

Hausgespenster der Leipziger Schule

Von meiner Reise durch Südamerika mit einem Filmprogramm des Goethe-Instituts, zu dem auch mein Film *Zeit der Götter* über den Bildhauer Arno Breker gehört hatte, war ich im Herbst 1995 mit einem Sammelsurium aus Fotos, Büchern, Videokassetten und Notizen nach Hamburg zurückgekehrt. Warum hatte ich nicht, wie zunächst geplant, daraus einen Film gemacht über die von der Schwester Nietzsches mitgegründete Siedlung Nueva Germania als einem Projekt der Moderne, ganzheitlich, vegetarisch, genossenschaftlich und antisemitisch? War es die Erkenntnis, dass dort, in den Wäldern Paraguays, nichts war – außer den kläglichen Resten der hochfliegenden Pläne von Intellektuellen, außer vielleicht einer Projektionsfläche für Nazikitsch? Auf der sich blonde Bestien in einer geheimen, von Nietzsches Übermenschen inspirierten Zuchtanstalt im Urwald tummelten, unter wehenden seidnen Hakenkreuzfahnen, umtost von Wagnerklängen? Was hätte es sonst noch für ein Film werden können? Ein medienkritischer Film über das Vorgehen der BBC, deren Dokumentation über Nueva Germania solche Erwartungshaltungen bediente, und über die Mechanik einer ebenso routiniert wie unablässig betriebenen Vergangenheitsbewältigung?

Während ich über das Für und Wider des Projekts grübelte und auch ein Exposé schrieb, sah ich zufällig im Fernsehen eine Dokumentation über den ersten Auschwitz-Prozess in Frankfurt am Main. Ich sah graue und verwaschene Bilder. Der Prozess erschien nüchterner und unspektakulärer als die moralisierende Theatralik der Nürnberger Prozesse, eher wie eine Arbeitssituation. Es war spät, und ich war etwas betrunken. Ich schaltete den Fernseher aus. Ein Gedanke fraß sich in meinem Gehirn fest: Hätte nicht meine Generation das Gleiche mit ihren Vätern zu tun, den Vätern aus der DDR? Also: hingehen und Fragen stellen: Warum ist es schief gegangen? Aber nicht den Fehler der Achtundsechziger wiederholen und einen Schuldspruch fällen. Das Erzählte einfach so stehen lassen und versuchen, es zu begreifen.

Und so versuchte ich drei Jahre, einen Film über Markus Wolf und seine Familie auf die Beine zu stellen. Natürlich vergeblich. Zweimal traf ich mich mit ihm. Die Treffen wurden vermittelt durch eine prominente Hamburger Anwaltskanzlei, die Wolf bei

seinen zahlreichen Rechtshändeln vertrat und ab und an als Star-gast der Hamburger Society der Elbvororte präsentierte. Aber Wolf war schlau und finanziell berechnend genug, den einzigen Porträtfilm, den er erklärtermaßen zulassen wollte, von jemand anderem als ausgerechnet mir machen zu lassen. Es ging ihm ums Geld, aber nicht nur. Es ging dem ehemaligen Geheimdienstmann auch um sein Bild in der Geschichte. Und er misstraute mir zu Recht, dieses ihm genehme Bild liefern zu wollen.

Dass ich mich dann einem Film über die Anfänge der Leipziger Malerschule zuwandte, war, so glaube ich mich zu erinnern, eine Ersatzhandlung. Wenn es nicht ging, über eines der Häupter der Hydra einen Film zu machen, warum dann nicht statt dessen einen Film über die Hausgespenster der heutigen Leipziger Schule, die damals, als ich selbst an der Leipziger Akademie studierte, als Obermaschinenisten des «Betriebssystems Kunst» der DDR tätig waren? Warum nicht einen Film über das Gebräu machen, das in den fünfziger und sechziger Jahren die Köpfe der Künstler füllte und deren Gefühle bestimmte? Instinktiv ahnte ich wohl auch, dass ich selbst von dieser Erziehungsanstalt Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst geprägt worden war. Vielleicht wollte ich auch herausfinden, was man mir dort eingepflanzt hatte. (Abb. 1)

Beim MDR fand ich 1995 einen Redakteur, der sich für mein Vorhaben, das nun unter dem Titel *Dürers Erben* lief, zu interessieren schien. In der DDR hatte er den Filmklub eines Klubhauses in Adlershof geleitet und mich mit meinen frühen Experimentalfilmen dorthin eingeladen. Der Klub war für sein avanciertes Programm und sein Szenepublikum bekannt gewesen. Nach der Wende wurde er Redakteur des MDR und einige Jahre später war seine Tätigkeit für die Staatssicherheit Gegenstand ausführlicher Presseberichte. Er überstand aber die kurzen und leidenschaftslosen Diskussionen im Sender und ist heute noch auf seinem Posten in Leipzig.

Die Recherchen und der Dreh für *Dürers Erben* waren zäh und anstrengend. Ich hatte mir ein 1961 entstandenes Gruppenbild Leipziger Maler als Ausgangspunkt für die Recherchen ausgewählt, weil darauf ein Teil derjenigen zu sehen war, die nach



Abb. 1
Dürers rote Erben

1945 in Leipzig etwas zu sagen hatten. Alle Maler auf dem Bild waren Genossen der SED, einige bekleideten auch hohe Funktionen in dieser Partei sowie im Künstlerverband der DDR. Später, in der Zeit der sogenannten Entspannungs- und Ostpolitik der SPD-geführten Bundesregierung, wurden einige dieser Gruppierung zu Stars der Leipziger Schule. Die neuen «Malerfürsten» wurden in westdeutschen Zeitschriften und Magazinen als «Dürers rote Erben» bezeichnet und galten Meinungsführern wie Günter Grass als Maler, die «deutscher» malten als ihre westdeutschen Kollegen.

Das von mir ausgewählte Gruppenbild war auch deshalb interessant, weil es ein Tribut an den Mentor der Gruppe, Alfred Kurella, und seine Träume von einem sozialistischen Künstlerkollektiv war. Kurella hatte in seiner Jugend in München dem Expressionismus und der Moderne nahe gestanden, sich aber dann unter dem Einfluss Aragons davon losgesagt. Später war er Komintern-Funktionär der KPD und leitete eine Zeitlang in Leipzig das von ihm gegründete Literaturinstitut, eine Schule für Schriftsteller. Während der sogenannten Formalismusdebatte in der DDR spielte er eine aktive Rolle. Wie seine Frau Sonja, die

beim Rat des Bezirks Leipzig für Fragen der Kultur zuständig war, hatte Alfred Kurella großen Einfluss auf die Kunstentwicklung in Leipzig, den er in seiner Zeit als Mitglied des Zentralkomitees der SED in Berlin noch verstärken konnte. Er hatte Werner Tübke in Leipzig entdeckt und ihn bis zu seinem Tod protegiert.

Nun, Anfang der neunziger Jahre, befanden sich ehemalige Malerfürsten der DDR wie Werner Tübke oder Bernhard Heisig in einer Übergangsphase, in der noch nicht klar war, ob und wie es mit ihnen weiter gehen würde. Sie schwankten zwischen der Furcht, als ehemalige Staatsmaler stigmatisiert oder gar verurteilt zu werden, und der Hoffnung, nun endlich den ihnen angemessen erscheinenden Platz in der gesamtdeutschen Spitzengruppe der Künstler einnehmen zu können. Was meine Person betraf: Einerseits kannten sie mich noch als Studenten der Leipziger Hochschule, ich hatte sozusagen Stallgeruch, und sie hatten wohl das unbestimmte Gefühl, vielleicht sogar das kurzzeitige Schuldgefühl, etwas erzählen zu sollen oder gar zu müssen. Andererseits wussten sie nicht, wie weit ich im Westen schon vernetzt war und ob ich ihnen nutzen oder schaden würde und waren dementsprechend vorsichtig.

Am unangenehmsten und unergiebigsten war das Interview mit Wolfgang Mattheuer. Der von uns Studenten als ironischer, offener und freier Geist geschätzte Maler hatte sich inzwischen hinter einer harten Panzerung aus Griesgram und Misstrauen versteckt, die nicht für einen Moment ein offenes Gespräch zuließ. Gerade von ihm hatte ich mir eine interessante Schilderung des Innenlebens der Leipziger Szenerie erhofft, war er doch als junger Student der Gebrauchsgrafik Anfang der fünfziger Jahre Woche für Woche mit Kurt Magritz nach Berlin gefahren, um dort im Zentrum der Formalismus-Debatte kleine Vignetten- und andere grafische Ausschmückungen für die jeweiligen Ausgaben der Zeitung der Sowjetischen Militäradministration, der *Täglichen Rundschau*, herzustellen. Das Team und ich waren nach dem zähen und ergebnislosen Versuch, Mattheuer hinter seiner unfreundlichen und ängstlichen Verschanzung zu einem offenen Gespräch hervorzulocken, frustriert und erschöpft. «Jetzt würde ich gern ein ganzes Fass gelbe Farbe auskippen», sagte der Ton-

mann, der bei Baselitz an der Westberliner Kunsthochschule Malerei studiert hatte und meinen Gesprächsversuch hinter seinem Tonbandgerät fassungslos verfolgt hatte.

Das Budget, das mir für den Film zur Verfügung stand, war knapp bemessen. Das Interesse an DDR-Kunst, zumal aus dem Zeitraum von 1945 bis 1961, war gering. Das Geld, das der MDR in die Produktion investierte – alle anderen Sender der ARD und auch das ZDF hatten sofort abgewinkt –, war minimal. Ich musste mich um einen Zuschuss aus den Mitteln des Kunstfonds in Bonn bemühen, um überhaupt drehen zu können. Auch alle Filmförderungen hatten abgelehnt, niemand von den Kollegen, die in den Gremien saßen, hatte etwas mit dem Stoff anfangen können. Zu weit weg, die Maler unbekannt, alles zu sehr Osten. Für die Montage hatte ich vierzehn Tage Zeit, dann noch einmal drei Tage für die Tonmischung. Beim MDR gab es Diskussionen über die Länge des Films. Vorgegeben waren 57 Minuten und 30 Sekunden. Das bedeutete, dass ich mich von einigen mir sehr wichtigen Szenen hätte trennen müssen. Auch würden viele Bilder der Maler nicht als Insert gezeigt werden können, Bilder, die nur wenige kannten. Mir fehlten wenigstens vier Minuten. Dafür kämpfte ich nun. Die beiden für den Film beim MDR verantwortlichen Redakteure waren nicht frei in ihrer Entscheidung. *Dürers Erben* war einer der ersten Filme, die der MDR für Arte herstellte. Beide Redakteure hielten sich deshalb sklavisch an die Metrage-Vorgaben von Arte, die, wie ich später von Arte-Redakteuren erfuhr, bei etwas Courage durchaus locker zu handhaben waren. Zudem waren beide unsicher noch aus anderen Gründen: Der eine trug seine bisher verheimlichte Stasitätigkeit mit sich herum und der andere, mittlerweile Chef einer der größten Filmförderungen Deutschlands, kam aus untergeordneter Position vom Fernsehen der DDR und fühlte sich noch unsicher in seiner neuen Rolle.

So fielen wichtige Szenen diesem Metragediktat zum Opfer, etwa Aufnahmen der sogenannten «Astoria-Bilder» von Werner Tübke, großen Auftragsbildern in einem Leipziger Hotel, die ihm den Weg zu seinem späteren Mentor Alfred Kurella ebneten, oder die Sequenzen, in denen Bernhard Heisig über seine Erlebnisse am 17. Juni 1953 in Leipzig spricht. Heisigs Themen hatten

oft Arbeiter zum Gegenstand. Die waren in der DDR die revolutionäre Klasse, von bürgerlicher Dekadenz nicht angekränkt, der gesunde Teil des deutschen Volkes. Mit dem Sieg dieser revolutionären Klasse würden alle Widersprüche der Geschichte aufgehoben und die Geschichte ein glückliches und harmonisches Ende finden. Der Tag, an dem Heisigs Malerauge diese revolutionäre Klasse in Aktion erblickt hatte, war der 17. Juni 1953 in Leipzig gewesen. Gemalt hatte er das Erlebnis maskiert als Arbeiteraufstand in Gera. Dort hatten im März 1920 Mitglieder der roten Arbeiterarmee gegen die Putschisten von Kapp gekämpft. Das, was Heisig erlebt hatte, konnte er nicht im Bild darstellen. Das wäre das Ende seiner Karriere in der DDR gewesen.

Werner Tübke erzählte im Interview, dass er von Alfred Kurella auf dem Totenbett eine Porträtzeichnung gemacht hatte. Das Motiv der sterbenden Mutter war ein klassisches Motiv. Nun zeichnete Tübke «die Mutter», die ihn als Künstler geboren hatte, Alfred Kurella. Grandios, aber leider auch nicht im Film, der so nun nicht mehr als eine Skizze blieb, die andeutete, was möglich gewesen wäre.

Aus dem Kreis der ehemaligen Akteure, mit denen ich mich befasste, erschien mir im Rückblick die Person Alfred Kurellas am interessantesten. Kurella hatte sich und seine anfängliche Begeisterung für den Expressionismus und die moderne Kunst in einem schmerzhaften Häutungsprozess selbst exorziert und war in der DDR zu einem der Gralshüter eines volksnahen und verständlichen sozialistischen Realismus geworden. In seiner durch die Zeiten, Ideologien und Kunstauffassungen mäandernden Biografie und Kunst-Praxis, die er schließlich als stalinistischer Kulturpolitiker und zugleich jugendbewegter Wandervogel beendete, fand ich viele inhaltliche und personelle Schnittstellen und Anschlüsse zu den für meinen vorherigen Film *Zeit der Götter* gesammelten Materialien, die mich weiter beschäftigten.

Die Besuche bei seiner Witwe, der ehemaligen Kulturfunktionärin Sonja Kurella, und die mit ihr geführten Gespräche sind mir nachdrücklich in Erinnerung geblieben. Was sie über Kurellas Vernetzung mit der europäischen Avantgarde und dem Komintern-Netzwerk erzählte, ließ einen globalen Gesellschafts-

entwurf aufscheinen, dem sie sich freudig angeschlossen hatte. Ihr Vater war Kommunist und von den Nazis hingerichtet worden. Der massige Körper und ihre Art des Sprechens verrieten, dass sie Macht gehabt hatte. Sonja Kurella galt als hart. Sie hatte geherrscht, Erich Loest und Gerhard Zwerenz hatten das in Leipzig zu spüren bekommen, was Sonja Kurella nun bedauerte. Irgendwie imponierte mir, wie sie da so in ihrer Massigkeit in dieser Wohnung in einem der Wohnblocks nahe der ehemaligen Stalin-Allee in Ostberlin saß, wo all die Funktionäre der SED gewohnt hatten und noch wohnten, und sich damit abmühte, Antworten auf die Fragen nach den Gründen des Scheiterns ihrer Utopien zu finden. Sie verkörperte eine andere Art von Herrschaft als die Vertreter der Macht, die ich jeden Tag in den Medien agieren sah. Gereinigt und befreit von den täglichen Pflichten der Machtausübung war nun etwas Direktes, Proletarisches übriggeblieben, was mir gefiel. Etwas von einem Gegenentwurf war da erahnbar, der nun, da er mehr und mehr verblasste, attraktiver wurde. Vielleicht haben wir doch die Falschen unterstützt, sagte meine Frau eines Tages unvermittelt, und mitgeholfen, das Richtige zu Grabe zu tragen.

Dass dieser Film nur eine Skizze blieb, erscheint mir heute, im Rückblick, umso bedauerlicher wegen des sich in den Jahren danach so heftig entwickelnden Deutsch-Deutschen Bilderstreits und des Kampfes um die Deutungshoheit über die ehemalige DDR-Kunst. Während der über Jahre andauernden Auseinandersetzung wechselten auch Akteure die Fronten. Ein Berliner Kunsthistoriker, der sich zu DDR-Zeiten und in den ersten Jahren nach der Wende einen Namen als guter Kenner der sogenannten «anderen DDR-Kunst» gemacht hatte, wurde plötzlich über Bernhard Heisig promoviert. Verbunden mit dem Erwerb des Doktorhuts waren das Kuratieren einer Serie von Großausstellungen mit den Bildern Heisigs in wichtigen deutschen Museen und die Herausgabe mehrerer dicker Kataloge und Bücher. Das Leipziger Museum kaufte wieder Heisigs Bilder. Das Geld dafür war da.

So war auf wundersame Weise aus dem Staatsmaler, dem kein Leninbild zu peinlich war und der ironischerweise die einzige echte Erfahrung mit der Arbeiterklasse bei einer revolutionären

Aktion, am 17. Juni 1953 in Leipzig, nicht darstellen konnte, durfte oder wollte, nun ein grüblerischer Selbst- und Geschichtsbefrager mit dissidentischen Meriten geworden.

Bei der Heimholung von Heisig und anderen Obermaschinenisten im «Betriebssystem Kunst» der ehemaligen DDR in die gesamtdeutsche Kunstgeschichte kam nach einer Phase des Abwartens dann nach der Jahrtausendwende auch der klassische Trick des Entkoppelns von Werk und Biografie zur Anwendung. Das Phantom der «Neuen Leipziger Schule» war eine, allerdings schon nach kurzer Zeit wieder verwelkte, Blüte dieser Entwicklung. Um eine «neue» Leipziger Schule als Brand am Markt etablieren zu können, musste es, um historische Tiefe und Tradition nachweisen zu können, auch eine «alte» Leipziger Schule geben. Für diese wertsteigernde Genealogie war es allerdings notwendig, bei einigen Akteuren die Biografie von kompromittierenden biografischen Details zu reinigen oder diese zumindest in den Hintergrund zu schieben.

Künstler und Zeitzeugen, die einst von den Auswirkungen des politischen wie ästhetischen Opportunismus der Großmeister des Sozialistischen Realismus betroffen waren, betrachteten nun stauend dieses Treiben, während ihnen die emsig an ihren Doktorarbeiten und den damit verbundenen Großausstellungen werkeln den Kunsthistoriker und Kunstsoziologen fröhlich zuriefen: «Kommt aus euren Schützengräben, der Kalte Krieg ist vorbei! Es geht doch weiter! Man muss nach vorn blicken und nicht zurück!» Sie konstruieren Gemeinsamkeiten und gar gesamtdeutsche Kontinuitäten, wo nie welche waren. Das führte in jüngster Zeit zu Kunstausstellungen, bei denen in einer Mischung aus Unverfrorenheit und Ignoranz Kunst- und Zeitgeschichte partiell verfälscht wurden und – in einer gemeinsamen Bastelarbeit von Kunsthistorikern, Museumsdirektoren und Galeristen – Kunstwerke und Künstler nur noch als Modelliermasse für Interessen verschiedenster Art dienten.

Es scheint, als habe der Kalte Krieg in der Kunst nicht stattgefunden.