

ANJA TACK

KUNSTDEBATTE UND VEREINIGUNGSKRISE. DER BILDERSTREIT UM DIE KUNST AUS DER DDR

Im Sommer 1990 ließ der westdeutsche Maler Georg Baselitz in einem Interview mit der Kunstzeitschrift »art« provokativ verlauten: »[...] es gibt keine Künstler in der DDR.«¹ Empört und zurückweisend reagierten zahlreiche Künstler und Kunstkritiker in Ost und West auf dieses harsche Urteil. Die sich anschließende Auseinandersetzung verließ rasch die Ebene der Fachzeitschriften und hielt Einzug in die Feuilletons der großen Tages- und Wochenzeitungen. Der Eklat war perfekt. Dass der Vereinigung beider deutscher Kunstwelten ein konfliktreicher Weg bevorstand, war damit ausgemacht. Verschärfend wirkte Baselitz' Verdikt, die Künstler aus der DDR seien »[...] ganz einfach Arschlöcher«.

FUTTERNEID UND GEDÄCHTNISKONFLIKT

Wie lässt sich die Aussage von Baselitz verstehen, dessen Interview seinerzeit nicht nur auf Ablehnung stieß, sondern auch Zustimmung u. a. von den Künstlern Gerhard Richter und Jörg Immendorff erfuhr?²

Georg Baselitz hatte Ende der 1950er Jahre nach einem kurzen Studium an der Hochschule in Berlin-Weißensee und seinem dortigen Rauswurf die DDR verlassen müssen. Dem jungen Künstler war »gesellschaftliche Unreife« vorgeworfen worden. Im Westen jedoch stieß der Künstler mit seiner realistischen Malweise auf vehemente Ablehnung, sein Werk blieb zunächst erfolglos. Als »Außenseiter im Mainstream der abstrakten Weltsprache«³ versuchte sich der emigrierte Künstler, von der im Westen dominierenden Abstraktion abzusetzen, indem er an der gegenständlichen Malerei festhielt.⁴ Hatte er sich bereits dem Verdikt des Sozialistischen Realismus verweigert, lag ihm nun nichts daran, dem westdeutschen Kunstkanon zu folgen. Der künstlerische Erfolg stellte sich jedoch trotz – oder gerade wegen – seiner »bildnerischen Opposition«⁵ dennoch ein. 1990 führte Baselitz beispielsweise die Rangliste des Kunstkompasses des Wirtschafts magazins »Capital« an.⁶ Als Begründung für sein Renommé verweisen zahlreiche Kunstmarktbeobachter auf das Alleinstellungsmerkmal des Künstlers auf dem westdeutschen Kunstmarkt. Seine ästhetische »Suche zwischen Ost und West«,⁷ das sich

1 Axel Hecht/Alfred Welte, Ein Meister, der Talent verschmäht. Interview mit Georg Baselitz, in: art. Das Kunstmagazin 6/1990, S. 54–72, hier S. 69 f.

2 Immendorff hatte sich ähnlich radikal während einer Diskussion auf der art cologne geäußert. E. B., Futterneid, in: FAZ, 22.11.1990, S. 33, und Leserbrief, in: FAZ, 8.1.1991, S. 6.

3 Karin Thomas, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002, S. 175.

4 Hans Belting, Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe, München 1992, S. 63.

5 Stefan Raum, »Für mich ist das Sichtbare nur eine Haut« – Bilder, in: Bildende Kunst 8/1990, S. 36.

6 Jürgen Raap, Kunstkompaß: Deutsche Meister. MAGAZIN: Messen & Märkte, in: Martin Roman Deppner/Doris von Drathen (Hg.), Dialog mit Anderen. Kunstforum international, Bd. 111, 1991, S. 408.

7 Stefan Koldehoff, Georg Baselitz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.9.1996, S. 8.

Nicht-einfügen-Wollen in ein vorgegebenes ästhetisches Schema – das er mit vielen anderen emigrierten Künstlern aus der DDR teilte – wurde zum Erfolgsrezept. Zugleich hatten Baselitz und andere mit ihrer Kunst und ihren Erfolgen dazu beigetragen, dass sich die realistische Malweise auch in der Bundesrepublik und international durchsetzen konnte. Unfreiwillig hatte er damit den nach dem Ende der DDR neu auf den Markt strömenden ostdeutschen und überwiegend realistisch malenden Künstlern den Weg geebnet. Sein Alleinstellungsmerkmal auf dem westdeutschen Kunstmarkt drohte mit dem Fall der Mauer und den Erfolgen der sogenannten Neuen Leipziger Schule zu schwinden. Das Interview lässt sich vor diesem Hintergrund als Versuch lesen, seine Position zu behaupten.

Das vom Feuilleton-Redakteur der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« Eduard Beaucamp angeführte Motiv des »Futterneids«,⁸ das Baselitz zu solch polemischen und provozierenden Aussagen veranlasst haben könnte, mag als Teilerklärung dienen. Es übersieht aber die erneut aufbrechenden Wunden des Künstlers, musste er doch nun mit jenen Künstlern konkurrieren, die, ohne Widerstand geleistet zu haben, dort anlangten, wo er nach mühevoller Arbeit stand. Für ihn waren »alle so fürchterlich verächtlich, die nicht ausgestoßen wurden, sondern mitgemacht und ihren Job gefunden haben«.⁹

Als Begründung für seine Ablehnung jedweder Kunst aus der DDR als Kunst überhaupt bedient sich Baselitz eines im Kalten Krieg etablierten Arguments, dass Kunst aus dem Osten generell keine Beachtung zu schenken und sie als Nicht-Kunst zu bezeichnen sei. »Die Künstler sind zu Propagandisten der Ideologie verkommen. Sie haben sich in den Dienst der guten Sache gestellt.«¹⁰ Hier schwingt das Diktum der westlichen Kunstkritik mit, Kunst könne überhaupt nur in Freiheit entstehen. Das politische Auftragswesen in der DDR und der Versuch, Werk und Künstler in die Passform einer Doktrin zu zwingen, ließ die unter solchen Bedingungen entstandenen Kunstwerke durch das Raster westdeutscher Kunstkritik fallen. Für Karin Thomas schreibt Baselitz mit seinen Äußerungen nicht nur die »generelle Negativeinschätzung von Kunst aus der DDR« in der Bundesrepublik fort. Die Kunstkritikerin sieht darin gar den »Gipfel« dieser dem Kalten Krieg verhafteten Sichtweise.¹¹

Der Kunsthistoriker Hans Belting sieht einen Grund für die Emotionalität des Bilderstreits darin, dass die Beschäftigung mit der Kunst aus der DDR »die Alleinherrschaft der westlichen Kunsttradition in Frage stellen würde«.¹² Die Konkurrenz wuchs nicht nur auf dem Kunstmarkt. Es ging auch um Deutungshoheiten, die im geteilten Deutschland klar voneinander abgesteckt waren, nach dem Ende der Teilung jedoch neu erkämpft werden mussten.

8 E. B., Futterneid, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.11.1990, S. 33.

9 Stefan Koldehoff, Georg Baselitz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.9.1996, S. 8.

10 Hecht/Welti, Ein Meister, der Talent verschmäh, S. 69 f.

11 Karin Thomas, Die Rezeption der Kunst aus der DDR in der Bundesrepublik bis 1989, in: Deutschland Archiv 42 (2009), S. 684–695, hier S. 694.

12 Hans Belting, Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe, München 1992, S. 62.

Im Fokus der Auseinandersetzungen befand sich der gesamte Kultur-Fundus aus der DDR, der auf seine Bedeutung im vereinten Deutschland hin befragt wurde. Museen, Galerien und Ausstellungen bieten für Kunst und Künstler einen wichtigen Zugang zum kollektiven Gedächtnis. Was dagegen nicht gezeigt wird, entzieht sich der Wahrnehmung, wird demzufolge nicht erinnert und droht dem Vergessen anheimzufallen. Die Diskussion über den angemessenen Umgang mit der Kunst aus der DDR entzündete sich nicht ohne Grund an der Ausstellungspraxis. »Mit der Bedeutung von Ausstellungen und der musealen Präsenz künstlerischer Arbeiten eröffnet sich auch ein Raum für die (Selbst-)Inszenierung der Künstler [...].«¹³ Die Präsentation von Kunstwerken ebnet nicht nur den Weg ins kollektive Gedächtnis, sondern ist zugleich für den einzelnen Künstler existenziell notwendig, um auf dem Kunstmarkt im Gespräch zu bleiben. Ausstellungen sind ein wichtiges Podium, auf dem Künstler und Betrachter miteinander kommunizieren können. »Kunstkommunikation erreicht durch die museal inszenierte Bilderfolge einen Drall, den das einzelne Bild [...] nicht von sich aus auslöst.«¹⁴ In der Radikalität der Aussage von Baselitz kommt eine Überlagerung der beiden Konfliktfelder zum Tragen, unterliegt der Wettstreit um den Einzug ins kollektive Gedächtnis schließlich ähnlichen Aufmerksamkeitsstrategien, wie sie der Kunstmarkt erfordert.

GESCHICHTSPOLITIK IM BILDERSTREIT

Welchen geschichtspolitischen Stellenwert die Frage nach dem Umgang mit der Kunst aus der DDR besitzt, zeigte sich im Rahmen der Neuordnung der Neuen Nationalgalerie. Die Zusammenführung der Kunst des 20. Jahrhunderts und damit auch der beiden deutschen Künste durch den Direktor der Galerie Dieter Honisch war zunächst im Dezember 1993 unter Zustimmung der Öffentlichkeit erfolgt. Ein »einhelliges positives Echo« hatte die neue Schausammlung der Nationalgalerie aus den vereinigten Beständen aus Ost und West gefunden.¹⁵



Blick in die Ausstellung »Neuordnung der Nationalgalerie«, Neue Nationalgalerie, 1993.

13 Karl-Siegbert Rehberg, Bildinszenierungen als »institutionelle Performanz«. Begriffliche und theoretische Vorklärungen – Das Beispiel der Präsentation von Kunstwerken in und aus der DDR, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart/Weimar 2001, S. 198–225, hier S. 207.

14 Joachim Fischer/Dana Giesecke, Distinktionskunst und Inklusionskunst. Zur Soziologie der Kunstkommunikation der Bundesrepublik und der DDR, in: Lutz Hieber/Stephan Moebius/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*, Bielefeld 2005, S. 93–121, hier S. 93.

15 Wolfgang Kahlcke, Pressedokumentation zu einem durch die Neue Nationalgalerie ausgelösten ›deutschen Bilderstreit‹, in: Werner Knopp i. A. des Stiftungsrates der Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Hg.), *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Bd. XXXI, Berlin 1995, S. 365–408, hier S. 365.

Erst als die Berliner CDU im April 1994 zu einer Anhörung ins Abgeordnetenhaus geladen hatte, entbrannte der Streit über die Gegenüberstellung von jeweils 20 Werken aus Ost und West in der neuen Ausstellung. Im Gespräch mit Kunsthistorikern, Künstlern und Ausstellungsmachern wollte der kulturpolitische Sprecher der CDU-Fraktion, Uwe Lehmann-Brauns, »Maßstäbe für eine bestandskräftige Kulturpolitik« entwickeln.¹⁶ Die Anhörung mündete in einen öffentlichen Streit: War es legitim, wie es der Galerie-direktor getan hatte, Kunstwerke von Willi Sitte, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke in die Ausstellung der Galerie aufzunehmen? Welche Kunstwerke und Künstler durfte die Galerie ausstellen, die in ihrem Namen den Anspruch trug, nationales Kulturgut zu präsentieren? Während der Anhörung wurde die politische Relevanz und auch Brisanz des kommentarlosen »Dazwischenhängens«, das vom Potsdamer Kunsthistoriker Andreas Hüneke als »Reißverschlußverfahren«¹⁷ kritisiert worden war, deutlich. Es ging nicht um die Frage, ob Kunst aus dem anderen deutschen Staat in die Nationalgalerie einziehen durfte. Im Vordergrund stand die Frage, welchen Platz die DDR generell im nationalen Gedächtnis der Deutschen einnehmen sollte. Ähnlich wie bei den Debatten um den Erhalt oder Abriss der Architektur aus der DDR – prominentes Beispiel hierfür ist gewiss die Debatte über den Abriss des Palastes der Republik – stellte sich im Bilderstreit die Frage, ob eine in Unfreiheit und nach politischen Vorgaben entstandene Kunst letztlich für unfreie Verhältnisse stehe? Würde die Nationalgalerie mit der Präsentation von Kunst aus der DDR die »Unrechts-Kunstpolitik der DDR fortführen«¹⁸ und so zur Legitimierung des politischen Systems der DDR beitragen? Dass sich die Berliner Politik in die musealen Entscheidungs- und Neuordnungsprozesse einschaltete, war zu diesem Zeitpunkt ein Novum im Bilderstreit. Der Versuch, die Irritationen über den Umgang mit der Kunst und Kultur aus der DDR geschichtspolitisch zu generalisieren, spitzte den Konflikt weiter zu. Zu einer Versachlichung der Auseinandersetzung konnte die geschichtspolitische Lehrstunde im Abgeordnetenhaus nicht beitragen, auch wenn Lehmann-Brauns im Nachhinein betonte: »Es kommt auf den Einzelfall an.«¹⁹

WANDEL DER BEGRIFFE: VON AUFTRAGSKUNST UND »KUNST IN DER DDR«

Im Bilderstreit der frühen 1990er Jahre ging es vordergründig um die im staatlichen Auftrag entstandenen Kunstwerke. Dieser Wahrnehmung bereitete vor allem die von der Kunsthistorikerin Monika Flacke kuratierte Schau »Auftrag: Kunst« im Jahr 1995 eher unfreiwillig den Weg.²⁰ Die Ausstellung wurde im Deutschen Historischen Museum

16 Einladung Lehmann-Brauns als Kulturpolitischer Sprecher der CDU-Fraktion im Abgeordnetenhaus an Christoph Stölz, vom 12. April 1994, Signatur: Stiftung DHM, Hausarchiv: DHM, Projekttakten zur Ausstellung »Auftrag: Kunst«, Ordner A 2.

17 Andreas Hüneke, Reißverschlußallergie. Darf Kunst aus der DDR in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt werden? Eine Antwort, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.5.1994.

18 Ingeborg Ruthe, Erst Wind, jetzt Sturm. CDU-Hearing zeigt, wie Kunststreit in Politik ausartet, in: Berliner Zeitung, 23.4.1994.

19 Uwe Lehmann-Brauns, »DDR-Kunst«: Es kommt auf den Einzelfall an, in: Berliner Morgenpost, 17.7.1994, zitiert aus: Kahlcke, Pressedokumentation, S. 408.

gezeigt. Sie reagierte auf den Umstand, dass im Zuge der Abwicklung von DDR-Institutionen plötzlich zahlreiche Kunstwerke aus dem Bestand der Parteien und Massenorganisationen zur Disposition standen. Diese »Auftragskunst« wurde von der Treuhandanstalt verwaltet, die sich ihren neuen Besitztümern ratlos gegenüber sah. Auf einem von der Treuhand initiierten Symposium im Dezember 1993 diskutierten Wissenschaftler aus Ost und West, ob der insgesamt 12 000 Objekte umfassende Kunstbestand der Treuhand veräußert oder erhalten werden sollte.²¹

Die Ausstellung »Auftrag: Kunst« präsentierte für jedes Jahr der Existenz der DDR ein Werk, das im Auftrag von politischen oder staatlichen Institutionen entstanden war. Die Kunst nahm in dieser Schau die Rolle eines historischen Dokuments ein, um die Entwicklung dieser »Auftragskunst« nachzuzeichnen und auf den Wandel des Verhältnisses zwischen Auftraggeber und ausführenden Künstler im Laufe der Zeit aufmerksam zu machen.

»Die politische Absicht der Ausstellungsmacher ist das eine, die Wirkung der Werke das andere!« Der Eintrag aus dem Besucherbuch der Ausstellung kann als exemplarisch für die Beurteilung der Ausstellung in der Öffentlichkeit gelten. Vor dem Hintergrund des Eklats über die Neuhängung in der Nationalgalerie trafen nun die Intentionen der Kuratorin und eine durch die vorangegangenen Debatten sensibilisierte Erwartungshaltung der Öffentlichkeit aufeinander. Ausgehend von der Vermutung einer erneuten pauschalen Abwertung der Kunst aus der DDR lasen zahlreiche Beobachter die Ausstellung als einen Versuch, sämtliche Kunst aus der DDR mit dem Label »Auftragskunst« zu versehen. Der Titel »Auftrag: Kunst« wurde in der öffentlichen Wahrnehmung zum Pauschalbegriff der »Auftragskunst«. Zu dieser Lesart trug nicht zuletzt der Titel der Buchhandelsausgabe des Katalogs bei: Aus dem feinsinnigen Titel »Auftrag: Kunst« wurde »Auftragskunst der DDR«. Zudem störten sich zahlreiche Besucher an der westdeutschen Herkunft der Kuratorin.



Dieser Fokus auf die »offizielle« Staatskunst führte dazu, dass die Kunst aus der DDR auf den Aspekt ihrer politischen Indienstnahme reduziert wurde. So hatte der Kunsthistoriker Klaus Werner bereits im Oktober 1990 gewarnt, dass es »ebenso wenig [stimmt], wenn die Mehrheit der bildenden Künstler der verflorbenen DDR en bloc zur systemerhaltenden Marschkolonie von Gehorsams-Malern umbenannt wird«.²²

20 Monika Flacke (Hg.), Auftragskunst der DDR 1949–1990. Katalog zur Ausstellung: »Auftrag: Kunst« im Deutschen Historischen Museum Berlin vom 27. Januar 1995 bis 18. April 1995; Arbejdermuseet Kopenhagen vom 6. Oktober bis 17. Dezember 1995, München 1995. Online verfügbar unter www.dhm.de/ausstellungen/auftrag/inhalt.htm (18.2.2011).

21 Vgl. Monika Flacke (Hg.), Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994.



Cover des Katalogs zur Ausstellung in der Nationalgalerie 2003.

Synonym zu Staatskunst wurde auch der Begriff der »DDR-Kunst« in der Frühphase des Bilderstreits gebraucht. Die Rede von der »Kunst in der DDR« etablierte sich dagegen erst im weiteren Verlauf der Auseinandersetzungen. Mit der Ausstellung der Nationalgalerie im Jahr 2003, deren Titel »Kunst in der DDR« lautete, konnte sich die Kunst aus der DDR von Begrifflichkeiten wie Staats- oder Auftragskunst lösen.²³ Die Schau gilt als vorläufiger Endpunkt des Bilderstreits, da sie die Ansicht umsetzte, sich Bild für Bild dem Sammlungsbestand »Kunst aus der DDR« zu nähern und für die Auswahl der Bilder vordergründig Qualitätsmaßstäbe anzuwenden. Als Emanzipierung der Kunst aus der DDR gegenüber der Westkunst und den westlichen Maßstäben wurde die Ausstellung von zahlreichen Kritikern gelobt, als Befriedung des deutsch-deutschen Konflikts zwischen Ost und West gefeiert, als Beleg für das allmähliche Ende des Bilderstreits gedeutet.²⁴

Dass sich 2003 der Bilderstreit auf eine andere Ebene verlagerte, statt dem ersehnten Ende zuzugehen, zeigte unter anderem die Resonanz bei den Besuchern. Die Schau wanderte nach ihrer Präsentation in der Berliner Nationalgalerie nach Bonn. Konnte sie in Berlin einen Besucherandrang verbuchen, blieb die Ausstellung in der ehemaligen Bundeshauptstadt menschenleer. Das Interesse an dem Thema »Kunst aus der DDR« war kein gesamtdeutsches, sondern ein ostdeutsches. Deutlich erkennbar trat in den Reaktionen auf die Ausstellung der Konflikt zwischen den Ostdeutschen hervor. Dieser begleitete den Bilderstreit zwar von Beginn an, erfuhr aber mit der nachlassenden Bedeutung des Ost-West-Konflikts gesteigertes öffentliches Interesse.

DIE HEILIGEN KÜHE IN DER KRITIK

Im Zuge der Neuordnung des Kunstwesens kam es zu Entlassungen zahlreicher DDR-Künstler aus den zentralistisch organisierten und existenzsichernden Strukturen der Kunstproduktion und -förderung. »Gegen die Kahlschlag-Politik« richtete sich eine Demonstration im Juli 1990 in Berlin: Zahlreiche Künstler und Kunstdienstleister hatten sich vor dem Ministerium für Kultur versammelt und forderten den Erhalt der kulturellen Einrichtungen und Förderstrukturen der DDR. Sorge bereitete den Demonstrierenden vor allem, dass die Kultur keinen Passus im Staatsvertrag erhalten hatte und somit keine rechtlich fixierte Regelung existierte, wie die Kunst- und Kulturpolitik in Verantwortung der fünf neuen Länder zu gestalten sei.²⁵

22 Klaus Werner, ICH etwa, oder WIR? In: Bildende Kunst 10/1990, S. 4–5, hier S. 5.

23 Eugen Blume/Roland März/Eduard Beaucamp (Hg.), Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 25. Juli bis 26. Oktober 2003 in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2003.

24 Karl-Siegbert Rehberg, Zwischen Skandalisierung und Verdrängung. Bildwelten der DDR in Ausstellungen und Museen nach 1989, in: Lutz Hieber/Stephan Moebius/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur, Bielefeld 2005, S. 73–92, hier S. 86.

Mit der Öffnung der Grenzen erhielten die Künstler im Westen Konkurrenz durch ihre Kollegen aus dem Osten. Gleichzeitig mussten nun auch die DDR-Künstler untereinander um Aufträge und ihnen weitestgehend unbekannte Fördermöglichkeiten kämpfen. Die neuen Zwänge der Existenzsicherung produzierten Unsicherheit und Neid. »Wurden nach dem Ende der DDR durch ständige Musealisierung die alten Männer des Künstlerverbandes aufgesockelt und ihre Preise auf dem Kunstmarkt vergoldet, blieb den doppelt Ausgegrenzten nur das weitere Ringen mit den Zwängen, die manche ›Schicksal‹ nennen und die andere nicht akzeptieren wollen«²⁶ – so beschrieb der Berliner Kunstkritiker Christoph Tannert die neue Situation. Der damit verbundene Vorwurf zielte in erster Linie auf die »heiligen Kühe«²⁷ der DDR-Kunst, wie die bereits genannten Sitte, Tübke, Mattheuer und Heisig, standen diese doch für künstlerische sowie biographische Kontinuität über 1989/90 hinaus. Nicht wenige Künstler einer ostdeutschen »Gegenkultur« verbanden mit dem Ende der DDR die Hoffnung, endlich aus dem Kreis der »Nichtbeachteten« ausbrechen zu können. Sie fühlten sich schlichtweg übergangen und ungerecht behandelt, als die Nationalgalerie wiederum nur den »Staatskünstlern« eine Präsentationsfläche bot.²⁸

Die von Tannert als »doppelte Ausgrenzung« bezeichnete Situation für viele Künstler aus der DDR sorgte für die besondere Brisanz der innerostdeutschen Auseinandersetzung. Dieser Konflikt brach mit dem Ende der DDR auf. Für den Kunsthistoriker und Kurator zahlreicher Ausstellungen Eckhart Gillen handelte es sich bei diesem Streit in erster Linie um einen »Familienkonflikt«,²⁹ eine Auseinandersetzung unter den ehemaligen DDR-Bürgern, zwischen Ausgewiesenen und Dagebliebenen, zwischen Widerständigen und Angepassten. Mit der Öffnung der Archive des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR zu Beginn des Jahres 1990 traten erstmals die Verstrickungen zahlreicher Künstler und Intellektueller zu Tage. Fälle wie Christa Wolf oder Sascha Anderson ließen Zweifel an deren kritischer Haltung zu Staat und Partei aufkommen. Daraus resultierten rasch grundsätzliche Fragen, die an die Adresse der Intellektuellen und Künstler in der DDR gerichtet wurden. »Nicht aus der DDR geflohen zu sein, [galt] als potentielle Straftat«,³⁰ so der Schriftsteller Christoph Hein. In der Generalisierung und pauschalen Verdächtigung lag die Sprengkraft des gesamten Konflikts. Wie war loyales oder passives Verhalten dem DDR-Regime gegenüber zu bewerten? Wer hatte sich durch Zuträgerdienste für die Staatssicherheit diskreditiert, und wer waren die Opfer? Diese Fragen entschieden nicht nur über Kontinuitäten oder Brüche in den Biographien, sondern auch über die Chancen, zukünftig im gesamtdeutschen Kunstetablisement Fuß fassen zu können.

25 Gegen Kahlschlag, DDR-Künstler demonstrieren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.7.1990, S. 25.

26 Christoph Tannert, Rede zur Ausstellungseröffnung »Poesie des Untergrunds. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979–1989, Berlin 2009, online unter www.poesiedesuntergrunds.de (20.2.2011).

27 Hüneke, Reißverschlussallergie.

28 Peter-Klaus Schuster, Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Zu Vorgeschichte und Absicht der Ausstellung, in: Blume/März/Beaucamp, Kunst in der DDR, S. 9–13.

29 Eckhart Gillen, Die Kunstszene der DDR als Familienbande. Über Verrat, Anpassung und Widerstand in einem protestantischen Land, in: Deutschland Archiv, H. 2, 2010, S. 314–325.

DIE DEUTSCHE VEREINIGUNG IM SPIEGEL DES BILDERSTREITS

Für Karl-Siegbert Rehberg ist der Bilderstreit nicht nur eingebunden in den Prozess der deutschen Vereinigung, sondern bildet gar als einziger »öffentlicher Diskurs [...] die Schwierigkeiten des ‚Zusammenwachsens‘ der Deutschen« ab.³¹ Die Analyse des Bilderstreits hinsichtlich seiner Stellvertreterfunktion biete somit »einen Schlüssel zum Verständnis der Vergangenheit«.³²

Aus dieser Perspektive heraus wird sichtbar, dass der Prozess der deutschen Vereinigung keine alleinige deutsch-deutsche Angelegenheit ist. Unter den erschwerten finanziellen und politischen Bedingungen der Vereinigung trafen beide, sowohl ein Ost-West-Konflikt als auch ein ostdeutscher »Familienkonflikt« aufeinander und steigerten sich gegenseitig. Das Stasi-Thema beförderte die innere Zerrissenheit und gegenseitigen Verdächtigungen der Ostdeutschen und damit auch deren Unzufriedenheit über den Fortgang der Vereinigung. Die Stasi-Enthüllungen mehrten die westdeutsche Skepsis gegenüber der kulturellen Hinterlassenschaft der Ostdeutschen. Nicht selten gerieten Kunst und Kultur der DDR dadurch unter Generalverdacht, als Zuträger für Staat und Partei das SED-Regime am Leben erhalten zu haben. Dies rief wiederum die Künstler auf die Barrikaden, die das als Angriff auf ihr persönliches Leben und Werk verstanden. Die Forderung, die »Deutungshoheit über unsere eigene Geschichte zurückzugewinnen«,³³ ist wohl eine der wichtigsten Antriebsfedern ostdeutscher Akteure im Bilderstreit.

WAS BLEIBT?

2009 jährt sich die Gründung beider deutscher Staaten und der Fall der Berliner Mauer. Mit zahlreichen Ausstellungsprojekten zum Thema »Kunst aus der DDR«, die den längst von zahlreichen Beobachtern für erledigt erklärten Bilderstreit wieder aufleben ließen, wurde 2009 zu einem Musterjahr des Streits. Die öffentliche Wahrnehmung prägten zwei große Ausstellungsprojekte. Im Berliner Gropius-Bau residierte die Ausstellung »60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009«.³⁴ Von zahlreichen

30 Christoph Hein, In der besten aller möglichen Welten ist sogar für Schriftsteller Platz, in: Süddeutsche Zeitung, 2./3.10.2010, S. V2/8.

31 Karl-Siegbert Rehberg, Ost-West, in: Stephan Lessenich/Frank Nullmeier(Hg.), Deutschland – eine gesplante Gesellschaft, Frankfurt am Main 2006, S. 209–233, hier S. 228.

32 Rehberg, Zwischen Skandalisierung und Verdrängung, S. 82.

33 Tannert, Rede zur Ausstellungseröffnung »Poesie des Untergrunds«.

Kritikern wurde die Ausstellung als Fortschreibung einer zwanzigjährigen kontinuierlichen Ignoranz zahlreicher westdeutscher Künstler und Ausstellungsmacher gegenüber sämtlicher Kunst aus der DDR gewertet. In seinen öffentlichen Äußerungen lässt Siegfried Gohr als einer der Ausstellungsmacher verlautbaren, warum sich die Schau fast vollständig dieser Kunst entzog. Auf den Protest des »ZEIT«-Autors Hanno Rauterberg, der verlangte, die Kunstwerke aus der DDR auszustellen,³⁵ reagierte Gohr mit der rhetorischen Frage: »Warum sind die Werke von Künstlern, die in eine menschenverachtende Diktatur verstrickt waren oder ihr aktiv gedient haben oder als Alibi von Nutzen waren, so wichtig? [...] Die Ausstellung [...] beweist Gott sei Dank, dass die ›DDR-Kunst‹ wirklich nur ein Nebenkriegsschauplatz ist. Die Kraft und Ausstrahlung der ausgestellten Werke beweist, warum die Kunst der Bundesrepublik heute Weltgeltung erfährt.«³⁶

In Nürnberg und Berlin – dort im Deutschen Historischen Museum – war die aus Los Angeles stammende Schau »Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1989« zu sehen.³⁷ Die Ausstellung versuchte mit der getroffenen Auswahl der Kunstwerke, einem deutsch-deutschen Kunstdialog während der Teilung nachzugehen. Sie verwies damit auf zahlreiche Kontakte zwischen Künstlern aus der Bundesrepublik und der DDR, um somit einer weit verbreiteten Annahme, Ost und West seien in Zeiten des Kalten Kriegs hermetisch voneinander getrennt gewesen, entgegenzuwirken. Die Ausstellungsmacher grenzten sich bewusst und öffentlich von der Ausstellung im Gropius-Bau ab. Sie betonten dagegen ihre differenzierende Betrachtung und Beurteilung der Kunst aus der DDR.

2009 ging der Bilderstreit in eine neue Runde. Die Positionen sind fast zwanzig Jahre nach den Äußerungen von Baselitz hinlänglich bekannt und werden von denselben Akteuren nur noch stereotyp wiederholt. Zu einer Annäherung zwischen den festgefahrenen Meinungen wird es mit den alten Akteuren nicht mehr kommen. Wie beruhigend ein Generationswechsel wirken kann, wird sich in den kommenden Jahren zeigen.



Katalog-Cover der zwei großen Ausstellungsprojekte im Jahr 2009.

34 Walter Smerling/Bazon Brock (Hg.), 60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009; Katalog der Ausstellung »60 Jahre 60 Werke« im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1. Mai bis 14. Juni 2009, Köln 2009.

35 Hanno Rauterberg, So sehen Sieger aus. Die Bundeskanzlerin eröffnet eine Ausstellung, in der die Künstler der DDR gedemütigt werden, in: DIE ZEIT, 19/2009, online unter www.zeit.de/2009/19/Meinung-Kunst (20.2.2011).

36 Siegfried Gohr, 60 Jahre 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 2009. 1. Mai–14. Juni 2009 im Martin-Gropius-Bau Berlin, online unter www.60jahre-60werke.de/debatte-ost-west-kunst.html (20.2.2011).

37 Stephanie Barron/Sabine Eckmann (Hg.), Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89, Katalog zur Ausstellung »Art of Two Germanys/Cold War Cultures«, Los Angeles County Museum of Art (LACMA): 25. Januar–19. April 2009, »Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89«, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (GNM): 28. Mai–6. September 2009, Deutsches Historisches Museum Berlin (DHM): 3. Oktober 2009–10. Januar 2010, Köln 2009.