch die umfassende „Aneignung des bürgerlich-humanistischen Kulturerbes“, allen voran der Weimarer Klassik, also Goethes und Schillers, aber auch anderer ‚Fortschrittsautoren‘ wie Gotthold Ephraim Lessing oder Heinrich Heine.

Mit zunehmender Etablierung der neuen Verhältnisse wurde die Aneignung der Geschichte im Horizont der eigenen Deutungen programmatisch ausgebaut: Nicht nur Thomas Müntzer, auch Martin Luther, nicht nur die deutschen Jakobiner, sondern auch Friedrich II. von Preußen, nicht nur die Helden der Revolutionen seit 1789, sondern auch die preußischen Reformer konnten eingereiht werden in eine auf Aufklärung und Selbstbefreiung gerichtete „objektive“ Geschichte.

2.3 Die Künste als Medien der bildhaften historischen Selbstverortung

Gemeinsam war in den vier Besatzungszonen und den beiden deutschen Nachkriegsstaaten die Ausgangslage gerade auch in den kulturellen Neubewertungen und in einem antifaschistischen Grundtenor (so verschieden auch dessen offizielle Kanonisierung war). In Westdeutschland waren gerade die kulturellen, dabei auch bildkünstlerischen Berührungspunkte mit dem nationalsozialistischen Ästhetiki-

1871, die „Große Sozialistische Oktoberrevolution 1917“ und als historische Apotheose die „Bodenreform 1947 bei uns“; vgl. Rehberg 1999, S. 48 sowie SAPMO-BArch, IV B 2/3.06, Nr. 73:4 [Zentralkomitee der SED, Abteilung Kultur], Konzeption zur künstlerischen und musealen Ausgestaltung der Bauernkriegsgedenkstätte – Panorama auf dem Schlachteberg bei Bad Frankenhausen v. 22.7.1974, zit. in: Zimmering 2000.

²³ Autorenkollektiv 1985; vgl. auch Schmidt 1986 und Assmann; Frevert 1999, bes. S. 173–188.

deal zum Ausdruck eines eigenen (nicht verordneten) Antifaschismus geworden. Das führte zur Wiederentdeckung und Wiederherstellung der Präsenz jener Kunstwerke, die im NS-System verächtlich gemacht, unterdrückt oder vernichtet worden waren. Aber nicht nur im Westen, sondern in *beiden* ersten großen repräsentativen Bildpräsentationen – nämlich sehr früh bei der (ersten), besonders von Hans Grundig und Will Grohmann geprägten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden im Jahre 1946, wie auch neun Jahre später bei der (ersten) documenta in Kassel 1955 – versuchte man gleichermaßen, die von den Nazis verfeindete Kunst wieder ins Recht zu setzen. Allerdings geschah dies in der Dresdner Ausstellung in der SBZ sehr viel expliziter, wenn etwa der die Künstler vertretende Bildhauer Herbert Volwahn in seiner Eröffnungsrede auf die zwölf Jahre zuvor im Rathaus eben dieser Stadt veranstaltete NS-Ausstellung zur Diffamierung der künstlerischen Moderne im September und Oktober 1933 hinwies, welche als erste den Titel „Entartete Kunst“ trug²⁴ und deren Folgeausstellungen bis zu der Münchener Exposition von 1937 in der Welt „einen Sturm der Entrüstung über diese Kunstbarbarei“ hervorgerufen hatten.²⁵ Auch zeigte man Werke etwa von Otto Dix, Paul Klee, Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Willi Baumeister oder Oskar Schlemmer, also von Künstlern, von denen Arbeiten 1933 im Lichthof des Dresdner Rathauses präsentiert worden waren.²⁶

Die 1955 mit der documenta ebenfalls beabsichtigte Anknüpfung an die von den Nazis unterdrückte Moderne wurde dort allerdings nur verhalten und in zeittypischen Umschreibungsformeln zum Ausdruck gebracht, besonders in der Einleitung Werner Haftmanns zum Katalog, in der er vor allem auf die Traditionen internationaler Kunstausstellungen in Deutschland verwies und auf die geradezu naturgesetzliche Notwendigkeit des Entwicklungsprozesses der Künste, die auf ein einzelnes Land nicht zu beschränken seien, so dass Sinn der Ausstellung nicht wie im Osten eine volksverbundene Kunst sein sollte. Vielmehr käme es „für die heraufwachsende Jugend“, aber auch für das Nachkriegspublikum insgesamt darauf an, „die Entwicklung und europäische Verflechtung der modernen Kunst vor Augen zu führen“. Das sei zwar aus „einer deutschen geistigen Situation“ entsprungen, im Idealfall jedoch „für die geistige Wohlfahrt der Nation von hohem Belang“. Demgegenüber wurde die NS-Zeit nur in Anspielungen erwähnt wie der, dass Deutschland „in jener jüngst vergangenen Zeit [...] aus der vereinten Anstrengung

²⁴ Es handelte sich um die elfte dieser ab dem April 1933 in schneller Folge gezeigten „Schreckenskammern“; vgl. Zuschlag 1995, bes. S. 123–131.

²⁵ Vgl. Ausschnitt aus der Rede Herbert Volwahns (1946, [S. 6]).

²⁶ Vgl. Bode 2012, bes. S. 52 sowie zur (Ersten) Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung auch Rehberg 2012.