

KARL-SIEGBERT REHBERG

Bilderstreit und Wiedervereinigung

Rahmenbedingungen

Das »Wunder« von 1990

2015 wurde vielfältig an die – selbst ein umstrittenes Wort – deutsche (Wieder-) Vereinigung erinnert, an diese »unerhörte Begebenheit« (Lepénies 1992), an die Euphorie des gemeinsamen Neubeginns, seltener jedoch an die Ambivalenz, mit der die plötzliche (Selbst-)Befreiung der Ostdeutschen mit neuen Zumutungen verbunden war. Am 10. November 1989 hatte der Regierende Bürgermeister von Berlin, Walter Momper, noch aus allen Herzen gesprochen, als er auf der Kundgebung zum Fall der Mauer die Deutschen das »glücklichste Volk der Welt« nannte. Bald jedoch folgte ein »Katzenjammer«, der von vielen als Undankbarkeit und unbegründete Verdrossenheit, als Ungeduld und Kleinmut erlebt wurde. Dem Mitgerissensein in einer sich überstürzenden Geschichte, den blitzartigen Umwertungen, indem am Ende der (nun schon demokratisch gewählt habenden) Deutschen Demokratischen Republik (DDR) etwa die östlichen Konsumgüter plötzlich als unzumutbar erschienen und von Westprodukten vollständig verdrängt wurden, der Phase des Umtauschs des wertlos erscheinenden Ostgeldes gegen harte D-Mark folgten Entzauberungen und erste Schocks darüber, dass ein »goldener Westen« mit der Vertreibung der eigenen Regierung nicht schon gewonnen war. Bald traten auch die ersten gegenseitigen Stereotypisierungen auf den Plan, empfand man im Osten jedenfalls die »Anomie« (Durkheim 1977/[1893]: 395–415) der eigenen Situation. Viele »gelernte DDR-Bürger« fanden sich als »Fremde« im eigenen Land oder wie Volker Braun das schon 1990 bildhaft formuliert hat: »Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.« (2000: 141)

Der deutsch-deutsche Bilderstreit erwies sich in diesem Transformationsprozess (Rehberg 2006; Rehberg/Kaiser 2012) als ein über den Bereich der Künste weit hinauswirkender Diskurs über die Schwierigkeiten, die vor allem die einstigen DDR-Bürgerinnen und -Bürger mit der neuen, obwohl oft doch ersehnten, nationalen Einheit oftmals hatten (siehe unten »Der Bilderstreit als Stellvertreter-Diskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung«).

Kunst im geteilten Deutschland

Unter den Bedingungen der deutschen Teilung und der weltpolitischen Konstellation des Kampfes zweier Gesellschaftssysteme entwickelten sich – obwohl die tatsächlichen künstlerischen Arbeiten und Stile keineswegs einheitlich waren – im Kalten Krieg zwei schroff einander opponierende *Geltungskünste*: Sozialistischer Realismus versus »Weltsprache der Abstraktion«. Auf beiden Seiten richtete sich die Kunst politisch und ideell gegen die Kulturpolitik der Nazis, wenngleich sich Stilmittel und erklärter Anti-Modernismus mit dem Programm einer sozialistisch-»volkstümlich«, später »volksverbunden« sein sollenden Ästhetik vielfach berührten. In den beiden »Frontstaaten« des Kalten Krieges kam es in einzigartiger Weise zu einer Vereinseitigung von Kunstidealen, und die normativen Unterschiede trieben sich gegenseitig ins Extrem. Die definierenden Ausstellungen der entgegengesetzten »Systemkünste« waren für den Osten die »Dritte Deutsche Kunstausstellung« in Dresden im Jahre 1953 und für den Westen die »documenta 2« in Kassel im Jahre 1959. Auf beiden Seiten entstand eine Doktrin des gelten sollenden Stils, der mit »Fortschrittlichkeit« gerechtfertigt wurde, indem man die Leitideen der jeweils »feindlichen« Kunstauffassung verwarf und teilweise geradezu verdammt. Die Kehrseite war in Ost und West die ungebremste rhetorische Emphase für das je eigene Konzept.

Heute ist umstritten, ob man von »DDR-Kunst« überhaupt sprechen könne, ob es nicht nur unterschiedlichste Künste in der DDR gegeben habe. Selbstverständlich wurde der vereinheitlichende Begriff vor 1990 vor allem von den Funktionären mit Stolz gebraucht und systematisch bezeichnet er die kulturpolitisch von Staat und Einheitspartei erwünschten, geförderten und teilweise auch durchgesetzten Bildwelten. Für sie wurde durch Ausstellungen oder Pressekampagnen und Massenbesuche von Ausstellungen (auch von Werkrätigen) eine Präsenz im öffentlichen Raum geschaffen, die sich auch über Schulbücher und Lehrmaterialien tief in das Alltagsbewusstsein einprägte. (Kaiser/Neumann 2014) Hinzu kam der kulturfeudalistische Akademismus, welcher Autodidakten – also weder durch Diplom noch durch eine Steuernummer geadelte Künstlerinnen und Künstler – überhaupt erst hervorbrachte.

Obwohl es in der jungen Bundesrepublik durchaus eine einflussreiche Protektion der modernen, marktvermittelten und durch Kunstkritik, KuratorInnen und GaleristInnen platzierten »Westkunst« gegeben hat, existierte eine »BRD-Kunst« insofern nicht, als der Staat weder normierend noch als Großmäzen kontrollierend oder leutselig, ermutigend oder drohend agierte. Auch gab es keinerlei einheitliches politisches Kunstkonzept, dessen »humanistische« Hoffnungen die Massen hätten begeistern sollen, wenngleich eine kulturelle Westbindung die politisch-militärische der Adenauer-Regierung – oft in Opposition gegen diese – durchaus ergänzte. In der DDR floh man übrigens nicht in eine vergleichbare »Ostbindung«, vielmehr in die Geschichtsphilosophie. (Rehberg 2014)

Die Bildenden Künste in der DDR hatten die Vergegenständlichung einer besseren Welt als zentrale Aufgabe und sollten bei deren Erschaffung eine wichtige Rolle spielen. Daraus entwickelte sich der von der sowjetischen Kulturadministration durchgesetzte, die Massen des Volkes »aufklären« sollende Kunststil (Rehberg 2003), der ein *teleologischer* Realismus war und als gesellschaftliches und politisches Erziehungsmittel dienen sollte. Er stand nicht im Dienste der Wiedergabe der Wirklichkeit – das wurde als »naturalistisch« gebrandmarkt –, sondern hatte die Aufgabe, zu zeigen, wie das Leben im Sozialismus sein sollte und könnte.

Die Anerkennung, Herausgehobenheit und geschichtliche Rechtfertigkeit der Künste ließen die KünstlerInnen nicht unbeeindruckt, verliehen sie ihnen doch Bedeutung und Selbstbewusstsein. Selbst in der Kontrolle ihrer Tätigkeit, in mancher Ausschließung und Bedrohlichkeit, in den Gegenszenen einer zunehmend autonom sich setzenden Kunstpraxis, im Zusammenspiel von Subversion und einem durch Kontrollängste angetriebenen Mittunwollen – sogar der Stasi – äußerte sich die Wichtigkeit ihres Auftrages, die Sonderstellung ihrer Berufung.

Die gesamte DDR-Geschichte war bestimmt von einer Ambivalenz im Verhältnis der Mächtigen zu den KünstlerInnen und umgekehrt. Zunehmend wurden offene Repression und autoritäre Vorschriften durch ungleichgewichtige Verhandlungssysteme ersetzt. Vor einem unbestimmten Drohhintergrund wurden Restriktionen auf der Basis der Zustimmung derer durchgesetzt, die ihnen ausgeliefert waren. Das war keine Liberalisierung, sondern – vor allem in den 1980er Jahren – eine Ausweitung der Handlungsspielräume durch den Kontrollverlust der Herrschenden über die Gesellschaft. Insofern war die DDR seit den 1970er Jahren eine »Konsensdiktatur« (vgl. Rehberg 2005).

Der deutsch-deutsche Bilderstreit seit 1990

Die einander entgegengesetzten Wahrnehmungen des Umbruchs nach 1989 fanden nach der Wende im Bilderstreit bald ihre Diskursform: Es ging um die Frage, ob es Kunst unter der östlichen Einparteienherrschaft *überhaupt* habe geben können.

Am Beginn stand die verbale Eskalation, mit der Georg Baselitz im Jahr der deutschen Wiedervereinigung im *ART Magazin* medienwirksam und polarisierend aufgetreten war: In der DDR habe es überhaupt »keine Künstler« gegeben: »Keine Maler. Keiner von denen hat je ein Bild gemalt ... Keine Jubelmaler, ganz einfach Arschlöcher«. (Baselitz 1990: 70) Während das für den Sammler Peter Ludwig »unter Niveau« war, äußerte Gerhard Richter, der wie Baselitz in Dresden studiert und dann die DDR verlassen hatte, dass Baselitz Recht habe: »Ich könnte es nicht treffender (bestenfalls höflicher) sagen.« (»Leserbriefe von Peter Ludwig und Gerhard Richter«, 1990: 6)

Neben Debatten um die Biografien einzelner Künstler führte vor allem die Präsentation von Kunstwerken aus der DDR in Dokumentationsausstellungen zu Auseinandersetzungen. Viele Ostdeutsche sahen die einstigen Leitbilder an den Pranger gestellt.

Zunächst kam es 1994 (bis ins Berliner Abgeordnetenhaus) zu einem scharfen Konflikt um die Neuhängung in der *Neuen Nationalgalerie*. Dieter Honisch versuchte die DDR-Malerei in die Sammlung zeitgenössischer Kunst zu integrieren, um eine Vereinigung auch der Bilder zu befördern. Die Aufregung von allen Seiten war enorm. Andreas Hüneke etwa beklagte, dass man »uns jetzt die heiligen Kühe der SED-Kulturpolitiker wieder zur Adoration vor Augen« stelle. (Hüneke 1994)

Nicht weniger umstritten war die 1995 im *Deutschen Historischen Museum* in Berlin gezeigte Exposition »Auftrag: Kunst«, die – für jedes Jahr der DDR-Geschichte je ein Auftragswerk zeigend – als Versuch einer nachträglichen Erledigung der DDR-Künste (miss)verstanden wurde. Das drückte sich in gekränkten oder gar wütenden Kommentaren in den Besucherbüchern aus, wenn etwa die Art der Präsentation mit der schändlichen Vernichtungsausstellung der Nazis gleichgesetzt wurde: »München 1937: Ausstellung ›Entartete Kunst‹: Eintritt frei – Berlin 1995: Ausstellung ›Auftrag: Kunst‹: Eintritt frei«.

Eine Empörungswelle – aber auch Medienaufmerksamkeit – wurde durch den (kalkulierten?) Großskandal um den von dem Bazon Brock-Schüler und Bauhausuniversitäts-Professor Achim Preiß kuratierten NS- und DDR-Teil der Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne« ausgelöst, die 1999 in der europäischen Kulturhauptstadt Weimar in der heruntergekommenen Mehrzweckhalle am *Gauforum* der Nazis gezeigt wurde. Mit Empörung reagierte man darauf, dass gleichzeitig mit den DDR-Künsten und in der Bundesrepublik erstmalig in großem Umfang NS-Gemälde aus der Sammlung Adolf Hitlers gezeigt wurden.

Vor allem aber wurde die Präsentation der Malerei aus der DDR in einem riesigen, mit grauen Plastikbahnen bespannten Rund fast durchweg als diffamierend (»schikanös, böseartig, scheußlich«, sagte Werner Tübke) empfunden. Das galt auch für die Hängung, die weder einem Auswahl- noch einem Kombinationsprinzip folgte. Auf engem Raum waren die Bilder ohne Abstand gehängt, wie das früher in Fürstensammlungen üblich war. Hier aber erweckte das den Eindruck eines Zirkuszeltes nach der Vorstellung.

Der Skandal war perfekt: KünstlerInnen nahmen dort eigenhändig ihre Bilder von der Wand und es kam zu einem Gerichtsprozess, in dessen Folge die verantwortungslos gemachte und großspurig auftretende Ausstellung vorzeitig geschlossen werden musste. Weitere Konflikte folgten, wenn auch nicht mit derselben Medienresonanz. Als gravierend erwies sich vor allem die Verbannung der meisten Werke aus der DDR in die Depots in vielen ostdeutschen Museen als eine durchgreifende »Wende an den Wänden« (André Meier)¹.

Nach 1990 waren es auch prominente Auftragsarbeiten führender KünstlerInnen aus der DDR, welche öffentliche Feindsetzungen anheizte. So kam es über den Auftrag an Bernhard Heisig zur Ausgestaltung des Reichstagsgebäudes zu einer heftigen Fehde. Obwohl sein Geschichtsgemälde »Zeit und Leben« nur in der

¹ Diese einprägsame Formel fand André Meier in seinem 45-minütigen Feature »Abgehängen und vergessen, Kunst der DDR«, das 1996 im WDR und ORB gesendet wurde.

Cafeteria der Bundestagsabgeordneten hing und nicht an zentraler Stelle, wie zuvor sein »Ikarus« (1975), der im Foyer der DDR-Volkskammer gezeigt worden war, kam es zu heftigen Protesten gegen einen Maler, der »bei aller gelegentlichen Streibereitschaft mit seinen Genossen« doch Beispiele »für kreative Anbiederung und flexibles Weiterkriechen in den Schleimspuren der Macht« geliefert habe. (Rathenow 1998, der das heute nicht mehr so scharf ausdrücken würde)

Spätestens seit dem überwältigenden Erfolg der Retrospektive »Kunst in der DDR«, die 2003 in der *Neuen Nationalgalerie* gezeigt und zur »Ausstellung des Jahres« gekürt wurde, hätte man meinen können, der Bilderstreit sei zu einem Ende gekommen. Allerdings fand im darauffolgenden Jahr eine zweite Station der Schau in der Bonner Bundeskunsthalle kaum die Aufmerksamkeit des dortigen Publikums und der Presse.

Nachdem es also bereits so schien, als sei der Nach-Wende-Bilderstreit beigelegt, kam es 2009 zu einem Rückfall in die unversöhnliche Ausgrenzungsrhetorik gegenüber den Ostbildern und -künstlerInnen. In einer von der *Stiftung für Kunst und Kultur e. V.* Bonn und »Deutschlands größter Tageszeitung *BILD*« angeregten und von Bundeskanzlerin Angela Merkel eröffneten Ausstellung zum 60. Jahrestag des Inkrafttretens des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland wurden in der Ausstellung »60 Jahre 60 Werke« im Berliner *Martin-Gropius-Bau* herausragende Arbeiten deutscher KünstlerInnen gezeigt, »die das Kunstgeschehen national und international geprägt haben« (Smerling 2009: 15). Diese Schau sollte künstlerische Positionen zeigen, »die auf der sicheren Grundlage des Grundgesetzes, das heißt, auf der staatlich garantierten künstlerischen Freiheit ihre Entfaltung fanden«. (Ebd.)

Da an das konstitutionelle Fundament der alten Bundesrepublik erinnert werden sollte, kann es kaum verwundern, dass für die ersten 40 Jahre KünstlerInnen aus der DDR unberücksichtigt bleiben mussten. Eine verschärfende Fortsetzung im Bilderstreit wurde in diesem Zusammenhang jedoch von Siegfried Gohr als einem der Kuratoren in gewohnter Zuspitzung in Szene gesetzt, indem er die DDR als »ästhetischer Zoo – ohne Resonanz außerhalb Deutschlands« (Gohr 2009 a: 18) bezeichnete. Kritische Einwände gegen seine Position deutete er als »Sehnsucht nach der DDR«, die er sich nur aus »wachsenden Ressentiments gegen die Bundesrepublik« (Gohr 2009 b) erklären könne.

Die Auseinandersetzungen um die Kunst in der DDR hatten aber nicht nur Diskurscharakter: 2009 wurden auf Betreiben der neuen Direktorin des Museums *Schloss Oberhausen*, Christine Vogt, alle in dem von dem Sammler Peter Ludwig im dortigen *Ludwig-Institut für Kunst der DDR* versammelten Gemälde in das *Museum der bildenden Künste* in Leipzig »zurückgegeben«, wurde der westdeutsche Boden von der größten dort zu findenden DDR-Kunstsammlung »gereinigt«.

Ein Vierteljahrhundert nach dem Ende der deutschen Teilung haben sich die Wahrnehmungsbereitschaften deutlich verschoben. Allerdings ist fraglich, ob die sich zunehmend versachlichende Diskussion auch der Mehrheit der Künstlerinnen und Künstler aus der DDR zugutekommt. Daran ist zu zweifeln, denn seit eini-

gen Jahren ist zu beobachten, dass diese systematisch vom internationalen Kunstmarkt – etwa den großen Kunstmessen in Basel, mit ihrer Dependence in Miami Beach, und der »Art Cologne« – ausgeschlossen werden.

Der Bilderstreit als Stellvertreter-Diskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung

Im Bilderstreit, der nicht nur in den Kunstszenen und -medien Aufmerksamkeit fand, sondern auch viele der »gelernten DDR-Bürger« beschäftigte und oftmals kränkte, ging es um nicht weniger als um den Zusammenstoß von Überlegenheitsattitüden und Inferioritätsängsten. In der Bestreitung künstlerischer Bedeutung der gesamten Produktion des »Kunststaates DDR« spiegelte sich besonders deutlich, was im Prozess der Wiedervereinigung vielfältig zu beobachten war: Die Schwierigkeiten, die mit einer solchen radikalen Umorientierung in kürzester Zeit verbunden sind, warfen auch für diejenigen Probleme auf, die dazu beigetragen oder es sich gewünscht hatten, dass das DDR-Experiment »am lebenden Menschen« (Biermann 1991) beendet werde. Es scheint zweifelsfrei, dass die meisten Ostdeutschen auf Reformen gehofft hatten, die – selbst wenn sie radikal gewesen wären – Lebensstil und Sinnhorizonte nicht so weitgehend negiert hätten. Der zunehmend komplizierter werdende Übergang führte auf beiden Seiten zur Herausbildung einer Fülle zuvor unerwarteter Stereotype, »Besser-Wessi« und »Jammer-Ossi« sind nur die bekanntesten.

Im Bilderstreit wurde die gegenseitige Abgrenzung in höhere Kultursphären transformiert. Nach 1990 schien sich die kulturelle »Leistungsbilanz« merkwürdig verkehrt zu haben: Wie in der deutschen Unterscheidung von »Kultur« und »Zivilisation« an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, schien es nun so zu sein, als hätten kultureller Sinn und die Feinheiten seiner Verschlüsselung einseitig im Osten gelegen, in diesem »Leseland« DDR, dessen Einwohner »zwischen den Zeilen« zu lesen verstanden und in Millionenstärke die offiziell veranstalteten Kunstaussstellungen, aber auch Theater und riskant arbeitende Kulturhäuser oder Jugendclubs besuchten, künstlerische Zirkel in ihren Betrieben frequentierten und zumindest den Künstlerberuf hoch achteten. Demgegenüber erschien Westdeutschland nun als bloß kommerziell motiviertes System von Menschen, die nur an Geld dachten oder zumindest lediglich in monetären Kategorien.

Wer die Unterlegenheitsgefühle der sich selbst befreit habenden Ostdeutschen verstehen will, mag auf die über 60-jährigen Mentalitätsprägungen durch diktatorische und autoritäre Regimes verweisen. Entscheidender aber ist die, der Implosion des Systems folgende De-Industrialisierung eines hochindustrialisierten Landes innerhalb von drei bis fünf Jahren. Das bedeutete den Übergang von der im sozialistischen Staat politisch aufrechterhaltenen Vollbeschäftigung in die Arbeitslosigkeit für Millionen von Menschen. Damit verbunden war – ebenfalls in kürzester Zeit – die Übertragung der zentralen Institutionen der alten Bundesrepublik.

Auch wird zumeist nicht wahrgenommen, dass der deutsch-deutsche Transformationsprozess nach 1990 durch eine Besonderheit charakterisiert ist, für die

es kaum eine historische Parallele gibt: Man kann sagen, dass sich – nachdem die erste (und letzte) frei gewählte Volkskammer der DDR am 23. August 1990 den »Beitritt zum Geltungsbereich des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland« gemäß Artikel 23 GG beschlossen hatte – ein Prozess vollzog, den man mit einem Begriff des polnischen Soziologen Ludwig Gumpłowicz als »Überlagerung« bezeichnen kann. Da kein anderes post-sozialistisches Land in Europa geteilt war, gab es im Rahmen der Auflösung der sowjetischen Hegemonie nirgendwo sonst ein gesellschaftliches Pendant mit derselben Geschichte, derselben Sprache und den vielfältigen Kontakten während der gesamten Zeit einer Zweistaatlichkeit. Allein nach dem Ende des *SED*-Regimes war da diese andere, westdeutsche »Zwillingsgesellschaft«, welche die Rekrutierung von Menschen und Wissen, von Normen und Weltdeutungen aus »dem Westen« bruchlos möglich machte. Der deutsch-deutsche Transfer materieller und personeller Ressourcen hatte erhebliche Vorteile, nicht nur im Bereich der enormen Finanzmittel, die etwa einen schnellen Ausbau der Infrastrukturen oder die durchweg mit Erleichterung erlebte Rettung alter Bausubstanz ermöglichten. Deshalb fiel die Gesellschaftserneuerung leichter als in den anderen einstmaligen »Bruderstaaten« des sozialistischen Lagers. Aber es war dies auch mit Kränkungen und der Erzeugung eines Unterlebensgefühls verbunden, das bis heute nachwirkt – auch im Ausbruch aus einer latenten Radikalisierung in Großdemonstrationen durch »Wende-Verlierer«, die unter den Mitlaufenden bei *Pegida* die Mehrheit bilden.

Zwar gab es auch andere Begleitthemen des Vereinigungsprozesses, die für viel Konfliktstoff sorgten. Dazu gehören die finanziellen Transferleistungen, die in den alten Bundesländern bis heute oft mit der fehlerhaften Ansicht verbunden werden, dass der steuerlich erhobene Solidaritätszuschlag nur von Westdeutschen bezahlt werde. Das Magazin *Der Spiegel* wurde zum Organ der Klage über Ostdeutschland als »Milliardengrab«. Auch führte in den neuen Bundesländern die Entscheidung unrechtmäßig erworbenen oder legal genutzten Immobilienbesitz »Alteigentümern« zurückgeben zu müssen, anstatt diese zu entschädigen, für lange Zeit zu Beängstigungen. Entsprechende Kommentare blieben nicht aus. Auch eine Fülle streitbarer Thesen über die DDR-Vergangenheit entwickelte sich, wie zum Beispiel über deren Charakter als rechtsförmiger Unrechtsstaat. Aber die meisten Veränderungen vollzogen sich sozusagen stumm. Man denke nur an die Integration der Nationalen Volksarmee in die Bundeswehr.

So gab es trotz zahlreicher tiefgreifender Veränderungserlebnisse nur in den Künsten eine – stellvertretende – diskursive Bearbeitung der unterschiedlichsten Hoffnungen und Projektionen angesichts der neuen Freiheitsmöglichkeiten. Oft kam es im Vereinigungsprozess auf der einen Seite zu Verbesserungen der Lebenslage und gleichzeitig auf der anderen zu Frustrationen und Kränkungen. Dies alles war kein *explizites* Thema des Bilderstreites, verlieh ihm aber paradigmatische Bedeutung.

Eine vergleichbare Auseinandersetzung hatte es zwar nach 1990 auch im Bereich der Literatur gegeben. Tatsächlich war im Westen nach dem überraschen-

den Fall der Mauer, der in vielen Sprachen zum Synonym für den Zusammenbruch des Staatssozialismus geworden ist, zuweilen mit enttäushtem Erstaunen festgestellt worden, dass selbst eine mutige Autorin wie Christa Wolf rückblickend als relativ angepasst und sogar als privilegiert angesehen werden konnte. Aber bei allen nachträglichen Vorwürfen und Entzauberungen wurde im literarischen Feld – selbst wenn manche Autoren und Werke nun nicht mehr so aufregend erschienen wie in Zeiten der deutschen Teilung – doch nie infrage gestellt, dass es sich um (schöne) Literatur gehandelt habe.

Im Bilderstreit wurde es demgegenüber zu einer Selbstverständlichkeit, den Kunstcharakter vieler Kunstwerke aus der DDR zu bestreiten, ja pauschal von »Unkunst« zu sprechen. Die Infragestellung von »Kunst« ist umso bemerkenswerter, als sich gerade im pluralistischen Westen KunsthistorikerInnen und -theoretikerInnen, PublizistInnen, GaleristInnen, Museumsleute und das interessierte gebildete Publikum längst darüber einig sind, dass zeitgenössische Kunst qualitativ durch nichts zu bestimmen sei, als allein durch die Tatsache, dass Objekte oder Performances im Rahmen des Kunstsystems erzeugt und angeeignet werden. Da sich die Mehrheit der Bevölkerung mit einem derartigen – implizit zuerst soziologischen, dann kulturwissenschaftlich verallgemeinerten – Konstruktivismus nicht gleichermaßen vertraut zeigt, konnte die Frage »Ist das Kunst?« noch immer nicht ganz verstummen. Aber die SpezialistInnen, KennerInnen und Eingeweihten können sie lässig ignorieren. Wenn sie allerdings Werke aus dem Umkreis des Sozialistischen Realismus vor Augen haben, die auch noch mit objektiven Sinnambitionen und geschichtsphilosophischer Selbstgewissheit auftreten, werden sogar diese KunstkennerInnen in ihrer Meinung schwankend, wonach alles Kunst sei, wenn es nur als solche präsentiert wird. Walter Grasskamp hat das darin liegende Konfliktpotenzial gut erfasst: »Das Besondere an diesem ästhetischen Frontenverlauf ist, dass beide Kunstbegriffe nach wie vor auf gegenseitige Verachtung geeicht sind, nicht nur der antimoderne des Ostens.« (Grasskamp 1990: 71)

Abschließend kann man nach Prüfung aller dieser Streitpositionen zwei Extrempositionen doch als verfehlt ansehen: Weder gebe ich Arnold Gehlen recht, wenn er zugespitzt behauptete: »Kunst blüht nur in der Diktatur«, wobei er mit diesem Aperçu nicht suggerieren wollte, künstlerische Hochleistungen seien den totalitären Herrschern zu verdanken. Vielmehr ist es so zu verstehen, dass untergründige und oft lebensbedrohliche Kämpfe um den zentralen Sinn die inneren Spannungsgrade der Kunstwerke erhöhen und sie damit zu einer existentiellen Angelegenheit machen. Aber ebenso wenig stimmt die heute gegenüber der Kunst aus der DDR unverdrossen und unreflektiert wiederholte Behauptung, wonach es in Diktaturen und autoritären Regimes »Kunst« überhaupt nicht geben könne. Auch darüber belehrt uns der deutsch-deutsche Bilderstreit.

- »Leserbriefe von Peter Ludwig und Gerhard Richter«, in: *art. Das Kunstmagazin*, Heft 7/1990, S. 6
- Baselitz, Georg (1990): »Ein Meister, der Talent verschmäht. Interview mit Axel Hecht und Alfred Welte«, in: *art. Das Kunstmagazin*, Heft 6/1990, S. 54–72
- Biermann, Wolf (1991): »Duftmarke setzen«, in: Biermann, Wolf: *Über das Geld und andere Herzensdinge. Prosaische Versuche über Deutschland*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 15–31
- Braun, Volker (2000/[1992]): »Das Eigentum«, in: Braun, Volker: *Lustgarten, Preußen. Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Durkheim, Émile (1977/[1893]): *Über die Teilung der sozialen Arbeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Gohr, Siegfried (2009 a): [Diskussionsbeitrag in Nicolaus Fest: »Wie alles begann«. Dokumentation einer Diskussion], in: Smerling, Walter (2009): »Das Gestern kann uns nur ermutigen«, in: Smerling, Walter (Hrsg.): *60 Jahre 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009* [Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin v. 1.5.–14.6.2009], Bonn, S. 16–22
- Gohr, Siegfried (2009 b): »Die DDR-Kunst war nur ein Nebenkriegsschauplatz. Gegenrede an die Kritiker der Berliner Ausstellung ›60 Jahre 60 Werke‹ in: *Die Welt*, 2.6.2009
- Grasskamp, Walter (1990): »Die unästhetische Demokratie. Zusammenwachsen wird auch, was nicht zusammengehört«, in: *Die Zeit*, 28.9.1990
- Hüneke, Andreas (1994): »Reißverschlussallergie. Darf Kunst aus der DDR in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt werden?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.5.1994
- Kaiser, Paul/Neumann, Jörg-Uwe (Hrsg.) (2014): *Bilder machen Schule: Kunstwerke aus DDR-Schulbüchern* (Ausst.-Katalog Kunsthalle Rostock), Dresden: Dresdner Institut für Kulturstudien
- Lepenies, Wolf (1992): *Folgen einer unerhörten Begebenheit*, Berlin: Siedler
- Rathenow, Lutz (1998): »Darf Bernhard Heisig den Reichstag gestalten?«, in: *Berliner Morgenpost*, 2.11.1998
- Rehberg, Karl-Siegbert (2014): »Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den ›Eigengeschichten‹ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten«, in: Rehberg, Karl-Siegbert: *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen* (hrsg. v. Hans Vorländer), Baden-Baden: Nomos, S. 325–356
- Rehberg, Karl-Siegbert (2006): »Ost/West«, in: Lessenich, Stephan/Nullmeier, Frank (Hrsg.): *Deutschland – eine gesplante Gesellschaft*, Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 209–233
- Rehberg, Karl-Siegbert (2005): »Sichtbarkeit und Invisibilisierung der Macht durch die Künste. Die DDR-Konsensdiktatur als Exemplum«, in: Melville, Gerd (Hrsg.): *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 355–382
- Rehberg, Karl-Siegbert (2003): »Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des ›Sozialistischen Realismus‹«, in: Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul (Hrsg.): *Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, Weimar: VDG, S. 15–64
- Rehberg, Karl-Siegbert/Kaiser, Paul (2012) (Hrsg.): *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Köln: König [Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Neuen Museum Weimar 19.10.2012–3.2.2013]
- Smerling, Walter (2009): »Das Gestern kann uns nur ermutigen«, in: Smerling, Walter (Hrsg.): *60 Jahre 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009* (Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin v. 1.5.–14.6.2009), Bonn, S. 14 f.

