Institut für Auslandsbeziehungen

Symposium

„Der Westen musste nicht im Osten ankommen!“

Die Folgen der Transformation nach 1989/1990 für die Kunstwelt

8.–9. November 2024
Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart
In Zusammenarbeit mit dem ifa – Institut für Auslandsbeziehungen

Hamburger Bahnhof
Nationalgalerie der Gegenwart

Sachbericht

Anlässlich des 35. Jahrestags der Öffnung der Berliner Mauer reflektierte das Symposium, wie die Transformation nach 1989/1990 sowohl individuell als auch kollektiv erlebt wurde. Auf diesem Symposium begegneten sich Zeitzeug:innen der 1990er-Jahre und jüngere Akteur:innen, um Erfahrungen zu teilen und in den produktiven Austausch über Kontinuitäten wie Veränderungen zu treten: Was ist verloren gegangen? Wo wurde das Zusammenwachsen produktiv gemacht? Welchen Einfluss haben Wirtschaftsstrukturen? Gibt es heute eine Ost-Kunstszene? Und wenn ja, was zeichnet sie aus? Wie ist die institutionelle Kunstszene im Osten aufgestellt? Und wie sichtbar sind Kurator:innen und Künstler:innen mit Ost-Biografie in Institutionen? Aufbauend auf diesen Fragen hat das Symposium im Hamburger Bahnhof, der während der deutschen Teilung direkt an der Berliner Mauer lag, zur Vernetzung beigetragen sowie konkrete Wünsche und Ideen für die Zukunft formuliert.

Inhalt

Programm 5

1. Museen und Sammlungen 7
- 1.1 Impuls: Zum Dresdner Bilderstreit und den Folgen für das Albertinum 7
- 1.2 Präsenz von in der DDR entstandener Kunst in Museen 8
- 1.3 Lückenschluss und fehlende Ankaufsetats 9
- 1.4 Personalstruktur und fehlender Nachwuchs 10
- 1.5 Fehlendes Interesse westdeutscher Museen an ostdeutscher Kunst 11
- 1.6 Politische Instrumentalisierung ostdeutscher Kunst 11
- 1.7 Bedeutung von Museen als gesellschaftliche Orte in Ostdeutschland 11
- 1.8 Herausforderung der Integration jüngerer ostdeutscher Positionen 12
- 1.9 Forderungen & Handlungsempfehlungen 12

2. Kunstmarkt 14
- 2.1 Impuls: „Außenseiter – Spitzenreiter“: Zur Gründung und Entwicklung der Galerie ASPN in Leipzig seit 2005 14
- 2.2 Aufbruch nach 1989/1990 15
- 2.3 Ost-West-Gefälle im Kunstmarkt und wirtschaftliche Unterschiede 16
- 2.4 „Ost-Identität“ als Label 16
- 2.5 Wiederentdeckung der in der DDR entstanden Kunst 17
- 2.6 Selbstverständnis der Galerist:innen zwischen Kunst und Kommerz 18
- 2.7 Verhältnis zu Museen 18
- 2.8 Forderungen & Handlungsempfehlungen 19

3. Kunsthochschulen 20
- 3.1 Impuls: „Zur lästigen Konkurrenz geworden?“ Zur Situation der Kunsthochschule im Ostteil Berlins nach 1989 20
- 3.2 Das Aufeinandertreffen von Ost und West in den 1990er-Jahren am Beispiel der HGB Leipzig 22
- 3.3 Konsequenzen für die Lehre 23
- 3.4 Zur Präsenz Ostdeutscher an Kunsthochschulen 25
- Exkurs: Aktuelle Aufmerksamkeit für die Thematik 25
- 3.5 Forderungen & Handlungsempfehlungen 26

4. Künstlerische Positionen 29
- 4.1 Impuls: Zur künstlerischen Praxis von Andrea Pichl, Via Lewandowsky und Pham, Minh Duc 29
- 4.2 Verortung und Reduktion auf die Herkunft 30
- 4.3 Künstlerische Strategien und Innen-/Außenperspektiven 31
- 4.4 Verharmlosung vs. differenzierte Auseinandersetzung 32

– 4.5 Forderungen & Handlungsempfehlungen 32

5. Strukturen 34

– 5.1 Impuls: Zur Gründung der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig 34
– 5.2 Diskriminierungserfahrungen nach 1989/1990 36
– 5.3 Künstlerinnenprogramm des Berliner Senats 37
– 5.4 Abwicklung des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR 37
– 5.5 Ostdeutsche Identität und Repräsentation in Kulturinstitutionen 38
– 5.6 Vernetzung als Strategie im Umgang mit rechtspopulistischen Tendenzen 38
– 5.7 Forderungen & Handlungsempfehlungen 39

Impressum 41

Programm

Freitag, 8. November 2024

Zeit	Thema	Programm	
14:00 Uhr		Begrüßung	**Till Fellrath**, Co-Direktor des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart Schirmherr **Carsten Schneider**, Staatsminister beim Bundeskanzler und Beauftragter der Bundesregierung für Ostdeutschland
14:30 – 16:00 Uhr	**Museen und Sammlungen**	Impuls	*Zum Dresdner Bilderstreit und den Folgen für das Albertinum* **Hilke Wagner**, Direktorin des Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
		Podium	**Thomas Bauer-Friedrich**, Direktor Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) **Hilke Wagner**, Direktorin des Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Dr. **Gabriele Knapstein**, stellvertretende Direktorin und Sammlungsleiterin des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin
16:30 – 18:00 Uhr	**Kunstmarkt**	Impuls	*„Außenseiter – Spitzenreiter": Zur Gründung und Entwicklung der Galerie ASPN in Leipzig seit 2005* **Arne Linde**, Galeristin und Gründerin der Galerie ASPN, Leipzig
		Podium	**Elke Hannemann**, Senior Director (Leipzig), Galerie EIGEN+ART, Berlin/Leipzig **Arne Linde**, Galeristin und Gründerin der Galerie ASPN, Leipzig **Friedrich Loock**, LOOCK Galerie (1988–2008 Galerie Wohnmaschine), Berlin

Samstag, 9. November 2024

Zeit	Thema	Programm	
11:30 – 13:00 Uhr	**Kunsthoch-schulen**	Impuls	*„Zur lästigen Konkurrenz geworden?" Zur Situation der Kunsthochschule im Ostteil Berlins nach 1989* Dr. **Angelika Richter**, Rektorin weißensee kunsthochschule berlin
		Podium	Prof. Dr. **Dieter Daniels**, Professor für Kunstgeschichte und Medientheorie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig Dr. **Angelika Richter**, Rektorin weißensee kunsthochschule berlin Prof. **Ricarda Roggan**, Professorin für Fotografie an der ABK Stuttgart
14:00 – 15:00 Uhr	**Künstleri-sche Positionen**	Impuls	*Zur künstlerischen Praxis von Andrea Pichl, Via Lewandowsky und Pham, Minh Duc* Dr. **Sven Beckstette**, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin
		Podium	**Andrea Pichl**, bildende Künstlerin, Berlin **Via Lewandowsky**, bildender Künstler, Berlin **Pham, Minh Duc**, bildender Künstler und Performer, Berlin
16:00 – 17:30	**Strukturen**	Impuls	*Zur Gründung der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig* **Franciska Zólyom**, Direktorin der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig
		Podium	Dr. **Hildtrud Ebert**, Kunstwissenschaftlerin, Berlin **Franciska Zólyom**, Direktorin der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig **Gitte Zschoch**, Generalsekretärin des ifa – Institut für Auslandsbeziehungen

1. Museen und Sammlungen

Das Panel widmete sich zum Auftakt der Präsenz von Kunst aus der DDR sowie von Künstler:innen, die im Osten Deutschlands aufgewachsen sind, in deutschen Museen. Hilke Wagner, Direktorin des Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Thomas Bauer-Friedrich, Direktor des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale) und Gabriele Knapstein, Sammlungsleiterin und stellvertretende Direktorin des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart in Berlin, beleuchteten Herausforderungen bei der Ergänzung der jeweiligen Sammlungen und die anhaltende Marginalisierung ostdeutscher Kunst im gesamtdeutschen Kontext. Es wurden die problematische Finanzierungssituation für Ankäufe, die fehlende Neugier westdeutscher Museen und die politische Instrumentalisierung ostdeutscher Kultur durch die AfD thematisiert. Die Diskussion berührte auch die biografischen Hintergründe der Museumsmitarbeitenden sowie die Notwendigkeit, die jüngere Generation ostdeutscher Künstler:innen und migrantische Perspektiven stärker zu berücksichtigen.

1.1 Impuls: Zum Dresdner Bilderstreit und den Folgen für das Albertinum

Ausgangspunkt des Panels wie des gesamten Symposiums bildete Hilke Wagners Impulsvortrag zum *„Bilderstreit“*, der 2016 durch einen Artikel von Dr. Paul Kaiser in der Sächsischen Zeitung ausgelöst wurde. Die Debatte entzündete sich an der Sammlungspräsentation des Albertinum, in der nach Umhängungen weniger Kunst aus der DDR vertreten war. Zugleich zeigte das Museum in den Sonderausstellungen zu diesem Zeitpunkt mehr in der DDR entstandene Kunst als je zuvor. Die AfD versuchte, die Kontroverse zu instrumentalisieren, und forderte in parlamentarischen Anfragen eine Zählung der ausgestellten Werke nach Ost- und Westherkunft.

Hilke Wagner reagierte zunächst überrascht auf die zahlreichen emotionalen Reaktionen von Besuchenden und nutzte die Chance für einen direkten Dialog. Sie rief einzelne Menschen persönlich an und gewann zwei wichtige Erkenntnisse: Empathie entsteht durch direkten Austausch und Konfliktspiralen lassen sich im persönlichen Gespräch durchbrechen. Aus dieser Erfahrung entwickelte sie ein konstruktives Gesprächsformat mit über 600 Teilnehmenden. Vom Autor und Dramaturgen Thomas Oberender kam der Vorschlag, dass Politiker:innen, Künstler:innen und Kunstwissenschaftler:innen an einer langen Tafel sitzend direkt auf Fragen aus dem Publikum reagieren. Daraus entstanden 24 Veranstaltungen, die halfen, Polarisierungen abzubauen. Rückblickend sieht Wagner es positiv, dass sich Menschen in Dresden für die Inhalte im Museum engagiert haben.

Als Reaktion auf die Debatte zeigte das Albertinum eine Bestandspräsentation der in der DDR entstandenen Kunst aus der eigenen Sammlung. Das Museum führte begleitend eine Besucher:innenumfrage durch, um herauszufinden, welche Werke die Menschen dauerhaft im Albertinum sehen wollen. Die Ergebnisse belegen, dass das Publikum vor allem Identifikationsbilder wünscht, die mit persönlichen Erinnerungen verbunden sind, etwa von Harald Hakenbeck und Walter Womacka, sowie Darstellungen des zerstörten Dresdens.

„Alle Zuschriften, bis auf eine, kamen von Männern, und es wurde nicht eine Künstlerin vermisst“, so Wagner. *„Es ging tatsächlich nur um die großen bekannten Malerfürsten.“*

In Ausstellungsprojekten erweiterte das Albertinum in der Folge den Blick: Dr. Susanne Altmann wurde eingeladen, eine Ausstellung zu den subversiven Künstlerinnen in der DDR zu kuratieren, die ostdeutsche Kunst zudem in den Kontext osteuropäischer Länder stellte. Die globalen Verbindungen der DDR wurden in der Ausstellung *„1 Million Rosen für Angela Davis"* sowie im Projekt *„Revolutionary Romances – Globale Kunstgeschichten in der DDR"* erforscht.

Als grundlegende Herausforderung sieht Hilke Wagner die doppelte Benachteiligung ostdeutscher Museen: Einerseits müssen sie noch immer die Lücken schließen, die durch die NS-Aktion *„Entartete Kunst"* entstanden sind, andererseits fehlen Mittel für den Ankauf von Kunst, die in der DDR und in den vergangenen dreieinhalb Jahrzehnten in Ostdeutschland entstanden ist. Sie kritisierte, dass amerikanische Museen und Institutionen wie das Getty Research Institute deutsche Nachlässe aufkaufen, während in Deutschland kaum Förderungen für solche Ankäufe existieren. Wagner plädierte dafür, die gesamte Bandbreite der Kunst der DDR für nachfolgende Generationen zu bewahren und insbesondere bisher übersehene Künstler:innen zu würdigen: *„Es ist nicht nachvollziehbar, warum wir diese Chance verpassen. Es muss darum gehen, dass wir Kunst aus der DDR in ihrer ganzen Bandbreite für nachfolgende Generationen museal abbildbar machen. Es geht dabei auch um die Anerkennung von Lebensleistungen. Es gibt viele Künstlerinnen und Künstler, die sowohl vor der Wende als auch danach komplett unter dem Radar geblieben sind."*

1.2 Präsenz von in der DDR entstandener Kunst in Museen

In der anschließenden Diskussion wurden die unterschiedlichen Ausgangssituationen der drei Museen in Dresden, Halle und Berlin bezüglich der Präsenz von Kunst aus der DDR deutlich: Der Bestand des Albertinum generiert sich vor allem aus offiziellen Ankäufen vor 1989/1990 und Hilke Wagner ist davon überzeugt, dass eine rückwirkende Erweiterung des Bestands an Kunst aus der DDR unbedingt notwendig ist. Das Kunstmuseum Moritzburg in Halle war in den 1920er-Jahren eines der führenden Museen für die Klassische Moderne. Heute ist es das erste Museum, das eine permanent anzutreffende Sammlungspräsentation zur Kunst in der DDR eingerichtet hat. Direktor Thomas Bauer-Friedrich entschied sich bewusst, den Fokus der Dauerausstellung nicht auf die deutsch-deutsche Kunstentwicklung, sondern auf Kunst aus der DDR zu legen, da eine Vergleichspräsentation aufgrund fehlender westdeutscher Positionen nicht möglich war: *„Das ist natürlich eine Sammlungsentwicklung, die im Kontext des kulturpolitischen Systems der DDR entstand. Quantitativ können wir aus dem Vollen schöpfen, aber leider nicht qualitativ."* Nach 1990 wurden die Möglichkeiten, weiter zu sammeln, zudem nicht in dem Umfang genutzt, wie sie in den 1990er-Jahren gegeben waren: *„Das heißt, uns fehlen auch die letzten dreieinhalb Jahrzehnte."*

Gabriele Knapstein erläuterte die besondere Berliner Situation, wo durch die Wiedervereinigung der Nationalgalerie zwei Sammlungsbestände zusammengeführt wurden. Die Nationalgalerie in Ost-Berlin widmete sich nach der Teilung auch weiterhin der Kunst der Gegenwart, in diesem Fall der Kunst der DDR. In West-Berlin dauerte es bis 1968, bis die Neue Nationalgalerie für die Kunst des 20. Jahrhunderts gebaut und eröffnet wurde. Dort lag der Fokus explizit auf der sogenannten Westkunst, mit einem besonderen Blick auf die USA. Die Bestände *„Kunst in der DDR"*, gesammelt von der Nationalgalerie Ost, befinden sich heute in der Sammlung des 20. Jahrhunderts, die von der Neuen Nationalgalerie betreut wird. Die Sammlung der Kunst aus der DDR war dort bereits mehrfach in überwiegend thematischen Präsentationen zu sehen, zum Beispiel in den Ausstellungen *„Der geteilte Himmel"*

oder *„Zerreißprobe“*. Prof. Dr. Eugen Blume und Dr. Roland März kuratierten 2003 in der Neuen Nationalgalerie die Ausstellung *„Kunst in der DDR“*. Das Interessante sei, dass jede Generation wieder andere Fragestellungen an die Geschichte richte, so Knapstein: *„Und insofern ist die Auseinandersetzung nicht abgeschlossen, aber sie muss auch nicht auf die Frage verengt werden, mit wie vielen Werken der DDR-Kunst in den wichtigsten deutschen Museen vertreten sind.“* In Bezug auf Kunst, die in der DDR entstanden ist, gelte, was auch für andere Epochen und Regionen gilt: Bestimmte Positionen wurden übersehen und werden erst später entdeckt. Hinzu komme, dass in der DDR Produktions- wie Rezeptionsbedingungen eingeschränkt wurden, dass Künstler:innen wie Wasja Götze in Hinterzimmern gearbeitet und den Körper als Ort des freien Ausdrucks genutzt haben, so Hilke Wagner, *„weil das nichts war, was man von der Wand reißen und zensieren konnte“*. Auch Thomas Bauer-Friedrich beobachtet, dass Künstler:innen, die ein relevantes Werk vorzuweisen haben, aus verschiedensten Gründen nicht wahrgenommen werden und es diesbezüglich in den nächsten Jahren und Jahrzehnten noch *„viele spannende Positionen zu entdecken geben wird“*.

1.3 Lückenschluss und fehlende Ankaufsetats

Alle drei betonten die Notwendigkeit, Lücken in den Sammlungen zu schließen und beklagten die äußerst knappen bis nicht vorhandenen Ankaufsetats. Diese würden eine doppelte Herausforderung darstellen: Ostdeutsche Museen müssen noch immer Lücken schließen, die durch die NS-Aktion *„Entartete Kunst“* entstanden sind, was finanzielle Mittel bindet. Dadurch fehlen Ressourcen für den Ankauf von DDR-Kunst und Kunst, die in den vergangenen dreieinhalb Jahrzehnten in Ostdeutschland entstanden ist. *„Wir haben tatsächlich kein Ankaufsbudget“*, so Hilke Wagner. Unverzichtbar sei das Engagement der Freundeskreise, die jedoch über weniger Ressourcen verfügen als vergleichbare in Westdeutschland. Wagner kritisierte, dass es in Deutschland kaum Fördermöglichkeiten für den Erwerb von Kunst aus der DDR bzw. aus Ostdeutschland gibt: *„Es ist einfacher, von einer Stiftung eine Million Euro für die Klassische Moderne zu bekommen, als eine fünfstellige Summe für Kunst aus der DDR.“* Sie schlug vor, einen Sonderfonds für Kunst aus der DDR einzurichten, auf den alle Museen Zugriff haben.

Übereinstimmend forderten die Panelist:innen mehr finanzielle Unterstützung für Ankäufe. *„Offiziell habe ich in meinem Haushalt null Euro für einen Ankauf“*, so Thomas Bauer-Friedrich. *„Das heißt für jeden, den ich tätigen will und manchmal auch muss, weil es einfach so dringend und verpflichtend ist, muss ich die Gelder erst organisieren.“* Bauer-Friedrich berichtete vom kürzlich geglückten Ankauf einer wichtigen Privatsammlung, den die Ostdeutsche Sparkassenstiftung ermöglichte. Mit einer mittleren sechsstelligen Summe sei es gelungen, diese Sammlung zu erwerben, die auch einen ersten Grundstock für Werke aus der Region nach 1990 darstelle.

Gabriele Knapstein erklärte, dass trotz jahrelanger Budgetbeschränkungen auf 60.000 Euro für die gesamte Nationalgalerie gezielt Werke von Künstler:innen mit ostdeutscher Biografie erworben werden konnten. Die Sammlungsstrategie des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart konzentriert sich auf internationale Kunst ab 1989/1990 mit Schwerpunkten auf der deutsch-deutschen Situation und auf Berlin als Kunststandort. Ziel sei, sowohl kunsthistorisch relevante Positionen zu sammeln als auch globale Entwicklungen widerzuspiegeln, da Berlin mittlerweile zu einem internationalen Zentrum für Künstler:innen aus aller Welt geworden sei.

1.4 Personalstruktur und fehlender Nachwuchs

Die Diskussion thematisierte auch die Personalstruktur in deutschen Kunstmuseen mit besonderem Fokus auf die Ost-West-Verteilung und damit verbundene Herausforderungen. Hilke Wagner berichtete über das Albertinum: *„Es sind 14 Mitarbeitende aus Ostdeutschland, und vier aus Westdeutschland, mich inklusive. Das betrifft die kuratorischen Stellen fifty-fifty."* Sie verwies auf die Schwierigkeit der Zuordnung bei jüngeren Kolleg:innen mit gesamtdeutscher Biografie. Die Quotenfrage, gerade im Bereich der Leitungsfunktion, sei zu stellen. Viele Führungspositionen in Ostdeutschland seien mit Westdeutschen besetzt und auch auf Promotions-Förderprogramme bewerben sich weniger Studierende aus Ostdeutschland.

Thomas Bauer-Friedrich beschrieb den Generationswechsel in seinem Haus: Sowohl auf Leitungsebene als auch in den einzelnen Sammlungen sind diejenigen, die vor 1989 in den Sammlungen gearbeitet haben, auch in den 1990er-Jahren geblieben. In Hinblick auf Neubesetzungen benannte er das Problem fehlender Expertise: *„Wir haben die Situation, dass die Auseinandersetzung mit ostdeutscher Kunst an den deutschen Universitäten nur marginal ein Thema ist. Der Nachwuchs fehlt."* Er konnte daher eine wichtige Position nicht wie gewünscht besetzen, sodass die Expertise zu Kunst aus der DDR nun durch *„Learning by Doing"* entstehen müsse. Auch Hilke Wagner erklärte, dass es schwierig gewesen sei, die zuletzt ausgeschriebene Stelle zur Kunst der Gegenwart am Albertinum wie gewünscht mit einer Person mit ostdeutscher Biografie zu besetzen, die noch dazu einen Schwerpunkt auf Kunst aus der DDR habe.

Ihr selbst sei im Zuge des *„Bilderstreits"* ihre Herkunft vorgeworfen worden: *„Jetzt kommen Sie auch noch aus dem Westen und sagen uns, was gute Kunst ist!"* Thomas Bauer-Friedrich formulierte, dass das Sprechen über ostdeutsche Kunst immer auch emotional sei, *„weil es in meinen Augen immer etwas mit Identität zu tun hat. Und all die Prozesse, die Verwerfungen, die Spannungen, die wir in unserer deutschen Gesellschaft haben, werden dann an solchen Themen aufgemacht."* Er habe als Ostdeutscher *„einen anderen Blick oder einen anderen Zugang, wenn man etwas zeigt oder sich mit etwas auseinandersetzt, das einem, ich sage mal, fast schon von der DNA her vertraut ist, weil man damit groß geworden ist, weil man sich damit biografisch auseinandergesetzt hat"*. Es sei keineswegs ein besonderes Auszeichnungsmerkmal, aber er sei überzeugt: *„Es ist ein anderer Zugang zu dieser Kunst, und damit setzt man andere Schwerpunkte, stellt man andere Fragen, und das zeigt sich, hoffe ich, zumindest bei dem, was wir im Haus machen."*

Gabriele Knapstein beschrieb die ursprüngliche Situation in der Nationalgalerie nach der Wiedervereinigung: Es waren etwa 80 Prozent wissenschaftliche Mitarbeiter:innen mit ostdeutschem Hintergrund und 20 Prozent mit einem westdeutschen oder Westberliner Hintergrund. Der Generationswechsel gehe nun mit einem Wissensverlust einher: *„Es ist in die DNA der Nationalgalerie eingeschrieben, dass wir viele, auch hinsichtlich ihrer kunsthistorischen Expertise bedeutende Personen in unserem Team hatten, die jetzt überwiegend in Rente sind oder demnächst in Rente gehen."* Dazu gehören unter anderem Dr. Claude Keisch, Dr. Angelika Wesenberg, Prof. Dr. Eugen Blume, Dr. Roland März und Dr. Birgit Verwiebe. Sie betonte zugleich, dass die Diversifizierung des Teams weit über die Ost-West-Dimension hinausgehe: *„Es ist uns beispielsweise gelungen, mit Hilfe einer türkischen Stiftung eine dreijährige Kuratoren-Position auszuschreiben für eine Person, die Expertise für die Region Türkei und den Nahen Osten mitbringt."*

1.5 Fehlendes Interesse westdeutscher Museen an ostdeutscher Kunst

Die Panelist:innen zeigten sich enttäuscht über das geringe Interesse westdeutscher Museen an Kunst aus der DDR und aus Ostdeutschland. Gabriele Knapstein plädierte dafür, dass nicht nur die ostdeutschen Museen, sondern auch westdeutsche Häuser die Transformationsprozesse nach 1989 thematisieren und unterstrich, dass diese gemeinsame Geschichte nicht nur in Museen in Ostdeutschland und Berlin, sondern auch in Museen deutschlandweit präsent sein sollte. Hilke Wagner äußerte Fassungslosigkeit darüber, dass sich trotz einzelner Bemühungen grundsätzlich wenig verändert habe und selbst bekannte künstlerische Positionen wie Gabriele Stötzer für westdeutsch dominierte Jurys Neuentdeckungen seien. Thomas Bauer-Friedrich beschrieb, wie schwierig es sei, im Westen Kooperationspartner für Ausstellungen zu ostdeutschen Künstler:innen zu finden: *„Im Grunde ist kein Interesse, keine Neugier da, diese leider auch nach 35 Jahren immer noch unbekannte ostdeutsche Kunstlandschaft zu entdecken. Das wäre die Grundvoraussetzung, damit überhaupt etwas passieren kann."* Er äußerte die Hoffnung, dass über internationale Kooperationen und das wachsende Interesse ausländischer Museen auch im Inland mehr Aufmerksamkeit entstehen könnte: *„Wir haben derzeit aus hallischer Perspektive ein paar Pläne für die mittelfristige Zukunft, die Kunst in anderen europäischen und Überseeländern zu zeigen. Vielleicht führt das auch zu einer größeren Offenheit in unserem eigenen Land."*

1.6 Politische Instrumentalisierung ostdeutscher Kunst

Die Panelist:innen diskutierten auch die zunehmende politische Instrumentalisierung von Kunst aus der DDR. Hilke Wagner beschrieb, wie der *„Bilderstreit"* in Dresden von der AfD aufgegriffen wurde, die bis heute über parlamentarische Anfragen Druck auf das Museum ausübe. Dies sei Teil einer Strategie, kulturelle Institutionen durch bürokratischen Aufwand zu belasten und inhaltlich zu beeinflussen. Thomas Bauer-Friedrich berichtete von einem aktuellen Beispiel aus Sachsen-Anhalt, wo die AfD versuchte, über den Landtag Einfluss auf die Ausstellungsplanung zum Bauhaus-Jubiläum 2026 zu nehmen. Das sei ein ganz dezidierter, massiver Eingriff in die Freiheit von Kunst, Kultur, Wissenschaft, Forschung und Lehre: *„Es sollte vorgeschrieben werden, was wie zu rezipieren und aufzuarbeiten ist. Das ist eine neue Dimension, die sich da jetzt vor wenigen Tagen in unserem Land eröffnet hat"*, so seine Einschätzung. Museen sollten mit Diskussionsangeboten, Ausstellungen und individuellen Formaten weiterhin für eine Stärkung der demokratischen Grundverfassung sorgen. Gabriele Knapstein verwies darauf, dass in Berlin aktuell auch andere gesellschaftliche Konflikte, wie etwa der Nahostkonflikt, in die Museen hineingetragen werden.

1.7 Bedeutung von Museen als gesellschaftliche Orte in Ostdeutschland

Hilke Wagner betonte die besondere Rolle der Museen in Ostdeutschland als Orte des demokratischen Dialogs und formulierte die These, dass Museen in Ostdeutschland eine andere gesellschaftliche Rolle spielen als im Westen: Unabhängig von ihrer sozialen Herkunft gingen Menschen selbstverständlich ins Museum, ins Theater und zu Konzerten: *„Das führe ich zurück auf eine sehr breite kulturelle Bildung in der DDR, die bis heute nachwirkt."* In Westdeutschland hingegen sei

das Publikum homogener und stärker bildungsbürgerlich geprägt. *„In Ostdeutschland ist das Museum tatsächlich noch ein Ort der Begegnung, auch der unterschiedlichen Gesinnung“*, so Wagner. *„Und das ist eine unglaubliche Chance, denn es gibt so gut wie keine Orte der Begegnung mehr.“* Museen trügen daher eine besondere Verantwortung: *„Man kann nicht die Massen bekehren. Aber ich bin überzeugt davon, dass man mit musealer Arbeit im Kleinen, im Mikrokosmos, viel erreichen und Menschen in eine Mitte zurückholen kann.“*

Alle drei sahen ihre Häuser als Orte des Dialogs und der demokratischen Auseinandersetzung: *„Es geht uns natürlich auch darum, Museen als Orte des Austauschs und der Vielfalt von Themen, die wir hier vorstellen und diskutieren wollen, offen zu halten und auch möglichst viele Leute in diese Museen einzuladen“*, so Gabriele Knapstein. Formate wie das Open House, an denen der Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart drei Tage lang kostenfrei zugänglich ist, trügen dazu bei, neue Publika zu erreichen und möglichst viele Menschen davon zu überzeugen, dass Museen, Theater und Konzerthäuser Orte sind, für deren Erhalt es sich einzusetzen lohnt. Thomas Bauer-Friedrich betonte den Bildungsauftrag seines Hauses mit Blick auf die regionale Kunstgeschichte, reflektierte selbstkritisch, dass Museen dennoch in einer *„Blase“* operieren und kündigte an, verstärkt in die Stadtgesellschaft hineinwirken zu wollen.

1.8 Herausforderung der Integration jüngerer ostdeutscher Positionen

Zum Abschluss der Diskussion wurde aus dem Publikum vom Künstler David Polzin die Frage nach der dritten und vierten Generation ostdeutscher Künstler:innen und nach migrantischen Perspektiven aufgeworfen. Polzin wies darauf hin, dass diese in der Diskussion kaum vorkamen und fragte nach deren Berücksichtigung in den Sammlungen. Die Panelist:innen verwiesen erneut auf die finanziellen Beschränkungen, betonten aber ihr Bewusstsein für diese Verantwortung. Während Wagner einräumte, nur punktuell Werke solcher Künstler:innen ankaufen, jedoch auf den Kunstfonds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zugreifen zu können, verwies Gabriele Knapstein auf die kontinuierliche Beobachtung der aktuellen Kunstszene: *„Das Museum ist nicht immer gleich die erste Ausstellungsstation für Künstler:innen. Aber wir sind uns natürlich dieser Verantwortung bewusst, dass wir verschiedene Generationen im Blick haben.“* Thomas Bauer-Friedrich betonte die Wichtigkeit, auch zeitgenössische Positionen zu sammeln, um nicht nur *„Verwalter der Vergangenheit“* zu sein.

1.9 Forderungen & Handlungsempfehlungen

Lückenschluss & inhaltliche Erweiterungen:

- **kontinuierliche Bestandsergänzung**: Der Lückenschluss in den Sammlungen stellt eine fortlaufende Aufgabe dar, die sowohl historische als auch zeitgenössische Positionen umfassen muss.
- **vollständige Dokumentation**: Hilke Wagner forderte, *„Kunst aus der DDR in ihrer ganzen Bandbreite für nachfolgende Generationen museal abbildbar zu machen“*, einschließlich bisher übersehener Künstler:innen.
- **Integration jüngerer Generationen:** Die Berücksichtigung der dritten und vierten Generation ostdeutscher Künstler:innen sowie migrantischer Perspektiven wurde als wichtige Aufgabe identifiziert.

Finanzielle Unterstützung für Sammeltätigkeit:

- **Sonderfonds für Kunst, die in der DDR entstanden ist:** Hilke Wagner forderte die Einrichtung eines speziellen Fonds für Kunst aus der DDR, auf den alle deutschen Museen zugreifen können.
- **Erhöhung der Ankaufsetats:** Alle Panelist:innen betonten die dringende Notwendigkeit ausreichender Ankaufsbudgets. Viele ostdeutsche Museen verfügen über keine oder minimal dotierte Ankaufsetats, was systematische Sammlungsarbeit verhindert.

Strukturelle Veränderungen:

- **gesamtdeutsche Verantwortung:** Gabriele Knapstein plädierte dafür, dass nicht nur ostdeutsche, sondern auch westdeutsche Museen die Transformationsprozesse nach 1989 thematisieren sollten. Die gemeinsame Geschichte müsse auch in westdeutschen Häusern als *„Information und Geschichtsbild"* präsent sein.
- **internationale Kooperationen:** Thomas Bauer-Friedrich sieht in internationalen Ausstellungskooperationen eine Chance, auch im Inland mehr Aufmerksamkeit für ostdeutsche Kunst zu schaffen.
- **Nachwuchsförderung:** Thomas Bauer-Friedrich mahnte an, dass die Auseinandersetzung mit ostdeutscher Kunst an deutschen Universitäten nur marginal stattfindet. Es fehle qualifizierter Nachwuchs mit entsprechender Expertise.

Gesellschaftliche Rolle der Museen:

- **demokratische Dialogräume**: Hilke Wagner betonte die besondere Verantwortung ostdeutscher Museen als *„Orte des demokratischen Dialogs"* und der Begegnung unterschiedlicher Gesinnungen.
- **Schutz vor politischer Instrumentalisierung:** Die Panelist:innen warnten vor der zunehmenden politischen Vereinnahmung durch die AfD und forderten den Schutz der Freiheit von Kunst und Kultur.

2. Kunstmarkt

Auf dem Podium *„Kunstmarkt“* beleuchteten die Galerist:innen Friedrich Loock, Elke Hannemann und Arne Linde die Entwicklung des ostdeutschen Kunstmarkts seit der Maueröffnung. Sie berichteten von ihren unterschiedlichen Erfahrungen nach 1989/1990: von experimentellen Anfängen in Privatwohnungen über den *„Ostboom“* der 1990er bis zur heutigen internationalen Positionierung. Ein zentrales Thema war das wirtschaftliche Ost-West-Gefälle im Kunstmarkt, das sich bis heute im Kaufverhalten widerspiegelt. Während im Westen oft Familien in dritter Generation Kunst sammeln, fehlt diese Tradition im Osten weitgehend. Der Kunstmarkt Ostdeutschlands ist zudem stark von westdeutschem Kapital abhängig. Diskutiert wurde auch die *„Ost-Identität“* als Label, das sowohl Chancen als auch Einschränkungen bietet, etwa durch die Reduktion auf Leipziger Malerei. In jüngerer Zeit entdecken Galerien Kunst aus der DDR wieder, besonders Fotografie, die international großes Interesse findet. Die Diskussion beleuchtete zudem das Selbstverständnis der Galerist:innen zwischen kommerziellen Interessen und kultureller Verantwortung sowie ihr sich wandelndes Verhältnis zu Museen.

2.1 Impuls: „Außenseiter – Spitzenreiter“: Zur Gründung und Entwicklung der Galerie ASPN in Leipzig seit 2005

Arne Linde, geboren 1974 in Wuppertal, leitet die ASPN Galerie in Leipzig. 1994 zog sie zum Studium nach Leipzig, wo sie auf eine lebendige Kulturszene mit Ausstellungen in leer stehenden Fabriken traf. In dieser Zeit habe die Ost-West-Herkunft kaum eine Rolle gespielt. 2005 eröffnete sie ihre erste Galerie auf dem Gelände der ehemaligen Leipziger Baumwollspinnerei, wo bereits viele Ateliers und einige nicht kommerzielle Kunsträume existierten. Zu den Eröffnungen der dortigen Galerien reisten damals Menschen aus den USA, Köln, Zürich, Paris und London an. Trotz wirtschaftlicher Schwankungen, wie nach der Finanzkrise 2008, konnte sich ihre Galerie etablieren.

Arne Linde teilte drei wichtige Erkenntnisse:

1. Leipzig ist mit etwa 620.000 Einwohner:innen im Vergleich zum Rheinland (8,7 Millionen Einwohner:innen) strukturell *„Provinz“*.
2. Die ökonomische Analyse ihrer Galerie zeigt: Nur 20 Prozent des Umsatzes kommen aus Leipzig und Umgebung, die Hälfte dieser Käufer:innen haben westdeutsche Wurzeln. 60 Prozent des Umsatzes generiert sie im Westen Deutschlands, 20 Prozent in Europa und weltweit. Institutionelle Ankäufe machen nur fünf Prozent aus.
3. Die Landtagswahlen 2024 in Sachsen mit 34 Prozent für die AfD erschüttern sie tief: *„Wenn autoritäre Kräfte im Osten an Einfluss gewinnen, werden Kunst, Kultur und Wissenschaft es hier in Zukunft schwer haben. In den ländlichen Räumen Sachsens erleben wir bereits schmerzlich, wie Kunstvereine und Theater schikaniert werden. Museen natürlich ebenso. Die Interpretationen dieser Wahlergebnisse sind vielfältig, aber lassen Sie uns das Ergebnis der Marginalisierung und Entwurzelung ins Auge fassen, was sicherlich mit zu einem Widerstandsbedürfnis gegen die Hegemonie des Westens beigetragen hat.“*

Arne Linde widersprach der titelgebenden These, dass *„der Westen nicht im Osten ankommen musste“*: Sie selbst sei im Osten heimisch geworden, auch wenn sie wirtschaftlich vom *„Westgeld“* abhängig ist. Die periphere Position sieht sie als Vor- und Nachteil zugleich. Die Galeristin betonte den Wert der Kunst mit ihren einzigartigen Kompetenzen wie Kreativität und Denken *„outside the box“*. Besonders der Osten verfüge durch Erfahrungen mit Brüchen und Transformation über besondere Potenziale, die nicht verloren gehen dürfen und besondere Förderung verdienen.

2.2 Aufbruch nach 1989/1990

Friedrich Loock gründete seine erste Galerie Wohnmaschine noch 1988 in seiner Wohnung in Ostberlin. Das Verkaufen von Kunst war zunächst nicht sein Ziel: Die Ausstellungen fanden in seinem Wohnzimmer statt. Die zweite Ausstellung von Robert Lippok hieß *„Schimmelmaschinen und Schimmel“*. Zur Vernissage im Januar 1989 waren die Gäste aufgefordert, schimmelige Gegenstände mitzubringen, die zusammen mit kinetischen, lediglich Klänge produzierenden Maschinen ausgestellt wurden. Die Schimmelkulturen vermehrten sich in den darauffolgenden zwei Wochen. *„Das waren alles Dinge, die sowieso so ephemer waren, dass wir gar nicht über Preise nachgedacht haben, und wofür es auch keinen Kunden gab“*, so Loock. Seit 1992 zeigt er zeitgenössische Werke internationaler Künstler:innen auf Messen, darunter inzwischen auch den fotografischen Nachlass von Sibylle Bergemann, Jörg Knöfel (York der Knoefel), Evelyn Richter und Gabriele Stötzer. Auf seiner ersten Kunstmesse in Köln lud ihn der Galerist Wolfgang Wittrock zum Abendessen ein und stellte ihm seinen ersten Kunden vor. Er habe durchaus vom *„Ostboom“* profitiert. Eine Messe habe der Galerie auch mal ein ganzes Jahr finanziert.

Auch die Galerie EIGEN + ART nahm ihren Anfang in der Privatwohnung von Gerd Harry Lybke in Leipzig. Bereits seit 1990 ist die Galerie auf Messen präsent. Am Anfang habe es durchaus *„eine gewisse Neugierde und Interesse“* gegeben, auch auf Kunst aus Osteuropa, so Elke Hannemann, die den Leipziger Standort der Galerie leitet. Anders als Institutionen standen die wenigen Privatgalerien, die es in der DDR gab, nicht im Verdacht, mit dem Staat gemeinsame Sache gemacht zu haben. Durch die Leipziger Messe gab es zudem bereits Verbindungen in den Westen: *„Es gab Kontakte, Unterstützer und Förderer, sodass man nicht ganz bei null anfing, und es nicht wie in Universitäten oder auch Institutionen war, wo es zu politischen Evaluierungen kam.“* Hannemann beschreibt, dass sie im Alter von Mitte 20 die Wiedervereinigung anders für sich nutzen konnte als etwa ihre Elterngeneration. *„Und die Künstler, mit denen wir starteten, waren auch in diesem Alter. Die Mauer fiel nicht unbedingt zur rechten Zeit, aber zu einer, in der wir uns sowieso hätten entscheiden müssen, wohin unser beruflicher Weg geht.“* Neben den Messen profitierte die Galerie in den 1990er-Jahren vom Aufbruch der Stadt Leipzig: *„Es war eine Stadt, in die plötzlich Westinstitutionen kamen. Die Wirtschaft kam nach Leipzig und musste irgendwie in der Stadt andocken. Die Messe wurde neu gestaltet, es gab die Dresdner Bank, die Deutsche Bank. […] Wir haben mit vielen Ausstellungen in verschiedenen Banken und Institutionen angefangen und auch auf der Messe gab es Aufträge. Es gab damals viel Kunst am Bau, was später aufhörte.“*

2.3 Ost-West-Gefälle im Kunstmarkt und wirtschaftliche Unterschiede

Arne Linde verwies auf die bis heute bestehenden wirtschaftlichen Unterschiede zwischen Ost und West, die sich auch im Kaufverhalten widerspiegeln: Die Hälfte der Leute, an die sie in Leipzig verkaufe, habe westdeutsche Wurzeln. Das habe ökonomische Gründe: *„Es ist einfach so, dass die Vermögen in Leipzig kleiner sind. Im Osten wird nicht geerbt oder besessen. Vermögen oder Besitz wird anders aufgebaut, als es in den 50er- bis 80er-Jahren in Westdeutschland der Fall war. Da ist natürlich ein wahnsinniges Gefälle"*, so Linde. Während es im Rheinland Familien gebe, die in der dritten Generation Kunst kaufen, ist dies auf dem Gebiet der ehemaligen DDR kaum der Fall: *„Da gab es eine andere Form, wie Kunst eingebunden, archiviert oder genutzt wurde, auch unter staatspolitischen Aspekten. Auch die älteren Leute in Leipzig kommen unheimlich gerne in die Ausstellung, kaufen aber wenig. Die jüngere Generation hat dazu inzwischen einen anderen Zugang."* Hilfreich wäre es laut Linde, wenn Firmen und Privatpersonen Kunstkäufe steuerlich absetzen könnten, wie etwa in den Niederlanden und Frankreich.

Prof. Dr. Dieter Daniels ergänzte aus dem Publikum, dass es im Rheinland auch eine gewisse flächendeckende Versorgung mit Kunst gebe: Dort sei über Jahrzehnte gewachsen, was auf dem Gebiet der ehemaligen DDR mit dem Ende der kommunalen Kulturhäuser *„abgeschnitten"* wurde.

2.4 „Ost-Identität" als Label

Die ostdeutsche Herkunft spielt für die Galerist:innen heute eine differenzierte Rolle. Friedrich Loock hatte durchaus seine Sinnkrise mit dem Osten: *„Mir ging es irgendwann auf den Senkel, immer diese Geschichte mit der Wohnung zu erzählen."* Das sei ein Grund gewesen, den Namen der Galerie beim Umzug in die Nähe des Hamburger Bahnhofs in LOOCK zu ändern, um eine gewisse Distanz zum Gründungsmythos herzustellen.

Elke Hannemann räumte ein, dass es sicher eine Art Label sei, dass die Galerie EIGEN + ART aus der DDR komme. Gerade bei Jubiläen wie dem 40. Bestehen im Jahr 2023 wurde deutlich, dass sich das mediale Interesse und Nachfragen fast ausschließlich auf die ersten zehn Jahre beziehen. Die Galerie werde durch die Bekanntheit von Neo Rauch heute vor allem mit Malerei in Verbindung gebracht. Das Phänomen Neo Rauch war Ende der 1990er-Jahre und Anfang der 2000er-Jahre extrem präsent. Arne Linde hat damals mit verschiedenen Leuten darüber gesprochen, wie es sein kann, dass ein ostdeutscher Maler plötzlich diesen internationalen Ruhm erlangt: *„Mir wurde damals mehrfach gesagt, auch von Menschen aus den USA: ‚Das war für die Sammler:innen hier einfach der weiße Fleck auf der Landkarte, den sie quasi neu erschließen konnten!'"* Linde bestätigte, dass das Label *„Malerei"* bis heute sowohl hilft wie auch einschränkt: *„Ich glaube, viele kommen nach wie vor nach Leipzig, um Leipziger Malerei zu sehen. Wir haben übers Jahr viele Besuchende, die in die Galerien kommen. Ich bin relativ weit hinten im Gelände, da schlendern sie dann schon durch die zehnte Galerie und sagen: ‚Bei Ihnen ist auch dieser komische Fotokram, ich habe noch gar keine Malerei gesehen, wie kommt denn das?' Das gibt es bis heute."* Wichtiger sei vielen jedoch, dass Künstler:innen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig studiert haben, dies sei ein *„Qualitätsmerkmal"*.

2.5 Wiederentdeckung der in der DDR entstanden Kunst

Sowohl der Eigentümer Gerd Harry Lybke als auch Senior Partner Kerstin Wahala und Senior Director Elke Hannemann von der Galerie EIGEN + ART sind in der DDR aufgewachsen. Von den 36 Künstler:innen, die sie heute vertreten, sind 13 im Osten geboren, zum Teil erst nach 1989. Nach der Wende habe Elke Hannemann eine Sehnsucht verspürt, *„andere"* Kunst zu sehen: *„Wie der Westen den Osten entdecken musste, mussten auch wir Ostler den Osten wiederentdecken."* Als Beispiel verwies sie auf Karl-Heinz Adler, den die Galerie seit einigen Jahren vertritt, und erzählte von einer Diskussion um den Erhalt eines Wandbilds des Künstlers in Plauen: *„Es war nicht so, dass ganz Plauen rief, ‚Ja, wir wollen das erhalten, das ist ja unsere DDR-Geschichte!' Jetzt ist es restauriert, jetzt sieht man, dass es eine tolle Arbeit ist, und sie sind stolz wie Bolle. Aber der Prozess musste erst mal stattfinden."* Der zeitliche Abstand helfe bei der Neubewertung. Verlegerin Maria Magdalena Koehn merkte aus dem Publikum an, dass insbesondere Kunst am Bau aus der DDR noch unbearbeitet sei, weil weder Museen noch Galerien sich entsprechend darum kümmern würden, und verwies auf die Arbeit ihres Vaters Wolff-Ulrich Weder, der ebenfalls mit Karl-Heinz Adler gearbeitet hat, sowie auf Susanne Voigt.

Friedrich Loock entdeckte in den 2000er-Jahren den Wert der fotografischen Kunst der DDR, die sich für ihn zu einem wichtigen Geschäftsfeld entwickelte: 2012 zeigte die Berlinische Galerie die Ausstellung *„Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949–1989"*, die künstlerische Fotografie der DDR umfassend vorgestellt hat. Aus der Ausstellung ergab sich die Zusammenarbeit mit Ulrich Wüst. *„Ein Sammler, der mit mir in der Ausstellung war, meinte: ‚Das ist ja wirklich interessant, dass es einen Künstler im Osten gab, der zur gleichen Zeit wie die New Topographics in Amerika, also Fotografen wie Lewis Baltz, eine ähnliche inhaltliche Ausrichtung hatte, aber dann doch eine eigene Sprache in seinen Bildern.' Und dann habe ich gedacht: ‚Das ist ja vielleicht wirklich interessant.'"* Loock begann, eine neue Arbeitsweise mit Archiven zu entwickeln beziehungsweise das Archiv von Sibylle Bergemann überhaupt erst einmal digital zu erfassen. *„Auf diese Weise ist mir die künstlerische DDR-Fotografie ans Herz gewachsen und hat sich zu einer Mission entwickelt, die sich jetzt auch geschäftlich sehr interessant darstellt."* 60 bis 70 Prozent seiner Verkäufe gehen an Museen, 90 Prozent davon in die USA, auch weil amerikanische Museen eine andere Tradition an fotografischen Sammlungen haben: *„Fotografie hat dort einen anderen Stellenwert, einen anderen Marktwert. Wenn wir mit unseren Preisen kommen, die für hiesige Verhältnisse teuer sind, 5.000 Euro für einen Print, wird gar nicht verhandelt."*

Im Gegensatz zu der direkten Nachwendezeit, wo ihn die DDR-Kunst *„eigentlich überhaupt nicht interessiert hat"*, sei sie nun zu einem ganz wichtigen Teil der aktuellen Arbeit geworden. Gabriele Stötzer habe er etwa erst durch die Ausstellung *„Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang"* in Dresden entdeckt. Stötzer reagierte mit einem persönlichen Kommentar aus dem Publikum, der die politische Rolle von Galerien in der DDR im Vergleich zu heute verdeutlichte:

> *„Ich habe in der DDR eine Privatgalerie gehabt, die Galerie im Flur. Ich habe mit Eberhard Göschel angefangen und mit Ralf Kerbach aufgehört. Und die Stasi hat diese Galerie liquidiert. Mit dem ganzen Potenzial, vom Stadtrat, vom Bürgermeister*

bis zu Wohnungen und so weiter und so fort, bis zur Polizei, bis wir abgeholt wurden. Für mich war dieses Angebot der DDR, mit einem offiziellen Museum zusammenzuarbeiten, das war unmöglich, das ging nicht, weil die ja Sozialistischen Realismus hatten, und wir haben eine andere Kunstauffassung vertreten. Dann war ich praktisch frei von irgendwelchen Hemmungen wie Galerien und konnte selbst Kunst machen und bin dann in die Kunst abgedriftet. Das ist der Vorteil, den ich von der Stasi habe, dass sie mir alle Mittel weggenommen haben, mich von mir selbst abzulenken. Und dann habe ich immer weitergearbeitet und bin dann irgendwie bei Friedrich Loock gelandet. Ich muss sagen, dass ich das Vertrauen zu den Galerien und zu den Museen gefunden habe und zu dem wahnsinnigen Mut und der Kraft, die Galeristen haben. Das ist für mich Demokratie, dass wir alle hier sein können und über solche Probleme reden. Dafür wollte ich mich einfach bedanken, dass ich in einer Demokratie leben darf, in der ich mich zu Hause fühle, die für mich Freiheit und Verantwortung bedeutet."

2.6 Selbstverständnis der Galerist:innen zwischen Kunst und Kommerz

Die Podiumsteilnehmer:innen diskutierten abschließend ihre Rolle zwischen wirtschaftlichen Interessen und kultureller Verantwortung. Für Friedrich Loock ist die Arbeit mit der Galerie *„eine persönliche Mission, die mich da weitertreibt"*. Man habe durchaus eine Verantwortung, wenn man sich entscheide, eine künstlerische Position mit in das Programm zu nehmen, so Elke Hannemann. *„Man hat ja nicht nur die Ausstellung bei sich in der Galerie. Man guckt, dass junge Positionen in den Kunstverein, in Museen [kommen] [...]. Der monetäre Teil ist ja nur ein Teil unserer Arbeit."* Auch Arne Linde spürt die Verantwortung, durch die Arbeit der Galerie Kunst sichtbar zu machen, die noch nicht sichtbar ist: *„Mich interessieren Reibungspunkte und politische und gesellschaftliche Fragestellungen sehr stark. Und die Auswahl der Positionen, mit denen ich arbeite, ist zu 100 Prozent subjektiv und neigungsgetragen. [...] Ich habe keinen großen Fokus auf den Osten, aber ich habe eine sehr große Identifizierung mit meiner lokalen Kunstszene."* Gerade nach der Corona-Pandemie habe sich vieles *„regionalisiert"* und es sei *„für viele Leute schöner, angenehmer und interessanter, sich mit Dingen auseinanderzusetzen, die in einer relativ greifbaren Umgebung sind."* Linde beschrieb: *„Das ist die komplexe Rolle der Galeristen, dass wir immer Mehrfachagentinnen sind. Also, ich arbeite für die Künstlerinnen, ich arbeite für die Weltgeschichte oder die Kunstgeschichte [...], aber ich arbeite auch für meine Sammlerinnen."*

2.7 Verhältnis zu Museen

Diskutiert wurde auch das Verhältnis zwischen Galerien und Museen, das sich in den letzten Jahren verändert habe: Arne Linde bestätigte, was auch Elke Hannemann formuliert hatte, dass es ein Ziel ihrer Arbeit sei, die Künstler:innen in die Museumssammlungen *„zu bekommen"*. Dies hätte wiederum Einfluss auf die Verkäufe an private Sammler:innnen. Für die seien Museen auch *„Orientierungshilfe"*, so Friedrich Loock. Arne Linde wird von Museen zunehmend nicht nach Ankäufen, sondern nach Schenkungen gefragt *„oder nach Rabatten im Bereich von 40 Prozent, weshalb ich vielleicht auch persönlich sagen muss, dass da das Lametta dann ein bisschen schwindet."*

Gabriele Knapstein, stellvertretende Direktorin und Sammlungsleiterin des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart ergänzte aus dem Publikum, dass sich die ökonomischen Situationen extrem verändert haben und sich die Vermögen von Personen, die Kunst kaufen, in den vergangenen Jahrzehnten in einer Weise entwickelt haben, bei denen Museen noch nie mitspielen konnten. Es sei umso wichtiger, gemeinsam zu schauen, wie es möglich sein könne, wichtige künstlerische Positionen in Museumssammlungen zu bekommen. Dafür brauche man kreative Lösungen, denn es sei nach wie vor wichtig, dass die Museen mit guten Sammlungen ausgestattet sind: *„Insofern möchte ich dafür werben, dass Museen wichtige Orte bleiben, weil so am ehesten gewährleistet ist, [Kunst] über mehrere Generationen zu erhalten. Diese Orte, an denen man sich aus der Gegenwart heraus über Geschichte verständigt, sind auch kulturpolitisch sehr wichtig."*

2.8 Forderungen & Handlungsempfehlungen

Strukturelle Förderung:

- **steuerliche Anreize für Kunstkäufe**: Arne Linde forderte, dass Kunst für Firmen und Privatpersonen steuerlich absetzbar werden sollte, wie es in den Niederlanden und Frankreich bereits praktiziert wird. Dies könne auch helfen, das Ost-West-Gefälle beim Kunstkauf zu verringern.
- **kreative Finanzierungsmodelle**: Angesichts knapper Museumsbudgets müssen neue Wege gefunden werden, wie wichtige Kunstwerke in öffentliche Sammlungen gelangen können, ohne dass Museen bei Galerien nach Schenkungen und hohen Rabatten fragen.

Aufarbeitung und Bewahrung der Kunstgeschichte der DDR:

- **langfristige Archivarbeit**: Die systematische Aufarbeitung und Digitalisierung von Nachlässen und Archiven aus der DDR-Zeit ist essenziell für die Zukunft, bevor wichtiges Material verloren geht oder ins Ausland verkauft wird.
- **wissenschaftliche Bearbeitung der Kunst am Bau**: Kunst am Bau aus der DDR ist noch weitgehend unbearbeitet. Hier besteht dringender Handlungsbedarf, da weder Museen noch Galerien sich ausreichend darum bemühen.
- **Wiederentdeckung übersehener Positionen**: Das Beispiel Karl-Heinz Adler zeigt, dass viele DDR-Künstler:innen einer Neubewertung bedürfen. Die zeitliche Distanz ermöglicht jetzt eine objektivere Betrachtung.

Internationale Vermarktung und Positionierung:

- **Nutzung internationaler Märkte**: Besonders der US-amerikanische Markt zeigt großes Interesse an DDR-Fotografie. Diese internationale Nachfrage sollte systematisch genutzt werden, um die Wahrnehmung im Inland zu stärken.

Schutz vor politischer Instrumentalisierung:

- **Verteidigung der Kunstfreiheit**: Angesichts der Schikanierung von Kunstvereinen und Theatern in ländlichen Räumen Sachsens müssen Kunst, Kultur und Wissenschaft geschützt werden.
- **Stärkung demokratischer Strukturen**: Die Galerist:innen sehen sich in der Verantwortung, durch ihre Arbeit demokratische Werte zu stärken und Räume für freien kulturellen Austausch zu bewahren.

Generationenwechsel und Nachwuchsförderung:

- **Unterstützung junger ostdeutscher Positionen**: Während der Fokus oft auf etablierten DDR-Künstler:innen liegt, müssen auch jüngere Generationen ostdeutscher Künstler:innen gefördert werden, die nach 1989 geboren wurden.

Übergreifende Strategien:

- **Nutzung der ostdeutschen Transformation als Potenzial**: Die besonderen Erfahrungen mit Brüchen und gesellschaftlichem Wandel im Osten sollten als kultureller Reichtum verstanden und gefördert, statt nur als Defizit betrachtet werden.

3. Kunsthochschulen

Das Panel beleuchtete die Transformation ostdeutscher Kunsthochschulen nach 1989. Angelika Richter, Rektorin der weißensee kunsthochschule berlin, schilderte den existenziellen Kampf ihrer Institution: Nach demokratischen Reformen 1990 drohte 1991 die Auflösung und Integration in die Westberliner Hochschule der Künste (HdK). Dank Protesten blieb die Hochschule eigenständig, wurde jedoch strukturell benachteiligt – Führungspositionen gingen überwiegend an Westdeutsche. Dieter Daniels und Ricarda Roggan berichteten von deutlichen Mentalitätsunterschieden zwischen Ost- und West-Studierenden sowie Ungerechtigkeiten bei Bezahlung und Verbeamtung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Ostdeutsche Professor:innen erhielten in den 1990er-Jahren etwa trotz höherer Positionen weniger Geld als westdeutsche Kolleg:innen. Die Diskutant:innen kritisierten die mangelnde Verankerung der Kunstgeschichte der DDR in der Lehre. Roggan integriert heute bewusst ostdeutsche Perspektiven in ihre Stuttgarter Lehrveranstaltungen. Daniels thematisiert seit den 2000er-Jahren verstärkt deutsch-deutsche Geschichte, nachdem das Thema zunächst zu *„existenziell“* war.

3.1 Impuls: „Zur lästigen Konkurrenz geworden?“ Zur Situation der Kunsthochschule im Ostteil Berlins nach 1989

Angelika Richter, Rektorin der weißensee kunsthochschule berlin, beleuchtete in ihrem Impulsvortrag die Transformation der Hochschule nach der Maueröffnung 1989. Die 1946 gegründete Institution erlebte mit dem Ende der DDR tiefgreifende Umwälzungen. Bereits 1988 hatte ein Reformprozess begonnen: Studierende protestierten gegen das DDR-Regime, was zur Drohung der Schließung führte. Im März 1990 gelang die Einführung einer demokratischen Verfassung. Damit schien die Hochschule eine Zukunft als reformierbare Institution zu haben.

Doch mit der Wiedervereinigung geriet die Kunsthochschule in einen existenziellen Konflikt: Nachdem die Berliner Landesregierung Ende 1990 zu der Einschätzung gelangte, die Institution übernehme mit ihrem eigenständigen Profil und angesichts hoher Bewerber:innenzahlen eine wichtige Ausbildungsfunktion für den künstlerischen Nachwuchs in Berlin, forderte der damalige Wissenschaftssenator Manfred Erhardt kurz nach seinem Amtseintritt im Januar 1991 überraschend die Auflösung der Hochschule und deren Integration in die Hochschule der Künste (HdK). Die Studierenden von Weißensee sollten in die korrespondierenden Studiengänge der

HdK überführt werden. 70 der 120 Angestellten sollten über ein Ausschreibungsverfahren in die HdK eingegliedert werden. Diese Pläne wurden von vielen als Versuch verstanden, ostdeutsche Konkurrenz zu beseitigen. Rainer Düvell, der 1989 mit seinem Studium in Weißensee begonnen hatte, bestätigte in einer Wortmeldung, dass es kein schönes Gefühl gewesen sei, *„mit dem man da studiert hat, mit der Gefahr der Abwicklung. Das rührt mich bis heute an. Auch 35 Jahre später macht mich das traurig."*

Dank intensiver Proteste entschied das Berliner Abgeordnetenhaus im Juni 1991, die Hochschule als eigenständige Institution zu erhalten. Es folgte eine atemberaubend schnelle Neustrukturierung: 39 Professuren wurden 1992 ausgeschrieben und binnen eines Jahres besetzt, wobei 24 dieser Stellen mit Personal aus dem Osten besetzt wurden, darunter 22 aus Weißensee. Dennoch wurden Führungspositionen vorwiegend mit Westdeutschen besetzt – ein Phänomen, das der Soziologe Dr. Steffen Mau auch für zahlreiche andere gesellschaftliche Bereiche als Überschichtung der ostdeutschen Gesellschaft durch westdeutsches Führungspersonal beschreibt: Je höher, je einflussreicher, je bedeutsamer eine Position war, desto wahrscheinlicher wurde sie mit jemandem aus dem Westen besetzt, insbesondere von Männern.

Entscheidende Wissenslücken, fehlende Publikationen zur Institutionsgeschichte und fehlende Öffentlichkeitsarbeit seien Belege für die Folgen der Überschichtung durch westdeutsches Führungspersonal und für die strukturelle Benachteiligung einer Ost-Institution. Bis heute würden laut Richter Mittel, Personal, Räume und weitere Ressourcen fehlen, um das Selbstverständnis und die eigene Geschichte inklusive aller Tauwetterperioden, Dispute, Widersprüche, Verwerfungen und Aufbrüche dieser Kunstinstitution öffentlich zu verhandeln, zu vermitteln und an folgende Generationen weiterzugeben.

Die Empfehlung des Wissenschaftsrats für die künftige Entwicklung der Kunst-, Musik- und Theaterhochschulen in den neuen Ländern und im Ostteil Berlins aus dem Jahr 1992 ermunterte die künstlerischen Hochschulen der neuen Länder, die ihnen jetzt offenstehenden Möglichkeiten zur je eigenen Profilierung zu nutzen. Darin heißt es:

> *„Die Gegebenheiten an den künstlerischen Hochschulen der alten Länder können jedoch nicht ohne weiteres das Modell für die weitere Entwicklung der künstlerischen Hochschulen der neuen Länder abgeben. Schon deshalb nicht, weil manche Ausbildungsbedingungen und Leistungen an den künstlerischen Hochschulen der DDR vorbildlich waren. Insbesondere in den Studiengängen, in denen der Schwerpunkt auf der interpretatorischen Ausbildung lag, also Musik und Schauspiel. Dies betrifft vor allem die Betreuungsrelation oder Form des Praxisbezugs. Insofern ist die Übernahme mancher Ausbildungsbedingungen der künstlerischen Hochschulen der ehemaligen DDR durch die künstlerischen Hochschulen der alten Länder erwägenswert."*

Angelika Richter ist jedoch keine westdeutsche Institution bekannt, die die Empfehlung, Kunsthochschulen des Ostens als *„role models"* zu kopieren, tatsächlich aufgegriffen hätte.

Der Empfehlung des Wissenschaftsrats, die freie Kunst in Weißensee auf eine Servicefunktion zu reduzieren und sich auf Design zu konzentrieren, widersetzte sich die Hochschule erfolgreich. Die freie Kunst ist bis heute gleichwertig neben dem Design vertreten. Von vielen Betroffenen wurde

der Transformationsprozess als ungerecht empfunden, und die Debatte und Konkurrenz zwischen der weißensee kunsthochschule berlin und der HdK sollte sich noch Jahre fortsetzen.

Dr. Hans Dickel, der 1988 an die Hochschule der Künste kam, formulierte ergänzend: *„Auch Westberlin musste im Westen ankommen."* Die meisten Professor:innen dort hätten selbst an der HdK studiert und man habe sich gegenseitig die Posten zugeschoben. Um 1990 herum gab es eine freie Klasse von Studierenden, die sich Künstler:innen zu Workshops am Wochenende eingeladen haben. Richter ergänzte, dass es 1993 tatsächlich eine Empfehlung für die HdK gab, die sehr kritische Töne anschlug, eine gewisse Dysfunktionalität des Gesamtsystems benannte und dazu aufrief, Strukturen zu überprüfen, zu evaluieren und zu verbessern.

In Berlin hat sich inzwischen die Erkenntnis etabliert, dass es hochschulpolitisch sinnvoll sein könnte, in einer Metropole mit einigen Millionen Einwohner:innen mehrere Kunsthochschulen mit unterschiedlichem Profil, Fächerspektrum und verschiedenen historischen Prägungen nebeneinander bestehen zu haben, um so die Lehre, die künstlerische Entwicklung und Forschung sowie den Wissenschafts- und Kulturstandort Berlin international zu profilieren.

In Hinblick auf die finanzielle Ausstattung wirkt die Teilung noch nach: Der Vorsprung, den westliche Institutionen hatten, konnte demnach nie eingeholt werden. Weißensee musste innerhalb kürzester Zeit die Studierendenschaft verdoppeln, um überhaupt in der Lage zu sein, auch finanziell weiter zu existieren, wobei die personelle Ausstattung nicht adäquat aufgestockt wurde. Dennoch sieht Richter die Hochschule heute als eine *„sehr agile, resiliente Hochschule, aufgrund dieser zwei Aufbrüche, die sie erfahren hat: Einmal die Gründung der Hochschule 1946 mit Ende des Zweiten Weltkriegs, und dann musste sich die Hochschule 1989/1990 neu erfinden und neu entdecken. Das heißt, es ist eine sehr agile, lebendige Institution geblieben, die sich immer wieder selbst hinterfragen musste im Vergleich zu vielen anderen Hochschulen oder Akademien, die diese Prozesse nicht durchlaufen haben."*

Die Institutionsgeschichte der weißensee kunsthochschule berlin ist in ihrer gesamten Widersprüchlichkeit zu wenig bekannt, weshalb Angelika Richter bestrebt ist, diese Geschichte öffentlich zu diskutieren und sichtbarer zu machen. Richter betonte, dass neben der Ost-West-Thematik heute auch andere wichtige Themen existieren, wie die Rechtsradikalisierung der Gesellschaft, Polarisierungen durch den Überfall der Hamas auf Israel sowie grundsätzliche Fragen zur Gegenwartskunst. Als Rektorin einer Kunsthochschule sehe sie, wie umkämpft Hochschulen als kulturelle und wissenschaftliche Räume sind, und plädierte für einen Blick in die Gegenwart und Zukunft.

3.2 Das Aufeinandertreffen von Ost und West in den 1990er-Jahren am Beispiel der HGB Leipzig

Dieter Daniels und Ricarda Roggan haben die 1990er-Jahre an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB Leipzig) erlebt: er als Professor, sie als Studierende. Professor:innen wie Astrid Klein, Joachim Brohm und Timm Rautert waren aus dem Westen neu an die Hochschule gekommen: *„Das waren großartige Professoren, aber es war natürlich genau diese Geschichte, dass man nicht in Zweifel stellte, dass wir offenbar Nachhilfe aus dem Westen brauchten"*, so Roggan. *„Das löste eine hohe Emotionslage in der HGB Leipzig aus, die ich direkt mitbekam, als ich 1993 dort*

anfing.“ Beide haben zudem Unterschiede zwischen aus dem Osten und dem Westen kommenden Studierenden registriert: *„Wir aus dem Osten haben es sozusagen sofort gerochen. Die aus dem Westen waren immer die, die extrem eloquent auftraten. Die perfekt Englisch sprachen“*, erinnerte sich Roggan. *„Da hat man einfach den Unterschied gemerkt. Es war in der künstlerischen Arbeit nicht spürbar, die waren genauso gut. Aber das Auftreten war wesentlich selbstbewusster.“* Dieter Daniels bestätigte diese Erfahrung aus Perspektive des Lehrenden: *„Die Studierenden hatten ja nicht auf der Stirn stehen, ob sie aus der DDR oder dem Westen kamen, und sahen auch relativ ähnlich aus. Aber sobald sie den Mund aufgemacht haben, habe ich gesagt: ‚Ich weiß genau, wo ihr herkommt!‘ Und das hat mich dann auch irgendwie schockiert, dass es so einen tiefgreifenden Mentalitätsunterschied gab.“* Dieser habe sich bis in die 2000er-Jahre ausgedünnt.

Bezogen auf den Lehrkörper erläuterte Dieter Daniels verschiedene Ungerechtigkeiten zwecks der Bezahlung und Eingruppierung, so etwa die sogenannte Buschzulage: *„Wenn man aus der West-BRD im öffentlichen Dienst in die neuen Bundesländer wechselte, bekam man ungefragt eine Zulage von 1.500 D-Mark steuerfrei . [...] Man musste das nicht beantragen und man konnte sich auch nicht wehren. Es wurde einem einfach aufs Auge gedrückt.“* Arno Rink und sein Nachfolger Albrecht von Bodecker erhielten, obwohl sie Rektoren waren, weniger Geld als er als junger Professor. Zudem waren sie zu alt, um nach westdeutschen Regeln noch verbeamtet zu werden. *„Arno Rink sagte immer wieder, dass er es nicht verwunden hat, dass wir jungen Westdeutschen quasi kaum da verbeamtet wurden und er, nur weil er zwei Jahre zu alt war, dann als Angestellter sein Leben fristen musste und auch viel weniger Rente bekam“*, so Daniels. *„Das heißt, neben diesen ganzen schon tausendmal diskutierten Ungerechtigkeiten der unterschiedlichen Bundes-Angestelltentarifverträge und so weiter gibt es ganz viele subtile Nadelstiche, wo ich auch völlig verstehe, dass das für die Kollegen, als wir da angerückt sind, unverständlich war.“*

3.3 Konsequenzen für die Lehre

Julius Redzinski von der Peter und Irene Ludwig Stiftung verwies in einer Wortmeldung auf qualitative Aspekte der Lehre in der DDR und auf das Symposium *„Probleme des Realismus heute“*, das 1988 im Ludwig Institut für Kunst der DDR stattfand. Der Direktor der Braunschweiger Kunsthochschule habe dort konstatiert, dass die Künstler:innen-Ausbildung in der BRD in einer Krise stecken würde und merkte an, dass Volker Stelzmann als Ex-DDRler in Berlin besonderen Zuspruch von den Studierenden bekäme, gerade aufgrund der Lehrerfahrungen, die er aus der DDR mitgebracht hatte. Auf diesem Panel habe es gewisse *„Austauschfantasien“* gegeben, dass Kunststudierende aus dem Westen für eine gewisse Zeit in den Osten gehen könnten und andersherum, um diese verschiedenen Systeme der Ausbildung kennenzulernen. Dieter Daniels betonte die sehr solide Grundausbildung und die gute Ausstattung der Werkstätten in den ostdeutschen Hochschulen: *„Das haben Kollegen aus Ost und West gleichermaßen als Stärke empfunden und weiterentwickelt.“*

Ricarda Roggan verwies darauf, dass die DDR und ihre Geschichte grundlegend anders im Bildungssystem verankert werden müsste und nannte exemplarisch das Buch *„Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert“*: *„Da waren auf 110 Seiten nur knapp vier Seiten über die DDR. Die Hälfte war zum Unrechtsstaat DDR, Verfolgung und so weiter.“* Das habe bei ihr eine regelrechte Identitätskrise ausgelöst: *„Ich hatte das Buch in der Hand und dachte: Ich schmeiße es jetzt einfach direkt weg und schau mit meiner Tochter ‚Spur der Steine‘, da erfahren wir mehr von der DDR. Das ist eine ungeheure Arroganz und Ignoranz, die einem da entgegenschlägt.“* Die gelte in der Konsequenz

auch für die Inhalte in Vorlesungen oder Themenauslobungen von Doktorarbeiten. Sie kritisierte die mangelnde Vermittlung von Kunst, die in der DDR entstanden ist, in Schulen wie in Kunstakademien.

An der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart hat sie das Thema erstmals gemeinsam mit der Kunsthistorikerin und Journalistin Dr. Sarah Alberti im Rahmen einer Lehrveranstaltung zu künstlerischen Arbeiten, die die Berliner Mauer thematisieren, mit Studierenden besprochen: *„Wir haben ein sehr schönes Filmprogramm gesehen. Infolgedessen kamen eigentlich erst die Fragen: ‚Erzähl doch mal mehr davon. Wir hatten das in der Schule nicht. Wir wissen es wirklich gar nicht.'"* Seitdem integriert sie die DDR bewusst in ihre Lehre, spricht über Glasnost und Perestroika und darüber, welche Rolle die Stasi bei der Dokumentation von künstlerischen Arbeiten gespielt hat. Zu Beginn ihrer Lehrtätigkeit schien ihr das nicht relevant: *„Irgendwie war ich so in dem westeuropäischen Kunstkontext drin, dass mir die Idee gar nicht kam. Und der Kanon wurde an der HGB in Leipzig durch Timm Rautert und Joachim Brohm ehrlich gesagt auch anders gesetzt. Jetzt lasse ich doch vieles einfließen, um ein gesamtdeutsches Bild der Kunst- und Fotografie-Geschichte zu vermitteln."* Zudem rät sie Studierenden zum Blick gen Osteuropa: *„Heute bin ich manchmal in der Situation, dass ich meinen Stuttgarter Studierenden sage: ‚Also bevor ihr jetzt versucht, die letzte Befindlichkeit künstlerisch irgendwie in eine Form zu bringen, geht doch mal zum Beispiel in ein osteuropäisches Land, wo gerade erst eine Kunstakademie aufgebaut wird oder sich im Umbruch befindet. Dort findet ihr das, was an Neuem entstehen könnte in der Kunstszene"*, so Roggan. *„Wenn eine Kunstakademie zu saturiert und arriviert ist und sich nur noch selbst feiert, kommt da auch kein frischer Impuls mehr raus. Diese Impulse sind woanders, die sind immer da, wo man sie gerade nicht vermutet."*

Sie begründete dies mit ihrer eigenen Erfahrung: Als sie 1993 an die HGB Leipzig kam, sei die Hochschule im wahrsten Wortsinn *„eine Riesenbaustelle"* gewesen. *„Das eine Dach fehlte völlig, da wurde noch irgendwas drauf gebaut. Das war so ein Lebensgefühl, auf einer Baustelle zu leben. Alles ist offen und alles ist im Umbruch"*, erinnert sich Roggan. *„Ich fand eigentlich genau dieses Moment unglaublich kräftefreisetzend. Dass man im Grunde tun und lassen konnte, was man wollte, im besten Sinne. Und dass wir alle unsere Themen hatten. Also, man kam nicht in die Verlegenheit, dass einen nichts umtrieb."*

Dieter Daniels gab zu, dass er sich in den 1990er-Jahren gar nicht getraut habe, Teilung und Wiedervereinigung in der Lehre zu thematisieren, *„weil es noch zu existenziell war, weil es sozusagen noch eine offene Wunde war, und daran kann man schwer akademisch operieren. Die müssen erst mal verheilen."* Anfang der 2000er schien das Thema keine Rolle mehr zu spielen. *„Dann kam eine nächste Wellenbewegung. Die hält bis heute an und darum sitzen wir auch auf diesem Podium. Dass es nicht diffundiert ist, sondern es auf einmal zurückschwappte, und diese vielleicht vergessenen, verdrängten oder erst mal vertuschten Ungleichheiten wieder nach oben kamen. Auch zum Beispiel von Studierenden, die nach 1989 geboren sind, die aber ganz stark durch die Biografie ihrer Eltern geprägt sind. Und von dieser Frage nach der Lebensleistung und wer wird etwas erben und wer nicht."*

2015 bot er beispielsweise das Seminar *„BRD-DDR-innerung"* an: *„Und schon in der Auftaktsitzung habe ich gemerkt, dass diese Wunde noch nicht verheilt ist. Ich war schockiert, wie emotional die Reaktionen der Studierenden im Jahr 2015 waren, die ja alle nach der DDR geboren waren. Das hat sich, würde ich sagen, die letzten zehn Jahre gehalten und sogar verstetigt."* Gemeinsam mit dem

Künstler Sven Bergelt hat er Tagungen organisiert, etwa zur Transformation des Spruchs *„Wir sind das Volk“*. Für das Leipziger Lichtfest am 7. Oktober 2024 haben Studierende biografische Bruchstellen und die Neuidentifikation mit der DDR zum Thema gemacht.

Zugleich würden heute internationale Studierende spiegeln, wie wichtig die Kunstfreiheit sei, erläuterte Daniels auf Nachfrage der Künstlerin Jule Würfel: *„Wir bekommen aktuell die Aufbruchssituation von außen vorgespiegelt, von Studierenden aus der Ukraine, die wir in großer Zahl aufnehmen, und vorher von Studierenden, die wir aus Syrien aufgenommen haben. Für die ist sozusagen diese Möglichkeit, jetzt hier zu sein, aber auch das, was sie in ihrem Land verteidigen, eben die Freiheit.“*

3.4 Zur Präsenz Ostdeutscher an Kunsthochschulen

Laut einer Studie von 1999 waren unter den Präsident:innen und Rektor:innen der staatlichen Universitäten keine Ostdeutschen zu finden. Angelika Richter betonte, dass mit ihr 2021 erstmals eine *„ostdeutsch sozialisierte“* Person die Leitung der weißensee kunsthochschule berlin übernahm. Bundesweit werden derzeit nur zwei der 25 Kunsthochschulen von Personen mit ostdeutschem Hintergrund geleitet, bezeichnenderweise in Berlin und Leipzig, also im Osten Deutschlands. Die westdeutsche Elite bleibe, zugespitzt formuliert, auch auf diesem Gebiet eine *„ossifreie Zone“*.

Sie wies auch in Hinblick auf das titelgebende Zitat *„Der Westen musste nicht im Osten ankommen“*, das sie in einem Interview mit der Journalistin Sarah Alberti formuliert hatte, auf die westdeutsche Dominanzgesellschaft hin, die als normativ galt und eine Anpassungsleistung der Ostdeutschen forderte bei gleichzeitiger Aberkennung ihrer Lebensleistungen, was auch zur Exklusion ostdeutscher Künstler:innen aus dem kunsthistorischen Kanon führte. Richter beschrieb ihre eigenen Erfahrungen mit dem Anpassungsprozess an ein fremdes Wissenschafts- und Gesellschaftssystem ohne finanzielles und soziales Kapital, was auf den Elitentransfer von West nach Ost verweist. Die hauptsächliche Besetzung theoretischer und philosophischer Professuren mit westdeutschen Akademiker:innen ging mit einseitigen Narrativen einher, in denen ostdeutsche Künstler:innen lange Zeit nur sehr bedingt oder einseitig vorkamen. Sie beschrieb ihren persönlichen Weg der emotionalen Aufarbeitung ihrer Vergangenheit im autoritären Staatssystem, wofür sie zunächst räumliche Distanz benötigte, bevor sie bewusst nach Ostdeutschland zurückkehrte und sich analytisch mit dem Transformationsprozess auseinandersetzte.

Ricarda Roggan ist heute unter den ungefähr 20 Kolleg:innen an der ABK Stuttgart die einzige Professorin aus dem Osten: *„Es ist ehrlich gesagt überhaupt kein Thema. Ich glaube, das hat bei der Besetzung keine richtige Rolle gespielt. Das ist irgendwie passiert. Ich finde es interessant, und es gibt immer wieder Momente, wo ich merke: Ich bin wirklich tief im Westen und der Osten ist ganz weit weg.“*

Exkurs: Aktuelle Aufmerksamkeit für die Thematik

Dr. Doreen Mende, Leiterin der Forschung an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, stellte abschließend die Frage, warum die Folgen der Wiedervereinigung gerade jetzt so präsent seien und welche Dringlichkeit hinter der intensiven Beschäftigung mit DDR-Kunstgeschichte stehe. Ricarda Roggan vermutete, dass die aktuelle Identitätsdebatte die Frage nach der eigenen Herkunft

verstärkt in den Vordergrund rücke, wünscht sich jedoch einen davon losgelösten, konstruktiven Blick auf die Kunstgeschichten beider deutscher Länder.

Angelika Richter erklärte, dass die Jahre 2015/2016 mit Ereignissen wie Pegida und der Migrationsbewegung für sie eine Zäsur darstellten, die zu vereinfachenden Zuschreibungen gegenüber Ostdeutschen führten. Als Reaktion darauf forderten viele Kunst- und Kulturwissenschaftler:innen einen differenzierteren Diskurs, da sie *„zu denen gemacht wurden, die sie nie gewesen sind"*.

Dieter Daniels verwies auf die Bemühungen um ein Freiheits- und Einheitsdenkmal in Berlin und Leipzig. Auch die explizite Thematisierung von Begriffen wie *„Freiheit"*, *„Aufbruch"* und *„Friedliche Revolution"* habe erst etwa 15 bis 16 Jahre nach den Ereignissen von 1989/1990 begonnen. Die Aspekte der Selbst-Emanzipation und der Grassroots-Bewegung ohne charismatische Führungsfigur seien zu wichtigen Elementen eines ostdeutschen Selbstbewusstseins geworden. Diese Werte würden heute auch als Gegenentwurf zum *„business as usual"* des Westens und zum politischen Prozess des *„Beitritts"* betont.

Frank Eckhardt, Kurator der Motorenhalle und künstlerischer Leiter von *„riesa efau. Kultur Forum Dresden e.V."* in Dresden, widersprach Mende entschieden, dass die Ost-West-Thematik erst in den letzten Jahren aufgekommen sei, und verwies auf frühere Ausstellungen wie 1997 *„Deutschlandbilder"* von Dr. Eckhart Gillen. Gleichzeitig stimmte Eckhardt zu, dass institutionell vor zehn bis 15 Jahren eine große Verschlossenheit herrschte, während heute eine größere Offenheit für das Thema bestehe. Eckhardt bewertete es positiv, dass das Thema der deutsch-deutschen Kunstgeschichte nun *„im Mainstream angekommen"* sei, wie das aktuelle Symposium zeige.

3.5 Forderungen & Handlungsempfehlungen

Strukturelle Gleichberechtigung und Repräsentation:

- **Führungspositionen für Ostdeutsche**: Nur zwei von 25 Kunsthochschulen werden aktuell bundesweit von Personen mit ostdeutschem Hintergrund geleitet. Angelika Richter forderte mehr Repräsentation ostdeutscher Perspektiven in Leitungsfunktionen.
- **Überwindung struktureller Benachteiligung**: Die weißensee kunsthochschule berlin leidet bis heute unter den Folgen der *„Überschichtung"* durch westdeutsches Führungspersonal. Es fehlen Mittel, Personal und Räume, um die eigene Institutionsgeschichte aufzuarbeiten und zu vermitteln. Der Vorsprung westdeutscher Institutionen konnte nie aufgeholt werden. Richter forderte eine adäquate Ausstattung ostdeutscher Hochschulen, die teilweise ihre Studierendenzahl verdoppeln mussten, ohne entsprechende personelle Aufstockung.

Verankerung in der Lehre:

- **Integration der Kunstgeschichte der DDR in die Lehre**: Ricarda Roggan kritisierte, dass DDR-(Kunst)Geschichte im Bildungssystem unterrepräsentiert ist. Sie forderte eine grundlegende Verankerung ostdeutscher Kunstgeschichte an Schulen und Kunstakademien. Sie integriert DDR-Perspektiven bewusst in ihre Lehrtätigkeit an der ABK Stuttgart und fordert, dass ostdeutsche Künstler:innen wie Gabriele Stötzer bundesweit bekannt werden sollten.

- **Überwindung einseitiger Narrative**: Die Besetzung theoretischer Professuren mit westdeutschen Akademiker:innen führte zu westlich dominierten Narrativen. Es braucht eine ausgewogene Darstellung beider deutscher Kunstgeschichten.

Bewahrung und Würdigung ostdeutscher Bildungstraditionen:

- **Anerkennung der DDR-Ausbildungsqualität**: Julius Redzinski und Dieter Daniels verwiesen auf die sehr solide Grundausbildung und gute Werkstättenausstattung der ostdeutschen Hochschulen. Diese Stärken sollten bewahrt und weiterentwickelt werden.
- **Würdigung der Ausbildungsbedingungen in der DDR**: Der Wissenschaftsrat empfahl bereits 1992, dass westdeutsche Hochschulen von ostdeutschen *role models* lernen sollten – diese Empfehlung wurde jedoch nie umgesetzt.

Aufarbeitung und Dokumentation:

- **Institutionsgeschichten erforschen:** Angelika Richter betonte die Notwendigkeit, die Transformationsprozesse ostdeutscher Hochschulen zu dokumentieren und öffentlich zu diskutieren. Viele Institutionsgeschichten sind zu wenig bekannt.
- **Arbeit mit Zeitzeug:innen**: Die emotionalen und strukturellen Verwerfungen der 1990er-Jahre müssen systematisch aufgearbeitet werden, bevor wichtige Zeitzeug:innen nicht mehr verfügbar sind.

Internationale Perspektiven und Austausch:

- **Blick nach Osteuropa**: Ricarda Roggan empfiehlt Studierenden den Blick in osteuropäische Länder, wo neue Kunstakademien entstehen.
- **Lernen von internationalen Studierenden**: Dieter Daniels betonte, dass Studierende aus der Ukraine und Syrien den Wert der Kunstfreiheit verdeutlichen und neue Perspektiven einbringen.

Mentalitäts- und Generationenwandel:

- **Verständnis für biografische Prägungen**: Dieter Daniels beobachtet, dass selbst nach 1989 geborene Studierende stark durch die Biografien ihrer Eltern geprägt sind. Diese generationenübergreifenden Effekte müssen verstanden und berücksichtigt werden.
- **Konstruktiver Umgang mit Unterschieden**: Statt die unterschiedlichen Mentalitäten zwischen Ost- und West-Studierenden zu problematisieren, sollten sie als Bereicherung verstanden werden.

Gegenwartsbezug und Zukunftsorientierung:

- **Verbindung zu aktuellen Herausforderungen**: Angelika Richter plädierte dafür, die Ost-West-Thematik nicht isoliert zu betrachten, sondern mit aktuellen Problemen wie Rechtsradikalisierung und gesellschaftlicher Polarisierung zu verbinden.
- **Verteidigung der Kunstfreiheit**: Angesichts zunehmender politischer Instrumentalisierung müssen Kunsthochschulen als kulturelle und wissenschaftliche Räume geschützt werden.

Übergreifende Strategien:

- **differenzierter Diskurs**: Angelika Richter forderte eine Abkehr von vereinfachenden Zuschreibungen gegenüber Ostdeutschen und einen differenzierteren gesellschaftlichen Diskurs.

- **Wertschätzung ostdeutscher Transformationserfahrungen**: Die Erfahrungen mit Brüchen und Transformation sollten als besondere Potenziale verstanden und nicht nur als Defizite betrachtet werden.
- **institutionelle Offenheit**: Frank Eckhardt bewertete positiv, dass die deutsch-deutsche Kunstgeschichte *„im Mainstream angekommen“* ist und forderte eine Verstetigung dieser Offenheit.

4. Künstlerische Positionen

Die Diskussion, an der die Künstler:innen Andrea Pichl, Via Lewandowsky und Pham, Minh Duc teilnahmen, drehte sich um die Problematik, auf die eigene Herkunft oder Identität reduziert zu werden, wobei alle drei Frustration über solche Zuschreibungen äußerten. Während Lewandowsky von seiner Erfahrung berichtete, nach der Übersiedlung von Ost- nach Westberlin weiterhin als *„Ostkünstler"* kategorisiert zu werden, und auf Ironie als künstlerische Strategie setzt, sprach Pham, Minh Duc über den Umgang mit seiner vietnamesischen Herkunft und ostdeutschen Sozialisation sowie über seine Kunst als Mittel, die Geschichte vietnamesischer Vertragsarbeiter:innen in der DDR aufzuarbeiten. Andrea Pichl äußerte vehementen Überdruss gegenüber dem *„Ossi-Narrativ"* und der *„Ostdeutschtümelei"* und warnte vor einer Vereinfachung und Verharmlosung der DDR und ihrer Geschichte in der Kunst. Alle drei diskutierten unterschiedliche künstlerische Strategien im Umgang mit historischen und identitätsbezogenen Themen und betonten die Notwendigkeit einer differenzierten, nicht verklärenden Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit. Im Kontext des Erstarkens populistischer und extremer Parteien wurde besonders die Gefahr einer unkritischen Betrachtung der DDR-Kunst und -Geschichte hervorgehoben.

4.1 Impuls: Zur künstlerischen Praxis von Andrea Pichl, Via Lewandowsky und Pham, Minh Duc

Sven Beckstette, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, führte zu Beginn des Panels in das Werk der drei Künstler:innen ein, wobei er sich jeweils auf eine Arbeit konzentrierte. Das verbindende Thema der vorgestellten Werke ist der Umgang mit Geschichte: So setzt sich *„Palimpsest"* (2024) von Andrea Pichl mit der Geschichte des Detlev-Rohwedder-Hauses auseinander, in dem heute das Bundesministerium der Finanzen seinen Sitz hat. Die Funktionen des Gebäudes wurden immer wieder überschrieben – vom Reichsluftfahrtministerium über das Haus der Ministerien in der DDR bis zur Treuhand. Pichls Installation besteht aus einem Baukörper, der an Behelfsheime, aber auch an Verschläge in Geisterbahnhöfen während der Berliner Teilung denken lässt. Er hat zwar eine Tür, kann jedoch nicht betreten werden. Durch einen Lichtschlitz ist Tapete zu erkennen, die offenbar aus DDR-Zeiten stammt. Die goldene Beschichtung referiert auf Betongold und die Privatisierung von Immobilien durch die Treuhand.

Auf expliziten Wunsch des Künstlers stellte Beckstette anschließend die Arbeit *„Don't cry"* (2015) von Via Lewandowsky vor: Diese besteht aus einem Kassettenrekorder, dessen Klappe sich öffnet und zur Bühne eines Stadionrockkonzerts samt Licht- und Nebeleffekten wird. Bewusst entschied sich Lewandowsky für ein westdeutsches Fabrikat, weil er und seine Arbeit nicht auf seine Herkunft reduziert werden möchte. Das Westprodukt würde als neutral gelesen, während das Werk über ein Ostprodukt eine entsprechende Zuschreibung zur Herkunft bekäme. Pham, Minh Duc beschäftigt sich in seinen Installationen und Performances mit den Themen Geschichte und Identität im Spannungsfeld von Gender, *race* und Klasse. Exemplarisch stellte Sven Beckstette das Werk mit dem zweisprachigen Titel *„12 Prozent – Giờ ăn đến rồi!"* vor, das aus 128 blauen Stoffteilen und 56 Keramikvasen besteht, deren Form an Friedhofsvasen erinnert. Diese Arbeit thematisiert die Geschichte der vietnamesischen Vertragsarbeitenden in der DDR,

die zwölf Prozent ihres Lohns an den vietnamesischen Staat abgeben mussten. Von 1980 bis 1989 wurden etwa 60.000 Menschen in die DDR entsandt, um nach dem Ende des Vietnamkriegs den Wiederaufbau des Landes mitzufinanzieren. Schwangere Vietnamesinnen hatten bis Februar 1989 die Wahl zwischen Abtreibung und Heimreise. Die Trauer um den Verlust von Familienangehörigen ist bis heute präsent. Kinder dieser Generation tragen oft die Namen ihrer noch vor der Geburt verstorbenen Geschwister. Der vietnamesische Teil des Titels gehört zu einem Kinderlied und bedeutet etwa so viel wie *„Essenszeit"*. In dem Text wird dazu aufgerufen, andere Menschen einzuladen und miteinander zu essen. Dieser Teil richtet sich damit direkt an die vietnamesische Community,ermuntert sie, zusammenzukommen und ihre Erfahrungen zu teilen.

4.2 Verortung und Reduktion auf die Herkunft

Alle drei Künstler:innen teilen die Frustration, auf ihre Herkunft reduziert zu werden: Lewandowsky, 1963 in Dresden geboren, studierte dort von 1982 bis 1987 an der Kunsthochschule und bildete mit seinen Kommiliton:innen Micha Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß die Performancegruppe der *Autoperforationsartisten*. 1989, kurz vor dem Maueröffnung, siedelte er nach West-Berlin über. Via Lewandowsky beschrieb das Dilemma, danach weiterhin als *„Ostkünstler"* kategorisiert zu werden, obwohl er diese Identität hinter sich lassen wollte. Gleichzeitig musste er sich mit dem Etikett des *„Quotenossis"* auseinandersetzen. Exemplarisch nannte er das Projekt *„Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990"*, für das er 1990 die Siegessäule weiß ummantelte und anstrahlte, im Sinne der Auslöschung der Geschichte. Er kam damit auf das Cover des Artforums: *„Jetzt frage ich mich, ob amerikanische Journalisten das gemacht haben, weil sie dachten: ‚Oh, völlig unbekannter Künstler aus dem Osten, das müssen wir jetzt mal aufs Cover bringen.' Oder weil sie die Arbeit oder der Kontext interessiert hat."* Gerade in den 1990er-Jahren sei es eine beliebte Ausstellungspraxis gewesen, mit ost- und westdeutschen Künstler:innen zu arbeiten, auch bei internationalen Projekten. Mit den Autorperforationsartisten hatte er zu DDR-Zeiten Performances realisiert, deren Ästhetik provozieren wollte. Die Frage, ob die künstlerische Arbeit im Kontext der gegenwärtigen Kunst und Kunstdiskussion noch *„gebraucht"* wurde, habe sich für viele Künstler:innen gestellt, die ihr Studium noch in der DDR beendet und dort eine künstlerische Praxis etabliert hatten. Lewandowsky glaubt, dass diese Identitätszuschreibung Ost/West sich schon bei Künstler:innen, die in den Nullerjahren studiert haben, auflöse. Er gab zu bedenken, dass es gesamtdeutsch einen *„irren"* Reichtum an Erfahrungen gebe: *„Welches Land kann auf zwei solche Erfahrungswelten blicken? Dass wir da so wenig draus machen, das hat viele Gründe. Vielleicht macht das die nächste Generation."*

Pham, Minh Duc erlebte als Sohn von Vertragsarbeitenden aus Vietnam auf verschiedenen Ebenen Identitätszuschreibungen – sowohl bezüglich seiner vietnamesischen Herkunft als auch seiner ostdeutschen Sozialisation. 1991 in Bad Schlema in Sachsen geboren hat er die Teilung Deutschlands nicht mehr bewusst erlebt: *„Ich dachte einfach, Deutschland ist Deutschland. Ich hatte nur von Nachbarn abstrakt über die DDR gehört."* Er habe vor allem versucht, sich als deutsch zu identifizieren, *„wahrscheinlich aus einem Anpassungs- und Zugehörigkeitswunsch"*. Stärker als das Gefüge Ost-West habe ihn das Aufwachsen im Erzgebirge sozialisiert. *„Ich hatte eher das Problem, dass mir immer das Deutsch-Sein abgesprochen wurde."* Er ergänzte, dass sich gerade in aktivistischen Bereichen immer mehr Leute zu ihrer ostdeutschen Herkunft bekennen, um klar zu machen: *„Hey,*

Ostdeutschland bedeutet nicht nur AfD, sondern auch genauso linke Arbeit, Kreativität und Solidarität.“

Andrea Pichl wehrte sich gegen das *„Ossi-Narrativ“* und die *„Ostdeutschtümelei“*, in Anlehnung an den Historiker Dr. Ilko-Sascha Kowalczuk, und äußerte vehement ihren Überdruss: *„Mir geht dieses Alleinstellungsmerkmal furchtbar auf den Geist.“* 2022 hatte sie die viel beachtete Ausstellung *„Worin unsere Stärke besteht. 50 Künstlerinnen aus der DDR“* in Berlin kuratiert und reflektierte auf dem Podium, dass sie die Ausstellung heute anders nennen würde, weil es nicht ihr Anliegen gewesen sei, ein Alleinstellungsmerkmal von Künstlerinnen aus der DDR oder mit DDR-Hintergrund herauszuarbeiten: *„Es waren 50 lebende Künstlerinnen aus drei verschiedenen Generationen. Ich habe die Ausstellung gemacht, um sie selbstverständlich im zeitgenössischen Kontext zu zeigen.“*

4.3 Künstlerische Strategien und Innen-/Außenperspektiven

Die Diskussion berührte die Frage nach künstlerischen Strategien im Umgang mit historischen und identitätsbezogenen Themen. Pham, Minh Duc legte seine persönliche Verbindung zum Thema der vietnamesischen Vertragsarbeit in der DDR offen und sprach darüber, wie seine künstlerische Auseinandersetzung aus einem Bedürfnis entstand, seine eigene Geschichte und die seiner Eltern zu verstehen. Hinzu kam, dass die Erfahrungen von Vertragsarbeitenden in der deutsch-deutschen Geschichtsaufarbeitung bisher kaum thematisiert wurden. Er beschrieb, wie vietnamesische Vertragsarbeitende indoktriniert wurden, für das *„Privileg“* dankbar zu sein, obwohl *„dieses Leben überhaupt nicht gleich viel wert wie das von den lokalen Menschen“* war. Viele Betroffene, auch seine Eltern, hätten Schwierigkeiten damit, über diese Erfahrungen zu sprechen: *„Es gibt Fragen, auf die ich keine Antworten bekommen werde. In meiner Kunst kann ich versuchen, über das Thema aufzuklären, oder zumindest den Diskurs auf die Bühne bringen“*, so Pham, Minh Duc. *„Und gleichzeitig signalisiere ich gegenüber den Betroffenen meine Anteilnahme und Wertschätzung.“*

Andrea Pichl erläuterte exemplarisch die Ambivalenz der historischen Schichten, die dem Werk *„Lasst Blumen sprechen“* (2024), einem überdimensionalen Vorhang aus auf Ebay erworbenen Textilien aus der DDR, eingeschrieben sind: *„Das sind die Stoffe der angepassten DDR-Bürger, die auch Erich Mielke in der Stasi-Zentrale für sich verwendet hat.“* Zudem habe die DDR Textilien produziert, die in den Westen exportiert wurden, um Valuta zu generieren: *„Und gleichzeitig war die Textilindustrie nach dem Mauerfall die erste, die abgewickelt wurde und Tausende von Frauen wurden arbeitslos.“*

Via Lewandowsky betonte, dass er sich gern an Selbstverständlichkeiten abarbeite und verwies auf Ironie und Humor als künstlerische Strategie: Seine Installation *„Berliner Zimmer (Geteiltes Leid ist halbes Elend)“* aus dem Jahre 2002, ein Wohnzimmer im Stil der 1960er-Jahre, durch dessen Gegenstände ein scharfer Schnitt verläuft, kommentiert ironisch die geteilte Stadt: *„Was bedeutet das in der Konsequenz? Natürlich eine absolute Nutzlosigkeit. Nichts geht mehr. Aber diese Teilung hat auch eine Schönheit.“* Das Werk befindet sich in der Sammlung der Nationalgalerie.

4.4 Verharmlosung vs. differenzierte Auseinandersetzung

Ein wiederkehrendes Thema in der Diskussion, auch mit dem Publikum, war die Gefahr der Verharmlosung und Verklärung der DDR. Via Lewandowsky warnte vor einer unkritischen Betrachtung der in der DDR entstandenen Kunst und appellierte an die Anwesenden: *„Wenn ihr den politischen Kontext loslöst, in dem diese Arbeit entstanden ist, dann macht ihr einen großen Fehler. Dann macht ihr Tor und Tür für eine Toleranz auf, die Intoleranz toleriert. Man sollte nicht einen Bernhard Heisig unkommentiert irgendwo hinhängen."*

Pham, Minh Duc plädierte für Kollaboration in der künstlerischen Produktion wie Rezeption: *„Man trägt so viel Verantwortung mit sich, wenn man in seiner Kunst Themen behandeln möchte."* Aus der Innenperspektive falle es oft schwerer plakativ zu werden, weil einem Ambiguitäten bewusst sind. Vereinfachungen und Romantisierungen würden oft durch die Außenperspektive, etwa auch in den Köpfen der Betrachtenden, passieren: *„Ich habe zum Beispiel in Skulpturen Handpuppen vom Sandmännchen eingebaut und viele Leute denken: ‚Oh, wie schön, das erinnert mich an meine Kindheit', obwohl ich diese Puppen vakuumiert und sozusagen zerquetscht habe."* Er arbeite oft mit Kitsch und Süße, um damit das Grausame zu unterstreichen.

Es gebe eine gewisse Konjunktur in der zeitgenössischen Kunst, sich mit der DDR auseinanderzusetzen, bestätigte Andrea Pichl. Das scheint *„fancy"*, aber aus ihrer Sicht würden sich viele Künstler:innen bestimmte Aspekte aneignen, ohne sie in den größeren Zusammenhang zu stellen und zum Teil würden *„totale Plattitüden dabei herauskommen"*. Pichl betonte in Hinblick auf ihre Ausstellung *„Wertewirtschaft"*, die zeitgleich mit dem Symposium im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart zu sehen war: *„Ich hoffe, dass deutlich wird, dass ich mich mit der Ausstellung entschieden gegen eine Verharmlosung und Verklärung wende, weil die zwangsläufig zu Vereinfachung führt."* Sie führte aus: *„Wir mussten in der DDR als Erwachsene selbstverantwortlich Entscheidungen treffen, irgendwie mit diesem indoktrinativen Staat und dieser Diktatur klarkommen und haben unsere Nischen in der Subkultur gefunden."* Die Vereinfachung, die mit der aktuellen Präsenz der DDR sowohl in der Kunst als auch gesamtgesellschaftlich einhergehe, gehe ihr *„fürchterlich auf den Geist"*. Insbesondere vor dem Hintergrund des Erstarkens von populistischen und extremen Parteien hält sie *„diese ostdeutsche Identitätspolitik wirklich verdammt gefährlich"*.

4.5 Forderungen & Handlungsempfehlungen

Überwindung reduzierender Identitätszuschreibungen:

- **Abkehr von der *„Ost"*-Kategorisierung**: Via Lewandowsky kritisierte die anhaltende Reduktion auf die Herkunft. Künstler:innen sollten nicht auf ihre geografische oder biografische Herkunft festgelegt werden.
- **Vermeidung von *„Quotendenken"***: Via Lewandowsky warnte davor, Künstler:innen als „Quotenossis" zu instrumentalisieren. Kunstwerke sollten primär nach ihrer künstlerischen Qualität und nicht nach der Herkunft der Urheber:innen bewertet werden.
- **differenzierte Betrachtung von Identitäten**: Pham, Minh Duc zeigte auf, dass multiple Identitätszuschreibungen eine komplexe Realität darstellen, die nicht vereinfacht werden darf.

Kritische Auseinandersetzung statt Verklärung:

- **Kontextualisierung von in der DDR entstandener Kunst**: Via Lewandowsky mahnte eindringlich vor einer Loslösung des politischen Kontextes im Zuge der Ausstellung von Kunst, die in der DDR entstanden ist. Dies käme einer *„Toleranz, die Intoleranz toleriert"* gleich.
- **Warnung vor Verharmlosung:** Andrea Pichl warnte vor einer Verharmlosung und Verklärung der DDR-Geschichte, die *„zwangsläufig zu Vereinfachung führt"*.

Aufarbeitung übersehener Geschichten:

- **Integration marginalisierter Perspektiven**: Pham, Minh Duc forderte die Aufarbeitung der Geschichte vietnamesischer Vertragsarbeiter:innen in der DDR. Die Geschichte von Migrant:innen in der DDR, insbesondere die systematische Diskriminierung und Ausbeutung, müsse stärker Teil der historischen Aufarbeitung werden.
- **Anerkennung von Diversität innerhalb ostdeutscher Erfahrungen**: Die Diskussion machte deutlich, dass *„ostdeutsche Identität"* keine homogene Kategorie ist, sondern vielfältige, teilweise widersprüchliche Erfahrungen umfasst.

Künstlerische Strategien und Verantwortung:

- **kollaborative Ansätze**: Pham, Minh Duc plädierte für Kollaboration in künstlerischer Produktion und Rezeption.
- **bewusste Ambiguität**: Künstler:innen sollten bewusst mit Mehrdeutigkeiten arbeiten, um Vereinfachungen zu vermeiden. Pham, Minh Duc nutzt beispielsweise Kitsch und Süße, *„um damit das Grausame zu unterstreichen"*.
- **ironische Distanzierung**: Via Lewandowsky setzt auf Ironie und Humor als künstlerische Strategie, um sich an *„Selbstverständlichkeiten abzuarbeiten"* und kritische Reflexion zu ermöglichen.
- **kritische Reflexion**: Es braucht eine kritische Auseinandersetzung mit der aktuellen *„Konjunktur"* der DDR-Thematik in der zeitgenössischen Kunst, die laut Andrea Pichl oft zu *„totalen Plattitüden"* führt.

Warnung vor politischer Instrumentalisierung:

- **Schutz vor populistischer Vereinnahmung**: Andrea Pichl warnte vor dem Hintergrund des Erstarkens populistischer Parteien vor einer ostdeutschen Identitätspolitik.

Generationenübergreifende Perspektiven:

- **Nutzung des Erfahrungsreichtums:** Via Lewandowsky betonte das Potenzial zweier Erfahrungswelten in Deutschland, das noch zu wenig erkannt und genutzt werde.
- **Bewusstsein für biografische Prägungen**: Auch jüngere Generationen ohne direkte DDR-Erfahrung sind durch familiäre Biografien geprägt und sollten in ihrer Komplexität wahrgenommen werden.

Institutionelle Verantwortung:

- **selbstverständliche Integration**: Andrea Pichl formulierte, dass es ihr Anliegen war, mit der Ausstellung *„Worin unsere Stärke besteht"* Künstlerinnen *„selbstverständlich im zeitgenössischen Kontext zu zeigen"* – ohne Exotisierung oder Sonderbehandlung.

5. Strukturen

Das Panel befasste sich mit den institutionellen Transformationen der Kunstszene in Ostdeutschland nach 1989. Franciska Zólyom erläuterte die Gründung der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (GfZK) als deutsch-deutsche Kooperation zwischen dem westdeutschen Kulturkreis der Wirtschaft und ostdeutschen Akteur:innen wie dem Kunstwissenschaftler Dr. Klaus Werner. Die GfZK entstand als Public-Private-Partnership und erhielt bedeutende Kunstschenkungen aus westdeutschen Sammlungen. Die Kunstwissenschaftlerin Hildtrud Ebert schilderte ihre Diskriminierungserfahrungen als ostdeutsche Frau an der weißensee kunsthochschule berlin in den 1990er-Jahren. Trotz anfänglicher Ablehnung konnte sie ihre feministische Perspektive in die Lehre einbringen. Sie berichtete zudem vom Künstlerinnenprogramm des Berliner Senats (1992–1996), das mit einer Million D-Mark jährlich speziell Frauen in der Kunst förderte. Gitte Zschoch, Generalsekretärin des ifa – Institut für Auslandsbeziehungen, sprach über die Abwicklung des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR und dessen Überführung in das ifa. Sie thematisierte die mangelnde Repräsentanz ostdeutscher Menschen in Kulturinstitutionen – von 170 ifa-Mitarbeitenden stammen nur elf aus Ostdeutschland. Die Diskussion endete mit der Frage nach Strategien gegen rechtspopulistische Tendenzen. Betont wurde die Bedeutung von Vernetzung, internationaler Kooperation und solidarischem Handeln als Resilienzstrategien für Kulturinstitutionen.

5.1 Impuls: Zur Gründung der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig

Franciska Zólyom erläuterte die Gründungsgeschichte der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig , die eng mit den politischen Ereignissen von 1989 und mit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten verbunden ist: Im Sommer 1989 unternahm das Gremium Bildende Kunst des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI) eine Reise nach Leipzig. Hier trafen die westdeutschen Gremiumsmitglieder den Kunsthistoriker Klaus Werner, der ihnen die Idee eines Stiftermuseums vorstellte. Werner, der nach einem Berufsverbot in Leipzig lebte, hatte zuvor zwischen 1973 und 1981 die Berliner Galerie Arkade geleitet, einen der wenigen unabhängigen Kunstorte der DDR. Für das neu zu gründende Stiftermuseum schwebte ihm die Verbindung von älteren und jüngeren Positionen der Kunst nach 1945 vor.

Die Idee fand im Westen viele Unterstützer:innen: Der Direktor des Duisburger Lehmbruck Museums, Prof. Dr. Christoph Brockhaus, starte 1990 einen Aufruf, dem bundesweit 30 namhafte Künstler:innen folgten und ihre Werke für das neue Museum spendeten. Im März 1990 bildete sich im Umkreis von Dr. Arend Oetker, einem westdeutschen Kaufmann und Unternehmer, die Initiative Galerie für Gegenwartskunst Leipzig. Im September des gleichen Jahres erhielt die Initiative von der sächsischen Landesregierung eine Million D-Mark für den Aufbau der GfZK.

1990 schenkte der Kulturkreis der GfZK Werke von Michael Morgner, Marcel Odenbach, Rosemarie Trockel und Günther Uecker. Kunstwerke aus dem Bestand des Zentrums für Kunstausstellung der DDR, so etwa von Hubertus Giebe, Hartwig Ebersbach und Werner Stötzer, die Klaus Werner für die GfZK ausgesucht hatte, kamen hinzu. Im Herbst 1992 fand die Jahrestagung des BDI in Leipzig statt und drei Werke aus der sogenannten Museumssammlung des

Kulturkreises gingen als Dauerleihgabe nach Leipzig. Die Schenkung weiterer 50 Werke wurde in Aussicht gestellt, allerdings an die Bedingung geknüpft, dass diese neue Institution in einem Public-Private-Partnership-Modell umgesetzt werden würde.

Zunächst arbeitete die GfZK ohne eigene Ausstellungsräume in leer stehenden Altbauten, in der Untergrundmessehalle oder am Völkerschlachtdenkmal. Diese Projekte standen im Zeichen der Zeit, sie reagierten auf den innerstädtischen Leerstand, auf die Transformationen ehemaliger Messe- und Produktionsstätten und machten zugleich auf die Bedeutung von Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur im gesamtdeutschen Kontext aufmerksam. Gemeinsam mit Arend Oetker machte sich Klaus Werner auf die Suche nach einem geeigneten Standort für die GfZK und fand eine Villa in zentraler Lage in direkter Nachbarschaft zur Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Nachdem die Eigentumsrechte geklärt wurden, genehmigte das Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst die unentgeltliche Übertragung des Gebäudes an die GfZK. Im Kulturkreis beschloss man, in einer einmaligen Aktion über 75 Kunstwerke, die vor 1945 entstanden waren, darunter Arbeiten von Emil Nolde und Paul Klee, zu veräußern und den Erlös für die Sanierung der Villa zu stiften.

Im Zuge der deutschen Wiedervereinigung wurde mehrfach diskutiert, Bestände aus westdeutschen Museen in die neuen Bundesländer zu geben. Die Zugänglichkeit zu moderner Kunst sollte wie in den Nachkriegsjahren in Westdeutschland nun auch in Ostdeutschland die Entstehung einer offenen und demokratischen Gesellschaft befördern. Damit wurde gewissermaßen die Erzählung vom Wiederaufbau, Neubeginn, der Stunde Null, die rückblickend auch für Westdeutschland ambivalent bleibt, ohne weitere Auseinandersetzung auf den Osten übertragen. Um das Leipziger Vorhaben zu befördern, beschloss man zudem 1992, einige Leihgaben aus den westdeutschen Museen als Teil einer sogenannten Bilderspende nach Leipzig zu geben. Diese Schenkung von 50 Werken im Wert von drei Millionen D-Mark wurde 1996 vollzogen.

Die Notwendigkeit einer Museumsgründung wurde in Leipzig mit Blick auf das Museum der bildenden Künste Leipzig kritisch hinterfragt. Außerdem erregte die Personalie Oetker die Gemüter. Man mutmaßte, dass sich der Mäzen und Stifter selbst ein Denkmal setzen und sich mit der Museumsgründung profilieren wolle. Seit der Wiedervereinigung fördert Oetker konsequent den Aufbau des Standorts Leipzig. Er ist etwa im Stiftungsrat der Neuen Messe Leipzig, unterstützt das Bach-Archiv, diverse Kultureinrichtungen sowie Initiativen für Chancengleichheit im Bereich Bildung.

Klaus Werner, der als ostdeutscher Kunsthistoriker eine wichtige Rolle für den Erfolg und die Legitimierung des Vorhabens spielte, beschrieb diese Neugründung als einen Fall deutscher Begegnung auf schwierigem Terrain. Die GfZK thematisierte anfangs in mehreren Ausstellungen und Publikationen ihre Entstehungsgeschichte und das vordergründige Ziel, ostdeutsche und westdeutsche Kunstproduktion nebeneinander zu stellen. Im Programm und in den Ankäufen von Klaus Werner findet sich das nicht mehr wieder. Sein Interesse richtete sich bald auf jüngere, durchaus auch ostdeutsche Positionen, überwiegend männliche, wie etwa Till Exit, Carsten und Olaf Nicolai, Neo Rauch, aber zunehmend auch auf internationale Positionen wie Fabrice Hybert, Dan Peterman oder Sarah Morris. Heute ist die GfZK eine gemeinnützige Stiftung privaten Rechts, die in einem Public-Private-Partnership-Modell vom Förderkreis, der Stadt Leipzig und dem Freistaat Sachsen betrieben wird. Sie ist ein Haus für zeitgenössische Kunst, aber auch für Literatur, Musik, Architektur und Design, insbesondere Grafikdesign. Die GfZK kooperiert mit

zahlreichen Häusern, etwa dem Nationalmuseum in Wrocław, dem Kunstmuseum Den Haag sowie der Kyiv Biennale.

5.2 Diskriminierungserfahrungen nach 1989/1990

Hildtrud Ebert ist Kunstwissenschaftlerin mit einem dezidiert feministischen Blick. In den 1990er-Jahren unterrichtete sie mit einem Lehrauftrag an der weißensee kunsthochschule berlin: *„Ich kam in dem naiven Glauben: Das ist ein Ort der Kreativität und des Offenseins. Ich bin dort auf eine geschlossene Gesellschaft gestoßen. Das hat mich sehr verwundert. Man hat mich da höflich bis klar distanziert behandelt."* Im Vergleich dazu sei es an der Humboldt-Universität zu Berlin *„geradezu freigeistig"* zugegangen. Die Ablehnung habe sicher auch eine *„frauenkritische, frauenfeindliche Komponente"* gehabt. Ebert konnte dennoch ihre Lehrveranstaltungen aufbauen und mit den Studierenden in guten Austausch treten: *„Durch diese Abschottung von mir konnte ich machen, was ich wollte. Aber das war natürlich nur so, weil die Schule in sich, in ihrer Struktur erschüttert war, durch den Fall der Mauer. Die Autoritäten wackelten, und das alles hing nicht mehr so stabil in den Grundfesten."*

Die Studierenden selbst forderten damals Reformen ein, erhoben Anspruch auf eine demokratische Erneuerung der Schule und Mitspracherecht bei der Auswahl der neuen Dozent:innen, deren Gehältern und so weiter. *„Die Schule war im Grunde gepflastert von Protestrevolutionen"*, erinnerte sich Ebert. *„Das für mich Interessante war, und das war auch für den Lehrkörper irritierend, dass plötzlich Kunst entstand, die nichts mehr mit dem zu tun hatte, was gelehrt wurde."* Es sei eine hochinteressante Situation gewesen, weil die Lehrkräfte ihrer Autorität beraubt oder unsicher gewesen seien, *„und sie hatten nun diese Studenten als politische Gegner, die man akzeptieren musste"*. Sie hätten auch keine Sprache für diese Kunst gefunden, die in ihren Augen *„Nichtkunst"* war.

Parallel agierte in der Schule die Personal-Kommission: Der sei es vor allem darum gegangen, *„unliebsame Menschen oder politisch belastete Menschen aus dem Schulbetrieb zu nehmen"*. Die Berufungsstruktur entschied, wie die derzeitige Rektorin Angelika Richter bereits in ihrem Impulsvortrag erläuterte, über die Ausschreibung, die Ausschreibungstexte und über die Neubesetzung der Professuren.

Hildtrud Ebert gehörte damals zum wissenschaftlichen Mittelbau: *„Nach bundesdeutschem Gesetz gibt es keine unbefristeten Stellen für den Mittelbau. Es hätte aber Ausnahmen geben können. Das wäre möglich gewesen. So aber wurde ich 1995 mit meinen zwei anderen Kolleginnen auf einen befristeten Vertrag heruntergestuft."* Sie hat sich dennoch auf eine Professur beworben und wurde entsprechend geprüft, was sie als demütigend empfand: *„Ein Kollege, den ich eigentlich sehr schätzte und dessen Bücher ich fast alle gelesen habe, war Wieland Schmied. Er sollte mich fachlich evaluieren. Das war einer von diesen traurigen Momenten. Er sagte immer zu mir: ‚Wie war das mit dem sozialistischen Menschenbild in der DDR-Kunst?' Ich sagte ihm: ‚Das hat mich eigentlich nie interessiert, damit habe ich mich nie befasst.' Meine Spezialisierung war der russische Konstruktivismus des frühen 20. Jahrhunderts. Deswegen war ich auch in Moskau. Trotzdem kam immer wieder das mit diesem Menschenbild und ich erkannte: Der Mann hat nicht einmal eine Liste meiner Veröffentlichungen. Das hat ihn nicht interessiert."* Zugleich betonte Ebert, dass sie *„heilfroh"* gewesen sei, *„als bundesdeutsche Professorinnen und Professoren kamen und da endlich frische Luft reinkam"*.

5.3 Künstlerinnenprogramm des Berliner Senats

Hildtrud Ebert hat die Berliner Kunstwelt auch als Mitglied der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) und als Jurorin im Künstlerinnenprogramm des Berliner Senats mitgestaltet. Es bestand von 1992 bis 1996 und diente dazu, die kulturelle und künstlerische Arbeit von Frauen aktiv zu fördern: *„Das war, glaube ich, deutschlandweit einmalig. Erst mal, weil es wirklich unmittelbar vom Senator unterstützt wurde. Da war ein politischer Wille dahinter. [...] Frauen waren die Jurorinnen. Also, Künstlerinnen und Theoretikerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen, die ansonsten selbst immer die Fordernden waren und die Bittstellerinnen. Jetzt durften sie die Mittel selbst verteilen und ihre eigenen Kriterien einbringen."* Dieses Künstlerinnenprogramm ging auf die Idee von Dr. Ingrid Wagner zurück, die damals in der nGbK war und innerhalb des Kultursenats unter der Leitung von Ulrich Roloff-Momin das Programm ausgearbeitet hatte. Jährlich standen eine Million D-Mark zur Verfügung. Der größte Anteil entfiel auf die Sparte bildende Kunst. *„Es ist immer schwer zu sagen, was hinterher wo hängen geblieben ist. Aber das war nicht irgendein Förderprogramm"*, so Ebert. *„Wir hatten den Willen, strukturell zu wirken."*

Der Großteil des Gelds sei in Projekte geflossen, in Formen, wo Künstlerinnen miteinander kommunizieren und interagieren müssen, bestenfalls mit Langzeitwirkung. Zudem habe ein Projekt immer auch die Chance, öffentlich wahrgenommen zu werden. Auch internationale Reisen im Sinne der Professionalisierung wurden gefördert. Die Jury hat viele Atelierbesuche gemacht und Künstlerinnen auch mehrfach gefördert. *„Es war ein riesiges, wunderbares Projekt für mich"*, betonte Ebert. *„Es ist zwar in den Köpfen westdeutscher Feministinnen entstanden, aber die Jury war eine Ost-West-Jury, und selbstverständlich konnten sich alle in Berlin lebenden Künstlerinnen beteiligen."*

5.4 Abwicklung des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR

Gitte Zschoch, Generalsekretärin des ifa –Institut für Auslandsbeziehungen berichtete von der Übernahme des Zentrums für Kunstausstellungen (ZfK) der DDR durch das ifa: Das Zentrum wurde 1973 gegründet. Mit dem Ende der DDR wurde trotz öffentlicher Kritik und kontroverser Diskussionen beschlossen, das Zentrum aufzulösen. Es stellte seine Tätigkeit zum 31. Dezember 1990 ein, auch weil es in Gesamtdeutschland nur eine Institution für auswärtige Kulturpolitik geben sollte. Beide Institutionen verbindet, dass sie Tourneeausstellungen realisieren bzw. realisiert haben. Das ifa wurde wiederum bereits 1917 gegründet und hatte seinen Sitz in Stuttgart. Heute gibt es einen zweiten Standort in Berlin in der Linienstraße, unweit des ehemaligen Standorts einer der Galerien des ZfK. Das ifa wird heute gefördert von der öffentlichen Hand, vom Auswärtigen Amt, vom Land Baden-Württemberg und von der Stadt Stuttgart.

Ein Teil der Sammlung des ZfK ging an die GfZK und andere Museen, der Rest in die Sammlung des ifa, die in Fellbach bei Stuttgart lagert. Unter den circa 11.000 Werken befinden sich viele Grafiken und Zeichnungen, die zunächst wenig Beachtung fanden. *„Wir haben in den letzten fünf Jahren angefangen, dank großartiger Kolleg:innen wie Susanne Weiß, uns das anzuschauen und zu bearbeiten und sehen es auch als Teil unserer Verantwortung, diese Institutionsgeschichte mitzuerzählen und mitzuerinnern"*, so Gitte Zschoch. *„Und der erste Schritt ist, Verständnis und Wissen*

zu schaffen und aufzubauen: Was ist da eigentlich passiert, wie genau ist das vonstattengegangen und welche Wunden gibt es?" Das ifa hat Zeitzeug:innen interviewt, darunter auch Menschen, die für das ZfK gearbeitet haben. Die Gespräche und weitere Informationen sind online einsehbar.

5.5 Ostdeutsche Identität und Repräsentation in Kulturinstitutionen

Gitte Zschoch wurde 1984 in der Nähe von Leipzig geboren und ist heute Generalsekretärin des ifa. Sie ist die erste Ostdeutsche in dieser Funktion. Zschoch hat die Erfahrung gemacht, dass Kolleg:innen zu Beginn auf sie zukamen und sagten: *„Super, ich komme auch aus Ostdeutschland!"* Dass die Herkunft so stark als Teil der Identität wahrgenommen werde, sei *„irgendwie unbequem"*, aber eben auch ein Anknüpfungsmoment und eine Form der Ermutigung: *„Diese Sichtbarkeit und Repräsentanz von Menschen mit ähnlicher Geschichte, Herkunft, Identität und aus ähnlichen Milieus ermutigt vielleicht gerade die, die sonst nicht den sehr privilegierten Schichten angehören."* Während das Bewusstsein für Geschlechterparität inzwischen vorhanden sei, mangele es vielen Institutionen noch an Bewusstsein für die fehlende Repräsentanz von Ostdeutschen, insbesondere in Entscheidungs- und Führungspositionen. Organisationen würden jedoch nicht von selbst diverser, gab Zschoch zu bedenken: *„Mein Tipp ist, sich anzustrengen und hinzuschauen und ein Bewusstsein dafür aufzubauen."* Es sei zudem wichtig, sich zu fragen, wie der eigene Kompetenzbegriff begründet sei, und diesen kritisch zu reflektieren und etwa auch bei der Besetzung von Jurys und Gremien auf Diversität zu achten.

Das Team der GfZK bestehe, so ergänzte Franciska Zólyom, nur aus Mitarbeitenden, *„die eine ostdeutsche Geschichte haben"*. Das Geschlechterverhältnis sei noch erstaunlicher: *„Es ist 2:8 zugunsten der Frauen."* Sie selbst gehöre einer Generation an, die von weiblichen Kuratorinnen wie Dr. Ute Meta Bauer oder Dr. Maria Lind profitiert habe: *„Ich habe den Eindruck, dass sich vielfach Positionen durchsetzen, die auf die Arbeit der vorangegangenen Generation sehr gut aufbauen können, und ich glaube stark daran, that we're not going back."*

Dr. Hildtrud Ebert stand dem Begriff der *„Ostdeutschen"* als kollektivem Subjekt kritisch gegenüber und gab zu bedenken, dass nach 1989/1990 fast eine Million gut ausgebildete Frauen in den Westen der Bundesrepublik gegangen sind, um zu arbeiten: *„Diese Gruppe, die rüber ist, die hatte die Chance, ein individualisiertes Nachwendeleben zu leben, und da würde mich mal interessieren: Welchen Einfluss hat denn deren Dasein? Wie haben diese Leute die Bundesrepublik verändert?"*

5.6 Vernetzung als Strategie im Umgang mit rechtspopulistischen Tendenzen

Der Künstler Timo Herbst stellte abschließend die Frage, ob und wie sich Kulturinstitutionen angesichts einer in einigen Bundesländern erstarkten AfD auf den Atmosphärenwechsel in der deutschen Politik und Finanzierungengpässe vorbereiten würden. Franciska Zólyom betonte, dass es seit Bestehen der GfZK immer wieder die Situation gab, dass die Stadt Leipzig oder der Freistaat Sachsen die Arbeit nicht in dem Maße fördern wollten. Dies seien immer Situationen der Aushandlung gewesen: *„Und das finde ich an Kooperationen sowieso am wichtigsten: ins*

Gespräch zu kommen. Das heißt, ich hege doch die Hoffnung, dass durch diese Konstellation auch eine andere Gesprächskultur möglich ist. Durch die Vernetzung der Institutionen in den Bereichen Kultur, Wirtschaft, aber auch Politik." Sie verwies auf Ungarn, wo über Nacht eine rechtskonservative Regierung übernommen hat: *„Wenn dieser Wandel kommt, wenn die politischen Mehrheiten gegeben sind, geht er sehr schnell. Es werden neue Förderinstitutionen und Kultureinrichtungen gegründet, die dann ihre Gremien und Mittel haben."* Das Wichtigste sei, über die Arbeit und *„über die Probleme, mit denen wir konfrontiert sind, solidarisch und öffentlich zu reden, das zu thematisieren"*.

Gitte Zschoch betonte, dass Kulturinstitutionen durch Netzwerkbildung mehr gesellschaftliche Teilhabe ermöglichen und verschiedene Perspektiven sichtbar machen können. Als konkretes Beispiel nannte sie einen Workshop in Chemnitz, wo europäische Kulturinstitute Erfahrungen im Umgang mit populistischen und nationalistischen Parteien austauschten und Resilienzstrategien diskutierten. Als zentrale Strategie für die Zukunft sieht sie *„Zusammenhalt"* – die gegenseitige Unterstützung der Kulturakteur:innen in schwierigen Zeiten. Das Symposium selbst beschreibt sie als gelungenes Beispiel für den respektvollen Austausch verschiedener Perspektiven, bei dem auch emotionale und verletzliche Momente Raum hatten.

5.7 Forderungen & Handlungsempfehlungen

Repräsentation und Diversität in Führungspositionen:

- **Erhöhung ostdeutscher Repräsentanz:** Gitte Zschoch forderte ein stärkeres Bewusstsein für fehlende Repräsentanz von Ostdeutschen in Entscheidungs- und Führungspositionen. Institutionen müssen sich aktiv mit ihrer personellen Zusammensetzung auseinandersetzen und Defizite erkennen.
- **kritische Reflexion von Kompetenzkriterien**: Bei der Besetzung von Jurys und Gremien müsse auf Diversität geachtet werden. Gitte Zschoch empfahl, sich zu fragen, *„wie der eigene Kompetenzbegriff begründet sei"* und diesen kritisch zu reflektieren.
- **strukturelle Veränderung aktiv vorantreiben:** *„Organisationen werden nicht von selbst diverser"*, so Gitte Zschoch. Sie müssten sich anstrengen, hinzuschauen und ein Bewusstsein dafür aufzubauen.

Aufarbeitung von Transformationsprozessen:

- **Institutionsgeschichte dokumentieren**: Das ifa hat begonnen, die Geschichte des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR aufzuarbeiten. Neben historischen Fakten sind dabei auch emotionale Aspekte zu berücksichtigen.
- **Arbeit mit Zeitzeug:innen intensivieren**: Durch Interviews mit Zeitzeug:innen und die Online-Bereitstellung von Informationen können Transformationsprozesse dokumentiert und vermittelt werden.
- **Berücksichtigung vielfältiger Biografien**: Hildtrud Ebert wies darauf hin, dass fast eine Million gut ausgebildete ostdeutsche Frauen nach der Wende in den Westen gingen. Diese Gruppe und ihr Einfluss auf die Bundesrepublik sollten stärker erforscht werden.
- **kritische Betrachtung kollektiver Identitäten**: Hildtrud Ebert stand dem Begriff der *„Ostdeutschen"* als kollektivem Subjekt kritisch gegenüber und forderte differenziertere Betrachtungen.

Förderung struktureller Gleichberechtigung:

- **gezielte Förderprogramme**: Das Künstlerinnenprogramm des Berliner Senats (1992–1996) mit jährlich einer Million D-Mark zeigte, wie strukturelle Benachteiligung bekämpft werden kann. Der Großteil der Mittel floss laut Hildtrud Ebert in Projekte, wo Künstlerinnen miteinander kommunizieren und interagieren müssen, bestenfalls mit Langzeitwirkung. Es habe gezeigt, wie politischer Wille strukturelle Veränderungen bewirken kann.

Strategien gegen Rechtspopulismus:

- **Vorbereitung auf politische Veränderungen**: Franciska Zólyom warnte vor der Schnelligkeit politischer Umbrüche und betonte die Notwendigkeit, sich durch Vernetzung und solidarisches Handeln zu wappnen.
- **Vernetzung als Resilienzstrategie**: Franciska Zólyom betonte die Bedeutung von Kooperationen zwischen Kultur, Wirtschaft und Politik.
- **solidarisches Handeln**: Franciska Zólyom forderte, *„über die Arbeit und über die Probleme, mit denen wir konfrontiert sind, solidarisch und öffentlich zu reden“*.
- **internationale Zusammenarbeit**: Gitte Zschoch verwies auf einen Workshop in Chemnitz, wo europäische Kulturinstitute Erfahrungen im Umgang mit populistischen und nationalistischen Parteien austauschten und Resilienzstrategien diskutierten.
- **Netzwerkbildung für gesellschaftliche Teilhabe**: Gitte Zschoch sieht in der Vernetzung von Kulturinstitutionen eine Möglichkeit, *„mehr gesellschaftliche Teilhabe zu ermöglichen und verschiedene Perspektiven sichtbar zu machen“*.

Impressum

Symposium

Moderation: Tanja Samrotzki
Das Symposium wurde vom Team des Hamburger Bahnhofs, Till Fellrath, Co-Direktor, Dr. Gabriele Knapstein, stellv. Direktorin, und Dr. Sven Beckstette, wissenschaftlicher Mitarbeiter, mit der Kunsthistorikerin und Journalistin Dr. Sarah Alberti konzipiert.
Das Symposium stand unter der Schirmherrschaft von Carsten Schneider, Staatsminister beim Bundeskanzler und Beauftragter der Bundesregierung für Ostdeutschland in Kooperation mit dem ifa – Institut für Auslandsbeziehungen.
Gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Ostdeutschland und der Bundeszentrale für politische Bildung
Mit Unterstützung des Hamburger Bahnhof International Companions e.V.

Sachbericht

Hrsg. vom ifa – Institut für Auslandsbeziehungen und dem Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart
Konzept: Dr. Sarah Alberti
Redaktion: Dr. Sarah Alberti
Redaktionelle Mitarbeit: Maria Cantarella, Miriam Kahrmann, Finn Kuhl
Transkription Panels: Lorenz Dünges, Nada Hussein, Theo Lemaire, Hannah Jahnke (Revision)
Korrektorat: Nicole Kleindienst, Julia Kühn

Hamburger Bahnhof
Nationalgalerie der Gegenwart

ifa Institut für Auslandsbeziehungen