

»Mitarbeit an einem Weltbild«: die Leipziger Schule*

Karl-Siegbert Rehberg

I. »Erste Leipziger Schule«: Das Scheitern des Dogmatismus

Nach dem Zusammenbruch eines gesellschaftlichen und politischen Systems verändern sich in dramatischer Weise auch Präsentation und Geltung von Kunstwerken, welche in diesem Rahmen entstanden sind. Das belegen seit 1995 fast alle Ausstellungen mit Kunst aus der DDR, die von großen Teilen des Publikums und der ausgestellten Künstler als »Schauprozesse« empfunden wurden.¹ Die von Eugen Blume und Roland März zusammengestellte Retrospektive will demgegenüber versuchen, die Werke auch wieder ästhetisch ins Recht zu setzen. Dabei wird die Dimension der wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen künstlerischer Arbeit und dem Kunstsystem der DDR, somit auch die zentrale Funktion, welche die Künste für das sozialistische Gesellschaftsprojekt hatten, der unmittelbaren Wahrnehmung entzogen. Das zeigt sich deutlich an einem Zusammenhang, der weder als lokale Reminiszenz noch als Nebenfolge der Existenz einer Kunstakademie angesehen werden kann: Es handelt sich um die *Leipziger Schule* als dem zentralen Kunstprojekt der DDR.

»Schul«-Begrifflichkeiten

Schon der »Schul«-Begriff ist vieldeutig und – wie aus einer Innenperspektive zumeist – mehr als *umstritten*, nämlich: *bestritten*. Stets stehen den Beteiligten die (bis zu persönlicher Abneigung steigerbaren) Differenzen lebendiger vor Augen als die (von außen deutlicheren) Gemeinsamkeiten. Auch wird befürchtet, dass eine solche Zuschreibung zur Etikettierungsfalle werden könne, zur Schublade, in die man sich nur allzu gedankenlos einsortiert (oder abgelegt) sieht. In diesem Sinne – und zumindest damit dürften sich auch die anderen dieser Schule zugeordneten Künstler (Bernhard Heisig, Werner Tübke, wohl auch Willi Sitte) mit ihm einig sein – äußerte Wolfgang Mattheuer: »Ich hab mit den anderen nur den Ort der Arbeit gemeinsam. Mehr sonst nicht.«² Derlei Vorbehalte gelten ganz ebenso für wissenschaftliche »Schulen«, besonders jedoch für Künstlernetzwerke. Deren Neigung zu Gruppennähe, zu einem Vertrauens- und Vertrautheitshintergrund auf der Grundlage informeller Verbundenheit steht in Spannung zu einem – seit der Renaissance sich durchsetzenden und dann noch einmal in der Romantik gesteigerten – Anspruch auf individuelle Eigengeltung. Da mag man sich strategisch zusammentun, mag arbeitsteilig Probleme bewältigen und Einflusschancen zu sichern suchen – aber vor den Auftraggebern, den Mäzenen (auch in Gestalt von Staatsfunktionären), den Akteuren auf dem Kunstmarkt und in den Museen und in viel höherem Maße noch vor »der Kunstgeschichte« steht man doch als Einzelner, sozusagen wie jeder Christenmensch vor Gottes Jüngstem Gericht. Dies gilt schon deshalb, als man einer Profession angehört, welcher der Geniemythos eingeschrieben blieb. Aus derlei Gründen ist den Dementis der Beteiligten in der Debatte um Einflusszusammenhänge und Akteurskreise, um Interessentkartelle und Künstlergruppen stets mit Vorsicht zu begegnen. Auch verweist der Begriff »Schule« keineswegs auf Homogenität. Zudem ist er schon in der alltäglichen Rede von Künstlerinnen und Künstlern vieldeutig, da Studierende und Professoren ihre Kunsthochschulen ganz selbstverständlich und sozusagen vertraulich »Schule« nennen, weshalb es in diesem Sinne immer schon eine z.B. Düsseldorfer oder Dresdner »Schule« gegeben hat.

Im Falle Leipzigs handelt es sich aber keineswegs nur um diese vage Rede-weise, welche allenfalls die Ähnlichkeit von Stilen, Sujets oder Rollenentwürfen der beteiligten Künstler oder die Prägung durch bestimmte Lehrer meinen könnte, denn dieser Ausdruck kann auch konzeptionell umgedeutet werden.³

* Vgl. Leipzig 1984, in dem der Begleittext von Dieter Gleisberg (S. 3–12) den Titel »Die Chance, an einem Weltbild mitzuarbeiten« trug. In den Anmerkungen genannte Künstlerinterviews wurden – wenn nicht anders vermerkt – von Paul Kaiser und mir durchgeführt.

1 Vgl. Rehberg, Karl-Siegbert: Bildinszenierungen. Institutionenanalytische Anmerkungen zu Kunstausstellungen – am Beispiel der Präsentation von Kunstwerken in und aus der DDR. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart/Weimar 2001, S. 198–225.

2 Wolfgang Mattheuer in der Hörfunksendung von Marina Farschid: *Ikarus muss fliegen*. Der Maler Wolfgang Mattheuer im Porträt. MDR 2002.

3 Negierend wurde der Begriff *Leipziger Schule* vielleicht 1911 erstmals gebraucht; vgl. Hartleb, Renate: *Von Max Klinger bis zur »Leipziger Schule«*. In: Guratzsch / Großmann 1997. S. 35–45, hier S. 36.

Leipzig wurde als Hochburg des Sozialistischen Realismus zum Zentrum dessen, was wirklich »Malerei der DDR« genannt werden kann. Dabei hat sich das, was mit einer »Leipziger Schule« gemeint sein kann, von 1945 bis in die Zeiten des Zusammenbruchs der sowjetischen Hegemonie und der in dieser Ereignisverkettung von unten erzwungenen Selbstaflösung der DDR (»Wir sind das Volk«) vielfach verändert. Schon in der Sowjetischen Besatzungszone gab es den ersten Versuch, an der traditionsreichen *Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe* eine freie Malklasse einzurichten. Das geschah gegen den Willen Walter Tiemanns, der – als Direktor schon von den Nazis entlassen – nun nach seiner Wiedereinsetzung sofort von den Kommunisten überspielt wurde und nach wenigen Monaten zurücktrat. Hatte dieser erste Nachkriegsdirektor an die Traditionen der Buch- und Schriftkunst anknüpfen wollen, durch welche die Leipziger Hochschule weltberühmt geworden war, traten im Zusammenspiel mit den neuen Herren nun »fortschrittliche« Protagonisten auf den Plan: Carl-Kurt Massloff und Max Schwimmer hatten »große Kunst«, »neue Bildinhalte« und »eine neue politische Ausrichtung der Kunstjugend«⁴ im Sinn. Hinzu kam noch der Architekt Kurt Magritz, der hier Kunstgeschichte und Soziologie anbot und sich später als hilfreicher »publizistischer Adlatus«⁵ der neuen Programmatik erwies, nämlich als Redakteur der von der Sowjetischen Militäradministration für Deutschland (SMAD) herausgegebenen *Illustrierten Rundschau*, für die er kurzzeitig übrigens Wolfgang Mattheuer als graphischen Gestalter mit nach Berlin nahm.

Kunst-»Erziehung«

Diese »Erste Leipziger Schule« stand ganz im Dienste der *Kunst als »Erziehungsmittel«*⁶, die nach dem verbrecherischen Nationalsozialismus dazu beitragen sollte, den Aufbau der neuen, sozialistischen Gesellschaft zu befördern. Aus diesem Geist sollte Leipzig als »politisch korrekte Musteranstalt«⁷ entwickelt werden. Aber schon 1947 wurde auch die Brüchigkeit dieses Versuchs deutlich, etwa wenn es in einem Bericht der Abteilung *Kultur des ZK der SED* über »Die Situation der Intelligenz in Leipzig« hieß, dass dort (vor allem durch Massloff und Magritz) »eine ausgesprochen fortschrittliche Theorie entwickelt [wurde], die in ihrer Radikalität jedoch die Praxis eher gelähmt als befruchtet hat«.⁸ So wurde die Leipziger Hochschule in der Anfangsphase der DDR zu einem besonderen Ort der Produktion des Sozialistischen (d.h. teleologischen und »typologischen«⁹) Realismus, dessen Leistungsschau die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden im Jahre 1953 wurde. Dieser Erfolg markierte zugleich die tiefste Krise und den Abbruch des mit dem Namen Massloff verbundenen Projektes. Rückblickend wird dieser erste Anlauf durchgängig in schwarzen Farben gemalt: Noch zwanzig Jahre danach wird über den »tiefen Unmut« einzelner Leipziger Künstler mit diesen Ausbildungsjahren berichtet. Der »Proletkult« Massloffs wurde angeprangert, und während mit dem »brillanten Dialektiker und Redner« Kurt Magritz noch ein »intellektuell offenes Klima« möglich war, blieb nach dessen Weggang nach Berlin nur noch die »totale Sonnenfinsternis« übrig: also Massloff.¹⁰ Zwar hatten die Leipziger auf der stalinistischsten der zehn zentralen DDR-Kunstausstellungen in Dresden ihren großen Auftritt, dieser aber erwies sich als »Pyrrhus-Sieg«.¹¹ Zuerst blieben Lobeshymnen nicht aus, die von Kurt Magritz und Helmut Holtzhauer, dem Vorsitzenden der *Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten*, angestimmt wurden. Letzterer rezensierte sich sozusagen selbst, denn er war am Abend vor der Eröffnung, die am 1. März 1953 stattfand, mit einigen Begleitern durch das Dresdner Albertinum gegangen und hatte Bilder abhängen lassen, die ihm nicht gefielen.¹² Magritz sah – ganz in der Linie des schon 1948 von Sowjetoffizieren entfachten »Formalismusstreites«¹³ – den Sieg des Realismus und die endgültige Befreiung von jenem »unsinnigen und den Volksmassen unverständlichen Hieroglyphen des Formalismus« realisiert, wenngleich dieser »Kunstkritiker« in der Ausstellung auch malerische Schwächen entdeckte und den jungen Künstlern empfahl, sich mehr in das Studium der Anatomie zu vertiefen. Gelobt wurden jedoch die Arbeiter- und Bauernbilder, etwa die »feinfühlig durchgearbei-

- 4 Vgl. Tiemann, Walter: Bericht für den Fünfzehner Ausschuss des graphischen Gewerbes, 1946; zit. nach der beeindruckenden Studie: Gillen, Eckhart: Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit. Bernhard Heisig im Konflikt zwischen »verordnetem Antifaschismus« und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945–1989. Phil. Diss. Heidelberg 2002, S. 35.
- 5 Vgl. Schultheiß, Arnd: Von den »Leipziger Anfängen«... Ein Gespräch zwischen der Kunsthistorikerin Dr. Anneliese Hübscher und dem Maler und Graphiker Arnd Schultheiß. In: Guratzsch / Großmann 1997, S. 328 und 331.
- 6 Vgl. Rehberg, Karl-Siebert: Die verdrängte Abstraktion. Feindbilder im Kampfkonzept des »Sozialistischen Realismus«. In: Rehberg / Kaiser 2002, S. 15–64, bes. 25–31.
- 7 Vgl. Hans Lauters Grundsatzreferat »Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur« auf der V. Tagung des ZK der SED v. 15.–17. 3. 1951; zit. nach: Gillen: Heisig (wie Anm. 4), S. 51.
- 8 SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/9.06/39, Bl. 4.
- 9 Vgl. Nedoshivin, I.: Über das Problem des Typischen in der Malerei. In: *Bildende Kunst* (1953), H. 4, S. 43ff.
- 10 Interview mit Klaus Weber am 10.8.2001.
- 11 Schultheiß: Anfänge (wie Anm. 5), S. 329.
- 12 Vgl. Rehberg: Abstraktion (wie Anm. 6), S. 38.
- 13 Vgl. ebd., S. 21–36.



Abb. 1
Harald Hellmich/Klaus Weber,
Die jüngsten Flieger, 1953
Öl auf Leinwand, 240 x 350 cm
Verschollen

tete« Plastik einer jungen *Traktoristin* von Walter Arnold, Otto Nagels *Junger Maurer von der Stalinallee*, Gerhard Kurt Müllers *Bildnis eines Offiziers der Kasernierten Volkspolizei*, bis hin zu jenem, damals besonders geschätzten Gemälde *Die jüngsten Flieger* von Harald Hellmich und Klaus Weber (Abb. 1)¹⁴, das einerseits seinen Weg bis in die Schulbücher fand, vor dem andererseits aber mancher schon damals empfand, dass es als Bild der Parteijugend auch in der NS-Zeit hoffnungsfroh hätte wirken können. Schlimmer noch wog die Kritik, dass es ein sowjetisches Gemälde plagiiert habe.¹⁵ Trotz derartiger Einwände sah auch Holtzhauer in dieser Exposition endlich Walter Ulbrichts Forderung erfüllt, nach welcher die Künstler »dem Leben vorauszuweichen und durch ihr Schaffen Millionen Menschen für die großen Aufgaben des Aufbaus des Sozialismus zu begeistern« hätten, weil die »erdrückende Mehrheit der Künstler« in dieser Ausstellung sozialistisch-realistische Arbeiten zeigten.¹⁶

Dann aber kam der Aufstand des 17. Juni (1953)! Trotz der auf die Unterdrückungsmacht der sowjetischen Panzer sich stützenden Stabilisierung der Ulbricht-Herrschaft waren tiefgreifende Veränderungen im Inneren der DDR unvermeidlich geworden – so auch in den Künsten. Unruhe und Unzufriedenheit kamen überall zum Ausdruck, so auch in Bertolt Brechts (eigene Anpassungsgesten allerdings nicht ausschließender) spöttischer Formel, wonach sich die Regierung ein neues Volk wählen solle.¹⁷ Nun schrieb auch Wolfgang Harich eine öffentliche Abrechnung mit der bald danach aufgelösten *Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten*, in der er dem Realismus eine »Schönfärberei« vorwarf, die mit marxistischer Ästhetik nichts zu tun habe.¹⁸ Und jetzt erschien die III. Kunstausstellung plötzlich in gänzlich anderem Licht. Der in der *Bildenden Kunst* ursprünglich geäußerten Begeisterung folgte in demselben Organ des *Verbandes der Bildenden Künstler der DDR* (VBK), nur zwei Hefte später, ein Verriss, nicht nur der Ausstellung, sondern auch ihres Laudators Kurt Magritz. Walter Besenbruch bemängelte nun die »außerordentliche Kluft zwischen fortschrittlicher Thematik und echter künstlerischer Gestaltung«. Auf einmal wurden die »gewaltigen kulturellen Errungenschaften [...] des Marxismus-Leninismus und der Machtentfaltung der Arbeiterklasse« als in einem Maße »unschöpferisch, halbverdaut, dogmatisch und äußerlich propagiert und angewendet« angesehen, »dass sie oft direkt ins Gegenteil umzuschlagen drohen«. Auch wendete Besenbruch sich gegen bloße Ideenkunst, die »nicht materialistisch« sei, nicht »konkret« und vor allem nicht dialektisch, denn es würden die inneren Konflikte und der Kampf der Gegensätze in falscher Weise harmonisiert.¹⁹ Diese vernichtende Kritik intonierte öffentlich, was in erstaun-

- 14 Vgl. Magritz, Kurt: Die Wahrheit der Kunst ist die Wahrheit des Lebens. Zur III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden. In: *Bildende Kunst* (1953), H. 2, S. 34–44, hier: 34–38.
- 15 Das wurde von Klaus Weber mit Entschiedenheit zurückgewiesen und als Dresdner Intrige gedeutet, vgl. Interview am 10.8.2001.
- 16 Vgl. Holtzhauer, Helmut: Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden. In: *Bildende Kunst* (1953), H. 2, S. 29–33, hier: 29.
- 17 Vgl. das Gedicht *Die Lösung* in: Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*. Bd. 3: *Gedichte*. Berlin (Ost) 1973, S. 396 – es gab jedoch auch eine Glückwunschadresse an die SED von ihm.
- 18 Vgl. Harich, Wolfgang: Es geht um den Realismus. Die bildenden Künste und die Kunstkommission. In: *Berliner Zeitung* v. 14.7.1953.
- 19 Vgl. Besenbruch, Walter: Über die Besonderheit der künstlerischen Erkenntnis und die Situation in der Kunst. In: *Bildende Kunst* (1953), H. 4, S. 38–42.

licher Konkordanz eine sowjetische Kunstdelegation schon im März 1953, zuerst in der *Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst* (wie sie seit 1947 hieß), dann wenig später dem DDR-Ministerpräsidenten Otto Grotewohl gegenüber geäußert hatte. Trotz manchen Lobes resümierten die sowjetischen Besucher: »Die deutschen Künstler beobachten nur oberflächlich das wirkliche Leben«, auch wurden – gegen die »hervorragenden handwerklichen Traditionen« – Mängel an Ausbildungssystem und beruflichem Können festgestellt, schlimmer noch: »Vulgär-Marxismus«.²⁰

Der bald sich verflüchtigende erste Erfolg der Leipziger Malerei bei der III. Deutschen Kunstausstellung – die nicht von Ästhetikern widerlegt worden ist, sondern von der Geschichte – verweist sehr deutlich auf einen, zumindest von Massloff, gestifteten Gruppenzusammenhang, an den sich aber gleichwohl nicht jeder mehr erinnern will. Klaus Weber etwa berichtete, dass »um 1952 herum« plötzlich einige Absolventen in Leipzig zu malen begonnen hätten, eingeschlossen in ihre Ateliers und »ohne zunächst etwas von einander zu wissen«. Die so entstandenen, »völlig freien Arbeiten« seien dann für die Dresdner Ausstellung eingereicht und von den dort für die Hängung Verantwortlichen in eine gemeinsame »Schreckenskammer« hineingezwungen worden, auch hätten diese »das ganze Gerede« erstmals in Umlauf gebracht.²¹ Somit wäre die »Leipziger Schule« also das Ergebnis einer Diffamierungsabsicht der Dresdner Konkurrenz. Eine derartig durch Feindsetzung erzeugte Fremdbestimmung ist aber doch unwahrscheinlich, wengleich es von 1949 bis 1951 aus Berlin tatsächlich so etwas wie ein Malverbot für die Leipziger Hochschule gegeben hat: »Es mußte heimlich gemacht werden.«²²

Dresden als Feindbild

Von Anfang an wurde die *Leipziger Schule* gegen die Dresdner Malerei positioniert²³, vielleicht weil die Freiheitsgrade für die Implementierung einer neuen Gedankenkunst hier größer waren, denn man hatte sich »nicht mit einer Tradition herumzuschleppen«.²⁴ Allgegenwärtig waren die Klischees, nach welchen die Dresdner Kunst »malerisch« sei, die Leipziger hingegen – schon bei Max Klüger – eine Kopfgeburt. Beim Kampf um die besten Plätze an den Wänden des Dresdner Albertinums spielte dieser Gegensatz jedenfalls immer eine Rolle, von »Machenschaften« war bei der 2. Deutschen Kunstausstellung die Rede und bei der Beurteilung der »Dritten« lieferte die Dresdner Malweise die Gegenbilder zur fortschrittlicheren der Leipziger. Implizit gegen die Dresdner gerichtet, hatte auch Magritz die Mängel in der Landschaftsmalerei moniert, welche »gegenwärtig in ihrem überwiegenden Teil noch festgefahren in den schädlichen, impressionistischen Auffassungen der dekadenten Strömungen der bürgerlichen Kunst« mit ihren »trüben und melancholischen Naturstimmungen« verharren.²⁵ Dazu Holtzhauer in seiner Parallel-Beurteilung: Die in der Elbmetropole beobachtbare »Methode des Unvollständigen« entspreche »einem unzulänglichen gedanklichen Erfassen des Themas, aber vor allem der ungenügenden Vorbereitung durch sorgfältige Studien«; die Dresdner erwiesen sich als »verträumt-traditionalistisch, malerisch und ideenignorant«.²⁶ Die traditionelle Konkurrenzspannung zwischen den beiden sächsischen Großstädten tat ein Übriges, dieses Gegeneinander-Ausspielen plausibel zu machen.

Auch aus Dresdner Sicht sagen manche Künstler noch heute, in Leipzig werde eben nicht gemalt, sondern illustriert. Schon die Herkunft aus einer Buch-Kunsttradition (welche in Leipzig beachtlich war und heute ihresgleichen sucht) macht die Verbindung mit »Ideen«-Kunst naheliegend, lässt die zeichnerischen und illustrativen Fertigkeiten als Übersetzungsleistung des Wortes erscheinen. So schrieb Eduard Beaucamp, der begeisterte Befürworter Werner Tübkes, in den damals westlichen Medien 1978 auch ganz zutreffend: »Tübkes Domäne ist die Zeichnung.«²⁷ Es ist dies – trotz der Expressivität Bernhard Heisigs und seiner Schüler und trotz der ins rubenshafte gesteigerten Malattitüde Willi Sittes – ein Signum vieler Werke aus der DDR mit einer am Zeichnen geschulten und aus der Orientierung am Wort folgenden *Statuarik*, dies ein Erbe vielleicht des Klassizismus ebenso wie der Neuen Sachlichkeit. Grundlage

20 Vgl. Niederschrift einer Aussprache zwischen DDR-Politikern (Grotewohl, Wandel, Lauter, Holtzhauer, Girus) im Haus des Ministerpräsidenten mit sowjetischen Künstlern (Fjodorow-Dawydow, Jefanow, Finogenow) v. 19.3.1953 (BArch, DR1/8003).

21 Vgl. Interview mit Klaus Weber am 10.8.2001.

22 Schultheiß: Anfänge (wie Anm. 5), S. 330.

23 Relativ gab es 1946/47 bei Lehrkräften und Studierenden in Dresden die meisten SED-Mitglieder, vgl. Bericht des Landesvorstandes der SED für 1946/47 (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/9.06/39).

24 Lang, Lothar: Anzeige einer Malerschule. In: *Die Weltbühne* (1962), H. 9, S. 276ff.

25 Magritz: Wahrheit (wie Anm. 14), S. 41.

26 Vgl. ebd., S. 32 und zur politischen Unzuverlässigkeit der Dresdner Akademie den vertraulichen Bericht von Martin Läufer »Klassenkampf in der Dresdner Kunstpolitik« vom 12.1.1953 (BArch, DR1/8003, Bl. 98–100).

27 Eduard Beaucamp: Harlekin in der Wüste. In: *FAZ* v. 25.3.1978.

ist die bis in die Dimensionen des Frankenhausener Panoramas monumentalisierte Zeichnung, welche die sichere Basis auch der phantastischsten Gemälde bleibt. Sehr schön kommt das in einer Wendung zum Ausdruck, die Tübke als Lehrer im Grundstudium seinen Studenten verpflichtend vorhielt: »Zeichnen unter Eid«.²⁸

II. Die »Zweite Leipziger Schule«: eine Erfolgsgeschichte

Zweimal, 1949 und 1953, hatte man versucht, das neue sozialistische Kunstschaffen in der großen Dresdner Leistungsschau herauszustellen und in beiden Fällen wurden viele Hoffnungen enttäuscht, schien Ulbrichts Kritik gerechtfertigt, wonach in der DDR die bildende Kunst »am weitesten zurückgeblieben«²⁹ sei. Nach der, dem unterdrückten Aufstand von 1953 und der durch ihn ausgelösten Kritikwelle folgenden Umorganisation der Kunstförderung, beispielsweise durch die Gründung des *Ministeriums für Kultur* unter Johannes R. Becher im Januar des darauf folgenden Jahres, und nach endlosen Debatten um Malerbrigaden, Kollektivbilder, Eröffnung von Stilvielfalt und einen »Neuen Kurs«, kam es im April 1959 zum erneuten Versuch, die programmatische Verbindung von sozialistischer Ästhetik und praktischem Leben zu verwirklichen.

In der berühmten Kulturkonferenz im *VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld* wurde jener »Bitterfelder Weg« beschlossen, auf dem Künstler und Werk tätige sich auf neue Weise produktiv begegnen sollten. Leipzig wurde zum Zentrum der Verwirklichung der neuen Kunstdoktrin gemacht, dort existierte eine »klare ideologisch-politische Konzeption, wie nirgendwo in den anderen Bezirken«.³⁰ Hier fanden sich jene »Bitterfelder«, die »mit Leidenschaft und Hingabe arbeiten, um die Kluft zwischen Kunst und Volk, Künstlerschaft und Werk tätigen schließen zu helfen«; es waren dies »Bekanner, Tatmenschen, als solche umstritten, wohl auch angefeindet«.³¹

»Viererbande«

In dieser Situation kam es Anfang der 60er Jahre zur Gründung einer Leipziger Malklasse unter Bernhard Heisig und damit zur institutionellen Grundlage für die »Zweite«, die eigentliche Leipziger Malschule, die mit dem Namen der genannten Großmeister (Heisig, Mattheuer, Tübke) verbunden ist, ergänzt durch Willi Sitte als Hallenser »Satelliten«. Die sie kennzeichnende und keinesfalls nur spöttische, jedenfalls nicht durchweg abwertend oder gar hämisch gemeinte Bezeichnung »Viererbande«, wandten die genannten Künstler zeitweise auch auf sich selbst an (hintergründig könnte die Assoziation einer Verschworenheit mitgewirkt haben, ohne dass man sich allerdings zu verfeindeten Staatsfeinden hätte erklären wollen, wie das nach Maos Tod mit dessen Witwe und drei ihrer Parteigänger geschehen war). Aber wie immer es um diese Metapher stand, die Gruppe wurde zum Markenzeichen der DDR-Kunst im Positiven wie im Negativen. So meinte Georg Baselitz, seine harsche Formel, mit der er den ersten Kunststreit nach 1990 medienwirksam in Gang gesetzt hatte³², sei wohl doch nicht auf alle in der DDR gebliebenen Künstler, sondern eben nur auf diese vier Hauptprotagonisten bezogen gewesen (was die schiefverallgemeinernde Grobheit allerdings nicht mildert).

Mag der Begriff der *Leipziger Schule* auch umstritten, ihre Existenz zuweilen geleugnet sein, so bestehen diejenigen, die ihr zuzurechnen wären, gleichzeitig doch darauf, dass es sich bei der Durchsetzung der Malklasse in Leipzig um eine *Initiative von unten* gehandelt habe. Der Aufstieg zu einer mit Dresden und Berlin konkurrierenden Akademie, auch der freien Künste, sei dem Willen der Leipziger und vor allem dem Geschick und der Konzilianz Bernhard Heisigs zu verdanken, der »als Rektor politisch gestützt und geschützt«, seinen Spielraum produktiv zu nutzen wusste.³³ Zwar will man von Gruppenbildung auch jetzt noch nichts wissen, unterstellt aber eine entsprechende Fremdwahrnehmung, etwa ein Misstrauen im Berliner Machtzentrum der Leipziger Dynamik gegenüber. Erst in den 1970er Jahren sei aner-

28 Interview mit Erich Kissing am 17.8.2001.

29 Vgl. ND v. 1.11.1951.

30 Gerhard Winkler an Kurella im Herbst 1962 [Witz-Archiv im Dresdner SFB 537].

31 Lang: Anzeige (wie Anm. 24).

32 Georg Baselitz: Ein Meister, der Talent verschmäht. In: *art* (1990), H. 9, S. 54–72, hier: 70.

33 Schultheiß: Anfänge (wie Anm. 5), S. 333.

34 Vgl. Hartleb 1976, S. 12.

kannt worden, dass sich in Leipzig eine »Kunstlandschaft mit eigenem Profil« herausgebildet habe.³⁴

Protektion und Aufstieg

Bei näherem Hinsehen erweist sich der Aufstieg der Leipziger Malerei jedoch auch als Projekt der SED und der Staatsführung. Es handelte sich um eine Ko- inzidenz der Interessenlagen, um ein Zusammenspiel verschiedener Kräfte, für das einzelne Akteure dann aber durchaus entscheidend wurden – in diesem Falle vor allem Alfred Kurella. Unter seiner Anleitung sollte Leipzig der Ort der Verwirklichung des »Bitterfeldes Weges« werden. Man mag eine Ironie der Geschichte darin sehen, dass die Durchsetzung Leipzigs als Metropole der DDR-Kunst doch erst mit dem Verblässen der Bitterfelder Synthese von Arbeiter-, Bauern- und Kunststaat verbunden werden kann. Dass die Arbeiter selbst künstlerisch tätig sein sollten, war die eine Seite dieser kunstpolitischen Initiative gewesen, die andere, dass Maler in die Betriebe gehen und als Brigademitglieder und »Kollegen« die Alltagserfahrungen der Arbeitenden in Kunst übersetzen sollten. So konnte eine vom Politbüro gebildete Kommission zur Untersuchung der Malerei feststellen, dass in Leipzig zur Überwindung der Kluft zwischen der Kunst und dem Volke »im Resultat einer langen systematischen ideologischen Führungstätigkeit der Partei« 56 Maler feste Beziehungen zu Kombinat, LPGs etc. unterhielten.³⁵

Daraus konnten bei Großbetrieben privilegierte Positionen entstehen, wie die von Heinrich Witz, des von Kurella geförderten »Hofkünstlers« der *Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft Wismut*. Witz, der durchaus um die konzeptionelle Grundlegung seiner künstlerischen Arbeit bemüht war, stieg auch zum VBK-Vorsitzenden des Bezirks Leipzigs auf und durfte als wichtigster Statthalter des dort zu entwickelnden Sozialistischen Realismus gelten. Sein Niedergang mag darin begründet gewesen sein, dass er vielleicht ein guter Kommunist, sicher ein theoriebeflissener Beobachter seiner Zeit, aber vielleicht doch ein zu schwacher Maler war, also einer, der das ästhetische Konzept der Partei künstlerisch zu diskreditieren drohte, gerade weil er so eindeutig dafür eintrat. So musste er erleben, dass sogar ein von ihm gemaltes Ulbricht-Porträt abgelehnt wurde. Bei einer Sitzung des VBK-Zentralvorstandes im Juni 1962 soll den Leipziguern geraten worden sein: »Opfert Witz, mit euch anderen können wir zusammenarbeiten.«³⁶ Prompt folgte wenige Tage später eine Gruppensitzung mit Werner Tübke, Hans Mayer-Foreyt und Harry Blume, an der zeitweise auch Bernhard Heisig teilnahm (Abb. 2). Mit Nachdruck riet man Witz, sein Bild »Labutin« für die V. Deutsche Kunstausstellung nicht einzureichen, denn »wir sollten uns innerhalb unseres Kreises (!) darüber einigen« und versuchen, »zu einer höheren Form zu kommen«.³⁷ So mag sich für Witz bewahrt haben, was Joachim Uhlitzsch dem abservierten Leitkünstler schrieb: »Unwissenheit, Bösartigkeit, Ignoranz und Terror sind die neuen Methoden der Taktik gegen Dich«.³⁸

Der Untergang dieses Zöglings von Alfred Kurella war auch dadurch mitbedingt, dass dieser »Mäzen«³⁹ einen neuen Konkurrenzmalers aufbaute, der Witz hätte ersetzen sollen, wenn er nicht weit über diesen wie über seinen Gönner hinausgewachsen wäre: Werner Tübke.

Tübke als Beispiel

Am Aufstieg dieses Künstlers – und darin liegt nichts Abwertendes – lässt sich in besonders deutlicher Weise ein biographisches Muster ablesen, das für die Etablierung der »Leipziger Schule« insgesamt charakteristisch ist und in dem sich Konflikte ebenso zeigen wie Anpassungen, Strafandrohungen ebenso wie die gütige Vergebung – nun nicht mehr durch die Mutter Kirche, sondern durch die Partei. Für den Ältesten und den Jüngsten der Spitzengruppe, für Sitte und Tübke, stellte sich das dramatisch zugespitzt dar. Als Künstler wurden aber nur sie kritisiert, sondern Sitte als »Formalist« (Abb. 3), Tübke und Mattheuer als Verräter an den realistischen Positionen und Heisig, weil er das »Menschenbild deformiert«.⁴⁰ Auch wurde letzterem Skepsis dem historischen

35 Vgl. Bericht der *Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro* über die Lage der Malerei in der DDR. Berlin 1959 [Ms.], S. 4f.

36 Witz an Paul Fröhlich vom 3. 10. 1962 [Witz-Archiv im Dresdner SFB 537].

37 Vgl. Aktennotiz von Heinrich Witz über eine Gruppensitzung am 11. 7. 1962 [Witz-Archiv im Dresdner SFB 537].

38 Zit. nach: Schreiben von Witz an Paul Fröhlich vom 3. 10. 1962, S. 5 [Witz-Archiv im Dresdner SFB 537].

39 »Ich habe vor, mich doch noch als echter Mäzen zu betätigen und Sie für ein Weilchen in den wilden Kaukasus einzuladen, wo ich mit Hirten, Jägern und Bauern meine Urlaubszeit zu verbringen pflege«; vgl. Kurella an Tübke v. 3. 3. 1961 (SAPMO-BArch, DY 30/IV/2/2026/58).

40 Vgl. Information der ZK-Abteilung Kultur v. 3. 6. 1969 (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2.024/37).

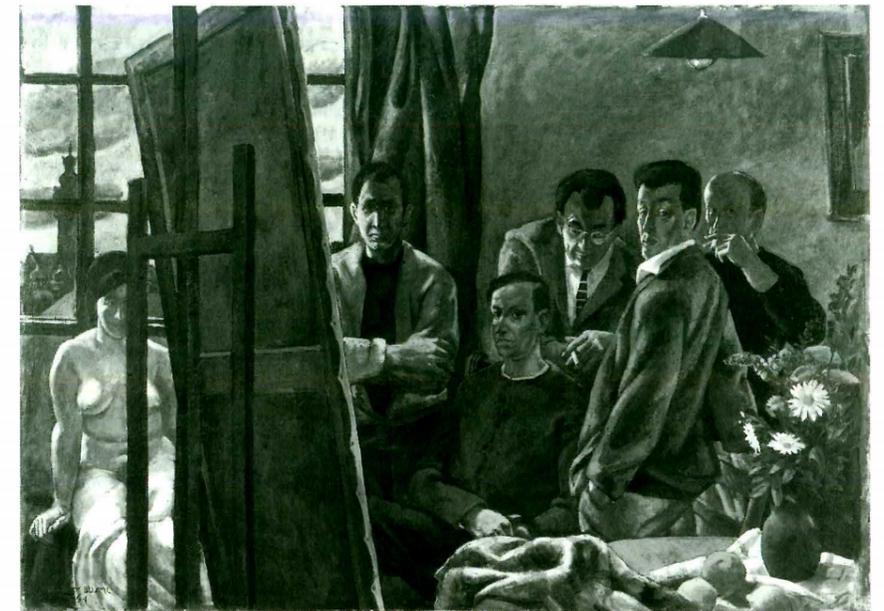


Abb. 2
Harry Blume, *Gruppenporträt Leipziger Künstler* (V.l.n.r.: nicht identifiziertes Modell, Bernhard Heisig, Werner Tübke [sitzend], Hans Mayer-Foreyth, Heinrich Witz, Harry Blume), 1961
Öl auf Hartfaser, 90 x 125,5 cm
Museum der bildenden Künste Leipzig

41 »Staatskünstler« müssen weder bloß fremdbestimmt oder vollständig angepasst noch qualitativ schwach sein. Vielmehr verweist der Begriff auf ihre Position in einem Staatskunstsystem; vgl. Rehberg, Karl-Siebert: »Formalist«, Verbandspräsident, »Sündenbock«: Willi Sitte als »Staatskünstler« in der »Konsensdiktatur«. In: Kunst und Politik in der DDR. Der Fonds von Willi Sitte im GNM [Dokumentation der gleichnamigen Tagung v. 21. 6.–22. 6. 2001]. Großmann, G. Ulrich (Hg.). Nürnberg 2003 [im Druck].

42 Tübke an Kurella v. April 1961 (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2026/58).

43 Kurella an Tübke v. 23. 1. 1961 (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2026/58).

44 Kurella an Tübke v. 22. 6. 1962 (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2026/58).

45 Vgl. Meißner, Günter: Werner Tübke. Leipzig 1989, S. 26.

46 Tübke, Werner: *Methodisches Handbuch*. In Zusammenarbeit m. d. Abtlg. Bildende Kunst beim Zentralhaus für Laienkunst. Halle 1954.

Fortschritt gegenüber vorgeworfen, dass er nämlich Bilder der Niederlage statt des Sieges schaffe (beispielsweise in den ersten Fassungen seiner Kommune-Bildern). In den paradigmatischen Fällen Tübkes und Sittes zeigt sich am deutlichsten, wie sich aus einer auch persönlichen Lebenskrise der Aufstieg – bei Sitte mit einer öffentlichen Selbstkritik verbunden (zu der in anderer Weise auch Bernhard Heisig genötigt wurde) – zum geförderten Groß- und Staatskünstler⁴¹ vollzog. Das schloss zumeist die Tätigkeit als Spitzenfunktionär ein. Im Falle Werner Tübkes war es der durch die Protektion Kurellas vermittelte, einjährige Aufenthalt in der Sowjetunion, welcher dem hochbegabten Maler eine Lektion in Volksverbundenheit erteilen sollte. Zwar konnte er auch wichtige Originalwerke, darunter den auch von ihm bewunderten Rubens, in der Leningrader Eremitage sehen. Entscheidend war jedoch, dass er seinen »Horizont an Lebens- und Menschen- erfahrungen, Kunst- und Naturerlebnissen zu erweitern« hätte. In Georgien und im Kaukasus sollte er lernen, sich »dem lebendigen Sein [nicht zu] entziehen«. Schließlich konnte er seinem Mentor Kurella mitteilen, dass er nun »ganz unmerklich, da drinnen irgendwo« zu ahnen begonnen habe, »was das eigentlich ist: Kommunismus«. Und so stellte man im Ministerium für Kultur befriedigt fest, dass der Aufenthalt in der Sowjetunion Tübke »aus seiner Starrheit« und seinen »individualistischen Grübeleien« nun »künstlerisch und ideologisch [...] herausgebracht habe«.⁴² Das war die Voraussetzung dafür, dass der Künstler im Juni 1962 an Stelle von Witz (dem er auch in der Wismut als einem »guten neuen Faktor der »Lebensschule« hätte folgen sollen⁴³) und noch in Abwesenheit zum VBK-Bezirksvorsitzenden in Leipzig gewählt werden konnte. Kurella gab seinem Zögling zusammen mit seinen Glückwünschen die Devise mit auf den Weg:

»Dieses neue Amt verlangt von Ihnen, daß Sie nicht nur der parteiliche Künstler (im besten Sinne des Wortes) sind, als den wir Sie schätzen, sondern Sie nun auch Eigenschaften eines »Staatsmannes« entwickeln. Damit wird von Ihnen zugleich weniger und mehr verlangt.«⁴⁴

Tübke hatte von Anfang an eine Laufbahn mit Krisen und Einbrüchen erlebt. Schon in der Zeit Massloffs war er in Leipzig eingeschrieben und galt als Student unter Max Schwimmer und Ernst Hassebrauk eher als Außenseiter, als »braver, fleißiger, aber wenig imaginativer Zeichner«.⁴⁵ Im April 1950 wich er an das Greifswalder Institut für Kunsterziehung aus und wendete das dort Gelernte nach seiner Rückkehr nach Leipzig im *Zentralhaus für Laienkunst* an. Dafür verfasste Tübke ein durchaus bemerkenswertes »Methodisches Handbuch«⁴⁶, das in aller Eindringlichkeit das Programm entwirft, welches er später als Professor im Grundstudium der HGB voll entfaltet hat, wenngleich es hier

noch um die Anleitung für »Zirkelleiter« in Betrieben und gesellschaftlichen Organisationen ging: Nachdrücklich wurde figürliches Zeichnen als eigentliche Grundlage aller Malerei empfohlen. Taktisch ist das Büchlein vor allem deshalb charakteristisch für Tübkes Geschick (und insofern ein politisches Meisterwerk), als er seinen rein »handwerklichen« Text unkommentiert in zwei ideologisch hoch aufgeladene und mit stalinistischem bzw. naiv-nationalistischem Pathos überfrachtete Beiträge einbettete, die von russischen Autoren stammen.⁴⁷

Individualität und arbeitsteilige Kooperation

Die aus Individualisten und Protagonisten sogar unterschiedlicher Stilrichtungen bestehende Gruppe von Großkünstlern bildeten keine homogene Einheit, auch keine »Fraktion« oder Künstlergemeinschaft. Bei aller Nähe gab es nie eine kollektive Arbeitsphase, wie sie etwa Pablo Picasso und Georges Braque bei der Entwicklung des Analytischen Kubismus verbunden hat, so dass eine Signatur der Werke unterblieb oder jeder für den anderen hätte signieren können – übrigens handelt es sich um jenen Braque, der aus Sicht von Kurt Magritz als »französischer Formalist« (wie Jean-Paul Sartre in der Literatur) »die großen Kunsttraditionen der Antike verschandelt«⁴⁸ habe. Gerade stilistisch ist die *Leipziger Schule* keine Einheit, wohl aber in der Außenwirkung, die durch eine

Abb. 3
Willi Sitte, *Rufende Frauen*
(Studie zu Lidice), 1957
Öl auf Hartfaser, 155 x 162 cm
Besitz des Künstlers



vielleicht nicht geplante, jedoch glänzend funktionierende Arbeitsteilung bestimmt war. Sicher waren auch hier Eifersüchte, Konflikte, Zurücksetzungsgefühle und Aggressionen nicht zu vermeiden. Aber entscheidend war das Zusammenspiel. Tübke war der große italien-, vielleicht sogar welterfahrene Künstler, der auch noch die Zeitschranken aufzuheben schien, indem er die großen Manieristen wie Zeitgenossen ansah, einer, der sich zurückzog in den Eigenraum seines künstlerischen Schaffens (wenngleich er durchaus erdverbunden genug war, sowohl Rektor der HGB zu werden als auch in Verbandsfunktionen, zuletzt als Vizepräsident des VBK, tätig zu sein). Bernhard Heisig erscheint als der pragmatisch-liberale Mitspieler, ein mit Verhandlungsgeschick, aber durchaus auch mit Eigensinn ausgestatteter Kommunikator und Ideengeber, ein mitreißender und gleichwohl sich selbst relativierender (man denke an die Übermalung als Schaffensprinzip) Virtuose der institutionellen Absicherungen von Freiräumen, vor allem auch für seine Schüler. Willi Sitte war – entgegen allem Misstrauen, dem gerade er seitens der Partei und der Sicherheitsorgane für lange Zeit ausgesetzt war – geradlinig, freundlich und überzeugt genug, um die Rolle des Präsidenten des VBK zu übernehmen (aber nicht zu vergessen: Heisig war sein Stellvertreter). Wolfgang Mattheuer, der – mancher Querele satt⁴⁹ – freiwillig sein Lehramt aufgegeben hatte, war der institutionalisierte Kritiker (vgl. S. 109, Abb. 2), mit Eigenwillen und scharfer Beobachtungsgabe.⁵⁰ Insgesamt warf man den Leipziguern ihre »symbolisch verschlüsselten Bilder« und ihre »kritische und distanzierte Haltung zur sozialistischen Gegenwart« vor: »geradezu betroffen war ich«, hieß es in einem Bericht an Kurt Hager, »von der weltanschaulichen Haltung, die aus den Bildern von Wolfgang Mattheuer spricht«.⁵¹ Dieser brauchte sich am Ende aus der Systembindung auch nicht wegzustehlen, sondern konnte einerseits noch/schon 1988 aus der SED austreten, andererseits seine Orden und Auszeichnungen behalten, weil er sie auch nach 1989 als verdient empfand. In dieser, auch charakterlichen Vieltätigkeit der Gruppenmitglieder konnten sie gemeinsam viel erreichen – besonders wenn die anderen sie als »Gruppe« wahrnahmen.

Bilder als »Fürstenspiegel«

War die erste Phase der Leipziger Gedankenmalerei der Erziehung des Volkes gewidmet gewesen, so könnte man sagen, dass es nun *auch* um eine *Erziehung der Herrschenden* ging. Anfangs gab es die mäzenatische Obhut von Politikern, die sich zu Mitautoren von Auftragswerken zu machen versuchten, wie das Mäzene schon in der Antike oder in der Renaissance zu tun pflegten. Otto Grotewohl arbeitete fast ein Jahr lang mit Max Lingner an den Entwürfen zu dem das Haus der Ministerien in Berlin schmückenden Fries, bis jeder, im französischen Exil angeeignete, »Kosmopolitismus« des (seine Lernfortschritte in einer Selbstkritik bestätigenden⁵²) Malers verschwunden war. Eine ähnlich protektionistische Pädagogik wurde auch Willi Sitte zuteil, um den sich der Hallenser SED-Chef Horst Sindermann kümmerte. 1955 hatten die »Militaria-Experten des Museums für Deutsche Geschichte« Sittes Entwürfe zu seinem Völkerschlacht-Bild wegen »unklarer Personen«, »uniformkundlich« unmöglicher Gruppierungen, unglaubwürdiger Szenen und einer Frauengestalt, die den ganzen dramatischen Kampf zu einer reinen Theaterpose macht«, gerügt. Zwar mag Sitte sich über solche Gutachtereinwände »souverän« hinweggesetzt haben, obwohl er sein Bild veränderte. Entscheidend ist jedoch, dass die Kulturabteilung des ZK der SED festlegte: »Es wurde deutlich, dass beim Genossen Sitte ein Klärungsprozeß eingesetzt hat. Die Arbeit, die der Genosse Sindermann leistet, muß fortgesetzt werden.«⁵³

Dann aber kehrten sich die Edukationsverhältnisse um: So haben sich schließlich die Kulturfunktionäre von den am meisten bewunderten Künstlern durchaus belehren lassen müssen. Wer »Fürstenspiegel« schreibt oder den Spiegel vorhält (wie einstmal die Hofnarren, jedoch immer auch die Hofkünstler), braucht Nähe und Distanz zur Macht gleichermaßen – das ist die ambivalente Machtbindung auch der Intellektuellen. Bezeichnend, dass Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer und Bernhard Heisig (Abb. 4), aber in der nächsten Gene-

- 47 Nedoshiwin, I.: Das stalinistische Prinzip des Sozialistischen Realismus in der Entwicklung der Sowjetischen Malerei. In: ebd., S. 11–59 und Neprinzew, I: Wie ich an dem Bild *Die Ruhepause nach der Schlacht* gearbeitet habe. In: ebd., S. 108–114.
- 48 Magritz an Hans Lauter v. 10.3.1951 (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/9.06/169).
- 49 Interview Rehberg mit Wolfgang Mattheuer am 12.5.2000.
- 50 Vgl. Mattheuer, Wolfgang: *Äußerungen*. Leipzig, 1990.
- 51 Bericht von Ursula Ragwitz an Hager v. 14.11.1979 (SAPMO-BArch, DY 30/IV B2/9.06/18).
- 52 Rothe, Friedrich: Max Lingner – Die Bedeutung des Friedens für die Entwicklung und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn. In: Berlin 1995 (1), S. 59–66, hier: 63.
- 53 Vgl. Siebeneicker, Arnulf/Widmann, Katja: Willi Sitte – Untergang der napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813. In: ebd., S. 89–98, hier: 94 f.
- 54 Vgl. Guratzsch, Herwig (Hg.): Hartwig Ebersbach. Stuttgart 1996.

ration auch Hartwig Ebersbach (für den der »Kaspar« zum »Gesellschaftsspieler und Anarchisten« wurde⁵⁴), sich oft als Narren, Gaukler oder verzweifelte Harlekins porträtiert⁵⁵ oder sich in eine Beobachterposition durch Maskierung versetzt haben. Auch konnte die nächste Generation der Leipziger Maler in einer Zeit aufsteigen, in der man auch von offizieller Seite »Problembilder« suchte, in und vor denen Widersprüchlichkeiten und Mängel des Lebens in der DDR sichtbar werden sollten, gerade weil kritische Diskurse in den politischen Gremien und der Presseöffentlichkeit institutionell blockiert waren. Das eröffnete Handlungsräume, die mit einer Distanz zum Staat und zur SED nicht notwendig gleichgesetzt werden müssen, die aber bedingt haben, dass sich die Machtbalance zwischen Politik und den Künsten zu Gunsten der Künstler verschoben hatte – das gilt am dramatischsten für Werner Tübke, von dem man sagen kann, dass die DDR-Führung am Ende froh darüber war, ihm einen Auftrag (wie das monumentale Frankenhausener Panorama) übertragen zu dürfen.

Gegentendenzen

Wenn Leipzig ein herausgehobener Ort im »Kunststaat« DDR war, so gilt auch hier, dass in Zentren die Abweichung oft in besonderer Weise möglich wird. Die auch aus dem Umgang mit den Herrschenden, dann aber aus der Differenz zu ihnen geschöpfte Selbstsicherheit führte zu Freiheitsgraden, die andernorts nicht leicht zu erkämpfen gewesen wären; insofern ist das Selbstbild der Vielgestaltigkeit Leipzigs durchaus begründet. Dort kam es denn auch zu besonders lebendigen kulturellen Gegenszenen bis hin zur Dissidenz und zu manchem gewitztem Ausspielen der Funktionärshierarchien – etwa beim subversiven *Herbstsalon* im Jahre 1984.⁵⁶ Die saisonale »Weltoffenheit« durch die Messe tat ein übriges, so dass man sich hier weniger eingezwängt fühlen konnte. In diesem Sinne mag Leipzig »als ultralinks« gegolten haben.⁵⁷

III. Leipziger Schule als Westprodukt

In den 70er Jahren kam es zu einer neuen Akzentuierung des Schul-Etiketts. Nun wurde die *Leipziger Schule* zum Symbol der DDR-Kunst im Westen. Wiederum war Tübke der Vorreiter gewesen. Wenigstens trug 1971 eine, durch den Mailänder Kunstschriftsteller und Galeristen Emilio Bertonati (Abb. 5) veranstaltete Personalausstellung in mehreren italienischen Städten dazu bei, ihn auch im Westen bekannt zu machen. Im Mailänder Katalog schrieb Roberto Tassi, dass man daran gewöhnt gewesen sei, »den sozialistischen Realismus mit meist rhetorischen und hagiographischen Werken zu assoziieren«, während man nun mit dem überraschenden Problem konfrontiert werde, sich »mit einem inhaltsreichen, tiefen, vitalen und modernen sozialistischen Realismus zu beschäftigen«.⁵⁸ Das mag es sogar westdeutschen Kritikern möglich gemacht haben, auf Kunstströmungen bei den »Brüdern und Schwestern« einzugehen, nachdem die Künste in Ost- und Westdeutschland zumeist nur in eine, die Unvereinbarkeiten verschärfende, Gegensatzspannung gestellt wurden.⁵⁹ Eduard Beaucamp hatte allerdings schon 1968 über seinen ersten Leipziger Kunstbesuch (ebenfalls anlässlich der Messe) in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* berichtet, damals – auf des Malers Bitte hin – den Namen Tübkes noch nicht nennend, obwohl er dessen altmeisterlichen Stil bereits hervorhob. Während dieser westliche, unermüdlich für die Ostkünste werbende Kunstpublizist 1972 von einem Leipziger »Wunder« sprach (wenngleich ein vorgesetzter Redakteur das für die Veröffentlichung zu der merkwürdigen Formel eines »mittleren Wunders« abschwächte), mochten die so Gelobten anfangs davon nichts hören. Auf diese »Bekanntmachung« in der *FAZ* konnte sich implizit auch ein bis zur Unverständlichkeit umständlicher Leserbrief in der *Leipziger Volkszeitung* bezogen haben, den Ulrich Hachulla, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke unterzeichneten (und der wahrscheinlich von Letzterem verfasst worden war⁶⁰). Darin wehrten sich die Leipziger gegen die »Verballhornung« eines möglichen Prinzips der Kooperation durch den Schul-

55 Vgl. zu Tübkes Selbstporträts: Beaucamp: Harlekin (wie Anm. 27).

56 Vgl. Werner, Klaus: Telefon 287350: Hier Leipziger Herbstsalon!. In: Gillen / Haarmann 1990, S. 399–402; Berlin 1997 (3), S. 202–209 sowie auch Interview mit Ulrich Hachulla am 15.8.2001.

57 Schultheiß: Anfänge (wie Anm. 5), S. 332; Grundmann, Uta / Michael, Klaus / Seufert, Susanna (Hg.): Die Einübung der Aussen- spur. Die andere Kultur in Leipzig 1971–1990. Leipzig 1996 sowie zur Aktionskunst in der DDR: Rehberg, Karl-Siegbert: Verkörperungskonkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und »Kristallisation«. In: Janecke, Christian (Hg.): Performance und Bild – Performance als Bild. Dresden/Berlin 2003 [im Druck].

58 Tassi, Roberto. im Katalog der von der *Galleria del Levante* v. Juni–September 1971 in Mailand und anderen italienischen Städten gezeigten Personalausstellung von Tübke [Catalogo No. 55. Milano/München 1971, unpag.].

59 Vgl. Rehberg, Karl-Siegbert: Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den »Eigengeschichten« der beiden deutschen Nachkriegsstaaten. In: Melville, Gert / Vorländer, Hans (Hg.): Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Köln u.a. 2002, S. 319–347.

60 Interview mit Eduard Beaucamp am 26.4.2003.



Abb. 4
Bernhard Heisig, *Selbst als Puppenspieler*, 1982
Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm
Kunstsammlungen Chemnitz

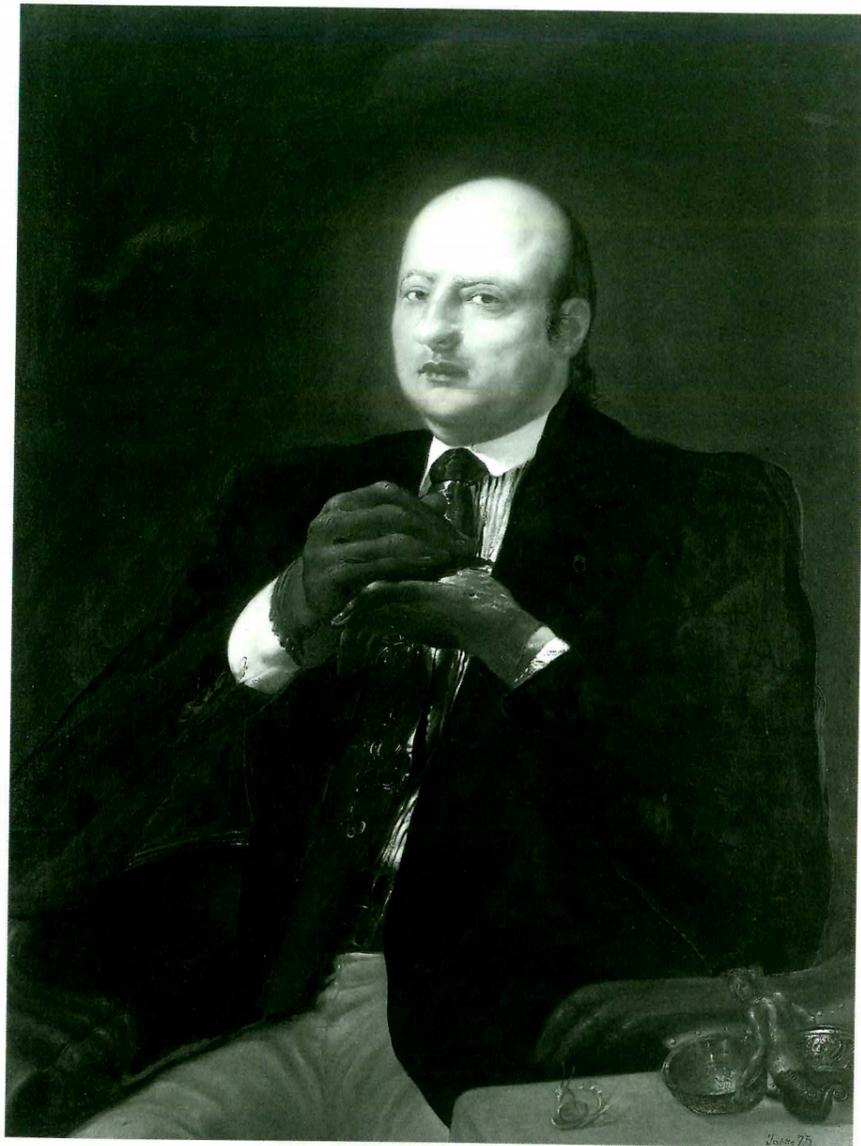


Abb. 5
Werner Tübke, *Bildnis Emilio Bertoni*, 1975
Mischtechnik auf Leinwand auf Holz,
81 x 63 cm
Besitz des Künstlers

begriff, während doch Vielfalt und Heterogenität das Charakteristische der Leipziger Szene seien. Der Kernsatz jedoch heißt: »Daß jenseits der Staatsgrenze West einseitige Akzente gesetzt werden, wird von uns registriert, liegt aber nicht im Zentrum des Interesses«. Statt, das jeweils spezifische »Formklima« ignorierend, eine »Schule« zusammenzumogeln, solle man lieber beachten, dass sich in Leipzig »mehr Divergierendes« finde als »in den anderen Kunstzentren der Republik«. Allenfalls gäbe es *ein* Gemeinsames: »Was uns verbindet, sind die Prinzipien des sozialistischen Realismus.«⁶¹ Das ist ein schönes Exempel hintergründiger Rhetorik in autoritären Verhältnissen: Der listige Hinweis auf den Westen benutzte die Abgrenzung von einem bürgerlichen Blatt wie der *FAZ*, um gerade dadurch der eigenen Obrigkeit zu demonstrieren, dass man im Westen Resonanz und Anerkennung gefunden habe, sich also wirklich auf »Weltniveau« befände. Das korrespondierte übrigens mit einer Bezirksempfehlung von 1959, dass man künftig vermeiden solle »Leipzig ständig rühmend zu erwähnen.«⁶² Jedenfalls wurde die westliche Neugier auf die Leipziger zum Schlüssel für eine unantastbare Sonderstellung, nicht zuletzt auch für lukrative Kunstverkäufe. Und schließlich wurde sogar eine Legitimitätsformel daraus: Tübke, der sich 1972 in der *LVZ* noch so abweisend geäußert hatte, konnte 1989 im Streit um die Verkaufsrechte der 1:10-Fassung des Frankenhäuser Geschichtsbildes und um das Recht, dieses Werk in

61 Leserbrief in der *Leipziger Volkszeitung* v. 8.6.1973.

62 Vgl. Aktennotiz des Kurella-Sekretärs Erhard Scherner v. 27.11.1959 (SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/9.06/18).

- 63 Vgl. Tübke an Hans-Joachim Hoffmann v. 19.5.1988 [Meißner Archiv].
- 64 Vgl. Petit, Richard W.: Werner Tübke and the Frankenhäuser Panorama Painting. In: Deshmukh, Marion F. (ed.): *Cultures in Conflict. Visual Arts in Eastern Germany since 1990*. Washington 1998, S. 53–80.
- 65 Gezeigt wurden Werke von Heisig, Mattheuer, Sitte und Tübke sowie der Bildhauer Fritz Cremer und Jo Jastram; Organisator seitens der DDR war Lothar Lang; vgl. Tübke-Interview von Sebastian Preuß und Gustav Seibt. In: *Berliner Zeitung* v. 6.9.1997.
- 66 Vgl. Katalog-Mappe mit Beiträgen von W. Becker und L. Lang. Aachen 1979.
- 67 Vgl. Ralf Winkler an Sitte v. 15.1.1979 (Fond Willi Sitte, GNM Nürnberg, ABK) und Sitte an Ludwig v. 5.2.1979 sowie Ludwig an Sitte v. 19.2.1979 (SADK VBK ZV 174/2).
- 68 Vgl. Bude, Heinz: Peter Ludwig – im Glanz der Bilder. Bergisch-Gladbach 1996, sowie Interview mit Heinz Bude am 11.3.2003.
- 69 Vgl. Haacke, Hans: Der Trumpf Pralinenmeister. Toronto 1982, sowie Grasskamp, Walter: Ein schöner Mäzen! Ein Gespräch mit Hans Haacke. In: *Kunstforum International*. Bd. 44/45 (1981), S. 152–172.
- 70 Im Ludwig-Institut für Kunst der DDR in Oberhausen sind 50% der Werke aus Leipzig; vgl. Ludescher, Inge: Leipziger Malerei und Grafik in der Sammlung Ludwig und ihre Rezeption in der Bundesrepublik. In: *Ausstellungskatalog HGB 1990*, S. 27–30, hier: 27.
- 71 Vgl. Netzker, Helmut: Zur Situation und Entwicklung der bildenden Kunst in der DDR. Studie der Akademie f. Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED. Berlin 1988.
- 72 Gespräch Rehberg mit Tübke am 19.5.2000.
- 73 Versprechen von Weite und Vielfalt auf dem VIII. Parteitag der SED v. 15-19.6.1971. Vgl. zur Auftragskunst: Kaiser / Rehberg 1999.
- 74 Vgl. Rehberg, Karl-Siegbert: Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos? Funktionswandlungen der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus. In: *Schweinebraten 1998*, Bd. 1, S. 195–223.

»Berlin-West« ausstellen zu dürfen, stolz darauf verweisen, dass er es gewesen sei, der durch seine Arbeitsleistung »Männer wie Golo Mann, Beaucamp und Joachim Fest von der *FAZ* für [mich], für uns« gewonnen habe.⁶³ Gleichwohl blieb die Grenzüberschreitung weitgehend auf Westdeutschland beschränkt, während beispielsweise in den USA die ostdeutsche Kunst durch den nun tatsächlichen Welterfolg der von dort kommenden, aber im Westen lebenden Künstler wie Georg Baselitz, A. R. Penck und Gerhard Richter überdeckt wurde.⁶⁴

Außenerfolge

Der erste große Gruppenauftritt im Westen wurde möglich, als die 6. *documenta* 1977 in Kassel erstmals »sozialistische Kunst« aufnahm, allerdings – wie Tübke sich erinnert – »ziemlich isoliert gehängt«, so dass klar war, »daß Ost und West zweierlei Welten sind.«⁶⁵ Den Durchbruch bereitete dann zwei Jahre später die von Peter Ludwig ermöglichte Ausstellung *Kunst heute in der Deutschen Demokratischen Republik*, zuerst gezeigt in der Neuen Galerie Aachen und dann im Wiener Künstlerhaus. Hier waren Wieland Förster, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Harald Metzkes, Willi Sitte, Volker Stelzmann, Werner Stötzer, Werner Tübke und Heinz Zander beteiligt.⁶⁶ Beide Auftritte der offiziell lancierten Maler führten zu Protesten von Künstlern, die die DDR hatten verlassen müssen. Gerhard Richter und Georg Baselitz zogen ihre Werke von der *documenta* zurück. Ralf Winkler (A. R. Penck) blieb demgegenüber bloß die Möglichkeit, sich aus der Ferne und indirekt darüber zu beschweren, dass seine Arbeiten in der Aachener Sammlung Ludwig während der Dauer der DDR-Schau abgehängt worden seien, ein – wie Ludwig einverständlich seinem Partner Sitte bestätigte – »Gebot der Höflichkeit« den VBK-Mitgliedern gegenüber, zumal »Herr Penck diesem Verband demonstrativ nicht angehört«⁶⁷ – eine merkwürdige Beurteilung angesichts der wiederholten Ablehnung von Winklers Aufnahmeanträgen. Das Interesse des Aachener Großsammlers Peter Ludwig an der Kunst aus der DDR hatte vielschichtige Motive: biographische, ästhetische (vielleicht fand er in Ostdeutschland eine Art »sozialistischer Pop-Art«), politische (im Dienste der Annäherung beider deutscher Staaten) und – vielleicht nur als Nebeneffekt – durchaus auch ökonomische.⁶⁸ Es gehört zur Kunst- und Politikgeschichte der DDR, dass dieser »Pralinenmeister«⁶⁹ in engem Zusammenspiel mit dem Präsidenten des VBK (wenn auch keineswegs nur für die Leipziger Maler⁷⁰) zu einem Präzeptor wurde, der am Ende vielleicht mehr Einfluss auf die DDR-Künste hatte als das Politbüro. Helmut Netzker beobachtete 1988, dass in vielen Ateliers so gemalt werde, wie es Peter Ludwig gefallen könnte.⁷¹

Schließlich spürt man einen Nachklang der Enttäuschung noch heute, wenn man sich mit Künstlerinnen und Künstlern in den Neuen Bundesländern über Gegenwart und Vergangenheit unterhält, dass es nämlich immer noch dieselben Künstler seien, die internationale Anerkennung finden, welche schon damals besondere Reiseprivilegien genießen und ihre Konten durchaus mit Devisen füllen konnten. Tübke etwa wurde von offizieller Seite geradezu gedrängt, in Italien zu aquarellieren, weil es sich so gut verkaufe.⁷²

IV. Der mäzenatische Staat

Aber all dies vollzog sich im Kontext der staatlichen Kunstprogrammatisierung der DDR. Versprochen worden war »Weite«.⁷³ Jedoch war die Realität eher durch Enge und Abkapselung geprägt. Aber gleichwohl (oder deshalb?) konnte sich, besonders in der letzten Phase der Honecker-Ära, eine beachtliche künstlerische »Vielfalt« entwickeln. Das beruhte weniger auf einer Liberalisierung als auf einer Freiräume erweiternden »Konsensdiktatur«⁷⁴: Die Herrschenden warben um Zustimmung nach Innen und nach Außen, verzichteten deshalb auf Sanktionsandrohungen gleichwohl nicht. Dennoch gab das den Künstlern größere Einflussmöglichkeiten. Der mäzenatische Staat schuf Künstlerprivi-



legen, und es kam zu der paradoxen Situation einer Gleichzeitigkeit von Autonomiegewinn und Kontrollverschärfung.

Frankenhausen: Monument und Grabmal

Die Verschiebung der Machtbalance zwischen Künstlern und kulturfeudalistischem Staat zeigt sich auch daran, dass das größte Auftragsprojekt der DDR alle Widersprüchlichkeiten in der Beziehung zwischen der Politik und den Künsten wie in einem Prisma vereinigt. Tübkes Frankenhausener Sinnbild *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* war vom Politbüro beschlossen worden und sollte auf der Basis wissenschaftlicher Forschung und geschichtsphilosophischer Programmatik »die historischen Kenntnisse der Bevölkerung, besonders der Jugend vertiefen sowie der patriotischen (!) Erziehung dienen«. ⁷⁵ Lange zogen sich die Debatten um die exemplarischsten Bildmotive hin, füllten sich die Aktenordner mit Konzeptionen und »politisch-ideologischen Zielstellungen«. Während dieser Zeit war Tübke längst dabei, sich lesend und sehend ins Jahrhundert der Revolution »hineinzuträumen«. In historischen Büchern und Quellentexten stöbernd, fertigte er weniger Exzerpte als Zeichnungen an, näherte sich mit visuellen Phantasien dem in Worten gespeicherten Wissen an. Arbeitsleistung und Kostenaufwand waren enorm und am Ende – durch Baumängel um zwei Jahre nach der Fertigstellung des Rundbildes verzögert – wurde der als Ritualstätte geplante Rundbau erst zwei Monate vor der Öffnung der Mauer eingeweiht, und so nicht zu einem Denkmal des siegreichen Sozialismus, sondern – wie Friedrich Dieckmann formulierte – zu einem »Grabmal«, vielleicht sogar zu einem »Mal-Grab«. ⁷⁶ Am Ende mag auch für diesen Staat gelten, was für viele Herrscher der Vergangenheit wahr wurde und was der mäzenatische Bayernkönig Ludwig I. geradezu zum Prinzip seines Königtums erhoben hatte: Am Ende mag von allen Kämpfen und Schlachten – so auch von allen Fünfjahrplänen und Kampfparolen – nur die Erinnerung an die in Auftrag gegebenen und ermöglichten Kunstwerke übrig bleiben.

Abb. 6
Erich Kissing, *Leipziger am Meer*
(V.l.n.r.: Nympe [nicht identifiziert],
Lutz Dammbeck, Peter Pfefferkorn,
Günter Glombitza, Gregor Torsten
Schade, Wolfram Ebersbach, Erich
Kissing, Jürgen Mesik), 1975–79
Eitempera, Öl auf Hartfaser,
122 x 172 cm
Besitz der Künstler

⁷⁵ Beschluss des Politbüros der SED vom 9.10.1973.

⁷⁶ Vgl. Dieckmann, Friedrich: Von Staatskünstlern, Kritikern und Harlekinen oder: Was vermag ein Fragezeichen. In: *Bildende Kunst* (1991), H. 42, S. 72f.

Systembindung und Vielgestaltigkeit

Ausdrücklich sollen in dieser Retrospektive nicht nur »Auftragskunst« oder die Arbeiten einstiger »Staatskünstler« gezeigt werden, vielmehr soll man das gesamte Spektrum der Kunst »in der DDR« sehen. Ein Systemzusammenbruch, wie der 1990 erlebte, relativiert die »Autonomie« der Künste noch einmal, ganz so, wie das zuvor für die untergegangene Realität galt. Das verführt zu der – für alle Kunstwerke unzulässigen – falschen Alternative, rein kunstimmanente Beurteilungskriterien einer bloß kulturgeschichtlich-dokumentarischen Darstellung gegenüberzustellen. Durchaus ist es richtig, künstlerisch »starke« Werke zeigen zu wollen. Aber gerade diese sind nicht frei von ihren Entstehungsbedingungen. Und vom Zeitgeist wie von Systemen des Zwanges tragen die großen Werke der Literatur, der Wissenschaft, der Philosophie und der Künste deutlichere Spuren als die jeweilige Massenware. Wahrheiten und Irrtümer zeigen sich am deutlichsten bei den großen Begabungen. Diese für die Kunstpolitik der DDR insgesamt charakteristische Systembindung spiegelt sich auch in dieser Ausstellung. So würde eine Rückschau also tatsächlich zu kurz greifen, wenn sie die künstlerischen Bemühungen und Arbeiten des untergegangenen Staates unter dem Titel »Kunst der DDR« zusammenfassen wollte. Jedoch muss man sich klar machen, dass sich eine derart vereinheitlichende und vereinnahmende Überschrift erst nach einem Systemzusammenbruch als peinlich und belastend erweist. Früher mag eine solche Formulierung sogar identitätsbildend gewesen sein, nicht nur weil Kunstwerke und Künstler oftmals zu Gruppenauftritten gezwungen waren, vor allem in den begehrten Ausstellungen außerhalb des Staatsgebietes der DDR.

All das mag auch für die *Leipziger Schule* gelten, für die Gründergeneration ebenso wie für die (wiederum ganz selbstständigen) Schüler und Weggefährten (Abb. 6), also etwa für Hartwig Ebersbach, Sighard Gille, Hans-Hendrik Grimmling, Ulrich Hachulla, Wolfgang Peuker, Uwe Pfeifer, Arno Rink oder Volker Stelzmann. Deren Schüler – wie beispielsweise Walter Libuda, Erich Kissing, Neo Rauch, Michael Triegel oder Norbert Wagenbrett – und erst recht die vitale Nach-Wende-Generation sind davon gänzlich entlastet – oder eher umgekehrt: Sie können vom Mythos profitieren.