

Die East Side Gallery – Über den Versuch, einen Moment ins Unendliche zu verlängern

Leo Schmidt

Mit ihren über hundert großformatigen Wandgemälden ist die East Side Gallery einer der weltweit bekanntesten und auch einer der meistbesuchten Abschnitte der Berliner Mauer. Sie ist das Produkt widersprüchlicher Interventionen zu verschiedenen Zeiten – Interventionen, die so schwerwiegend waren, dass sie sogar ihre Authentizität in Frage stellen. So ist ihre Bedeutung, gar ihr Denkmalwert, nur schwer zu bestimmen.

Die Grenzanlagen in Berlin

Die Berliner Mauer war ein Bauwerk von komplexem und wechselhaftem Charakter. Anlass für ihre Errichtung war die massive und die ganzen 50er-Jahre hindurch anhalten-

de Fluchtbewegung von Menschen, die die DDR durch das einzige Schlupfloch verließen, das im Eisernen Vorhang verblieben war – nämlich die alte Reichshauptstadt Berlin, die unter gemeinsamer Verwaltung der vier Siegermächte stand. Zwischen den Westsektoren und dem Sowjetsektor Berlins gab es praktisch keine Grenzsperrern: Wer aus der DDR nach Ost-Berlin kam (das ja gleichzeitig auch „Hauptstadt der DDR“ war), konnte nach West-Berlin überwechseln, und aus West-Berlin konnte man zumindest über die Luftkorridore ungehindert nach Westdeutschland ausreisen. Zwischen 1948 und 1961 verließen 2,7 Millionen Menschen die DDR auf diesem Weg: ein existenzbedrohender Aderlass für den Arbeiter- und Bauernstaat, und ständiger Diskussionspunkt zwischen den SED-Oberen und dem Großen Bruder in der Sowjetunion.



Abb. 1 Blick entlang der Mühlenstraße 1987



Abb. 2 Zustand der East Side Gallery vor 2009

Die Vorgeschichte des Mauerbaus ist gut erforscht und oft beschrieben.¹ In einer zunächst als temporär gedachten Aktion schlossen die ostdeutschen Kommunisten die Grenze rund um West-Berlin im August 1961 und errichteten, um die propagandistische Wirkung dieser Tat zu verstärken, im Zentrum der Stadt auch eine mehrere Kilometer lange, grobe und provisorische Mauer. Der erhoffte Effekt, die Westmächte so weit unter Druck zu setzen, dass diese sich aus West-Berlin zurückziehen und der Errichtung einer entmilitarisierten „Freien Stadt West-Berlin“ zustimmen würden, trat bekanntlich nicht ein, so dass die Mauer zu einer Dauereinrichtung wurde. In den Folgejahren wurden die Grenzbefestigungen mehrfach neu konzipiert und durchgehend neu errichtet, wobei auch ihr architektonischer und visueller Charakter mehrfach umdefiniert wurde.² Zunächst wurde die erste Mauer von 1961 in der Mitte der 60er-Jahre durch eine nüchterne Plattenwand ersetzt; diese wich dann ab der Mitte der 70er-Jahre einer absichtsvoll gestylten Neufassung mit nach West-Berlin hin meist weiß getünchter

Grenzmauer. Diese im Gegensatz zur Vorgängereinfassung glatte, praktisch fugenlose Mauer bewährte sich rasch als idealer Untergrund für bunte Graffiti, die von West-Berlin aus meist risikolos aufgetragen werden konnten. In ihrer durchdachten Gestaltung waren die Grenzanlagen nur auf die Wahrnehmung aus einer einzigen Richtung konzipiert, nämlich aus dem Westen. Zur orwellianischen Fiktion der Mauer gehörte ja, dass sie als Bollwerk in Richtung Westen gebaut sei, als „Antifaschistischer Schutzwall“. Dass die Grenzanlagen funktional in die Gegenrichtung konzipiert waren, um „Republikflüchtige“ am Verlassen der DDR zu hindern, durfte auf keinen Fall thematisiert werden. Ein ausgedehntes Sperrgebiet verhinderte die Annäherung aus Ost-Berlin, und es gibt nur wenige Fotos aus der Zeit vor dem Mauerfall, die die „freundwärtige“, also nach Osten weisende Ansicht der Grenzanlagen abbilden.

Definiert wurde die Ostseite der Grenzanlagen durch die sog. Hinterlandsicherungsmauer, typischerweise als Plattenwand zwischen Stahl- oder Stahlbetonstützen er-

richtet. Sie verriet ihre Funktion durch eine charakteristische Bemalung mit breiten rechteckigen weißen Feldern in grauer Rahmung.

Von der Hinterlandmauer zur Kunstaktion

Nur an einer Stelle in der „Hauptstadt der DDR“ konnte die Hinterlandsicherungsmauer nicht im Sperrgebiet versteckt werden, sondern war öffentlich sichtbar. Die vierspurig ausgebaute „Protokollstrecke“ zwischen dem Flughafen Schönefeld und den Partei- und Regierungsinstitutionen im Stadtzentrum verlief zwischen Hauptbahnhof (heute Ostbahnhof) und Oberbaumbrücke auf einer Länge von ca. 1,2 Kilometer direkt an den Grenzbefestigungen vorbei, die den Zugang zum Spreeufer verhinderten. Die eigentliche Grenze verlief am gegenüberliegenden Ufer, es gab daher in diesem Bereich keine Grenzmauer.

Dass die Grenze hier also von Ost-Berlin aus sichtbar war, insbesondere auch für die Staatsgäste der DDR, verlangte eine besondere Gestaltung. Die übliche Platten- und Stützen-Wand wurde offenbar nicht als angemessen empfunden. Stattdessen errichtete man die Hinterlandmauer in der Bauweise, die man sonst nur von West-Berlin aus als Grenzmauer kannte. Die Farbfassung in Gestalt von langen weißen Rechtecken auf grauem Grund entsprach hingegen dem, was bei der Hinterlandmauer gebräuchlich war. Täglich passierten Tausende von Autofahrern diesen öffentlich sichtbaren Mauerabschnitt; fotografisch dokumentiert wurde er dennoch selten (Abb. 1).³

Die Überwindung der Mauer am 9. November 1989 und das Ende ihrer Funktion als hermetische und tödliche Grenze gingen einher mit einer breiten Aneignung des Objektes durch die erleichterten und begeisterten Berliner und ihrer Gäste aus aller Welt. Typischerweise bestand diese Aneignung darin, sich Brocken aus der Mauer herauszuschlagen und als Reliquien mit nach Hause zu nehmen.⁴ Als Objekt der Mauerspechte bot sich die Hinterlandmauer an der Mühlenstraße nicht an, aber ihre langen weißen Rechtecke – gleichsam gerahmte, aber leere Bildflächen – riefen geradezu nach einer anderen Art der Aneignung und Umdeutung. In einer von mehreren Künstlerinnen und Künstlern initiierten Aktion im März 1990 fanden sich über Hundert Gleichgesinnte aus aller Welt zusammen, die sich jeweils einen kürzeren oder längeren Abschnitt der Mauer vornahmen und mit einem entsprechenden Wandgemälde füllten.

Diese Kunstaktion auf dem nun als „East Side Gallery“ bekannten Abschnitt der Hinterlandmauer war von durchschlagender Wirkung und erreichte schnell einen hohen Grad an internationaler Bekanntheit. Dieses Phänomen allein verdient eine eingehende Betrachtung und Analyse: Was rechtfertigt diese Berühmtheit? Die künstlerische Qualität der Arbeiten allein kann nicht der Grund sein: Zu groß sind die Unterschiede zwischen eindrucksvollen und gelungenen Werken einerseits und den vielen gut gemeinten, aber eher amateurhaften Arbeiten andererseits. Nicht jedem Künstler ist es ja gegeben, im monumentalen Format zu arbeiten. Aber gerade der Maßstab des Ganzen war einzigartig, immerhin handelt es sich um eine Abfolge von Wandgemälden von mehr als einem Kilometer Länge. Darüber hinaus war das Besondere vor allem die direkte materielle Verbindung mit dem weltweit bekanntesten Symbol des Kalten Krieges, der Berliner Mauer, die durch die Bilder entschärft und sogar im Gegenteil in ein Symbol der Freude und der Freiheit umgedeutet wurde.

Vom Ereignis zur Verstetigung

Jede Kunstaktion hat einen Anfang und ein Ende. Die durchgängig bemalte East Side Gallery mit ihren riesigen, bunten und oft in witziger oder bewegender Weise auf den historischen Moment bezogenen Gemälden war im Frühjahr und Sommer 1990 ein absolutes Highlight, zu dem die Massen pilgerten. Publikationen der Gesamtabfolge von Bildern zeigen die Gemälde in frischem, sauberen Zustand unmittelbar nach ihrer Vollendung.⁵



Abb. 3 Restauratorinnen an der Arbeit am Bild „Zwei Hände“

Doch so blieben sie nicht lange. Zum einen machte sich der problematische Malgrund bald negativ bemerkbar: Man darf davon ausgehen, dass die graue und weiße Bemalung zu DDR-Zeiten gelegentlich erneuert worden war, wenn sich der Rußauftrag des Autoverkehrs und der allgemeinen Luftverschmutzung zu deutlich bemerkbar machte. Diese Schichtenabfolge von Schmutz und Farbe tendierte unter dem Einfluss von Regen, Frost und Wärme naturgemäß dazu, sich abzulösen. Zudem waren schon bald viele der Bilder von Graffiti entstellt und mit Plakaten überklebt (Abb. 2).

Allgemein gesprochen, waren die 90er-Jahre die Phase, in der die Berliner Bürger und Politiker die Mauer am liebsten vergessen wollten. Nur die Touristen hörten nicht auf, zu fragen „where was the Wall?“. Doch bis auf wenige Abschnitte, die vor dem Abriss bewahrt und unter Denkmalschutz gestellt worden waren (darunter 1991 auch die East Side Gallery einschließlich ihrer Bilder) war die Grenze aus dem Stadtbild verschwunden. Ersatzweise verfolgte man gegen Ende der 90er-Jahre

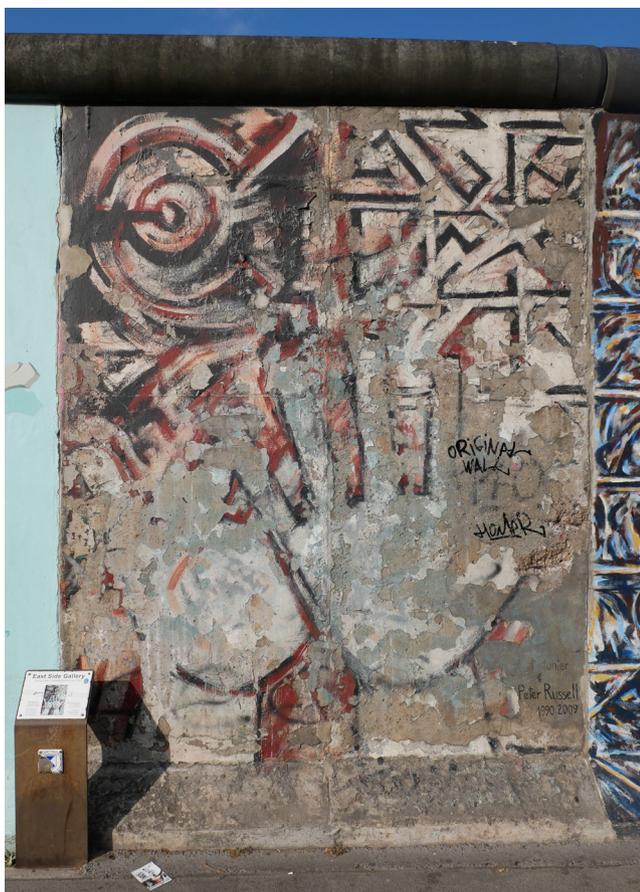


Abb. 4 „Zwei Hände“ von Margaret Hunter und Peter Russell, restauriert 2009

verschiedene künstlerische Ansätze zur Memorialisierung der Mauer. So entstand 1998 das offizielle Mauerdenkmal an der Bernauer Straße aus einem Wettbewerb, den die Architekten Kohlhoff und Kohlhoff gewonnen hatten, diverse ehemalige Grenzübergänge wurden durch Kunstwerke markiert.⁶

Nach Sichtung verschiedener Vorschläge entschied man sich letztlich dafür, den Grenzmaerverlauf in der Stadt mit einer Doppelreihe von Pflastersteinen zu markieren, in die in größeren Abständen ein Metallschild mit der Inschrift „Berliner Mauer 1961–1989“ eingelassen wurde. Eine besonders umstrittene Aktion im Jahr 2004, nämlich die Wiederaufrichtung der Mauer zu beiden Seiten des Checkpoint Charlie zusammen mit rund 1 300 Kreuzen zur Erinnerung an die Todesopfer an der innerdeutschen und Berliner Grenze, gab schließlich den letzten Anstoß für die Aufstellung eines dezentralen Mauer-Gedenkkonzeptes⁷ sowie die Einrichtung der Stiftung Berliner Mauer in der Trägerschaft des Bundes und des Landes Berlin.⁸

Das Interesse der auswärtigen Touristen an der East Side Gallery hielt während der 90er-Jahre unvermindert an; der Ort wurde zum festen Bestandteil jedes Berlin-Besuchs. Mit ihrem von Jahr zu Jahr erbärmlicheren Gesamtzustand erfüllten die Malereien jedoch immer weniger die Erwartungen der Besucher. Allerdings stemmten sich manche der Künstler tapfer gegen den Verfall ihrer Bilder und kamen gelegentlich zurück, um sie wiederherzustellen bzw. neu zu malen. Aus den Reihen der Künstler entstand dann auch eine Initiative zur Restaurierung der Galerie und zur dauerhaften Erhaltung. Wenn es dabei zum Teil auch um Vermarktung ging, so ist doch unzweifelhaft, dass diese Initiative auf ein allgemeines Bedürfnis reagierte, die Abfolge der Bilder an der East Side Gallery dauerhaft zu erhalten und besichtigen zu können.

Logistik und Technik

Die treibenden Kräfte einer dauerhaften Lösung für die East Side Gallery hatten ein ehrgeiziges Ziel: Die Wiederherstellung und dauerhafte Sicherung der Gemälde, die in einer gleichsam spontanen Aktion knapp ein Jahrzehnt zuvor entstanden waren, ohne dass man dabei eine langfristige Perspektive im Auge hatte. Doch diese Gemälde waren allenfalls noch in der Theorie existent: als Farbschicht zwischen einem mehr als zweifelhaften Untergrund einerseits und einem Überzug von Graffiti

und Schmutz andererseits. Dass diese Aufgabe aus denkmalpflegerischer Sicht praktisch unlösbar war bestätigte sich durch die modellhafte Restaurierung eines kleinen, nur zwei Mauersegmente umfassenden Werkes im Jahr 2000 (Abb. 3).⁹ Dieses Werk, „Zwei Hände“ von Margaret Hunter und Peter Russell, war relativ wenig von Graffiti beeinträchtigt, allerdings hatte der problematische Malgrund (von den Restauratoren im Jahr 2000 als „Materialsandwich“ aus Mauer-Anstrichen und Schmutz bezeichnet) bis dahin bereits zu starken Schäden und Verlusten an der Bildsubstanz geführt (Abb. 4). Das sorgfältig gereinigte und gesicherte, allerdings fragmentarische Werk, das im Jahr 2009 erneut restauriert wurde, sticht heute als der einzige kleine Bereich aus der ganzen langen Galerie heraus, der nicht nur die ursprüngliche Substanz aus dem Jahr 1990 aufweist, sondern der auch „Alterswert“ und fühlbare Authentizität ausstrahlt. Zwei Mauersegmente, von über 800! Denselben Ansatz für alle weiteren Elemente anzusetzen wäre indessen nicht nur unbezahlbar gewesen, sondern hätte auch in ästhetischer Hinsicht zu einem absolut unvermittelbaren Ergebnis geführt.

Der Ansatz der Befürworter und Betreiber einer Wiederherstellung der East Side Gallery zielte aus verschiedenen Gründen ja auch keineswegs auf Restaurierung und Konservierung nach denkmalpflegerischen Grundsätzen, sondern auf einen radikalen Reset: Das Ganze auf Null, und dann noch mal alles von vorn, aber diesmal richtig. Die beiden Hauptprobleme – katastrophaler Malgrund, und Beschädigung durch Graffiti und Umweltbedingungen – galt es dauerhaft zu lösen. Dies erfolgte dann (zunächst einem 300m langen Abschnitt im Jahr 2000 sowie für den übrigen Bereich im Jahr 2009) durch großflächiges Sandstrahlen der Flächen, wodurch natürlich alle authentischen Malereien komplett vernichtet wurden. Die teilweise freigelegten Betonarmierungen erhielten einen Korrosionsschutz, die Oberflächen wurden mit entsprechendem Zementmaterial wieder hergestellt; Risse und die baubedingten Fugen zwischen den Segmenten wurden verschlossen (Abb. 5). Auf die entsprechend vorbereiteten Flächen sollten dann die ursprünglichen Autoren ihre Gemälde jeweils erneut aufbringen – was indessen nicht immer gelang. Die fertigen Repliken erhielten dann eine Schutzschicht gegen Graffiti.

Dieser Rekonstruktion fehlt das Spontane, das Improvisierte des Originals, das auch durch den rauen Malgrund mit vermittelt wurde. Die neue Glätte und Perfektion der Bilder geben ihnen eine ganz andere Anmutung,



Abb. 5 Das Bild „Curriculum Vitae“ von Susanne Kunjappu-Jelinek nach der Sanierung des Betons im Jahr 2009. Das Bild wurde danach in veränderter Form neu gemalt

verstärkt durch Speckigkeit der Anti-Graffiti-Beschichtung: Kalt, museal – aber irgendwo auch ungewollt ehrlich in ihrem Neu-Sein (Abb. 6).

Cultural Significance und Authentizität

Der Moment der Sandstrahlung und damit der Vernichtung aller originalen Gemälde substanz ist der Moment, in dem die East Side Gallery, gemäß der traditionellen Standards europäischer Denkmalpflege, jede Bedeutung einbüßte: ohne Originalsubstanz keine Denkmalbedeutung. Dem, was danach kommt – der „Rekonstruktion“ – fehlt es an Authentizität. Sie besitzt keinen unmittelbaren Quellenwert für das, was in der Kunstaktion von 1990 geschaffen wurde. Selbst ihr dokumentarischer Wert ist geringer als der von Fotos aus der ersten Erschaffungszeit, da viele Gemälde in veränderter Form oder gar nicht wiederhergestellt wurden.

Dass das Sandstrahlen von Wandmalereien kein akzeptiertes denkmalpflegerisches Verfahren ist, liegt auf der Hand. Entsprechend negativ fielen deshalb auch viele Kommentare dazu aus, und auch der Verfasser dieses Artikels hat sich wohl gelegentlich kritisch dazu geäußert. Doch wie so oft muss man sich an eines der Axiome der Disziplin Denkmalpflege erinnern: „Man kann nicht nichts tun“. Im Klartext: Es reicht nicht, eine akademisch-theoretische Position einzunehmen und von da aus alle praktischen Interventionen zu kritisieren, sondern man muss diejenige Handlungsweise benennen können, die der Sachlage am ehesten gerecht wird. Was

das allgemeine Ziel angeht, so stellt die Charta von Burra konzise fest: „*Conservation* means all the processes of looking after a *place* so as to retain its *cultural significance*.“ Um die adäquate Herangehensweise zu finden, die die kulturelle Bedeutung so gut wie möglich bewahrt, muss man erst einmal herausfinden, worin genau die kulturelle Bedeutung besteht.

Kulturelle Bedeutung existiert nicht isoliert. Sie ist einem Objekt nicht fest eingeschrieben, sondern ist – verkürzt gesagt – ein gesellschaftliches Konstrukt der jeweiligen Gegenwart. Die entscheidende Zusatzfrage ist immer, *für wen* ist ein Objekt von Bedeutung? Kulturelle Bedeutung auszuloten und näher zu bestimmen ist nur möglich, wenn man die Bedürfnisse und Interessen der Menschen einbezieht und eingehender betrachtet.

Tut man dies, so stellt man fest, dass die East Side Gallery – trotz des erbärmlichen Zustandes, in dem sie sich ein Jahrzehnt nach ihrer Entstehung befand – niemals ihren ikonenhaften Status eingebüßt hat. Die millionenfach publizierten Bilder hatten eine Eigendynamik

entwickelt. Wie bei vielen der bedeutendsten Kulturerbestätten der Welt hatte ein massiver Übertragungsprozess stattgefunden: Träger der Bedeutung, war nun weniger der Ort, das physische Objekt, sondern vielmehr sein Bild, das die Menschen in den Köpfen trugen. Die Gallery war zu einem *lieu de mémoire* geworden, einem Denkmal in der kollektiven Imagination eines internationalen Publikums. Der über die Jahre hin ungebrochene Zustrom von Besuchern an den Ort beruht wohl darauf, dass man sich durch das Aufsuchen der physischen Lokalität und des Objektes einen schwer definierbaren Zuwachs an emotionaler Vergewisserung erhoffte.

Dass der Kontrast zwischen den Bildern in den Reiseführern und der Realität zu heftiger Enttäuschung führen musste, kann man sich vorstellen, doch tat das ihrer Bedeutung als Besuchermagnet keinen Abbruch. Angesichts des unablässigen Besucherstroms und des dadurch dokumentierten internationalen Interesses an der East Side Gallery ist es nachvollziehbar, dass das offizielle Berlin deren Zustand als peinlich empfand. Das Mauer-Gedenkkonzept des Jahres 2005 sah dann eine „Grundsanierung“ der Gallery vor. Was mit diesem vieldeutigen Begriff gemeint war, wurde durch die Ausführung im Jahr 2009 deutlich – eben die oben beschriebene radikale Lösung in Gestalt von Zerstörung und Neuaufbau.

Muss man diese Vorgehensweise aus denkmalpflegerischer Sicht verdammen, oder lässt sie sich fachlich rechtfertigen? Der Maßstab für die Beantwortung muss sein, ob die Maßnahme zur Erhaltung der *cultural significance* beigetragen hat oder nicht.

Denen, die für solche ikonenhaften Objekte Verantwortung tragen, stellt sich ja immer wieder die Frage, wie mit der Erwartungshaltung des Publikums umzugehen ist. Ist es im konkreten Fall besser, einen Ort so zu behandeln, wie es der Erwartungshaltung entspricht – oder nutzt man den Kontrast zwischen dem Erwarteten und dem tatsächlich Vorgefundenen für eine (wie auch immer geartete) didaktische Botschaft? Ein Beispiel für den erstgenannten Ansatz wäre der Zebrastrifen auf der Abbey Road in London. Weltweite Bedeutung erhielt er nicht aus sich heraus, sondern als Motiv des Covers für das gleichnamige Album der Beatles. Dumm war nur, dass der für das Foto genutzte Zebrastrifen vom Typ „Belisha Crossing“ anscheinend irgendwann an eine andere Stelle der Abbey Road verschoben worden ist, was die staatliche Denkmalbehörde nicht daran hinderte, ihn als Denkmal auszuweisen, mit der Begründung: „Whether or not it is the same crossing depicted on the album cover or one very close to the original site, it remains a



Abb. 6 Ausschnitt aus der East Side Gallery. Das linke Bild wurde 2009 neu gemalt, das rechte restauriert (Teil des Bildes „US Flagge“ von Peter Lorenz)

place of pilgrimage (...) for Beatles fans from all over the world.“¹⁰ Der neue Übergang übernahm nahtlos die Rolle des originalen Objektes: Wie man vor Ort und auch über eine Webcam¹¹ täglich verfolgen kann, überqueren unablässig Leute in der charakteristischen Gänsemarsch-Formation, wenn möglich zu viert, diesen Zebrastreifen und lassen sich dabei fotografieren (Abb. 7).

Ein Gegenbeispiel ist der Umgang mit der Berliner Mauer in der Bernauer Straße. Im Vorfeld des Wettbewerbes, der letztlich die Erinnerungslandschaft Berliner Mauer hervorbrachte, gab es eine Arbeitsgruppe, die die Grundsatzfragen des Konzeptes und des Umgangs mit dem Ort diskutierte und herausarbeitete. Eine Position, die dabei immer wieder vertreten wurde (gerade auch von jedem neu hinzu gekommenen Mitglied) war die, man müsse die Mauer hier genau so rekonstruieren, wie sie mal war – denn das sei es, was die Leute erwarteten und was sie brauchten, um sich den Schrecken der Grenze vor Augen zu führen.

Zwei Hauptargumente standen dem entgegen. Zum einen der prozesshafte Charakter der Grenze während ihrer Existenz zwischen 1961 und 1989: Welcher Zustand zu welchem Zeitpunkt wäre denn der richtige für eine Rekonstruktion gewesen? Vor allem aber: War denn der ruinöse, fragmentarische Zustand der Grenzanlagen einfach nur ein bedauerlicher Schaden, oder stellte er nicht vielmehr eine eigene, aussagekräftige Zeitschicht dar, als Zeugnis für die friedliche Überwindung der Mauer und für ihren Bedeutungswandel vom Werkzeug der Unterdrückung zum Symbol der Befreiung? Ein komplett rekonstruierter Grenzabschnitt hätte zweifellos viele Besucher beeindruckt, aber wie Novalis einmal bemerkte: „Nur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen. Das Vollständige wird nur genossen“¹² (will sagen: konsumiert). Wer sich anhand eines provozierenden Fragmentes klarmacht, warum die Situation so ruinös geworden ist, und sich dann vor dem eigenen geistigen Auge die frühere Situation rekonstruiert, nimmt zweifellos einen tieferen Eindruck mit, als derjenige, dem eine komplette und bruchlose Situation vorgestellt wird.

Wäre also für die East Side Gallery der zurückhaltende, bewahrende Ansatz zu bevorzugen gewesen, der – wie beschrieben – in der Restaurierung des Bildes „Zwei Hände“ verfolgt worden ist? Dem stehen schon praktische Gründe entgegen: Der finanzielle Aufwand wäre unverträglich hoch gewesen, und die meisten Bilder waren schlichtweg so heruntergekommen, dass eine solche Restaurierung insgesamt kein vernünftiges Ergebnis erbracht hätte.



Abb. 7 Standbild von der Webcam am Zebrastreifen auf der Abbey Road, London

Vor allem aber können die Methoden aus der Bernauer Straße deshalb nicht auf die East Side Gallery übertragen werden, weil die jeweilige kulturelle Bedeutung, der Denkmalwert, sich in den beiden Fällen sehr unterschiedlich darstellt. In der Bernauer Straße steht der Zeugniswert für die Berliner Mauer als Grenzanlage im Mittelpunkt der Bedeutung, und die Schäden illustrieren die Überwindung der Mauer und die nachfolgenden Diskussionen über den Umgang mit ihren Resten. An der East Side Gallery hingegen bilden die Grenzanlagen in Gestalt der Hinterlandmauer zwar die unverzichtbare materielle Grundlage des Denkmals, sie stehen aber nicht im Mittelpunkt: Entscheidend ist die Kunstaktion von 1990, die die überwundene Mauer überformt und umdeutet. Die Bemalung feiert die Befreiung von Diktatur.



Abb. 8 Besucherandrang an der East Side Gallery

tur und Unterdrückung. Sie ist das eigentliche Denkmal, ihretwegen kommen die Besucher.

So ist das Fragmentarische an der Bernauer Straße ein essentieller Teil der eigentlichen Botschaft; an der East Side Gallery hingegen ist bzw. war der fragmentarische Zustand schlicht nur ein Schadensbild. Die Bildergalerie ist ein emotionaler Ort. Sie belegt die Freude, Erleichterung, Feierstimmung der Zeit unmittelbar nach dem Mauerfall, steht aber auch für die Besinnlichkeit in diesem Moment der Neuorientierung, für die Hoffnung auf eine bessere Welt. Um funktionieren zu können, verlangt sie nach Lesbarkeit, Buntheit und – soweit möglich – auch Sauberkeit. Beschädigung, Schmutz und Graffiti mindern ihre Kernaussage und damit ihre kulturelle Bedeutung. Die aktuelle, im wesentlichen 2009 entstandene East Side Gallery ist ein Stellvertreter-Denkmal für das Original von 1990. Dieses Original war ein Werk des Momentes und für den Moment. Wie bei vielen anderen

Maueraktionen der Zeit, die heute vergessen sind, dachte niemand an eine Dauerhaftigkeit des gemeinsamen Werkes, an eine Musealisierung. Von dem Original von 1990 ist materiell nichts geblieben, aber sein Bild hat sich – über die Erwartungshalt von Abermillionen Besuchern – gleichsam eine neue materielle Form erzwungen.

Man kann diese neue Form und Substanz als nicht-authentisch ablehnen und für wertlos erklären, aber damit würde man die zweifellos bestehende kulturelle Bedeutung verkennen. Diese liegt nicht im Objekt selbst, nicht in seiner Substanz und Form, sondern in der Wahrnehmung der Menschen und in der Wertschätzung, die sie durch ihr Verhalten ausdrücken: Wie zum Zebrastreifen an der Abbey Road gehen die Leute nicht an die East Side Gallery, weil sie kulturelle Bedeutung besitzt, sondern die East Side Gallery besitzt Bedeutung, weil die Leute in Scharen hingehen (Abb. 8).

Anmerkungen

- 1 Harrison 2011, Wilke 2011.
- 2 Schmidt 2009a.
- 3 Der Mauerabschnitt hat auch einen kurzen Auftritt in dem Film "Die Architekten", der 1989/90 gedreht wurde.
- 4 Schmidt 2009b.
- 5 East Side Gallery 2010.
- 6 Feversham/Schmidt 1999, 149ff.
- 7 https://stiftung-berliner-mauer.de/de/uploads/stiftung_dokumente/gesamtkonzept.pdf.
- 8 <https://stiftung-berliner-mauer.de/de/stiftung-8.html>.
- 9 Durchgeführt unter der Leitung von Prof. Werner Koch, FH Potsdam.
- 10 Nach <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1340876/Abbey-Road-zebra-crossing-famous-Beatles-given-Grade-II-listing.html> (12.03.19).
- 11 <http://www.onabbeyroad.com/cam.htm>.
- 12 Nach Kieser 2007, S. 4.

Literatur

- East Side Gallery 2010: N.N., East Side Gallery, Leipzig o.J. (2010)
- Feversham/Schmidt 1999: Polly Feversham, Leo Schmidt, Die Berliner Mauer heute – Denkmalwert und Umgang, Berlin 1999
- Harrison 2011: Hope M. Harrison, Ulbrichts Mauer – Wie die SED Moskaus Widerstand gegen den Mauerbau brach, Berlin 2011 (Originalausgabe: Driving the Soviets up the Wall, Princeton 2003)
- Kieser 2007: Clemens Kieser, Wie lange dauert der neue Glanz der Werke? – Von der Obszönität der Rekonstruktion, in: kunsttexte.de, 3.2007, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7721/kieser.pdf> (12.03.19)
- Schmidt 2009a: Leo Schmidt, Architektur und Botschaft der „Mauer“ 1961–89, in: Die Berliner Mauer – Vom Sperrwall zum Denkmal, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 76/1, Bonn 2009, S. 53–69
- Schmidt 2009b: Leo Schmidt, Vom Symbol der Unterdrückung zur Ikone der Befreiung – Auseinandersetzung, Verdrängung, Memorialisierung, in: Die Berliner Mauer – Vom Sperrwall zum Denkmal, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 76/1, Bonn 2009, S. 169–186
- Wilke 2011: Manfred Wilke, Der Weg zur Mauer – Stationen der Teilungsgeschichte, Berlin 2011

Bildnachweis

- 1 Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BChlenstra%C3%9Fe_1987.jpg (12.03.19)
- 2–3, 5 Karin Kaper Film
- 4, 6, 8 Leo Schmidt (2018)
- 7 Webcam auf der Abbey Road, London, <http://www.onabbeyroad.com/cam.htm> (28.02.19)