

# Der deutsch-deutsche Kunststreit – 20 Jahre nach dem Fall der Mauer

EDUARD BEAUCAMP

Was ist aus dem deutsch-deutschen Bilderstreit geworden? Die Wogen schienen sich in den letzten Jahren zu glätten. Die Zeit der krassesten Vorurteile schien vorbei. Der Ruf der Ostdeutschen, vor allem der „Leipziger Schule“, ist inzwischen bis in die letzten westlichen Winkel der Republik vorgedrungen und die zweite und dritte Schülergeneration der Vaterfiguren Heisig, Mattheuer und Tübke genießt auf den internationalen Märkten sogar Weltruhm. Die heftigen Debatten flackerten nur noch am Rande auf. Die vielbefehdete Kunst aus der DDR schien seit der großen, wohlabgewogenen Retrospektive der Berliner Nationalgalerie im Sommer 2003 einen musealen Filter passiert zu haben.<sup>1</sup> Doch in diesem Frühjahr ist die alte Kontroverse in überraschender Schärfe und Unversöhnlichkeit anlässlich der Ausstellung „Sechzig Jahre. Sechzig Werke“ zur Feier des Grundgesetzes im Berliner Martin-Gropius-Bau, welche die Kunst aus dem Osten schroff ausgrenzte, wieder aufgeflammt.<sup>2</sup> Es ist also lohnend, die Geschichte dieses deutsch-deutschen Kunststreits noch einmal zu erzählen.

Der Fall dürfte in der Kunstgeschichte einzigartig sein: Ein tiefschuldiges, zerrüttetes, kompromittiertes, kriegszerstörtes und zerteiltes Land gerät in zwei feindliche Machtsphären. Die beiden Teile werden gegeneinander aufgehetzt und entwickeln im Zuge ihrer geistigen und künstlerischen Aufrüstung zwei gegensätzliche Kulturen. Beide Teile berufen sich auf verschiedene Traditionen, Normen, Werte und Ziele. Der westliche Part glaubt sich auf der Seite der Freiheit, der Wahrheit, des Fortschritts und der Weltläufigkeit. Die Künstler im anderen Lager haben sich mit einem totalitären System auseinander zu setzen und müssen sich ihre Wege und trotzigsten Selbstentwürfe zwischen Diktaten, Überzeugungen, Gängelungen, Anpassungen und Repressionen suchen. Über fast ein halbes Jahrhundert hatten sich beide deutschen Gesellschaften auseinandergeliebt. Dann kommt es zum Zusammenbruch der östlichen Diktatur, zur Wiedervereinigung beider Teile – und zum Zusammenprall gründlich verschiedener Kulturen.

Auf keinem anderen Sektor war der Gegensatz so fundamental und erbittert wie auf dem der bildenden Kunst. Die Kunst war – im Osten heftiger und länger als im freiheitlichen Westen – als Waffe im „Wettbewerb der Systeme“ ernst genommen und zur gegenseitigen Befehdung und Missionierung benutzt worden. Die DDR versuchte in ihren ersten rigiden Jahrzehnten die Kunst für ihre Umerziehungs- und Agitationszwecke gefügig zu machen und verfolgte und vertrieb widerstrebende Künstler. Im Westen bestärkte das den tiefsitzenden Verdacht, dass jegliche erfolgreiche Kunst im Osten parteilich manipuliert gewesen sei – frei und selbstbestimmt hingegen nur die der Emigranten und Dis-

sidenten. Später tauchte im Westen selber die heikle Gegenthese auf, dass „die Weltsprache der Freiheit“, also die abstrakte Kunst, als zentrales Idiom der internationalen Nachkriegsästhetik von amerikanischen Kulturagenten, ja vom CIA gefördert worden oder ein Manipulationsprodukt des Kunstbetriebs und des Marktes sei. Nachdem aber seit der Wende so emsig im hässlichen Hinterhof der DDR-Kunst geforscht wurde, wäre es an der Zeit, auch einmal die Hintergründe der Westkunst zu erkunden.

Die angelsächsische Forschung ist uns voraus. Längst ist es da fester Wissensstand, dass die US-Politik im Kalten Krieg massiven Einfluss auf den westeuropäischen Kunstbetrieb nahm und vor allem die Freiheitshelden der Abstraktion förderte. Nachzulesen ist das in dem gründlich recherchierten Buch der englischen Historikerin Frances Saunders über die CIA und die Kultur im Kalten Krieg.<sup>3</sup> Die politische Manipulation konnte die hohe Qualität der großen Maler nicht berühren – sowenig wie die SED- und Stasi-Politik auf Dauer das Werk der bedeutenden Künstler aus der DDR beschädigen konnte.

Im geteilten Deutschland war die ganze Nachkriegszeit vom Bilderstreit beherrscht. Er kristallisierte sich in markanten Ereignissen. Da waren die beiden Dresdner „Deutschen Kunstausstellungen“ von 1946 und 1949, deren erste noch um Koexistenz und Überbrückung der Gegensätze bemüht war. Drei Jahre später waren in Dresden die „Gegenständlichen“ fast nur noch unter sich. Der Osten attackierte die Abstraktionen als „morbid Auswüchse des europäischen Kultur nihilismus“, und der Westen polemisierte gegen das „Abziehideal“ und die „Sklavensprache“ der Realisten. Fortan behauptete jede Seite ihre Kunstanschauung durch aggressive Polarisierungen. Auch unverdächtige Realisten und Klassizisten hatten im Westen wenige Chancen. Man hielt hier so gut wie alle gegenständliche und figürliche Kunst für doppelt kompromittiert – durch den Nationalsozialismus wie durch den Sozialistischen Realismus.

Im Laufe der Jahrzehnte weichten manche der anfangs scharfen Ost-West-Gegensätze wieder auf. Im Umfeld der Kulturrevolte von 1968 regten sich auch im Westen realistisch-figürliche Tendenzen, und im Neoexpressionismus der 1980er Jahre näherte sich die deutsch-deutsche Künstlerjugend einander an. Auch hinter der ostdeutschen Alternative hatte sich immer eine größere Vielfalt, als die Klischees es ahnen ließen, verborgen. Das Regime begünstigte zwar einseitig realistische Tendenzen, doch die Künstler nahmen die Auseinandersetzung mit dem offiziellen Menschen- und Weltbild auf eigene Weise an, sie unterliefen vielfach die Vorgaben und Erwartungen, sie widersprachen und entwickelten Gegenbilder. Sie stellten sich der Gegenwart oder wanderten in eine

imaginäre Geschichtlichkeit aus und kommentierten die DDR-Wirklichkeit auf komplizierten Umwegen.

Die Geschichte der Missverständnisse und polemischen Konfrontationen hielt dennoch an, wie der viele spätere Konflikte vorwegnehmende Eklat anlässlich des ersten großen Auftritts der neuen Ostkunst auf dem Paradenfestival der westlichen Avantgarden, auf der „documenta 6“ in Kassel 1977, zeigte, als exponierte Westmaler wie Georg Baselitz und Markus Lüpertz ihre Bilder demonstrativ abhingen [siehe den Beitrag von Kathleen Schröter in diesem Katalog]. Die Ostkünstler, voran die drei prominenten Leipziger Werner Tübke, Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer, waren längst documentareif, hatten ihre Werke doch seit Mitte der 1960er Jahre einen tiefen Umbruch in der DDR-Ästhetik eingeleitet. Auf der 7. Leipziger Bezirkskunstausstellung (BKA) von 1965 hatten sie Historien- und Parabelbilder voll hintergründiger kritischer Eigenwilligkeit vorgestellt – darunter Tübkes dritte Fassung der *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze*, Mattheuers *Kain und Abel* und ein Bild Heisigs zur *Pariser Kommune* –, die Einsprüche der Obrigkeit und heftige Debatten provozierten. Mit solchen Bildern überwand die ostdeutsche Kunst die verordnete Illustration, Propaganda und Agitation. Diese Malerei entwickelte komplizierte Sprachformen und Bildkörper, die das kritische Reflektieren, das Erinnern, Zitieren und ausschweifende Fantasieren erlaubten und es den Malern ermöglichten, sich mit den Widersprüchen ihrer Umwelt auseinander zu setzen, eine aufreizend labile Subjektivität ins Spiel zu bringen und die Geschichte in die Malerei zurück zu holen.

Wichtig ist festzuhalten, dass beim Aufstieg Tübkes, Mattheuers und Heisigs ein kräftiger Schub aus dem Westen half. Noch 1968 waren sie nicht repräsentabel und nicht „reif“ für den Export gewesen. In diesem Jahr war auf der Mathildenhöhe in Darmstadt ein großer Überblick zeitgenössischer „Menschenbilder“ zu sehen: Die DDR entsandte getreue Künstler wie Fritz Cremer, Willi Neubert und Willi Sitte und hielt die kritischen Maler aus Leipzig noch zurück.<sup>4</sup> Die spätere Legende, dass sich besonders der Erfolg der Leipziger im Westen einer Kollaboration westlicher Händler, Kritiker, Sammler und Unternehmer mit der DDR-Obrigkeit und dem staatlichen Kunsthandel verdanke und der Westen der SED-Ästhetik damit auf den Leim gegangen sei, stellt die Fakten auf den Kopf. Auf eigene Faust entdeckten nämlich zunächst Kritiker, Händler und Sammler – voran in den späten 1960er Jahren der Italiener Emilio Bertoni, dann in den 1970ern in großem Stil Dieter Brusberg und der rheinische Sammler Peter Ludwig – diese Künstler und stärkten ihnen gegen die dominante Parteilinie den Rücken. Die Künstler wurden zu bevorzugten Repräsentanten erst, als das Regime merkte, dass sie im Westen das Ansehen und die Anerkennung der DDR förderten – die vielberedeten Devisen waren eher ein Nebeneffekt [siehe den Katalogteil „Außenblicke“ in diesem Band, Kat. 2, 156–191].

Die tonangebenden Kunstkreise der Bundesrepublik und ihre Künstler wollten die Metamorphosen der Ostkunst jedoch nicht zur Kenntnis nehmen. Peter Ludwig, der rund 600 Werke der DDR-Kunst erwarb und ausdrücklich nicht zwischen offizieller und dissidentischer Kunst unterscheiden wollte, konnte lange in sein zentrales

Sammlungsmuseum, das Museum Ludwig in Köln, kein einziges Werk aus der DDR platzieren. Bis heute dauert der Ausschluss der Ostdeutschen in Köln an.

Der institutionalisierte Ausstellungs- und Museumsbetrieb verhielt sich zwar nicht mehr so feindselig, aber immer noch deutlich reserviert in diesem Bilderstreit. Einige der ohnehin spärlichen Sympathisanten änderten nach 1989 über Nacht ihre Meinung. Manchmal waren die Ablehnungen kurios und irrational. So hatte Werner Hofmann als erster für die Hamburger Kunsthalle in den 1970er Jahren Werke der Leipziger Malerei erworben (vgl. zum Beispiel Mattheuers *Alter Genosse am Zaun*, 1971, Kat. 156); sie verschwanden unter seinem Nachfolger, der sich zuvor als Leiter des Hamburger Kunstvereins mit Nachdruck für Kunst aus der DDR engagiert hatte, nach der Wende sang- und klanglos im Depot.

Als die Mauer fiel, freuten sich die Liebhaber auch auf eine Wiedervereinigung der beiden Teilkünste und versprachen sich von einem nun unbehinderten Vergleich und Wettbewerb einen neuen Kunstfrühling, womöglich sogar eine kontroverse schöpferische Wiederbelebung im Geist der 1920er Jahre. Leider kam aber alles ganz anders. Die Ostkünstler liefen in die offenen Messer ihrer Westkollegen und eines rücksichtslos-kommerziellen Kunstbetriebs, der plötzlich die politische Moral entdeckte und auf sein Fortschrittsmonopol bestand. Die Kunstszene, die sich viel darauf zugute hält, im Jahrhundert der Moderne den Moralismus überwunden zu haben, insistierte plötzlich auf politisch-moralischer Korrektheit der Kunst. Einen Vorgeschmack dieser Feindseligkeiten hatte 1986 die Reaktion auf die Übersiedlung Volker Stelzmanns gegeben, eines kraftvollen Vertreters der zweiten Generation der „Leipziger Schule“. Als er zwei Jahre später als Lehrer an die West-Berliner Kunsthochschule berufen wurde, kündigte Georg Baselitz seine Professur. Prominente Kollegen schlossen sich seinem Protest an.

Nach dem Mauerfall hagelte es nun Beschimpfungen und Beschuldigungen. Wieder waren westdeutsche Malerfürsten Wortführer der Fronde. Im Osten klagten indessen Künstler-Dissidenten ihre angeblich staatstragenden Lehrer an. Heftig brachen Generationskonflikte auf. Es hieß nun, es habe in der DDR nur nicht-autonome, gegängelte, parteiliche Kunst, mithin nur Unkunst gegeben; der großsprecherische Baselitz erklärte sie öffentlich für „null und nichtig“.<sup>5</sup> Die wirkliche Malerei aus Ostdeutschland, so hieß es nicht eben uneigennützig, sei die der Emigranten.<sup>6</sup> Die westlichen Sympathisanten der großen Ostkünstler wurden gleich mit verdächtigt und beleidigt. Es ging bei alledem um die Verteidigung handfester Interessen. Der Kunstbetrieb, die Museen, Ausstellungsinstitute und Märkte mauerten einträchtig – übrigens stärker als die späte DDR, die seit 1977 mit Ludwig-Leihgaben in ihrer Nationalgalerie eine Enklave westlicher Kunst akzeptiert und Tournéen mit Kunst des „Klassenfeindes“, darunter eine Joseph-Beuys-Ausstellung, ins Land gelassen hatte.

Im Hochgefühl ihrer Überlegenheit zog die bundesrepublikanische Szene über die ostdeutschen Kollegen her. Moralische, politische und ästhetische Urteile wogten in der Debatte wild durcheinander und ließen den Neunkömmlingen keine Chance. Der Spießbrutenlauf war

gnadenlos: War das Werk „modern“, fand man politische oder moralische Makel. Waren Urheber und Werk moralisch oder politisch makellos, hatte man ästhetische Bedenken, hielt die Kunst für anachronistisch, monströs und dem westlichen Fortschrittsstandard nicht angemessen. Auch die wenigen, die sich dem Boykott nicht anschlossen, bekamen das zu spüren. Peter Ludwig sprach nun offen, auch in Bezug auf seine Vertragsmuseen, von mutwilliger „Aussperrung“ der Ostkunst und wurde daraufhin von Westkünstlern ziemlich grob angegriffen. Jahre später – Ludwig war inzwischen verstorben – wurden in Kompendien über die Winkelzüge der DDR-Kulturpolitik diese Sammler, aber auch Kunsthändler und andere Ostkunst-Freunde offen der Kollaboration bezichtigt: Sie seien der Hof- und Funktionärskunst der DDR, damit der falschen Kunst, aufgesessen. Damit wurden die Fakten verdreht. In Ludwigs riesigen Ostkunst-Bestand sind viele Unliebsame und Randständige aufgenommen. Sein Engagement schützte nachweislich viele Künstler, die sich um Repressalien abzuwehren, auf ihren Mäzen beriefen. Die westlichen Ostkunst-Kampagnen haben die DDR-Szene geöffnet und liberalisiert und gerade auch den Dissidenten Publikum, Markt und Reputation im Westen verschafft.

Auf Berlin und die Nationalgalerie kam nach der Wende die zentrale Vermittlungsaufgabe zu. Die West-Berliner Nationalgalerie hatte sich vor 1989 für die ostdeutsche Kunst nicht zuständig gefühlt. Ein Ankauf wie der von Heisigs *Ardennenschlacht* durch Dieter Honisch (1984) blieb eine Ausnahme. Hier hing man lange der Insel-Situation der Nachkriegszeit und dem Traum vom riskanten Vorposten reiner, autonomer Westkunst an. Umso bemerkenswerter war dann die so entschlossene wie behutsame Umorientierung. 1993 war die Fusion beider Nationalgalerien und ihrer Bestände vollzogen. In die zeitgenössischen Partien waren 16 ostdeutsche Künstler einbezogen. Die Präsentation einer wiedervereinigten Moderne war von der Kunstkritik begrüßt worden. Beim West-Berliner Establishment, voran in der Politik, wuchs aber der Unmut. Er konzentrierte sich auf Willi Sitte und die Leipziger Figurenmaler. Nach Monaten entlud sich die Empörung in einer eigens anberaumten „Anhörung“ im Berliner Abgeordnetenhaus. Der Vorwurf wurde laut, die Nationalgalerie habe sich in eine Parteischule verwandelt. Staatskunst und Kunstdoktrin der DDR seien in der neuen Präsentation zementiert und die Gegenpositionen unterdrückt. Konservative Biedermänner machten sich sogar Sorgen, die skandalöse DDR-Kunst könne Berlins guten Ruf in der westlichen Welt gefährden. Ein stellvertretender Fraktionsvorsitzender erklärte, Politik habe sich zwar prinzipiell aus einer Museumspräsentation herauszuhalten, doch bei „Propaganda- und Auftragskunst der totalitären Systeme“, die „keinen Anspruch auf öffentliche Akzeptanz“ habe, sei sie zur „Prüfungsverantwortung“ verpflichtet.

Die Nationalgalerie blieb dennoch dem Vereinigungskonzept treu und zeigte im Zyklus ihrer Szenenwechsel immer wieder Meisterwerke der DDR-Kunst. In der Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1999/2000) hatte Peter-Klaus Schuster sogar den Mut, Nay und Sitte als Antipoden der beiden deutschen Kunstentwicklungen auf

offener Bühne zu konfrontieren.<sup>7</sup> Dass es im Leipziger Museum nicht zum Bildersturm kam, war dem Qualitätsgefühl und der Souveränität seines Nach-Wende-Direktors Herwig Guratzsch zu verdanken, einem frühen DDR-Opfer, der die Bedeutung und den Eigenwillen der Leipziger Malerei respektierte und ihren Platz im Museum verteidigte. Und während die überaus effektive, schöpferische Leipziger Kunsthochschule westlicherseits als „Kaderschmiede von Kunstdoktrinen“ geschmäht wurde und nach progressiven Allerweltsrezepturen umgekrempelt werden sollte, zog 1997 in Nürnberg und Leipzig die Schau „Lust und Last“ eine imponierende Leistungsbilanz der Leipziger Talentschmiede aus 50 Jahren, welche die großen Lehrer und ihre dissidentischen Schüler friedlich vereinte.<sup>8</sup>

In der DDR spielte das Auftragswesen eine dem „Markt“ im Westen vergleichbare Rolle. Während wir auf eine durchdringende Analyse westlicher Marktmacht weiter warten müssen, klärte das Deutsche Historische Museum in Berlin 1995 fair und differenziert über die östliche Auftragskunst, ihre populistischen Propaganda-Produkte, über den Opportunismus der Künstler, aber auch über ihre listenreichen Meisterleistungen auf.<sup>9</sup> Die Auftragskunst war hochverwickelt, aber führte auch einen teils subtilen, teils energischen und erfolgreichen Stellungskrieg. Die Künstler fügten sich Vorgaben und Erwartungen, sie behandelten die bestellten Historiensujets vom Bauernkrieg bis zum Antifaschismus oder lieferten Fantasiebilder von Brigaden und Festakten. Sie aktualisierten die mythologische, historische, allegorische Herrschaftsikonografie, aber arbeiteten alle diese Motive auch hartnäckig um. So verhöhnten sie vulgäre Brigaden, aristokratisierten ironisch das Proletariat, verschlüsselten die simplen Sujets, emigrierten in die Vergangenheit, unterwanderten oder sublimierten die Gegenwart und diagnostizierten früh den Untergang der DDR-Gesellschaft, wo eigentlich ihr Fortschritt und ihr Sieg gefeiert werden sollten. Das Auftragswesen reichte bis tief in Kreise „inoffizieller Kunst“. Nicht dass ein Auftrag vorliegt, sondern wie damit umgegangen und was daraus gemacht wurde, ist von kunstkritischem Interesse.

Nach dem Mauerbruch gingen acht Jahre ins Land, bis sich endlich die Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau unter dem Titel „Deutschlandbilder“ dem Thema „Kunst aus einem geteilten Land“ widmeten.<sup>10</sup> Auch diese eindrucksvolle Schau blieb westlich dominiert. Sie war bemüht, den eingespielten Wertekanon der Nachkriegskunst nicht zu verletzen. Die Historienmalerei der Ostdeutschen, die eben nicht wie ihre Westkollegen nach 1945 am liebsten in eine imaginäre Natur- oder Vorgeschichte ausgestiegen waren, sondern für die nationalen Katastrophen nach Spiegelungen und Erklärungen suchten, wurde nur halbherzig und in kleinen Formaten akzeptiert. Vor Fritz Cremer und Willi Sitte schreckten die Veranstalter zurück. An der Explosion von Deutschlandbildern in den letzten DDR-Jahrzehnten (bei Heisig, Tübke, Mattheuer, Volker Stelzmann) ging die Schau achtlos vorbei.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, die Vereinigung von zweierlei deutscher Kunst rückgängig zu machen und zum Kalten Krieg zurückzukehren. Im Sommer 1999 kam es in

Weimar zu einem Eklat. Die weitgespannte Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ bündelte die Malerei aus der DDR kurzerhand mit der Produktion aus der NS-Zeit und verfrachtete beide in die einstige nationalsozialistische „Halle der Volksgemeinschaft“ am früheren „Gauforum“.<sup>11</sup> In liebloser Inszenierung wurde die Kunst aus der DDR kollektiv als Untergangspänomen abgefertigt und in eine Entsorgungsperspektive gerückt. Die Empörung der Betroffenen war groß. Einige Künstler erzwangen die Herausgabe ihrer Bilder und eine Umhängung der Ausstellung. Es kam sogar zur gerichtlichen Auseinandersetzung über die Grenzen der Ausstellungsfreiheit und die Rechte der Künstler, die in zweiter Instanz mit einem Vergleich endete. Schließlich wurde die Schau vorzeitig abgebrochen. Westliche Kuratoren hatten in Weimar ein Exempel statuieren wollen: Sie wollten die Kunst aus zwei deutschen Diktaturen der gleichen Modernitätsfeindschaft überführen. Doch die Rechnung ging nicht auf. Die hohle, modrig-akademische NS-Malerei richtete sich selbst. Die DDR-Malerei behauptete dagegen ihre Eigenständigkeit. Sie wirkte bizarr, unruhig, vielfältig und zerrissen, kurz weit entfernt von jedem Einheits- und Zwangsstil. So war der Effekt der Weimarer Darbietung eigentlich eine Aufforderung zum genaueren Hinsehen und zu mehr Toleranz.

Große Aufregung gab es 1998 um die Aufträge für den neuen Bundestag im umgebauten Reichstag. Wer soll, wer darf ins gesamtdeutsche Berliner Parlament? Unstrittig waren die westlichen Paradekünstler. Zu Recht wurden aus dem Osten Dissidenten und Halbdissidenten berücksichtigt. Aber durfte man die Leipziger Historien- und Parabelmaler übergehen, die sich mehr als alle anderen mit den Abgründen der deutschen Geschichte befasst und um ihre Erhellung und Deutung gerungen hatten? Nach viel bösem Gerangel durfte Heisig eine hochdramatische Geschichtsbildung beisteuern, die dann absichtsvoll in eine Cafeteria abgeschoben wurde. Mattheuer wurde erst nachträglich um seinen Beitrag gebeten.

Verquer war auch das nächste Kapitel dieses tragikomischen Bilderstreits – die Kapitulation des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg vor dem Fall Sitte im Jahr 2001.<sup>12</sup> Das „Germanische“ pflegt, analog zum Marbacher Dichterarchiv, ein Archiv deutscher Künstler und war so aufgeweckt, sich nach der Wende auch um die Ostdeutschen zu bemühen und sich bedeutende Nachlässe zu sichern. Eine der wichtigsten Zusagen kam von Willi Sitte, zweifellos eine der Schlüsselgestalten der DDR-Kunst, ja eine Zentralfigur der jüngeren deutschen Kunstgeschichte. Auch Sittes DDR-Karriere war wechselvoll: Prägung durch Pablo Picasso, Fernand Léger und Renato Guttuso, Anfeindungen durch Kulturfunktionäre, tiefe Krisen samt einem Selbstmordversuch 1961, dann Anpassung und Aufstieg zum mächtigen Künstlerverband-Präsidenten, der zweifellos auch Druck auf Aufsässige ausübte, gleichzeitig aber die Liberalisierung der Kunstszene in den 1970er Jahren einleitete.

Sitte schuf ein bedeutendes, schwerblütiges, der deutschen Geschichtsschuld verschriebenes Nachkriegswerk und schwenkte später auf ein monumentales Parteipathos ein. All das hätte eine dokumentarische Schau darlegen und klären müssen. Seit 1992 lagert Sittes Archiv in Nürnberg. Mit der Übernahme und Auswertung

war ihm eine Ausstellung versprochen worden. Doch ein halbes Jahr vor ihrer Eröffnung unterbanden die 30 Verwaltungsräte des Museums die Schau. Erst, so hieß es, müsse das Verhalten, die Moral des Künstlers geklärt werden, bevor das Publikum seine Bilder sehen dürfe. Hier kam es zum massiven Eingriff einer politischen Obrigkeit in Entscheidungen eines Museums. Operiert wurde dabei mit einem unreflektierten Kunstbegriff, der Maßstäbe wie Tugendhaftigkeit, politische Enthaltsamkeit und Unschuld zur Bedingung von Kunst macht. Museen sind aber keine politisch-moralischen Anstalten. Die Kunstgeschichte war immer moralisch belastet und ungerecht: Rubens, der flämische Kollaborateur der blutigen spanischen Fremdherrschaft und Propagandist der Gegenreformation, ist bedeutender als die flämisch-protestantischen Emigranten in der Pfalz. Kunstgeschichte kann nicht allein aus dissidentischer Sicht geschrieben werden. Die Gerechtigkeit, welche die Dissidenten verlangen, lässt sich nicht im Museum und über eine revanchistische Zensur herstellen. Kunst in der DDR, das waren Gerhard Altenbourg, Carlfriedrich Claus, Heisig, Mattheuer, Michael Morgner, A.R. Penck, Tübke – und eben auch Sitte.

Der Streit über zwei kontroverse Konfessionen und Geschichtsverläufe deutscher Kunst war und ist eine Auseinandersetzung ohne Chancengleichheit. Das westdeutsche Publikum hat bis heute selten Gelegenheit, sich in seinen Museen ein eigenes Bild vom umstrittenen Osten zu machen. In den alten Bundesländern stößt man in kaum einem größeren Haus auf einen Bestand ostdeutscher Werke. In diesem Jahr, 2009, wurde in Oberhausen der stärkste Brückenkopf, das „Ludwig-Institut für DDR-Kunst“, das 1984 begründet worden war, aufgelöst. Die Gemälde gehen als Dauerleihgabe an das Leipziger Museum der bildenden Künste, Zeichnung und Grafik an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. In den Museen des Ostens, wo vielfach Westkuratoren herrschen, wurden die großen Maler zunächst aufs Pflichtteil gesetzt. Die Missionare nahmen ihr Umerziehungsgeschäft ernst und wollten die Häuser möglichst schnell auf den neuesten Stand des Westens bringen. Das Ostpublikum, das einst in die großen Ausstellungen strömte, entfremdete sich seinen Museen, da es Sinn und Gewinn der Umorientierung nicht einsah und vom Verlust der eigenen Kunstgeschichte irritiert war. Doch im Osten hat sich inzwischen der Umgang mit dem Erbe aus der DDR entspannt.

Zum Glück gibt es Gesellschaftskreise, die dem Interessendruck des Kunstbetriebs entzogen sind. Die Wiedervereinigung löste in der Kunstwissenschaft lebhaft Debatten über die lange verpönte nationale Kunstfrage aus. Zur Jahrtausendwende wurde die zweifache deutsche Kunst leidenschaftlich diskutiert. In den Büchern von Robert Suckale, Heinrich Klotz und Uwe M. Schneede wird die andere deutsche Nachkriegskunst in ihrer Eigenheit respektiert. Starke, emphatische Zuwendung kam von unerwarteter Seite – von den Kirchen, denen die spektakuläre Wiederauferstehung der Altarbilder, der Kreuzigungen, Himmelfahrten, Höllenstürze und Abendmähler, der Bekenner und Märtyrer in den Bildern der späten DDR nicht entgangen war. Nach der Wende galt

diese sozialistische Christlichkeit allgemein als verdächtig, kompromittiert, absurd und ausgedient. Doch das Genre lebt intensiv weiter. Die auftragslosen Auftragskünstler aus dem Osten, Repräsentanten wie Dissidenten, fanden Beistand bei ihren ältesten Anwälten, den Kirchen.

An der Wiederbelebung und Rückkehr der Altäre, die das Heilsgeschehen in konkreter Figuren- und Körpersprache verkünden, sind Ostkunst und Westkunst gleichermaßen beteiligt. 1980 machte ein Thomas-Altar des West-Berliners Johannes Grützke im niedersächsischen Gifhorn den Anfang. Zehn Jahre später spaltete Baselitz' Altarbild eines kopfüber Gekreuzigten die niedersächsische Gemeinde Luttrum. In den 1990er Jahren schuf dann Tübke für Clausthal-Zellerfeld einen achteiligen Flügelaltar und irritierte durch korrekte, innige Frömmigkeit. Die Aschaffenburg-Grünwald-Ausstellung (2002/03) war begleitet von einer Recherche „Grünwald und die Moderne“ in der Jesuitenkirche, die sich im zeitgenössischen Teil gleichermaßen und versöhnlich auf eindrucksvolle Beiträge von Bernard Schultze und Willi Sitte, auf Jean Tinguely und Arnulf Rainer wie auf Tübke, Stelzmann und Michael Triegel stützte.<sup>13</sup> Und das neu gebaute „Museum am Dom“ in Würzburg mit Kunst aus eintausend Jahren stattete sich in den letzten Jahren mit allein 54 Werken von Ostdeutschen aus und demonstriert mit ihnen die Vitalität des religiösen Bildes.

Trotz mancher Entspannung lässt sich auch 20 Jahre nach dem Mauerbruch noch immer nicht resümieren, dass eine faire Vereinigung der beiden Künste stattgefunden habe. Man hat sich westlicherseits zur Akzeptierung jener grundlegend anderen Erfahrungen, Folgerungen und Entscheidungen, die im Osten aus der Kunstgeschichte der Moderne gezogen wurden, zu entschließen: Sonst wird der immense Gewinn der Wiedervereinigung verspielt. Der westliche Horizont wird dadurch nicht nur ergänzt, sondern fundamental erweitert.

Nach dem Publikumserfolg des Bilanzversuchs „Kunst in der DDR“ in der Berliner Nationalgalerie 2003<sup>14</sup> lockerten sich die Sperrlinien der westdeutschen Museen für Ausstellungen der Kunst aus dem Osten. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, die beste Adresse für Kunst des 20. Jahrhunderts, zeigte 2004/05 das Lebenswerk zuerst von Altenbourg, dann von Heisig, und das Wuppertaler Von-der-Heydt-Museum übernahm 2005 von Schloss Gottorf eine Retrospektive der Zeichnungen Tübkes.<sup>15</sup> Im Sommer 2006 organisierte wieder die Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf die erste Museumsausstellung des bedeutenden Berliner Malers Harald Metzkes im Westen.<sup>16</sup> Schließlich überwand die erwähnte Ludwig-Galerie Schloss Oberhausen im Frühjahr 2006 alle Hemmnisse und inszenierte eine weitgespannte Konfrontation west- und ostdeutscher Kunst – ein Qualitätsvergleich, der keineswegs zuungunsten des Ostens ausfiel.<sup>17</sup>

Vom Jubeljahr 2009, wo wir 60 Jahre Grundgesetz und 20 Jahre nationaler Einheit feiern, durfte man ein Happy End erwarten. Der Auftakt war vielversprechend. Die Amerikaner setzten im Los Angeles County Museum of Art (LACMA) etwas ins Werk, was die Deutschen bis heute nicht geschafft haben: Sie arbeiteten, unter Mit Hilfe von Eckhart Gillen, in einer Ausstellung mit dem Titel „Kunst und Kalter Krieg“ die Konfrontationen, aber

vor allem auch die Parallelen und Verwandtschaften in der deutsch-deutschen Kunstentwicklung heraus.<sup>18</sup> Die Amerikaner müssen sich die Augen gerieben haben, als sie endlich Bilder sehen durften, die ihnen die deutsche Kulturpolitik und die Netzwerker des Kunstbetriebs bisher vorenthalten hatten. So illustrierte die „New York Times“ ihre Rezension nicht etwa mit den notorischen Baselitz- und Richter-Bildern, sondern fünfspaltig mit dem KZ-Bild des Dresdner Malers Hans Grundig aus den Jahren 1946 bis 1949. Und das „Wallstreet Journal“ zeigte in großer Aufmachung die Hauptfassung des Zyklus zu den *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* von Werner Tübke aus dem Jahr 1965.

Nach diesem dankenswerten kalifornischen Vorstoß kam es jedoch noch einmal zum großen Rückfall. Der Versöhnungsversuch sollte offenbar korrigiert werden – durch eine kleindeutsch-provinzielle Gegeninitiative. Mit Hilfe der „Bild“-Zeitung und des Bundesinnenministeriums zeigte ein westdeutscher Veranstalterkreis im Berliner Martin-Gropius-Bau in diesem Frühjahr die Ausstellung „Sechzig Jahre. Sechzig Werke“: Hier wurden aus dem Geschichtsdepot der westdeutsche Alleinvertretungsanspruch und die ranzige Kaltekriegsthese hervorgeholt, wonach in unfreien Gesellschaften keine freie Kunst gedeihen könne und eine daher irrelevante Kunst aus der DDR allenfalls ins Historische Museum gehöre. Die Initiatoren stellten die Kunst aus der alten Bundesrepublik unter das Grundgesetz, was ehrenwert klingt, aber absurd ist angesichts der Tatsache, dass unsere Kunstrebellen alles gewesen sein mögen, aber nur in seltenen Fällen brave Demokraten (siehe Beuys). Die Aussteller wollten der guten Regierung huldigen und präsentierten psalmodierend als Dankesgeschenk die freie Kunst aus der freien Bundesrepublik. Ihr Pathos nährte sich aus der Genugtuung, dass man diese von der unfreien Kunst aus dem Machtbereich der schlechten DDR-Regierung bis heute getrennt hält. Zur Feier des Grundgesetzes hätte man sich eine andere Kunstdebatte gewünscht. Auf westlicher Seite wäre zu fragen, was wir aus der Kunstfreiheit gemacht haben. Auf östlicher Seite wäre herauszuarbeiten, welche Freiheiten und Leistungen sich die Künstler trotz und gegen die Unfreiheit erkämpften.

Trotz aller Attacken und Ausgrenzungsmanöver hat die qualifizierte Ostkunst den Vitalitätstest glänzend bestanden. Die „Väter“ entwickelten ungeachtet aller Anfeindungen nach der Wende ihr Œuvre unbeirrt weiter und schufen weitere Hauptwerke. Das eindrucksvollste Kunstwerk aus der Zeit der DDR, Tübkes monumentales Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen, das wenige Wochen vor dem Mauerfall 1989 eröffnet worden war, ist mit hunderttausend Besuchern im Jahr zu einer Publikumsattraktion geworden. Die Museen im Osten haben ihre Maler wieder in den Kanon aufgenommen. Leipzig widmete den Vätern der Leipziger Malerei in den letzten Jahren große Retrospektiven. Die Kunsthochschulen in Leipzig und Dresden genießen heute weltweite Anziehungskraft. Vor allem die „Leipziger Schule“ ist noch in der dritten und bald vierten Generation sehr stark. Die jüngeren Künstler, voran der Malerstar Neo Rauch, die wohl stärkste Erscheinung seiner Generation, sind auf der internationalen Szene begehrt und erfolgreich.

- 1 Vgl. den Katalog zur Ausstellung „Kunst in der DDR“: Berlin 2003 (3).
- 2 Vgl. Köln 2009 (1).
- 3 Saunders 2001.
- 4 Vgl. Darmstadt 1968.
- 5 Vgl. das Werkstattgespräch mit Georg Baselitz 1990: Hecht/Welti 1990.
- 6 Georg Baselitz, geboren 1938 als Hans Georg Kern im sorbischen Němske Pazlcy (Deutschbaselitz), heute ein Ortsteil von Kamenz in der sächsischen Oberlausitz, emigrierte 1958 nach West-Berlin.
- 7 Vgl. dazu Köln 1999.

- 8 Vgl. Ostfildern-Ruit 1997.
- 9 Vgl. Berlin 1995 (1).
- 10 Vgl. Köln 1997.
- 11 Vgl. Ostfildern-Ruit 1999.
- 12 Vgl. dazu die Publikation [Dokumentation des Symposiums zum Thema]: Großmann 2003.
- 13 Vgl. Köln 2003.
- 14 Vgl. Berlin 2003 (3).
- 15 Vgl. München 2004.
- 16 Vgl. Bielefeld 2006.
- 17 Oberhausen 2006.
- 18 Vgl. Köln 2009 (2).