

## Vortrag

### Christian Ulrich

#### „Zwischen Bild, Schrift und Raum – Schleef als Maler und Zeichner“

„Ich bin unter Krüppeln und Idioten aufgewachsen. Einer von Ihnen war ich.“, sagt Schleef im Gespräch mit Alexander Kluge. Mir ist, als ob dieser Satz, obwohl er so kurz und brutal hingeworfen scheint, doch zwei Aspekte berührt, die den Kern der inneren Notwendigkeit für Schleefs künstlerische Arbeit bilden. Zum einem das Thema des Versehrt-Seins und der Verletzung, diese nicht nur körperlich, sondern vor allen Dingen seelisch und psychisch verstanden. Keine angeborene, sondern eine erworbene Verletzung durch eine Welt, die, wie Ingeborg Bachmann schreibt, zu einer Krankheit geworden ist.<sup>1</sup> Zum anderen Schleefs Ansatz das Autobiografische in Herkunft und Lebensweg immer, und dass wird in dem Satz deutlich, als etwas Exemplarisches zu verstehen.

Es gibt seit einigen Jahren in der Literatur, vor allen Dingen in der skandinavischen, eine starke Hinwendung zu einem autobiografischen Schreiben. Mit der Überschrift „Je subjektiver, desto objektiver“ charakterisiert der Kritiker Peter Urban Halle verschiedene Autoren, von denen mit Knausgard und Espedal hier nur zwei Namen genannt sind, die auch international Erfolg haben.<sup>2</sup>

Die Betrachtung der subjektiven Erfahrung als einer im weiteren Sinn exemplarischen und damit objektivierbaren Erfahrung, stellt auch den Zusammenhalt in Schleefs Werk her, das neben den Inszenierungen, Bühnenbildern, Büchern, Plakaten, Fotografien eine Fülle von Zeichnungen und Bildern umfasst. „Ich sah mich nicht als Einzelschicksal, sondern stellvertretend für eine Generation“, schreibt er in seinen Tagebüchern.<sup>3</sup> Radikal, wie wenige andere, hat sich Schleef immer wieder der eigenen Existenz, mit ihrem Gefesselt-sein an die Zeit, versichern wollen, in dem er ihr schreibend, inszenierend, fotografierend und malend nachging.

Schleef muss unter Zwang von sich sprechen, um sich äußern zu können. Ich-Verschwiegenheit ist ihm fremd. „Über wen schreiben, wenn nicht über mich. Gibt es eine andere Geschichte, einen anderen Menschen, bin ich dazu überhaupt fähig.“, schreibt er 1981.<sup>4</sup>

In seine künstlerischen Äußerungen fließen körperliche Erfahrungen und Krankheiten, das Problem der eigenen Sprache, der Sprachfehler, seine Beziehungen, Affekte und Empfindungen als Material ein, mit dem er mit Härte bis an die Grenzen einer Zurschaustellung künstlerisch arbeitet.

Schleefs eigene Einsamkeits- und Fremdheitserfahrung ist ein wesentlicher Antrieb für seine Kunst in all ihren Ausdrucksformen. Aus der Frage nach Individuum und Gesellschaft, Zwangskollektiv (Ost) und Vereinzelung (West) entwickelt er komplexe künstlerische Innovationen.

<sup>1</sup> Beicken, Peter, Ingeborg Bachmann, Verlag C.H. Beck, München, 1992, S.30

<sup>2</sup> <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-autobiografische-roman-von-heute-1.17698756#register>

<sup>3</sup> Einar Schleef, Tagebuch 1964-1976, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2006, S.425

<sup>4</sup> Einar Schleef, Tagebuch 1981-1998, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2006, S.27

Schleefs Werk in seinen Teilaspekten isoliert zu betrachten, wird dem Werkansatz Schleefs nicht wirklich gerecht. Zu sehr miteinander verkettet und in den unterschiedlichen Medien auf verschiedene Weise präsent, sind die Themen und Motive. Im Gegensatz zu anderen Künstlern, bearbeitet Schleef die Anlässe seines Denkens und Erinnerns parallel in Malerei, Fotografie und Literatur. Der niederländische Künstler Armando, auch eine Mehrfachbegabung, beharrte darauf, dass jedes Medium seine eigene Kompetenz habe, insofern existieren bei ihm völlig abgetrennte Bezirke.<sup>5</sup> Und obwohl Schleef im Tagebuch Mitte der achtziger Jahre Ähnliches reflektiert mit der Aussage: „Was sich bei dem mehrjährigen Schreiben klärte, dass ich die vielen künstlerischen Disziplinen, die ich betrieb und ausschließlich aus den DDR-Lebensbedingungen herleitete, dass sich diese unterschiedlichen Disziplinen einengten, es wurde mir immer klarer, dass jedes Thema nur in einer Disziplin denkbar ist, dass jedes Thema seine ureigenste Ausdrucksform in sich hat.“<sup>6</sup>, finden wir bei ihm das Gegenteil, alles durchdringt sich und dies führt ihn zu hybriden Erfindungen, wie es z.B. die Tagebuchbilder und die späten Schriftbilder sind.

Schleef ist mit 57 Jahren 2001 verstorben. Er wurde 1944 geboren. Sein Werk, dass er unbewusst bereits mit neun Jahren mit dem Tagebuchschreiben begann, erstreckt sich somit über einen Zeitraum von über 40 Jahren. „Alles, was wir handeln, muss, wenn es Wert haben soll, vom Betrachtungspunkt der Kürze unseres Lebens aus gedacht sein.“, schreibt der Schweizer Philosoph Ludwig Hohl in seinem Buch „Die Notizen“.<sup>7</sup>

Die Spanne als Kind der Nachkriegszeit mit den Traumata und Verdrängungen der Kriegsschuld der Väter- und Müttergeneration in der kleinen anhaltinischen Stadt Sangerhausen bis zum frühen Tod zur Jahrtausendwende im wiedervereinigten Berlin sind zu mindestens hier in Mitteleuropa Jahrzehnte eines gefährdeten, konfliktreichen Friedens zwischen Ost und West, der gewalt- und mauerbefestigt hält bis zum wirtschaftlichen, staatlichen und moralischen Einknicken des real existierenden Sozialismus, der zum Aufgehen des östlichen Teils Deutschlands in die BRD führte. Da aber ist Schleef schon längst im Westen, da er 1976 anlässlich einer Inszenierung in Wien einfach dort blieb und über Stationen in Westberlin landete.

Im Bereich der Kunst ist diese Zeitspanne im Osten gekennzeichnet von der Auseinandersetzung, um die verordnete Übernahme eines sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung in der damit verbundenen Formalismus-Diskussion. Die Vorkriegsmoderne wird nach der Ächtung durch den Nationalsozialismus im Osten von staatlicher Seite nur zu Teilen rehabilitiert, am ehesten da, wo sie sozialkritisch ist. In der Realität ist die Situation der Kunst im Osten Deutschlands vielgestaltiger, als es die offiziellen Debatten wahrhaben wollen. So gibt es z.B. in Dresden und Berlin eine Art Nachmoderne, die sich an den Erfindungen der Franzosen von Monet bis Picasso schult. Überhaupt ist der Rückbezug auf künstlerische Traditionslinien eins der bestimmenden Merkmale der ostdeutschen Kunst. Die Ansicht, dass der Kunst eine starke gesellschaftliche Funktion zukommt, die von staatlicher Seite, wie in den späteren Jahren auch von einer im Untergrund entstehenden oppositionellen Kunst gleichermaßen behauptet und anerkannt wird, führt im allgemeinen Bewusstsein zu einem größeren Bedürfnis nach Kunst, als dies im Westen der Fall ist.

<sup>5</sup> Armando im Gespräch mit dem Autor, 2017 in Potsdam, Atelier Armando

<sup>6</sup> Einar Schleef, Tagebuch 1981-1998, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2006, S.357

<sup>7</sup> Hohl, Ludwig, Die Notizen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2014, S.9

Im Westen gibt es eine umfassendere Rehabilitierung der Vorkriegsmoderne, geschaut wird dann in den folgenden sich schnell ablösenden Strömungen und Ismen, aber weniger in Richtung der Klassischen Moderne, sondern gen Amerika mit den Strömungen von Amerikanischen Expressionismus, Farbfeldmalerei und Pop-Art. In den letzten Jahrzehnten gibt es einen Stilpluralismus, der sozusagen spiralförmig unterschiedliche Favorisierungen von figurativen, konzeptionellen oder abstrakten Auffassungen hintereinander abfolgen lässt, wie auch politische Themen und Aktionen, auch als kollektive Interventionen diskutiert werden. Die Grenzen von bildender Kunst, Theater und politischer Arbeit verwischen sich in Teilaspekten.

Die Entwicklung eines globalen Kunstmarktes führt unter Schwankungen zu exorbitanten Preisen für einzelne Künstler und Kunstwerke und zum Stigma der Kunst als Spekulations- und Anlageobjekt.

Schleef startet neben dem Schreiben seines Tagebuchs schon früh mit malerischen und zeichnerischen Übungen in einem Malzirkel, den der Maler Wilhelm Schmied leitete und den Schleef ab dem 14. Lebensjahr besuchte. Sein erster Berufswunsch ist es, Maler zu werden.

Schleef schreibt rückblickend zum Thema der Verbindung von Künstler und Politik und zum Arbeiten im Auftrag in seinen Tagebüchern: „Dieses Thema begleitete mich, seit ich den Malzirkel des Thomas Müntzer-Schachts besuchte, praktisch lernte ich die Denkweise des DDR-Künstlers von kleinauf kennen, das zwar in einen Kaff wie Sangerhausen, aber in der DDR konsolidierte sich gerade die Künstlergeneration von Wilhelm Schmied, der LDPD- Mitglied war, nicht SED, sondern nur im Anschluß über 4 Ecken, das reichte, und die Posten wurden mehr und mehr, zuzüglich der Preise. [...] Ich betone wiederholt DDR, das Drama eines verordneten Auftrags, eines verordneten Motivs, einer verordneten Darstellungsweise gilt für jede Gesellschaft. Dafür wird man bezahlt, dafür büßt man.“<sup>8</sup>

Unabhängigkeit und Konfliktbereitschaft, wenn es um seine künstlerischen Vorstellungen und Ziele geht, sind für Schleef früh unabdingbar und führen in seiner Biografie zur Exmatrikulation, zahlreichen abgebrochenen Projekten, 17 fristlosen Kündigungen und einem Dutzend Absagen von Inszenierungen.

Der Chronologie eines Lebens zu folgen, gibt eine gewisse Struktur, an die wir uns bei der Betrachtung von Lebenswerken, als eine Art kontinuierlicher Entwicklung, gewöhnt haben. Doch scheint mir gerade bei Schleefs zeichnerischen und malerischen Arbeiten die Diskontinuität mit Brüchen, Sprüngen und längeren Pausen, das bestimmende Merkmal zu sein.

Sprunghaft wird deshalb auch die Struktur dieses Vortrages sein, in dem er sich nur ausgewählten Werkgruppen zuwendet und die Betrachtung dieser Gruppen punktuell mit Arbeiten von Schleef aus dem Theater, der Literatur und der Fotografie verknüpft, aber auch mit den Werken anderer Künstler kurzschließt, von denen es mir interessant erscheint, sie in Kontakt, Komplizenschaft oder Widerspruch zu Schleef zu stellen.

Der bildkünstlerische Nachlass, der sich als komplettes Konvolut als Dauerleihgabe in der Stiftung Moritzburg Halle befindet, umfasst 146 Gemälde und über 6500 Arbeiten auf Papier. Die Zeichnung kam Schleefs Tempo und seinem impulshaften Arbeiten offensichtlich mehr entgegen, aber auch in der Malerei, die mit Unterbrechungen in bestimmten Lebensphasen entsteht, fand Schleef, in dem er mit rasch trocknenden Deck- und Vinylfarben malte, zu einer seinem Temperament entsprechenden Arbeitsweise.

<sup>8</sup> Einar Schleef, Tagebuch 1964-1976, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2006, S.184,185

Zu Beginn möchte ich einige Arbeiten aus der Gruppe der Porträts zeigen, die das Selbstporträt, das wir ja auch in unserer Ausstellung in Fotografien präsentieren, einschließt.

Die Beschäftigung mit dem eigenen Bild setzt früh in Zeichnung und Fotografie ein. So schreibt er im Tagebuch: „Vor mir auf dem Schreibtisch mein erstes Foto (von mir, es stellt mich dar). Der blaue Anorak, der weiße Ausklopfer am Kragen, noch eine glatte Stirn, um den Mund ein großer, herrischer Zug, Oberlippe und Unterlippe. Die sauber gescheitelten Haare, alles so lächerlich. [...] Was bin ich nur? Ich glaube an nichts und predige Menschlichkeit, und bin doch selber nicht menschlich. Ach, wozu das alles?“<sup>9</sup>

Schleef reflektiert Pose und Ausdruck des Fotos. Er stellt die große, hier noch jugendbeladene, Frage nach dem Sinn des Lebens und setzt das Selbstporträt damit in einen weiteren Kontext von Aufrichtigkeit, Authentizität und Menschlichkeit.

Hier drei Arbeiten aus den 60iger und 70iger Jahren. Schleefs starkes zeichnerisches Vermögen, dass mit der Linie das Wesentliche und Individuelle herauszuarbeiten vermag, wird hier schon deutlich. Die Verkürzung des Gesehenen auf wenige Konturen und die Organisation der Figur auf der Fläche des Zeichenblattes gelingen Schleef scheinbar mühelos. Innerhalb weniger Jahre entwickelte er unterschiedliche zeichnerische Möglichkeiten, sowohl im Ausdruck, wie auch in der Technik. Verschiedene Hinwendungen zu Vorbildern aus der Kunstgeschichte sind zu spüren. Schon als Jugendlicher hat er ein waches Interesse für Kunst und Literatur. Schleef ist früh gut informiert, besorgt sich gezielt Bücher und Abbildungen, reflektiert Ausstellungen und Theater. Gedanklichen Austausch sucht und findet er mit Älteren, so mit einer Gruppe von ebenfalls kunstinteressierten Studenten und Studentinnen.

Schleef hatte seit frühester Kindheit mit einer Sprachhemmung zu kämpfen. Er war Stotterer. Seine Mutter Gertrud dagegen war stadtbekannt wegen ihrer Redewut. Der Vater, kränklich aus dem Krieg heimgekehrt, schlug ihn, nach eigener Auskunft, bis zum 20. Lebensjahr. Das Zeichnen und Schreiben waren ein Ventil, ein Kanal, der Kommunikation ermöglichte und Selbstbewusstsein gab, da der andere Kanal gerade bei persönlichen Mitteilungen oft verstopft war.

Die zeichnerischen und fotografischen Selbstporträts finden sich in Schleefs Werk von Anbeginn bis zum Ende. Sie sind Selbstvergewisserung. Bin ich vorhanden? Wo bin ich vorhanden? Sie dokumentieren das eigene Ich als Spiegelbild und gleichsam als Gegenüber in der Einsamkeit der eigenen Wohnung, in fremder Umgebung auf Reisen und als Schattenbild zwischen Straße und Gestrüpp. Des Weiteren bildet Schleef wiederholt seine Lebens- und Arbeitsräume als Ich-Behausung ab. Die Selbstporträts sind, obwohl sie eben Schleef ganz direkt selbst abbilden, gleichzeitig doch Mittel zur Distanz und scheinen eine Möglichkeit, Abstand zu sich selbst zu gewinnen.

Die früheste Verwendung des Wortes „Selfie“ im Internet kann für das Jahr 2002 nachgewiesen werden. Insofern gab es das inzwischen weitverbreitete Phänomen zu Schleefs Lebzeiten nur in seinen Anfängen.

Eine Studie der Brigham Young Universität aus dem Jahre 2017 belegt neben narzisstischen Neigungen auch weitere Motivationen hinter Selfies. Demnach lassen sich Selfie-Knipser in die drei Kategorien Kommunikatoren, Autobiographen und Selbstdarsteller einteilen, welche Aufschluss über persönliche Motive geben.

<sup>9</sup> Einar Schleef, Tagebuch 1953-1963, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2004, S.251

Während bei den Kommunikatoren der wechselseitige Austausch mit Freunden durch Kommentierung sowie die Animation zum Agieren und Engagieren im Vordergrund steht, nutzen die Autobiographen Selfies, um das eigene Leben zu dokumentieren und Erinnerungen zu bewahren, wobei hier das Feedback anderer eine untergeordnete Rolle spielt.

Nur die Kategorie der Selbstdarsteller basiert auf rein selbstobsessiven Motiven.<sup>10</sup>

Schleef ist wohl eindeutig der Kategorie Autobiograph zuzuordnen. Und obwohl die Verbindung von Schleefs Selbstporträts zum Begriff Selfie vielleicht etwas leichtfertig ist, ging es Schleef eben auch darum, das eigene Leben zu dokumentieren und Erinnerungen zu bewahren.

Samuel Beckett schreibt in seinem Essay über Marcel Proust: „Ein Mensch mit einem guten Gedächtnis erinnert sich an nichts, weil er nichts vergisst. Sein Gedächtnis ist einförmig, ein Geschöpf der Routine, (. . .) ein Instrument der Bezugnahme, statt ein Instrument der Entdeckung.“<sup>11</sup>

Die „unwillkürliche Erinnerung, wie wir sie von Proust kennen [...] – diese Erinnerung hat eine Voraussetzung: das Vergessen. Durch das Vergessen wird das Gedächtnis zu einem Instrument der Entdeckung. Eine zeitliche Reihenfolge kann dabei nicht eingehalten werden.“, schreibt der Literaturkritiker Peter Urban Halle.<sup>12</sup>

Schleef hat sein eigenes Vergessen immer mit Argwohn betrachtet, er unterfütterte sein mangelhaftes Gedächtnis mit Zeichnungen, Fotos und Tagebucheinträgen. „Tagebuch, sagt er, sei für ihn Kampf, Kampf um die Wahrheit des Erinnerns.“<sup>13</sup>

„Die Erinnerung hat aber nicht nur das Gestaltproblem, sondern auch die Sinnfrage gelöst. Was sie nach langen Zeiten des Vergessens wieder ins Bewusstsein bringt, ist schon dadurch als bedeutsam anerkannt.“, schreibt Peter Urban Halle in seinem Text abschließend.<sup>14</sup>

Schleef ist auch als Autobiograph Dramaturg und Künstler. Das angehäuften biografische Material ist ein Steinbruch der Erinnerung. Zunächst aufgezeichnet um eine direkte Umsetzung seiner inneren Vorgänge zu erreichen<sup>15</sup>, bleibt alles Material nachträglich weiterhin Zündstoff und wird von Schleef auf die ihm innewohnenden bildhaften und dramaturgischen Möglichkeiten abgehört. Das führt ihn zu immer wieder überarbeiteten und ergänzten Fassungen der ursprünglichen Notate. Dabei geht es oft weniger darum, den Anlass in puncto Wahrheit und Genauigkeit intensiver mit der Realität abzugleichen, sondern Konflikte und Spannungen werden in Hinsicht auf Schleefs emotionale Wahrnehmung, aber auch auf ihre Bildhaftigkeit und auf den Bezug zu Umwelt, Geschichte und Zukunft hin geschärft und bearbeitet. Schleef erlebt sich im Moment des Umgangs mit der Vergangenheit in der Gegenwart neu und stellt wiederholt Zusammenhänge innerhalb seines Werkes her. Wie auf der Bühne baut Schleef in seinen Texten Handlung und Charaktere in starken Kontrasten. Oft steht dabei das Körperliche mit seinen Affekten im Fokus. Für Schleef erzählen Körper direkter und eindeutiger, als was man hinter den Verstecken der ausgesprochenen Sätze suchen muss. Schleef übt dabei weder Rück- noch Nachsicht.

<sup>10</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Selfie>

<sup>11</sup> <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-autobiografische-roman-von-heute-1.17698756#register>

<sup>12</sup> ebd.

<sup>13</sup> Hrsg.: Orłowski, Corinne „Vor dem Palast, Gespräche über Einar Schleef“, Suhrkamp Verlag Berlin, 2019, S.214

<sup>14</sup> <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-autobiografische-roman-von-heute-1.17698756#register>

<sup>15</sup> Einar Schleef, Tagebuch 1981 - 1998, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2009, S.66

„Zwei Arten der Rede hat der Einar vor allen anderen kultiviert: die Klage, wenn er von sich sprach, und die Schelte, wenn er das Wort an sein Gegenüber richtete.“<sup>16</sup>, auf diese Weise pointiert fasst die Theaterkritikerin und Schleef Bekannte Sybille Wirsing ihre Beobachtungen der Kommunikation des Künstlers zusammen, die deutlich so auch im Tagebuch erscheinen.

Doch zurück zum Porträt. Das Porträtieren ihm nahestehender Personen setzt Schleef sein Leben lang fort.

Die Mutter Gertrud, die wohl wichtigste Bezugsperson im Leben, aber auch wichtiger wiederkehrender Bezugspunkt im Werk des Künstlers taucht in den Zeichnungen des 20jährigen auf. Gertrud, so könnte man sagen, war für Schleef eine ambivalente „Muse“. Es verband die beiden eine wechselseitige Abhängigkeit. Die Enge dieser Mutterbeziehung und die starke Verbindung zur Vaterstadt, die bei Schleef wohl auch eher Mutterstadt heißen müsste, finde ich in dieser Ausprägung immer wieder außergewöhnlich und fremd.

Am Anfang sind es Studien der Mutter bei der Heimarbeit, die auf Traditionen von Bildthemen des 19. Jahrhunderts verweisen und die, Frauen beim Stricken oder Nähen zeigen.

Schleef ordnete seine Zeichnungen in unterschiedlichen Konvoluten. Diese Blätter stammen aus der vom Künstler angelegten Mappe "Mutter und Vater". Diese versammelt 26 Porträtstudien, die allerdings ausschließlich die Mutter und in keinem Fall den Vater des Künstlers zeigen. Die Blätter liegen mehrheitlich datiert vor und entstanden vermutlich ausnahmslos in Sangerhausen.

Die Auseinandersetzung mit der Mutter erfolgte über die Jahre in wechselnden Medien und hat einen Höhepunkt in dem schon erwähnten Roman „Gertrud“, der das Leben der alten, auch einsamen, inzwischen verwitweten Frau in Sangerhausen aus ihrer Perspektive erzählt. Die Krankheit und das Sterben der Mutter in den 90iger Jahren hielt Schleef in zahlreichen fotografischen Serien fest, die schonungslos Altern und Verfall dokumentieren.

In Berlin begegnete er 1970 seiner langjährigen Lebensgefährtin Gabriele Gerecke. Auch in den Porträts von ihr lassen sich über die Jahre Veränderungen, stilistisch und emotional, ausmachen, die besonders deutlich nach Gereckes Übersiedlung in den Westen, wohin sie Schleef 1978 folgte, sichtbar werden.

Das Porträtzeichnen setzte er, nachdem 1964 sein Malereistudium aufgenommen hat, an verschiedenen öffentlichen Orten fort, in dem er z.B. in der Gaststätte „Langer Arm“ in Weißensee, an vielen Abenden skizzierte. Die Typen, das Soziale, das Milieu interessierten ihn, das spürt man. Zwischen 1968 und 1971 entstanden vor allem dort, aber auch in anderen Lokalitäten, mehrere hundert Blätter mit Personen- und Porträtstudien. Diesen sogenannten "Kneipenstudien" hat der Künstler später eine wesentliche Bedeutung für sein Gesamtwerk zugewiesen. In ihnen hielt er das ihn umgebende öffentliche Leben zeichnerisch fest und dokumentierte damit auf gewisse Weise ein Stück Alltag der DDR.

Das Arbeiten in Serien beginnt Schleef schon mit dem Studium. Große Reihen von Porträt- und Figurenstudien sowie von Landschaftsmotiven belegen, wie Schleef versuchte, dadurch dass er zahlreiche Momente der Wahrnehmung aneinanderlegte, der Wirklichkeit näher zu kommen.

<sup>16</sup> Hrsg. Kathleen Krenzlin, Kontainer Berlin, Einar Schleef, Zeichnungen, Theater der Zeit, Berlin, 2013, S. 16

Offensichtlich gab es schon früh ein Misstrauen gegenüber dem Einzelbild. Ein Misstrauen gegenüber den Kommunikationsmöglichkeiten der einzelnen Zeichnung und des einzelnstehenden Tafelbildes, das seine künstlerische Entwicklung weg vom angestrebten Berufswunsch des Malers brachte. Ein Misstrauen auch, dass in den wenigen öffentlichen Ausstellungen seiner bildkünstlerischen Arbeiten zu spüren ist, die er immer mit Serien, in Bezügen und in Konfrontation mit anderen Medien aufbaute.

Schleef wird 1965 von der Hochschule exmatrikuliert, wegen einer abfälligen Bemerkung im Besucherbesuch in der Ausstellung des Hochschullehrers Heinrich Burkhardt. Ein Wiederbeginn des Studiums wird in Aussicht gestellt. Schleef soll sich in der Produktion bewähren.

In diesem Jahr begann der Künstler kontinuierlicher zu fotografieren, zunächst Dinge, die er auch gezeichnet hatte. Dann entstanden dokumentarische Serien über den Jüdischen Friedhof und über seine Nachbarinnen im Mietshaus in Weißensee. Allesamt ältere alleinstehende, verwitwete Frauen, deren einfaches Leben und die kleine Gemeinschaft, die sie bilden, um über Wasser zu bleiben, Schleef anteilnehmend festhält.

Wie auch in früheren Jahren reflektierte Schleef seine künstlerische Arbeit. Dabei analysierte er den Anlass, wie das Resultat der Auseinandersetzung. Er versuchte dabei mehr Klarheit und Konzentration zu gewinnen, neben Zweifeln und Selbstbeschimpfung peitscht er sich hoch und treibt sich auch immer wieder an. Seine Urteile und Ansichten bleiben dabei nicht statisch. Die Fortbewegung ist ein bestimmendes Merkmal von Schleefs Person und Werk.

Als er 1968 wieder an die Hochschule zurückkehrte, heißt das gewählte Studienfach Bühnenbild. Schleef zeichnete weiter, nun eben auch Bühnenbildentwürfe und Illustrationen. Dinge, mit denen er erste Erfolge erreichte.

Mit Abschluss des Studiums 1971 erlebte Schleef mit seinen Bühnenbildern und Inszenierungen gleichermaßen Anerkennung, wie er auch rasch Ablehnung und Widerstand erfuhr. Während seine Arbeit in der DDR behindert wurde, werden Inszenierungen im Westen möglich.

1976 blieb Schleef in Wien. Die Zeit von 1976 bis 1982 waren schwierige Jahre für Schleef.

Seine Entscheidung in Wien zu bleiben, bedeutete natürlich auch, dass alle künstlerischen Dinge, die Schleef bis dato gemacht hatte, im Osten zurückblieben. Glück war, dass der Filmemacher Heiner Sylvester, ein guter und langjähriger Freund Schleefs, dessen Wohnung besetzte. Alle Zeichnungen und Bilder blieben so sicher verwahrt. Sie waren für Schleef jedoch erst Mitte der 80iger Jahre wieder zugänglich, als Sylvester in den Westen ausreiste und mit dem Umzugswagen auch Schleefs künstlerische Hinterlassenschaft mitbrachte.

In Summe bedeutet Schleefs Weggang den Verlust des vertrauten sozialen Umfelds und seiner Möglichkeiten, der Verlust von Partnerin, von Familie und von künstlerischem Werk. Zu den eigenen Schwierigkeiten mit der Sprache kommt, dass im Westen obwohl auch deutsch, doch anders gesprochen wird, dass es Vereinbarungen gibt, die Schleef noch nicht kennt und später nicht teilt und dass die Hierarchien andere sind.

„Plötzlich wird mir klar, obwohl ich jetzt mit Menschen sprechen kann, verstehen sie mich nicht, ich benutzte ein anderes Vokabular, ist das bereinigt, habe ich mich eingepegelt, stellt sich oft mein entgegengesetzter Ausgangspunkt dar. Verständigung scheint aussichtslos.“ schreibt Schleef 1977 im Tagebuch.<sup>17</sup>

Den gewaltigen Bruch, der das Verlassen der DDR war, bei aller inneren Notwendigkeit, spürte Schleef sehr rasch und immer stärker. Er begann 1978, nach anfänglichen Bemühungen um Inszenierungsaufträge, mit dem Schreiben des Romans „Gertrud“. Der zweite abschließende Band erschien dann 1984.

Vielleicht ist „Gertrud“ Trauerarbeit und ebenso Anlass wie zugleich Auswirkung seines Versuchs einer Kommunikation zur Mutter hin, zur Heimat hin, per Telefon und Brief und über die Grenze.

Wie gebrochen und riskant dieser Versuch für Schleef war, wird im Tagebuch 1979 unter der Überschrift „Niemand weiß, wie ich lebe“ deutlich: „Ich mag nicht mehr an meinem Buch schreiben. Meine Mutter hängt mir zum Hals raus. Seit wieviel Wochen keinen Brief. Jeden Tag warte ich. Wieviel Abmachungen zwischen uns, keine gilt. [...] Warum schreibe ich das Buch, nur Erinnerung, Aufzählung. Es ist ihr Tod, von Seite zu Seite drehe ich ihr den Hals um, eine ausgewogene Darstellung ohne Haß.“<sup>18</sup>

Im Film „Nie mehr zurück – Der Theatermacher Einar Schleef“ sagt der Künstler: „Letzten Endes hat doch das Buch sehr wenig mit meinen Eltern zu tun. Zunächst ist es eine Auseinandersetzung mit mir selbst in einem anderen Kostüm. Ich habe da ein anderes Kostüm angezogen und konnte mich auch mit diesem Kostüm gut im Spiegel ertragen. Da war ich dann irgendwie meine Mutter und habe dann angefangen mich zu beschreiben.“<sup>19</sup>

Eng verbunden mit der Entstehung des Romans ist der Werkzyklus „Klage - Telefonzellen“. In diesem Zyklus geht es um das gerade umrissene Thema des Dialogs bei gleichzeitiger, auch durch äußere Umstände bestimmter, Einsamkeit. Schleef findet für dieses Thema zu einer eindrücklichen Bildgestalt. Der Maler Mark Lammert schreibt 2008 über diese Bilder: „Es gibt keine gelben Telefonzellen mehr. Die Telefonzellenbilder (Telefon und Zelle; Fernsprechzelle; Fernsprecher) halten, was die Erinnerung versprochen hatte. Die Bilder sind dichtes Grau. Es sind die am wenigsten theatralen Bilder im Werkzusammenhang. [...] Aus welcher Erfahrung oder Sozialisierung auch immer man kommt, wahrscheinlich ist hier etwas Urbildhaftes gelungen: Aus einem Abbild entsteht eine Grundkonstellation von Erreichbarkeit bei körperlicher Unerreichbarkeit.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Einar Schleef, Tagebuch 1977-1980, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2007, S.151

<sup>18</sup> Schleef, Einar, Der Himmel so Blau, Ein Lesebuch, Elfenbein-Verlag, Berlin, 2018, S.63

<sup>19</sup> Einar Schleef im Film „Nie mehr zurück, Der Theatermacher Einar Schleef“ von Heiner Sylvester, Transfer Film & TV, 1993

<sup>20</sup> Lammert, Mark in Einar Schleef. Der Maler, Dumont Buchverlag, Köln, 2008, S.153



Parallel zu den „Telefonzellen“ entsteht der Zyklus der Tagebuchbilder, einer ganz eigenen Erfindung aus Bild und Schrift, die auf innovative Weise das Tagebuchschreiben fortsetzte. Markanter Weise ergänzen die Tafeln das schriftliche Tagebuch des Künstlers gerade da, wo es größere zeitliche Lücken im Text aufweist. Diese Bilder nehmen die Form der Kontaktbögen von Fotos auf und haben Verwandtschaft mit Drehbüchern oder Storyboards. Der Zyklus entstand in den Jahren 1983 bis 1987. Kennzeichen dieser Bilder ist, dass die Malfläche in mehrere separate Binnenflächen strukturiert ist. Oftmals überzieht auch ein kommentierender Text die Leinwand, so dass sich in wechselseitiger Ergänzung ein Text-Bild-Konglomerat ergibt. Tatsächlich hat die Bildform ihren Ursprung in der Szenenablaufskizze, einer Aufreihung von einzelnen Bildern, die ein Bühnengeschehen in der Theaterarbeit übersichtlich zur Darstellung bringt.<sup>21</sup>

Die Tagebuchbilder bilden eine Schwelle zu den späteren Werkgruppen, in denen sich Schleef verstärkt mit politischen Inhalten und Motiven auseinandersetzt sowie mit fremden und eigenen Texten auf der Bildfläche arbeitet.

Ab Mitte der achtziger Jahre, also in der Zeit in der auch die Tagebuchbilder entstehen, inszenierte Schleef dann erstmals im Westen am Schauspiel Frankfurt. „Die Zäsur in der literarischen Produktion beschwor der Autor selber herauf. Er wollte zurück zum Theater. Also machte ich ihn mit meinem Freund Günter Rühle bekannt, dem Frankfurter Schauspieldirektor, der sich zutraute mit dem Einar fertigzuwerden. Das Risiko wurde zu dem Glücksfall für beide Seiten. Die Ära Rühle verdankte dem Schleef ihr Gesicht und er ihr seinen Namen.“, schreibt die Theaterkritikerin Sybille Wirsing.<sup>22</sup> Trotz zahlreicher Verrisse und starker Anfeindungen der Presse gab der Intendant Rühle Schleef in den nächsten Jahren wiederholt den Raum seinen eigenen Ansatz und den damit verbundenen Formenkanon in Inszenierungen zu realisieren, in denen der Künstler nicht nur Regisseur, sondern auch Bühnenbildner und Ausstatter ist.

Schleef selbst erklärte sich die heftigen Reaktionen auf seine Inszenierungen damit, dass er die „Gute-Laune-Stimmung“ dieser Jahre mit seinen Themen von Krieg, Kriegsschuld, Verdrängung und Trauma störte.<sup>23</sup> Er kommt zu einer Zeit ans westdeutsche Theater, als die Nachwirkung von Becketts Endzeitkammerspielen eindeutig den Ausdruck für das Sagbare oder Unsagbare auf der Höhe der Zeit bestimmten. Schleef probierte zwischen 1985 und 1990 mit seinen Aufführungen „elementare Formen aus, die konträr zur Ästhetik des westdeutschen Theaters und dessen Regisseure“<sup>24</sup>, wie Zadek oder Peymann standen. „Er schaffte die Privatsphäre ab und küsste den Sprechchor wach, den sich das Nachkriegstheater vom Hals geschafft hatte“, fasst Sybille Wirsing zusammen. „In den Frankfurter Inszenierungen stand der Chor im Mittelpunkt, das, was man als Volk, Masse, Ansammlung bezeichnet. Diese Figur war in archetypischer Form zu definieren.“, schreibt der Künstler selbst programmatisch in seinem Arbeitsbuch.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> <https://nat.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=629339>

<sup>22</sup> Wirsing, Sybille, Hrsg. Kathleen Krenzlin, Kontainer Berlin, Einar Schleef, Zeichnungen, Theater der Zeit, Berlin, 2013, S. 16

<sup>23</sup> Einar Schleef im Film „Material Montage Einar Schleef, 1992-1993“ von Heiner Sylvester, Transfer Film & TV

<sup>24</sup> Wirsing, Sybille Hrsg. Kathleen Krenzlin, Kontainer Berlin, Einar Schleef, Zeichnungen, Theater der Zeit, Berlin, 2013, S. 12

<sup>25</sup> Wirsing, Sybille Hrsg. Kathleen Krenzlin, Kontainer Berlin, Einar Schleef, Zeichnungen, Theater der Zeit, Berlin, 2013, S. 12

Und an anderer Stelle formuliert er: „Im Theater habe ich versucht, die Sachen, die mich bedrücken, also in den anderen auch zu erkennen. Ich habe ja nichts anderes gemacht, als gesagt, wenn ich darunter so leide, wie leiden denn die anderen Menschen unter diesen Bedingungen und wenn ich nicht leben kann, warum können die anderen dann leben. Und das habe ich immer probiert, in ein bestimmtes Verhältnis zu setzen.“<sup>26</sup>

Neben der Arbeit an den Inszenierungen findet Schleef weiterhin die Zeit zum Fotografieren und Malen. Im Nachgang bezeichnet der Künstler die Zeit in Frankfurt als seine glücklichsten und produktivsten Jahre. War es bis Anfang der achtziger Jahre die Zeichnung, die das bildkünstlerische Schaffen neben der Fotografie dominierte, wendet sich Schleef ab dann verstärkt der Malerei zu. Neben den schon erwähnten Serien entstehen der Zyklus der Theater- und der Deutschlandbilder. Auch formal, parallel zu den auch anderen Inhalten, verändert sich Schleefs Malerei.

Der Kunsthistoriker Michael Freitag schreibt im Katalog zur umfangreichen Werkschau des bildkünstlerischen Nachlasses im Jahr 2008 in Halle: „Das, was er [Schleef] Bildungskopie genannt hatte, um seine späten Arbeiten in der DDR abzuwerten, verschwindet völlig. Stilistische Anklänge an historische Vorbilder werden das Opfer einer rabiaten Entschlackung, die sich im Schwarzweiß und im Balkenstrich der Gerecke-Blätter schon drastisch manifestiert. Wie im Theater, wie auch im Schreiben, das zeigt sich bald, geht es hier um das Beunruhigen des Mediums selbst. Er verringert den Aufwand noch einmal und erobert sich sozusagen auf schlechten Gründen mit schlechten Farben einen raffinierten Kolorismus. [...] Bei alledem erweist sich die Virtuosität seines Zugriffs auf Charakterisierung und „Ähnlichkeit“ als außerordentlich, aber sie ist jetzt eben ganz seinem eigenen Interesse untergeordnet...“<sup>27</sup>

Es gibt in manchen Themen und auch im Duktus der Bilder Schleefs dieser Jahre eine Ähnlichkeit mit den Arbeiten der „Neue Wilden“, prominent in Westberlin Fetting, Hödicke und Salomé. Eine Ähnlichkeit an der Oberfläche, die man für Verwandtschaft halten könnte.

Bei Fetting und Hödicke tauchen auch die Mauer oder Wachtürme als Bildthemen und Bestandteile ihrer Westberliner Stadtlandschaften auf. Ein zick-zack-geteiltes Links und Rechts des Bildes und der Stadt. Die Mauer delikat in hellgelb oder dunklem Lila.

Man fragt sich, wird dieser Ansatz traditionell anschließend an den Expressionismus dem Thema gerecht. Kein manisches Aufsuchen und Abprallen an der Grenze, kein Sehnen nach drüben wie bei Schleef, da die Erfahrung dieser Maler dahin nicht reichte. Es bleiben eben Stadtlandschaften und die Mauer ist eine Begrenzung des Blicks durch eine bildwürdige große Form.

Was macht Schleef aus dem gleichen Thema? Die Mauer war für ihn nicht irgendein Bildanlass, sondern sie war das Symbol für seine Entwurzelung und dass auch schon vor 1976 in entgegengesetzter Perspektive. In vielen Texten gibt Schleef Auskunft über die furchtbare und sinnlose Anziehungskraft, die ihn zwanghaft immer wieder zu diesem Bauwerk führte. Schleef kommt deshalb nicht zu Bildern, die sich mit der Schilderung einer Stadtlandschaft zufriedengeben, sondern er muss mehr riskieren, damit sein Problem zu mindestens für ihn eine Antwort auf der Leinwand findet.

<sup>26</sup> Einar Schleef im Film „Nie mehr zurück – Der Theatermacher Einar Schleef“ von Heiner Sylvester, Transfer Film & TV, Mitteldeutscher Rundfunk, 1993

<sup>27</sup> Freitag, Michael in Einar Schleef, Der Maler, Dumont Buchverlag, Köln, 2008, S.29,30

Der Theaterwissenschaftler Hans Thiess Lehmann äußert in Bezug auf Schleefs Theaterpraxis, dass es „überhaupt keinen radikalen künstlerischen Ansatz ohne Gefährdung, [...]“<sup>28</sup> gäbe, was natürlich gleichermaßen auch für seine bildende Kunst gelten kann.

Schleef wollte auch vom Tafelbild, dass es körperlich und direkt zu spüren ist. Er wollte vor allen Dingen in seinen letzten Bildern inhaltliche, gesellschaftliche Bezüge und ein Verschränkt-Sein mit der Welt, wie es das einzelne Gemälde eigentlich nicht leisten kann.

Ein großes Bild, das explizit die Mauer zeigt, ist eine mehrfach vertikal und horizontal geteilte Komposition, die Schleef in einem Landschaftsausschnitt zeigt, der ohne jeden Verweis auf die Großstadt Berlin auskommt. Es könnte jedoch die Mauersituation vis a vis zum Spreebogenpark sein, wo sich heute das Bundeskanzleramt und das Regierungsviertel befindet. Als Schleef das Bild malte, war diese Stelle un bebaut. Zum einen, weil nach den Plänen Hitlers für eine „Welthauptstadt Germania“ vorgesehen war, an Stelle des damaligen Alsenviertels die „Große Halle“ mit gigantischen Ausmaßen zu errichten, was zum Abriss großer Teile der Häuser führte. Zum anderen, weil am Ende des zweiten Weltkriegs die restlichen Gebäude zerstört wurden. Aber vermutlich führt uns diese geografische Spurensuche nur insofern weiter, dass an dieser Stelle der Berliner Mauer eine vierfache Grenze zu überwinden war, die aus Vorderlandmauer, Todesstreifen, Hinterlandmauer und Spree bestand. Um diese mehrfache, unüberwindliche Grenzziehung geht es Schleef in seinem Bild im Gegensatz zu Hödicke und Fetting.

Im Vordergrund des Bildes sieht man die Symbole des Todes - Kreuz, Wachturm und Todesstreifen. Rechts eine im Drahtverhau hängende, an die dixschen Kriegsbilder erinnernde, Figur.

An dieser Stelle noch ein Zitat des Malers Albert Oehlen zur Problematik des Kriegsfilms: „...das Hauptproblem [des Kriegsfilmes] ist das Wesen der Ästhetik, also Einverständnis. Einem gelingt eine besonders gute Formulierung, das kann ein Kunstwerk sein oder ein Beitrag in der Kneipe oder ein Paß mit dem Fußball und man schreit begeistert: „Schön!“ Wenn einem Kriegsfilm eine besonders plastische und plausible Darstellung gelingt, die dann dieses Einverständnis zur Folge hat, nämlich „Boh, gelungen eh“, dann ist das Ästhetik, genau was man nicht will, also Schönheit.“<sup>29</sup> Ich denke, dass sich Schleef durchaus diese Problematik beim Malen eines Bildes mit dem Thema der Mauer und der Mauertoten stellte. Das Bewusstsein der Unmöglichkeit eines solchen Bildes ist von Schleef im Kontext der Präsentation des Bildes, das einem Zyklus angehört, spürbar.

Das Mauerbild ist also nicht als Einzelbild gedacht. Es gehört zum Zyklus „Deutschland“, der aus 5 großen Doppelbildern besteht. Die Serie dieser Deutschlandbilder, die gewissermaßen Schleefs malerisches Werk um ca. 1992 abschließt, da er von da an bis zu seinem frühen Tod nicht mehr malte, präsentierte Schleef erstmals in seiner, drei verschiedene Standorte bespielenden, Ausstellung mit dem Titel „Republikflucht, Waffenstillstand, Heimkehr“, die die Akademie der Künste, auch auf Anregung von Heiner Müller, für ihn einrichtete. Jedes einzelne Bild misst 150x240cm.

Obwohl die Bilder zum Zyklus zusammengefasst sind, fällt auf, dass die Gemälde in der Kompositions-idee und von der malerischen Auffassung ganz unterschiedlich angelegt sind. Sie scheinen auf den ersten Blick irgendwo angesiedelt zwischen Bild, Plakat und Agitation.

<sup>28</sup> Lehmann, Hans-Thiess in Einar Schleef, Arbeitsbuch, Theater der Zeit, Berlin, 2002, S.46

<sup>29</sup> Oehlen, Albert, Kunst heute Nr.7, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1991, S.90

Die Titel „Jahrestag Ost“ oder „Schwarz Rot Gold“ weisen in Richtung aktuellstem politischem Zeitgeschehen um 1989, 1990, dem 40. Jahrestag der DDR, ein Abgesang und dem Datum der Wiedervereinigung ungefähr ein Jahr später. In den Bildern klingt Schleefs Theater-Thema von Reihung, Chor und Menschenmasse in verschiedenen Variationen der Demonstration und des Aufmarsches an. Wir sehen Uniform und Robe als Versteck des Subjekts. Im Gegensatz dazu auch Nacktheit, wie im Bild „Tote Russen im Keller“, eine späte Erinnerung an Schleefs Elternhaus in Sangerhausen, neben dem sich ein Quartier der russischen Administration befand, in dem eben im Keller auch russische Soldaten wegen zum Teil geringfügiger Vergehen misshandelt wurden.

Man spürt, wie Schleef um die Bildgestalt kämpft, ein Maß des Einrastens wird nur mühsam erreicht. Disparat und mit Gewalt vereint wirkt jedes einzelne Bild, aber auch die Bilderfolge als Ganze, jedoch sind sie in diesem Punkt eine starke Entsprechung zur deutschen Lage und Vereinigung.

Für die Ausstellung schließt Schleef diese Bilder in Doppelreihe zu einem altarhaften Tableau zusammen und untersetzt sie noch zusätzlich mit einer Art Predella.

Schleef hängt dieses Tableau in das ehemalige Atelier Fritz Cremers, der in der DDR ein anerkannter und streitbarer Künstler war, der in diesem Atelier auch politische Denkmäler und Skulpturengruppen schuf, die im Übrigen auch Bezüge zu christlicher Ikonografie aufnahmen, wie es auch Schleef mit seiner Altarform tut. Der Raum mit samt seiner Akademiegeschichte in diesem Gebäude, das zu DDR-Zeiten im ehemaligen Niemandsland stand, ist Teil der Präsentation. Die Serie der Telefonzellen- und Tagebuchbilder baut Schleef aneinandergereiht zu einer Mauer diagonal in einen angrenzenden Raum.

Wenn ich in der Überschrift zu diesem Vortrag Schleef als Zeichner und Maler zwischen Bild, Schrift und Raum verorte, meine ich mit Raum eben nicht nur den Bildraum, sondern genau diesen Umgang Schleefs mit seiner Malerei, in der er eine Loslösung des Bildes von der Wand in den Raum hinein versucht.

Ähnliches macht Schleef im Ansatz schon 1987, als er einen gemalten, begehbaren Stadtplan seiner Heimatstadt Sangerhausen in seiner Ausstellung "Zuhause - Familienleben in der Provinz" im Rathaus Schöneberg installiert. Den Grundriss, auf annähernd 250 Quadratmeter Spanplatten gemalt, ergänzte er durch zahlreiche handschriftliche Erläuterungen und Kommentare. Schleef fand offensichtlich mehr Vertrauen in die Malerei als Medium in der Präsentation dann, wenn er sie räumlich und multimedial verschränkte. Das Begehen des Stadtplanes, das Umschreiten der Bildermauer, das auf ausgelegten Fotos Herumlaufen ist Ausdruck von Schleefs Aneignung von Welt über den Körper, Aneignung über die sinnliche Wahrnehmung, gleichberechtigt und unabdingbar neben der rein geistigen Auseinandersetzung. „Dionysos aus Deutschland, Ost“, nennt ihn der Filmemacher Hans Jürgen Syberberg.<sup>30</sup> Schleef liebte das Schwimmen, Radfahren, Gehen und Tanzen. Er bewegte sich gern, er hasste das Gefesselt-sein an den Schreibtisch während der Schreibarbeit.

<sup>30</sup> Syberberg, Hans Jürgen in Einar Schleef, Arbeitsbuch, Theater der Zeit, Berlin, 2002, S.112

Schaut man sich die Bildfolge der Deutschlandbilder genauer an, stellt man fest, dass der erste Eindruck des Ideologischen und Eindeutigen von Schleef mehrfach unterlaufen wird, schon dadurch, was als Text auf den Bildern dann wirklich zu lesen ist.

„Vater Propheten sind genug, es wird das Himmelreich kommen, Amen, Nichts was sie einhalten läßt, deinen Absprung stoppt, dich zum Überleben zwingt, du mußt hier raus, weg, du kannst es nicht, krepier, wir sind dabei, alle deine Freunde, sie geben nicht auf, wir verbrennen, du zu unterst, ich obenauf, lustig schlagen die Flammen. Der gute Heizer stochert nach, die Mutter fettet die Bleche, vom Himmel hoch, da komme ich her, im stinkenden Ascheflimmer, die Welt ist ein Brett und Weißmehl braucht die Mutter zum Backen. Sohn und Geist“<sup>31</sup>

Berlin im Jahr 1986, dass das Jahr der Tschernobyl-Katastrophe war, wird unmissverständlich in die Kreuzform eingeschrieben. Man sieht, dass es eine direkte Entwicklung vom Tagebuchbild hin zu diesen Bildern gibt. Trotz starker Übermalung liegt das Raster dieser Tagebuchbilder noch unter dem Schriftteppich.

Auch das darunter angefügte Bild hat eindeutige Bezüge zu der Tagebuchbild-Serie. Es treffen so verschiedene Aussagen, wie „Michael kniet und legt einen Film ein.“ (gemeint ist der Fotograf Michael Schmidt, mit dem Schleef eine Freundschaft verband), „Fotografieren ist Männchenmachen vor dem Objekt“ und „Folterkeller oder Küche“. Mit der Ermahnung „Vorsicht Teppichboden“ diszipliniert der Maler sich vor dem Onanieren und man erfährt durch die Beschriftung eines erigierten Gliedes die genauen Maße nämlich „16x4cm“, also deutscher Durchschnitt. Des Weiteren sieht man Schleef beim Malen, in der Badewanne, schlafend, unter Leuten und allein vor dem Spiegel.

Auf den ersten Blick ähnlich stark inhaltlich politisch, wie gleichermaßen subjektiv arbeitete ab Ende der siebziger Jahre die malende Boygroup um Albert Oehlen, Werner Büttner und Martin Kippenberger. Albert Oehlen sagte in einem Interview: „Unser Etappenziel lautete damals, die Malerei mit möglichst starken, assoziationsbelasteten Motiven zu quälen, um vom technischen Gewichse abzulenken.“<sup>32</sup> Die Gruppe dieser Maler nahmen für sich das Recht in Anspruch, „sich in jede kulturelle Fehlentwicklung kommentierend einzumischen und nahezu jedes bemerkenswerte Ereignis mit Kunst zu versiegeln, damit bloß nichts verloren gehe von der schönen Zumutung Leben. [...] Es ging nicht um Gegenmodelle. Absicht war viel mehr, das herrschende Ordnungs- und Kultursystem mit ätzendem Spott zu unterlaufen und allenfalls rudimentäre, zum Scheitern verurteilte Utopien und Romantizismen aufzuzeigen.“, schreibt der Sammler Harald Falckenberg über die drei Künstler.<sup>33</sup>

Und weiter führt er aus: „Mit dem Verdikt "Tod der Moderne!" eröffnete Charles Jencks 1977 seine Abhandlung "Die Sprache der Postmodernen Architektur" (The Language of Post-Modern Architecture). Es war eine Abrechnung. Die großen politischen und künstlerischen Entwürfe des 20. Jahrhunderts zur Schaffung einer neuen Gesellschaft, ja einer neuen Menschheit, wie sie Che Guevara mit der Figur des "Hombre Nuevo" der 68er-Generation noch verkündet hatte, waren gescheitert.

<sup>31</sup> Schleef, Einar, Schrift auf dem Bild Buchstaben [aus dem Zyklus "Deutschland"], ca. 1986/87

<sup>32</sup> Hrsg. Dickhoff, Wilfried, Kunst Heute Nr.7, Albert Oehlen, Kiepenheuer & Witsch Verlag, Köln, 1991

<sup>33</sup> Falckenberg, Harald in Wahrheit ist Arbeit, Verlag Textem, Hamburg, 2011, S.12

Die Zeit danach ist als Postmoderne, als Zeit ohne verbindliche Systeme und Vorgaben in die Geschichte eingegangen. Architektur und Kunst haben vorweggenommen, was sich gut zehn Jahre später mit der Wiedervereinigung und dem Zusammenbruch des Ostblocks auch politisch vollzog.“<sup>34</sup>

Die Bilder, Bücher und Pamphlete der Gruppe um Kippenberger, Oehlen und Büttner, von denen sich die letztgenannten auch als Verleger betätigten, mögen in ihrer Ironie, die oft in Zynismus kippt, auf jeden Fall einen weiten Abstand zu Schleefs Ernst und Weltschmerz halten. In ihrem Versuch jedoch sich von der Selbstgenügsamkeit einer Kunst abzukoppeln, die nur artifizielle, kunstimmanente Inhalte kennt, treffen sich die Bemühungen, auch wenn sie im Resultat visuell und von der Aufladung anders ausfallen. Der Philosoph und Kunstwissenschaftler Wilfried Dickhoff, der im Besonderen früh die Arbeit von Albert Oehlen begleitete, entwickelt die These der Kunst als einer Kunst des Unmöglichen.

So schreibt er: “ Mit anderen Worten, Kunst zu machen bedeutet, den Wunsch des Unmöglichen als vernünftig zu betrachten. Der Wunsch nach dem Unmöglichen ist der Grund der Kunst. [...] Und was ich als Verantwortung für die Form bezeichne, ist das Vorhandensein einer gewissen Reaktionsfähigkeit der Nicht-Gleichgültigkeit. Der Künstler hat keine Moral, aber Kunst (die mehr als „sein Werk“ ist) hat eine Moral: die Moral der Nicht-Gleichgültigkeit gegenüber dem anderen (nicht nur menschlichen) Wesen (Dasein). In jedem einzelnen Kunstwerk, das diesen Namen verdient, gibt es diese Fragen, die Roland Barthes so angemessen formuliert hat: „Was sind andere für mich? Wie soll ich sie begehren? Wie soll ich mich ihrem Wunsch hingeben? Wie soll ich mich unter ihnen verhalten? “ (Roland Barthes).

Hoffnung ist nicht gegeben. Und Hoffnung ist kein Prinzip, wie Ernst Bloch dachte, denn das Schlimmste könnte tatsächlich passieren und passiert tatsächlich ziemlich viel in dieser von Menschen dominierten Welt...

Man könnte sagen, dass Kunst auch ein Weg ist, Hoffnung ohne Illusion zu konstruieren.

Illusion nicht in dem Sinne, wie Sie sie in einem Gemälde schaffen, sondern Illusion auch in dem politischen Sinne. Ich würde dies von der Utopie unterscheiden, dem Aufbau einer besseren Welt, einer besseren Idee, die die Zukunft irgendwie in einen Bereich des Möglichen zurückbringt, während Kunst genau das Gegenteil ist. Es geht darum, über das Mögliche hinauszukommen und die Möglichkeit des Unmöglichen zu provozieren.

Es hängt mit der Hoffnung zusammen, Kunst kann eine Konstruktion der Hoffnung sein; hoffe, wo es nicht so viele Gründe gibt, [...] Hoffe, dass es etwas Unmögliches, aber Notwendiges gibt, das über unsere globale Kultur der Gleichgültigkeit hinausgeht. Die Konstruktion dieser Hoffnung ist auch ein Kriterium für die Kunst.“<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Falckenberg, Harald in Wahrheit ist Arbeit, Verlag Textem, Hamburg, 2011, S.11

<sup>35</sup> <https://brooklynrail.org/2005/09/art/the-art-of-parrying-wilfried-dickhoff-in>

Neben Oehlen, Büttner und Kippenberger könnte man auch Beziehungen zu Immendorf und seinen Deutschbildern knüpfen, dessen Kernthema in den Siebzigern die deutsche Vergangenheit und der Ost-West-Konflikt: deutsche Teilung, Berliner Mauer, Schießbefehl, atomares Auf- und Wetrüsten war.<sup>36</sup>

Doch möchte ich eine innere Verbindung zu zwei Malern aufzeigen, die zwei Generationen vor Schleef geboren, mit einem ähnlichen Ernst an einer Kunst mit der Moral des Nicht-Gleichgültigen gearbeitet haben, wie es auch Schleef tat. Das ist zum einen der, schon erwähnte, niederländische Maler, Bildhauer und Schriftsteller Armando, geboren 1929. Zum anderen der deutsche Maler Hermann Bachmann, geboren 1922. Für beide bildeten frühe Kriegserlebnisse die Grundierung ihres Gesamtwerkes in seiner inhaltlichen und emotionalen Ausrichtung.

Armando erlebte als Heranwachsender die deutsche Besetzung der Landschaft nahe seiner Heimatstadt Amersfort durch die Errichtung eines Konzentrationslagers. Zuvor in der Kindheit bot diese Landschaft Raum zum unbeschwerten Spielen.

Wie bei Bachmann, der als junger Mann noch vier Jahre als Soldat im zweiten Weltkrieg war, ist die Erfahrung von Gewalt, die Verwandlung von Landschaft, Menschen und Gesellschaft sowie die Schuld und Unschuld des Einzelnen das zum Teil mehr oder weniger versteckte Thema von Armandos Arbeiten. Armando prägt dabei für sich und als Bildtitel den Begriff der „Schuldigen Landschaft“

Armando schreibt in seinem Text „Katastrophe“:

„Nach jahrelanger Zerstörung und Zerstückelung der Dinge wurde es Zeit für den Aufbau.

Die Messer und Lanzen weggeräumt, woanders die Streitaxt begraben. Die Menschheit begann wie eh und je zu lügen und zu betrügen, das war nun einmal so, aber die Menschheit begann auch wieder zu kitten, was zerbrochen war, als Beobachter muss ich gestehen, dass man geschäftig zur Sache ging.

Nun hieß es warten auf die nächste Katastrophe. Die wird kommen, so viel ist sicher.

Die Geschichte der Menschheit ist voller Katastrophen jedweder Art.

Unterdes werden Menschen geboren und sterben.

Manchmal hört man Lachsalven.“<sup>37</sup>

Hier ist ähnlich, wie bei Schleef, die Anwesenheit des Krieges in Friedenszeiten mit einem Bewusstsein der Fragilität aller menschlicher Moral und Ethik dargestellt, und zwar nicht als Belehrung, sondern als Beobachtung und aus eigener Erfahrung.

Hermann Bachmanns Malerei war in den achtziger Jahren durch etliche größere Ausstellungen in der Staatlichen Kunsthalle Berlin und in der Galerie Springer in Berlin äußerst präsent, nach dem der Maler zuvor fast 20 Jahre auf Ausstellungen verzichtet hatte. Bachmann schon früh um 1953 aus Halle vertrieben, da seine Bilder im Osten als formalistisch gebrandmarkt wurden, galt in Westberlin dann in den 60iger Jahren als der „Kommunist vom Steinplatz“, dem Ort, wo sich die Hochschule befand.

<sup>36</sup> <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/cafe-deutschland-malen-gegen-das-geteilte-deutschland.-joerg-immendorff-im-michael-werner-kunsthandel.php>

<sup>37</sup> Armando, TER PLEKKE, de ultrakorte verhalen tot nu toe, Verlag Augustus, 2014, Amsterdam/Antwerpen

Bachmann und Schleef haben ihre biographischen Wurzeln im Sachsen-Anhaltinischen. Bachmann kommt aus Halle, Schleef aus Sangerhausen. Eberhard Roters schreibt in einem Text zu Hermann Bachmann von der „eigentümlichen geistigen Wetterecke“ der Gegend um Halle, aus der, wie er schreibt, eine besondere Haltung hervorgeht. Eine geistige Haltung, die geprägt ist, von einem „ständigen Clinch zwischen Glaubenseigensinn und Ketzerei, zwischen Gehorsam und Meuterei, zwischen kategorischem Imperativ und Revoluzzertum, zwischen Vordersinn und Hintersinn, zwischen dem Zweifel an der Gewißheit und der Gewißheit am Zweifel“<sup>38</sup>. Diese geistige Haltung, die wohl tatsächlich beiden Künstlern zu eigen ist, erzeugt Konflikte. Diese Konflikte finden ihren Niederschlag in den Biographien, die von Brüchen, vom Weg von Ost nach West, von Suche und auch von Verlust gezeichnet sind.

Ob Schleef die Arbeiten Bachmanns kannte, weiß ich nicht. Die Verbindung in den jeweils späten Bildern von Schleef und Bachmann findet sich darin, dass das Bild plötzlich keinen "Umweg" mehr über das Bildhafte geht, sondern ganz direkt mit Schrift kommuniziert.

Aber auch in früheren Bilderfindungen gibt es Parallelen, wie unter anderen in den Schädelstilleben, ein Motiv, das bei Schleef eindeutig explizit zeitbezogen und politisch verknüpft ist, da wieder die Peitschenlampen der Grenzsituation an der Mauer auftauchen. Bei Bachmann ist das Thema freigestellt von solchen Bezügen und wird Ausdrucks seiner verschärften Vergänglichkeitsperspektive.

Ab 1991 tauchen in Bachmanns Malerei erstmals und dann verstärkt zunehmend Schriftzeichen und Worte auf. Der Kunstwissenschaftler Robert Kudielka schreibt über die Aussagen und persönlichen Hinweise auf Bachmanns Bildern, die durch eine Art des überlappenden Schreibens oftmals schwer zu lesen sind, dass sie vor allen Dingen situativ, nicht argumentativ oder bekennendhaft aufzufassen sind.<sup>39</sup>

Schleefs Schreiben im Bild hat einen anderen Ursprung, der natürlich in seiner Tätigkeit als Schriftsteller liegt, wenngleich das Monologische auch ein Antrieb ist. In den schon besprochenen Tagebuchbildern findet sich eine Bild-Text-Symbiose, deren Auskünfte ähnlich wie bei Bachmann situativ aufzufassen sind.

Anders als Bachmann eignet sich Schleef einen eigenen, zum Teil auch schon in Buchform veröffentlichten Text, wieder neu an, in dem er ihn mit den eigenen Druckbuchstaben aus dem maschinell Gedruckten extrahiert, ihn dadurch auch wieder neu fühlt und dem Ausschnitt eine herausgehobene Bedeutung verleiht.

Beide Maler verstehen die Leinwand und das Papier in ihren späten Arbeiten als einen Kommunikationsort, auf dem Selbstreflexion, Lebensbilanz und Monolog in Zuspitzung einen Raum findet.

„Zuhause, das sind die Eltern, der Vater, die Mutter, der Schulweg, das Kino, die Dörfer, das Gestrüpp, die Stadt, die man sein Leben nicht loswird. Nie mehr zurück, das verwinden fliehen bis man ein eigenes Zuhause hat, was einen erstickt und auffrißt.“<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Bachmann, Hermann, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1992, S.10

<sup>39</sup> Bachmann, Hermann, Letzte Bilder, Staatliche Galerie Moritzburg Haale/Saale, 1996, S.14

<sup>42</sup> Schrift auf dem Bild „Zuhause“, 80iger Jahre, Deckfarbe auf Leinwand, 150x80cm,



Schleef verweigert sich Zeit seines Lebens einer Ankunft. Familie, Heim, Zuhause waren negativ und ambivalent besetzt, wie das Verhältnis zur Heimat und zu den Eltern zeigt. Bei dieser Ortlosigkeit doch einen Anker zu finden, gelingt Schleef durch die künstlerische Arbeit, in der er fortwährend sein eigenes Sehen, Fühlen und Wahrnehmen in Bezug auf die Welt befragt und aufbewahrt.

„Vorhanden Sein“ hieß die Ausstellung, die ich vor zwei Jahren in der Galerie Amalienpark - Raum für Kunst organisiert hatte und die, fotografische Selbstporträts Schleefs zeigte.

Sein Vorhanden Sein in der Welt, sein Zur-Welt-Sein dokumentiert und verwandelt Schleef in den vielfältigen, ihm zur Verfügung stehenden, künstlerischen Möglichkeiten. Schleef, schon früh mit einer starken zeichnerischen Begabung ausgerüstet, gibt sich ein Leben lang nicht zufrieden oder routiniert, sondern aktualisiert auch bei wiederkehrenden Fragestellungen und Themen seine künstlerischen Zugangsweisen und seinen Blickwinkel.

Schleef, der stark körperlich, von den Sinnen her wahrnimmt, befasst sich mit dem Leib und Körper in seinen Zeichnungen und Bildern, wie er ihn natürlich auch im Theater und in seinen Texten zum Thema macht. Ist es in den Porträts und Figurenbildern oft auch die Vergänglichkeitsperspektive und das Individuelle des Gegenübers im Vergehen der Zeit interessieren Schleef im Theater die gesellschaftlichen Zurichtungen des Körpers und des Körperbildes.

Die öffentliche Wahrnehmung von Schleefs Malerei und Zeichnung geschieht leider immer noch ausschnitthaft und oft in politischen und zeithistorischen Kontexten. Natürlich ist Schleef politisch, aber nicht im Sinne einer Tagesaktualität. Seine Bilder nur rauszuholen, wenn ein Jahrestag des Mauerfalls anliegt, greift zu kurz. Wichtig wäre ein Vorhanden Sein seiner Malerei oder Fotografie in Berlin in den Sammlungen der Berlinischen Galerie oder auch des Hamburger Bahnhofs, wie vielleicht auch in Museen in Frankfurt/Main und Wien, als den wesentlichen Lebensstationen. Die Vielschichtigkeit seines Oeuvres scheint die Rezeption eher zu erschweren als zu voranzutreiben.

Ein Spätwerk und ein Aufnehmen von früheren Gedanken und Konzeptionen waren Schleef nicht vergönnt, so dass die Malerei aus den frühen neunziger Jahren keine Fortführung erfuhr.

Ich möchte meinen Vortrag mit einem Zitat beenden, dass auf Einar Schleefs lapidaren Witz verweist, wie man ihn auch in den Interviews seiner letzten Jahre spürt.

„Der Tod von Heiner Müller war ja schon happig; dann der Tod von Frau Berghaus – ein Tiefschlag; aber das Ende von Take That – da weiß man ja gar nicht mehr!!“

Schleefs Tod zu früh und zu einsam, möchte man ergänzen.