

documenta-Echo

Teilnehmen oder nicht teilnehmen, das ist hier die Frage

Alexia Pooth

Exhibition Politics. Die documenta und die DDR

(Schriftenreihe des documenta archivs 32).

Bielefeld/Berlin, Kerber 2024. 364 S., 71 Farb-
und 40 s/w Abb. ISBN 978-3-7356-0955-7. € 38,00

Michaela Mai, M.A.

Doktorandin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte

Friedrich-Schiller-Universität Jena

michaela.mai@uni-jena.de

Teilnehmen oder nicht teilnehmen, das ist hier die Frage

Michaela Mai



Gerade im Themenfeld Kunst und DDR sind Ausstellungen häufig der entscheidende Faktor für eine öffentliche Wahrnehmung, die dann – bisweilen – auch zu weiteren wissenschaftlichen Forschungen anregt. Dieser forschungspolitische Zusammenhang zeigt sich auch im Fall von Alexia Pooth, die an der 2021 im Deutschen Historischen Museum (DHM) Berlin realisierten Ausstellung *Documenta. Kunst und Politik* beteiligt war, in der sie die Sektion zum Thema ‚Osten‘ kuratiert hatte (vgl. die Rez. von Harald Kimpel[↗] und Christian Fuhrmeister[↗] in: *Kunstchronik* 75/4, 2022, 168ff. und 173ff.). Der überschaubare Forschungsstand zum Thema sowie die Entdeckung zahlreicher bislang unbeachteter Quellen führten zu einer weiteren, vertieften Beschäftigung mit dem Verhältnis von *documenta* und DDR. Pooths Beitrag fügt sich in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und Politik im Kontext

von Ausstellungen ein. Ihr Ziel ist es, aus historischer Perspektive der „Beziehungsgeschichte zwischen der *documenta* und der DDR“ und „den Details dieser Relation“ nachzugehen. (23) Dazu nimmt sie den Zeitraum von 1955 bis 1997 – von der ersten bis zur zehnten *documenta* – in den Blick. Diesen begreift sie als „historische Einheit“, da die *documenta* in dieser Zeitspanne „vom Kalten Krieg und von dessen politischen Nachwirkungen geprägt“ (25) gewesen sei. Um „verschiedene ‚Dimensionen des Politischen‘ rund um die *documenta* und das Ost-West-Verhältnis auszuloten“, zieht sie die „Denkfigur der Polizität“ heran. (Ebd.) In sechs Kapiteln wird heterogenes Quellenmaterial – Fotografien, Dias, Ego-Dokumente, Lehr- und Filmmaterialien, administrative Schreiben, Briefe sowie Text- und Vortragsmanuskripte – aus unterschiedlichen Archiven „kommentiert und kulturell und politisch kontextualisiert“ (ebd.). Zwischen den einzelnen Kapiteln finden sich Biographien von acht Künstler*innen und ihrer auf der *documenta* gezeigten Werke, die zudem als haptische Kapiteltrenner fungieren. Im Mittelteil des Buches finden sich darüber hinaus neun Interviews mit Zeitzeug*innen, die in unterschiedlichen Bezügen zum Thema stehen und „Fakten, Erinnerungen, Kontexte“ vermitteln. Pooth stellt in einzelnen Kapiteln Querverweise zu den Aussagen der Zeitzeug*innen her, während die Einschübe zu den Künstler*innen und ihren Werken meist nur lose an den Inhalt der Kapitel anknüpfen.

Vorspiel

Im ersten Kapitel beleuchtet Pooth die von der Initiative des Künstlers und Kurators Arnold Bode ausgehende Gründung der *documenta* in den 1950er-Jahren. Wie sich diese „von einer ‚Privatinitiative‘ zu einer ‚Staatsaufgabe‘ transformiert hatte“ (36), verdeut-

licht sie u. a. am Beispiel der Mitglieder des für die *documenta* gegründeten Trägervereins. Insbesondere die Funktionsträger im Vorstand des Vereins und ihre Verflechtungen mit der Kommunal-, Landes- und Bundespolitik werden dabei hervorgehoben. Im Kontext der Akquise von Fördermitteln für das Projekt *documenta* arbeitet Pooth die geopolitische Lage der Stadt Kassel als zentrales Argument der Antragsteller heraus. Damit unterstreicht sie das strategische Vorgehen der *documenta*-Macher*innen, das sich zwischen Westbindung und Abgrenzung vom ‚Osten‘ zu orientieren suchte. Pooth beschreibt die kulturpolitischen ‚Fronten‘ am Beispiel der *documenta*: auf der einen Seite die „Einteilung der Kunst in ‚freiheitlich‘ versus ‚unfrei‘“ (44) durch Werner Haftmann, auf der anderen die staatliche Direktive des Sozialistischen Realismus. Bekannt ist, dass mit der vorgeblichen Rehabilitierung von ‚entarteten Künstlern‘ sehr konkrete Vergangenheits- bzw. Geschichtspolitik betrieben wurde. Dies inkludierte den Kollateralnutzen, Täter und Mitläufer des Nationalsozialismus zu rehabilitieren, von denen sich einige, z. B. Haftmann, wie man seit 2019 weiß, in den Reihen der *documenta*-Macher*innen befanden, was die Autorin allerdings nicht explizit erwähnt.

Das zweite Kapitel behandelt die Rezeption der *documenta* 2 (1959) in der DDR. In diesem Kontext werden Abstraktion und Sozialistischer Realismus zu Symbolen des Widerstreits der Systeme. Als Reaktion der DDR auf die *documenta* 2 stellt Pooth damalige Überlegungen zu einer nie realisierten internationalen Ausstellung mit den alternativen Arbeitstiteln *documenta humana* oder *Dokumente der Menschlichkeit* (75) vor. Dieses Konzept einer „Gegen-*documenta*“ (76) ließe sich sowohl „als Versuch lesen, die von dem ‚Apologeten‘ Haftmann in Kassel vorgelegte ‚Geschichtsfälschung‘ zu revidieren, als auch als Produkt der Gratwanderung der [Ostberliner] Akademie [der Künste] zwischen Selbstbehauptung und politischen Anforderungen“ (91). Anhand verschiedener Quellen wie eines polemischen Reiseberichts über die Kasseler Ausstellung, Berichterstattungen in DDR-Tageszeitungen und kunstwissenschaftlicher

Auseinandersetzungen verdeutlicht Pooth die ablehnende und abwertende Haltung von Akteuren in der DDR gegenüber der auf der *documenta* präsentierten Kunst. Dies ging einher mit dem Ziel, den Sozialistischen Realismus aufzuwerten.

Im dritten Kapitel untersucht Pooth die Vorgänge um die erste Einladung der DDR zur *documenta* 5 (1972). Aus der Analyse von Briefwechseln und Aktennotizen arbeitet Pooth detailreich heraus, wie die Einladung in der DDR diskutiert wurde und weshalb sie als „Angriff“ (132) auf den real existierenden Sozialismus gewertet wurde. Als Gründe für die Nicht-Teilnahme der DDR benennt Pooth einerseits die Angst der SED-Kulturfunktionäre vor einer Diffamierung des Sozialistischen Realismus und zum anderen das konzeptionell offene Vorgehen des künstlerischen *documenta*-Leiters Harald Szeemann. Neben der Auswertung des internen Schriftverkehrs von Kulturfunktionären in der DDR wird aufgezeigt, wie Bernhard Heisig im Rahmen einer Zusammenkunft des Zentralvorstandes des VBK-DDR im Jahr 1973 Stellung bezog und für eine Teilnahme an der *documenta* argumentierte. Dies wertet die Autorin als einen Grund für die Teilnahme der DDR an der sechsten Ausgabe der *documenta*.

Nur einmal dabei gewesen sein

Der *documenta* 6, auf der die DDR offiziell mit einem Beitrag vertreten war, ist das vierte Kapitel gewidmet. Vor dem Hintergrund der politischen und kulturellen Rahmenbedingungen stellt Pooth das strategische Vorgehen des *documenta*-Teams dar sowie dessen Überlegungen, Vertreter der Leipziger Schule als „Sonderthema“ (167) zu präsentieren. Begünstigend wirkte sich die Einrichtung der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik Deutschland in der DDR aus, mit der nun eine offizielle, vermittelnde Anlaufstelle existierte: Der verantwortliche *documenta*-Kurator Manfred Schneckeburger nahm deren Beratung in Anspruch, bevor er Einladungsschreiben an die vorgesehenen Künstler Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Werner Tübke und Willi Sitte richtete. Pooth zeichnet den Entscheidungs- und Abstimmungsprozess, der innerhalb der DDR nicht über den offiziellen

Dienstweg erfolgte, anhand von Quellenmaterial detailliert und aufschlussreich nach. Am Beispiel von Dokumenten aus dem Nachlass Werner Tübkes zeigt sie zudem auf, wie selbstbestimmt der Künstler seinen Ausstellungsbeitrag organisierte. Im Folgenden geht Pooth auf die Präsentation der Werke aus der DDR in Kassel, auf damit verbundene „Eklats und Proteste“ (179) sowie auf die Rezeption der DDR-Positionen in den westdeutschen Medien ein. Ausführlich stellt sie zudem die mediale und interne Berichterstattung in der DDR dar, wobei sich eine generell positive Bewertung der Teilnahme zeigt.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit *documenta 7* und *8*. Obwohl die *documenta 6* als Startschuss für zahlreiche Ausstellungen von DDR-Künstler*innen im westlichen Ausland gilt und 1986 das Kulturabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR unterzeichnet worden war, habe die DDR für die *documenta* nach 1977 keine Rolle mehr gespielt. (258) Pooth begründet dies mit der Haltung der künstlerischen Leiter: Rudi Fuchs, der Beiträge einzelner Länder für „einen grundsätzlichen Fehler“ hielt, sah keinen Anlass, Künstler aus der DDR in die *documenta 7* einzubeziehen; Manfred Schneckenburger bedauerte rückblickend seine Westorientierung bei der Konzeption der *documenta 8* (262f.). Demgegenüber konstatiert Pooth großes Interesse vonseiten der DDR an der *documenta*: Diese wurde an den Kunsthochschulen, in der Kunsterziehung und den Kunstwissenschaften rezipiert und erörtert, es entstand sogar eine Dissertation zu den *documenta*-Ausstellungen von 1955 bis 1972, auf die Pooth sehr ausführlich eingeht (Gabriela Ivan, *Kulturpolitische und kunsttheoretische Fragen der Konzeptionen der documenta-Ausstellungen in Kassel 1955 bis 1972*, Ost-Berlin 1986).

Nach dem Mauerfall

Im sechsten Kapitel stehen *documenta 9* und *10* „nach dem Fall der Mauer“ (293) im Zentrum. Da sich jetzt die ‚Beziehungsgeschichte‘ durch das Ende der DDR und die Wiedervereinigung nicht mehr auf der (staats-)politischen Ebene darstellen lässt, verändert

sich auch der Fokus: Nun rückt das kuratorische Handeln in den Mittelpunkt der Betrachtung. Anhand der Großveranstaltung „2. Marathon-Gespräch“ in Weimar beleuchtet Pooth die Auseinandersetzung westlicher Akteure mit der DDR im Vorfeld der *documenta 9*. An zahlreichen Beispielen belegt sie, dass Kunst aus der DDR für die früheren wie auch für den aktuellen künstlerischen Leiter Jan Hoet „kulturgeschichtlich, aber nicht [...] künstlerisch interessant“ (310) war. Als einzigen Künstler aus der DDR lud Hoet Via Lewandowsky ein, der kurz vor dem Mauerfall nach West-Berlin übersiedelt war. Pooth verdeutlicht im Kontext der *documenta 9* vor allem die verkrusteten, von der Vergangenheit geprägten Perspektiven von westlichen Akteuren auf die ehemalige DDR – und die Irrelevanz von Kunst aus der DDR für die *documenta*. Die *documenta 10* bildet den Endpunkt von Pooths Untersuchung. Im kuratorischen Konzept der künstlerischen Leiterin Catherine David fanden nicht nur Positionen aus Ostdeutschland und -europa Platz, sondern auch zahlreiche Arbeiten, die sich thematisch mit dem ‚Osten‘ befassten, wie die Autorin mit ausgewählten Beispielen belegt. Künstler*innen aus den neuen Bundesländern waren Yana Milev, Jörg Herold, Carsten Nicolai und Olaf Nicolai, die damals von „einer ostdeutschen Galerie in Kassel vertreten“ (316) wurden. Der erwähnte Beitrag des Leipziger Künstlers Jörg Herold wird nicht explizit als mit dem ‚Osten‘ verbundener markiert. Pooth schließt das Kapitel damit, dass sie der *documenta 10* das Potenzial zuspricht, den „damals aufbrechende[n], jahrelang geführte[n] Bilderstreit über die Bedeutung respektive Bedeutungslosigkeit der in der DDR entstandenen Kunst [...] in ein anderes Fahrwasser“ zu lenken – wäre die *documenta* in diesem Sinne rezipiert worden. (326)

Politische Kunstgeschichte

Mit ihrem Band liefert Pooth einen kompakten Einblick in das komplexe Verhältnis von *documenta* und DDR und rückt diesen in der *documenta*-Forschung lange Zeit stiefmütterlich behandelten Aspekt in den Blick. Dabei gelingt es ihr, nicht nur ein Fachpubli-

kum, sondern auch eine breite Öffentlichkeit anzusprechen. Indem die Autorin die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der *documenta* mit Blick auf Bundesrepublik und SBZ/DDR beleuchtet, arbeitet sie die politische Bedeutung der Weltkunstausstellung heraus: Sie zeigt an ausgewählten Beispielen Dimensionen des Politischen bzw. der Politisierung der Kasseler Schau mit Fokus auf das Verhältnis der beiden Teile Deutschlands auf. Im chronologischen Vorgehen werden politische Entwicklungen ebenso deutlich wie Veränderungen eines ‚Zeitgeistes‘, der sich u. a. im kuratorischen Handeln des künstlerischen Leitungspersonals manifestiert. Pooth gelingt es, Konzepte, Zielsetzungen und Vorgehensweisen einzelner Akteure zu profilieren. Deren Sprachduktus wird durch zahlreiche Zitate aus historischen Dokumenten nachvollziehbar, was im Hinblick auf die Frage nach der Politisierung von Kunst und Ausstellungen sowie der ‚Beziehungsgeschichte‘ von DDR und *documenta* aussagekräftig ist.

Besonders instruktiv ist Pooths detaillierte Darstellung der Konzeption einer *documenta humana* seitens der DDR. Am Beispiel dieses unrealisierten Ausstellungsvorhabens, das in der Forschung bislang nicht behandelt wurde, gewinnt man tiefe Einblicke in kulturpolitische Ziele der DDR, aber auch in die Arbeitsweise der Kunsthochschulen und einzelner Wissenschaftler wie z. B. Hermann Raum. Einleuchtend arbeitet Pooth am Beispiel des Konzeptes die Paradoxie heraus, wie sich die DDR damit von der Bundesrepublik und dem Kunstgeschehen im Westen abzugrenzen versuchte, indem sie das Grundkonzept der *documenta* übernahm. Unerwähnt bleibt allerdings, dass sich die DDR 1973 – ein Jahr nach der *documenta 5* – an der *Internationalen Ausstellung der realistischen engagierten Malerei* in Sofia beteiligte, die von westdeutschen Medien wahrgenommen wurde und in Artikeln in *ZEIT* und *Kunstforum International* als „Documenta des Ostens“ bezeichnet wurde (vgl. Petra Kipphoff, Im Osten was Neues? Realismus und Realität, in: *ZEIT* Nr. 21, 1973 vom 25. Mai 1973; Axel Hecht, Documenta des Ostens, in: *Kunstforum International* 2/3, 1973, 164–180).

Ungleiche Gewichtungen und Leerstellen

Durch die tiefgehenden exemplarischen Analysen einzelner Quellen und Persönlichkeiten entstehen andernorts bisweilen Leerstellen: So werden etwa die Verstrickungen einzelner *documenta*-Gründer*innen in den Nationalsozialismus nicht explizit benannt. Abgesehen von einem Absatz in der Einleitung wird vorhandene Forschungsliteratur häufig nur beleghaft in Fußnoten angeführt, ohne dass eine kritische Diskussion oder eine Würdigung der Hauptthesen stattfindet. Dies führt dazu, dass Pooths Publikation teilweise sehr voraussetzungsreich ist. Pooth macht zahlreiche neue Quellen für ihre Forschungsfragen fruchtbar, wobei ihr Erkenntnisinteresse die Lektüre der Dokumente sichtlich prägt.

Zu den künstlerischen Positionen, auf die Pooth näher eingeht, ist anzumerken, dass sie überwiegend von (prominenten) Künstlern aus dem ‚Westen‘ stammen. Im Kapitel zur *documenta 10* wird eine Arbeit von Yana Milev nur kurz genannt, stattdessen werden Beiträge der österreichischen Künstler Lois Weinberger und Christoph Schlingensief besprochen. Obwohl Pina und Via Lewandowsky mit einem Gemeinschaftsbeitrag bei der *documenta 9* vertreten waren, nennt Pooth nur Via Lewandowsky. Im Kapitel zur *documenta 6* mit Beiträgen von Vertretern der Leipziger Schule wird die Präsentation und Rezeption nicht zum Anlass genommen, genauer auf Vorstellungen davon, was als ‚Sozialistischer Realismus‘ bezeichnet wird, einzugehen. Auch das Ringen dieser Künstler mit den kulturpolitischen Direktiven des SED-Regimes wird nicht (erneut) in extenso behandelt. Dies mag im Kontext der ‚Beziehungsgeschichte‘ zunächst nicht notwendig erscheinen, doch die Ambivalenzen in der Kunstproduktion in der DDR sowie in der (westlichen) Rezeption von Kunst aus der DDR sind nicht zu vernachlässigen. Dies nicht eigens zu thematisieren, begünstigt die Tradierung von teils klischeehaften bzw. undifferenzierten Vorstellungen. Ebenso verhält es sich mit der Erzählung, dass 1977 erstmals Künstler aus der DDR an der *documenta* teilnahmen: Einige der eingeschobenen Doppelseiten zu

Künstlern offenbaren, dass z. B. Gerhard Altenburg auf der *documenta 2* (1959) und John Heartfield – wenn auch inoffiziell und ohne sein Wissen – sowie Ralf Winkler alias A.R. Penck – vor seiner Ausreise aus der DDR – auf der *documenta 5* (1972) ausgestellt wurden. Der Widerspruch zur Aussage, die DDR sei zum ersten Mal auf der *documenta 6* vertreten gewesen, löst sich nur durch das Adverb „offiziell“ (12) auf. Gerade diese inoffiziellen Beiträge zeugen jedoch von einem kulturellen Austausch zwischen BRD und DDR, der im Kontext einer ‚Beziehungsgeschichte‘ aussagekräftig ist – auch im Hinblick auf die Frage des Framings von Kunst aus der DDR als Sozialistischem Realismus. Dass inoffizielle Kunst aus der DDR nicht nur nach dem Umbruch 1989/90, sondern schon lange vorher im ‚Westen‘ auf Interesse und Akzeptanz stieß, geht in Pooths Betrachtung weitgehend unter. Das Potenzial, an diesen Beispielen die Diskrepanz der westlichen Wahrnehmung von ‚Untergrund-‘ und ‚Staatskunst‘ aus der DDR produktiv zu machen, wird so leider verschenkt.

Fazit

Insgesamt erfordert Pooths Beitrag eine aufmerksame Lektüre sowie ein Vorwissen zu politischen Hintergründen und kunstgeschichtlich relevanten Fakten und Diskursen. Dies ist nicht zuletzt bedingt durch den häufig unsystematischen Wechsel zwischen den Ebenen des Politischen, des Institutionellen und des Persönlichen. Dessen ungeachtet sei festgehalten, dass für eine deutsch-deutsche bzw. transnationale Kunstgeschichte Pooths Untersuchung gleichwohl einen zentralen Beitrag liefert. Die Einblicke, die sie auf Basis von plausibel ausgewähltem Quellenmaterial insbesondere in DDR-interne Prozesse eröffnet, tragen nachdrücklich zu einem besseren Verständnis der Funktionsweise des kulturpolitischen Apparates bei. Die komplexe wechselseitige Verwobenheit (kultur-)politischen Handelns von Bundesrepublik und DDR arbeitet Pooth im Kern nachvollziehbar heraus. Darüber hinaus markiert sie zahlreiche Desiderate und eröffnet so das Feld für zukünftige Forschungsvorhaben. Sie sensibilisiert in ihrem Beitrag wiederholt dafür, wie dominant sich der westlich geprägte Blick auf den Kanon auswirkt: Kunst aus der DDR bleibt bis heute weitestgehend Marginalie oder Sonderfall.