

# **Internationales Kuratieren in der DDR**

## **Die Organisation der INTERGRAFIK als »Sammelbecken für progressive und humanistische Kunst« in den 1970ern**

---

*Annabel Ruckdeschel*

Nicht selten wird die 1955 in Kassel gegründete *documenta* als zentrale Kunstschaus der westlichen Kunstwelt im Spannungsfeld des Kalten Krieges beschrieben.<sup>1</sup> Wenig beleuchtet sind bisher Gegenentwürfe der DDR. Ähnlich international ambitioniert, wenn auch kulturpolitisch grundverschieden war die ab 1965 in Ost-Berlin realisierte *INTERGRAFIK*.<sup>2</sup>

Die *INTERGRAFIK* war eine internationale Triennale für grafische Kunst und fand zwischen 1965 und 1990 in regelmäßigen Abständen statt (Abb. 1 & 2). Den Konzeptpapieren zufolge sollte sie ein »Sammelbecken für progressive und humanistische Kunst«<sup>3</sup> sein und damit den internationalistischen Anspruch der sozialistischen Kulturnation einlösen, als die sich die DDR präsentieren wollte. Neben der *Biennale der Ostseeländer*, die ebenfalls seit 1965 in Rostock stattfand, war die *INTERGRAFIK* die internationale Kunst-

---

1 Vgl. Alexia Pooth: *Exhibition Politics. Die documenta und die DDR*, Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag 2024.

2 Der Vergleich zwischen beiden Ausstellungen wurde auch in der DDR angestellt: »Die ›Intergrafik 65‹ ist keine ›Weltkunstschau‹. Das konnte und wollte sie nicht sein. Die maßlose Selbstüberschätzung, mit ein paar hundert abstrakten Bildern ›die Kunst des 20. Jahrhunderts‹ zu repräsentieren, können wir den Veranstaltern etwa der ›documenta‹ und anderer Monstrezuschauen [sic!] überlassen. Aber es haben sich Künstler in der Ausstellung zusammengefunden, die der Welt etwas zu sagen haben, mehr als all die verschiedenen ›Modellfälle‹ von Weltkunst, die in Westdeutschland und anderen Ländern von sich reden machen.«, Klaus Weidner: »Künstler bekennen sich zum Leben«, in: *Neues Deutschland* (1965) Beilage Nr. 27, S. 2.

3 Archiv der Akademie der Künste Berlin [AdK Berlin], VPK-Zentralvorstand 1370, Vorlage an das Zentralkomitee der SED durch den VPK, betrifft Konzept der *INTERGRAFIK* 70 (30.10.1969).



Abb. 1: INTERGRAFIK 73, Altes Museum, Ost-Berlin, 28. Juli–7. Oktober 1973, Plakatausstellung im Portikus (Foto: © Deutsche Fotothek/Hans-Jürgen May).



Abb. 2: INTERGRAFIK 73, Altes Museum, Ost-Berlin, 28. Juli–7. Oktober 1973, Raumansicht (Foto: © Deutsche Fotothek/Asmus Steuerlein).

schau der DDR.<sup>4</sup> Sie war mit kulturpolitischen ebenso wie mit außenpolitischen Zielen verbunden und stellte angesichts ihrer wachsenden Teilnehmer:innenzahl und der Fortführung bis zur Wende ein erfolgreiches Projekt dar.<sup>5</sup> Ins Leben gerufen wurde die *INTERGRAFIK* im Jahr 1965 u. a. von Lea Grundig, der Präsidentin des Verbands Bildender Künstler der DDR (VBK) und damit der zentralen Berufsorganisation der Künstler:innen des Landes.<sup>6</sup> Die kuratorische Arbeit wurde auf mehrere Schultern verteilt: Das Konzept entwickelte der Zentralvorstand des VBK in Abstimmung mit dem Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (ZK der SED); für die Realisierung der Ausstellung war das mehrköpfige Ausstellungssekretariat im VBK zuständig, das von wechselnden Personen geleitet wurde.<sup>7</sup> Die Ausstellung fand (mit drei Abweichungen) im Dreijahresrhythmus an wechselnden Orten in Ost-Berlin statt.<sup>8</sup> Sie war von Anfang an bestrebt, nicht nur das Verhältnis zu den sozialistischen Bruderstaaten, sondern auch

<sup>4</sup> Zur Biennale der Ostseeländer vgl. Elke Neumann: *Die Biennale der Ostseeländer – außen- und kulturpolitische Dimensionen der größten Internationalen Kunstausstellung der DDR*, Dissertationsschrift, TU Berlin 2022.

<sup>5</sup> Vgl. Annabel Ruckdeschel: »Die internationale Grafiktriennale INTERGRAFIK (1965–1990) und Grenzen transkontinentaler Solidarität in der DDR«, in: Matthias Wagner/Hilke Wagner/Kerstin Schankweiler/Kathleen Reinhardt (Hg.): *Revolutionary Romances. Globale Kunstgeschichten in der DDR*, Ausstellungskatalog Albertinum, Dresden, Leipzig: Spector Books 2024, S. 133–146. Bisher ist die *INTERGRAFIK* noch nicht Gegenstand einer umfassenden (kunst-)historischen Untersuchung geworden. Eine erste Geschichte der *INTERGRAFIK* stammt von der Ehefrau des Ersten Sekretärs des VBK, Horst Koldziej: Helga Koldziej: »Die Stunde der Mahner«, in: *ICARUS* 3 (2011), S. 34–40. Außerdem erwähnt die *INTERGRAFIK* am Rande Jérôme Bazin: »The Geography of Art in Communist Europe: Other Centralities, Other Universalities«, in: *Art@s Bulletin* 3 (2014) 1, S. 41–48 und Gregor H. Lersch: *Art from East Germany? Die internationale Verflechtung der Kunst in der DDR: Ausstellung, Rezeption im Ausland, Transfers*, Frankfurt/Oder: OPUS 2021, S. 119–122.

<sup>6</sup> Diese Künstlervereinigung wurde im Jahr 1952 als *Verband Bildender Künstler Deutschlands* gegründet und im Jahr 1970 in *Verband Bildender Künstler der DDR* umbenannt.

<sup>7</sup> Als Präsidenten der *INTERGRAFIK* seitens des VBK fungierten in den 1970ern Gerhard Bondzin (1970) und Arno Mohr (1973, 1976). Die Ausstellungssekretär:innen waren Herbert Heerklotz (1970), Annelies Tschofen (1973) und Hans-Dieter Bartel (1976).

<sup>8</sup> Insgesamt gab es neun Umsetzungen der *INTERGRAFIK* in den Jahren 1965, 1967, 1970, 1973, 1976, 1980, 1984, 1987 und 1990. Die Ausstellungsorte waren zunächst die Nationalgalerie sowie die Neue Berliner Galerie im Marstall. 1967 bis 1973 fand die *INTERGRAFIK* im Alten Museum statt. Nach einer kurzen Nutzung der Räumlichkeiten im Museum für Deutsche Geschichte im Zeughaus (1976) zog sie ins Ausstellungszentrum am Fernsehturm.

zu nicht-sozialistischen Ländern auszuloten.<sup>9</sup> Anfangs wurde die internationale Ausstellung in den Konzeptpapieren und Begleittexten noch stark mit einer Rhetorik aufgeladen, die die DDR als antifaschistischen Friedensstaat im Kontrast zur Aufrüstungspolitik Westdeutschlands profilierte. Insbesondere ab den 1970er Jahren verfolgte die Ausstellung durch die Betonung eines antiimperialistischen Programms einen weltumspannenderen Anspruch, der sich zunehmend auch auf Länder Lateinamerikas, Afrikas und Asiens erstreckte, die sich zum Teil im Dekolonialisierungsprozess befanden. Ziel war es, durch diese Länderbeteiligungen die Nichtanerkennungspolitik des Westens im Bereich der Kulturdiplomatie zu umgehen: Die seit 1955 bestehende und von der Bundesrepublik ausgesprochene Hallstein-Doktrin verunmöglichte Drittländern die Aufnahme diplomatischer Beziehungen mit der DDR, da sie sonst sanktioniert würden. Kunst und Kultur boten die Möglichkeit, dennoch Kontakte auszubauen. Mit der neuen Ostpolitik Willy Brandts und der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags am 21. Dezember 1972 änderte sich aber die Stellung der DDR auf der internationalen Bühne, denn er ebnete den Weg für die internationale Anerkennung der DDR durch Drittstaaten. Die Zahl der beitragenden Länder zur INTERGRAFIK konnte in den 1970er Jahren deutlich ansteigen. In der Kunst erweiterte sich damit ein neuer Spielraum für den kulturpolitisch zur Schau getragenen Internationalismus, weshalb ich mich im Folgenden insbesondere dieser Phase widme.

Begreift man das Kuratorische als eine kontingente Konstellation, in der Objekte, verschiedene Akteur:innen und Diskurse auf häufig nicht vollkommen vorhersehbare Weise zusammenwirken, sollten auch Friktionen als fester Bestandteil der Arbeit an Ausstellungen mitgedacht werden.<sup>10</sup> Die Widersprüche und Herausforderungen kuratorischer Arbeit standen bei einer internationalen Großausstellung in der DDR aber gewiss unter anderen Vorzeichen als etwa bei der *documenta*, musste sie doch anders zwischen individuellen Entscheidungen und kulturpolitischen Vorgaben vermitteln. Wie ließ sich zum Beispiel die Mobilität von Kunstwerken herstellen, wo Menschen nur erschwert reisen konnten? Wie wurde mit der Spannung umgegangen, die im

<sup>9</sup> Zur auswärtigen Kulturpolitik der DDR vgl. Christian Saehrendt: *Kunst im Kampf für das »Sozialistische Weltsystem«. Auswärtige Kulturpolitik der DDR in Afrika und Nahost*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2017; ders.: *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009.

<sup>10</sup> Für ein relationales Verständnis kuratorischer Situationen vgl. Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books 2021.

Programm der *INTERGRAFIK* angelegt war, wenn sie gleichzeitig anstrehte, internationale Vielfalt und sozialistische Einheit zu demonstrieren? Hierbei entstanden Verwerfungen, die die Veranstalter:innen gewiss nicht nach außen dringen ließen, die aber in den internen Organisationspapieren zutage traten. Im Folgenden werde ich genau solche Fiktionen beleuchten, die sich auf infrastruktureller, ästhetisch-inhaltlicher und repräsentativer Ebene ergeben haben. Die Beobachtungen stützen sich auf Organisationspapiere und auf interne Berichte des Zentralvorstands des VBK zu den *INTERGRAFIK*-Ausstellungen von 1970, 1973 und 1976, die im Archiv der Akademie der Künste Berlin (AdK) erhalten sind, sowie auf Gespräche mit Hans-Dieter Bartel, der zwischen 1974 und 1980 Ausstellungssekretär der *INTERGRAFIK* war.<sup>11</sup>

## **Eine »nervenaufreibende Improvisation«**

Zunächst seien hier Probleme infrastruktureller Natur genannt, die sich in der ganz alltäglichen organisatorischen Arbeit zeigten. Das Ausstellungsssekretariat der *INTERGRAFIK* hatte mit materiellen und personellen Defiziten umzugehen, auch da die Ausstellung durch die vermehrte internationale Beteiligung im Laufe der Jahre zunehmend anwuchs und das Ausstellungsbüro unterbesetzt war. Probleme in der internationalen Zusammenarbeit entstanden ebenfalls durch die gezielte Einladungspolitik, an der der VBK über Jahrzehnte hinweg festhielt.<sup>12</sup> Im Fall der sozialistischen Länder gingen die Einladungen an die dortigen Künstlerverbände. Bei den kapitalistischen Ländern war ein gezieltes Einladungsverfahren von Einzelpersonen oder ›progressiven Künstlergruppen‹ (z. B. der Gruppe *Tendenzen* aus Westdeutschland oder des kommunistisch geleiteten Künstlerverbands Japans) vorgesehen. Die letzliche Auswahl der Werke sowie die Hängung fand dann durch die Arbeitsgruppe *INTERGRAFIK* des VBK statt.<sup>13</sup> Dieser Organisationsgrundsatz blieb

---

11 Ich danke Hans-Dieter Bartel für das aufschlussreiche Gespräch, das wir im März 2022 in seinem Atelier auf Rügen führen konnten.

12 Lediglich in den letzten beiden Umsetzungen (1987, 1990) setzte man eine Auswahlkommission ein.

13 Diese Arbeitsgruppe setzte sich im Jahr 1973 zusammen aus Annelies Tschofen (Sekretärin des Zentralvorstands des VBK, Leiterin der AG), Karl-Heinz Kukla (Ministerium für Kultur, Abt. Bildende Kunst), Dr. Liesel Noack (Abt.-Leit. Org.-Komitee X. Weltfestspiele), Arno Mohr (VBK Berlin), Gerhard Kettner (VBK Dresden), Armin Münch (VBK Rostock),

über lange Zeit konstant, denn das Ziel der *INTERGRAFIK* war es dem Ersten Sekretär im Zentralvorstand des VBK, Horst Weiß, zufolge, bei der

Beibehaltung der notwendigen Breite des Bündnisses mit allen antiimperialistischen Kräften, mit aller Entschiedenheit den sozialistisch-realistischen Kern zu sichern und weiter auszubauen. Maßstäbe für eine demokratische und sozialistische Kunst werden vor allem die sozialistisch-realistischen Beiträge von Künstlern aus sozialistischen Ländern sein. Einen breiten Raum werden auch die Werke solcher hervorragender Künstler nichtsozialistischer Länder einnehmen, die durch ihre demokratische Grundhaltung und teilweise sozialistischen Einsichten in der Vergangenheit und Gegenwart Werke von hervorragender Bedeutung schufen und schaffen.<sup>14</sup>

Der Verband wollte sicherstellen, dass sozialistische Länder und insbesondere die DDR wichtige künstlerische Impulse im Sinne des sozialistischen Realismus setzten. Mit den Beiträgen aus den westlichen Ländern sollte zudem demonstriert werden, dass dort, wenn auch unter erschwerten Bedingungen, im Geiste des Sozialismus Kunst entstehe.

Um die gewünschte Fülle an internationalen Beiträgen präsentieren zu können, erstellte der VBK Adresskarteien, deren Bestand ständig erweitert und zum Versand von gezielten Einladungen genutzt wurde. Auch bat er bereits bekannte Künstler:innen, Korrespondent:innen oder auch Botschafter:innen im Ausland um Kontaktvermittlungen. Dieses Vorgehen war insofern erfolgreich, als die Zahl der beitragenden Länder zwischen 1970 und 1976 von 38 auf 55 und die Zahl der ausgestellten Werke von 895 auf ca. 1231 erhöht werden konnte.<sup>15</sup> Im Bericht zur *INTERGRAFIK* 1976 wird jedoch deutlich, dass dieses Einladungsprozedere sehr träge war und vom unterbesetzten Ausstellungssekretariat kaum bewältigt werden konnte. Die Einsendungen von Kunstwerken erfolgten teils sehr kurzfristig und waren nur schlecht ab-

Ronald Paris (VBK Berlin), Frank Ruddigkeit (VBK Leipzig), Dieter Rex (VBK Halle), Hansfried Schulz (VBK Berlin), Peter Glomp (VBK Dresden), Horst Wendt (Leiter des Gestalterkollektivs) und Gudrun Melcher (Sachbearbeiterin).

<sup>14</sup> AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1367, Vorlage an das Sekretariat des ZK, verf. durch VBK: Konzeption für die Durchführung der internationalen Kunstausstellung »Intergrafik« 1970 in Berlin, gez. Horst Weiß (30.10.1969).

<sup>15</sup> Ich danke Peter Michel für die freundliche Bereitstellung einer von Helga Koldziej angefertigten Chronologie, auf die ihr Text aufbaut, vgl. Koldziej: »Die Stunde der Mahner« (Anm. 5).

gestimmt. Eine 1970 geführte Aussprache mit Vertreter:innen der Künstlerverbände der sozialistischen Länder offenbarte, dass diese sich zu wenig in die Ausstellungskonzeption mit einbezogen fühlten. Der polnische Verband forderte, dass man Ausstellungskommissar:innen ernenne, die die jeweiligen Länderbeiträge zusammenstellten und an der Hängung beteiligt würden.<sup>16</sup> Der VBK setzte einen solchen Vorschlag jedoch nicht um und warb hingegen um Verständnis dafür, dass »unter den gegenwärtigen Bedingungen es nicht möglich ist eine internationale Jury zu berufen, weil das Anliegen der Intergrafik durch ein solches Prinzip der Auswahl nicht verwirklicht werden können«<sup>17</sup>. Ein internationales Komitee, das 1973 aufgrund der Kritik eingeführt worden war, wurde in der Folgezeit nicht fortgeführt.<sup>18</sup> Der VBK wollte seine Hauptverantwortung nicht teilen, doch nach außen ein gegenteiliges Bild erzeugen. Er betonte stets, dass die *INTERGRAFIK* juryfrei war und quasi alle Einsendungen annahm. Die gelenkte Einladungspolitik wurde verschwiegen. Dadurch produzierte der Verband das Image einer Ausstellung, die ohne Schranken war und ein offenes, internationales Forum bot.

Begleitend zur Triennale fanden internationale Künstler:innentreffen und kunstwissenschaftliche Symposien statt, die sich der internationalen Zusammenarbeit und dem Austausch widmeten (Abb. 3). Im Jahr 1976 beispielsweise trugen hier 55 Kunstwissenschaftler:innen und Künstler:innen aus 31 Ländern bei.<sup>19</sup> Im ab 1970 eingeführten *Club INTERGRAFIK* berichteten internationale Künstler:innen von – im Sinne der Triennale – engagierter Grafik in ihren Ländern.

<sup>16</sup> Vgl. AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1367, Zusammenfassender Bericht über die in Auswertung der *INTERGRAFIK* 70 geführten Aussprachen (o. D.).

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Vgl. AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1378, Namen der Gäste des internationalen Ausstellungskomitees (4.5.1973). 1973 setzte sich das internationale Komitee folgendermaßen zusammen: Arno Mohr (DDR, Präsident), Juan Ayos Garcia (Kuba), Mark Rogovin (USA), Tair Salachow (UdSSR), Jörg Scherkamp (BRD), Pekka Syrä (Finnland), Ho Tho (Demokratische Republik Vietnam).

<sup>19</sup> AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1397, Programm für das Künstlertreffen anlässlich der *INTERGRAFIK* 76 vom 6.11.–12.11.1976 (o. D.).



Abb. 3: Internationales Künstler:innentreffen während der INTERGRAFIK 1973  
(Foto: Ausstellungskatalog der INTERGRAFIK 73, Ost-Berlin 1973).

Wie der Bericht zur INTERGRAFIK 76 angibt, war die Arbeit an einem solchen internationalen Großaufgebot eine »nervenaufreibende Improvisation«<sup>20</sup>, die 90 % der Arbeitszeit des Ausstellungssekretärs Bartel in Anspruch nahm. Verzögerungen entstanden beim Druck des Katalogs in Deutsch, Englisch, Französisch, Russisch, Spanisch und Arabisch, denn es war nicht möglich, auf offiziellem Weg an einen russischen Schriftsatz zu kommen. Die Ausstellungsarchitektur, die aus mobilen Elementen bestand, barg weitere Probleme, denn obwohl die Stellwände der INTERGRAFIK 73 für die nächste Ausgabe weitergenutzt werden sollten, waren Teile nach Vietnam verliehen worden.<sup>21</sup> Sehr kurzfristig musste die Bühnenarbeiterbrigade des Maxim Gorki Theaters einspringen, um Hilfskonstruktionen für die INTERGRAFIK 76 zu bauen. Lieferengpässe beim Holz erschwerten die Situation. Bartel musste darüber hinaus 1.300 km mit seinem Privatfahrzeug zurücklegen, um den Transport von Materialien, Katalogen und Kunstwerken zu bewältigen. Es war zudem nötig, für diese Transporte weitere Privat-PKW durch spontane Ansprache auf der Straße zu rekrutieren. Bartel schlussfolgerte in seinem internen Analysebericht dementsprechend: »Wenn man bedenkt, daß die Intergrafik eines der größten Ausstellungsvorhaben des Verbandes

<sup>20</sup> AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1385, INTERGRAFIK 76, Analyse (o.D.).

<sup>21</sup> Ich danke Hans-Dieter Bartel für diese Information.

überhaupt darstellt, so können die Organisatoren hier von einer groben Fehleinschätzung der bestehenden Probleme und Schwierigkeiten sprechen.«<sup>22</sup> Diese praktischen Probleme veranlassten ihn zur Forderung:

Die Funktion des Sekretärs der Intergrafik müßte in Zukunft von allen organisatorischen Fragen entlastet werden. Der Sekretär hat sich um die inhaltliche Konzeption und um das Gesicht der Ausstellung zu bemühen. Er ist verantwortlich für die politisch-künstlerische Zielstellung wie für deren Verwirklichung. [...] Für den Sekretär einer internationalen Grafikausstellung ist es unumgänglich, daß er die Möglichkeit erhält, alle internationalen Biennalen zu sehen und auszuwerten, die dem Charakter nach mit engagierter Grafik zu tun haben. Er muß Einblick in das internationale Kunstleben aus eigener Anschauung nehmen können. Ohne eine größere Reisetätigkeit und den Kontakt zu anderen Veranstaltern wird sich das Niveau einer Grafikbiennale nur sehr schwer halten oder anheben lassen.<sup>23</sup>

Bartel verhandelt in diesem offen kritischen Bericht sein Aufgabenfeld als Ausstellungssekretär. Ein alleinverantwortliches, schöpferisches Kuratoren genie, etwa nach dem Vorbild eines Harald Szeemann bei der *documenta 5*, war nicht vorgesehen. Stattdessen ging die Arbeit des Ausstellungsmachers im Kollektivverbund des Ausstellungssekretariats auf, das durch Kleinstaufgaben aufgehalten wurde und sich gegenüber dem Zentralvorstand des VBK und dem ZK der SED zu rechtfertigen hatte. Die Handlungsmacht Bartels wurde zwar in Zukunft nicht wie gewünscht ausgeweitet, doch erhielt er die Möglichkeit, wenn auch nur punktuell, zur Grafikbiennale nach Ljubljana und zur Biennale der europäischen Grafik nach Heidelberg zu reisen.

### »Formalistische Spielereien« und »internationale Solidarität«

Weitere Friktionen ergaben sich für die INTERGRAFIK hinsichtlich des Inhalts und der Formensprache der Exponate. Trotz der Einladungspolitik fanden sich Werke, die, wie im Bericht beschrieben, »beabsichtigt oder un-

---

<sup>22</sup> AdK Berlin, INTERGRAFIK 76, Analyse (Anm. 20).

<sup>23</sup> Ebd.

beabsichtigt politisch zweideutig waren<sup>24</sup> oder »formalistische Spielereien (Raster, Striche, stereotype Wiederholungen von Linien)«<sup>25</sup> aufwiesen. Etwa 1 % der Werke wurde deswegen postwendend zurückgesendet. Im Jahr 1976 waren der internen Analyse zufolge ca. 5 % der gezeigten Werke abstrakt – man ließ also eine gewisse künstlerische Bandbreite zu. Zwar hatte man sich längst von den starren Vorgaben des sozialistischen Realismus der DDR der Stalin-Zeit zugunsten eines weiter gefassten Verständnisses des Realismus entfernt, dennoch standen abstrakte Arbeiten in den 1970er Jahren nach wie vor unter dem Verdacht, einem bürgerlichen Formalismus der *l'art pour l'art* zuzuordnen. Dies konfliktierte stellenweise mit Liberalisierungstendenzen in anderen sozialistischen Ländern. Eine Problemstellung ergab sich besonders für das blockfreie Jugoslawien, das unter Josip Broz Tito ab 1948 eine von der UdSSR unabhängige sozialistische Politik verfolgte, die auch den Kontakt mit der westlichen Kunstszene zuließ.<sup>26</sup> So entfernte sich der jugoslawische Beitrag für die *INTERGRAFIK* 73, z. B. bei Branimir Karanović, stark vom Gegenständlichen (Abb. 4).

Der Zentralvorstand des VBK erkannte, dass man die internationalen Ausstellenden mit anderem Maß zu messen hatte. Eine solche ästhetische Spannweite war für ihn dennoch nicht immer leicht auszuhalten und so gab es Versuche, ästhetische Öffnungen wieder einzuhegen. Bei der *INTERGRAFIK* 76 kam der Beitrag aus Jugoslawien nicht mehr zustande. Hierzu zeugt der interne Bericht:

Beim Besuch der Biennale Ljubljana erklärte sich das dortige Ausstellungssekretariat bereit, den jugoslawischen Beitrag für die Intergrafik zusammenzustellen. [...] Bei Rückkehr berichteten wir in der Auslandsabteilung. Unser Vorschlag wurde strikt abgelehnt und dem Ausstellungssekretär politische Naivität unterstellt.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. Radina Vučetić: *Coca-Cola Socialism. Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties*, Budapest/New York: Central European University Press 2018.

<sup>27</sup> AdK Berlin, *INTERGRAFIK* 76, Analyse (Anm. 20).



Abb. 4: Branimir Karanović, Raum, 1972, Aquatinta, 49x35 cm, jugoslawischer Beitrag für die INTERGRAFIK 73 (Abbildung: © Deutsche Fotothek).



Abb. 5: Roy Lichtenstein, Before the Mirror, 1975, Lithografie und Siebdruck mit Gravur, 88x63 cm, 12. Grafikbiennale, Ljubljana (Abbildung: © Estate of Roy Lichtenstein/VG Bild-Kunst, Bonn 2023).

Dennoch hielt man weiterhin Kontakt mit der jugoslawischen Kunstszen. Im Jahr 1977 wurde der Ausstellungssekretär Bartel zur 12. Grafikbiennale nach Ljubljana entsendet, über die er anschließend in der Zeitschrift *Bildende Kunst* berichtete.<sup>28</sup> Dort ließ er auch die Lithografie *Vor dem Spiegel* des US-amerikanischen Pop-Art-Künstlers Roy Lichtenstein abdrucken (Abb. 5). Inhaltlich widmet sie sich dem Trinkglas als seriellem Industrieprodukt, das in vielfachen nahezu identischen Versionen hergestellt werden kann. Die spiegelbildähnliche Gleichförmigkeit des Massenprodukts wird durch eine tatsächliche Spiegelung des Glases innerbildlich reflektiert. Gleichzeitig greift der Künstler mit der Lithografie und dem Siebdruck auf Techniken zurück, die selbst die massenhafte Reproduktion von Bildmotiven ermög-

<sup>28</sup> Vgl. Hans-Dieter Bartel: »12. Biennale der grafischen Künste Ljubljana«, in: *Bildende Kunst* 12 (1977), S. 600-602.

lichen. Dieser Abdruck in *Bildende Kunst* ist bemerkenswert, da die spielerische und gestalterische Reflexion der kapitalistischen Produktionsmöglichkeiten in der Pop Art dem damaligen offiziellen Kunstverständnis der DDR widersprach, das eine inhaltlich deutlichere Positionierung gegen die Massen- und Konsumkultur verlangte.<sup>29</sup> Ebenso waren auf fotografischen Reproduktionsmöglichkeiten basierende Techniken wie der Siebdruck, auf den die Pop Art gerne zurückgriff, beim kunstwissenschaftlichen Symposium der *INTERGRAFIK* 1976 immer noch umstritten. Über den Umweg Jugoslawiens, das dem US-amerikanischen Abstrakten Expressionismus und der Pop Art seit den 1960er Jahren offenstand, gelang es Bartel jedoch, ein solches Werk in die führende Kunstzeitschrift der DDR einzuschleusen.<sup>30</sup> Ohne das Werk direkt zu besprechen, schrieb er von der ästhetisch reizvollen Figuration, bei der das Experiment mit den Mitteln (»plakativ, leuchtend, gerastert, laut«<sup>31</sup>) zum ästhetischen Selbstzweck werde.

Darüber hinaus gelang das Vorhaben, mit den Werken aus sozialistischen Ländern wichtige Impulse zu setzen, nicht immer. In den Berichten des VBK ist häufiger eine Unzufriedenheit der Organisator:innen, Besucher:innen, aber auch verschiedener Künstler:innen mit dem DDR-Beitrag zu vernehmen. Der VBK, der mittels der Einsendungen zur *INTERGRAFIK* einen Überblick über das grafische Schaffen im Land gewinnen wollte, stellte 1973 ernüchtert fest:

Bei den eingesandten Werken und auch bei dem daraus ausgewählten Beitrag kann nicht übersehen werden, daß zwar bei einer Anzahl von Künstlern die grafische Qualität ihrer Werke gewachsen ist, aber die thematische Breite nicht den Anforderungen genügt. Das trifft vor allem auf die Gestaltung der Arbeiterklasse in ihren vielfältigsten Lebensäußerungen zu, und auf die politische Grafik in ganz besonderem Maße.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Anklänge der Pop Art in der DDR waren selten und wurden wie im Fall Willy Wolfs an den Rand gedrängt, vgl. Sigrid Hofer: »Pop Art in der DDR: Willy Wolfs Dialog mit dem Westen«, in: dies. (Hg.): *Grenzgänge zwischen Ost und West*, Dresden: Sandstein Verlag 2012, S. 82–93.

<sup>30</sup> Vgl. Vučetić: *Coca-Cola Socialism* (Anm. 26).

<sup>31</sup> Bartel: »12. Biennale« (Anm. 28), S. 601.

<sup>32</sup> AdK Berlin, VBK-Zentralvorstand 1378, Bericht VBK-DDR X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten (o. D.).

Zum ›Problem des Internationalismus und der internationalen Solidarität im Schaffen unserer Künstler‹ schrieb der Bericht von 1973 weiter:

Bei den meisten Künstlern war eine bestimmte Zurückhaltung und Unsicherheit zu verspüren ihre Bereitschaft gerade zur Gestaltung solcher Themen zu bekunden. Das traf nicht nur auf die Darstellung hervorragender Beispiele internationaler Solidarität zu, sondern auch in Beziehung auf die große Solidaritätsbewegung in der DDR, wo täglich in vielfältigster Weise Solidarität geübt wird. Gerade hier scheint uns ein wichtiger Gegenstand für das künstlerische Schaffen zu liegen, der durch die Mitglieder unseres Verbandes noch zu erschließen ist.<sup>33</sup>

Große Hoffnung wurde in die Rückwirkung der *INTERGRAFIK* in das künstlerisch-grafische Schaffen der DDR gesetzt, denn man erhoffte sich die Sichtbarmachung von Solidaritätsthemen im Land, die eine entsprechende Produktion der heimischen Künstler:innen ankurbeln sollte. Das Thema der internationalen Solidarität wurde aber noch breiter und gezielter gefordert, etwa durch das Solidaritätskomitee der DDR und durch massenwirksame Aufrufe zu Solidaritätsaktionen, etwa mit der 1970 inhaftierten Aktivistin des Black Power Movements Angela Davis.<sup>34</sup> Die *INTERGRAFIK* bildete hierbei nur einen Baustein umfassender kulturpolitischer Maßnahmen, die die Möglichkeit von Kunst einzusetzen, um über thematische Bezüge politische Allianzen zu unterstreichen und symbolisch auszubauen. Dass solche Maßnahmen nur bedingt wirksam waren, veranschaulicht der Bericht von 1976, der nicht nur über den DDR-Beitrag, sondern auch über die Exponate der europäischen sozialistischen Länder urteilte, dass deren »agitatorische Aktivität, wie sie in der politischen Grafik kapitalistischer Länder, wie auch in der BRD und Westberlins zum Ausdruck kam«<sup>35</sup>, nicht vorhanden gewesen oder, so zumindest die verteidigende Rhetorik des Berichts, von vielen Besucher:innen verkannt worden sei. Der Grund hierfür wird in unterschiedlichen Vorzeichen künstlerischen Schaffens in europäischen und vor allem lateinamerikanischen Beiträgen gesucht:

---

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Vgl. Kathleen Reinhardt (Hg.): *1 Million Rosen für Angela Davis*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 2020.

<sup>35</sup> AdK Berlin, *INTERGRAFIK* 76, Analyse (Anm. 20).



*Abb. 6: Kubanischer Beitrag zur INTERGRAFIK 76, Museum für Deutsche Geschichte, Ost-Berlin, 30. September–5. Dezember 1976 (Foto aus: »Sie wollen wirken in dieser Zeit«, in: Tribüne, 15.10.1976).*

Die europäischen sozialistischen Länder beziehen ihre Themen zum Teil aus der Geschichte, die von den revolutionären Bestrebungen des Bauernkrieges bis zum Kampf gegen den Faschismus reichen und nehmen Anteil an den Ereignissen in Chile. Letzteres geschieht meistens in einer Formssprache, die vom Agitatorischen abgeht und sich sinnbildhafter literaturbezogener Verallgemeinerung und poetischer Verdichtung zuwendet. Das ist kein Nachteil für die Qualität. Leider erscheint dem flüchtigen Betrachter, vor allem den jungen Rezipienten aus kapitalistischen Ländern, die als Gäste zu uns kommen, dadurch die Kunst der sozialistischen Länder nicht revolutionär »genug« und sie sind enttäuscht, da sie oft gerade in sozialistischen Ländern eine ganz aktive Auseinandersetzung erwarten.<sup>36</sup>

Als Kontrapunkt und Vorzeigbeispiel werden der kubanische (Abb. 6) oder auch der chilenische Beitrag genannt, deren agitatorische Wirkung deutlich zutage getreten und auf große Zustimmung gestoßen sei. Hieran wird ein Grundproblem deutlich, das die Organisator:innen der *INTERGRAFIK* immer wieder beschäftigte: Einerseits waren sie bemüht, ein Forum für sozia-

---

<sup>36</sup> Ebd.

listische Inhalte politischer Grafik verschiedener Länder zu sein und dabei in eigener Sache für die hohe künstlerische Qualität der Länderbeiträge zu sorgen. Überstieg jedoch die künstlerische Qualität in den Augen der Besucher:innen jene der europäischen sozialistischen Länder oder gar der DDR, dann drohte andererseits in den Augen des VBK die internationale Großausstellung ein Ungleichgewicht zu produzieren, das sich ungünstig auf das Gastland auswirkte.

## Repräsentationsfragen

Eine weitere Fiktion ergab sich bei der Frage nach der Repräsentativität der Länderbeiträge. Eine Katalogseite der *INTERGRAFIK 76* zeigt die Namen der Länder, die die Triennale vorgab zu repräsentieren (Abb. 7).

Insbesondere im Fall der nicht-sozialistischen Länder handelte es sich, wie bereits dargestellt, nicht um offizielle Einsendungen von staatlicher Seite, sondern die *INTERGRAFIK* kooperierte mit Einzelpersonen oder Gruppen. Im Katalog wurden nichtsdestotrotz die Namen der Nationen gelistet. Dieses Vorgehen findet man z. B. im Fall des chilenischen Beitrags, der 1976 von den Künstlern Pedro Hernandez (Hernando León) und Víctor (Tapia) Contreras organisiert wurde, die aufgrund des Militärputsches Augusto Pinochets gegen die sozialistische Regierung Salvador Allendes in die DDR exiliert waren. Aber auch im Fall der westeuropäischen Beiträge lag keine Zusammenarbeit mit offiziellen Organisationen zugrunde: Der Beitrag der Bundesrepublik kam u. a. durch Kooperationen mit dem Künstler:innenkollektiv *Tendenzen* zustande, aber auch mit einzelnen Künstler:innen wie bspw. Klaus Staeck. Bei einer sol-

*InterGrafik 76*

ARABISCHE REPUBLIK	MONGOLISCHE VOLKSPRÖBLICK
ARGENTINIEN	NIEDERLANDE
BANGLADESH	NORWEGEN
BELGIEN	ÖSTERREICH
BRAZILIEN	PARAGUAY
BRD	PLAUAY
VR BULGARIEN	VR POLEN
CHILE	PORUGAL
CSRS	PUERTO RICO
DÄNEMARK	SOZIALISTISCHE REPUBLIK
DDR	RUMANIEN
EKUADOR	SCHWEDEN
FINNLAND	SCHWEIZ
FÜRTH	SPANIEN
GRIECHENLAND	SYRISCHE ARABISCHE REPUBLIK
GROSSBRITANNIEN	VEREINIGTE REPUBLIK
INDIEN	TANZANIA
REPUBLIK IRAK	THAILAND
IRLAND	TÜRKIE
ISLAND	USSR
ISRAEL	UNGARISCHE VR
ITALIEN	URUGUAY
JAPAN	USA
VDR JEMEN	VENEZUELA
KANADA	SR VIETNAM
KENIA	WESTBERLIN
KOLUMBIEN	ZAIRE
REPUBLIK KUBA	ZYPERN
MEXIKO	

Abb. 7: Liste der Länderbeiträge aus dem Katalog zur *INTERGRAFIK 76* (Abbildung: Katalog zur Ausstellung, hg. v. VBK, Berlin 1976).

chen Organisation der Länderbeiträge ergaben sich einige Problemstellungen: Im Jahr 1976 wurde der Künstler Nils Burwitz beispielsweise unter dem Beitrag der Bundesrepublik Deutschland rubriziert. Tatsächlich hatte der 1940 in Swinemünde geborene Künstler aber lange Jahre und bis kurz vor der Ausstellungseröffnung in Südafrika gelebt, wo er sich in seiner Kunst gegen das Apartheidsregime engagiert hatte, und war dann nach Spanien ausgewandert.<sup>37</sup> Die Präsentation seiner Werke im westdeutschen Beitrag war eine Konsequenz aus der 1961 verabschiedeten Resolution 1761 der Generalversammlung der Vereinten Nationen, die die Apartheidspolitik der südafrikanischen Regierung verurteilte und die UNO-Mitglieder, darunter auch seit 1973 die DDR, zum Abbruch diplomatischer Beziehungen mit Südafrika aufforderte. Hierdurch war es dem VBK unmöglich, Südafrika als teilnehmendes Land zu listen. Solche Fragen nach der repräsentativen Rolle einer künstlerischen Position im Spannungsverhältnis zur übergeordneten Diplomatie beschäftigte die Organisator:innen der *INTERGRAFIK* durchgehend. Im Jahr 1976 schlussfolgerte der Bericht:

Hier zeigt sich die Schwäche in der Durchsetzung unserer Konzeption der Intergrafik, das Forum der engagierten Grafik zu sein. Die in der Intergrafik ausstellenden Künstler repräsentieren nicht ihr Land, sondern sie haben in den meisten Fällen eine äußerst kritische Haltung zu politischen Problemen des Landes. Hierdurch bekommt die Intergrafik das Ansehen. Mit weitgehender Rücksichtnahme auf mögliche diplomatische Schwierigkeiten kann man aber keine engagierte Grafikausstellung bestreiten. Man nimmt ihr die Schärfe und die Wirkung.<sup>38</sup>

Diese Schwierigkeiten zeigen, dass nicht nur der DDR-Beitrag, mit dessen Auswahl und geringer Größe man unzufrieden war, eine Herausforderung darstellte, sondern auch viele andere Länderbeiträge Fallstricke in sich bargen, hielt man an dem Anspruch fest, mit der *INTERGRAFIK* einen Überblick über die ›engagierte Grafik‹ verschiedener Länder geben zu wollen. Als besonders heikle Fälle benennt der Bericht zur *INTERGRAFIK* 76 die Länder Südafrika, Israel und die USA. Diese diplomatischen Friktionen führten

<sup>37</sup> Vgl. Hermann Raum: »Kopf oder Zahl. Über Nils Burwitz«, in: *Bildende Kunst* 8 (1985), S. 355–357.

<sup>38</sup> AdK Berlin, *INTERGRAFIK* 76, Analyse (Anm. 20).

1976 zu einer tiefgreifenden kuratorischen Entscheidung. Die Werke der US-amerikanischen Künstler:innen Charles White und Tecla Selnik sollten in der Ausstellung das ›andere‹ Amerika repräsentieren, das Rassenungleichheit und kapitalistische Ausbeutung anprangerte. Als auf den Werkbeschrifungen jedoch letztlich groß USA prangte, ging das der Abnahmekommission, die die Ausstellung vor der Eröffnung autorisieren sollte, zu weit. Sie veranlasste eine kurzfristige Entfernung der Ländernamen. Hierzu der Bericht:

Die Tatsache, daß Einzeleinladungen nicht ein Land repräsentieren, führte [zur] Entfernung der Länderbezeichnungen auf den Aufstellern. Das hat nicht nur der Gestaltung der Ausstellung wesentlich geschadet, sondern es ist uns von Besuchern häufig zur [sic!] Vorwurf gemacht worden, wie schlecht man die Beiträge aus den einzelnen Ländern unterscheiden kann. Oft wurde dies als der einzige wesentliche gestalterische Mangel der Ausstellung empfunden.<sup>39</sup>

Tatsächlich war die Konsequenz, dass der Ausstellungsparcours 1976 zwar einer alphabetischen Ordnung nach Ländernamen folgte, jedoch wurde den Besucher:innen diese Ordnung nicht voll ersichtlich und sorgte dem Bericht nach für Verwirrung. Bartel schlug deshalb vor, in der kommenden Ausgabe der *INTERGRAFIK* neben den Landesnamen auch zu markieren, ob es sich um den Beitrag eines Individuums, einer staatlichen Institution oder einer Gruppierung handelt. Über die Gründe, weshalb dieser Vorschlag fallen gelassen wurde, lässt sich nur spekulieren. Denkbar ist jedoch, dass der VBK die Außenwirkung einer international breit aufgestellten Triennale durch eine solche Maßnahme nicht abschwächen wollte.

Mit einem Blick auf die Friktionen, die sich in den internen Organisationspapieren und Berichten zur *INTERGRAFIK* in den 1970er Jahren aufspüren lassen, gewinnen wir eine Perspektive auf die Herausforderungen des internationalen Kuratierens in der DDR. In einem Land, das die künstlerische Freiheit wie die Reisefreiheit seiner Bürger:innen einschränkte, musste das Kuratieren einer internationalen Kunstschau mit bestimmten Widersprüchen umgehen: Erstens wollte die *INTERGRAFIK* engagierte Grafik aus allen Kontinenten bekannt machen und dabei ein gemeinsames Leitmotiv der

---

<sup>39</sup> Ebd.

›internationalen Solidarität‹ aufzeigen – gleichzeitig erkannte man jedoch, dass die DDR selbst dieses Leitmotiv nicht hinreichend erfüllen konnte und die internationalen Beiträge zudem immer wieder nicht repräsentativ zu sein drohten. Zweitens war man bemüht, mit der Ausstellung das Image der DDR als Förderin und Plattform für engagierte Kunst in die Welt zu tragen. Hier erschwerten infrastrukturelle und materielle Mängel dem VBK die Vorbereitung und Durchführung. Der *documenta* konnte man, schon allein hinsichtlich der Besucher:innenzahl, nicht den Rang ablaufen, man lieferte aber unfreiwillig eine Vorlage für die Presse in Westdeutschland, die das schlechte Display bemängelte.<sup>40</sup> Drittens hielt man konsequent an einer gezielten Einladungspolitik fest, die jedoch im Verborgenen gehalten wurde. Nach außen hin war man bemüht, den Eindruck von Weltoffenheit und internationaler Kooperation zu erwecken.

Neben all diesen Hürden und Widersprüchlichkeiten sollte nicht vergessen werden, dass trotz oder gerade wegen dieser Friktionen sich neue Handlungsräume auftaten. Die INTERGRAFIK tolerierte Devianz, wenn auch in einem eng umsteckten Rahmen. Ausstellungssekretäre wie Bartel konnten reisen und unkonventionelles Bildmaterial mitbringen. Durch die INTERGRAFIK erhielten viele Künstler:innen erstmalig die Möglichkeit, in Europa auszustellen. Durch den Blick auf die infrastrukturellen, ästhetischen und repräsentativen Friktionen, die sich hier ergaben, entsteht ein umfassendes Bild der Triennale und ihres historischen Spannungsverhältnisses zwischen kulturpolitischen nationalen Ambitionen sowie tatsächlich realisierten internationalen Austauschmöglichkeiten.

---

<sup>40</sup> Vgl. Camilla Blechen: »Nach den großen Spielen. Sommerausstellungen in Ost-Berlin«, in: FAZ, 15.08.1973, S. 11. Die INTERGRAFIK 73 zählte bspw. ca. 50.000 Besucher:innen zu vergleichsweise ca. 220.000 auf der *documenta* 5 in Kassel 1972.