

XVII Leipziger Schule

Thomas W. Belschner

Leipzig hat jene Kunst hervorgebracht, die in Westeuropa als »Kunst der DDR« zuerst aufgenommen worden ist. Die Bezeichnung »Leipziger Schule« verknüpft zumal die Namen bedeutender Maler miteinander und gibt doch mehr Aufschluss über die Stätte ihres Wirkens als über einen gemeinsamen schulbildenden Stil. Die Stadt Leipzig, einst Geburtsstätte herausragender Maler wie Max Klinger und Max Beckmann, ist auch der Ort, an dessen Kunsthochschule die steifleinernen Aufgüsse des russischen und deutschen Realismus des 19. Jh. gefertigt wurden, was dazu beitrug, dass die Stadt in ihrer künstlerischen Bedeutung zeitweise in provinzielle Tiefen versank. Diese konträren Verläufe wirkten jedoch spannungsreich auf das malerische Klima der nachfolgenden Generationen nach dem 2. Weltkrieg.

Die »Leipziger Schule« ist ein Phänomen der 60er und 70er Jahre. Zu ihr gehörten vor allem die Maler Bernhard Heisig, Werner Tübke und Wolfgang Mattheuer. Sie alle hatten an der Hochschule für Grafik und Buchkunst studiert und dort in den 60er Jahren selbst als Lehrer zu wirken begonnen. Sie sind die »Väter« der seit 1972 so oft zitierten, bejubelten und umstrittenen »Leipziger Schule«. ¹ Zwei Hauptwege gegensätzlicher Malerei zeichneten sich bei dieser Schule ab: eine sachliche, von der Zeichnung bestimmte Malerei bei Werner Tübke und eine expressive, zum Sinnhaften gesteigerte Kunstauffassung bei Bernhard Heisig. Mattheuers sinnbildhafte Gleichnisse, die sich auf reale Gegebenheiten beziehen, stehen nicht zuletzt auch in der Tradition der deutschen Romantik und der Nüchternheit der Neuen Sachlichkeit.

Trotz expressiver Tendenzen – zum Beispiel bei Heisig – trat die Ambivalenz zu Literatur und Philosophie als besonderes Kennzeichen der Leipziger Malerei hervor. Einmal durch den Einfluss der Hochschule für Grafik und Buchkunst, die sich am Literarischen und am Buch orientiert, zum andern ließe sich dies auch als ein Fortleben Klingscher Gedankenkunst feststellen.

In der *Flucht des Sisyphos* (Kat. 154) von 1972 wähnt sich der Betrachter beim ersten Hinsehen vor einem eher anheimelnden Abbild dessen, was gemeinhin unter »romantisch« missverstanden wird, doch schon der nächste Blick zeigt, dass hier nicht die Eindeutigkeit der Idylle gemeint ist. Ein Jedermann in Arbeiterkluft lässt die riesige Stein- und Weltkugel, die er endlos den Berg hinaufschuftete, im Stich und flieht in eine offene Tal-Landschaft. Es steht außer Frage, dass der sich zum Sozialismus bekennende Mattheuer in seinen Bildern mit Hilfe des Mythos eingängiger Metaphern – wie der vom heroischen Sisyphos, der Mal für Mal einen Stein bergan wuchtet, nur um ihn wieder herabrollen zu sehen – eine Kritik am SED-Regime übte, die unter den gegebenen politischen Verhältnissen im Osten einer mutigen Gratwanderung gleichkam. ²

Mythos und Geschichte holten die Gegenwart in der DDR-Kunst immer mehr ein, sogar eine christliche Ikonografie lebte wieder auf und drängte in den beiden letzten Jahrzehnten eine flache sozialistische Programm- und Parteikunst an den Rand. Werner Tübke wurde zum bedeutendsten Protagonisten auf diesem Terrain. Kein anderer Künstler innerhalb der »Leipziger Schule« hat sich auch so prinzipiell den Sprachformen moderner und zeitgenössischer Kunst verweigert. Aufsehen erregten in den 60er Jahren die aus Tübkes innerem Antrieb begonnenen systematischen Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus. Er wählte die Erinnerungsperspektive, versuchte eine Bewusstseinsanalyse in den zahlreichen Variationen zum Thema *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (Kat. 156). Es entstanden allegorisch-surreale Darstellungen eines NS-Richters und seiner sich fortzeugenden Untaten und Helfershelfer. ³ Hier wird eine Besonderheit Tübkes deutlich: das treffende kunsthistorische Zitat, die unerwartete Aktualisierung mit Blick auf Geschichte und Gegenwart. Gleichzeitig verweist das Bild darauf, dass die ikonografischen Zeichen wichtig



Kat. 153
Volker Stelzmann
Gehäuse 1983

Die Leipziger Lehrer waren schulbildend. Sie können auf Nachfolger und zugleich auf »Überwinder« verweisen: Mattheuer auf Pfeifer, vielleicht Tübke auf Rink und Stelzmann sowie Heisig auf Ebersbach, Giebe, Libuda und andere. Im Spannungsfeld von Sachlichkeit, Manieriertheit und Expressivität erweist sich im Rückblick, dass die »Leipziger Schule« alles andere als ein homogenes Gebilde oder gar auf eine verbindliche Stildoktrin festgelegt war.

werden als eine der vielen Möglichkeiten des realistischen Ausdrucks. Der Bilderzyklus wurde von scharfen Strategen parteikonformer Kunstpolitik als »borniert subjektiver Idealismus« verurteilt und führte 1968 beinahe zur Entlassung Tübkes aus dem Hochschuldienst.

Das Haupt der expressiven Tendenz innerhalb der »Leipziger Schule«, dessen Werke durch leidenschaftliche Farbbehandlung aufgefallen sind, ist Bernhard Heisig. Er wurde zum Inszenator vielgliedriger Figurenkonstellationen, beeinflusst vom »Welttheater« eines Max Beckmann oder der Kunst Lovis Corinth und Oskar Kokoschkas. Er ist ein Dramatiker des Bildraumes. In der *Beharrlichkeit des Vergessens* (Kat. 161) von 1977 entlädt er vor der im Hintergrund zitierten Mitteltafel des Kriegstriptychons von Otto Dix ein furioses Schauspiel taumelnden Überlebens. Das Gemälde ist ein Zerrbild der Angst, falscher Lebenslust und anhaltender Gewalt und zugleich eine Mahnung vor einer fatalen Verdrängung der Geschichte. ⁴ Heisigs Bilder sollen allerdings nicht als Historienbilder verstanden werden, vielmehr sind es »Bilder, die sich mit Hilfe von Historie zur Zeit äußern«. ⁵

Zu einer jüngeren Generation von Künstlern, die sich aus der »Leipziger Schule« entwickelt haben und ab den 70er Jahren verstärkt auftraten, gehören Volker Stelzmann und Arno Rink. Sie könnte man als Epiker einer sachlichen Tendenz bezeichnen. Volker Stelzmann war zu seiner Zeit unter ihnen stilistisch der Robusteste. Seine Bilder *Gehäuse* (Kat. 153) und *Jürgen* (Kat. 160), beide entstanden 1983, veranschaulichen den nüchternen genauen Malvorgang. Formale Anregungen vom Verismus eines Otto Dix, aber auch die Rezeption der Malerei des Manierismus und Elemente der Pop-Art werden hier kritisch verwertet.

- 1 Lang Leipzig 2002, S. 258.
- 2 Iden, Peter: Zit. nach: Ausst. Kat. Wolfgang Mattheuer. Retrospektive. Mössinger, Ingrid / Drechsel, Kersten (Hg.). Kunstsammlungen Chemnitz, Leipzig 2002, S. 74.
- 3 Gillen / Haarmann 1990, S. 378.
- 4 Jacobi, Fritz. Zit. nach: Neue Nationalgalerie Berlin. Museumsführer. München 1997, S. 113.
- 5 Lang Leipzig 2002, S. 119.



Wolfgang Mattheuer

Ich glaube, Sisyphos ist eine Figur, die durchaus im Bewußtsein der Menschen lebt, das zeigt sich im Sprachgebrauch. Sisyphosarbeit ist jede sinnlose Arbeit, zum Beispiel auch etwas zu produzieren und den baldigen Verschleiß schon einzuplanen. Der Begriff ist durchaus auszuweiten auf die Entfremdung des Menschen von seiner Arbeit im Marx'schen Sinne, auf das eigentlich Ahumane der kapitalistischen Produktionsweise. Der Sozialismus muß dazu die Alternative geben, ohne daß schon genau zu sagen wäre, wie die wirkliche Lösung aussieht. Hier wird sich die neue Qualität der sozialistischen Produktionsweise herausbilden und zeigen müssen, und die Attraktivität kapitalistischer Produktion wird verlieren, weil etwas Besseres entsteht, etwas Humaneres, eine Alternative zur Wegwerf-Gesellschaft.

Wolfgang Mattheuer. Zit. nach: Mattheuer. Maler und Werk. Wolfgang Mattheuer in einem Interview mit der *Leipziger Volkszeitung*, 1973. Dresden 1976, S. 29.

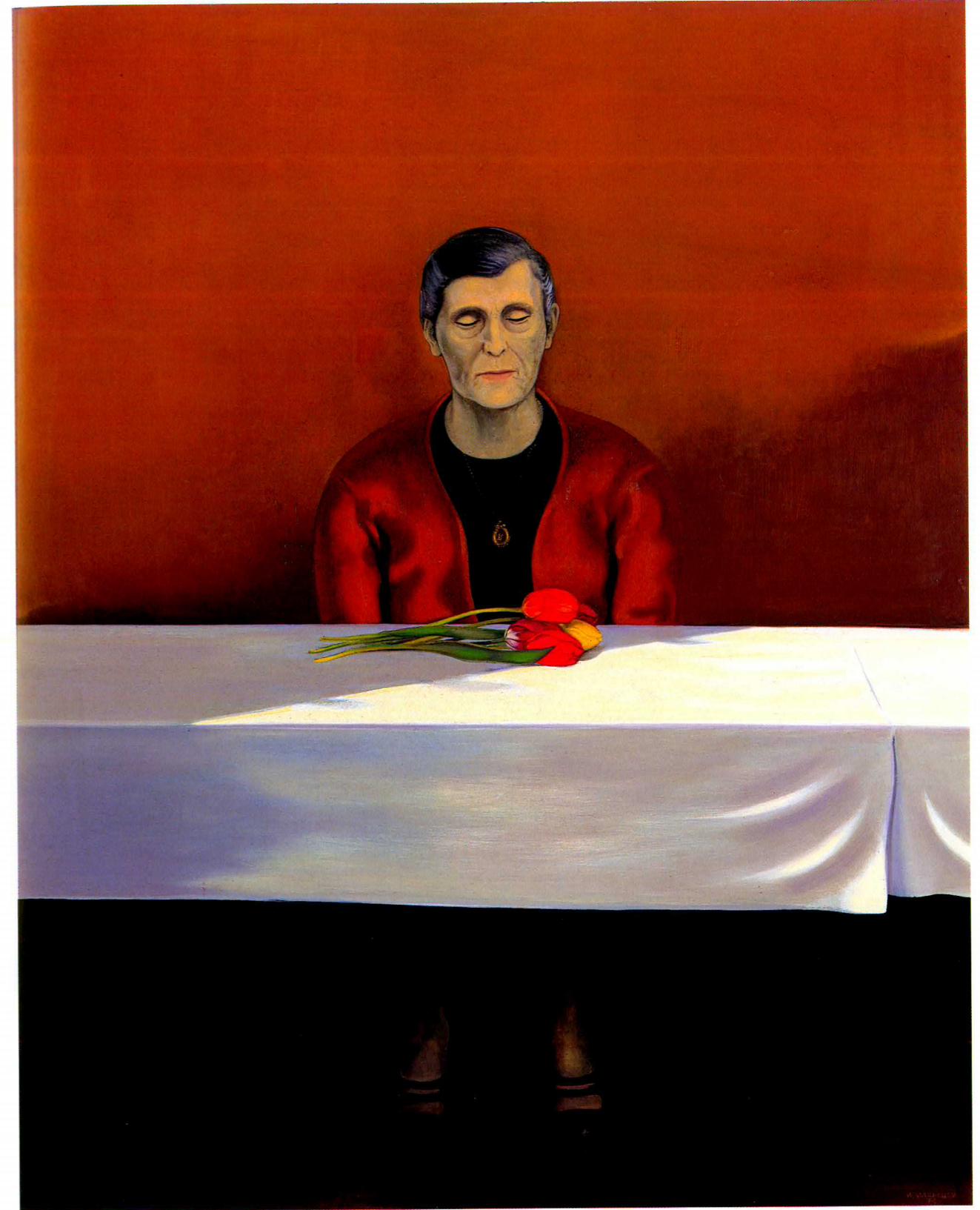
Von meiner »Ausgezeichneten« habe ich nie behauptet: »So ist es absolut.« Sondern es ist ein Stück der Wahrheit, ein besonderes Stück vielleicht – nämlich dieses Stückchen, das allzuleicht vergessen wird, weil es kein gemütliches Stückchen Wahrheit ist.

Wolfgang Mattheuer. Zit. nach: Wolfgang Mattheuer. Äußerungen. Reclam Leipzig 1990, S. 55.

Was an den Bildern erstaunt, ist die offene Kritik an den Verhältnissen. Mattheuer ist zweifellos ein Meister der zu DDR-Zeiten gepflegten Kunst der Anspielungen und versteckten Botschaften. Dennoch kann der Betrachter in seinen Gemälden lesen wie in einem klar formulierten Text. So entspricht seine »Ausgezeichnete« (ein Porträt seiner Mutter von 1973/74) ganz und gar nicht dem Ideal einer Heldin der Arbeiterklasse.

Ulrich Clewing. Zit. nach: Ein Versprechen, das sich nur zum Teil erfüllt. In: *Tagesspiegel*, 26.7.2002, S. 23.

Kat. 154
Wolfgang Mattheuer
Die Flucht des Sisyphos 1972



Kat. 155
Wolfgang Mattheuer
Die Ausgezeichnete 1973–74

Mattheuers »Die Ausgezeichnete« ist in der Pressekritik vorwiegend als die Verkörperung eines bescheidenen, einfachen Menschen interpretiert worden, den die Ehrung in Verlegenheit bringt. Ich leugne nicht, daß dies eine gültige Deutungsmöglichkeit ist. Aber ich habe noch anderes in diesem Bild gesehen; zum Beispiel, ob in

unserem System der Sorge um den Menschen alles so perfekt eingerichtet ist, ob da nicht einer trotz Kollektiv und vielfältiger Anerkennung von Leistungen einsam sein kann oder sich unverstanden fühlt?

Klaus Weidner. Zit. nach: Sinnbilder. In: *Sonntag*, 23.2.1975, S. 3.



Detail aus Kat. 156

Werner Tübke

Der von dem Leipziger Maler Werner Tübke selbstthematized Bilderzyklus ist ein Beispiel für die selten offene Auseinandersetzung mit den Schrecken und Verbrechen des 2. Weltkrieges. Auch in der antifaschistisch bemühten DDR überforderte und lähmte diese jüngste Vergangenheit die Künstler der Nachkriegszeit. Verdrängung und Verweigerung der Geschichte in den meisten Bereichen innerhalb der Künste war die Folge. Zwischen den Jahren 1965 und 1967 entstanden insgesamt 11 Bilder, 15 Aquarelle sowie 65 Zeichnungen und Studien im Werk des Künstlers, die Zeugnis einer Auseinandersetzung mit dem verdrängten Thema sind. Werner Tübke entwickelte in dem Zyklus die Figur des omnipräsenten Machthabers innerhalb des Staates mit dem herkömmlichen Namen »Schulze«, stellvertretend für einen fiktiven Jedermann. Zudem interpretiert dieser Maler mit Vorliebe Geschichte durch Geschichte. Es ist auch der Versuch durch die Schaffung historischer Bewusstseins- und Bildformen die widersprüchlichen und irrationalen Ereignisse als ein Scheitern der Geschichte zu entlarven, zu verarbeiten und zu bewältigen.

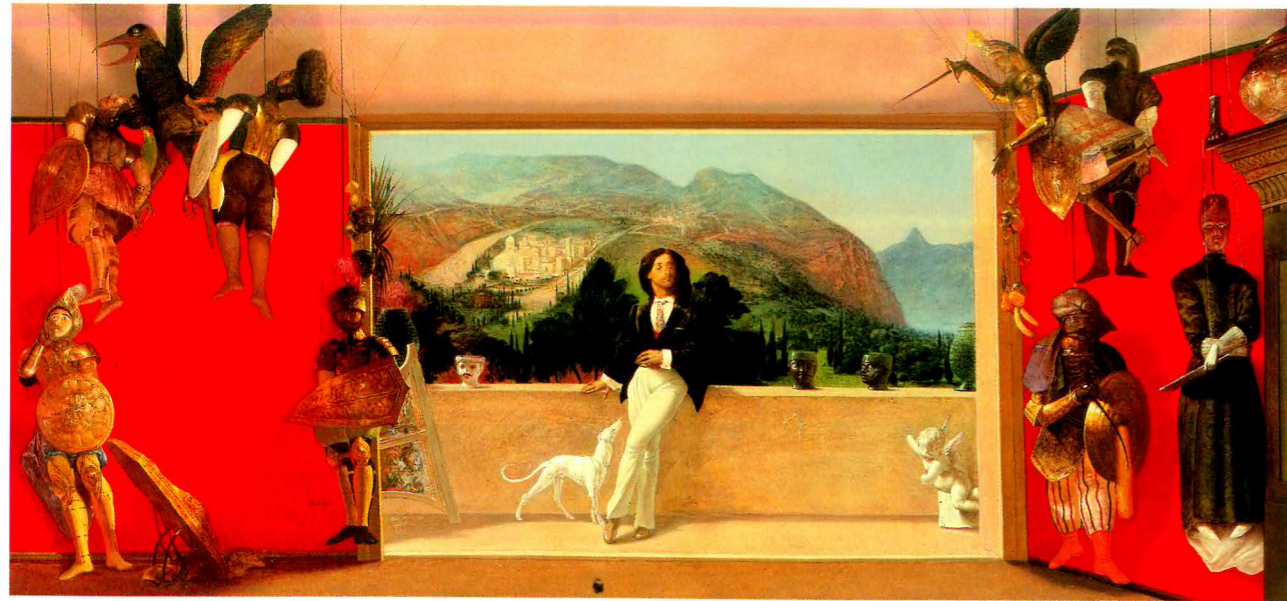
Thomas W. Belschner (2003)

Die dargestellte Objektwelt ist dem Koordinatensystem des Bewußtseins des Richters zugeordnet und zwar additiv in der Methode, in einem Nebeneinander und Aufschlüsseln von Verhaltensmöglichkeiten. Eine Verschlüsselung, ein Schwer-Machen der Rezeption war nicht geplant. Gedanklicher Ausgangspunkt sind im Prinzip neofaschistische Tendenzen in der Bundesrepublik, hinzu kamen Anregungen vom Auschwitz-Prozeß usw. Eine völlige Neutralisierung, ein »Es« im Ausdruck schien mir notwendig zu sein, um mit harter Latinität kein Mitleid mit dem Dr. jur. Schulze aufkommen zu lassen. [...] Mein Prinzip ist, von links unten bis rechts oben mit einer Formel durchzumalen. Die Farbe ist nicht sehr harmonisch, und es ist eine Malerei »wider besseres Wissen«. An Stelle eines harmonischen Komplexes kommt stattdessen ein schrilles Trompetengelb, um den Betrachter nicht zur Ruhe kommen zu lassen, um ihn ästhetisch nicht einzulullen, um hart zu bleiben in der Farbigkeit. Das Ganze ist schrill, »wider den Strich gemalt«. Ich glaubte, daß das notwendig ist; bei diesem Thema schien es mir richtig zu sein.

Werner Tübke. Zit. nach: Berlin (Ost) 1979 (1), S. 180.



Kat. 156
Werner Tübke
*Lebenserinnerungen des
Dr. jur. Schulze (III) 1965*



Werner Tübke

Das Absurde des Kontrasts zwischen einer herrlichen, fruchtbaren, sonnenüberstrahlten Natur und der geradezu grotesken gesellschaftlichen Misere mußte die Imaginationskraft Tübkes wieder zum Phantastischen, ja Dämonischen drängen. Nicht zufällig greift sein ausdrucksstärkstes und schönstes Italienbild, das »Bildnis eines sizilianischen Großgrundbesitzers mit Marionetten« von 1972, im Motivischen und Kompositorischen auf bestimmte Prinzipien der 3. Fassung der Dr.-jur.-Schulze-Serie von 1965 zurück. Hier wie dort prägt – allerdings mit verändertem Vorzeichen und stilistisch völlig verschieden – die schicksalhafte Verbindung zwischen Mensch, Marionette und Landschaft sowie die zentral gesetzte negative Hauptfigur die Aussage. Dabei hatte der Maler zunächst ein ganz normales Milieuportrait eines schönen jungen Sizilianers gedacht, den er zuvor gezeichnet hatte. Gleichsam unter der Hand wurde daraus während des Malprozesses ein entlarvendes vielschichtiges Typenportrait des Vertreters einer parasitären Klasse.

Günther Meißner. Zit. nach: Meißner, Günther: Werner Tübke. Leipzig 1989, S. 124.

Dann traf ich auf das Bild von einer Arbeitsgruppe.

Trotz vorweisbarer Schutzhelme handelte es sich hier um niemand anderen denn den Herrn Jesus Christus im Kreis von Jüngern. Gemalt war das wie von Caravaggio, sagen wir, oder von Tizian. Zumal in dieser Umgebung löste das in mir sehr sonderbare Assoziationen aus:
Zinsgroschen = Mehrwert = Vergesellschaftung = Prämiendiskussion
Oder:
Kreuzigung = Zimmermannsarbeit = Christus-Beruf = sozialistischer Wohnungsbau.
Oder:
Plandiskussion = Überzeugungsarbeit = Gleichnis vom Weinstock.

Rolf Schneider. Zit. nach: Walther 1978, S. 138.

Kat. 157
Werner Tübke
Sizilianischer Großgrundbesitzer mit Marionetten
1972



Kat. 158
Werner Tübke
Gruppenbild (auch Brigadebild)
1971–72



Uwe Pfeifer

Rechts gleich im ersten Saal bekommt man für gewöhnlich zum ersten Mal Streit; bei Uwe Pfeifers ›Feierabend‹. Das Bild steht nämlich in schreiendem Kontrast zur Gemütlichkeit des Titels. Es scheint zu fragen, wie wir uns eigentlich zueinander verhalten in unserem Land. Und diese Frage wird von kaum einem Besucher überhört, nur – die Antworten fallen sehr unterschiedlich aus. ›Diese Eleganz, dieses giftige Grün, dieses Violett. Gutgekleidete Egoisten. Das bedrückt mich auch.‹ – ›Unfug. Wir fahren immer zusammen nach Hause, und dabei wird viel gemeinsam besprochen: die Kinder, die Wohnungssorgen, was man der Frau zum Geburtstag schenken soll, über die Arbeit auch.‹ Fallen solche extrem zueinanderstehenden Bemerkungen, dann verstehe ich immer mehr, daß jedes Bild für den, der es ansieht, wie ein Spiegel ist, aber auch wie ein Fenster.

Ulrike Bresch. Zit. nach: Aus dem Tagebuch einer Studentin. In: *Forum* 21/1977

Kat. 159
Uwe Pfeifer
Feierabend 1977



Kat. 160
Volker Stelzmann
Jürgen 1983



Bernhard Heisig

Im Zentrum des Bildes der Kriegskrüppel, der immer noch, wie in panischer Verzweiflung, lachend das Verdienstkreuz hochhält, hinterfangen von dem in diesem Kontext trotzig-ironisch anmutenden Schriftband »Wir sind doch alle Brüder und Schwestern«. Und wir, diese »Brüder und Schwestern«, finden uns in schlaglichtartig hingeworfenen Lebenssituationen wieder: als nacktes Liebespaar, als Mörder und Opfer, als tötender und toter Soldat, als Gefangene hinter Gittern, als schreiendes Gesicht, als angestrengt Helikon blasender Narr, als grellgeschminkter, blutender Kopf und – Bild im Bild – als Menschenchaos auf dem Kriegsschauplatz, ein Zitat aus dem Triptychon *Der Krieg* von Otto Dix. Die schon durch die räumliche Verschränkung unwirtliche Szenerie, in der gegensätzliche Richtungskräfte ihr wildes Spiel treiben, stellt beziehungslose Sequenzen nebeneinander, vergleichbar ineinandermontierten Filmstills. Das Bild liefert keine fortlaufende Erzählung, sondern zeigt wertfrei kleine und große Ereignisse, wie sie jedem Durchschnittsbürger begegnen können. Der eindringliche Bildtitel erinnert uns alle an unsere eigene Bereitschaft, Schrecken und Entsetzen zu verdrängen, uns, wie die Bildfiguren, besinnungslos und immer wieder unseren eigenen kleinen Freuden und Leiden auszuliefern. Das »Wir sind doch alle Brüder und Schwestern« wird damit auf einer zweiten Ebene zur Mahnung, uns aus

dieser Isolation zu befreien, aus dem »Chaos« der Vereinzelung in die Stärke der Gemeinschaft zurückzufinden.

Carla Schulz-Hoffmann. Zit. nach: Ausst.Kat. Bernhard Heisig Retrospektive. Merkert, Jörg / Pachnicke, Peter (Hg.). Zentrum für Kunstausstellungen der DDR / Berlinische Galerie, Berlin (West) u. a. München 1989, S. 72 f.

Kat. 161
Bernhard Heisig
Beharrlichkeit des Vergessens 1977

Kat. 162
Arno Rink
Versuchung II 1983

