

Zwischen Widerstand und Einklang?

Kuratorische Praxis in der DDR im Spiegel (über-)institutioneller Strukturen

Klara von Lindern

Als fester Bestandteil von Gesellschaften sind Museen und Ausstellungen immer auch Teil politischer Aushandlungsprozesse.¹ Wie Günter Schade, ehemaliger Direktor des Kunstgewerbemuseums der Staatlichen Museen zu Berlin, schreibt, sei »die Museumskultur eines Landes [...] keine von der gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und geistigen Realität losgelöste Erscheinungsform«² und könne »deshalb auch nur im Zusammenhang mit diesen Faktoren diskutiert«³ werden. Gerade die Kulturpolitik in der DDR war seit den 1950er Jahren von dem Versuch einer »gesamte[n] Umstrukturierung der Politik und Verwaltung auf der Ebene von Bezirken und Kreisen«⁴ gekennzeichnet, der »auch auf die Museen projiziert werden«⁵

1 Vgl. Sharon Macdonald: »Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display«, in: dies. (Hg.): *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, New York: Routledge 1997, S. 1-24, hier S. 19; Angela Janelli: »Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 245-252, hier S. 245.

2 Günter Schade: »Die Staatlichen Museen Berlin und ihre Rolle in der Kulturpolitik der DDR«, in: Leonore Scholze-Irrlitz (Hg.): *Gab es eine Museumskultur der DDR? Beiträge zum 6. Workshop »Museen und Universität«*, Berlin: Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde der Humboldt-Universität 1998, S. 22-29, hier S. 22.

3 Ebd.

4 Wolf Karge: »Mitbestimmung oder Gängelei. Museen in der DDR zwischen Zentralisierung und Beharrung«, in: Leonore Scholze-Irrlitz: *Gab es eine Museumskultur der DDR? Beiträge zum 6. Workshop »Museen und Universität«*, Berlin: Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde der Humboldt-Universität 1998, S. 4-11, hier S. 4.

5 Ebd.

sollte. Eine pauschale Beurteilung von Ausstellungen aus der DDR als ideologisch-politisch gefärbt greift jedoch zu kurz. Demgegenüber erscheint die Wahrnehmung vermeintlich ideologiefreier Ausstellungen aus der Bundesrepublik⁶ ebenfalls problematisch. Hier bedarf es eines neuen Lesens der Geschichte, wie Zeitzeug:innen immer wieder mit Nachdruck unterstreichen. So betonte beispielsweise Wolf Karge, seit 1978 bis 1991 am Kulturhistorischen Museum Rostock und zuletzt dessen Direktor, dieses Bestreben sei »illusorisch«⁷ gewesen, »da die konkrete Museumspolitik vor Ort von den Trägern bestimmt wurde«⁸. Entgegen »der oft kolportierten Meinung vom zentralistischen SED-Staat bot die DDR u. a. den Museen ausreichende Möglichkeiten«⁹, sich einer »Zentralisierung [...] erfolgreich entgegenzustellen, wobei die Motive [...] sehr unterschiedlich«¹⁰ ausgefallen seien und als repräsentativ für »die individuellen Gestaltungsmöglichkeiten für Museumsarbeit in der DDR«¹¹ gelesen werden könnten.

Zum einen zeigt sich hier, dass der Blick auf *institutionsspezifische* Strukturen als prägende Faktoren für geleistete Ausstellungs- und Forschungsarbeit gerichtet werden muss (siehe auch die Beiträge von Döring und Vogel in diesem Band). Zum anderen waren es individuelle Akteur:innen, deren Handlungen den musealen Alltag bestimmten. Die von Schade angesprochene politische Realität ist auch immer die Realität Einzelner, die ihre individuellen Sicht- und Handlungsweisen entfalten. Erst aus einer Beschäftigung mit diesen Aspekten heraus wird es möglich, differenzierte Forschung zur kuratorischen Praxis in der DDR zu betreiben und die dabei auftretenden Spannungsmomente – Friktionen – zwischen vorgegebenen Strukturen und

6 Vgl. Anne-Kristin Kordass: *Perspektiven auf die deutsche Wiedervereinigung von Lateinamerikaforscher*innen aus der DDR. Wissen und wissenschaftliche Werdegänge im Kontext von Systembrüchen*, Masterarbeit an der Freien Universität Berlin (eingereicht 2018), S. 4, Fußnote 5, https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/31625/Masterarbeit_Kordass.pdf?sequence=4&isAllowed=y [Zugriff am 04.10.2023].

7 Karge: »Mitbestimmung« (Anm. 4), S. 8.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd.

11 Ebd.; vgl. auch: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde [BArch], DY 27/3037, Bezirksleitung Dresden der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands: Langfristiger Führungsplan der kulturellen Entwicklung im Bezirk Dresden. Beschluß der Bezirksleitung Dresden der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (29. April 1970), unpaginiert.

handelnden Akteur:innen und daraus resultierende Praktiken in den Blick zu nehmen. Friktionen werden mit Anna Lowenhaupt Tsing als Reibungen verstanden, die insbesondere zwischen Personen aus unterschiedlichen Feldern entstehen¹² und die sich in diesem Beitrag vor allem auf die Ebene zwischen Museum und (Lokal-)Politik beziehen, sich aber auch museums-intern auf verschiedene Berufs- und Hierarchieebenen sowie länderübergreifend auf die unterschiedlichen soziokulturellen Systeme der Museen erstrecken. Die Anthropologin beschreibt die aus jenen Differenzen resultierenden Interaktionen und Strategien als »unequal, unstable«¹³, aber auch als »creative«¹⁴. Hier setzt der folgende Beitrag an. Am Fallbeispiel der Ausstellung *Caspar David Friedrich und sein Kreis*, die vom 24.11.1974 bis 16.02.1975 im Albertinum Dresden (damals: Gemäldegalerie Neue Meister) gezeigt wurde, nimmt er durch eine kritische Auseinandersetzung mit vorhandenem Archiv- und Zeitzeug:innenmaterial eine rückblickende Annäherung an den dortigen Museumsalltag vor. Er setzt dabei einen besonderen Fokus auf die beschriebenen Spannungen, das Zusammentreffen unterschiedlicher Akteur:innen und die daraus resultierenden Handlungen, Anpassungsstrategien und Widerstandsmomente, die durchaus von Ungleichheit und Unbeständigkeit, aber auch von Kreativität gekennzeichnet sind.

In und zwischen den Zeilen: Konzeptionelle Aushandlungen

Aus den Dokumenten, die sich zur Konzeption der Dresdner *Friedrich*-Ausstellung erhalten haben, geht hervor, dass sich das kuratorische Team¹⁵ am Albertinum mit Vertreter:innen des Ministeriums für Kultur als vorstehende Dienstbehörde über die Rahmenbedingungen der Ausstellung abstimmen musste. Bereits hier wird deutlich, dass die Museumsmitarbeiter:innen aus dieser Situation heraus Strategien entwickelten, um Prozesse in ihrem Sinne

12 Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Friction. An Ethnology of Global Connection*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, S. 4.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Die Bezeichnung »kuratorisches Team« inkludiert sowohl sichtbare als auch (im Nachhinein) unsichtbare, mitzudenkende Beteiligte, wurde jedoch in den 1970er Jahren nicht als Selbstbezeichnung verwendet. Für den Hinweis bin ich Margarete Vöhringer dankbar.

zu beeinflussen. Ein aufschlussreiches Beispiel ist ein erstes Konzeptpapier, das der hauptverantwortliche Kurator Hans Joachim Neidhardt sowie sein unmittelbarer Vorgesetzter Joachim Uhlitzsch, Direktor des Albertinums zwischen 1963 und 1984, dem Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen, Manfred Bachmann, zur Weiterleitung an das Ministerium für Kultur vorlegten. Darin stellten Neidhardt und Uhlitzsch zwei Optionen für das Ersuchen externer Leihgaben vor: ein Minimalprogramm, das sich ausschließlich auf Werke Caspar David Friedrichs aus DDR-Sammlungen stützte, sowie ein von ihnen präferiertes Maximalprogramm, das auch Werke aus Sammlungen in der Bundesrepublik und dem übrigen, nicht-sozialistischen Ausland umfasste.¹⁶ Als Argument für Letzteres führten die Autoren eine »patriotische Haltung«¹⁷ an, die sie in den Bildern Friedrichs vor allem in den Sammlungsbeständen in Hamburg, Bremen und Bielefeld bestätigt sahen.¹⁸ Es handelt sich dabei um Werke aus der Zeit der napoleonischen Kriege, in denen der Künstler Elemente darstellte, die in der Kunstwissenschaft wiederholt ikonografisch als Zeichen einer anti-französischen, patriotischen oder – entscheidend im Kontext der Dresdner Ausstellung – anti-feudalen Haltung Friedrichs gedeutet worden sind.¹⁹ Nach außen hin waren die Werke prinzipiell als Zeugnisse einer ideologischen Verbindung des Künstlers zu Verböten der bürgerlichen Revolution vermittelbar. Außerdem bot die Präsenz dieser Werke aus bundesdeutschen Sammlungen dem Dresdner kuratorischen Team die einmalige Gelegenheit zum Studium und zur Forschung vor Ort, da sie sonst nur schwer oder gar nicht zugänglich waren.

Auffällig an den Dokumenten aus der Konzeptionsphase der Dresdner *Friedrich*-Ausstellungen ist ein hohes Maß an Hierarchisierung, das sich besonders angesichts der Frage danach, wer (nicht) spricht, offenbart.

16 Die Zustimmung durch Vertreter:innen des Ministeriums für Kultur, das solche groß angelegten Ausstellungsprojekte finanzierte, zu einem Leihverkehr mit Institutionen aus dem sogenannten »Westen« war keine Selbstverständlichkeit. Dies bestätigte mir Hans Joachim Neidhardt während eines Gesprächs in Dresden am 03.08.2021. Für seine Zeit und das großzügig bereitgestellte Material aus seinem Privatbestand bin ich ihm dankbar.

17 Privatbestand Hans Joachim Neidhardts [PrivatbestHJN], Ordner zur Ausstellungsvorbereitung, Hausmitteilung Joachim Uhlitzschs an Manfred Bachmann (28.12.1970), unpaginiert.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Ministerium für Kultur der DDR (Hg.): *Caspar David Friedrich und sein Kreis*, Kat.-Nr. 19, Dresden: o. Verl. 1974, S. 124.

Die Korrespondenz mit Vertreter:innen des Ministeriums für Kultur etwa übernahmen mit Uhlitzsch und Bachmann durchweg Akteure der höheren Direktionsebenen. Dass die Möglichkeit eines Umgehens dieses offiziellen Dienstwegs mittels Privatversand von den Mitarbeiter:innen offenbar genutzt wurde, zeigt sich an einem im Archiv erhaltenen Besprechungsprotokoll, das eine ausdrückliche Mahnung zum Befolgen angeordneter Abläufe enthält.²⁰ Für die Beratung zur inhaltlichen Konzeption von Ausstellung und Katalog wurde in Abstimmung mit dem Ministerium für Kultur ein *Friedrich-Komitee* bestellt, dem neben Neidhardt und Uhlitzsch auch verschiedene museumsexterne Kunstgeschichtsprofessor:innen, bildende Künstler:innen und an anderen Institutionen tätige (Museums-)Expert:innen angehörten.²¹ Insbesondere die Mitglieder des Komitees mit universitärem Hintergrund traten prominent mit Aufsätzen im Katalog und später mit Beiträgen in der Presse in Erscheinung – dort kam der Kurator Hans Joachim Neidhardt hingegen wenig zur Sprache.²² Zugleich ist bemerkenswert, dass sich kaum Protokolle über Zusammenkünfte des Komitees erhalten haben.²³ Es zeigt sich im Archiv also eine Art Ungleichgewicht zwischen offiziell dokumentierten

20 Vgl. Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden [ASKD], GGNM 0620, Akte 02/ GGNM 66, Protokoll einer Mitarbeiter:innenbesprechung (28.09.1974), Blatt 45.

21 Hierzu zählten Irma Emmrich (Technische Universität Dresden) als Vorsitzende, Hans Joachim Neidhardt als ihr Stellvertreter, Sigrid Hinz (Kupferstichkabinett Berlin (Ost)), Peter H. Feist (Humboldt-Universität Berlin), Hannelore Gärtner (Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald), Gerhard Kettner (Hochschule für bildende Künste Dresden), Rudolf Nehmer (freischaffender Künstler aus Dresden) und Joachim Uhlitzsch, vgl. ASKD, GGNM 0620, Akte 02/GGNM 66, Hausmitteilung der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (10.10.1972), Blatt 22.

22 Irma Emmrich war beratend am final an das Ministerium für Kultur versendeten Ausstellungskonzept tätig, vgl. PrivatbestHJN, Ordner zur Ausstellungsvorbereitung, Irma Emmrich: Gesichtspunkte zur Begründung einer repräsentativen Caspar-David-Friedrich-Ausstellung aus Anlaß des 200. Todestages des Künstlers im September 1974 (24.11.1972), unpaginiert. Außerdem waren sie und der erwähnte Peter H. Feist prominent im Ausstellungskatalog durch die den Werktexten vorangestellten Aufsätze sichtbar, vgl. Peter H. Feist: »Romantik und Realismus«, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden/ Ministerium für Kultur der DDR: *Friedrich und sein Kreis*, Kat.-Nr. 19, Dresden: o. Verl. 1974, S. 11-21; Irma Emmrich: »Caspar David Friedrich – Zeit und Werk«, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Ministerium für Kultur der DDR: *Friedrich und sein Kreis*, Kat.-Nr. 19, Dresden: o. Verl. 1974, S. 22-33.

23 Vgl. ASKD, GGNM 27-7.2021 Nr. 3, Einladungsschreiben für das dritte Treffen am 05.06.1973 sowie für das vierte Treffen am 09.10.1973 (o. D.), unpaginiert.

Äußerungen²⁴ und den praktischen Schritten der Ausstellungsrealisierung vor Ort, die neben Hans Joachim Neidhardt von vielen verschiedenen (teils unsichtbaren) Mitarbeiter:innen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ausgeführt wurden.

Beidseits der Mauer: Reziproke Reisen und Austausch

Die von Wolf Karge angesprochenen »individuellen Gestaltungsmöglichkeiten für Museumsarbeit«²⁵ boten sich Museumsmitarbeiter:innen auch im Verlauf von Dienst- oder Kurierreisen. Im Kontext der Mitarbeit an einer mit rund zwei Jahren Vorlauf zur Dresdner *Friedrich*-Ausstellung in der Tate Gallery London veranstalteten *Friedrich*-Retrospektive²⁶ reiste Neidhardt nach Großbritannien und nutzte die Gelegenheit zu persönlichen Gesprächen und zur Vernetzung vor Ort ebenso wie zum Besuch von ihm ansonsten nicht zugänglichen Institutionen. Auch während der Laufzeit der als bundesdeutsches Äquivalent zur Dresdner *Friedrich*-Ausstellung 1974 veranstalteten Schau zu Ehren des Künstlers in der Hamburger Kunsthalle²⁷ wurde Neidhardt dorthin eingeladen und konnte den Aufenthalt für den Besuch des zeitgleich in Hamburg stattfindenden Kunsthistorikertags nutzen.²⁸ Dabei findet sich im Vorfeld dieser Reise ein Brief von Uhlitzsch an den Leiter der Abteilung *Museen* beim Ministerium für Kultur der DDR, aus dem hervorgeht, dass Neidhardt der Besuch des Kunsthistorikertags streng

24 Diverse Zeitungsartikel wurden von Mitgliedern des Komitees, insbesondere Emmrich und Uhlitzsch, verfasst, Joachim Uhlitzsch: »Caspar David Friedrich: Uns verwandt«, in: *Sächsische Zeitung*, 28./29.12.1974; Joachim Uhlitzsch: »Ehrung für einen Meister der Kunst«, in: *Sächsische Zeitung*, 22.11.1974; Irma Emmrich: »Reichtum der Gefühle in Farbe und Form. Zur Caspar-David-Friedrich-Ausstellung im Albertinum«, in: *Sächsische Zeitung*, 12.12.1974; Irma Emmrich: »Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein«, in: *Sächsisches Tageblatt*, 01.12.1974.

25 Karge: »Mitbestimmung« (Anm. 4), S. 11.

26 Die Ausstellung trug den Titel *Caspar David Friedrich 1774–1840. Romantic Landscape Painting in Dresden* und wurde vom 06.09.–16.10.1972 in der Tate Gallery veranstaltet.

27 Die Ausstellung *Caspar David Friedrich* wurde vom 14.09.–03.11.1974 als Teil des insgesamt neunteiligen Ausstellungszyklus »Kunst um 1800« in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet.

28 Vgl. Hans Joachim Neidhardt: *Über dem Nebelmeer. Lebenserinnerungen*, Dresden: Sandstein 2020, S. 154.

untersagt worden war.²⁹ Der Kurator konnte sich jedoch über dieses Verbot hinwegsetzen. Umgekehrt belegen Korrespondenzen im Rahmen der Ausstellungsvorbereitung, dass Mitarbeiter:innen bundesdeutscher Museen ihrerseits ebenfalls die Kurierreisen im Rahmen des Leihverkehrs zur Dresdner Ausstellung (die schlussendlich mit dem erwähnten Maximalprogramm stattfand) nutzten, um Orte und Institutionen in der DDR aufzusuchen.³⁰ Auch hier ist von Austausch und Vernetzung auszugehen – nicht zuletzt, um sich regelmäßige Überblicke über den Stand der Forschung beidseits der Mauer zu verschaffen.³¹ In diesem Zusammenhang spielte ganz besonders der Schriftentausch eine wichtige Rolle.

An-/abwesend: Gestaltungs- und Deutungsspielräume der Ausstellung

Hinsichtlich der räumlichen Gestaltung von Ausstellungen hatten sich die beteiligten Mitarbeiter:innen – stellvertretend für sie Hans Joachim Neidhardt – immer wieder mit Vorgesetzten abzustimmen, die teilweise eigene Vorstellungen umgesetzt zu sehen wünschten. Belegen lässt sich dies in Bezug auf die Farbgebung der Wände im Ausstellungsbereich. Neidhardt berichtet hier von einer angeordneten Umstreichung während der Abwesenheit des Generaldirektors, der eine weiße Wandfarbe gewünscht hatte und die stattdessen umgesetzte Farbgebung als zu feudalistisch empfand.³² Die persönliche Abwesenheit des Direktors wurde als Chance genutzt, sich der Vorgabe zu widersetzen und stattdessen der eigenen kuratorischen Präferenz zu folgen. Konkret in Bezug auf die Dresdner *Friedrich*-Ausstellung haben

29 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 2, Dienstreiseantrag Hans Joachim Neidhardts über einen Aufenthalt in Hamburg vom 07.–11.10.1974 (03.09.1974), unpaginiert; ASKD, GGNM, Brief Joachim Uhlitzschs an Gerhard Thiele (03.09.1974) Nr. 2, unpaginiert.

30 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 2, Brief Horst Apphuhns an Joachim Uhlitzsch (03.10.1973), unpaginiert; ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 2, Brief Joachim Uhlitzschs an Günter Busch (18.11.1974), unpaginiert.

31 Vgl. Mareile Flitsch/Karoline Noack: »Museum, materielle Kultur und Universität. Überlegungen zur Parallelität und Zeitgenossenschaft der DDR/BRD-Ethnologien im Hinblick auf eine Standortbestimmung mit Zukunftsaussichten«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 144 (2019), S. 163–198, hier S. 170.

32 Vgl. Neidhardt: *Nebelmeer* (Anm. 28), S. 112.

sich ebenfalls Dokumente erhalten, die Aufschluss über Strategien für die erfolgreiche Umsetzung der wunschgemäßen Raumgestaltung geben. Diese sollte aus einer sich durch die beiden genutzten Ausstellungssäle ziehenden Bespannung aus Wirksamkeit bestehen, für den Neidhardt als Farbtöne ein warmes Grau sowie ein dunkles Grün anvisierte. Problematisch erwiesen sich in diesem Fall weniger Anweisungen von Vorgesetzten als vielmehr die aufwendige Materialbeschaffung. Die beim VEB *Technische Stoffe* angefragte Bestellung musste eigens für die Ausstellung eingefärbt werden, da im Sortimentskatalog nur eine begrenzte Auswahl an Farben standardmäßig vorhanden war.³³ Dieser Prozess konnte jedoch nur bei einer garantierten Abnahmemenge initiiert werden, die den Bedarf des Albertinums deutlich überstieg – und damit vermutlich auch einen Antrag auf Finanzierung verkompliziert hätte. Neidhardt trat daher an Kolleg:innen heran, sodass die Wandbespannung schließlich durch *privat* organisierte Material- und Kostenteilung wunschgemäß umgesetzt werden konnte.³⁴

Im Kontext der Dresdner *Friedrich*-Ausstellung gilt es außerdem hervorzuheben, dass Kunst und Literatur der Romantik in der DDR über lange Zeit als Topos für Widerstand gegen staatliche Strukturen und Repressionen und zugleich für Hoffnung auf deren Überwindung galten. Diese symbolischen Deutungen wurden zunächst durch Schriftsteller:innen geprägt, jedoch durch Akteur:innen aus weiteren (kulturellen) Feldern aufgegriffen.³⁵ Bis zur Erbereform der frühen 1970er Jahre waren die Epoche und ihre Akteur:innen, vor allem basierend auf Publikationen des Literaturwissenschaftlers Georg

33 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief an Türke, Mitarbeiter beim VEB Technische Stoffe (19.02.1974), unpaginiert; ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief von VEB Technische Stoffe an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (22.02.1974), unpaginiert; ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief Hans Joachim Neidhardts an Dörfel, Mitarbeiter beim VEB Technische Stoffe (03.07.1974), unpaginiert.

34 Vgl. ASKD, GGNM 27.7.2021 Nr. 3, Brief Hans Joachim Neidhardts an Hans Ebert (19.06.1974), unpaginiert.

35 Vgl. Maria Brosig: »Kanon und Norm. Zur Romantik-Rezeption in der DDR in ausgewählten literaturwissenschaftlichen Darstellungen – eine Bestandsaufnahme«, in: Friederike Frach/Norbert Baas (Hg.): *Die Blaue Blume in der DDR. Bezüge zur Romantik zwischen politischer Kontrolle und ästhetischem Eigensinn*, Berlin: Quintus Verlag 2017, S. 90–101, hier S. 95–96; Norbert Baas: »Romantik und Politik. Zur Geschichte eines deutschen Phänomens«, in: Frach/Baas: *Die Blaue Blume in der DDR. Bezüge zur Romantik zwischen politischer Kontrolle und ästhetischem Eigensinn*, Berlin: Quintus Verlag 2017, S. 190–219, hier S. 192–193.

Lukács³⁶, von staatlicher Seite als reaktionär eingestuft und ihre Erforschung entsprechend nicht gefördert worden. Für Personen, die sich der erwähnten Deutung der Epoche im Spannungsverhältnis zur offiziellen Deutung »von oben« bewusst waren, konnte eine groß angelegte Retrospektive eines der Hauptprotagonisten der deutschen Romantik also als ein Beispiel für ein schrittweises Überwinden staatlich vorgegebener Strukturen bzw. für deren Füllen mit alternativen Inhalten erscheinen.³⁷ Auch hier zeigt sich, dass allein das erfolgreiche Umsetzen der Schau als ein Gesamtprozess verstanden werden muss, der in sich zahlreiche Spannungen und Reibungen auf unterschiedlichen Ebenen transportiert und darüber hinaus als höchst politisch anzusehen ist. Das in der Ausstellung eingelagerte und rezipierte Wissen war keineswegs unumstritten oder eindeutig. Interessant ist etwa die weitgehende Textlosigkeit in den Ausstellungsräumen selbst: Eine ideologische Präsentation fand demnach vor allem auf der Ebene der gezielten Vermittlung statt, war jedoch im Rahmen eines individuellen Ausstellungsbesuchs prinzipiell unsichtbar.³⁸ Vielmehr erscheint die Schau auch rückblickend als Zeugnis vielfältiger Auseinandersetzungen, als Resultat von Diskussionen und Kompromissen, situativen Anpassungen und Entscheidungen der beteiligten Akteur:innen, die immer auch vor dem historischen Hintergrund sowie der Situation unmittelbar vor Ort reflektiert werden sollten. Mit Bezug auf den Begriff der Friktionen, wie ihn der vorliegende Beitrag versteht, können die Ausstellung selbst und der Prozess ihrer Erarbeitung als ein paradigmatisches Beispiel für seine widerständigen, aber dabei zugleich kreativ und produktiv gewendeten Facetten verstanden werden.

36 Vgl. Georg Lukács: *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*, Berlin: Aufbau-Verlag 1947, hier S. 69.

37 Vgl. Flitsch/Noack: »Parallelität und Zeitgenossenschaft« (Anm. 31), S. 187. Die Autorinnen betonen das hohe Maß an (didaktischer) Erwartungshaltung an Ausstellungen insbesondere beim DDR-Publikum – es ist davon auszugehen, dass Teile des Publikums auch die Mehrdimensionalität der Friedrich-Ausstellung wahrnahmen.

38 Für diesen Hinweis bin ich Petra Martin dankbar.

Von der Aushandlung zur Ausstellung – und darüber hinaus: Friktionen erforschen

Die vorgenommene Annäherung an historische Museumspraktiken und institutionelle Handlungsabläufe zeigt – insbesondere anhand der bislang kaum erforschten Fallbeispiele aus der DDR – die Relevanz dieses ergiebigen Forschungsfeldes. Sie bietet das Potenzial, bekanntes Archivmaterial in neuem Licht betrachten zu können, möglicherweise Zugriff auf zuvor unbekannte Ressourcen zu erhalten, Zeitzeug:innen (wieder) hörbar zu machen und für die Mehrdimensionalität von Deutungen zu sensibilisieren.³⁹ Nicht alles wurde – in der DDR teils aufgrund von Papierknappheit⁴⁰ – dokumentiert. Nicht alles kann ohne eine eigene kuratorische Praxis oder teilnehmende Beobachtung einer Ausstellungsproduktion rückblickend überhaupt nachvollzogen werden. Insgesamt gilt es stets im Hinterkopf zu behalten, dass sich neben individuellen Vorgehensweisen von Akteur:innen insbesondere *institutionsspezifische* Strukturen entscheidend auch auf die Dokumentationspraktiken vor Ort auswirken konnten. Darüber hinaus sind Erinnerungen ebenso wie Formen von Ego-Dokumenten eine aus wissenschaftlicher Sicht herausfordernde Quellengattung. Als subjektive Wahrnehmungen sind sie immer lückenhaft und vermitteln eine bestimmte Perspektive als *eine* von *vielen* Möglichkeiten. Ein Bewusstsein für die Vielfalt an *möglichen* Deutungen im Rahmen einer historischen und praxeologischen Ausstellungsanalyse – Multiperspektivität als Chance – kann jedoch zugleich als Stärke des Ansatzes beschrieben werden, da er das Potenzial für kritische Dialoge eröffnet und durch weiterführende Forschung um vielfache Perspektiven erweiterbar ist.

Schlussendlich lässt sich aus den Ausführungen folgern, dass nicht nur die (inhaltliche und strukturelle) Konzeption einer Ausstellung durch das Zusammentreffen von Akteur:innen aus unterschiedlichen Feldern, Institutionen und Hierarchieebenen ein von Reibung und Aushandlung, Anpassung und Widerstand gekennzeichneteter, politischer Prozess ist, sondern dass dies auch auf ihre (praktische) Produktion übertragen werden kann. Die eingangs mit Anna Lowenhaupt Tsing beschriebenen Qualitäten jener

39 Vgl. Stefan Scheck: *Neue Ostpolitik – Wahrnehmung und Deutung in der DDR und den USA (1961-1974). Zur Symbolik eines politischen Begriffs*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2012, S. 54.

40 Für diesen Hinweis bin ich Petra Martin dankbar.

Reibungen bzw. Friktionen – (strukturelle) Ungleichheit, Differenz, (Un-) Beständigkeit, aber auch kreatives Potenzial – kennzeichnen die oft langwierigen Erarbeitungs- und Realisierungsphasen von Ausstellungen und schlagen sich sowohl explizit, aber auch implizit nieder. Daher lohnt es sich, im Rahmen der Erforschung solcher Friktionen den Blick auch und gerade auf diese Phasen, ihre Akteur:innen und Praktiken zu richten – nicht nur auf das realisierte Ergebnis. Diese Elemente sollten dabei nicht losgelöst von den Kontexten, innerhalb derer ihre Erarbeitung und Umsetzung stattfindet, betrachtet werden: Untrennbar damit verflochten sind Ausstellungen und das in und mit ihnen (re-)produzierte Wissen immer auch als politisch zu beschreiben. Insbesondere für eine diesem Sammelband zugrundeliegende Wissens- und Wissenschaftsgeschichte, die nach jener politischen Dimension von Wissensproduktion und -rezeption fragt und diese Vorgänge zugleich als prozesshaft und von Aushandlungen und Machtunterschieden geprägt begreift, erweisen sich Ausstellungen und ihre vielschichtigen Konzeptions- und Produktionsphasen demnach als paradigmatischer Forschungsgegenstand.

