

## Grenzverkehr als Geisterbahn oder Wie die Westkunst in den Osten kam

Ein Artikel des DDR-Schriftstellers Hermann Kant über die Kasseler „documenta“ 3 von 1964 aus dem ehemaligen Zeitungsausschnittarchiv des „Neuen Deutschland“.

Von Fabian Reifferscheidt.

### „Kulturbarbarei“ – ein ostdeutscher Rezeptionsakt

Die Tageszeitung *Neues Deutschland* (ND) war zwischen 1946 und 1989 Zentralorgan der SED und eines der wichtigsten Propagandainstrumente der DDR. Neben dem journalistischen Bereich unterhielt die Zeitung eine eigene Abteilung zur Erstellung eines Presseauschnittsarchivs. Das Archiv umfasst heute ca. 20.000 Ordner, gefüllt mit ca. 9 Millionen Artikeln hunderter Zeitungen und Zeitschriften.<sup>1</sup>

Die Rolle des Archivs innerhalb der Informationspolitik der DDR ist bis heute nicht ausreichend erforscht. Klar ist jedoch, dass spätestens seit den sechziger Jahren intensiv national und international gesammelt wurde. Ein ganzer Stab von Mitarbeitern war täglich damit beauftragt die Weltpresse zu durchforsten, einzelne Artikel auszuschneiden, einzukleben und thematisch zu archivieren. Auch der im Folgenden im Mittelpunkt stehende Presseartikel, eine Rezension des ND zur „documenta 3“, stammt aus diesem Archiv und weist noch immer die Spuren seiner Bearbeitung auf. Er enthält handschriftliche Vermerke, die offensichtlich zur Verschlagwortung innerhalb des Archivsystems dienten.

---

<sup>1</sup> Mittlerweile befindet sich die Sammlung im Berliner Stadtteil Marzahn unter der Obhut des *Zentrums für Kultur- und Zeitgeschichte* (ZGA). Seit 2008 erfolgt eine erste wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlung durch das *Archiv für Bildgeschichte und Informationspolitik* (ABI).

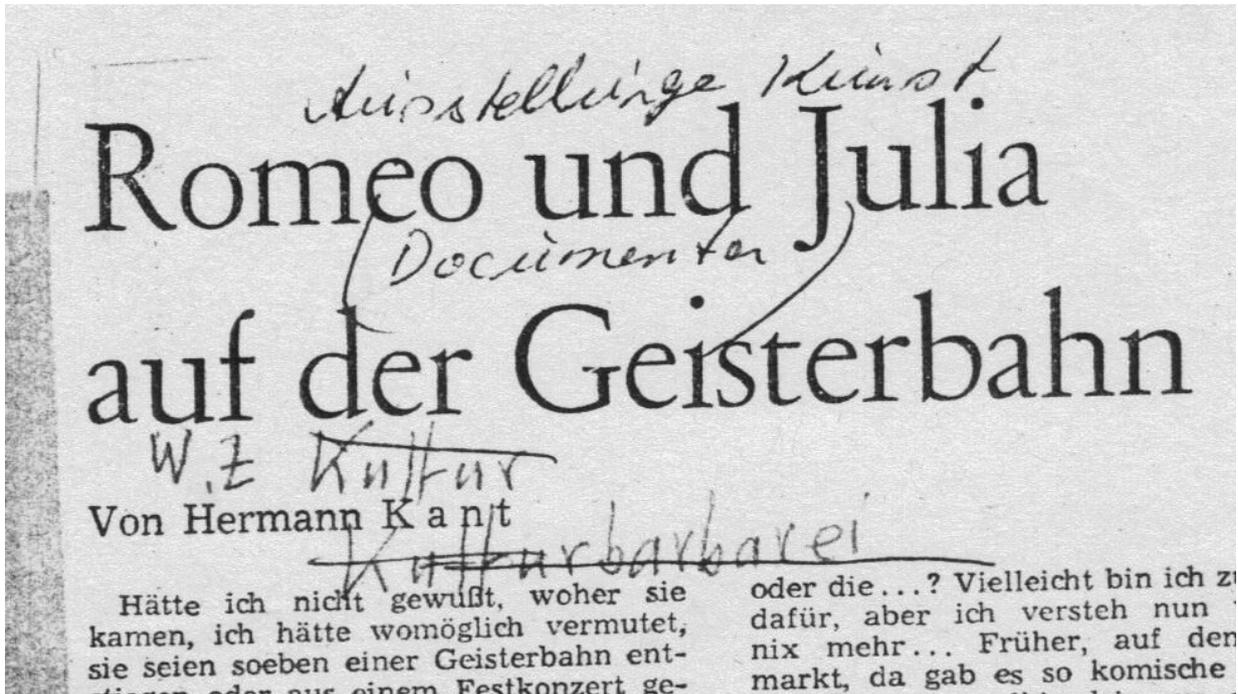


Abb.1: Geisterhaft - Bearbeiternotizen auf dem Artikel „Romeo und Julia auf der Geisterbahn“ von Hermann Kant, in: Neues Deutschland, Berliner Ausgabe, 11.Oktober 1964, Nr.281, S.4 aus dem Zeitungsarchiv des „Neuen Deutschland“.

Der wohl prägnanteste Vorschlag des unbekanntenen Mitarbeiters zur Einordnung des Artikels lautet „*Kulturbarbarei*“ (Abb.1). Zwar wurde der Begriff im Nachhinein gestrichen, jedoch bezeugt er auf unmittelbare Art und Weise einen aus sozialistischer Sicht erfolgreichen Rezeptionsakt westlicher Kunst durch einen DDR- Bürger.

### Die „documenta“ im Spannungsverhältnis der deutsch-deutschen Geschichte

Die „documenta“ gehört heute zu den bedeutendsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. In diesem Jahr wiederholt sich das Großevent im nordhessischen Kassel zum 13. Mal. Seit nunmehr 57 Jahren ist die „documenta“ eine den Kanon der bildenden Kunst der Gegenwart prägende Institution, deren jeweilige Gestaltung und Entwicklung zum festen Bestand kunsthistorischer Forschung gehört. Als staatlich geförderte Kunstschau genießt sie auf der einen Seite größte mediale Aufmerksamkeit, auf der anderen Seite war und ist sie seit ihrer ersten Ausgabe Gegenstand hitziger Diskussionen und Ziel heftiger Kritik.

Die Geschichte der „documenta“ ist aufgrund ihrer Entstehungszeit eng mit der Geschichte der deutschen Teilung verbunden. Ihre politische Brisanz erhielt sie

zunächst aus dem wachsenden Spannungsverhältnis zwischen den Besatzungsmächten, deren unterschiedliche Gesellschaftsmodelle zur Teilung des deutschen Volkes in zwei unabhängige Staaten führten. Deutschland wurde in der Folge zu einem unmittelbaren Austragungsort des Kalten Krieges, auf dessen Gebiet sich Kapitalismus und Sozialismus gegenüber standen.

Schon sehr früh wurden politische Haltungsfragen auf alle Bereiche des Lebens übertragen. Besonders in der Kunst kam es im Zuge des Ideologienwettstreits zu einer deutlichen Abgrenzung voneinander, in der künstlerische Formen symbolisch aufgeladen wurden. Aus westdeutscher Sicht waren die Bildenden Künstler der DDR Gefangene in der Doktrin des Sozialistischen Realismus – eine auf Figürlichkeit reglementierte Kunstsprache, die durch allgemeine Verständlichkeit die Erfolge der sozialistischen Partei vor Augen zu führen hatte. Politischer Höhepunkt der Kampagnen in der DDR gegen die als „formalistisch“ und „dekadent“ diffamierte westliche Moderne bildete die erste Bitterfelder Konferenz von 1959. Hier kam es zur Institutionalisierung der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus, der jede autonome, auf sich bezogene Kunstästhetik zu unterbinden suchte.

Im Westen hingegen galt das Gebot der individuellen Meinungs- und damit Kunstfreiheit, die man vor allem in Form der Abstraktion symbolisch verkörpert sah. Zwei bedeutende Vertreter dieser Auffassung waren Arnold Bode und Werner Haftmann. Als Leiter der ersten drei „documenta“-Ausstellungen gehörten sie zu den Protagonisten der westdeutschen Kunstszene nach 1945. Das Postulat der individuellen Freiheit der Kunst schlug sich in der Auswahl von Exponaten und Künstler der ersten „documenta“-Ausstellungen nieder, deren zeitgenössischer Schwerpunkt durch die strikte Abgrenzung gegenüber jeder Form realistischer Kunst charakterisiert zu sein schien. Die Vielfalt der Kunst galt dabei als *„sichtbarer Beweis für deren Überlegenheit gegenüber jeder offiziell gesteuerten und politisch motivierten ästhetischen Praxis“*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Harald Kimpel, Documenta: Mythos und Wirklichkeit. Köln 1997, S. 132.

Die „documenta“ entwickelte sich im Laufe der Zeit zum Leuchtturm der demokratisch-kapitalistischen Ideologie, deren kunsttopografische Bedeutung schon in der unmittelbaren Grenzlage begründet lag. Der nur wenige Kilometer entfernte Eiserner Vorhang war bis zur Wiedervereinigung ein grundlegender Fakt für eine andauernde Instrumentalisierung der geografischen Lage sowie ein bedeutender Bestandteil der nationalen und internationalen Rezeption der „documenta“:

*„The denuded noman´s-land of minefields, barbed-wire, watchtowers and police dogs of the German Democratic Republic is 30 kilometers from Kassel. This is not quite within sight, never out of mind.“<sup>3</sup>*

### **„documenta 3“ 1964 – Ende und Anfang einer Institution**

Aussagen verschiedener Politiker bekräftigen den Botschaftscharakter der „documenta“, auch an ein Publikum östlich der innerdeutschen Grenze. Die Ausstellungen sollten Pluralität und geistige Freiheit propagieren und die ungehinderten Möglichkeiten der demokratischen Meinungsfreiheit dokumentieren. Dieses Sendungsbewusstsein wurde jedoch durch den Bau der Mauer schnell untergraben. War es der ostdeutschen Bevölkerung zunächst noch erlaubt, sich über die „documenta“ 1 und 2 ein eigenes Bild zu machen, waren sie ab 1964, das Jahr der „documenta“ 3, auf Kunstkritiken angewiesen, die von ausgewählten Journalisten verfasst und in staatlich gelenkten Zeitungen publiziert wurden. Eine ungefilterte Rezeption der „documenta“ in der DDR war auf offiziellem Wege nicht mehr möglich.

Aufgrund der strikten Informationspolitik kam der Gehalt der Ausstellungen nur noch als ins Negative transformiert im Osten an. Dies macht gerade die „documenta“ von 1964, betrachtet im Spiegel der DDR-Kunstkritik, besonders interessant. Denn erst als die Grenze geschlossen war, der Vorhang gezogen, konnten sich die Verantwortlichen sicher sein, dass ihre Berichte die einzigen Quellen über Westkunst im Osten darstellten und hier die absolute Deutungshoheit darüber gesichert war. Die innere, ganz und gar nicht widerspruchsfreie Entwicklung der „documenta“ zur Institution ist dabei allem Anschein nach weitgehend unbeachtet geblieben.

---

<sup>3</sup> Kritik eines kanadischen Journalisten zur documenta 6, 1977, zit. n. ebd. S. 128.

Diese Divergenz ist umso interessanter, als gerade die 1964er Ausgabe der „documenta“ als deren endgültige Institutionalisierung angesehen wird. Der Erfolg der beiden Vorgängerveranstaltungen war Legitimation genug, die „documenta“ als noch junge Tradition fortzuführen. Mit dem steigenden Bedarf an öffentlichen Mitteln stieg auch der Einfluss der öffentlichen Hand auf das Unternehmen. 1963 erfolgte der Beitritt des Landes Hessen zur „documenta“-GmbH, die bis dahin aus Vertretern der Stadt Kassel und dem sogenannten „documenta“-Rat – dem Gremium der Ausstellungsmacher um Arnold Bode und Werner Haftmann – bestand.

Im Zuge der sich wandelnden Machtverhältnisse und den daraus entstehenden Streitigkeiten, wurde der angestrebte Eröffnungstermin um ein Jahr, auf den 27. Juni 1964 verlegt. Einer der Haftmannschen Leitsätze zur Konzeption der Schau lautete damals „[...] *daß Kunst das ist, was bedeutende Künstler machen.*“<sup>4</sup> Das durch die künstlerischen Leiter propagierte Kunstverständnis stand dabei in absoluter Opposition zur Auffassung des Sozialistischen Realismus: Im Vordergrund stand das Individuum, nicht das Kollektiv. Die Ausstellung richtete sich auf Ideen einzelner Charaktere, nicht auf die Dynamik von Schulen oder künstlerischer Tradition. Haftmann und Bode versuchten gar nicht erst, ihre kuratorische Praxis durch Theorien zu legitimieren, sondern folgten, in beinahe trotziger Form, ihrem subjektiven Qualitätsurteil:

Die documenta „[...] *ist nichts anderes als eine Spiegelung der Einsichten in Art und Stand der zeitgenössischen Kunst einer kleinen Gruppe von Leuten, die als kenntnisreich und welterfahren zu apostrophieren vielleicht nicht unbescheiden ist.*“<sup>5</sup>

Es verwundert daher wenig, dass sich die Auswahl der gezeigten Werke weiterhin an Haftmanns These der „*Abstraktion als Weltsprache*“ orientiert und den Anspruch auf letztgültige, evolutionär-logische Autorität der freien Form beansprucht. Im Zuge der versuchten Sicherung der eigenen Thesen wurde die in den 1960ern einsetzende ästhetische und kommerzielle Krise der Abstrakten Kunst übersehen und neue

---

<sup>4</sup> Werner Haftmann, Einführung Documenta III. In: documenta III. Internationale Ausstellung. Katalog. Band 1: Malerei und Skulptur. Kassel/Köln 1964, S. XIV.

<sup>5</sup> Werner Haftmann, aus der Festrede zur Eröffnung der „documenta III“ in Kassel, abgedruckt in: Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Mittwoch 1. Juli 1964/ Nr.149, S. 13.

Innovationen nur am Rande behandelt.<sup>6</sup> Trotz der offensichtlichen Kompromisslosigkeit in der Auswahl der Künstler und Exponate gab es jedoch durchaus innovative Elemente auf der documenta 3. Genannt sei hier zum einen die Ausstellungsabteilung *Licht und Bewegung*, die Arnold Bode im Alleingang realisierte und in der er Vertretern der Kinetischen Kunst eine vielbeachtete Darstellungsmöglichkeit bot.

Ebenfalls in Erinnerung geblieben ist die aufwendige Hängung der großformatigen Gemälde von Ernst Wilhelm Nay. An die Decke montiert, schufen sie beim Durchschreiten der Inszenierung ein malerisches Zusammenspiel von Raum und Zeit. Obwohl Bode der Vorwurf der Überinszenierung angelastet wurde, kann die Installation aus heutiger Sicht als Erfolg gesehen werden, wurde hier doch zukunftsweisend mit tradierten Ausstellungskonventionen gebrochen.

### **„Romeo und Julia auf der Geisterbahn“ – Eine Fallstudie**

Eine ausführliche Analyse der in der DDR erschienenen Kritiken westlicher Kunst liegt bis heute nicht vor. Dabei ließe sich gerade an ihnen die Instrumentalisierung moderner Kunst zum Zwecke der sozialistischen Propaganda besonders anschaulich nachvollziehen. Insbesondere der Blick auf die „documenta“-Rezeption in der DDR scheint als ein erster Schritt für diesen Forschungsansatz prädestiniert.

So veröffentlichte die Tageszeitung *Neues Deutschland* am 11. Oktober 1964 einen - wie zu erwarten - äußerst kritischen Artikel über die „documenta“ 3, der in seiner Diktion und seines Autors wegen für diese Gattung der Berichterstattung aus dem „nichtsozialistischen Wirtschaftsgebiet“ durchaus als exemplarisch angesehen werden kann. Denn die Rolle des gesandten Kulturjournalisten und Autors der Kritik übernahm in diesem Fall niemand anders als der nachmals als DDR-Schriftsteller zu einiger Berühmtheit gelangende Hermann Kant.

---

<sup>6</sup> Unter dem Titel „Aspekte 64“ wurde im Untergeschoss des Friedericianums all das zusammengestellt, was dem Alleinstellungsanspruch abstrakter Dialektik widersprach. So unter anderem die schon zu dieser Zeit erfolgreiche Pop-Art, die erst 1968 in ihrer Bedeutung gewürdigt wird.

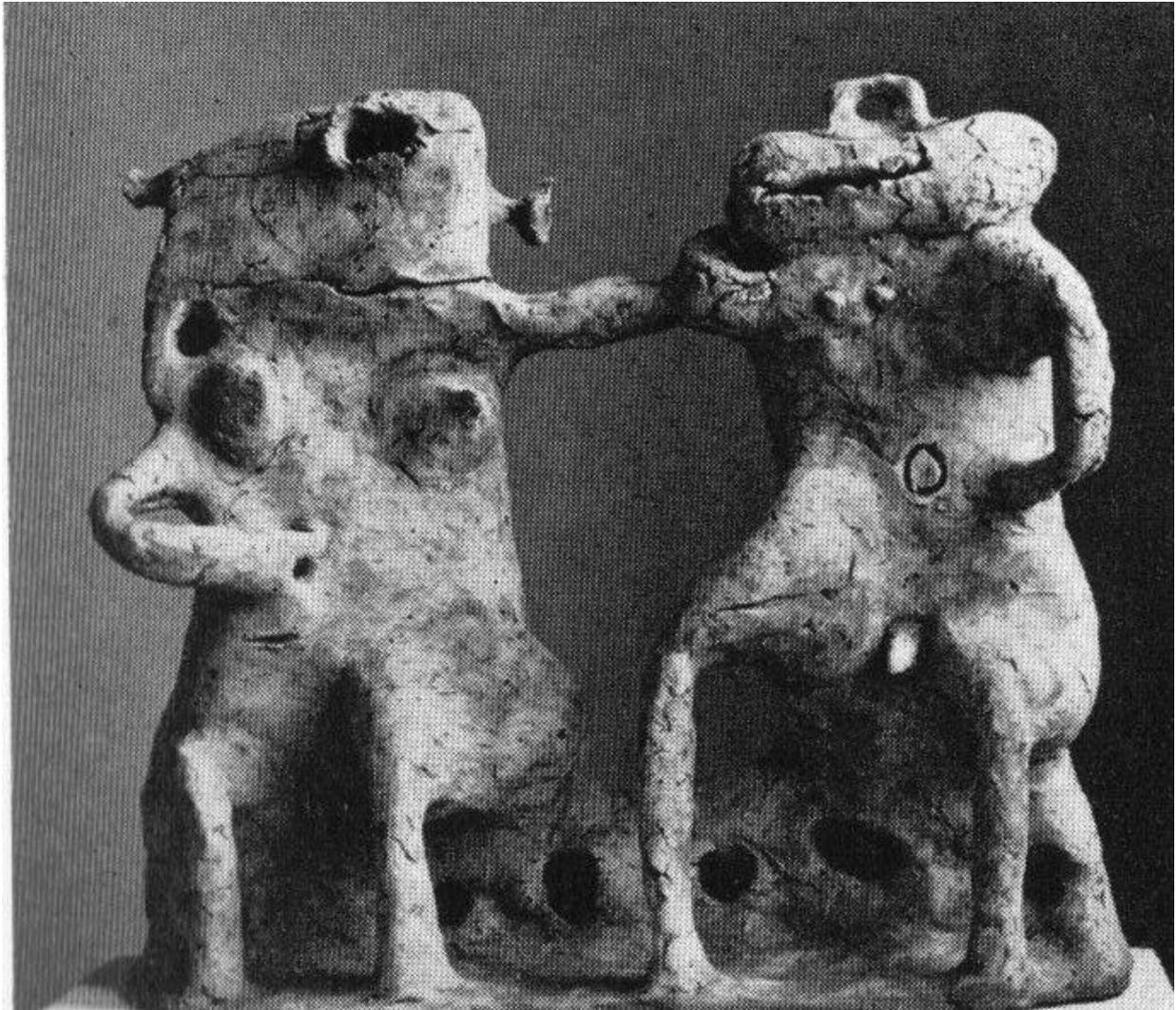
Mit Kant, 1926 in Hamburg geboren, schickte man einen angesehenen Schriftsteller, der nur ein Jahr zuvor mit seinem Roman „Die Aula“ DDR-Literaturgeschichte geschrieben hatte, als Rezensent der „documenta“ 3 nach Kassel. In mehrfacher Hinsicht markierte Kants Erfolgsroman dabei schon selbst einen Einschnitt in der Literatur der DDR, denn es verbinden sich darin zum einen – vormals als dekadent abgeurteilte – moderne Erzählformen mit dem programmatischen Anspruch des Sozialistischen Realismus. Wurde Kant seiner Modernität als Schriftsteller wegen zum Botschafter der „mondänen“ DDR? Zum anderen wurde in dem Roman „Die Aula“ auch eine erste Bilanz hinsichtlich der Geschichte der DDR gezogen, ein Thema, das erst einige Jahre später in der Literatur dieses Staates dominieren wird. „Die Aula“ entwickelte sich nach der Veröffentlichung zum Standardwerk und wurde zur Pflichtlektüre in ostdeutschen Klassenzimmern. Mit Hermann Kant wählte man für die Aufgabe der „documenta“-Kritik also jemanden aus, dem die kulturelle Bewandnis nur schwer abgesprochen werden konnte, einen Intellektuellen, der in den Augen der westlichen Öffentlichkeit und auch der eigenen Bevölkerung nicht lediglich als Funktionär erscheinen würde und dessen Worten daher einiges Gewicht beigemessen werden konnte.

Bereits der von Kant gewählte Titel seines Artikels – *„Romeo und Julia auf der Geisterbahn“* – enthält allerdings schon die bissige Ironie, mit der der Schriftsteller seinen Verriss über die „documenta“ im Ganzen unterlegte. Mit Geisterbahn meint Kant die auf mehrere Schauplätze verteilte „documenta“-Ausstellung, Romeo und Julia hingegen bezieht sich auf ein Werk des Bildhauers Lothar Fischer (**Abb. 2**), der jedoch nicht namentlich genannt wird:

*„Und welche Miene setzte man auf, wenn man unter einer Terrakottaplastik, die eine Begegnung zweier Kreuzungen aus Kröte und Samowar darzustellen schien, die Bezeichnung „Romeo und Julia“ gewährte?“*

Schon der kurze Ausschnitt macht Kants Strategie deutlich. Er schreibt aus der Sicht der Besucher, baut scheinbar zufällig aufgeschnappte Dialoge ein und verweist auf einzelne Werke, die ihm so gar nicht einleuchten wollen. An den Anfang stellt er eine

ganze Sammlung angeblicher Besucheraussagen, so u.a. „*Bin ich verrückt oder die...?*“ und „*Wem seine Frau schwanger ist, der lässt sie besser daheim...*“



**Abb.2:** „Kröte und Samowar“ – Lothar Fischer, Romeo und Julia (1963), in: documenta III. Internationale Ausstellung. Katalog. Band 1: Malerei und Skulptur, Kassel/ Köln 1964, S.341.

Die von Kant besprochenen Werke sind in ihrer Auswahl breit gefächert: Er beginnt zunächst mit der Abteilung *Licht und Bewegung*, die seiner Meinung nach „*Licht und Bewegung und Radau*“ hätte heißen müssen; kommt dann zur Pop-Art, die er als „*volkstümliche Kunst*“ übersetzt und über die er wenigstens noch lachen kann; wundert sich im Anschluss über die Materialanhäufungen der „*Nouveaux Réalistes*“, um dann noch die „*Farbwirren*“ der gegenstandslosen Malerei zu hinterfragen, die seiner Meinung nach niemand so richtig verstehen kann. Besonders leid taten ihm

dabei die Kinder, „die scharenweise durch die documenta strömten und ein Bild von Kunst gemacht bekamen.“ An dieser Stelle lohnt es sich, die Worte Kants länger zu zitieren, zeigt sich so doch am besten, mit welchem herausragendem Wortwitz der Schriftsteller in seiner Kritik operiert:

*„Da standen sie [die Kinder; F.R.] dann etwa vor dem Selbstgemalten des Herrn Hundertwasser und tauschten ihre Ansichten über die Öl- und Temperakomposition ‚Kaaba Penis (Heiliger orientalischer Geschlechtsakt)‘ aus; da reihten sie sich in der Orangerie Karlsau vor einem missglückten Fahrradständer auf und erfuhren, dass sie eine Aluminiumplastik des Engländers Caro vor sich hatten; da bestaunten sie einen groben Holzrahmen, in den Vic Gentils die Reste eines Blüthner- und eines Hirschfeld-Flügels plus Klavierstuhl genagelt hatte, und entnahmen dem Titeltärtchen, hiermit sei ‚Berlin-Leipzig‘ dargestellt; da starrten sie auf ein schrumpeliges Bronzemonstrum und gewannen eine neue Vorstellung von ‚Mutterschaft‘; da verglichen sie die drei mal viereinhalb Meter messende Tintenkatastrophe des Jackson Pollocks [Abb. 3] mit ihren Löschblättern und sahen nur quantitative Unterschiede; da äugten sie den ‚Großen Pfahl‘ von Rudolf Hoflehner hinauf und fanden ihn wirklich groß, denn das Stück Eisen maß drei Meter fünfundsechzig.“*

Es ist das Märchen von „Des Kaisers neuen Kleidern“, das Kant aus seiner Sicht und mit der Präsentation von unschuldigen Kinderseelen als authentischen Kunstrichtern auf die „documenta“ anwendet. Humbug und Scharlatanerie im Masseneinsatz, so sein Fazit. Und doch kann der im Allgemeinen erschrockene Schriftsteller der „documenta“ auch Positives abgewinnen: Allein die Ausstellung mit Handzeichnungen in der Alten Galerie waren ihm die vier Mark Eintritt wert. Und auch wenn er die abstrakten Lösungen der Künstlerinnen und Künstler Brigitte Meier-Denninghoff, O.-H. Hajek, Max Bill und Hans Hartung nicht akzeptieren kann, so ist er zumindest von deren Ernsthaftigkeit überzeugt und kann zugeben „dass hier Menschen mit feinstem Form- und Farbensinn am Werk sind“ – Zugeständnisse die man Hermann Kant durchaus zugute halten kann.



**Abb.3:** „Tintenkatastrophe“ – Jackson Pollock, Number 32 (1950), in: documenta III. Internationale Ausstellung. Katalog. Band 1: Malerei und Skulptur. Kassel/ Köln 1964, S.280.

Alles in Allem jedoch scheint Kants Strategie der Beschreibung aus Sicht des Besuchers leicht durchschaubar zu sein. Die Rhetorik speist sich aus den üblichen Allgemeinplätzen, die der modernen Kunst aus oberflächlicher Sicht leicht anzuhängen sind und die ohne Vorwissen nur schwer entlarvt werden können. Vermisst wird von Kant vor allem gekonntes Handwerk, allgemeine Verständlichkeit und harmonische Schönheit und so schließt sein Text in diesem Sinne mit dem Zitat eines jungen Mannes, der einem Ölgemälde Peter Brünings nur die Worte „*Das kann ich auch!*“ abgewinnen kann. Die Sicht des Laien erlaubt es Kant zudem, mit einem Höchstmaß an Oberflächlichkeit zu berichten und Urteile auf den ersten Blick zu fällen. Harter Kritik, bspw. an den Arbeiten des bedeutenden Frankfurter Künstlers Bernard Schultze, folgt nicht mal ansatzweise der Versuch, den Intentionen der Werke nachzuspüren; der kritische Aspekt der Pop-Art findet keine Erwähnung und auch das Aufbrechen des konventionellen Kunstbegriffs wird nicht erkannt, bzw. zum Verrat an der Kunst erklärt.

## **Sozialistischer Realismus statt Autonomie der Kunst**

„Über Kunst kann man streiten“, so ein gängiger Ausspruch. Kants Erlebnisbericht jedoch erlaubt dem Leser diese Auffassung nicht. Wer westlicher Kunst etwas abgewinnen kann, so scheint es, ist zu unaufgeklärt, um die unmittelbare Wahrheit zu sehen, dass sich hier eine dekadente Gesellschaft selbst belügt. Doch wie ist die Distanz zu erklären, die der Schriftsteller zwischen sich und den Werken der „documenta“ aufbaut, woraus leitet sich die Angst davor ab, tiefer in die Werke der Zeit einzusteigen? Eines ist sicher, unterschätzt wurde der Einfluss der bildenden Kunst auf den Betrachter nicht. Für eine erste Antwort auf diese Frage lohnt der Blick zurück auf den von Haftmann propagierten Kunstbegriff, der sich vor allem auf die herausragenden Leistungen einzelner Individuen stützt:

*„Das, was ihn [den einzelnen Geist; F.B.] auszeichnet – sein Suchen, sein Proben, sein Offensein für das Unerwartete, sein Hang zu Nebenwegen, zu Grenzüberschreitungen, zum Streunen, die Begeisterung im Heureka einer plötzlich aufbrechenden Einsicht – wird zwischen den Staudämmen dieser Kanäle notwendig ertränkt. Was sich hier ereignet, ist dem vergleichbar, was man im politisch-parlamentarischen Sprachgebrauch die ‚Majorisierung‘ nennt – die Ausschaltung der kleinen Zahl durch das Abstimmungsergebnis, das Niedertrampeln des unbequemen Ungewohnten durch Klappern mit den vier Hufen. Vor solchem Treiben wendet sich freilich ein freier Geist ab.“<sup>7</sup>*

Zwar richtet sich Haftmanns Kritik gegen die bürokratischen Strukturen der BRD und damit gegen demokratisch gelenkte Einflüsse auf künstlerische Entscheidungsfindungen, jedoch lässt sich in Analogie dazu auch eine Kritik am sozialistischen Kultursystem festmachen, welches zumindest noch in den 1960er Jahren scharfe Rahmenbedingungen festlegte, die jede Grenzüberschreitung zu verhindern suchte. Verwandte Gedanken formulierten bereits die Kulturwissenschaftler Michael Berg, Knut Holsträter und Albrecht von Massow. So wurde im Vorwort der von ihnen herausgegebenen Publikation „Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches

---

<sup>7</sup> Werner Haftmann, aus der Festrede zur Eröffnung der „documenta III“ in Kassel, abgedruckt in: Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Mittwoch 1. Juli 1964/ Nr.149, S. 13.

und politisches Handeln in der DDR<sup>8</sup> auf die Ängste der ostdeutschen Kulturpolitik hingewiesen, nach deren Doktrin eine autonome Kunstästhetik, wie sie im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt worden war, für Künstler der DDR nur noch bedingt als zulässig galt.

Gegenüber der Ausdifferenzierung einer künstlerischen Autonomie befand sich die DDR-Kulturpolitik argumentativ von vornherein in einer Defensive. Eine Kunst, die das ästhetische Handeln als Wert für sich proklamiert, war politisch nicht funktionalisierbar und widersprach damit dem Sozialismus als orthodox verstandene Norm- und Wertgrundlage. Die gesamte krude DDR-Anti-Formalismus-Kampagne, in deren Kontext auch die harsche Kritik an der „documenta“ gesehen werden muss, spiegelt demnach die Angst vor einer sich als autonomes Teilsystem verselbständigenden Kunstwelt, indem nicht nur das Kollektiv, sondern auch der einzelne freie Geist ohne Angst vor Repressionen zu Wort kommen kann.

Dem unbedachten Leser einer solchen Kritik, wie sie hier behandelt wurde, konnte dies natürlich nicht bewusst sein. Die Diffamierung westlicher Kunst durch die Massenmedien der DDR weckt in ihrem doktrinären Hintergrund und den herangezogenen Argumentationsmustern bittere Erinnerungen an seinerzeit noch nicht allzu weit zurückliegende Verfemungen moderner Kunst vor 1945 als „entartete Kunst“. Der ideengeschichtliche Vergleich wird jedoch die besondere Funktion der Informationspolitik der DDR-Presse berücksichtigen müssen, die sich im Kalten Krieg und gerade auch nach dem Mauerbau 1961 immer mehr einem Wettbewerb der politischen Systeme vor den Augen der Weltöffentlichkeit und damit auch der eigenen Bevölkerung stellen musste. Die Dialektik dieser Informationspolitik bleibt mit Blick auf die Kunstkritik weiteren Recherchen vorbehalten.<sup>9</sup>

Fabian Reifferscheidt M.A. ist Kunsthistoriker und Redakteur von „Portal Ideengeschichte“.

---

<sup>8</sup> Köln und Weimar 2007. Die Beiträge dokumentieren eine Ringvorlesung über „Zeitgenossenschaft – Künste und Kunstwissenschaft in der DDR“ im Wintersemester 2003/04 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

<sup>9</sup> Als PR-Strategie ist diese Informationspolitik der DDR – allerdings ohne Berücksichtigung der Kunstpolitik - betrachtet worden in Anke Fiedler, Michael Meyen (Hg.), Fiktionen für das Volk. DDR-Zeitungen als PR-Instrument, Münster 2011.