

Katja Bernhardt

Kunstwissenschaft versus Kunstgeschichte?

Die Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR in den 1960er und 1970er Jahren als Forschungsgegenstand

Nachdem Karl-Heinz Clasen nach vierzehn Jahren, in denen er am Caspar-David-Friedrich-Institut für Kunstgeschichte der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald gewirkt und dem er seit 1951 vorgestanden hatte, 1963 endgültig das Institut verließ, wurde die vakante Direktorenstelle des Instituts nicht wieder besetzt.¹ Stattdessen übernahmen zunächst Günter Regel und anschließend Konrad Homberg die kommissarische Leitung. Beide waren Direktoren des benachbarten, 1946 an der Universität eingerichteten Instituts für Kunsterziehung und damit der Kunstvermittlung und -praxis verpflichtet.² Nur wenige Jahre später, 1967, wurden beide Institute, jenes für Kunstgeschichte und jenes für Kunsterziehung, im Caspar-David-Friedrich-Institut für Kunstwissenschaft zusammengeführt. Zeitgleich wurde der eigenständige Studiengang Kunstgeschichte eingestellt. Im Ergebnis der sogenannten 3. Hochschulreform der DDR, die an der Greifswalder Universität mit dem 1. Januar 1969 als abgeschlossen galt, wurde schließlich der Fach- und Lehrbereich Kunstgeschichte, so die neue institutionelle Bezeichnung, der Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaft eingegliedert. Der Diplomstudiengang Kunstgeschichte wurde dabei nicht wieder eingerichtet; kunstgeschichtliche Lehre fand in Greifswald infolgedessen auch weiterhin in erster Linie im Rahmen der Ausbildung von Kunstpädagogen statt.³

Die hier nur knapp mit Daten fixierte institutionelle Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Greifswalder Universität in den 1960er und 1970er Jahren beschreibt keinen Sonderfall. Ähnliche Prozesse lassen sich für das Fach Kunstgeschichte an den anderen Universitäten in der DDR rekonstruieren. Infolge dieser Vorgänge wurde die Ausbildung von Kunsthistorikern neben Greifswald auch an den Universitäten Halle und Jena bis auf weiteres eingestellt, in Berlin und Leipzig wurde sie nach einer kurzzeitigen Unterbrechung mit dem akademischen Jahr 1970/71

zwar wieder aufgenommen, jedoch mit einer sehr kleinen Studierendenzahl.⁴ Diese offenbar gezielte Zurückdrängung eines universitären Faches und die damit einhergehende extreme Reduktion der Ausbildung von Fachleuten auf dem Gebiet der Kunstgeschichte werfen Fragen auf: Welches waren die Impulse, die zu diesen für das Fach weitreichenden Veränderungen führten, welches die Konsequenzen, die sich im Zuge der damit verbundenen Neuverortung des Faches im Wissenschaftssystem der DDR für die Kunstgeschichte ergaben? Der vorliegende Beitrag nimmt diese Fragen zum Anlass, um seinerseits möglichen Perspektiven für eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Faches in der DDR ab den 1960er Jahren nachzugehen. Es wird also der Versuch unternommen, die gestellten Fragen aufzufächern, Untersuchungsgegenstände herauszuarbeiten und mögliche Zugänge zu ihrer Analyse anzudeuten.

Der Studie wird dabei die Annahme vorangestellt, dass die den Fakten nach naheliegende Schlussfolgerung, derzufolge das Fach Kunstgeschichte in der DDR und dabei forciert in dem eingangs knapp beschriebenen Prozess einer gezielten Marginalisierung unterzogen worden sei,⁵ und ein Zugang zur Geschichte des Faches ausgehend von dieser Prämisse für eine Annäherung an ein Verständnis der Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR allein nicht hinreichen. Will man das Fach Kunstgeschichte im Wissens- und Hochschulsystem der DDR verstehen und seine Rolle, in ihrer theoretischen wie praktischen Dimension, in der sozialistischen Gesellschaft begreifen, wird man sich nicht allein mit dieser fachfokussierten Narration begnügen können. Sie wäre in ihrer historischen Dimension vielmehr selbst als Gegenstand der Forschung zu begreifen und dabei - so die These - mit einer Perspektive zu konfrontieren und sodann auf unterschiedlichen Ebenen mit dieser zu verklammern, die unabhängig vom Selbstverständnis des Faches

nach der Rolle, die der Wissenschaft im Allgemeinen und der Auseinandersetzung mit der Kunst und ihrer Geschichte, im Besonderen in der DDR, zugewiesen wurde, fragt. Damit könnte ein Beitrag zur Geschichte der DDR, der über eine introspektive Aufarbeitung der Fachgeschichte hinausweist, geleistet werden.

Wie auch die anderen Artikel der vorliegenden Ausgabe der *kunsttexte.de/ostblick* 2015.4 geht der Beitrag auf die Sektion (*Dis*)*Kontinuitäten. Kunsthistoriografien im östlichen Europa nach 1945* des XXXII. Kunsthistorikertags, der im März 2013 in Greifswald ausgerichtet wurde, zurück. Gemeinsam mit den Darlegungen von Antje Kempe zur Geschichte des Greifswalder Instituts für Kunstgeschichte in der Nachkriegszeit und zur Person seines Direktors Karl-Heinz Clasen diente er der thematischen Einführung in den Gegenstand der Sektion.⁶ War der Veranstaltungsort Greifswald dabei zunächst Anlass, diesen Einstieg am Beispiel der Geschichte des dortigen Caspar-David-Friedrich-Instituts für Kunstgeschichte zu entwickeln, so erwies sich in der vertieften Auseinandersetzung der gewählte Gegenstand als ein womöglich besonders aufschlussreiches Beispiel. Das Fach Kunstgeschichte ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts institutionell an der Greifswalder Universität etabliert – Kontinuitäten, Diskontinuitäten und Transformationen, wie sie nach 1945 und mit Durchsetzung der sozialistischen Hochschule statt hatten, lassen sich vor diesem Hintergrund gut nachvollziehen. Über diesen allgemeinen Umstand hinaus lässt die unmittelbare Nähe zur Kunsterziehung, wie sie in Greifswald anzutreffen war und ist, einige strukturelle und konzeptionelle Aspekte dieser Transformation besonders anschaulich werden. Schließlich gelang es in den 1970er Jahren, das Fach mit einer konsequenten Profilierung zu stärken, so dass ab 1983 wieder Studierende zum Diplomstudium Kunstgeschichte zugelassen wurden – ein Vorgang, der nach der Konvergenz fachlicher Interessen und kulturpolitischer Erwartungen fragen lässt. Dem Gegenstand nachgehend erfolgt der Zugang zur Fachgeschichte von der universitären Kunstgeschichte her, wird aber im Zuge der Argumentation nicht darauf beschränkt bleiben. Die zeitliche Fokussierung der 1960er und 1970er Jahre ist sinnvoll, da mit der 3. Hochschulreform auf institutioneller und, mit der Diskussion um die Kunstwissen-

schaft, auf konzeptioneller Ebene sich das Fach Kunstgeschichte mit einer Neubestimmung seiner Rolle in der sozialistischen Gesellschaft auseinanderzusetzen hatte, die bis zum Ende der DDR in wesentlichen Zügen grundlegend blieb.

Entsprechend dem Anliegen des Beitrages wird keine detaillierte Geschichte der Kunstgeschichte an der Greifswalder Universität für die zweite Hälfte der DDR-Zeit gegeben. Vielmehr werden zunächst strukturelle Fragen, die für das Fach mit der 3. Hochschulreform relevant wurden, sodann Aspekte, die mit dem Konzept der Kunstwissenschaft zusammenhängen, und schließlich anhand der sogenannten Greifswalder Romantik-Konferenzen Überlegungen zur Praxis der Kunstwissenschaft in der DDR aufgefächert und nach Anschlusspunkten für eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Geschichte des Faches in der DDR befragt. Bisher liegen einzelne Studien, die punktuell Aspekte der Fachgeschichte der DDR untersucht haben, vor, Fragestellungen und Perspektiven werden in Ansätzen sichtbar. Eine systematische Erörterung größerer Zusammenhänge der Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR wurde jedoch bisher nicht unternommen. Vor dem Hintergrund dieses Forschungsstandes scheint dieser Beitrag sinnvoll. Gleichwohl kann er nur Anstoß zu einer weiterführenden Diskussion sein, der nicht den Anspruch erheben kann, das Forschungsproblem in der ganzen Weite seiner Dimensionen zu erfassen.

Hochschulreform

Im Zuge der sogenannten 3. Hochschulreform, die 1966 angestoßen und bis 1969 durchgeführt wurde und die auf einen grundlegenden Umbau des Hochschulsystems zielte, wurde auch das Fach Kunstgeschichte in einen neuen institutionellen Zusammenhang gestellt. Die Reform sollte sowohl der Rationalisierung der Hochschulausbildung und der Wissenschaft dienen und auf diese Weise Innovation und Dynamik der wirtschaftlichen Entwicklung ankurbeln als auch der Durchsetzung einer ideologisch motivierten parteilichen Steuerung des Hochschulbetriebs Vorschub leisten.⁷ Die Nichtbesetzung der vakanten Direktorenstelle des Caspar-David-Friedrich-Instituts in Greifswald, die Übertragung der Leitung desselben an Kunstpädagogen sowie die Fusionierung von Kunst-

geschichte und Kunsterziehung noch vor der Reform legen allerdings nahe, dass Letztgenannter bereits längerfristig konzeptionelle Überlegungen vorausgingen, die das Fach in seiner bis dahin hergekommenen Verfasstheit zur Diskussion stellten.

Tatsächlich beobachten Untersuchungen zur Entwicklung des Faches in der Nachkriegszeit für die zweite Hälfte der 1950er Jahre eine Zäsur.⁸ Diese Studien stellen in den meisten Fällen erste vertiefte Untersuchungen der Geschichte einzelner kunsthistorischer Institute in der DDR dar und liefern wertvolle Informationen. Allerdings ist den Darstellungen in Teilen eine Perspektive implizit, die auf ein grundlegendes Problem in der Auseinandersetzung mit der Geschichte des Faches in der DDR verweist. Infolge der Konsolidierung der politischen Macht der SED - so das Grundargument - habe die Partei in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre Initiativen ergreifen können, mit denen der „Einfluss ‚bürgerlicher‘ Kräfte“ gezielt zurückgedrängt werden sollte.⁹ Infolgedessen sei, nach einer langen „Inkubationszeit“,¹⁰ die Ideologisierung der Wissenschaft von der Partei durchgesetzt worden. Die Fakten, auf denen diese Schlussfolgerungen gründen, sind nicht in Frage zu stellen. Jedoch wird in der Art und Weise ihrer Interpretation erstens unterstellt, dass ein fertiges politisches Konzept für eine Transformation des Faches in Sinne einer sozialistischen Kunstgeschichte bereitgelegt hätte und nur noch durchzusetzen gewesen wäre. Dabei wird zweitens mit der Option einer unpolitischen, ideologiefreien Wissenschaft operiert, die im beschriebenen Fall durch politische und ideologische Forderungen angegriffen, gewissermaßen kontaminiert worden sei, sei es durch außerfachliche Kräfte, sei es durch Fachkollegen, die sich die politische Forderung zu eigen gemacht hätten. Damit wird drittens eine Dichotomie zwischen Partei und Fach entworfen, mit der ein substantieller Anteil der fachlichen Diskussion und ihrer Vertreter an den wissenschaftspolitischen Entscheidungen und Vorgaben offenbar gar nicht erst zur Diskussion gestellt wird.¹¹

Demgegenüber lassen die bisher von der Forschung zusammengetragenen Informationen über die Kunstgeschichte in der DDR auf eine deutlich größere Heterogenität und Dynamik des Faches schließen, und zwar nicht nur hinsichtlich des Grades der Ab-

grenzung oder Annäherung an die politische Macht, sondern auch in Bezug auf das fachliche Selbstverständnis und die damit verbundenen Richtungsdiskussionen. Alleine mit Blick hierauf ist Zweifel an einer allzu schlichten Dichotomie geboten. Studien zur Tätigkeit einzelner Kunsthistoriker in der Nachkriegszeit, wie etwa zu Richard Hamann, Gerhard Strauss oder Karl-Heinz Clasen,¹² sowie die Untersuchungen, die sich mit den Diskussionen um die Perspektiven der Kunstwissenschaft auseinandersetzen, wie sie im Zusammenhang mit der 3. Hochschulreform in den 1960er Jahren geführt wurden, lassen eine ausgesprochen dichte Kommunikation zwischen den Fachvertretern und jenen der Hochschulpolitik sowie der Partei erkennen.¹³ Will man sich den Vorgängen, wie sie im Vorfeld der 3. Hochschulreform stattfanden, annähern, müsste also das Wechselverhältnis von Fach und politischer Macht nicht nur in seiner Intensität und Reichweite differenzierter beschrieben werden. Vielmehr wäre das Ineinandergreifen kultur- und hochschulpolitischer Erwartungen, die an das Fach herangetragen wurden, auf der einen Seite und der innerfachlichen Diskussionen auf der anderen Seite, samt der damit verbundenen Asymmetrien, als eine wechselseitige Auseinandersetzung nachzuzeichnen und das Ergebnis entsprechend zu beschreiben. Drei Problemkomplexe, die dabei einen Zugang bilden könnten, seien nachfolgend skizziert.

Zum einen wäre etwa zu fragen, ob und wenn ja, wodurch und in welcher Art die Kunstgeschichte, und zwar nicht allein als eigenständiges Fach, sondern als ein System, welches durch Gegenstand, Methodik, aber auch in Anschluss an fachspezifische Traditionen als ein eigenes Milieu wahrgenommen und gewertet wurde. Christof Baier weist in seiner Studie zur Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin darauf hin, dass die Kunst- und Kulturwissenschaften dem Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen unter den geisteswissenschaftlichen Fächern als die „am weitesten“ zurückgebliebenen Disziplinen galten. Hier mag ein Ressentiment gegenüber einer als ‚bürgerlich‘ klassifizierten Kunstgeschichte eingeflochten gewesen sein, das vor dem Hintergrund der Ereignisse in Prag im Jahr 1968 eine politische Aktualisierung und Verschärfung erfuhr.¹⁴ Allein die Feststellung dieser Ressentiments genügt jedoch nicht. Es wäre nach

den darin enthaltenen Stereotypen und ihren Aktualisierungen in Bezug auf das Fach zu fragen.

Zum zweiten verweist Baier aber auch darauf, dass zeitgleich mit der Durchführung der Hochschulreform aus dem Fach selbst heraus eine Initiative gestartet wurde, die auf eine fachliche Aktualisierung gerichtet und um eine Positionierung des Faches in der politischen Realität bemüht war. Auch wenn das gemäß dem zeitgenössischen Duktus als „Prognose“ bezeichnete Papier schnell zurückgezogen werden musste,¹⁵ zeigt sich hier eine vom Fach ausgehende Offensive, die nach der Selbstverortung der Kunstgeschichte in der Diskussion um die Hochschulreform und nach der fachlichen Selbstdiagnose fragen lässt. Oder konkret: Was war der Stand der fachlichen Diskussion? Welche fachlichen und wissenschaftsorganisatorischen Desiderate der Kunstgeschichte wurden auf welche Argumentation gestützt bestimmt? Inwieweit wurden hiervon ausgehend Vorschläge unterbreitet, diese Desiderate mit den politischen Forderungen zu verknüpfen, um hieraus einen sowohl fachlichen wie auch praktischen Gewinn zu schlagen?

Diese Bestandsaufnahme ist drittens eng mit der Frage nach den Perspektiven, die für das Fach entworfen wurden, verbunden. Das Beispiel Greifswald lässt dabei erkennen, dass die historische Auseinandersetzung mit der Kunst immer enger an die Praxis der Kunst, Fragen ihrer Vermittlung und die Kunsterziehung gebunden wurde. Im Verlauf der Hochschulreform war im März 1968 im Rat der zu diesem Zeitpunkt noch existierenden Philosophischen Fakultät der Greifswalder Universität ein Papier zur Vorlage gekommen, in dem fünf überfachliche Forschungsschwerpunkte formuliert worden waren. Ein expliziter Verweis auf die Kunst findet sich im zweiten Schwerpunkt, der mit der „Erziehungsfunktion von Kunst und Literatur für die sozialistische Persönlichkeit“ bestimmt worden war.¹⁶ Der hier klar artikulierten Perspektivierung der Auseinandersetzung mit der Kunst im Sinne sozialistischer Persönlichkeitsbildung verweist darauf, dass die von beiden Seiten, den politischen wie den fachlichen Akteuren, geführte Aushandlung der Zukunftsperspektiven des Faches in den Kontext eines übergeordneten Diskurses zu stellen ist, der die Kunst selbst und ihre Rolle in der sozialistischen Gesellschaft betraf. Bereits ein Jahr zu-

vor, 1967, war in Greifswald im Zuge der Zusammenlegung der Institute der eigenständige Studiengang Kunstgeschichte eingestellt worden. Die hierdurch deutliche Gewichtung innerhalb des neuen Instituts zu Gunsten der Ausbildung von Kunsterziehern muss in diesem Sinne verstanden werden.¹⁷

Dennoch soll hiervon nicht vorschnell eine einseitige Unterordnung der Kunstgeschichte unter die Kunsterziehung abgeleitet werden. Thomas Klemm setzt sich in seiner Studie zur Kunst- und Gestaltungstheorie in der DDR der 1960er bis 1980er Jahre eingangs mit der Verortung des Fachgebietes im Rahmen der Kunsterziehung und im Weiteren der Kunstwissenschaft auseinander. Seine Untersuchungen bestätigen dabei nicht nur die hier zuvor beschriebene Verkopplung von Kunstgeschichte und Kunstpädagogik. Vielmehr kommt er anhand der Auswertung archivalischer Quellen zum Ergebnis, dass in dieser Konstellation der Kunstgeschichte die Führungsposition zugekommen wäre.¹⁸ Diese Beobachtungen Klemms erhalten in Bezug auf den hier diskutierten Gegenstand eine besondere Spannung, werden ihnen die retrospektiven Beschreibungen der Situation der Kunstgeschichte in der DDR, die fast durchweg das Szenario eines in seiner Substanz bedrohten Faches rekonstruieren, gegenübergestellt. In der Rückschau wird demnach für beide Fächer eine Nachordnung nach oder aber Marginalisierung gegenüber dem jeweils anderen Fach beschrieben.

Ohne dass damit dieses Phänomen ausreichend beschrieben wäre oder gar eine Erklärung gefunden hätte, soll hier auf einen womöglich darin enthaltenen, doppelten Konflikt hingewiesen, oder besser: dieser zur Diskussion gestellt werden. Zum ersten stellt sich die Frage, aus welcher Perspektive auf die Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR geschaut wird und welche Kriterien zu ihrer Beurteilung angelegt werden. Es geht dabei auf dieser Ebene nicht so sehr um die Frage des Verhältnisses des Faches zur Gesellschaft oder das Bemessen ihrer fachlichen Leistung, sondern zunächst darum, wie weit vom jeweils gegenwärtigen Selbstverständnis des Faches und seinen Begriffen im Sinne einer Historisierung des Gegenstandes abstrahiert werden muss. Eng damit verbunden ist ein zweiter Konflikt, der sich freilich beim gegenwärtigen Forschungsstand erst in Umrissen abzeich-

net, nämlich jener zwischen der überkommenen fachlichen Tradition der Kunstgeschichte auf der einen Seite und einer politisch und ideologisch motivierten Neubestimmung des Faches, wie sie im Laufe der 1960er Jahre erfolgte, auf der anderen Seite.¹⁹ Diesem Problem soll an dieser Stelle mit einer Frage und einer These, die in den zweiten Abschnitt des Beitrages überleiten, in einem ersten Versuch beigegeben werden: Welche Funktion und welche Aufgabe kam der neu geschaffenen Struktur, in der in Greifswald etwa die Kunstgeschichte eng mit der Kunsterziehung verzahnt war, zu? Nähert man sich einer Antwort auf diese Frage weniger aus der Perspektive des jetzigen fachlichen Selbstverständnisses als vielmehr entlang des zeitgenössischen, für diese Verkopplung genutzten Begriffes der Kunstwissenschaft, kann womöglich ein Blick auf die Geschichte des Faches in der DDR gewonnen werden, in dem es nicht marginalisiert erscheint, sondern als *Kunstwissenschaft* eine neue und hinsichtlich der Bedeutung, die der Kunst in der DDR zugewiesen wurde, gesellschaftlich dezidiert relevante Rolle zu spielen aufgefordert war.

Kunstwissenschaft

Im Ergebnis der Reform, die an der Greifswalder Universität mit dem 1. Januar 1969 als abgeschlossen galt, ging die Greifswalder Kunstgeschichte im Wissenschafts- und Lehrbereich Kunstgeschichte in der bereits genannten Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaft auf.²⁰ Damit war ein Prozess abgeschlossen, bei dem im Ergebnis der soeben als Untersuchungsfelder skizzierten Vorgänge die Kunstgeschichte als universitäres Fach in der Lehr- und in der Forschungspraxis, damit aber auch – so die im Ergebnis des ersten Abschnittes formulierte These – im Wissenschaftssystem neu verortet worden war. Erst 1983 sollten wieder Studierende für den Diplomstudiengang Kunstgeschichte an der Universität Greifswald immatrikuliert werden.²¹

Diese erneute Emanzipation des Faches Kunstgeschichte war das Verdienst Hannelore Gärtners, die 1969 als Leiterin des Wissenschafts- und Lehrbereichs Kunstgeschichte eingesetzt worden war. Gärtner hatte in Leipzig Kunsterziehung studiert und war anschließend bei der *Association Internationale des Critiques d'Art* (AICA), dem Internationalen Verband

der Kunstkritiker, tätig gewesen. 1961 war sie in Greifswald auf Grundlage ihrer Dissertation zu *Wesen und Funktion der bürgerlichen Kunsterziehungsbewegung in der Zeit von 1885–1901, untersucht und dargestellt an der Hamburger Kunsterziehungsbewegung* promoviert worden. Seit 1963 Aspirantin am Caspar-David-Friedrich-Institut, hatte sie sich 1967 in Greifswald mit der Studie *Bildende Kunst gegen Militarismus und Krieg. Die Entwicklung der realistischen bildenden Kunst in Deutschland in der Auseinandersetzung mit Militarismus und imperialistischem Krieg 1912–1924* habilitiert.²² Mit ihrer Ausbildung, insbesondere mit ihrer Dissertation und ihrem Interesse an der zeitgenössischen Kunst wies Gärtner eine starke Affinität zur Kunstkritik und Kunsterziehung auf. Indem sie mit ihrer Habilitation zugleich das Problem des Realismus behandelte, verbanden sich in ihrer somit mehrfach konturierten Qualifikation wesentliche Kernpunkte, die von einer als Kunstwissenschaft begriffenen Kunstgeschichte erwartet wurden.

Im Lexikon der Kunst von 1971 heißt es zur Kunstwissenschaft, sie sei eine „gesellschaftswissenschaftliche Disziplin, welche die als Kunst zu Tage tretenden spezifischen Formen der ästhetischen Aktivität [...] des Menschen in ihrer historisch-konkreten Vielfalt sowie die zugrundeliegenden objektiven Gesetzmäßigkeiten erforscht, darstellt und aktiv zu entwickeln hilft.“ Auch wenn die Kunstwissenschaft nach dieser Definition ihrem Gegenstand nach eine historische Wissenschaft blieb, so wurde ihr eigentliches Ziel von der Rolle her, die der Kunst zugewiesen wurde, nämlich als ein die gesamte sozialistische Gesellschaft durchdringendes und aktiv positiv gestaltendes Element, verstanden. Hierzu hatte die Kunstwissenschaft respektive Kunstgeschichte als Fach unmittelbar beizutragen, und zwar nicht nur als „Instrument zur offensiven Verbreitung und schöpferischen Entwicklung der wissenschaftl[ichen] Weltanschauung des Marxismus-Leninismus“, sondern – als eine „Wissenschaft von der Prognose, Planung, Leitung und Organisation der mit der Kunst verbundenen Prozesse und Kommunikationsvorgänge in der sozialist[ischen] Gesellschaft“ – auch als Agent des sozialistischen Realismus.²³ Ziel war es demnach, mit der Kunstwissenschaft die Kunst als Phänomen menschlichen Tuns in ihrer Geschichte, Theorie und Praxis und dabei in der

Gesamtheit ihrer weltweiten Erscheinungsformen, d. h. nicht beschränkt auf die europäische (eigentlich westeuropäische) Kunstgeschichte, auf die sich bis dato die deutsche Kunstgeschichtsschreibung konzentriert hatte, zu erforschen.

Die beschriebenen institutionellen Veränderungen, wie sie in Greifswald in den 1960er Jahren statt hatten, sowie die Wahl Hannelore Gärtner als Leiterin des Wissenschafts- und Lehrbereichs Kunstwissenschaft, also die enge Verbindung von historischer Forschung, kunstpädagogischer Bildung, Kunstkritik und Realismusforschung, haben, so scheint es, in dieser Definition ihre konzeptionelle Begründung – oder/und umgekehrt: Für die Umsetzung dieses Programms war mit der Hochschulreform ein wirkungsmächtiger institutioneller Rahmen geschaffen worden. Folgt man dieser Beobachtung, so erscheinen die Neupositionierung der Kunstgeschichte im Zuge der Hochschulreform und die hier wiedergegebene Idee der Kunstwissenschaft als zwei Teile ein- und desselben, stringent durchdachten Programms. Dieses entsprach mit der unbedingten Forderung nach der Anwendbarkeit historischer Forschung für die Gegenwart dem Rationalisierungsbedürfnis, das der Hochschulreform zu Grunde lag. In dieser Perspektive wäre die Definition der Kunstwissenschaft, wie sie 1971 im Lexikon der Kunst formuliert worden ist, nicht so sehr „überzogen“, wie Harald Olbrich es aus der Rückschau von 1991 formulierte,²⁴ als vielmehr präzise Beschreibung der Aufgaben, die in der Auseinandersetzung mit der Kunst bewerkstelligt werden sollten, sowie der dafür zu nutzenden Methode, und zwar verknüpft mit einem ideologisch begründeten Wahrheitsanspruch.

Im Ergebnis war das Fach also in einen wissenschafts- und kulturpolitischen Kontext gesetzt und darin definiert, innerhalb dessen es nur bedingt in den bis dahin tradierten fachlichen Abgrenzungen zu fassen ist. Das hat Konsequenzen für die weitere Ausdifferenzierung des hier interessierenden Forschungsgegenstandes. Einerseits gilt es, das theoretische Programm samt der damit unzweifelhaft verbundenen Forderung nach Realisierung desselben als Wirkungsfaktor ernst zu nehmen. Andererseits klingt in der weitergehenden Reflexion Olbrichs über das Konzept der Kunstwissenschaft, das er in eine Zeit datiert, „in der Kunst- und Wissenschaftspolitik den Sinn kunstge-

schichtlichen Arbeitens und Ausbildens erneut existentiell in Frage gestellt hatten“, jene Spannung zwischen dem im Zuge der hier beschriebenen Vorgänge realisierten Konzept und dem sich aus der Geschichte ergebenden Selbstverständnis des Faches an,²⁵ wie sie schon im Zusammenhang mit der Reflexion über die Hochschulreform beschrieben wurde. Dass Olbrich diese Einschätzung aus der Perspektive der Nachwendezeit und damit auch aus einem Abstand von zwei Jahrzehnten gibt, hebt diese Beobachtung nicht unbedingt aus. Die freilich notwendige quellenkritische Distanz zu den Reflexionen Olbrichs kann vielmehr genutzt werden, um zu fragen, inwiefern das soeben mit einerseits und andererseits Polariserte in der Praxis, und zwar im Handeln der jeweiligen Person oder auch der Gemeinschaft von Personen, in einem permanenten Aushandlungs-, Abwägungs- und Ausgleichprozess stand, hierüber also miteinander verbunden war und dabei eine gemeinsame, letztlich bis in die Nachwendezeit reichende Dynamik entwickelte.²⁶

Für die Analyse kann es dabei sinnvoll sein, zunächst beide Stränge einzeln genauer zu untersuchen. So gilt es, die programmatische Verzahnung der Kunstgeschichte mit der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und der Kunsterziehung – und zwar im weiteren Sinne verstanden als sozialistische Erziehung durch und mit der Kunst – anzunehmen und auf ihre konzeptionelle Substanz, institutionelle Realisierung und tatsächliche Wirksamkeit für die spezifisch kunstgeschichtliche Forschung zu befragen. Einige wichtige Aspekte seien hier angedeutet. Notwendig scheint etwa, die Genese des Begriffes der ‚Kunstwissenschaft‘ und die Wandlung des damit verbundenen Verständnisses in seiner spezifischen Adaption in der DDR nachzuzeichnen. Der Definition im Lexikon der Kunst von 1971 nach stand die Kunstwissenschaft hier in der Tradition der marxistisch-leninistischen Ästhetik, Kunst- und Gesellschaftstheorie. Zugleich beanspruchte sie das Erbe der ‚fortschrittlichen bürgerlichen‘ Kunstwissenschaft.²⁷ Diese Beanspruchung verweist darauf, dass die Genese der Idee von einer sozialistischen Kunstwissenschaft in der DDR nicht allein aus der Adaption des Marxismus-Leninismus und der sowjetischen Kunstdiskussion und -theorie heraus beschrieben werden kann. Diese Rezeptionslinie

muss freilich verfolgt werden, zugleich aber nach Anschlusspunkten gefragt werden etwa in den in Deutschland seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu beobachtenden Bemühungen, einerseits die empirische Kunstgeschichte mit theoretischen Konzepten zu verknüpfen, andererseits sie in die Verantwortung für die Erziehung mit und zur Kunst zu nehmen. Dass in der kunstwissenschaftlichen Forschung der DDR hierauf ein besonderes Augenmerk gerichtet wurde, zeigt sich nicht nur in der oben genannten Dissertation von Hannelore Gärtner, sondern auch darin, dass es am damaligen Institut für Kunstgeschichte und Kunsterziehung in Leipzig seit den 1960er Jahren einen Forschungsschwerpunkt *Geschichte der deutschen Kunsterziehung unter besonderer Berücksichtigung des 19. und 20. Jahrhunderts* gab.²⁸ Erkenntnisversprechend dürfte es sein, diese wissenschaftshistorische Perspektive mit einer Reflexion auf der zeitgenössischen Ebene zu verbinden und zum einen danach zu fragen, ob es in den anderen sozialistischen Ländern unter der Maßgabe der Doktrin einer sozialistischen Wissenschaft zu einem ähnlich fokussierten Konzept der Kunstwissenschaft kam und welche möglicherweise ‚nationalen‘ Spezifika dabei ausgebildet wurden. Zum anderen böte sich ein Vergleich mit der kritischen Kunstwissenschaft an. In der Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Praxis bemühte sich in etwa zur gleichen Zeit in der Bundesrepublik eine jüngere Generation von Kunsthistorikern um eine engere Verbindung von historischer Forschung zur Kunst und Praxis der Vermittlung von Kunst.²⁹ Es ließe sich nach gemeinsamen historischen Ausgangspunkten und deren jeweils differierender Interpretation fragen und – nicht zuletzt – die Anwendung marxistischer Theorie auf die Kunstgeschichte vergleichen.

Die Reflexion über die theoretischen Diskussionen gilt es dabei mit der Frage zu verbinden, von wem sie geführt wurden und welche konkreten Formen für die geforderte und avisierte Verkopplung von Kunst, Kunsterziehung und Kunstgeschichte in der Praxis gefunden und wie weit diese tatsächlich wirksam wurden. Als Institution, die hierbei eine wortführende und koordinierende Position einnahm, tritt sowohl in den bisherigen Untersuchungen zur Fachgeschichte sowie den gedruckten zeitgenössischen Quellen die kunstwissenschaftliche Forschung und Lehre am Institut für

Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED (ab 1979 Akademie) hervor.³⁰ Eine Untersuchung der Aufgaben, der Kompetenzen und der tatsächlichen institutionellen und diskursiven Reichweite des hiesigen Lehrstuhls für Marxistisch-Leninistische Kultur- und Kunstwissenschaften und der mit ihm verbundenen Organisationseinheiten erscheint daher als ein dringendes Forschungsdesiderat.

Auf die universitäre Verklammerung der Lehre der Kunstgeschichte und der Ausbildung der Kunsterzieher wurde bereits verwiesen. Sie wäre in einer Geschichte der betreffenden kunsthistorischen Institute nicht nur zu benennen, sondern als Gegenstand der Analyse unbedingt zu berücksichtigen.³¹ Die universitäre Verantwortung der Kunsthistoriker wurde aber – zumindest zeitweise – noch weiter ausgedehnt. Unter der theoretischen Maßgabe, dass ein „gesetzmäßige[r] Zusammenhang von Intelligenz, Schöpfer-tum, parteilichem Verhalten und Kunstverständnis“³² bestünde, und mit dem Ziel, durch ästhetische Bildung Schöpferkraft und Innovation der Hochschulkader anzuregen, wurden Veranstaltungen, wie etwa die zweiwöchigen Kulturpraktika in Jena, unter Beteiligung und Leitung von Kunsthistorikern durchgeführt. Bei diesen wurden Studierende unterschiedlichster Fächer mit Fragen der Ästhetik, der Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte in Kontakt gebracht.³³ In dieser aus der fachlichen Perspektive auf den ersten Blick abseitigen Erscheinung zeigt sich die enge Verschränkung von institutioneller Reform, fachlichem Konzept und Rationalisierungsgedanken besonders deutlich. Für ein Verständnis der Idee der Kunstwissenschaft in der DDR könnten diese Veranstaltungen, gerade in der ihnen zu Grunde liegenden konzeptionellen Zuspitzung, ein interessanter Untersuchungsgegenstand sein.

Die ideologisch geforderte Aktualisierung kunstgeschichtlicher Forschung, d. h. die Aufgabe, kunsthistorische Erkenntnis so aufzuarbeiten, dass sie Hilfestellungen für die Lösung zeitgenössischer Fragen der Kunst gäbe, legt überdies nahe, die kunstwissenschaftliche und darin auch die explizit *kunstgeschichtliche* Forschung in einem engen Rückbezug auf die Rolle, die der Kunst in der DDR zugewiesen wurde, und dabei insbesondere auf die Diskussion um das Leitbild des sozialistischen Realismus zu betrach-

ten. Dass hier von einem mehrfach gelagerten Wechselverhältnis zwischen kunsttheoretischer Diskussion, kunsthistorischer Forschung und künstlerischer Praxis ausgegangen werden darf, wird am Beispiel der sogenannten Greifswalder Romantik-Konferenzen im dritten Teil dieses Beitrages noch ausführlich zu zeigen sein. Ohne den Ergebnissen dort im Detail vorzugreifen, kann hier schon angemerkt werden, dass solch eine wechselseitige Betrachtung Erkenntnisgewinn sowohl für die Geschichte der Kunsthistoriografie wie auch für die Entwicklung der Kunst in der DDR verspricht.

Es darf angenommen werden, dass die mit der Aktualisierung verbundene Forderung, die Kunstwissenschaft habe „Instrument der Führungstätigkeit der kulturpolitischen und künstlerischen Prozesse zu sein“,³⁴ ein Grund dafür war, Künstler und Kunstwissenschaftler in einer Organisation, nämlich im Verband der Bildenden Künstler der DDR, sowie mit einem Publikationsorgan, der Zeitschrift *Bildende Kunst*, zusammenzuführen. Die Gründung eines eigenständigen Verbands der Kunsthistoriker der DDR unmittelbar nach der politischen ‚Wende‘ von 1989 ist wiederum Hinweis darauf, dass diese Verkopplung für die Repräsentation und Vertretung kunsthistorischer Forschung als nicht ausreichend bzw. nicht adäquat wahrgenommen wurde.³⁵ Hier wie im wiederholten Bemühen um die Etablierung einer eigenen kunsthistorischen Zeitschrift der DDR scheint jener zeitgenössische Konflikt auf, der am Ende des ersten Abschnittes zur Diskussion gestellt wurde und zu dem eine Studie zur Geschichte der Sektion Kunstwissenschaft im Verband einen interessanten Zugang legen könnte.

Mit Hilfe des sich durch derartige Forschungen zur Frage der Theorie und Praxis der Kunstwissenschaft verdichtenden Bildes ließen sich die Dimensionen der geforderten Kompetenzen des so bezeichneten Faches erfassen und beschreiben. Ein solch breiter Zugang erscheint notwendig, auch um die explizit *kunst-historische* Forschung in dem ausgedehnten Verantwortungsbereich der Kunstwissenschaft verorten und die Rolle, die sie darin zu spielen aufgefordert war und spielte, bestimmen zu können. Nicht zuletzt gilt es zu fragen und zu prüfen, ob und wenn ja, in welchem Rahmen und in welcher Form sich die kunstgeschichtliche Forschung an den Rändern dieses Kon-

zepts vom Diktat einer sozialistischen Kunstwissenschaft und damit einer marxistisch-leninistischen Deutung der Kunstgeschichte zu lösen oder aber dieser aus dem Weg zu gehen vermochte.

Über den Umfang kunsthistorischer Forschung an den Universitäten kann, da es an entsprechenden Studien bis dato fehlt, noch keine fundierte geschweige denn differenzierte Aussage getroffen werden. Gleichwohl deuten sich Aspekte an, die es erlauben, die eine oder andere Fragestellung zu formulieren. Zum einen scheint eine Betrachtung sinnvoll, in der die, freilich notwendigerweise spezifisch zu erforschende, Geschichte der einzelnen kunstgeschichtlichen Institute zugleich immer auch dahingehend befragt wird, wie das einzelne Institut innerhalb der Landschaft der universitären Kunstgeschichte der DDR verortet war bzw. wurde. Denn es darf angenommen werden, dass das Fach Kunstgeschichte – wie auch andere Fächer – im Vollzug der Hochschulreform mit dem Ziel der Rationalisierung als ein auf der Ebene der Republik in sich abgestimmtes System begriffen worden ist, in dem einzelnen Instituten Forschungsschwerpunkte zugewiesen bzw. die Ausarbeitung solcher von den Instituten eingefordert wurde.³⁶ Die Frage danach, welches die Faktoren waren, die die jeweilige Fixierung der Forschungsschwerpunkte bestimmten, ist dabei gleichermaßen von Bedeutung wie auch die Prüfung, welche inner- und zwischeninstitutionellen Dynamiken daraus erwachsen und welche Spielräume jenseits der verordneten Forschung bestanden.³⁷

Zum anderen erscheint es erforderlich, die Untersuchungsperspektive auch in dieser Fragestellung über die Universität hinaus zu schärfen. Denn parallel zur Hochschulreform wurde die Rolle der Akademie der Wissenschaften neu bestimmt. Ihre nachdrückliche Förderung stand in einer zunehmenden Konkurrenz zu den primären Interessen der Hochschulen und Universitäten. Bereits 1963 war der Akademie das Promotionsrecht zuerkannt worden, das 1969 auf ein uneingeschränktes Recht zur Erteilung der A- und B-Promotion ausgeweitet wurde. Darüber hinaus kam der Akademie eine größer werdende Rolle in der Wissenschaftskoordination zu.³⁸ Ob und inwiefern diese Aufwertung der Akademie sich auf die kunstgeschichtliche Forschung ausdehnte, wäre zu prüfen.³⁹

Ähnliche Untersuchungen wären für die Museen und die Institutionen der Denkmalpflege zu unternehmen, um das Feld kunstgeschichtlicher Forschung in der DDR bestimmen und beschreiben und die universitäre Kunstgeschichte darin verorten zu können. Inwiefern die Forschungsinstitutionen und die Einrichtungen der Denkmalpflege tatsächlich, wie Ernst Badstübner es erinnerte, zu einem Refugium jenseits einer ideologisch determinierten Kunstwissenschaft war, wäre zu untersuchen.⁴⁰

Das Forschungsfeld, welches ausgehend vom Konzept der Kunstwissenschaft, wie es in den 1970er Jahren bestimmt worden war, aufgeschlossen werden kann, ist mit den vorangegangenen Überlegungen freilich nur umrissen, und es sind Vorschläge zu einer möglichen systematischen Annäherung an dasselbe zur Diskussion gestellt. Gleichwohl lässt sich die am Ende des ersten Abschnittes formulierte Frage – und zwar im Sinne eines Zwischenergebnisses, das durch vertiefende Untersuchungen zu verifizieren wäre – dahingehend beantworten, dass die mit der 3. Hochschulreform realisierte Neuverortung des Faches Kunstgeschichte im universitären und Wissenschaftssystem der DDR in einem engen, wenn nicht gar in einem wechselseitigen Zusammenhang mit der Durchsetzung eben dieses Konzeptes der Kunstwissenschaft stand. Indem – diesem folgend – die Gegenstände der Kunstgeschichte derart aufbereitet werden sollten, dass sie unmittelbar oder aber vermittelt über die zentrale und aktive Rolle, die die Kunstwissenschaft für die weitere Ausarbeitung und Entwicklung des sozialistischen Realismus zu spielen hatte, zur ästhetischen Bildung der sozialistischen Persönlichkeit beitragen sollten, bestätigt sich die im Anschluss an die Frage formulierte These. Denn aus dieser Perspektive kam der Kunstgeschichte als Kunst*wissenschaft* eine durchaus gewichtige Bedeutung in der sozialistischen Gesellschaft zu. Was hier sogar als Aufweitung des Aufgaben- oder auch Verantwortungsspektrums beschrieben werden könnte, war jedoch mit der alleingültigen Anwendung des Marxismus-Leninismus und dem mit diesem verbundenen historischen Materialismus eine radikale methodische Einschränkung und damit zugleich ein Ausschluss anderen kunstgeschichtlichen Verständnisses und wissenschaftlicher Zugänge. Aus dieser Perspektive war die

Disziplin der Kunstgeschichte in ihrem bis dahin ausgeprägten Profil samt der darin eingefassten Differenziertheit ihrer Gegenstände, Fragestellungen, Deutungshorizonte und analytischen Zugänge in Frage gestellt, ist also die These nicht zutreffend.

Es ergibt sich somit ein zweifaches, nicht unbedingt widersprüchliches Ergebnis. Vielmehr verweist die Doppelperspektive auf zwei unterschiedliche Bezugsebenen, die gleichwohl in der historischen Realität miteinander aktiv verschränkt wurden. Hier schließt sich eine Frage an, die in den dritten Abschnitt überleitet: Wie wurde diese Verschränkung gestaltet, wurden Anknüpfungspunkte herausgearbeitet, Konflikte und Anpassungsprobleme gelöst? Wie auch schon in Bezug auf die 3. Hochschulreform vorgeschlagen worden ist, den Prozess, der zur Neuverortung des Faches geführt hat, als eine Auseinandersetzung zwischen ideologischem Anspruch und fachlicher Diskussion zu untersuchen, so soll auch hier die Verschränkung der beiden Ebenen als ein mehrfach gelagerter Aushandlungsprozess begriffen werden. Hierbei, so die anschließende These, erzeugte dieser Prozess eine Dynamik, in deren Ergebnis nicht nur die Positionierung des Faches neu justiert wurde, sondern auch das Konzept der Kunstwissenschaft einer Veränderung unterlag.

Romantikrezeption

Die Beschäftigung mit der Romantik hatte, mit einem besonderen Augenmerk auf das Werk von Caspar David Friedrich, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts einen Platz in der Forschung des Greifswalder Instituts für Kunstgeschichte. Sie wurde auch nach dem Krieg fortgeführt.⁴¹ Gleichwohl galt die Romantik als Kunst einer ‚mystischen Verklärung‘, die zunächst wenig Anschlusspunkte für eine gegenwartsorientierte Auseinandersetzung unter dem Leitbild des Realismus bot. Hierin mag der Grund dafür liegen, dass Joachim Fait, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut, in seiner Vorstellung desselben im Rahmen der repräsentativen dreibändigen Festschrift, die aus Anlass des 500jährigen Jubiläums der Ernst-Moritz-Arndt-Universität 1956 herausgegeben wurde, die Romantik keines Wortes würdigt,⁴² sich das Institut gleichzeitig aber mit der *Caspar-David-Friedrich-Ausstellung*, die in Kooperation mit dem Museum der Stadt Greifswald

ausgerichtet wurde, an den Jubiläumsfeierlichkeiten teilnahm.⁴³ blieb also die Romantikforschung zwar gegenwärtig, so konnte offensichtlich jedoch mit ihr zunächst keine wissenschaftspolitisch relevante Profilierung erreicht werden.

Umso bemerkenswerter ist es, dass mit der Konferenz *Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlichen Revolution von 1848*, die 1974 unter der Leitung von Hannelore Gärtner ausgerichtet wurde und die sehr rasch als Erste Greifswalder Romantik-Konferenz in die Annalen einging, und den anschließenden fünf weiteren Romantik-Konferenzen, die bis zum Ende der DDR folgten,⁴⁴ der Lehr- und Forschungsbereich Kunstgeschichte der Greifswalder Universität ein dezidiertes Profil ausbilden konnte. Folgt man den Erinnerungen von Ernst und Helga Ullmann, so kam die Idee zu dieser Konferenz aus dem Kreis der Kunsthistoriker, die damit gezielt einen Forschungsschwerpunkt für die Greifswalder Kunstgeschichte zu etablieren suchten und sich dafür argumentativ geschickt der Erfolge der Dürer- (1971) und der Cranach-Ehrungen (1973) bedient hätten.⁴⁵ Tatsächlich war die Romantik-Konferenz Teil der groß angelegten *Caspar-David-Friedrich-Ehrung der DDR*, die mit der Ausstellung *Caspar David Friedrich und sein Kreis*, die von November 1974 bis Februar 1975 in Dresden gezeigt wurde, ihren Höhepunkt und mit einer Briefmarkenserie mit Motiven von Werken Friedrichs populäre Verbreitung fand.⁴⁶ Es trafen zu diesem Zeitpunkt demnach, so scheint es, fachliche, wissenschaftspolitische und kultur- bzw. nationalpolitische Interessen zusammen, die nicht nur im konkreten Moment mit der Figur Caspar David Friedrichs der Romantik größere Wahrnehmbarkeit gewährten, sondern mit Blick nach Greifswald der dortigen Kunstgeschichte auch eine nachhaltige Neuausrichtung und institutionelle Stärkung ermöglichten.

Ohne Frage – dies war konstitutives Element der sozialistischen Kunstwissenschaft – war die Kunstgeschichte dabei vor allem mit der ersten Romantik-Konferenz dabei in die Pflicht genommen, die Romantik, und zwar hier im Werk von Caspar David Friedrich, auf ihr Verhältnis zum Realismus hin zu befragen, seinen Wert für das ‚nationale Erbe‘ der DDR und damit für den sozialistischen Realismus zu bestimmen.

Hannelore Gärtner verfuhr in ihrer Festrede aus Anlass des 200. Geburtstages Friedrichs zunächst pragmatisch, indem sie eine Parallele zu Dürer und Cranach zog, deren Bedeutung für das nationale Erbe der DDR mit den vorausgegangenen Ehrungen gewissermaßen bereits kanonisiert worden war.⁴⁷ Sodann spannt sie das Schaffen Friedrichs historisch zwischen die Französische Revolution von 1789 und die Märzrevolution von 1848 ein. Sie erhielt auf diese Weise einen historischen Rahmen, mit dessen Hilfe sie ganz im Sinne einer historisch-materialistischen Deutung auf die Bedingtheit des Schaffens Friedrichs verweisen, andererseits genau vor diesem historischen Hintergrund ungelöster gesellschaftlicher Konflikte das Werk Friedrichs als ein über seine Zeit hinausweisendes charakterisieren konnte. Gärtner verfeinerte dabei ein bereits bestehendes Interpretationsmodell, mit dem insbesondere der patriotische Gehalt der Bilder Friedrichs, das in ihnen neu gefasste Verhältnis von Mensch und Natur und eine als positiv zu bewertende neue Vorstellung des menschlichen Individuums herausgearbeitet worden war.⁴⁸

Neu erscheint bei Gärtner jedoch die Verschränkung der Interpretation des Friedrichschen Werks mit Reflexionen über die Kunst der DDR. Diese gedankliche Verknüpfung ist nur an einigen Stellen explizit, scheint aber dem gesamten Text, mal enger, mal lockerer, eingewoben. Auffallend verdichten sich die Verweise dort, wo die „Naturverbundenheit, die starke Emotionalität, die sensualistisch-realistische Wiedergabe charakteristischer Eigenarten der Natur“ und die Poesie der Romantik als ein gerade durch die subjektive Vermittlung des Künstlers wertvolles, neues Verhältnis zwischen Künstler und Betrachter, und zwar als eine besondere Art des Realismus vorgestellt werden.⁴⁹ Ein Satz wie: „Der außerordentliche Bezug zur romantischen Kunsttradition, der sich gegenwärtig im Kunstschaffen der DDR abzeichnet, macht generell darauf aufmerksam, daß uns die Kunstauffassung Friedrichs nahe steht“⁵⁰ – ein Satz, dessen Aussage changiert und der nicht klar bestimmen lässt, ob das zeitgenössische Schaffen durch den Verweis auf Friedrich gestützt oder aber die Beschäftigung mit dem Werk Friedrichs durch den relevanten Gegenwartsbezug legitimiert werden soll – lässt erahnen, dass hier nicht nur eine Einordnung Friedrichs in die

Kunstgeschichte vorgenommen und hierbei ein kunsthistorisches Forschungsfeld erschlossen werden sollte. Vielmehr wurde eine durchaus subtile kunsttheoretische Diskussion geführt, bei der – gewissermaßen dem potentiellen Widerspruch vorausgehend entgegenstehend – im wechselseitigen Verweis mit der Instanz des jeweils Anderen im Rücken Argumente formuliert wurden, mit deren Hilfe der enge Realismusbegriff sowohl für die Analyse des historischen Gegenstandes wie auch für die Praxis der Kunst aufgebrochen werden konnte.

Der Vorstoß Gärtners erschöpfte sich dabei nicht in ihrer Rede. Entsprechend der in der Struktur der Hochschule angelegten Verkopplung von Kunstgeschichte und Kunsterziehung sowie der engen institutionellen Verbindung mit anderen geisteswissenschaftlichen Fächern in der Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaft war das fachliche Spektrum der Teilnehmer an der Konferenz breit gefächert. Der Schwerpunkt der Beiträge lag ohne Zweifel auf der Analyse des Werkes Friedrichs und seiner historischen Bedingtheit; daran anknüpfend wurden grundsätzliche Probleme der Romantik und ihrer Rezeption zur Sprache gebracht. Hierneben jedoch finden sich Beiträge, die genau jenen Gegenwartsbezug herstellten, der im Sinne der Kunstwissenschaft gefordert war. So wurden in Auseinandersetzung mit Friedrichs Bildern Fragen der Kunsttheorie diskutiert, seine Arbeiten zur zeitgenössischen Kunst in der DDR in Bezug gesetzt und Möglichkeiten einer kunsterzieherischen Annäherung an das Werk Friedrichs erörtert.⁵¹ Diese Beiträge allein als Vorführung mustergültigen kunstwissenschaftlichen Arbeitens zu werten, wäre wohl zu kurz gegriffen. Es wäre vielmehr zu fragen – und dies in einer eng mit einander verflochtenen Betrachtung von Kunstentwicklung, Kunsthistoriografie und kunstpädagogischer Diskussion, ob und inwieweit diese Beiträge ihrerseits laufende Diskussionen ihrer Fächer spiegeln und dabei gezielt die mit der Rede Gärtners eröffnete Diskussion einer Revision des Realismusbegriffs aufnehmen und in die Kunstpraxis und -erziehung zu transformieren suchten. Aus dieser Perspektive wäre so die Forderung nach einer richtungsweisenden gegenwartsbezogenen Aktualisierung kunsthistorischer Forschung, aber auch der mit der Hochschulreform realisierte institutionelle

Rahmen – und zwar in Initiative der kunstwissenschaftlichen Fächer – genutzt worden, um die Diskussion um die zeitgenössische Kunst und den sozialistischen Realismus mit neuen Impulsen zu versehen und sowohl wissenschaftliche wie künstlerische Spielräume zu verschaffen.

Interessant dabei ist, dass diese Diskussion um den Realismusbegriff und der Vorstoß zur Etablierung der Romantikforschung im Rahmen der *Caspar-David-Friedrich-Ehrung der DDR* nicht nur unter dem Auspizium der staatlichen Behörden, sondern auch in Anwesenheit und – soweit dies aus den gedruckten Quellen zu erschließen ist – mit dem Wohlwollen der Vertreter der Hochschul- und Kulturpolitik und nicht zuletzt auch des Instituts für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED erfolgte.⁵² Zur Festveranstaltung aus Anlass des 200. Geburtstages Friedrichs, auf der auch Gärtner ihre Rede hielt, erschien der stellvertretende Kulturminister der DDR, Werner Rackwitz. Seine Rede folgte zunächst einer geradlinigen Argumentation. Im Anschluss an bereits genannte etablierte Interpretationen verwies Rackwitz auf die historische Bedingtheit des Werkes Friedrichs, dessen Kunst „in vieler Hinsicht durch ein Weltbild geprägt“ sei, „das nicht das unsere ist“. Gleichwohl könne man „auf keine künstlerische Äußerung verzichten [...], die Wesentliches zu sagen hat und deren Aneignung uns klüger und reicher macht“.⁵³ Diese Bemerkung war mit einer Argumentation verknüpft, die sowohl nach innen wie nach außen gerichtet war. Als Letzteres war mit ihr die Überzeugung verbunden, dass allein eine Perspektive, die das Werk Friedrichs in den Klassenwidersprüchen seiner Zeit verorte, eine richtige Interpretation desselben ermögliche. Mit dieser wäre nicht nur Friedrichs Werk gegen „mystifikatorische Deutungsversuche“ in Schutz zu nehmen, sondern die DDR könne vor diesem Hintergrund den Anspruch erheben, allein berechnete Erbin des Werks Friedrichs zu sein. Damit wehrte Rackwitz zugleich etwaige „Besitzansprüche“ ab, die auf die Imagination einer ‚einheitlichen deutschen Kulturnation‘ gerichtet seien.⁵⁴ Es darf vermutet werden, dass er hierbei die aus Anlass des 200jährigen Jubiläums des Geburtstages des Künstlers auch in der BRD intensivierte Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrich im Blick hatte, zu

der er somit die Greifswalder Veranstaltung in Konkurrenz setzte.⁵⁵

Kunstwissenschaft sei in diesem Sinne Auseinandersetzung mit dem Klassengegner; gleichwohl sei die Aneignung des Erbes ein schöpferischer Vorgang. Mit diesem nach innen, d. h. auf die Kunstwissenschaft in der DDR, gerichteten Blick setzte im zweiten Teil der Rede eine bemerkenswerte Lockerung der klassenkämpferischen Geradlinigkeit ein. „Künstlerische Erkenntnis der Wirklichkeit“, so Rackwitz, „geht nicht einfach in der ihr zugrundeliegenden Ideologie auf. Ohne das Verständnis der Wirkung der Kunst als Kunst, als künstlerische Lebenswahrheit, und damit ohne Vertrauen in ihren ‚ewigen Reiz‘, wird sich keine tiefe Beziehung zur Kunst der Vergangenheit herstellen.“⁵⁶ Mit der hier einsetzenden Argumentation gewährte er im Folgenden nicht nur der Kunst im Allgemeinen und sodann der Romantik im Konkreten, sondern auch der Kunstgeschichte als Wissenschaft, die eben diese „ästhetischen Eigenarten und Errungenschaften aufzudecken“ habe, einen eigenen, nicht an die Ideologie gebundenen Wirkungsraum bzw. Deutungshorizont. Mehr noch: Rackwitz betonte, dass „das Recht jedes Künstlers, seine schöpferische Persönlichkeit voll zu entfalten“, eine wertvolle Errungenschaft der Romantik gewesen, diese Persönlichkeit aber „einzig und unersetzlich“ sei. Mit der Anmerkung, dass mit Blick hierauf „Realismus keine Frage des Themas, sondern ein Wirklichkeitsverhältnis ist, das in der ganzen Vielfalt des Lebens auszudrücken möglich“ sei, machte er die voraufgegangene Beobachtung auch für das künstlerische Schaffen der Gegenwart geltend.⁵⁷

Der Gleichklang der Töne der Rede Rackwitz' und Gärtners jenseits der klassenkämpferischen Rhetorik ist bemerkenswert. Ohne eine marxistisch-leninistische Grundlage der kunstwissenschaftlichen Analyse zum Einen und das Dogma des Realismus zum Anderen explizit in Frage zu stellen, versuchten beide offenbar – dabei mit einer eher vorsichtigen Argumentation –, das allzu eng geschnürte Korsett der jeweiligen Leitlinien zu lockern. Diese Beobachtung scheint die oben eingenommene Perspektive, dernach mit der Ersten Romantik-Konferenz aus dem Kreis der Kunstwissenschaftler heraus ein „subtiler“ Versuch unternommen worden sei, mit dem einerseits der kunstge-

schichtlichen Forschung und andererseits der Kunst selbst analytischer und künstlerischer Spielraum verschafft werden sollte, in Frage zu stellen – dies umso mehr, als die Ansprache Rackwitz' auf der Festveranstaltung dem Protokoll nach der Rede Gärtners vorausgegangen sein dürfte, in jedem Fall im Konferenzband als erster Beitrag abgedruckt wurde; er also auf diese Weise der Rede Gärtners die Brisanz zu nehmen oder aber umgekehrt: dieser bereits vorausgehend kulturpolitische Absolution zu erteilen scheint.

Das Phänomen kann hier nur auf der Oberfläche der gedruckten Texte beschrieben werden, die eine eigene historiographische Spezifik besitzen und auf dieser Ebene einer eingehenderen Untersuchung unterzogen werden müssen. Um dem gewiss viel komplizierteren Verhältnis der Texte aber und damit dem Charakter und dem Impuls ihres Wechselbezuges auf die Spur zu kommen, wird es unumgänglich sein, die Genese der Idee der Konferenz und, in einem weiteren Rahmen, jener der *Caspar-David-Friedrich-Ehrung der DDR* mit archivalischen Quellen nachzuzeichnen. In diesem Beitrag kam es zunächst nur darauf an, auf das Ineinandergreifen fachlicher und kulturpolitischer Argumentation oder zumindest auf die Ähnlichkeit selbiger zu verweisen. Das heißt, dass mit der Annahme einer allein fachlich motivierten ‚Zersetzung‘ vorgegebener Dogmen womöglich der Blick auf die Genese neuer fachlicher und kulturpolitischer Positionen und dabei auf den absichtlichen oder auch unabsichtlichen Anteil der fachlichen Diskussion an der Kultur- und Nationalpolitik auf der einen und dem kultur-, hochschul- und nationalpolitischen Anteil an dem Erfolg scheinbar rein fachlich erkämpfter Ergebnisse auf der anderen Seite verstellt wird.⁵⁸ Vielmehr ist mit einer Dynamik zu rechnen und diese zu beschreiben, die ihre Impulse auf unterschiedlichen Ebenen aus unterschiedlichen Richtungen erhielt.

Das gewählte Beispiel gibt dabei Anlass darüber nachzudenken, inwiefern die Untersuchung von derartigen Großprojekten, wie etwa die *Caspar-David-Friedrich-Ehrung der DDR*, genau hierfür einen aufschlussreichen Zugang ermöglichen könnte, und zwar, wenn man sie mit ihrer vorauslaufenden Konzipierung, ihrer Organisation und anschließenden Auswertung als Raum einer verdichteten Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Akteuren, fachlichen,

politischen und staatlichen Vertretern, begriffe: gewissermaßen als ein Medium, in dem Diskussionen aus unterschiedlichen Richtungen miteinander vermittelt und damit, auch ohne dezidiert formulierte Richtungsänderungen, Neujustierungen vorgenommen und diese sogleich auf mehreren Ebenen artikuliert und an die verschiedenen Rezeptionsgruppen, einschließlich des öffentlichen Publikums, herangetragen werden konnten.

Auf einen Aspekt, der damit verbunden ist, in dem sich das Vorhergesagte aber in keinem Falle erschöpft, sei hier hingewiesen. Es ist bekannt, dass Konferenzen und Ausstellungen, wie jene im Rahmen der *Caspar-David-Friedrich-Ehrung der DDR*, einen wichtigen Kommunikationsraum darstellten, in dessen Rahmen sich die Kunsthistoriker nicht nur innerhalb der eigenen Fachgruppe in der DDR vernetzen konnten, sondern über Gäste sowohl aus dem sozialistischen wie auch nichtsozialistischen Ausland mit der Diskussion außerhalb der DDR in Kontakt kamen.⁵⁹ Zugleich kam derartigen Veranstaltungen innenpolitische wie vor allem außenpolitische Relevanz zu, da sich die DDR mit ihnen mit wissenschaftlichen Leistungen international repräsentierten und hierüber nicht zuletzt dem Anspruch auf eine eigene Deutung der Kunstgeschichte und damit der Berechtigung einer eigenen Souveränität Ausdruck verleihen konnte.⁶⁰

Im Rahmen der Friedrichforschung, vor allem der *Caspar-David-Friedrich-Ehrung der DDR* kam es dabei, soweit dies aus den gedruckten Quellen geschlossen werden kann – schon allein durch die Tatsache, dass das Werk Friedrichs in bedeutendem Umfang in Museen sowohl der damaligen DDR als auch der damaligen BRD aufbewahrt wurde – zu einer vergleichsweise engen Kommunikation über die innerdeutsche Grenze hinweg. Dies betraf sowohl den Austausch von fachlichen Informationen als auch die wechselseitige Ausleihe von Werken für die kurz hintereinander, erst in der Kunsthalle Hamburg, dann im Albertinum in Dresden, gezeigten Caspar David Friedrich-Ausstellungen.⁶¹ Was also in der DDR als exklusive Aneignung beansprucht wurde, zeigt sich in der Distanz der Retrospektive als eine deutsch-deutsche gemeinsame Aneignung, die entsprechend zu beschreiben wäre. Diese konstituierte sich nicht zuletzt auch darin, dass man in der wechselseitigen Kritik

sich mit den Positionen der jeweils andere Seite vertraut machte und seine eigene Argumentation daran schärfte.⁶²

Mit den vorangegangenen Reflexionen über die Erste Greifswalder Romantik-Konferenz ist der eine oder andere Ansatz vorgeschlagen, mit dem Zugang zu einer Antwort auf die am Ende des zweiten Abschnittes formulierte Frage, wie sich kunstwissenschaftliches Konzept und kunstgeschichtliche Forschung miteinander verschränkten, gelegt werden kann. Auf Grundlage der hier freilich nur in Ansätzen vorgenommenen Auswertung des Materials lässt sich schlussfolgern, dass die These, dass diese Verschränkung als ein Prozess zu betrachten sei, der eine Dynamik hatte und der im Ergebnis nicht nur die Positionierung des Faches neu justierte, sondern auch das Konzept der Kunstwissenschaft einer Veränderung unterzog, als Ausgangspunkt für vertiefende Studien sich als weiterhin tragfähig erweisen dürfte.

Fazit

Überschaut man die Forschung zur Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR, so zeigt sich, dass das Hauptaugenmerk bis dato auf der Zeit nach 1945 bis in die 1950er Jahre lag. Es fokussierte damit institutionelle, persönliche und konzeptionelle Übergänge von bzw. Brüchen zwischen der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit sowie Konflikte, die mit der Durchsetzung einer sozialistischen Wissenschaft, sowohl mit Blick auf die Institution, persönliche Lebenswege als auch fachliche Fragen entstanden. Wenig hingegen fand bisher die Geschichte des Faches der anschließenden Jahrzehnte das Interesse der Forschung. Diesen aber, folgt man den vorangegangenen Darlegungen, dürfte eine besondere Relevanz zukommen.

Die Kunstgeschichte in der DDR kennzeichnet in dieser Zeit, so das Ergebnis der vorliegenden Studie, eine spezifische Situation, die wesentlich durch die konzeptionelle Fixierung einer sozialistischen Kunstwissenschaft gestaltet wurde, für die im Rahmen der Universität im Zuge der 3. Hochschulreform zugleich eine institutionelle Entsprechung geschaffen wurde. Im Zuge dessen entstand eine spannungsreiche Konstellation zwischen dem klar definierten Konzept einer marxistisch-leninistisch fundierten Kunstwis-

senschaft, deren wissenschaftlicher und praktischer Aktionsraum durch die Rollen, die der Kunst, und zwar in Form des sozialistischen Realismus, in der DDR zugewiesen wurde, bestimmt war, auf der einen Seite und dem durch die Geschichte des Faches, seiner Gegenstände, Methoden und Fragestellungen geprägten disziplinären Profils der Kunstgeschichte, samt der darin eingeschlossenen Heterogenität, auf der anderen Seite.

Die historische Analyse beider Seiten, vor allem aber des Charakters, der Wirkungsorte und -mechanismen sowie der Dynamik der hierdurch entstandenen Konstellation eröffnen einen breiten, vielschichtigen Zugang zu einer Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR. Über die Genese des Konzepts der Kunstwissenschaft wie auch über die notwendige Verortung des Faches in den Diskussionen der 1950er und 1960er Jahre kann und muss von der beschriebenen Situation ausgehend die Analyse mit der Entwicklung in der Nachkriegszeit verbunden werden. In umgekehrter Perspektive reicht die vorgeschlagene Versuchsanordnung, da bis zum Ende der DDR das Konzept der Kunstwissenschaft und die institutionelle Verfasstheit desselben zwar diskutiert und in der Praxis neu justiert, jedoch in der Grundanlage nicht aufgehoben wurde, bis an das Ende der 1980er Jahre; mit den retrospektiven Reflektionen über die Kunstgeschichte in der DDR sogar noch darüber hinaus.

Mit Blick auf dieses Ergebnis ist die eingangs formulierte These, dass nämlich die fachfokussierte Narration über die Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR mit einer Perspektive zu konfrontieren und zu verklammern sei, die unabhängig vom Selbstverständnis des Faches nach der Rolle, die der Wissenschaft und der Auseinandersetzung mit der Kunst in der DDR zugewiesen wurde, fragt, belegt und doch auch in einem wesentlichen Punkt zu modifizieren. Richtig ist, dass Faktoren, die nicht originär mit der Spezifik des Faches zusammenhingen, eine große Rückwirkung auf dessen Wirkungsmöglichkeiten und institutionelle Situation hatten. Gleichwohl hat sich in der Formulierung der These unter der Hand doch jene Dichotomie zwischen Fach und außerfachlicher Forderung eingeschlichen, auf deren Hinderlichkeit im Laufe der Studie mehrfach verwiesen wurde. Mit dem hier vorgeschlagenen Zugang mag ein Mittel in die

Hand gegeben sein, einer solchen dichotomen Sortierung vorzubeugen. Mit der Kunstwissenschaft waren die außerfachlichen Forderungen in ein auf das Fach bezogenes System gebracht. Mit diesem hatten sich die Vertreter der Kunstgeschichte in ihrer Praxis auseinanderzusetzen, dieses gestalteten sie konzeptionell, inhaltlich und in der Kritik – in dem ganzen Spektrum der Möglichkeiten, Annahme, Subversion, Ablehnung etc. – mit. In diesem Sinne – das Beispiel der *Caspar-David-Friedrich-Ehrung der DDR* hat dies angedeutet – war die oben beschriebene Konstellation weder in den sie konstituierenden Teilen noch in deren Beziehung zueinander, noch in der Art und Weise des Verhältnisses zum außerfachlichen Bereich fix. Vielmehr erfuhr sie durch Eigendynamik, durch praktische Lösungen, die für entstandene Spannung gefunden wurden, und durch Impulse von außen Veränderungen, die ihrerseits die kunstgeschichtliche Forschung und Lehre in der Kunstwissenschaft und damit im Feld der Wissenschaft, aber auch innerhalb der Gesellschaft und der Kulturpolitik der DDR neu positionierte, ihr neue Aufgaben und Relevanz zukommen ließ.

Endnoten

- Zwischen 1960 und 1962/63 hatte Clasen, der bereits 1958 sein 65. Lebensjahr vollendet hatte, das Institut als kommissarischer Direktor geleitet. Zu Clasen und zur Geschichte des Caspar-David-Friedrich-Instituts in der Nachkriegszeit bis zum Ende der Dienstzeit Clasens siehe den Beitrag von Antje Kempe in dieser Ausgabe der *kunsttexte.de/ostblick* 2015.4: Kempe 2015, Konstruierte Kontinuität sowie Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 56.
- Zur Gründung des Instituts für Kunsterziehung: Reinl 1956, Daten. Zu Regel: Klemm 2012, Linie; Regel 2008, Das Künstlerische vermitteln.
- Zur Geschichte des Caspar-David-Friedrich-Instituts 1945-1990: Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 54-60.
- Olbrich 1991, Kunsthistorikertag, S. 231; Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 25-27; Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft, S. 375-376; Brandt 2010, Auftrag, S. 369-370. Zu Leipzig: Ullmann 1967, Institut Leipzig; Topfstedt / Zöllner 2009, Kunstgeschichte, S. 224-231. In Halle wurden bereits seit 1954/55 keine Studierenden für das Fach zugelassen. Es bestand die Möglichkeit eines externen Diplomabschlusses: Dolgner 2004, Mrusek, S. 216; Roch-Lemmer 2004, Jahn, S. 195.
- So vor allem die auf Grundlage unmittelbaren Erlebens formulierten, für einen Einstieg in das Thema wichtigen Darlegungen: Badstübner 1991, Kunsthistorikertag; Olbrich 1991, Kunsthistorikertag; Feist 2006, Kunstwissenschaft. Darüber hinaus etwa auch in diesem Sinne: Topfstedt Zöllner 2009, Kunstgeschichte; Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft.
- Kempe 2015, Konstruierte Kontinuität.
- Grundlegend zur sogenannten 3. Hochschulreform: Baske 1998, Hochschulwesen; Laitko 1998, Umstrukturierung; Lambrecht 2007, Wissenspölitik, S. 70-104. Für das Fach Kunstgeschichte liegen Darstellungen zur Humboldt-Universität zu Berlin (Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft) und zur damaligen Karl-Marx-Universität Leipzig (Klemm 2012, Linie, S. 191-204) vor.
- Olbrich 1991, Kunsthistorikertag, S. 230; Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 20-21; Fuhrmeister 2006, Rasse; Kratzke 2006, Kunsthistorisches Institut Leipzig; Brandt 2010, Auftrag; Doll 2010, Zwischenzeit; Kempe 2015, Konstruierte Kontinuität.
- Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 20-21.
- Fuhrmeister 2006, Rasse, S. 105.
- Siehe zu einer Kritik dieser Sichtweise: Dilly 2010, Terminologisch.
- Zu Hamann: Doll 2010, Zwischenzeit; Heftrig 2014, Fanatiker, insbesondere: S. 218-240. Zu Strauss: Brandt 2010, Auftrag; Kempe 2015, Konstruierte Kontinuität. Dort auch zu Clasen.
- Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft; Klemm 2012, Linie.
- Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft, S. 376-378; Klemm 2012, Linie, S. 58. Zu einer ähnlichen Einschätzung kamen aus eigenem Erleben auch: Badstübner 1991, Kunsthistorikertag, S. 235; Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 20-21. Zum generellen Misstrauen gegenüber der ‚bürgerlichen‘ Universität siehe: Jessen 1995, Entbürgerlichung.
- Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 25; Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft, S. 376-378. Zum Prinzip der „Prognostizierung“ als ein Teil einer in den 1960er Jahren verbreiteten zukunftsorientierten Perspektivierung der einzelnen Fächer siehe: Laitko 1998, Umstrukturierung, S. 153-154.
- Die vier weiteren Schwerpunkte waren zum ersten: „[D]ie politischen, kulturellen und ökonomischen Beziehungen im Ostseeraum“, drittens „[D]ie Verständigungsfunktion der Sprache unter besonderer Berücksichtigung der Stilistik für den muttersprachlichen und fremdsprachlichen Unterricht“ und viertens: „Wirkungsmechanismus des sozialistischen Bewußtseins“, Stamm-Kuhlmann 2006, Philosophische Fakultät, S. 460.
- Vgl. etwa das ganz ähnliche Vorgehen an der Universität Leipzig, dazu: Ullmann 1967, Institut Leipzig; Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 24; Topfstedt Zöllner 2009, Kunstgeschichte, S. 229.
- Klemm 2012, Linie, S. 47-58.
- Erst Badstübner etwa sprach in seiner Reflektion über die Fachgeschichte in der DDR auf dem Kunsthistorikertag 1990 in Aachen von einer „Verwischung des Berufsbildes des Kunsthistorikers in der DDR“, was nun zu korrigieren sei. Er forderte hierfür, das „Aufgabenprofil des Kunsthistorikers in der Öffentlichkeit wieder eindeutig zu definieren“, Badstübner 1991, Kunsthistorikertag, S. 237-238.
- Zur 3. Hochschulreform in Greifswald: Stamm-Kuhlmann 2006, Philosophische Fakultät, S. 449-462. Als zeitnahe Reflexion der Reform siehe: Universität Greifswald 525 Jahre 1982, S. 169-174. Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 58.
- Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 58-60. Allgemein zur Situation des Studiengangs Kunstgeschichte in der DDR: Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 23-25.
- Hannelore Gärtner, *Wesen und Funktion der bürgerlichen Kunsterziehungsbewegung in der Zeit von 1885-1901, untersucht und dargestellt an der Hamburger Kunsterziehungsbewegung*, Diss. Univ. Greifswald 1961 (Maschinenschr.). Dies., *Bildende Kunst gegen Militarismus und Krieg. Die Entwicklung der realistischen bildenden Kunst in Deutschland in der Auseinandersetzung mit Militarismus und imperialistischem Krieg 1912-1924*, Hab.Schr., Greifswald, Phil. F. 1967 (Maschinenschr.). Zu Gärtner: Ullmann / Ullmann 1999, Liebe Hannelore; Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 59-60.
- Kunstwissenschaft 1971, S. 816.
- Olbrich 1991, Kunsthistorikertag, S. 231.
- Ebenda.
- Hierfür sprechen auch die Quellen, die bis dato Baier und Klemm ausgewertet haben. Aus diesen geht hervor, dass das Konzept der Kunstwissenschaft zumindest in den 1970er Jahren den internen Diskussionen um die Perspektiven der Kunstwissenschaft zu Grunde lag, zugleich aber in Abgrenzung dazu die Berücksichtigung von Zugängen, Gegenständen und Methoden, die als spezifisch kunsthistorisch betrachtet wurden, eingefordert wurde, Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft; Klemm 2012, Linie.
- Kunstwissenschaft 1971, vor allem S. 816, siehe auch die Literaturverweise auf S. 817.
- Ullmann 1967, Institut Leipzig.
- Eine erste Aktion in dieser Hinsicht war ein Alternativprogramm, welches der Ulmer Verein und die Kunsthistorische Studierenden Konferenz (KSK) auf dem Kunsthistorikerkongress in Konstanz präsentierten. 1975 fand in Osnabrück eine Arbeitstagung des Ulmer Vereins unter dem Thema *Kunstpädagogik und Kunstgeschichte* statt, die in Heft 3 der *kritischen berichte* (1975) resümiert wurde. Fokussiert setzten sich die Beiträge in dem von Irene Below im selben Jahr herausgegebenen Sammelband *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* mit der Problematik auseinander, Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung 1975 (hier auch im Vorwort auf S. 6 der Hinweis auf das zuvor genannte Alternativprogramm).
- Badstübner 1991, Kunsthistorikertag, S. 235; Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 19. Zur Koordination der kunstwissenschaftlichen Studiengänge durch den Lehrstuhl: Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft, S. 382. Siehe auch Klemm 2012, Linie.
- Hier wären die Rückwirkungen auf die Curricula des Studienfaches zu berücksichtigen. So bestand im Zusammenhang mit der Hochschulreform kurzzeitig die Überlegung, die Ausbildung von Kunsthistorikern und Kunsterziehern in einem zweijährigen Grundstudium zusammenzuführen, an das sich dann die jeweilige Spezialisierung in einer Fachrichtung anschließen sollte, Klemm 2012, Linie S. 54-56. Feist verweist darauf, dass im Studienplan für das Fach Kunstwissenschaft von 1975 der Anteil der Geschichtswissenschaften zu Gunsten von Lehrveranstaltungen in den Bereichen Ästhetik, Kunsttheorie (einschließlich Ikonografie und Ikonologie) und Kunstkritik reduziert worden sei, Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 25-26.
- Möbius 1973, Ästhetische Erziehung, S. 21.
- Im November 1972 wurde in Jena auf Initiative des Lehrstuhls Marxistisch-leninistische Kulturtheorie an der Sektion Literatur- und Kunstwissenschaft eine Konferenz zu dieser Problematik durchgeführt. Die Ergebnisse wurden von Friedrich Möbius 1973 in dem Band *Ästhetische Erziehung und sozialistische Universität* herausgegeben, Ästhetische Erziehung 1973. Zum ersten Jenaer Kulturpraktikum siehe darin: Wächter 1973, Kulturpraktikum.
- Westermann 1967, Aufgaben, S. 104.
- Zu dieser Problematik: Olbrich 1991, Kunsthistorikertag, S. 231; Badstübner 1991, Kunsthistorikertag, S. 237-238.

36. Zur Frage der Schwerpunktbildung als ein Kernelement der 3. Hochschulreform und zu den sich hieraus für die Fächer ergebenden Konsequenzen: Laitko 1998, Umstrukturierung, S. 150. Für eine Einbettung des Prinzips der wissenschaftlichen Schwerpunktbildung in einem über die DDR hinausgehenden Kontext siehe: Fraunholz / Schramm 2005, Hochschulen.
37. Hinweise hierzu: Olbrich 1991, Kunsthistorikertag, S. 232.
38. Laitko 1998, Umstrukturierung, S. 154; Jessen 2002, Akademie.
39. 1954 wurde eine Arbeitsstelle für Kunstgeschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften begründet, die bis 1970/71 bestand, Badstübner 1991, Kunsthistorikertag, S. 234-235, 237; Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 23, 32; Doll 2010, Zwischenzeit, S. 352. Heftrig 2014, Fanatiker, S. 234-236. 1982 wurde an der Akademie der Wissenschaften der DDR ein Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaft eingerichtet, Badstübner 1991, Kunsthistorikertag, S. 237; Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 38.
40. Badstübner 1991, Kunsthistorikertag, S. 236.
41. Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 52, 57.
42. Fait nennt als einzigen Forschungsschwerpunkt die Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums, Fait 1956, Caspar-David-Friedrich-Institut, S. 216-217.
43. Die Ausstellung wurde von Sigrid Hinz, der Leiterin des Museums und Absolventin des Caspar-David-Friedrich-Instituts kuratiert. Es erschien ein kleiner Katalog: Caspar-David-Friedrich-Ausstellung 1956. Die Liste der ausgestellten Werke wurde aufgenommen in: Berichtsband 500jähriges Jubiläum 1959, S. 361-367. Siehe auch: Zaske 1956/57, Ausstellung Exkursion.
44. Die Romantik-Konferenzen waren: *Philipp Otto Runge im Umkreis der deutschen und europäischen Romantik, 1777* (Philipp Otto Runge 1979), *Karl Friedrich Schinkel. Zwischen Klassizismus und Romantik*, 1981 (Karl Friedrich Schinkel 1982), *Adrian Ludwig Richter. Deutsche Spätromantik*, 1984 (Adrian Ludwig Richter 1985), *Georg Friedrich Kersting. Zwischen Romantik und Biedermeier*, 1985 (Georg Friedrich Kersting 1986), *Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst im 19. Jahrhundert*, 1989 (Peter Joseph Lenné 1992). Siehe zu den Konferenzen: Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 59.
45. Ullmann / Ullmann 1999, Liebe Hannelore. Siehe auch: Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 16. Allgemein zum Prinzip der Kopplung kunstgeschichtlicher Forschung an Ehrungen und Jubiläen: Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 28.
46. Caspar David Friedrich Kreis 1974. Lissok verweist darauf, dass die Ausstellung anschließend nach Japan gesandt wurde, Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte, S. 17. Ein Jahr zuvor war in einer anspruchsvollen Publikation eine Monografie zu Caspar David Friedrich von Willi Geismeyer erschienen, Geismeyer 1973, Caspar David Friedrich.
47. Die Festrede wurde zweimal veröffentlicht: 1975 als eigenständige Publikation in der Reihe der Greifswalder Universitätsreden (Gärtner 1975, Festrede) sowie 1976 als Beitrag im Protokollband zur 1. Greifswalder Romantik-Konferenz (Gärtner 1976, Festrede).
48. Vgl.: Emmrich 1964, Caspar David Friedrich; Hinz 1968, Vorwort; Geismeyer 1973, Caspar David Friedrich.
49. Gärtner 1976, Festrede, S. 7-8.
50. Ebenda, S. 7.
51. Feltkamp 1976, Möglichkeiten; Frankenstein 1976, Ein Künstler; Homberg 1976, Bildraumauffassung; Prinz 1976, Entwicklung; Palme 1976, Romantik-Rezeption.
52. Dem Tagungsband (Caspar David Friedrich 1976) kann entnommen werden, dass neben dem stellvertretenden Minister für Kultur, Werner Rackwitz, der an der Festveranstaltung teilnahm, Peter Betthausen das Ministerium vertrat. Das Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED war vertreten mit Ullrich Kuhirt, dessen Beitrag nicht in den Tagungsband aufgenommen wurde (Notiz im Inhaltsverzeichnis).
53. Rackwitz 1976, Rede, S. 2.
54. Ebenda, S. 1.
55. Als die wichtigsten Beispiele einer intensivierten Auseinandersetzung mit Friedrich und seinem Werk in der BRD seien genannt der Werkkatalog, den Helmut Börsch-Supan unter Rückgriff auf und in Erweiterung der Forschungen Karl Wilhelm Jähnigs veröffentlichte (1974 erschienen, Börsch-Supan/Jähning 1973, Caspar David Friedrich), die vom 14. September bis 3. November 1974 in der Kunsthalle Hamburg gezeigte, von Werner Hofmann kuratierte Caspar David Friedrich-Ausstellung (Caspar David Friedrich 1974) sowie die Herausgabe des Katalogs des gesamten grafischen Werkes (Caspar David Friedrich Graphik 1974). Letzterer lag der Werkkatalog der 1966 an der Universität Greifswald vorgelegten Dissertation von Sigrid Hinz *Caspar David Friedrich als Zeichner. Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde* zu Grunde. Nicht zuletzt sei verwiesen auf den Band *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft*, in dem sich die Autoren kritisch mit der Rezeption des Werkes Friedrichs auseinandersetzten, Caspar David Friedrich Nachwelt 1974.
56. Rackwitz 1976, Rede, S. 1-2, Zitat S. 2.
57. Ebenda, S. 2-3, Zitat: S. 2.
58. Etwa die Darstellung Olbrichs legt eine solche Lesweise nahe, dernach die innerfachliche Entwicklung – wenn auch in Aufnahme unterschiedlicher Impulse – „die gerade erst eingeübten Doktrinen zersetzte[n]“, Olbrich 1991, Kunsthistorikertag, S. 230.
59. Feist 2006, Kunstwissenschaft, S. 30-32.
60. Ähnlich: Klemm 2012, Linie.
61. Das kann den Informationen über die Leihgeber zu den jeweiligen Ausstellungen in den Ausstellungskatalogen entnommen werden, Caspar David Friedrich 1974; Caspar David Friedrich Kreis 1974.
62. Aus dem ausführlichen Literaturbericht etwa, den Börsch-Supan dem von ihm herausgegebenen Katalog beifügte, geht hervor, dass er mit der in der DDR erschienenen Literatur zu Caspar David Friedrich gut vertraut und mit den dortigen Kollegen in Kontakt stand, Börsch-Supan / Jähning 1973, Caspar David Friedrich, S. 59.

Bibliographie

- 100 Jahre Kunstgeschichte Halle 2004
100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Person und Werk, hg. v. Wolfgang Schenkluhn und Dirk Höhne, Halle (Saale) 2004 (Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte, 5/6).
- Adrian Ludwig Richter 1985
Adrian Ludwig Richter. Deutsche Spätromantik, 4. Greifswalder Romantik-Konferenz, Siebeneichen bei Meißen (DDR) 6. bis 9. März 1984 (1985), in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Bd. 34, H. 1/2, 1985.
- Ästhetische Erziehung 1973
 Ästhetische Erziehung und sozialistische Universität, Konferenz der Sektion Literatur- und Kunstwissenschaft, Jena, 27.-29. November 1972, Ltg. Friedrich Möbius, hg. v. Friedrich Möbius, Jena 1973 (Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 974).
- Badstübner 1991, Kunsthistorikertag
 Ernst Badstübner, *[Referat auf dem Deutschen Kunsthistorikertag in Aachen 1990]*, in: *Kunstchronik*, Bd. 44, H. 4, 1991, S. 234-238.
- Baier 2010, Befreite Kunstwissenschaft
 Christof Baier, „... befreite Kunstwissenschaft“. *Die Jahre 1968–1988*, In: In der Mitte Berlins 2010, S. 373-390.
- Baske 1998, Hochschulwesen
 Siegfried Baske, *Das Hochschulwesen*, in: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. VI: 1945 bis zur Gegenwart, Zweiter Teilband: Deutsche Demokratische Republik und neue Bundesländer*, hg. v. Christoph Führ und Carl-Ludwig Furck, München 1998, S. 202-228.
- Berichtsband 500jähriges Jubiläum 1959
Das 500jährige Jubiläum der Universität Greifswald. Berichtsband, hg. v. Rektor und Senat, Greifswald 1959.

- Börsch-Supan / Jähmig 1973, Caspar David Friedrich
Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähmig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnung*, München 1973 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband).
- Brandt 2010, Auftrag
Sigrid Brandt, *Auftrag: marxistische Kunstgeschichte. Gerhard Strauss' rastlose Jahre*, in: In der Mitte Berlins 2010, S. 363-372.
- Caspar David Friedrich 1974
Caspar David Friedrich 1774–1840, Ausstellungskat. Kunsthalle Hamburg, hg. v. Werner Hofmann, München 1974.
- Caspar David Friedrich Graphik 1974
Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, hg. v. Marianne Bernhard, München 1974.
- Caspar David Friedrich Kreis 1974
Caspar David Friedrich und sein Kreis, Ausstellungskat. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden, red. v. Joachim Neidhardt, Dresden 1974.
- Caspar David Friedrich Nachwelt 1974
Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft, hg. v. Werner Hofmann, Frankfurt/Main 1974.
- Caspar David Friedrich 1976
Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlichen Revolution von 1848, 1. Greifswalder Romantik-Konferenz anlässlich der Caspar-David-Friedrich-Ehrung in der Deutschen Demokratischen Republik 1974, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Sonderband, o. J. [1976].
- Caspar-David-Friedrich-Ausstellung 1956
Caspar-David-Friedrich-Ausstellung. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Druckgraphik, Ausstellung 14. Okt. bis 4. Nov. 1956 Museum Greifswald, anlässlich der 500-Jahrfeier der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Putbus auf Rügen 1956.
- Dolgener 2004, Mrusek
Dieter Dolgener, *Hans-Joachim Mrusek und die Stadtkernforschung*, in: 100 Jahre Kunstgeschichte Halle 2004, S. 215–228.
- Dilly 2010, Terminologisch
Heinrich Dilly, *Terminologisch, nicht paradigmatisch. Die (kunst)wissenschaftlichen „Revolutionäre“ der DDR*, in: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa / Kształtowanie się i rozwój historii sztuki w Niemczech, Polsce oraz Europie Środkowej*, hg. v. Wojciech Bałus und Joanna Wolańska, Warszawa, 2010, S. 521-538 (Das Gemeinsame Kulturerbe / Wspólne Dziedzictwo, 6).
- Doll 2010, Zwischenzeit
Nikola Doll, *Zwischenzeit. Richard Hamann und die Kunstpolitik in der SBZ/DDR, 1947–1957*, in: In der Mitte Berlins 2010, S. 341-361.
- Emmrich 1964, Caspar David Friedrich
Irma Emmrich: *Caspar David Friedrich*, Weimar 1964.
- Fait 1956, Caspar-David-Friedrich-Institut
Joachim Fait, *Die Geschichte des Caspar-David-Friedrich-Instituts für Kunstgeschichte*, in: Festschrift 500-Jahrfeier 1956, S. 216-217.
- Feist 2006, Kunstwissenschaft
Peter H. Feist, *Die Kunstwissenschaft in der DDR*, In: Kunstgeschichte Nachkriegszeit 2006, S. 13-49.
- Feltkamp 1976, Möglichkeiten
Kurt Feltkamp, *Möglichkeiten und Probleme der Friedrich-Rezeption von Schülern und Laien*, In: Caspar David Friedrich 1976, S. 144-145.
- Festschrift 500-Jahrfeier 1956
Festschrift zur 500-Jahrfeier der Universität Greifswald 17.10.1956, Bd. 2, hg. v. der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Greifswald 1956.
- Frankenstein 1976, Ein Künstler
Wolfgang Frankenstein, *Ein Künstler der DDR zur Friedrichrezeption*, in: Caspar David Friedrich 1976, S. 64-65.
- Fraunholz / Schramm 2005, Hochschulen
Uwe Fraunholz, Manuel Schramm: *Hochschulen als Innovationsmotor? Hochschul- und Forschungspolitik der 1960er Jahre im deutsch-deutschen Vergleich*, in: *Jahrbuch für Universitätsgeschichte*, Bd. 8 (Themenband: Wissenschaft und Universitäten im geteilten Deutschland der 1960er Jahre), 2005, S. 25-44.
- Fuhrmeister 2006, Rasse
Christian Fuhrmeister, *Von der ‚Rasse‘ zur ‚Klasse‘? Das Kunstgeschichtliche Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena 1938–1958*, in: Kunstgeschichte Nachkriegszeit 2006, S. 93-119.
- Gärtner 1975, Festrede
Hannelore Gärtner, *Stellung und Bedeutung Caspar David Friedrichs in der deutschen Romantik. Festrede zu Ehren Caspar David Friedrichs anlässlich der 200. Wiederkehr seines Geburtstages (30. August 1974)*, Greifswald 1975 (Greifswalder Universitätsreden, N. F. 30).
- Gärtner 1976, Festrede
Hannelore Gärtner, *Stellung und Bedeutung Caspar David Friedrichs in der deutschen Romantik. Festrede zu Ehren Caspar David Friedrichs anlässlich der 200. Wiederkehr seines Geburtstages*, In: Caspar David Friedrich 1976, S. 4-11.
- Geismeyer 1973, Caspar David Friedrich
Willi Geismeyer, *Caspar David Friedrich*, Leipzig 1973.
- Heftrig 2014, Fanatiker
Ruth Heftrig, *Fanatiker der Sachlichkeit: Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960*, München 2014 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, 5).
- Hinz 1968, Vorwort
Sigrid Hinz, *Vorwort*, in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekennnissen*, hg. v. Sigrid Hinz, Berlin 1968, S. 5-16.
- Homborg 1976, Bildraumauffassung
Konrad Homborg, *Zur Bildraumauffassung von Caspar David Friedrich*, in: Caspar David Friedrich 1976, S. 133-134.
- In der Mitte Berlins 2010
In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, hg. v. Horst Bredekamp und Adam S. Labuda, Berlin 2010.
- Jessen 1995, Entbürgerlichung
Ralph Jessen, *Die ‚Entbürgerlichung‘ der Hochschullehrer in der DDR. Elitenwechsel mit Hindernissen*, in: *Hochschule Ost*, Bd. 4, H. 3, 1995, S. 61-72.
- Jessen 2002, Akademie
Ralph Jessen, *Akademie, Universitäten und Wissenschaft als Beruf. Institutionelle Differenz und Konflikt im Wissenschaftssystem der DDR 1949–1968*, in: *Die Berliner Akademie der Wissenschaften im geteilten Deutschland 1945–1990*, hg. v. Jürgen Kocka u. Mitarb. v. Peter Nötzoldt und Peter Th. Walther, Berlin 2002, S. 95-113.
- Karl Friedrich Schinkel 1982
Karl Friedrich Schinkel. Zwischen Klassizismus und Romantik, 3. Greifswalder Romantik-Konferenz, Lauterbach/Putbus (DDR) 3. bis 5. März 1981, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Bd. 31, H. 2/3, 1982.

- Kempe 2015, Konstruierte Kontinuität
Antje Kempe, *Konstruierte Kontinuität. Karl-Heinz Clasen und die frühen Jahre einer DDR-Kunstgeschichte*, in: *(Dis)Kontinuitäten. Kunst-historiographien im östlichen Europa nach 1945*, hg. v. Katja Bernhardt und Antje Kempe, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2015 (10 Seiten).
- Klemm 2012, Linie
Thomas Klemm, *Kein Tag ohne Linie? Die kunst- und gestaltungs-theoretische Forschung in der DDR zwischen Professionalisierung und Politisierung (1960er bis 1980er Jahre)*, München 2012.
- Kratzke 2006, Kunsthistorisches Institut Leipzig
Christine Kratzke, *Das Kunsthistorische Institut der Universität Leipzig von 1945 bis 1958. Neuanfänge und Kontinuitäten*, in: *Kunstgeschichte Nachkriegszeit* 2006, S. 51–92.
- Kunstgeschichte Nachkriegszeit 2006
Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit, hg. v. Martin Papenbrock, *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 8, 2006.
- Kunstwissenschaft 1971
Lemma „Kunstwissenschaft“, in: *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. 2: G - Lh, Leipzig 1971, S. 816-817.
- Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung 1975
Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, hg. v. Irene Below, Gießen, 1975 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, 5).
- Laitko 1998, Umstrukturierung
Hubert Laitko: *Umstrukturierung statt Neugründung. Die dritte Hochschulreform der DDR*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 21, H. 2/3, 1998, S. 143-158.
- Lambrecht 2007, Wissenspolitik
Wolfgang Lambrecht, *Wissenspolitik zwischen Ideologie und Pragmatismus. Die III. Hochschulreform (1965–71) am Beispiel der TH Karl-Marx-Stadt*, Münster u.a. 2007.
- Lissok 2009, 100 Jahre Kunstgeschichte
Michael Lissok, *100 Jahre Kunstgeschichte in Greifswald. Ein Rückblick*, in: *Die Welt im Großen und im Kleinen. Festschrift zum 100. Geburtstag des Caspar-David-Friedrich-Instituts der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, hg. v. Gerd-Helge Vogel, Berlin 2009, S. 47-67.
- Menzel 1979, Romantik-Rezeption
Ruth Menzel: *Bemerkungen zur Romantik-Rezeption der fünfziger Jahre in der DDR*, in: Philipp Otto Runge 1979, S. 105-110.
- Möbius 1973, Ästhetische Erziehung
Friedrich Möbius, *Ästhetische Erziehung an der Universität. Zu Fragen ihrer theoretischen Grundlegung*, in: *Ästhetische Erziehung* 1973, S. 11-44.
- Möbius 2001, Wirklichkeit
Friedrich Möbius, *Wirklichkeit Kunst Leben. Erinnerungen eines Kunsthistorikers*, Jena 2001.
- Olbrich 1991, Kunsthistorikertag
Halrahd Olbrich, *[Referat auf dem Kunsthistorikertag in Aachen 1990]*, in: *Kunstchronik*, Bd. 44, H. 4, 1991, S. 228-233.
- Palme 1976, Romantik-Rezeption
Peter Palme, *Zur Romantikrezeption in der DDR-Kunst. Beobachtungen am Werk von Wolfgang Mattheuer*, in: Caspar David Friedrich 1976, S. 138-141.
- Peter Joseph Lenné 1992
Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst im 19. Jahrhundert, 6. Greifswalder Romantikkonferenz, red. v. Gerd-Helge Vogel, Greifswald 1992 (Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald).
- Philipp Otto Runge 1979
Philipp Otto Runge im Umkreis der deutschen und europäischen Romantik, 2. Greifswalder Romantik-Konferenz, Lauterbach/Putbus 1. bis 5. Mai 1977, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Bd. 28, H. 1/2, 1979.
- Prinz 1976, Entwicklung
Manfred Prinz, *Die Entwicklung von Beziehungen der Schüler zur Kunst Caspar David Friedrichs*, in: Caspar David Friedrich 1976, S. 142-143.
- Rackwitz 1976, Rede
Werner Rackwitz, *Rede auf der Festveranstaltung in der Aula der Universität*, in: Caspar David Friedrich 1976, S. 1-3.
- Regel 2008, Das Künstlerische vermitteln
Günter Regel, *Das Künstlerische vermitteln. Aufsätze, Vorträge, Statements und Gespräche zur Kunst, Kunstlehre und Kunstpädagogik*, hg. v. Frank Schulz, München 2008.
- Reinl 1956, Daten
Ilse Reinl, *Daten aus der Geschichte des Instituts für Kunsterziehung*, in: *Festschrift 500-Jahrfeier 1956*, S. 217-219.
- Roch-Lemmer 2004, Jahn
Irene Roch-Lemmer: *Johannes Jahn und das ‚Johannesevangelium‘*, in: 100 Jahre Kunstgeschichte Halle 2004, S. 191-200.
- Stamm-Kuhlmann 2006, Philosophische Fakultät
Thomas Stamm-Kuhlmann: *Die Philosophische Fakultät vom Anschluß an Preußen 1815 bis zur deutschen Wiedervereinigung 1990*, in: *Universität und Gesellschaft. Festschrift zur 550-Jahrfeier der Universität Greifswald 1456–2006*, Bd. 1: *Die Geschichte der Fakultäten im 19. und 20. Jahrhundert*, i. Auftr. der Universität hg. v. Dirk Alvermann und Karl-Heinz Spieß, Rostock 2006, S. 371-480.
- Topfstedt / Zöllner 2009, Kunstgeschichte
Thomas Topfstedt, Frank Zöllner, *Kunstgeschichte*, in: *Geschichte der Universität Leipzig 1409–2009*, Bd. 4/1: *Fakultäten, Institute, Zentrale Einrichtungen*, hg. v. Ulrich von Hehl, Uwe John und Manfred Rudersdorf, Leipzig 1991, S. 218-234.
- Ullmann 1967, Institut Leipzig
Ernst Ullmann, *Aus der Kunstwissenschaft der DDR. Institut für Kunstgeschichte und Kunsterziehung der Karl-Marx-Universität Leipzig*, in: *Bildende Kunst*, Bd. 15, H. 1, 1967, S. 53.
- Ullmann / Ullmann 1999, Liebe Hannelore
Ernst Ullmann, Helga Ullmann, *Liebe Hannelore*, in: *Die Kunst als Spiegel des Lebens. Romantik und Realismus. Festschrift für Hannelore Gärtner*, hg. v. Gerd-Helge Vogel, Greifswald 1999, S. 8-9.
- Wächter 1973, Kulturpraktikum
Bernhard Wächter, *Das Jenaer Kulturpraktikum*, in: *Ästhetische Erziehung* 1973, S. 127-148.
- Westermann 1967, Aufgaben
Waltraud Westermann, *Von den Aufgaben der Kunstwissenschaft heute*, in: *Bildende Kunst*, Bd. 15, H. 2, 1967, S. 104-105.
- Zaske 1956/57, Ausstellung Exkursion
Nikolaus Zaske, *Caspar-David-Friedrich-Ausstellung und Eldena-Exkursion*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald / Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Bd. 6, H. 1/2, 1956/57, S. 125-128.

Zusammenfassung

Die Studie geht von der Beobachtung aus, dass das universitäre Fach Kunstgeschichte in den 1960er und 1970er Jahren in der DDR einer auffallenden Marginalisierung unterlag. Um einem Verständnis dieses Phänomens näher zu kommen, wird das Fach zunächst institutionell in der durch die 3. Hochschulreform der DDR stark veränderten Universitätsstruktur verortet und sodann das Konzept einer sozialistischen Kunstwissenschaft, mit welchem sich das Fach auseinandersetzen hatte, erörtert. Es zeigt sich dabei, dass anders als es die anfängliche Beobachtung nahe gelegt hat, der Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft eine durchaus bedeutende Rolle in der DDR zugewiesen wurde. Allerdings waren damit Arbeitsbereiche, Gegenstände und Methoden verbunden, die nicht ohne weiteres mit den bis dahin etablierten Formen, Themen und Fragestellungen der Kunstgeschichte in Übereinkunft zu bringen waren bzw. diese in Teilen in Frage stellten. Diesem zunächst theoretisch herausgearbeiteten Problem wird mit der Romantikforschung ein Beispiel gegenübergestellt, mit dem nach der tatsächlichen Praxis im Spannungsfeld zwischen Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte gefragt wird. Die Analysen dienen dazu, die Kunstgeschichte in der DDR der 1960er und 1970er Jahre als Forschungsgegenstand zu umreißen. Es werden Problemfelder skizziert, weiterführende Fragen formuliert und Vorschläge für mögliche Zugänge zu diesem Forschungsgegenstand zur Diskussion gestellt.

Autorin

Dr. Katja Bernhardt ist seit 2005 wiss. Mitarbeiterin an der Professur für Kunstgeschichte Osteuropas der Humboldt-Universität zu Berlin. Schwerpunkte in der Forschung und in der Lehre liegen auf der Kunst-, Architektur- und Städtebaugeschichte Ostmitteleuropas im 19. und 20. Jahrhundert sowie auf der Architektur- und Kunsthistoriografie.

Titel

Katja Bernhardt, *Kunstwissenschaft versus Kunstgeschichte? Die Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR in den 1960er und 1970er Jahren als Forschungsgegenstand*, in: *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945*, hg. v. Katja Bernhardt und Antje Kempe, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2015 (19 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.