

**Das Werk Bernhard Heisigs nach
dem Systemwechsel von 1989 am Beispiel seiner
Bilder zu Geschichte und Gesellschaft**

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 4
der Justus-Liebig-Universität Gießen**

vorgelegt von
Sabine Heinke, Wilnsdorf

eingereicht im November 2008

Gutachter:
Prof. Dr. Marcel Baumgartner
Prof. Dr. Bernfried Lichtnau

Einleitung		1
I	Der historische und gesellschaftspolitische Themenkreis im Œuvre von Bernhard Heisig am Beispiel zweier Hauptwerke. Kulturpolitische und biographische Voraussetzungen	7
1.	Das Polyptychon <i>Gestern und in unserer Zeit</i> im Wandel der Zeiten	8
1.1.	Die Auftragsarbeit für die SED-Bezirksleitung Leipzig, 1972/ 74	8
1.2.	Das Panorama in seiner ursprünglichen Form und Funktion	10
1.3.	Politische und kunstpolitische Voraussetzungen für Kunstschaffende in der Sowjetischen Besatzungszone und der Deutschen Demokratischen Republik zwischen 1945 und 1974	29
1.4.	Bernhard Heisigs künstlerischer Werdegang zwischen 1946 und 1974	43
1.5.	Die Überarbeitung der zweiten und dritten Leinwand von <i>Gestern und in unserer Zeit</i> , 2002/ 05	55
1.5.1.	Zur Wiederauffindung des Polyptychons	55
1.5.2.	Zur Programmänderung	57
2.	<i>Menschen, Kriege, alter Maler</i> , 2002/ 04	74
3.	<i>Menschen, Kriege, alter Maler</i> - ein Alterswerk?	87
3.1.	Terminologie: Alterswerk - Spätstil	87
3.2.	Vergleich zwischen <i>Gestern und in unserer Zeit</i> und <i>Menschen, Kriege, alter Maler</i>	91
Zwischenspiel:	Der deutsch-deutsche Kunststreit nach 1989/ 90	97
II	Das Nachwendewerk in thematischen Einzeluntersuchungen	119
1.	Bernhard Heisigs unmittelbarer künstlerischer Reflex auf den Systemwechsel und den Kunststreit	120
1.1.	Der Blick aus dem Fenster	123
1.2.	Die Metamorphose des Ikarus-Motivs	128
1.2.1.	Ikarus	128
1.2.2.	Vom Fliegen	137
1.3.	Schiffbruch	143

2.	Wiederkehrende historische oder gesellschaftspolitische Bildthemen nach 1989	148
2.1.	Zum Aufstand der Pariser Kommune	148
2.2.	Zu Preußen	163
2.2.1.	Das Motiv des 'tanzenden' Soldaten	165
2.2.2.	Zu Friedrich dem Großen	177
2.2.3.	Zum Nationalsozialismus	187
2.2.3.1.	Breslau	188
2.2.3.2.	Erschießung	197
2.2.3.3.	Opferung	201
2.2.3.4.	Judenverfolgung	203
2.3.	Medienkritik	213
3.	Das Bild für den Deutschen Bundestag	229
3.1.	Das Projekt der Kunst im Reichstagsgebäude	229
3.2.	Die 'auserwählten' Künstler	230
3.3.	<i>Zeit und Leben</i>	232
3.4.	Vergleich der Auftragsarbeiten von 1972/ 74 und 1999	240
Resümee		243
Anhang		253
1.	Literaturverzeichnis	254
2.	Andere Medien	277
3.	Archivalien	277
4.	Abbildungen und Abbildungsverzeichnis (in einem gesondert beigefügten Band)	

Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht das Nachwendewerk Bernhard Heisigs, eines Vertreters der gegenständlichen DDR-Malerei, der zusammen mit Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und Werner Tübke nicht erst nach 1989 als 'Staatskünstler' bezeichnet wurde¹, weil er als überzeugter Sozialist hohe Ämter bekleidet, sich dem System gegenüber kompromissbereit gezeigt und zahlreiche Auftragsarbeiten ausgeführt hatte. Mit den drei anderen gehörte er seit den frühen siebziger Jahren zu den Leuchttürmen des ostdeutschen Kunstbetriebs, die seit der documenta 6, 1977 in Kassel, auch über die Grenzen ihres Landes hinaus bekannt und gefragt waren.²

Die Studie konzentriert sich auf den Teil von Heisigs Œuvre, der sich nach 1989 mit historischen oder gesellschaftspolitisch relevanten Themen auseinandersetzt. Weil diese auch in den Jahren davor den Schwerpunkt seiner Arbeit bildeten, lassen sich an ihnen Veränderungen oder Umdeutungen am ehesten erkennen. Dazu ist es notwendig, vergleichbare Vorwendarbeiten in die Untersuchung mit einzubeziehen, auf denen der Staatssozialismus und der damit verbundene Antifaschismus, Antiimperialismus und Antimilitarismus deutliche Zeichen hinterlassen hatten. Denn während der Regierungszeit Walter Ulbrichts, aber auch noch in der ersten Dekade der Amtszeit Erich Honeckers war die Produktion der vom Staat als wichtig erachteten Künstler zu großen Teilen an die beständige Auseinandersetzung zwischen ihnen und den zuständigen Funktionären, später Kulturfunktionären, also Fachleuten, gebunden.³ Heisig hat das Ringen um die ideologisch 'richtige' Lösung aber weniger als Bevormundung, denn als fruchtbare Reibung empfunden, die das Ergebnis seiner Arbeit positiv beeinflusst habe.⁴

Der radikale gesellschaftliche Umbruch von 1989 führt mit der Wiedervereinigung 1990 neben den grundlegenden Veränderungen auf politischer, wirtschaftlicher

¹ Anlässlich der documenta 6, 1977; beispielsweise von Peter Iden: *Fahrten ohne Ankunft*; in: *Frankfurter Rundschau* vom 25. Juni 1977. Vgl. auch *DIE ZEIT*, o. V.: *Ein ruhiges Chaos*, vom 1. Juli 1977, S. 35.

² Zu den ersten, die im Westen auf Heisig aufmerksam wurden, gehörten der Industrielle Peter Ludwig, der Galerist Dieter Brusberg - damals noch Hannover, später Berlin -, einige private Sammler sowie die Grundkreditbank Berlin, heute Volksbank Berlin.

³ Ulrike Goeschen kommt in ihrer Studie *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR* aus dem Jahr 2001 zu dem Ergebnis, dass sich die Künstler in den achtziger Jahren nicht mehr an die Vorgaben der staatlichen oder quasi-staatlichen Auftraggeber halten mussten, dass es im Gegenteil zu einer „Erosion des Kanons“ kam, obgleich „die Forderungen der offiziellen Kulturpolitik stets die gleichen blieben.“ Goeschen, 2001, S. 9, 10.

⁴ Heisig: *Der Wirklichkeit stellen, mitverändern*, 1981; in: *Ruhig mal die Zähne zeigen*, 2005, S. 60, 61.

und rechtlicher Ebene dazu, dass die Künstler in der DDR erstmals ohne jede Bevormundung von offizieller Seite produzieren können. Die entscheidende Frage, die mit Hilfe dieser Studie beantwortet werden soll, ist, ob es nach 1989 Modifikationen in Heisigs Werk gibt und wenn ja, ob sie eher stilistischer oder inhaltlicher Natur sind und ob sie dem politischen Wandel oder vielmehr dem fortgeschrittenen Lebensalter des Malers geschuldet sind, wie er selbst meint.⁵

Dazu werden im ersten Teil der Dissertation zwei Hauptwerke von 1972/ 74 und 2002/ 04 einander gegenübergestellt. Wenn es Unterschiede gibt, müssen sie hier in jedem Fall sicht- und nachvollziehbar sein. Das fünfteilige Auftragswerk *Gestern und in unserer Zeit* wird 1974, auf dem Höhepunkt der Karriere des Künstlers, für die Bezirkszentrale der SED in Leipzig geschaffen und nach seiner Wiederauffindung 2002 bis 2005 in Teilen überarbeitet, so dass Differenzen unmittelbar in diesem einen Polyptychon ablesbar werden. Das zweite Werk mit dem Titel *Menschen, Kriege, alter Maler*, 2002/ 04, greift das Thema der siebziger Jahre auf, wandelt es aber grundlegend ab. Zwei Unterkapitel, die zwischen die Behandlung der beiden Hauptwerke eingeschoben sind, gehen auf die kulturpolitische Entwicklung in der SBZ/ DDR von 1945 bis 1974 - dem Zeitpunkt der Fertigstellung des Wandbildes für die Parteizentrale - sowie auf die künstlerische Entfaltung Heisigs in der fraglichen Zeit ein. Sie sollen zum Verständnis seiner Malweise beitragen und die Themenwahl begreiflich machen, die das Werk bis heute dominiert. Motivkundlich aufschlussreiche weitere Arbeiten, die erst später, das heißt zwischen 1975 bis 1989 entstehen, werden ergänzend herangezogen.

Zum Abschluss des ersten Teils wird anhand der Gegenüberstellung der genannten Bilder versucht, stilistische Veränderungen zu definieren, die zeitlich mit dem Systemwechsel zusammenfallen. Die genaue Bildanalyse, die für alle behandelten Nachwendewerke gleichermaßen angewendet wird und die die Beschreibung, die Herleitung der Motive sowie die Deutung umfasst, stellt neben den stilistischen vor allem die inhaltlichen Unterschiede heraus, die sich auf politische und philosophische Grundsätze zurückführen lassen. Weil Heisig aber mehrfach ganze Szenen in verschiedenen Bildern verwendet, wobei sich zwangsläufig auch das Motivrepertoire wiederholt, wird in derartigen Fällen entweder auf die Beschreibung oder zusätzlich auch auf das motivkundliche Unterkapitel verzichtet.

⁵ Vgl. Meinhard Michael: *Nicht mehr so oft in den Nahkampf*, in: *Leipziger Volkszeitung* vom 16. Dezember 1992, S. 6.

Im letzten großen Hauptwerk *Menschen, Kriege, alter Maler* sind nahezu alle Themen und Motive zitiert, die im zweiten Teil dieser Studie in Einzeluntersuchungen behandelt werden und sich entweder an geschichtlichen Ereignissen orientieren oder in unmittelbarem Bezug zur Gegenwart stehen. Diesem zweiten Teil vorgeschaltet ist ein Zwischenkapitel, das sich mit dem deutsch-deutschen Kunststreit nach 1989/ 90, aber auch mit seinem Ursprung beschäftigt. An diesem Streit waren nicht nur die verschiedenen Künstlerfraktionen im Osten und Westen der Republik beteiligt, sondern auch die Medien und - darüber hinaus - Museen mit je unterschiedlich wertenden oder gewichtenden Ausstellungen.

Der zweite Teil der Dissertation ist in drei Abschnitte gegliedert. Der erste beschäftigt sich mit Heisigs unmittelbaren künstlerischen Reaktionen auf den politischen Wandel der frühen Nachwendejahre. Der zweite widmet sich der Revision von Themen, die bereits vor 1989 behandelt wurden, und der dritte schließlich dem bisher letzten Auftragswerk aus dem Jahr 1999 für den Bundestag in Berlin.

Mit Fensterbildern, die bisher nicht zu seinem Themenkanon gehörten, mit der Diskussion des Fliegens vor allem am Motiv des Ikarus und mit einer *Schiffbruch* betitelten Leinwand äußert sich Heisig in den ersten Jahren nach dem Systemwechsel zur veränderten politischen Situation in Deutschland. In der erneuten Bearbeitung bereits zu DDR-Zeiten behandelter Themen, die sich beispielsweise mit dem Aufstand der *Pariser Commune* in Paris 1870/ 71 beschäftigen, lassen sich durch die genaue Bildanalyse und den direkten Vergleich mit den vor 1989 entstandenen Bildern stilistische und inhaltliche Modifikationen erkennen und Kommentare zur aktuellen Lage ablesen. Gleiches gilt für die Preußen gewidmeten Leinwände, die sich ausschließlich mit den Kriegen und ihren Folgen befassen. Im Einzelnen geht es um den 'tanzenden' Soldaten, Friedrich den Großen, Breslau, den Nationalsozialismus und die Judenverfolgung. Des Weiteren werden die modernen Medien in kritischer Weise verhandelt. Politische oder gesellschaftspolitische Hintergrundinformationen sind den jeweiligen Kapiteln einleitend vorangestellt.

Im Zusammenhang mit dem von Heisig geschaffenen Wandbild *Zeit und Leben*, das 1999 im Deutschen Bundestag installiert wurde, werden im letzten Abschnitt des zweiten Teils die Vorgänge um die Auswahl der Künstler durch einen

Kunstbeirat und der durch diese Wahl erneut aufflammende Kunststreit thematisiert, der erstmals die documenta 6, 1977, beschäftigte. Anders als in dem sich ebenfalls mit der nationalen Geschichte auseinandersetzenden und eine bedrohliche Gegenwart oder Zukunft zeichnenden Werk *Menschen, Kriege, alter Maler* findet der Künstler, vielleicht mit Rücksicht auf den Repräsentationsrahmen des Regierungsgebäudes, hier zu einer nahezu optimistischen Sicht auf 'unsere Zeit'.

* * *

Während diese Studie erstmals das Nachwendewerk in den Fokus rückt, haben sich alle bisherigen Forschungsvorhaben aus den Jahren 1988, 1992, 2003 und 2007 jeweils mit dem Œuvre des Malers vor 1990 beschäftigt. Allen voran ging 1981 die bisher erste und einzige Monographie über den Künstler, die von dem seinerzeit in Leipzig lehrenden und forschenden Kunsthistoriker Karl Max Kober verfasst wurde.⁶ Der Autor analysiert verschiedene Gemälde, indem er ihre Entstehung herleitet, und erläutert die für Heisig typische Arbeitsweise der wiederholten Übermalung oder Neuformulierung.⁷

Bernfried Lichtnau widmet seine 1988 an der Universität Greifswald eingereichte Habilitationsschrift⁸ dem *Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der DDR*. Veränderungen zeigen sich vor allem - über die Auffassung der fünfziger Jahre hinausgehend, die die Vorbildfunktion von historischen Ereignissen und Persönlichkeiten zum Inhalt hatte - im subjektiven, die Auswahl bestimmenden Blick des Malers und in der simultanen Darstellung von Zeit, Raum und Handlung. Mit Hilfe dieser von Harald Behrendt als keineswegs 'neuartig' bezeichneten Methode, die seit dem Mittelalter bekannt ist und von der russischen Avantgarde, dem Surrealismus und der mexikanischen Wandmalerei verwendet wurde⁹, werde sich der Betrachter im Analogieschluss über die Problemstellungen der Gegenwart bewusst und nehme sich selbst als „aktives Subjekt der Geschichte“ wahr.¹⁰

⁶ Kober: *Bernhard Heisig*, 1981.

⁷ Vgl. ebd., S. 5 - 7.

⁸ Eingereicht als Dissertation B, die den Habilitationsschriften in Westdeutschland vergleichbar waren.

⁹ Behrendt: *Werner Tübkes Panorama-Bild in Bad Frankenhausen*, 2006, S. 84.

¹⁰ Lichtnau, 1988, S. 7 - 11.

1992 fügt Dietulf Sander mit der Analyse der Lithographien, Radierungen und Monotypien, die zwischen 1950 und 1990 entstanden sind, einen entscheidenden Baustein zur Erforschung des Gesamtwerks von Bernhard Heisig hinzu.¹¹ Ähnlich wie Lichtnau erkennt er die oben genannten Merkmale als charakteristisch für 'die DDR-Kunst' und als wesentlich auch für das Schaffen Heisigs.

Eckhart Gillen konzentriert sich in seiner Dissertation 2003 auf das Œuvre der fünfziger bis achtziger Jahre, wobei er vor allem die Auseinandersetzung des Malers mit der Vergangenheit, seine Rolle im Zweiten Weltkrieg als Angehöriger der Waffen-SS und - in den siebziger Jahren - die „Bereitschaft zum ideologischen und künstlerischen Kompromiß“ berücksichtigt.¹² Es ist die Stärke dieser Studie, dass sie Künstler der Vätergeneration (Hans und Lea Grundig), Malerkollegen (Werner Tübke, Gerhard Richter, A.R. Penck) und Schriftsteller (Franz Fühmann, Brigitte Reimann, Christa Wolf) dem Leben und Schaffen Bernhard Heisigs gegenüberstellt, um Ähnlichkeiten, aber auch alternative Entwürfe vorzustellen. In einem breit angelegten Exkurs geht der Autor zudem auf die Entwicklungswege der sozialistischen Kunst im zwanzigsten Jahrhundert ein.

2007 widmet die US-Amerikanerin April Eisman ihre Studie *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art* der Dekade, in der der Maler seinen persönlichen Stil entwickelt und seinen Themenkanon zusammenstellt, den Jahren zwischen 1961 und 1971.¹³ Die Autorin versucht vor allem, die englischsprachige Forschung mit dem Werk dieses und anderer DDR-Künstler und deren Schaffen im sozialistischen Teil Deutschlands im Allgemeinen bekanntzumachen und vertritt den Standpunkt, dass Heisig durch seine Bereitschaft, sich kritisch mit Parteivorgaben auseinanderzusetzen, zu einer Veränderung der Kunst in seinem Land beigetragen habe.

¹¹ Sander: *Bernhard Heisig - Das druckgraphische Werk. Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypien 1950 - 1990*; Dissertation, Universität Leipzig 1992.

¹² Gillen: „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*. Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2003.

¹³ Eisman: *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art*. University of Pittsburgh, 2007.

**I Der historische und gesellschaftspolitische
Themenkreis im Œuvre von Bernhard
Heisig am Beispiel zweier Hauptwerke.
Kulturpolitische und biographische
Voraussetzungen**

1. Das Polyptychon *Gestern und in unserer Zeit* im Wandel der Zeiten

1.1. Die Auftragsarbeit für die SED-Bezirksleitung Leipzig, 1972/ 74

Das fünfteilige Werk *Gestern und in unserer Zeit* (Abb. 1, 1a - e)¹⁴ entsteht 1972/ 74 als Auftragsarbeit für den Neubau der Bezirksleitung der SED in Leipzig. Bis 1989 hängt das Wandbild dort in der ersten Etage und ist damit den Blicken der breiten Öffentlichkeit auf ähnliche Weise entzogen wie fünfundzwanzig Jahre später der Fries *Zeit und Leben*, der in der Abgeordneten-Cafeteria im Reichstagsgebäude in Berlin installiert ist.

Zur spezifischen Raumsituation in der SED-Geschäftsstelle Leipzig heißt es in einer undatierten Aktennotiz:

„Für die Wandgestaltung [...] ist Ausgangspunkt der Überlegungen die Funktion des Treppenaufzuges bzw. -aufgangs. Es [sic!] stellt eine Art Verbindung zwischen den Büros der Etagen als auch zwischen den Stockwerken dar. Das heißt, man erlebt die Wand primär als Passierzone.“¹⁵

Zum möglichen Bildprogramm nimmt eine Vorlage für das Sekretariat der SED-Bezirksleitung, Abteilung Kultur, vom 3. 9. 1971 Stellung: „Die Länge der Wand im Verhältnis zu ihrer Höhe bietet eine friesartige Abwicklung an. Anzustreben ist eine lockere Bild- und Symbolreihung.“¹⁶ Ein halbes Jahr später wird die Darstellung des Bildpersonals von einer im Vagen bleibenden Vorgabe umrissen: „Die allseitig entwickelte Persönlichkeit ist das Ziel und zugleich die höchste Errungenschaft der sozialistischen Gesellschaft.“¹⁷ Für die Erteilung öffentlicher Aufträge gilt zudem eine Vorlage von 1972 mit allgemeinen Richtlinien: Demnach ist „eine präzise, den gesellschaftlich-ideologischen Erfordernissen entsprechende künstlerisch-ideologische Vorgabe“ erforderlich und eine „Beratergruppe“, die „eng mit den Künstlern zusammenarbeiten“¹⁸ soll. Das Werk muss zudem für propagandistische Zwecke zu nutzen sein.¹⁹ Weitere inhaltliche Direktiven der Partei konnten nicht ermittelt werden. Die folgende Analyse macht aber deutlich, dass der Maler auch die Erziehung der deutschen

¹⁴ Abbildung des Entwurfs bei Kober, 1981, S. 146.

¹⁵ StAL, SEDBLLp, 21123, IV/ B/ 2/ 3/ 165, unpaginiert.

¹⁶ Vorlage für das Sekretariat der SED-Bezirksleitung, Abteilung Kultur vom 3. 9. 1971. StAL, SEDBLLp, IV/ B/ 2/ 03/ 165, unpaginiert.

¹⁷ Ebd.; Vorlage für das Sekretariat der Bezirksleitung der SED vom 27. 3. 1972, S. 8, 9.

¹⁸ StAL, SEDBLLp, IV/ C/ 2/ 3/ 070, unpaginiert.

¹⁹ Vgl. ebd.

Werkstätigen im Geiste des Patriotismus, d. h. seine Verantwortung für die sozialistische Gesellschaft im Sinn hat.²⁰

Den genannten Forderungen haben sich alle für die öffentliche Hand arbeitenden Künstler, zu denen, unter anderen, vor allem Willi Sitte und Werner Tübke gehören, zu stellen. Dass sich Heisig in den siebziger Jahren zu einem von der Partei favorisierten Künstler entwickelt, beweist eine Akte der SED-Bezirksleitung in Leipzig, die ihm trotz des noch nicht fertiggestellten Bildes für die Parteizentrale schon Anfang 1974 erneut einen Auftrag erteilt, der den Titel *Befreiung vom Faschismus* trägt, aber nie ausgeführt wird.²¹

Bevor das Auftragswerk seinen Bestimmungsort erreicht, wird es von August bis November 1974 auf der 9. Leipziger Bezirkskunstausstellung im dortigen Museum der bildenden Künste, MdbK, gezeigt. Es wird erst kurzfristig und - so die nicht belegte These des Dresdner Kultur- und Kunstwissenschaftlers Paul Kaiser²² - *gegen* den Wunsch des Künstlers in die Auswahl aufgenommen und deshalb im Katalog nicht erwähnt. War das Bild nach Meinung Heisigs zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig? Für diese These sprächen die als unzulänglich bezeichneten Arbeitsbedingungen in eingeschränkten räumlichen Verhältnissen, die der Kunsthistoriker Karl Max Kober - ab 1974 als Inoffizieller Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit unter dem Decknamen IM 'Dr. Werner', für den Maler zuständig - im Juni des Jahres darstellt.²³ Wegen dieser Umstände könne er „seine beiden zeitgleich bearbeiteten Bilder, das Wandbild in der SED-BL Leipzig [...] und den Entwurf für das Bild im »Palast der Republik« kaum schaffen.“²⁴ Der Zeitdruck, unter dem der Künstler gestanden habe, werde - so Kaiser - zudem über die Hinzuziehung eines Assistenten deutlich.²⁵ So geht es im Herbst 1974 - wie der Wissenschaftler im nachhinein behauptet, ohne die Leinwände in ihrem damaligen Zustand tatsächlich gesehen zu haben - um die „Zumutung, ein offensichtlich unfertiges Bild aus der Hand zu geben“²⁶.

²⁰ Über die von ihm als Verpflichtung empfundene Verantwortung gegenüber der sozialistischen Gesellschaft spricht Heisig auf der *documenta 1977*; vgl. Hans D. Baumann: *Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6, 1977*, S. 28, 29.

²¹ Vgl. Sekretariat der Bezirksleitung, 5. 2. 1974; StAL, SED Bezirksleitung Leipzig, Nr. IV/ C/ 2/ 3/ 141, unpaginiert.

²² Kaiser: *Prinzip Zugriff. Bernhard Heisigs Wandbild »Gestern und in unserer Zeit« vor und nach 1989*; in: *Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, 2005, S. 277.

²³ BStU, Ast. Lpz, AIM 1011/ 88/ II/ 1/ 000022 und 000023.

²⁴ Ebd., II/1/ 000022. Bei dem Bild für den Palast der Republik handelt es sich um *Ikarus*, 1975; vgl. Kober, 1981, S. 100.

²⁵ Kaiser, 2005, S. 277.

²⁶ Ebd.

Die Analyse aber wird ergeben, dass es sich nicht um ein Non finito handelt. Das scheint Heisig selbst so zu empfinden, denn er bezeichnet es erst nach der Wende explizit als „unfertig“²⁷, wobei er wohl vor allem auf die inhaltliche Kompromisslösung abzielt, die sich im zähen Prozess der Auseinandersetzung zwischen ihm und den Funktionären entwickelt hatte²⁸ und deren ‚Korrektur‘ sich als Hauptanliegen der Übermalung erweisen wird. Eine quasi widerwillige Herausgabe des Polyptychons ist durch die Tatsache, dass Heisig, wie Kaiser konstatiert, „als einflussreiches Jurymitglied und als Leiter der VBK-Bezirksorganisation die oben genannte Ausstellung inhaltlich dominierte“²⁹, eher unwahrscheinlich. Es gibt sogar zwei Gründe, die zu diesem Termin vielmehr ein Einverständnis Heisigs erwarten lassen: Er will - erstens - weder seinen nach einer Parteirüge von 1964 seit Ende der sechziger Jahre eingeleiteten Wiederaufstieg gefährden³⁰, noch - zweitens - seinen Genossen Horst Schumann³¹, den ersten Parteisekretär der Bezirkszentrale und Sohn des auf der linken Tafel des Zyklus abgebildeten Kommunistenführers Georg Schumann, mit einem Aufschub verärgern.

1.2. Das Panorama in seiner ursprünglichen Form und Funktion

Beschreibung

Das Panorama *Gestern und in unserer Zeit*, fünf einzelne, jeweils 2,40 m hohe und 1,90 m breite Tafeln, ist Heisigs größte Arbeit, die er allein wegen der beengten Verhältnisse in seinem Leipziger Atelier und daraus resultierender logistischer Probleme nicht auf einer einzigen großen Leinwand anlegen kann. Im Gegensatz zum gewählten Format zeigt es eine überwiegend kleinteilige, detailreiche Malerei, in der Menschen in ihren jeweiligen historischen Bezügen gezeigt werden. Ein durchgehender Horizont über einer sich verändernden Landschaft und eine neben den Inkarnatfarben vorherrschende Rot-Blau-Tonigkeit verbinden die einzelnen Leinwände miteinander. Die Motive an den Binnenrändern werden auf der jeweils folgenden Tafel weitergemalt, wodurch die

²⁷ Heisig im Gespräch mit Eckhart Gillen, 2002. Vgl. ebd., S. 274, 280.

²⁸ Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll. Vgl. auch Kaiser, 2005, S. 275.

²⁹ Ebd., S. 277. Jurymitglied zu sein, setzte Parteitreu voraus, wie Joachim Ackermann in seiner Betrachtung über die Kunstausstellungspraxis in der DDR konstatiert. Hier hätten sich vor allem Heisig, Sitte und Tübke „mit politischer Konsequenz und Unduldsamkeit“ hervorgetan. Vgl. Ackermann: *Die Kunstausstellungen der DDR*; in: Hannelore Offner/ Klaus Schroeder: *Eingegrenzt - Ausgegrenzt*, 2000, S. 62.

³⁰ Vgl. Kaiser, 2005, S. 277, 278.

³¹ Zur Biographie von Horst Schumann vgl. *Biographisches Handbuch der SBZ/ DDR 1945 - 1990*, 1997, Bd. 2, S. 830.

Einheit des Ganzen betont wird. Dennoch gestaltet das an der Geschichte ausgerichtete, chronologische Ordnungsprinzip für die Tafeln eins, zwei, drei und fünf in sich geschlossene Kompositionen, die auch als Einzelbilder bestehen könnten. Die vierte dagegen nimmt eine Ausnahmestellung ein, weil sie etwa jeweils zur Hälfte zur vorausgegangenen bzw. zur folgenden tendiert. Durch diese vermeintliche Spaltung betont sie aber in besonderem Maße die Zusammengehörigkeit der Tafeln untereinander.

Auf der Mitteltafel findet sich ein Mann, der - überlebensgroß - alle anderen Bildfiguren weit überragt. Er ist die Haupt- und Integrationsfigur der gesamten Komposition, der alles andere untergeordnet ist. Einige erkennbare Physiognomien, militärische Topoi wie Uniformen und zerschossene Panzer oder Bauwerke wie das Buchenwalddenkmal, der Kreml oder die Freiheitsstatue in New York lassen eine erste zeitliche und politische Zuordnung des Gezeigten zwischen Weimarer Republik und Gegenwart zu und schaffen damit die Pole, zwischen denen sich das Programm von der ersten bis zur fünften Tafel entfaltet.

Leinwand 1

Im Vordergrund der linken Leinwand versperren eine über die gesamte Breite aufgebaute Personengruppe, hinter ihr eine lautsprecherbekrönte Litfasssäule und eine annähernd gleichgroße, zum Teil von ihr überschrittene Kastenbühne mit nach außen geöffneter, kulissenartig bemalter Tür den Blick in den Hintergrund. Dass die Szene dennoch bis hin zu einer nicht näher ausgeführten Landschaft mit brennendem Panzerwrack und dem schmalen Streifen eines roten Himmels überschaubar ist, verdankt sich dem erhöhten Standpunkt des Betrachters. Als Klammer der aus fünf Elementen gebildeten Vordergrundgruppe dienen ein an den ausgestreckten Armen gefesselter, nur halbfigurig zu sehender Mann in grauer Zivilkleidung am linken Rand und die auf einem Kleiderständer dekorierte, jenen überragende Wehrmachtsuniform mit Stahlhelm auf der rechten Seite mit den leeren angelegten Ärmeln. Eine winzige Tafel hinter dem Gebundenen trägt die Aufschrift 'Vollstreckung' und den Namen des Gefangenen: Georg Schumann. Er hat die Rechte zur Faust geballt, die Linke in Richtung zweier Militärs auf der anderen Seite ausgestreckt. Einer von denen trägt die braune Uniform der SA, der andere die graue der Wehrmacht. Von oben lässt sich in eine Kiste mit zwei nebeneinander liegenden toten Kindern hineingucken. Neben ihnen erscheinen im Mittelpunkt der Gruppe der Kopf des

Malers, der Blickkontakt zum Rezipienten aufnimmt, und dessen Hand. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger deutet sie auf eine Weltkugel.

Die hinter dieser Personengruppe aufragende Anschlagssäule ist mit zum Teil abgerissenen, zum anderen Teil mit lesbaren Wahl-Plakaten beklebt. Auf einem von ihnen ist der Militär und Politiker Paul von Hindenburg mit ordensgeschmückter Brust und abgenommenem Tschako zu erkennen. Ein in gotischer Schrift gehaltener Aufruf fordert: „Den wählt. [Ei]nen Bessern find`st` Du nicht“. Über Hindenburg - kaum sichtbar - erscheint der Kopf Friedrichs II. und neben ihm auf kleineren Aushängen eine Vielzahl weiterer Kandidaten.

Das Selbstbildnis am unteren Rand markiert eine Mittelachse, die sich in einem Riss durch die Litfasssäule nach oben fortsetzt. Die Säule ist auf der linken Seite, über Schumann und den toten Kindern, mit Plakaten beklebt, auf denen grell geschminkte Physiognomien zu sehen sind. Daneben befindet sich die Kastenbühne. Dort präsentiert sich in gleißendem Licht das Bürgertum, charakterisiert durch Champagnerglas, kostbare Garderobe, Teppiche und die auf seine klassische Bildung verweisende Gipsbüste. Die in helles Licht getauchte Szene aus goldenen und roten Farbvaieurs wird sowohl von einem herabstoßenden preußischen Adler als auch von einer dunkeltonigen Bühnentür konterkariert. Auf ihr ist zwischen einem durch Fettleibigkeit und offiziellen Anzug klischeehaft überzeichneten Vertreter des rechten Flügels der Gesellschaft, der mit erhobener Hand zum Zuschauer herübergrüßt, und einer kaum wahrnehmbaren schwarzen SS-Mütze mit Totenkopf, der Torso einer nackten Rückenfigur zu sehen. Ihre nur zum Teil sichtbaren Arme sind im Kreuzigungsgestus vor einer dunklen Wand ausgebreitet. Die den Mittelgrund strukturierenden senkrechten und waagerechten Linien lösen sich unter dem Horizont zur rechten Seite hin auf, wo brennende Trümmer eines Panzers in den Blick geraten, die zur zweiten Tafel überleiten.

Leinwand 2

Dieser zweite Bildteil ist horizontal in fünf verschiedene, klar voneinander abgegrenzte Binnenräume gegliedert und bis in den weiten Hintergrund hinein überschaubar. In der monochrom dunkel gehaltenen ersten Zone wird links eine kleinere Personengruppe aus drei Trauernden einem Kind an der rechten Seite gegenübergestellt, das sich ins Bild hineinwendet und auf einer Schultafel Blumen und Sonne malt. Es folgt ein rot unterlegter Streifen im Mittelgrund, der

eine geschlossene Reihe uniform gekleideter Arbeiter, die sich an einem Schienenbett zu schaffen machen, einfasst. Hinter diesen verweisen ein mächtiger Baumtorso und auf gleicher Höhe ein Panzerwrack auf die Folgen des Krieges. Zwischen Baum und Panzer findet sich - in einer dritten Zone - das vielköpfige Volk zusammen, das geschlossen hinter den Werkträgern steht. Ihr folgt die Ansicht der Gedenkstätte für die Opfer im Konzentrationslager von Buchenwald, die vom Sonnenlicht eines schmalen Himmelsstreifens als letzter Zone überfangen ist. Zwei dieser Ebenen werden im Hintergrund von der hell ausgeleuchteten Bühne der Brechtschen *Mutter Courage*³² überschritten, die mit ihrem Karren auf den Brettern erscheint. Zum rechten Rand hin ansteigende, die einzelnen Areale voneinander trennende oder die Gleise nachzeichnende Linien insinuieren eine beständige, aufwärts weisende Entwicklung, die zur Thematik der dritten Leinwand überleitet.

Leinwand 3

Kastenbühne, Gleisbauer und Schultafel greifen über den rechten Rand der zweiten Leinwand hinaus und begrenzen so die monumentale, dunkel gekleidete, Blickkontakt zum Betrachter aufnehmende Hauptfigur auf der Mitteltafel, den Vorarbeiter, an seiner linken Seite. Seitlich hinter und neben ihm füllt eine Gruppe die andere Bildhälfte, von der mit Ausnahme einer ordengeschmückten Alten im Vordergrund meist nur Köpfe unter Sicherheitshelmen und Mützen zu sehen sind, was die Menschen als Angehörige eines Arbeiterkollektivs ausweist. Die Gesichter blicken freundlich, zum Teil lachend. Neben einer strahlenden Sonne im Hintergrund zeigt sich die Ansicht des Moskauer Kremls. Am rechten Rand stemmt ein Mann in rotem Hemd eine in die vierte Tafel hinüberwehende, überdimensionale rote Fahne in die Höhe.

Leinwand 4

Diese vierte Leinwand hält den Außenstehenden durch einen balkenartigen Riegel auf Distanz. Sie wird von einer turmartigen Anordnung von Personen beherrscht, durch die Angehörige verschiedener Gesellschaftsschichten und Epochen zusammengeführt werden. Auf einzelnen großen Scheiben oder beschnittenen Leinwänden dargestellt, hinterfangen sie den Maler. Außer ihm - halbfigurig links am Fuße dieser Gruppe - und einigen Regenten und Politikern aus dem Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts sind weitere Individuen

³² Bertolt Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*; in: *Werke*, 1992, Bd. 6.

erkennbar, deren Namen auf einer beigefügten Schrifttafel abgelesen werden können. Der Text lautet:

„Nach einer Karikatur 1871: »Eine Seite Weltgeschichte:« Louis Philippe, der Bürgerkönig die Februarrevolution, die von Napoleon III erdolcht wird. Auf das 2. Kaiserreich folgt Adolphe Thier [sic!], der der dritten Republik die Hände fesselte. Ganz oben die Kommune³³ in Gestalt der triumphierenden Freiheit.“

Bei den anderen Personen handelt es sich um Typenbilder *des* Soldaten, *des* Bourgeois in karikaturartiger Überzeichnung oder *des* Arbeiters. Der Künstler zeigt sich in einem Selbstporträt hinter der roten Fahne, die ihn von den Werkträgern der Mitteltafel trennt. So ist auch dieser Raum nahezu vollständig mit Figuren ausgefüllt, aber durch exakte Konturierung der einzelnen 'Splitter' klar gegliedert. Im Hintergrund bleibt nur Platz für den schmalen Streifen eines düsteren Himmels und - am rechten Rand - für eine Reihe durch helle Kanten und Verschattungen gegeneinander abgesetzte Hochhäuser.

Die neben der Kommunegruppe übereinander angeordneten Motive leiten zur Thematik der letzten Leinwand über. Eine schmale, langhaarige Gestalt mit Stirnband hält an ausgestreckten Armen ein Schild in die Höhe: „Haltet diese Welt an! Ich will aussteigen!“, wobei sie sich dem Geschehen im Bild zuwendet: einem Fußballspieler in Sportkleidung, einem Zeitungsleser und einem gekreuzigten Christus mit vor der Brust angebrachter Zielscheibe. Auf dem Querbalken des Kreuzes hat eine halbnackte Frau rittlings Platz genommen.

Leinwand 5

Im Mittelgrund der fünften Leinwand, die ähnlich wie die zweite den Überblick über eine nun aber näher herangezoomte Landschaft gibt, stürzt eine schwarze Gestalt kopfüber auf die Erde zu und teilt so mit ihrer Körperlänge das Bild in zwei Hälften: eine an die vierte Tafel anschließende, von Personen beherrschte und eine leere, von Rottönen dominierte Farbfläche mit einem wie gepfählt wirkenden Hai in der äußersten unteren Ecke. Ihm gegenüber verkörpert eine Dreiergruppe, durch eine Art Fangvorrichtung mit dem Tier verbunden, die Haltung, die ein hinter ihr ausgespanntes Schriftband beschreibt: „Nichts gesehen. Nichts gehört. Nichts getan.“ Einer der Drei schaut in seine geöffneten Handflächen, dem zweiten sind die Augen mit einer Binde verschlossen und der dritte, mit der Schellenkappe des Narren auf dem Kopf, spielt auf einer Tute.

³³ Das französische 'Commune' wird im Text einheitlich in der von Heisig bevorzugten Schreibweise, also mit 'K' am Anfang, erscheinen, es sei denn, es handelt sich um Zitate.

Zwischen diesen Männern und der im Hintergrund aufragenden Freiheitsstatue sitzt eine von der vierten Leinwand herübergemalte Nackte auf einem Strandschlacke. Neben ihr hält ein Uniformierter mit brutaler Geste von hinten einen Mann mit Gitarre im Schwitzkasten. Im Hintergrund stürzt ein Kampfjet ab.

Zu den Motiven

Der Vorarbeiter des Mittelbildes, dem mit dem 1968 begonnenen und 1979 letztmals überarbeiteten Bild *Brigadier II* (Abb. 3)³⁴ gültige Züge verliehen werden, ist das wichtige neue Motiv im Repertoire des Künstlers - neben dem vielgelobten Lenin-Porträt³⁵ (Abb. 4) -, das ihm nach einer Parteirüge 1964 und der damit verbundenen Selbstkritik seit Ende der sechziger Jahre hilft, erneut an Einfluss und Gewicht in Politik und Kultur zu gewinnen.³⁶ Zunächst aber muss er eine im nachhinein als 'erste Fassung' bezeichnete Leinwand des in dieser Zeit beliebten Sujets des Arbeiterbildes³⁷ von 1969 (Abb. 5) ein Jahr später vernichten, da der Protagonist der Partei nicht heldenhaft genug erscheint.³⁸ Die zweite Variante zeigt den Werk tätigen in monumentalisierender Untersicht und wird auf der VII. Dresdner Kunstausstellung 1972/ 73 mit großem Erfolg vorgeführt. Der Kunsthistoriker und Lehrer an der HGB, Peter Betthausen³⁹, lobt in seiner Besprechung des Gemäldes die symbiotische Verschmelzung von „lebenvoller Individualität und leitbildhaftem Typus“ und die dadurch ausgedrückte, sich „vertiefende Partnerschaft“ zwischen Künstler und Werk tätigen.⁴⁰ Sie offenbart sich in der psychologisierenden Auffassung der Physiognomie, die über die Form des das Proletariat repräsentierenden und idealisierenden Typusporträts der fünfziger Jahre⁴¹ hinausweist und die erwünschten Charaktereigenschaften herauskristallisiert. Heisig äußert sich

³⁴ Das Bild wurde 1968 angelegt und 1970 das erste Mal übermalt.

³⁵ Seit 1968 beschäftigte sich der Künstler in verschiedenen Arbeiten mit dem sowjetischen Politiker.

³⁶ Zum Werdegang Bernhard Heisigs, vgl. S. 51, 52.

³⁷ Beispielsweise von Volker Stelzmann: *Schweißer*, 1971 (Damus: *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, 1991, S. 263); Frank Ruddigkeit: *Meister Heyne*, 1971 (ebd., S. 260); Sighard Gille: *Brigadefeiher - Gerüstbauer*, 1975/ 77 (Karin Thomas: *Kunst in Deutschland*, 2002, S. 323). Werner Tübke: *Gruppenbild, (Brigade Schirmer)*, 1971 (Feist/ Gillen/ Vierneisel: *Kunstdokumentation*, 1996, S. 526, 527); Horst Sakulowski: *Porträt nach Dienst*, 1976 (ebd., S. 637); Harald Metzkes: *Der Steinmetz*, 1981 (ebd., S. 592).

³⁸ Vgl. Kober, 1981, S. 70.

³⁹ Betthausen lehrte von 1966 - 1986 an der HGB und war von 1986 - 1990 Direktor der Nationalgalerie in Ostberlin.

⁴⁰ Betthausen: *Der Brigadier*, in: *Kulturelles Leben*, 4, 1973, o. S. Vgl. auch Gerhard Hahn: *Zur Darstellung der Arbeiterklasse in der bildenden Kunst*; in: *Einheit*, 4, 1974, S. 451.

⁴¹ Vgl. Peter Nell: *Über den Begriff des Typischen*; in: *Neue Deutsche Literatur*, 1953, 1, S. 167, 168, 170, 174.

Anfang der siebziger Jahre zu der von ihm intendierten Persönlichkeitsstruktur des Brigadiers, die sich auch auf die Hauptfigur von *Gestern und in unserer Zeit* übertragen lässt:

"Ich wollte einfach jemand malen, der selbstbewußt ist, auch einen harten Schlag verträgt, [...] und der nicht den widerlichen Begriff des Arbeitnehmers, wie er im Westen gebraucht wird, auf sich bezieht, sondern der einfach eben einer ist, dem das, in dem er lebt, auch gehört."⁴²

Diese klassenkämpferische Aussage zeugt von offener Ablehnung des westlichen Wirtschaftssystems und den sozialistischen Überzeugungen des Malers. In diesem Interview, das von Schülern gemacht und Ende 1972 im DDR-Fernsehen ausgestrahlt wird, erwähnt Heisig bereits seinen Plan, den Brigadier innerhalb einer Gruppe (*Gestern und in unserer Zeit*) darzustellen.⁴³

Wie sehr die von ihm geschaffene Figur in die Zeit passt, machen verschiedene Kommentare deutlich. So lobt Kurt-Heinz Rudolf von der Humboldt-Universität Berlin neben den Werken anderer Künstler die Vitalität und die von Klugheit und Selbstbewusstsein gezeichnete Persönlichkeit von Heisigs Vorarbeiter.⁴⁴ Der Kunsthistoriker Peter H. Feist⁴⁵ widmet sich 1976 den in diesen Jahren entstehenden Arbeiterbildern ganz allgemein:

„Beim Bild des Arbeiters fällt auf, dass z.B. einige jüngere Künstler in erster Linie nicht die herausragenden gesellschaftlichen Vorbilder, sondern »durchschnittliche« Werk tätige darstellen und dass sie nachdenkliche junge Arbeiter porträtieren, die gleichsam in einer Selbstprüfung und mit der Frage nach dem Sinn des Lebens innehalten. Diese Wendung von der eher extrovertierten Geste und Haltung des »Machers«, »Planers« oder auch »Rufers« zum Überlegenden, der sich und seine Welt wägt, kann man übrigens auch an neueren Werken jüngerer sowjetischer Künstler beobachten.“⁴⁶

1973 lässt Heisig dem *Brigadier* das *Selbstbildnis mit erhobener Hand* (Abb. 7) folgen, von dem Kaiser 2005 sagt, dass der Dargestellte „die im Hintergrund eingeblendete Brigadiersgestalt wie einen alten Bekannten grüßt, den man trotz

⁴² *Der Künstler zu seinem Werk*; o. V.; in: *Kunsterziehung*, 2, 1973, S. 4. Dass Heisig noch in den siebziger Jahren weiter dem Motto des Bitterfelder Weges von 1959 folgt, verdeutlicht eine Graphik mit dem Titel *Eine neue Seite (Arbeiter mit Buch)*, 1975/ 76 (Abb. 6). Sie macht darauf aufmerksam, dass die Botschaft in den Betrieben angekommen ist, die Werk tätigen nun auch lesen und womöglich selbst schreiben. In: Sander, 1992, Bd. VIII, S. 29. Zum Motto der 1. Bitterfelder Konferenz, vgl. S. 38, Anm. 144.

⁴³ Vgl. *Der Künstler zu seinem Werk*; in: *Kunsterziehung*, 2, 1973, S. 3.

⁴⁴ O. V.: *Das Bild des Menschen*; in: *Kunsterziehung*, 3, 1973, S. 5.

⁴⁵ Peter H(einz). Feist (geb. 1928) war zeitlebens in der Lehre tätig, seit 1968 Mitglied des Zentralvorstands des VBK und ein parteikonformer Kunstwissenschaftler. Vgl. *Wer war wer in der DDR?* 1995, S. 178, 179. Vgl. auch Edda und Sighard Pohl: *Die ungehorsamen Maler der DDR*, 1979, S. 8.

⁴⁶ P. H. Feist: *Aktuelle Tendenzen in der sozialistisch-realistischen Kunst der DDR*; in: *Bildende Kunst*, 7, 1976, S. 356 - 358.

gemeinsamer Geschichte fürderhin lieber auf Distanz halten will.“⁴⁷ Nach Meinung des Dresdner Kulturwissenschaftlers habe der Maler seinerzeit Sorge gehabt, auf den hochgelobten, „ideologisch funktionalisierbaren“⁴⁸ Werktätigen reduziert zu werden. Aber selbst wenn er ihn mit der Malhand auf Abstand hält, hat er ihn sich doch immerhin als Begleitfigur für sein Selbstporträt ausgewählt. So scheint er ihn eher als jemanden zu empfinden, der ihm den Rücken gestärkt und ihm nach einer schwierigen Phase in den sechziger Jahren als Wegbereiter zu erneutem Erfolg und öffentlicher Wahrnehmung verholfen hat.⁴⁹

Mit der erneuten Präsentation des Vorarbeiters schafft er die Porträtstudie eines Menschen, die Martin Damus schon für die Version von 1970 als etwas Neues beschreibt, als ein Individuum, das

„in seiner Vitalität, seinem ganzen Fühlen [...] eins mit seiner Arbeit ist, mit der SED und dem Sozialismus in der DDR. Gleichzeitig sollte die Individualisierung [...] davon zeugen, daß der Sozialismus einen Stand erreicht hat, der die Ausprägung von Persönlichkeit, die Entfaltung von Individualität ermöglichte - weil er sie nicht länger verhindern konnte.“⁵⁰

Das malende Kind sei, so Paul Kaiser und Eckhart Gillen, von einem Assistenten des Professors, dem Maler Fritz Fröhlich, „dessen Begabung für das »Positive« sprichwörtlich war“⁵¹, ausgeführt worden. Im Sommer 2003 kann sich Heisig nicht daran erinnern, wer dieses Kind gemalt haben könnte, er weiß nur, dass er selbst es nicht war.⁵² Fröhlich dagegen ist seine angebliche Mitwirkung entfallen.⁵³ Da die Fakten nicht mehr eindeutig geklärt werden können, und da die Kinderzeichnung in ihrem Optimismus nicht über die strahlende Brigade hinausgeht, sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass die von Kaiser aus Gründen des Termindrucks akzeptierte so genannte „Kooptierung eines anderen Pinselstrichs“⁵⁴ im Werk durchaus nichts Ungewöhnliches ist. Sie wird sogar von Heisig selbst erwähnt.⁵⁵

⁴⁷ Kaiser, 2005, S. 276.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. S. 51.

⁵⁰ Vgl. Damus, S. 262. Kober dagegen ist der Auffassung, er müsse auch 1974 noch „bestimmter und bestimmender“ herausgearbeitet werden. Vgl. Kober: *Gedanken zum Gemälde „Gestern und in unserer Zeit“ von Bernhard Heisig*; in: *Leipziger Volkszeitung* vom 23. November 1974, S. 13.

⁵¹ Kaiser, 2005, S. 277 und S. 281.

⁵² Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

⁵³ Kaiser, 2005, S. 277.

⁵⁴ Ebd., S. 277.

⁵⁵ Vgl. Lahann: *Salto mortale in zwei Diktaturen*; in: Braunbehrens, Müller et al.: *Väter und Söhne*, 1996, S. 397. Vgl. dies.: »Es lebe die Kunst«. - »Jaja.« In: *STERN* vom 12. März 1998, S. 102.

Revolutionen spielen in Heisigs Œuvre eine dominierende Rolle. So widmet er sich seit den fünfziger Jahren und durchgehend bis heute der *Pariser Kommune*.⁵⁶ Von den Menschen links neben einer für ihn typischen, übereinandergestapelten Figurengruppe, mit der er sich auf eine französische Karikatur aus dem 19. Jahrhundert von F. Mathis mit dem Titel *Le Couronnement de l'Édifice*⁵⁷ bezieht (Abb. 8), sind meist nur die Köpfe wie auf einzelnen Sequenzen eines Filmstreifens gezeigt. Hier finden sich unter anderem französische Nationalgardisten hinter aufgepflanzten Bajonetten und Typenbilder von Militär und Bourgeoisie, die schon vor diesem Zeitpunkt beispielsweise für die vierteilige *Pariser Kommune*, 1971/ 72, verwendet (Abb. 9) und mit denen George Grosz' *Stützen der Gesellschaft* zitiert werden (Abb. 10).

Mit der Gleisbaurotte, die - abgesehen von einem einzelnen Gleisbauer in der 2005 übermalten zweiten Tafel - nie wieder erscheint, greift Heisig auf den „Arbeitsenthusiasmus der Enttrümmerungs- und Neuaufbaubilder“ zurück, der nach dem Krieg zu einem „neuen Arbeits- und Lebensethos geführt hat“⁵⁸ und aus der DDR-Kunst der siebziger Jahre bereits verschwunden war. Die Werktätigen werden in der typischen „dynamischen Körperhaltung, vor allem [den] ausgreifenden Arm- und Beinstellungen“⁵⁹ vorgeführt. Ein Foto der 1944 zerstörten Straßenbahnschienen in der Leipziger Lindenthaler Straße ist Grundlage der Idee.⁶⁰ Die zusammengedrückte Menge hinter den Arbeitern erinnert an das Genre der Demonstrationen⁶¹, die den 'Siegesszug' des Sozialismus seit der 1848er Revolution illustrieren. Hier steht sie, da es für ein Aufbegehren in der neuen Gesellschaft keinen Grund mehr gibt, für die im Sozialismus üblichen Aufmärsche und Kundgebungen.

Der in Rückenansicht dargestellte nackte Körper im Strahlenkranz bezieht sich auf ein Blatt mit dem Titel *Häftlingsmauer* aus *Der faschistische Alptraum* 1965/ 66 (Abb. 11).⁶² Es könnte auf Impressionen aus Hiroshima zurückzuführen sein,

⁵⁶ Vgl. Gillen: *Bernhard Heisig scheitert als Historienmaler und findet sein Thema: Die Pariser Kommune als Schützengrabenbild*; in: Ausst.-Kat. *Die Wut der Bilder*, 2005, S. 94 - 123.

⁵⁷ Vgl. Shapira: *La Caricature entre République et Censure*, 1996, S. 424, 425.

⁵⁸ Helga Möbius: *Überlegungen zur Ikonografie*; in: Ausst.-Kat. *Weggefährten - Zeitgenossen*, 1979, S. 363.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. Gillen: *Beharrlichkeit des Vergessens. Der Maler als Regisseur seiner Erinnerungen*, 2005, S. 29.

⁶¹ Vgl. Gisela Conermann: *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone*, 1995, S. 195. Die Autorin erinnert z.B. an Adolph Menzels *Aufbahrung der Märzgefallenen*, 1848.

⁶² *Der faschistische Alptraum*. Der Zyklus ist als Mappenwerk in zwei Ausgaben erschienen: Mappe I mit 32 Blättern 1965/ 66 in Leipzig; Mappe II mit 25 Blättern 1975/

als nach der Explosion der Atombombe Abdrücke von Leibern als einzige Spur menschlichen Lebens auf Hauswänden zurückgeblieben waren. Einen von einer Zielscheibe hinterfangenen Christus verwendet Heisig erstmals 1965/ 66 für eine Lithographie mit dem Titel *Probleme der Militärseelsorge I* (Abb. 2).⁶³

Lautsprecher, Litfasssäulen oder Plakatwände und der später hinzukommende Filmstreifen bzw. Turm aus Zelluloid meinen stets die allgegenwärtige Propaganda, entweder als Werbung für eine Ideologie oder für ein Produkt. Der Baumtorso als Vanitassymbol unterstreicht in vielen Arbeiten die Verheerungen des Krieges und verweist zugleich auf Pieter Brueghels *Triumph des Todes* (Abb. 12). *Mutter Courage* ist nur eines der zahlreichen Brechtzitate in Heisigs Werk, mit dem er den Überlebenskampf des Menschen in schlechten Zeiten allegorisiert.⁶⁴ Mit der Topographie Buchenwald wird an die zwischen 1954 und 1958 auf dem Ettersberg bei Weimar zur Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus erbaute Gedenkstätte erinnert. Der Stürzende lässt an die gleichnamige Plastik als Teil einer in den fünfziger Jahren für das Mahnmal geschaffenen Figurengruppe des Bildhauers Fritz Cremer denken (Abb. 13). In veränderter Form hat sich das Motiv, das Heisig für *Der faschistische Alptraum* und im speziellen für die Blätter *Verbrannter Pilot* (Abb. 14), *Der Tod des Fliegers* (Abb. 15) und *Nachtbomber* (Abb. 16) entwickelt, bis heute erhalten. 1985 wird es von Inge Stuhr als das über der Erde allgegenwärtig drohende „Monster des Krieges“⁶⁵ interpretiert.

Deutung

Ausgehend vom Brigadeführer, der sich durch „Entschlossenheit und Energie“⁶⁶ auszeichnet und sich mit festem Blick direkt an sein Gegenüber wendet, dem er die zupackenden Hände entgegenstreckt, erschließt sich das Bildprogramm als Ausdruck der vom Sozialismus angestrebten Gesellschaftsform für die siebziger Jahre und die weitere Zukunft der DDR. Um die Vorteile dieses Konzeptes

76 beim Verlag der Kunst, Dresden. Darüber hinaus gibt es eine „Fülle von Zustandsdrucken, einige Varianten und verworfene Darstellungen sowie [eine] kleine Gruppe der seit 1988 neu geschaffenen Blätter“. Sander, 1992, S. 55. Weitere detaillierte Angaben zu diesem Zyklus, ebd., S. 54 - 68.

⁶³ Aus: *Der faschistische Alptraum*.

⁶⁴ Seit 1963 beschäftigt sich der Maler mit dem Brecht-Stück, zu dem er 1964 einen umfangreichen Illustrationszyklus schuf. Vgl. Sander, 1992, S. 94 - 97. Sein Sohn, Johannes Heisig, beschreibt die herausragende Rolle, die der Dramatiker in Leben und Werk des Vaters spielt. Vgl. Lahann, 1996, S. 402.

⁶⁵ Inge Stuhr: *Zur Ikarusthematik bei Bernhard Heisig*. In: Ausst.-Kat. *Bernhard Heisig*, Leipzig 1985, S. 35.

⁶⁶ Ernst Ullmann: *Das Bild des sozialistischen Menschen*; in: Faber, Elmar, John, Erhard (Hg.), 1967, S. 367.

deutlich zu machen, werden auch die Vergangenheit sowie die von 'imperialistischen' Staaten verfolgten weltanschaulichen Gegenpositionen vorgeführt. Für die Vergangenheit stehen die Weimarer Republik und das ihr folgende Dritte Reich. Als Identifikationsfigur der Übergangszeit tritt Hindenburg als Kandidat des rechten Spektrums auf, von dem das Wahlplakat glauben machen will, dass ein besserer nicht zu finden sei. Damit wird *Der gute Kamerad* beschworen, ein Gedicht Ludwig Uhlands, das, 1809 während der Befreiungskriege gegen Napoleon geschrieben und 1825 vertont, zum Bestandteil deutschen Heldentums und Heldengedenkens wurde.⁶⁷ Hitlers durch die Lautsprecher symbolisierte Propagandamaschinerie machte sich dieses Lied zunutze, um das Volk emotional auf den Krieg einzustimmen.⁶⁸ Die Plakate selbst nehmen Bezug auf die Wahl des dem konservativen Lager nahen Hindenburg zum Reichspräsidenten der Weimarer Republik im Jahr 1925, die nach dem Tod des Sozialdemokraten Ebert nötig geworden war.

Das Großkapital führt Luxus und Besitzstand vor, ist aber - wie zum Abtransport - bereits in eine Kiste gesperrt. Es scheint nicht zu ahnen, dass seine Tage gezählt sind und die Tür mit der menetekelhaften Zeichnung eines Gefolterten oder Toten bald hinter ihm zufallen wird. Diese von einem Strahlennimbus hinterfangene Rückenfigur ist als Metapher für die Opfer zu verstehen, die die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen bis zum Sieg des Sozialismus auch noch im zwanzigsten Jahrhundert fordern werden. Indem der Maler das Individuum der Willkür des Faschismus ausliefert, bezieht er im Sinne des DDR-Sozialismus klassenkämpferisch Stellung. In verschwörerischer Manier grüßt der dicke Bürger zum Betrachter hinüber, während der Terror der SS-Elitetruppen durch die schwarze Totenkopfmütze angedeutet wird.

Diesem Terror fällt auch Georg Schumann zum Opfer, der trotz Verfolgung im Dritten Reich seine politischen Überzeugungen nie verraten hat. Bereits gefesselt, droht er den Vertretern der Nazi-Diktatur mit der Faust der kommunistischen Internationale. Seit 1919 war er der politische Leiter der KPD in Leipzig, später dann Widerstandskämpfer. Nach mehrfacher Verhaftung wurde er 1945 in Dresden hingerichtet. Mit seinem Zeigefinger weist er auf die hohle Wehrmachtsuniform mit rotem Kragenspiegel, deren Epaulette auf einen hohen

⁶⁷ Vgl. Uhland: *Werke*, 1980, S. 148. Vertonung von Friedrich Silcher; vgl. Oesterle: *Die heimliche deutsche Hymne*; in: *Schwäbisches Tagblatt* 1997, S. 30.

⁶⁸ Vgl. Eberhard Frommann: *Die Lieder der NS-Zeit. Untersuchungen zur nationalsozialistischen Liedpropaganda von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg*, 1999, S. 19, 23, 24.

militärischen Rang verweist. Die Kleiderpuppe ist eine Metapher für den durch Gehorsam entindividualisierten, unreflektiert Handelnden, der als bloße Hülse Befehle entgegennimmt und ausführt, eine „Vogelscheuche, [...]mit entleerten Würdeattributen geschmückt“⁶⁹. Der vor ihm kniende SA-Mann mit der Hakenkreuzbinde am Ärmel verbirgt seine Züge unter der über seinem Gesicht balancierten Mütze, auch er ein anonymer Befehlsempfänger. Für diese beiden Figuren wird auf Motive aus den Breslauer *Festungs*-Bildern der späten sechziger Jahre zurückgegriffen (Abb. 17).⁷⁰ Sie unterstreichen in ihrem Gehorsamsgestus die hoffnungslose Situation, in der Schumann sich befindet.

Zwischen den politischen Lagern, den gesichtslos bleibenden Tätern und ihren Opfern, erscheint das Selbstporträt des Künstlers in seiner Funktion als Zeitzeuge. Indem er auf den Globus deutet, verweist er auf den Zustand der Welt im zwanzigsten Jahrhundert, als der Kommunismus zunächst in Fesseln geschlagen und die kapitalistische Gesellschaftsordnung vom Faschismus beherrscht wurde.

In der Nachkriegszeit verbergen die vom Leid Gezeichneten ihre Gesichter verzweifelt in den Händen oder schauen mit leerem Blick auf das malende Kind, das - als Sinnbild der Zukunft - mit bunten Farben ein optimistisches Szenario für die heranwachsende Generation entwirft. Das Arbeiterkollektiv greift zum Werkzeug und stemmt Brechstangen wie auf Kommando unter verzogene Schienen, um die Welt wieder 'ins rechte Gleis' zu rücken. Der Topos symbolisiert aber 1974 nicht mehr allein den Wiederaufbau, sondern das Wachstum der sozialistischen Volkswirtschaft durch den Ausbau der Reichsbahnstrecken der Republik.⁷¹ Baurotte und Volksmassen beschreiben die Stärke, die aus Gemeinschaft und Solidarität erwächst. Als ständige Mahnung soll die Gedenkstätte Buchenwald die genossenschaftlich aufgebaute, neue Gesellschaft an die Gräueltaten des Faschismus erinnern. In ihrer Zukunftsorientiertheit wirkt diese Mischung aus Trauer, Zuversicht und

⁶⁹ Werner Hofmann: *Warum Heisig in den neuen Bundestag gehört*; in: *FAZ* vom 24. März 1998, S. 16.

⁷⁰ Vgl. auch S. 194.

⁷¹ Durch hohe Reparationszahlungen der DDR an die UdSSR hatten die Verbindungen nach dem Krieg auf ein Gleis zurückgebaut werden müssen und konnten erst in den sechziger und siebziger Jahren wieder mit einem zweiten Schienenstrang ausgestattet werden. Vgl. Ralf Roman Rossberg: *Geschichte der Eisenbahn*, 1977, S. 53, 56. 1962 entsteht ein Film mit dem Titel *Das zweite Gleis* unter der Regie von Joachim Kunert nach einem Buch von Günter Kunert. Vgl. auch Brigitte Reimanns in den siebziger Jahren geschriebenen Roman *Franziska Linkerhand*, in dem ebenfalls immer wieder vom Gleisbau die Rede ist.

Gemeinschaftsgeist wie die Illustration der von Johannes R. Becher⁷² gedichteten, 1949 erstmals gesungenen Nationalhymne der DDR mit ihrem

„Auferstanden aus Ruinen/ und der Zukunft zugewandt,/ [...] /Alte Not gilt es zu zwingen,/ Und wir zwingen sie vereint./ Denn es muß uns doch gelingen,/ Daß die Sonne schön wie nie/ Über Deutschland scheint.“⁷³

Analog zum Auftritt des Kapitals erscheint *Mutter Courage* als Vertreterin des Kleinbürgertums. Auch sie, die ebenso wie die Wohlhabenden nicht auf ihre Kriegsgeschäfte verzichten wollte, obwohl sie dabei sogar ihre drei Kinder verlor, ist nur noch auf dem Theater, aber nicht mehr in der Realität zu sehen und erinnert - wie die Chiffre Buchenwald - an menschliches Fehlverhalten. In einer klassenlosen Gesellschaft, dem großen Thema dieses Gemäldes, ist jedes Profitstreben obsolet geworden.

Mit der Topographie des Roten Platzes, mit der Basilius-Kathedrale und der Kreml-Mauer, wird auf die Unterstützung des DDR-Sozialismus durch den 'großen Bruder' Sowjetunion hingewiesen. Die strahlende Sonne erfüllt, was die Kinderzeichnung antizipiert. Die ausgestreckten Hände des in dunklen Farben gezeichneten, ernsten Brigadiers in Arbeitskleidung stellen auf unmittelbare Weise die direkte Verbindung zum Betrachter her und beziehen ihn so in die Gemeinschaft der Genossen mit ein. Zusammen mit den zufrieden blickenden Werktätigen führt der als Vorbild fungierende Mann - durch seine Größe und das rote Heft in seinen Händen als Primus inter pares aus der Masse herausgehoben - das untrennbare, für die Planerfüllung notwendige Kollektiv. Mit der von Heisig selbst als „zuckend“ und „vibrierend“ bezeichneten Malweise will er dessen Dynamik herausstreichen.⁷⁴ Fast unbemerkt von den Versammelten versucht sich ein 'Herr' - durch 'Schlips und Kragen' von den anderen unterschieden -

⁷² Becher (1891 - 1958), Schriftsteller. 1919 Eintritt in die KPD, 1933 Emigration nach Prag, Paris, Moskau, lebte seit 1935 ständig in der UdSSR. 1945 Rückkehr nach Deutschland. Ab 1946 Mitglied des ZK der SED, ab 1948 Mitglied im deutschen PEN. 1950 - 1958 Abgeordneter der Volkskammer. 1954 - 1958 Minister für Kultur der DDR. In den fünfziger Jahren warb Becher für eine kulturpolitische Öffnung der DDR. Vgl. *Biographisches Handbuch der SBZ/DDR, 1945 - 1990*, 1995, S. 36.

⁷³ Vertonung Hans Eisler. Die im o. a. Text ausgelassenen Zeilen „Laß uns dir zum Guten dienen,/ Deutschland, einig Vaterland“, passten nach dem Mauerbau nicht mehr in das Konzept der Partei. Als Willy Brandt bei einem Besuch bei Willi Stoph 1972 diesen explizit auf die beiden Verse und damit auf den auch von der DDR ausgesprochenen Wunsch nach einer Vereinigung hinwies, verschwanden nicht nur die inkriminierten Zeilen, sondern der gesamte Text aus dem öffentlichen Bewusstsein. Die Hymne wurde fortan nicht mehr gesungen, sondern nur noch konzertant aufgeführt. Es war die Zeit, in der die DDR mit dem Grundlagenvertrag vom 21. Dezember 1972 sich ihrer selbst sicher auf die Existenz zweier gleichberechtigter deutscher Staaten verweisen konnte. Vgl. *Lexikon Deutschland nach 1945*, 1996, S. 191. Zur Nationalhymne vgl. Heike Amos: *Auferstanden aus Ruinen ...*, 1997, S. 132 - 159.

⁷⁴ *Der Künstler zu seinem Werk*; o. V.; in: *Kunsterziehung*, 2, 1973, S. 5.

zwischen die Solidargemeinschaft zu schieben und macht auf diese Weise auf die weiterhin bestehende Gefährdung der neuen Gesellschaft durch reaktive Kräfte aufmerksam.

Die Anerkennung außergewöhnlicher Leistung wird durch die als einzige weitere, nahezu ganzfigurig gezeigte alte Arbeiterin dokumentiert, die sich sitzend von ihrem Tun ausruht. Wie der Orden an ihrer Brust, so hebt sich der zur Feier des Tages verliehene Blumenstrauß in ihrem Schoß von ihrer einfachen, dunklen Kleidung ab. Ihre als sorgenvoll oder skeptisch zu interpretierenden Züge lassen aber weder Freude noch Stolz erkennen, wie sie bei einer derartigen Auszeichnung zu erwarten wären. Obwohl sie der Ehrengast ist, scheint sie nicht zu dem Kollektiv zu gehören. Es könnte ihr Alter sein, das sie von den Liebenden, von den jungen Müttern oder zupackenden Kumpels trennt, aber womöglich sind es auch ihre desillusionierenden Erfahrungen mit der aufstrebenden sozialistischen Gesellschaft nach dem Krieg. Jedenfalls nimmt niemand das wahr, was die alte Frau wohl eher ahnt als sehen kann und was sich allein über die Richtung ihres beziehungsreichen Blicks auf die nächste Leinwand hinüber erschließt. Obgleich ihre Augen auf die Fahne geheftet sind, weicht ihr Körper doch vor ihr zurück, so als fühle sie sich durch sie bedrängt und in ihrer freien Entfaltung eingeengt.

Nach dem Wechsel an der Spitze der Partei von Walter Ulbricht zu Erich Honecker sind Kreativität und Offenheit und damit sogar die Wiedergabe von Fehlern oder Versäumnissen solange erlaubt, wie eine sozialistische Grundüberzeugung glaubhaft gemacht werden kann.⁷⁵ So äußert Heisig mit der alten Frau, wenn überhaupt, nur versteckt Kritik am herrschenden System. Wie um die vorsichtig platzierte Bewertung zu relativieren, verbindet er sie mit der Demonstration eines humanen Sozialismus, dem er durch Mütterlichkeit, Liebe und Solidarität freundliche Züge verleiht.

Die riesige Fahne zitiert noch einmal das rote Symbol der Internationale, das an verschiedenen Stellen im Bild aufleuchtet. In ihrem Schatten und durch sie einerseits mit den Arbeitern verbunden, andererseits von ihnen abgeschirmt, und zudem auf gleicher Höhe mit der alten Frau, sitzt der Maler selbst in hellem Kittel. Die als Fensterbrüstung zu deutende Barriere evoziert eine Innenraumszene, die Einblick in das auf diese Weise deutlich von der Außenwelt abgegrenzte

⁷⁵ Vgl. auch S. 42.

Universum des Künstlers und seiner Geschöpfe gewährt. Weil es Heisig in seiner Malerei wiederholt darum geht, die Entwicklung zum Arbeiter- und Bauernstaat anhand geschichtlicher Ereignisse zu belegen, beruft er sich auf den Aufstand der *Pariser Kommune*⁷⁶ und damit auf den Versuch, die französische Hauptstadt 1871 nach der Kapitulation der Regierung im deutsch-französischen Krieg nach sozialistischen Prinzipien zu verwalten. Diese vierte Tafel darf nicht als eine die Chronologie des Gesamten sprengende Wiedergabe einer historischen Begebenheit aus dem 19. Jahrhundert missdeutet werden. Vielmehr nimmt sie Bezug auf die aktuelle Situation des Malers in *unserer Zeit* 1974, die durch diese Revolution vorbereitet wurde.

Die auf scherbenartigen Scheiben angeordneten Abbildungen übereinandergestapelter Politiker, Bürger, Soldaten, Proletarier und der personifizierten *Kommune* als *Couronnement de l'Édifice*, kann ambivalent, d.h. parteikonform, oder auch ideologiekritisch gedeutet werden. Der optimistischen und klassenkämpferischen Gesamtperspektive angepasst, wäre eine Interpretation am plausibelsten, die das Zerschlagen bürgerlicher Gesellschaftsformen beschreibt und den Sieg der Freiheit feiert. Eine zweite Möglichkeit der Auslegung ergäbe sich aus dem kritischen Blick der Öffentlichkeit auf Heisigs Kommunebilder in den sechziger Jahren.⁷⁷ So betrachtet könnten die kantigen Fragmente als die Überreste des persönlichen Kommune-Bildes des Künstlers gelten, das von den Kulturbeauftragten nach und nach in ihrem Sinne zurechtgerückt, beschnitten und damit deformiert worden war. Um die Rolle Deutschlands im Krieg von 1870/ 71 zu verdeutlichen, fährt der preußische Adler auf den gallischen Hahn herab. Die letztlich vom Sozialismus der DDR zum Sieg geführte 'Freiheit' mit der roten Fahne zwischen den ausgebreiteten Armen bezieht sich auf die allegorische Darstellung der Liberté bei Eugène Delacroix (Abb. 18).

⁷⁶ Zur Geschichte der Kommune vgl.: *Dictionnaire de la Commune*, 1971; vgl. auch: *Die Pariser Kommune von 1871*. Das Buch erschien anlässlich des hundertsten Jahrestages der Kommune 1971 in der DDR. Die französische Originalausgabe wurde 1970 bei Editions sociales in Paris veröffentlicht. Vgl. auch S. 147 - 162.

Von Karl Marx war dieser Aufstand als erste Revolution des Proletariats bezeichnet worden. Vgl. Henry Schumann: *Leitbild Leipzig. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre*; in: *Kunstdokumentation*, 1996, S. 505.

⁷⁷ Vgl. beispielsweise Ingrid Beyer: *Die Künstler und der Sozialismus*, 1963, S. 129, 131, 173. Der Konflikt zwischen Fortschritt und Reaktion sei zu undeutlich dargestellt, so dass der Betrachter sich nicht eindeutig mit den Arbeitern solidarisieren könne. Vgl. auch Joachim Uhlitzsch: *Auf dem richtigen Wege. Zu einigen Werken der VI. Kunstausstellung im Bezirk Leipzig*; in: *Bildende Kunst*, 2, 1962, S. 68.

Ihr wendet sich die alte Werktätige zu, obwohl ihr die direkte Sicht auf sie durch das Fahmentuch verstellt ist. Ob Heisig mit dem übergroßen roten Tuch auf den DDR-Dogmatismus anspricht, unter dem die wahre Freiheit zu kurz kommt, kann nur vermutet werden. Kaschierte Vorbehalte dem System gegenüber scheint er mit der auch in seine Arbeitswelt hineinwehenden Flagge anzudeuten, mit der er auf die eigene Abhängigkeit von den politischen Organen, aber auch auf die Interaktion mit ihnen anspielen könnte.

Im imperialismuskritischen Teil der vierten und fünften Tafel gehen Menschen ihren Freizeitbeschäftigungen nach und wirken, im Gegensatz zu den strahlenden, ihre Erfüllung in der Solidarisierung mit den anderen findenden Brigadiers, autistisch, selbstreflexiv und freudlos. Der Jugendliche mit den langen Haaren befiehlt dem Betrachter, die Welt anzuhalten, weil er sich in ihr nicht zu Hause fühlt. Seine nur angedeutete unkonventionelle Kleidung und das in die Höhe gehaltene Schild sind Ausdruck einer Weltanschauung, die sich den Wohlstandsidealen der bürgerlichen Gesellschaft ebenso verweigert wie dem Konsum. Mit dem Wunsch 'auszusteigen' offenbart er seinen Überdruß am westlichen Wertesystem.

Der Gitarrespieler der fünften Tafel führt dieses Unschuldsmotiv fort und stellt darüber hinaus eine Verbindung zu dem Blumen malenden Kind und den Kinderleichen der Vergangenheit her. Die Schuld- und Schutzlosen sind es, die unter den Aggressionen von Faschisten und Imperialisten zu leiden hatten und immer noch zu leiden haben. Die *Flower-Power*-Bewegung, die ihren Ursprung in den USA der sechziger und siebziger Jahre hatte, wird mit den Auseinandersetzungen in *unserer Zeit* konfrontiert, das heißt mit dem von den US-Amerikanern gegen das kommunistische Nordvietnam geführten Krieg. Die Luftangriffe der Großmacht werden durch einen abstürzenden Piloten und einen Kampfjet ins Bild gesetzt, der durch seine Form und den Stern auf den Flügeln als F4-Phantom Jagdbomber identifiziert werden kann.⁷⁸ Die Militärjunta Chiles, die mit Hilfe der USA die sozialistische Regierung des demokratisch gewählten Präsidenten Allende absetzt, wird durch den Militär, der den Gitarrespieler festnimmt, charakterisiert.⁷⁹

⁷⁸ Obwohl die USA den 1965 begonnenen Vietnamkrieg schon 1973 verlieren, zeigt die fünfte Leinwand ganz deutlich, deren - aus Heisigs Sicht - weiterhin bestehendes Aggressionspotential.

⁷⁹ Diese Aussage ist nur möglich, weil sich der Künstler hier eindeutig auf sein 1973 gemaltes Bild "... die Armee konnte sich der Verantwortung nicht länger entziehen ..." (*Chile, 12. September 1973*) (Abb. 19) bezieht.

Das Spruchband mit der Aufschrift „Nichts gesehen/ Nichts gehört/ Nichts getan“ bezeichnet eine weitere Dreiergruppe, die den Topos der drei Affen - ursprünglich ein Symbol der Weisheit⁸⁰ - nachempfindet, aber als Sinnbild der Verdrängung in sein Gegenteil verkehrt. Die drei Männer sind allein mit sich beschäftigt und wollen durch die jeweilige Gestik glauben machen, dass sie von der sich in ihrem Rücken abspielenden Szene nichts bemerken. So schaut der eine von ihnen in seine nach oben geöffneten, scheinbar unschuldigen Handflächen, der mit der Augenbinde hebt seine Hände vor das strahlende Gesicht, als wolle er sich selbst Beifall klatschen, und der mit der Narrenkappe tutet in sein Horn, vielleicht um die anderen Geräusche zu übertönen.

Mit der beschriebenen Gruppe stellt Heisig Verhaltensweisen dar, die er heute noch bei seinen Altersgenossen findet und die er als allgemein menschliche Schwäche erkennt. Als Beispiel berichtet er von einem Klassentreffen vor etlichen Jahren, bei dem seine ehemaligen Kameraden behaupteten, von den Kriegsgräueln nichts gewusst zu haben.⁸¹ Über dieses eher persönliche Interpretationsmodell hinaus ist der topographische Hinweis auf die Freiheitsstatue ein weiterer Schlüssel zur Deutung des politischen Hintergrundes. In der Entstehungsphase regiert der Republikaner Richard Nixon die USA, der in Folge der Watergate-Affäre 1974 von seinem Amt zurücktreten muss. So können die drei Männer auch als Allegorie der Verschleierungstaktik der Nixon-Administration und damit als weitere Herabwürdigung des Ostblock-Kontrahenten gelesen werden.

Jenseits des Stürzenden wendet sich der Blick der Zukunft zu. Die leere Fläche ist das adäquate Bild für das 'No future' des gegnerischen 'imperialistischen' Systems. In Anbetracht des militärischen Vorgehens der USA in Vietnam kann die in rote Farbe getauchte öde Fläche als Metapher für den mit chemischen Vernichtungsmitteln wie *Agent Orange* geführten, irreparablen Schäden hinterlassenden Krieg gedeutet werden. Durch den Blick auf das Vakuum wird der Unterschied zu den Errungenschaften des Sozialismus herausgestellt und gesteigert.

⁸⁰ Dieses Bild geht ursprünglich auf ein japanisches Motiv aus dem siebzehnten Jahrhundert zurück: Drei Affen, die ihrem Gott Bericht über die Menschen erstatten sollen, machen durch Gebärden deutlich, dass sie diese nicht verraten werden. Im westlichen Kulturkreis dagegen ist der Topos negativ besetzt, weil es hier für das Individuum am günstigsten scheint, sich in schwierigen Situationen blind, taub und stumm zu stellen. Vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*, 1998, S. 20.

⁸¹ Gespräch mit Heisig; 18. Juli 2003, Strodehne, Tonbandprotokoll.

Entgegen der von Heisig und seinem Berliner Galeristen und Freund Dieter Brusberg später geäußerten Behauptung, das Bild sei nicht fertig⁸², macht die Analyse deutlich, dass nur ein im Zusammenhang mit der Gesamtkomposition als marginal zu bezeichnendes Areal als nicht vollendet gelten könnte. Auf der dritten Leinwand findet sich zwischen Brigade und Kreml eine nicht ausgearbeitete, allein durch Pinselspuren strukturierte, gelbgrau getönte Farbfläche, die sich von den ansonsten detailreichen Ausführungen signifikant unterscheidet. Dagegen fügt sich die oben genannte 'Leerstelle' auf der fünften Tafel malerisch und inhaltlich plausibel dem Kontext ein.

Der politische und gesellschaftspolitische Hintergrund

Die Gesamtkonzeption kann sowohl linear von rechts nach links als auch - in einem alternativen Deutungsansatz - als symmetrische Komposition gelesen werden. Dann stehen sich Nationalsozialismus und Imperialismus als machtorientierte Herrschaftsformen, deren soziale Ungerechtigkeiten im real existierenden Sozialismus von 1974 als überwunden gelten, in den beiden Außentafeln gegenüber. Mit den Bezügen zu Moskau und New York werden die unterschiedlichen Ideologien der beiden Blöcke Sowjetunion und USA miteinander konfrontiert, wobei letztere mit ihrer kapitalistischen Grundorientierung von Unterdrückung, Gewalt und Tod gekennzeichnet ist. Im Bild der westlichen Blumenkinder stellt sich die ambivalente Beurteilung der Vereinigten Staaten in den siebziger Jahren dar. Die USA werden in der DDR einerseits als reaktionär oder als „die reine Guthrie-, Baez- & Dylan-Republik“⁸³ wahrgenommen, ganz so, wie sie auch von Bernhard Heisig gezeigt werden.

Allein der Sieg des Proletariats führt zur Solidarität unter den Menschen. Im Titel, der auf *Gestern* wie auf etwas Überwundenes hinweist im Vergleich zu *unserer*, der modernen, die Menschen einenden *Zeit*, offenbart sich die vom Auftraggeber intendierte, aber von Heisig nicht vollständig durchgehaltene Verherrlichung des Sozialismus. Mit dem possessiven 'Uns' stellt der Maler eine Verbindung

⁸² Heisig im Gespräch mit Dieter Brusberg nach der Wiederauffindung des Wandbildes 2002: „»Es ist nicht fertig.« Dann, nach einer Pause: »Da muß ich wieder ran.« Wochen später sagte er: »Es ist mein Leben.«“ In: *Bernhard Heisig. Gestern und in unserer Zeit*; Brusberg, 2003, S. 14. Brusberg macht sich die Meinung des Künstlers zu Eigen. „Er hat damals zwei Jahre daran gearbeitet, es zwischendurch ausgestellt. Und weitergemalt. Dann war das neue Haus (die Parteizentrale) fertig. Das Bild noch nicht. Er mußte liefern. [...] Weitermalen durfte er nicht.“ Brusberg: *Gestern und in dieser Zeit. Mutmaßungen und Behauptungen über Bernhard Heisig - Geschichte und Gegenwart*; in: Ausst.-Kat. *Farbe·Form·Zeichen - Sammlung Piepenbrock*, 2002, S. 102.

⁸³ Christoph Dieckmann: *Küche, Kammer, weite Welt*; in: Rauhut/ Kochan: *Bye Bye, Lübben City*, 2004, S. 18.

zwischen sich und der Partei her, bezieht aber zugleich die Gefährdungen durch den Klassenfeind mit ein, der 'unsere' Zeit durch seine aggressive Politik unsicher macht.⁸⁴ Dass es in dieser Zeit außer angepassten FDJ-Aktivisten auch eine virulente, am Hedonismus orientierte Hippie-Szene in der DDR gibt, wie Michael Rauhut und Thomas Kochan in ihrem Buch *Bye Bye, Lübben City* auf vielfältige Weise belegen, bleibt in diesem Polyptychon dagegen unerwähnt.⁸⁵ Für sie, die der Maler, hätte er bei dem Hippie im Bild an sie gedacht, der Mitteltafel zugeordnet hätte, war Amerika ein Synonym für Freiheit, nicht nur weil der Traum vom gerechten Sozialismus durch die politischen Ereignisse vom 17. Juni 1953, durch den Ungarnaufstand 1956 und den Umsturzversuch in der Tschechoslowakei 1968 ad absurdum geführt worden war.⁸⁶

Mit der Figur des Vorarbeiters wird die geforderte „allseitig entwickelte Persönlichkeit [als] höchste Errungenschaft der sozialistischen Gesellschaft“⁸⁷ dargestellt. Da für dieses Gemälde keine weiteren Forderungen der SED bekannt sind, ist es umso erstaunlicher, in welchem starkem Maß sich der Künstler mit der Darstellung von Kollektiven, Fahnen und Orden der sozialistischen Ikonographie bedient. Dieser Eindruck wird jedoch dadurch relativiert, dass er dem Brigadier sein eigenes intellektuelles Selbst entgegenstellt, das dem System nicht nur bereichernd, sondern auch unbequem und kritisch gegenübersteht. Mit der Positionierung zwischen den politischen Blöcken grenzt er sich von beiden ab und propagiert damit selbstbewusst die von Honecker 1971 formulierte „Breite und Vielfalt der neuen Lebensäußerungen“, die zur Offenlegung von 'Widersprüchen' im System des Arbeiter- und Bauernstaates auffordert.⁸⁸

⁸⁴ In welcher stereotyper Weise sich programmatische Themen in Diktaturen wiederholen, darauf sei nur am Rande verwiesen. Von Hans Steinhoff wurde 1938 der NS-Propagandafilm *Gestern und Heute* gedreht, der nicht nur im Titel Ähnlichkeiten zu der hier analysierten Auftragsarbeit aufweist. Hier wie dort werden dem Versagen der Weimarer Republik die Errungenschaften der Gegenwart im Nationalsozialismus bzw. realen Sozialismus gegenübergestellt. Zu Einzelheiten des Propagandafilms vgl. Karsten Fledelius; in: Klaus Oehler, Hg.: *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V.*, 1981. Bd. II, 1984, S. 795 - 832. Vgl. auch Karl-Dietmar Möller: *Syntax, Semantik und Realitätsbezug alternierender komparativer Sequenzen. Präliminarien zu einer Analyse von „Gestern und Heute“*; in: ebd., S. 807 - 818.

⁸⁵ Vgl. Rauhut/ Kochan. Die Hippie-Bewegung gab es etwa seit Mitte der sechziger Jahre. Die Jugendlichen waren nach Meinung Marc-Dietrich Ohses nicht vorrangig politisch orientiert, sondern versuchten, sich Freiräume vom staatlichen Dirigismus zu verschaffen. Vgl. Ohse: *Jugend nach dem Mauerbau*, 2003, S. 375.

⁸⁶ Vgl. Dieckmann, S. 15.

⁸⁷ Vgl. S. 8.

⁸⁸ Erich Honecker: *Bericht des ZK der SED an den VIII. Parteitag*, 15. - 19. Juni 1971. SAPMO/ DDR, DY/ 30/ IV 1/ VIII, 1, Bd. 1, S. 160.

1.3. Politische und kunstpolitische Voraussetzungen für Kunstschaffende in der Sowjetischen Besatzungszone und der Deutschen Demokratischen Republik zwischen 1945 und 1974

Die Zeitspanne von 1945 bis 1974, dem Jahr, als das Polyptychon für die Parteizentrale in Leipzig vollendet wird, ist durch die kulturpolitischen Vorgaben für Bernhard Heisig von besonderer Wichtigkeit, beeinflussen sie doch seine künstlerische Entwicklung, die zum Ende dieser Periode mit *Gestern und in unserer Zeit* einen Höhepunkt erreicht. Das Verhältnis zwischen Kadern und Kunstschaffenden schwankt, abhängig von außen- und innenpolitischen Strömungen, zwischen Spannung und Entspannung, strenger Gängelung und zögerndem Nachgeben von offizieller Seite und bei den Künstlern - je nach Veranlagung - zwischen den Polen absoluter Willfährigkeit oder Verweigerung mit allen denkbaren dazwischen liegenden Abstufungen. Die folgende Darstellung geht nicht auf die zahlreichen Einzelereignisse ein, sondern befasst sich wegen der an dieser Stelle gebotenen Kürze nur mit den Begebenheiten, die zu kunstpolitischen Veränderungen führen.⁸⁹

1945 bis 1949

Nach dem Zweiten Weltkrieg sammeln sich in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) vor allem diejenigen politischen Aktivisten, die nach den Erfahrungen mit dem Dritten Reich mit Gleichgesinnten - viele von ihnen Remigranten aus dem sowjetischen Exil - ein antifaschistisch-demokratisches Gemeinwesen aufbauen wollen.⁹⁰ Die sich mit dem Erscheinen der *Täglichen Rundschau*, ihres offiziellen Presseorgans, konstituierende Sowjetische Militäradministration Deutschland (SMAD)⁹¹ - als Vertretung der Sowjetunion deren höchstes Machtorgan im okkupierten Ostdeutschland - wirkt dieser um Liberalität bemühten Bewegung im Lande entgegen.⁹² Sie übernimmt die Kontrolle über die von ihr eingesetzten Stadt-, Landes- und Zentralverwaltungen, ihr unterstehen neben der Innen- und

⁸⁹ Ausführliche Darstellung bei Günter Feist/ Eckhart Gillen: *Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945 - 1988*; 1988; Damus, 1991; Lothar Lang: *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, 2002, u.v.a.

⁹⁰ Zu ihnen gehören die Künstler Bert Heller, Willi Sitte und Max Lingner, die zwischen 1946 und 1949 remigrieren. Ihnen folgen Anfang der fünfziger Jahre John Heartfield, Fritz Cremer, der aus Wien kommend in den Osten geht, Heinrich Ehmsen und Oskar Nerlinger.

⁹¹ Die Zeitung war das offizielle Organ der SMAD und die erste Tageszeitung, die nach dem Krieg in Berlin erschien. Vgl. Feist/ Gillen/ Vierneisel, S. 890. Zur SMAD vgl. auch Dietrich Staritz: *Die Gründung der DDR. Von der sowjetischen Besatzungsherrschaft zum sozialistischen Staat*, 1984, S. 43 - 48.

⁹² Aber noch sind die Parteien CDU, LDP und SPD zugelassen.

Außenpolitik sowohl die Wirtschaft als auch die Kultur und die Medien.⁹³ Ihr Ziel ist es, die politische und kulturelle Entwicklung der besetzten Zone mit derjenigen der UdSSR auf der Basis des Marxismus-Leninismus gleichzuschalten.

In der Sowjetunion war das kulturelle Leben mit dem Statut des Verbandes der Sowjetschriftsteller von 1934⁹⁴ auf die sozialistische Ideologie und den sozialistischen Realismus festgelegt worden. Die dekretierte Kunstrichtung fand ihr Vorbild in den Werken der russischen Wandermaler. Wie andere europäische Künstler auch, hatten die *Peredwischniki*, die seit 1870 gegen den strengen Akademismus ihrer Zeit mit Wanderausstellungen opponierten, die der Industrialisierung geschuldete Verarmung und Verelendung der Massen zu ihrem Thema gemacht und das einfache und entbehrensreiche Volksleben beschrieben. Die sich um die Jahrhundertwende entwickelnde russische Avantgarde, die mit Suprematismus und Konstruktivismus eine vom Gegenstand befreite Kunst propagierte und nach der Oktoberrevolution von 1917 sogar zunächst noch offiziell gefördert worden war⁹⁵, wurde mit den Beschlüssen des Allunionskongresses 1934 unterdrückt. Stalin und die Partei hatten sich durchgesetzt und eine Kunst installiert, die sich der Revolution und der Arbeiterbewegung sowie dem sozialistischen Aufbau der Völker der UdSSR widmen sollte, von den Massen verstanden wurde und sich für ihre Erziehung instrumentalisieren ließ.⁹⁶

Die Sozialistische Einheitspartei Deutschland (SED), 1946 aus dem Zusammenschluss der deutschen Kommunistischen und Sozialdemokratischen Partei (KPD und SPD) entstanden, folgt dem sowjetischen Kurs und damit dem der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) und der SMAD in

⁹³ Es werden zunächst Ausführungsorgane (wie z.B. die Deutsche Wirtschaftskommission) ohne eigene Entscheidungsbefugnis gebildet, die mit der Proklamation der DDR vom 7. Oktober 1949 in deren „provisorischer Regierung“ aufgehen. Vgl. *Handbuch der DDR*, Bd. 1, 1985, S. 276.

⁹⁴ Dieses Statut wurde auf dem Ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller - vom 17. August bis 1. September 1934 in Moskau - verabschiedet. Schon 1932 hatte das ZK der KPdSU den sozialistischen Realismus als verbindlich für die sowjetische Kunst beschlossen.

⁹⁵ Dass dem so war, verdankt sich der eher 'liberalen' Einstellung des Volkskommissars für Volksbildung, Anatolij Vasilevič Lunačarskij (1875 - 1933). Seine freiheitliche Prägung ist auf seinen Studienaufenthalt in Zürich und sein Leben in Paris (1911 - 1915) zurückzuführen. Erst 1917 kehrte er nach Russland zurück. Vgl. Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, 1979, S. 17. Ab 1929 werden die Befugnisse des einst einflussreichsten Kunstpolitikers aber beschnitten. Vgl. ebd., S. 550.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 273, 274.

absoluter Linientreue. Organisationen wie der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB) sollen die hier bis zur Gründung des Verbandes bildender Künstler (VBK) zwangsverpflichteten Intellektuellen⁹⁷ in feste Strukturen einbinden und kontrollierbar machen.

Während die Kader schon früh Kritik an Dekadenz und 'Formalismus' der Vorkriegsmoderne üben⁹⁸, an der „prinzipiellen Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus“, die „zur Vernichtung der Kunst“⁹⁹ führe, bleiben die Kunstschaffenden durch die Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus irritiert und deshalb unentschieden, ob sie dem neuerlichen Dirigismus folgen wollen. Die Kommunisten unter ihnen tendieren dazu, die amtlichen Vorgaben unter Einschluss des revolutionären mexikanischen Muralismus¹⁰⁰ für ihre Arbeit zu überprüfen¹⁰¹, die eher Liberalen beharren auf künstlerischer Freiheit ohne einengende Reglementierung oder sogar Instrumentalisierung.¹⁰² Die (Erste) Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, die Arbeiten aus allen von den Alliierten besetzten Teilen des Landes präsentiert, bezeugt mit dem Nebeneinander der Stile die noch bestehende Unabhängigkeit der Künstler.¹⁰³ Das Resultat einer Publikumsbefragung kommt den Intentionen der SED und

⁹⁷ Bereits im Juni 1945 konstituiert sich innerhalb des FDGB die 'Gewerkschaft 17 Kunst und Schrifttum'; vgl. Feist/ Gillen/ Vierneisel, S. 890.

⁹⁸ Erste negative Kommentare zu formalistischen Tendenzen in der Kunst waren schon 1936 mit einem Artikel in der Pravda erörtert worden. Vgl. Josef Dürr: *Die Expressionismusdebatte. Untersuchungen zum Werk von Georg Lukács*, 1982, S. 10. Unter dem Begriff des Formalismus - eine Richtung der russischen Literaturtheorie, die Stalins Kulturpolitik zum Opfer fiel - wird in der DDR alles subsumiert, was die Form über den gegenständlich dargestellten Inhalt eines Kunstwerks stellt. Vgl. *DDR-Handbuch*, 1985, S. 423.

⁹⁹ Kurt Magritz: *Die Bedeutung des nationalen Kulturerbes für die Arbeiterklasse*; in: *Neue Welt*, 10, 1951, S. 87, 88.

¹⁰⁰ Der Muralismo entstand infolge der mexikanischen Revolution von 1910/ 17, in der das mexikanische Volk versuchte, sich von der Diktatur zu befreien und zu demokratischen gesellschaftlichen Strukturen zu finden. Auf Wandbildern machten Künstler wie Diego Rivera (1886 - 1957), David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974) oder José Clemente Orozco (1883 - 1949) das Volk mit der eigenen Geschichte, d.h. mit der Eroberung Mexikos durch die Spanier im 16. Jahrhundert, vertraut und konfrontierten es mit den aktuellen politischen Problemen des frühen 20. Jahrhunderts.

¹⁰¹ Die SED verlangt, die Kultur in enger Verbindung von Künstlern, Intellektuellen, Arbeitern und Bauern von allen reaktionären Elementen zu reinigen, sie inhaltlich dem „kämpferischen realen Humanismus“ zu verpflichten und zu einem „wahrheitsgetreuen Geschichtsbild“ zu finden. Vgl. *Ein bedeutsames Kulturdokument. Entschließung der Ersten Zentralen Kulturtagung der SED* (5. bis 8. Mai 1948); in: *Neues Deutschland* vom 11. Mai 1948, S. 3.

¹⁰² Die Tendenzen werden von den beiden Herausgebern der Zeitschrift *bildende kunst*, Oskar Nerlinger und Karl Hofer exemplarisch vertreten, die die daraus entstehende Kontroverse öffentlich austragen. Carl (sic!) Hofer: *Kunst und Politik*, S. 20 - 22; Oscar (sic!) Nerlinger: *Politik und Kunst*, S. 23 - 25. Vgl. *bildende kunst*, 10, 1948.

¹⁰³ Vgl. *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden 1946*, Ausstellungskatalog, Sachsenverlag, Dresden 1946.

denen der sowjetischen Kulturfunktionäre entgegen, offenbart sie doch, dass abstrakte Formulierungen zumeist nicht verstanden werden.¹⁰⁴

1949 bis 1959

Am 7. Oktober 1949 wird die DDR gegründet. Der Kommunist und stalinistische Hardliner Walter Ulbricht prägt als Generalsekretär und späterer Vorsitzender des Staatsrates mehr als zwanzig Jahre lang die politische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung im Land.¹⁰⁵ Obwohl sich SED und KPdSU über den Weg in die Zukunft einig sind, muss eine plausible nationale Geschichte zur Entwicklung patriotischen Selbstbewusstseins in der Bevölkerung anhand angeblicher historischer Vorläufermodelle erst entworfen werden. In einer konstruierten 'Erberzeption'¹⁰⁶ verknüpft die Partei den Sieg über den Faschismus mit der Rolle der 'heldenhaften' Sowjetarmee im Zweiten Weltkrieg, die Deutschland von den Nationalsozialisten befreit hat. Den Triumph des Sozialismus im 20. Jahrhundert schließlich sieht sie durch den Kampf des Bürgertums gegen das Feudalsystem des Mittelalters ebenso vorbereitet wie durch die Bauernkriege 1524/ 25, die Epoche des Frühkapitalismus, die Befreiungs- bzw. Unabhängigkeitskriege 1813 - 14, die bürgerliche Revolution von 1848/ 49, den Aufstand der Kommunarden 1871 in Paris, die Französischen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts, die Novemberrevolution 1918/ 19 in Deutschland und den Kampf der Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg 1936 - 38.¹⁰⁷

Ex cathedra wird eine Auswahl von vorbildhaften Künstlern bestimmt, die sich - nach Überzeugung der führenden Funktionäre der Einheitspartei - zu ihrer Zeit in den Dienst politischer Agitation gestellt und damit zur allmählichen Durchsetzung des in der Gegenwart gipfelnden Sozialismus beigetragen haben. Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J., Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel d. Ä., Francisco Goya, Honoré Daumier, Adolph Menzel, Gustave Courbet, Max

¹⁰⁴ Vgl. Thomas, S. 21.

¹⁰⁵ Zunächst wird Ulbricht (1893 - 1973) stellvertretender Vorsitzender im Ministerrat unter dem Vorsitzenden Otto Grotewohl (1894 - 1964), 1950 dann Generalsekretär des ZK der SED, 1953 dessen Erster Sekretär. Vgl. *Wer war wer in der DDR*, 1995, S. 750.

¹⁰⁶ Wolfram Schlenker: *Das »kulturelle Erbe« in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945 - 1965*; Stuttgart 1977, S. 57 - 93. Vgl. auch Kober: *Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1950 auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik*, 1978, S. 14, 15.

¹⁰⁷ In dem 1952 als „Zentrum der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft in der DDR“ gegründeten Museum für Deutsche Geschichte in Berlin sollen die zum Sozialismus führende deutsche Nationalgeschichte und die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung dargestellt werden. Vgl. Gillen, 2003, S. 79.

Liebermann, Franz Masereel und Käthe Kollwitz¹⁰⁸, um nur einige von ihnen zu nennen, werden als beispielhaft vorgestellt, ergänzt durch die Hauptprotagonisten des zeitgenössischen italienischen Realismo, Renato Guttuso und Gabriele Mucchi. Sie werden in den Kanon aufgenommen, weil sie den Alltag der Arbeiter und damit das Proletariat in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellen.¹⁰⁹

Dagegen wird der Expressionismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts wegen der von Georg Lukács seit 1934 diskutierten Nähe seiner Protagonisten zu bürgerlichen Kreisen und damit zu Faschismus und Imperialismus und wegen seines pathetischen Überschwanges und der damit einhergehenden Verzerrung der Wirklichkeit abgelehnt.¹¹⁰ Folgerichtig wird an den Hochschulen der DDR nach tradierten Methoden aus dem 19. Jahrhundert studiert¹¹¹, der graphischen Darstellung eine Vorrangstellung eingeräumt.

Ereignis-, Historien- und Typusbilder¹¹² bieten sich an, den von den Funktionären favorisierten Themenkanon vorzutragen. In Agitationsbildern sollen Werktätige in

¹⁰⁸ Auf der Ausstellung *150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst 1947* in Berlin werden einige von ihnen gezeigt.

¹⁰⁹ Der Realismo präsentiert sich in der Ausstellung *Italienische Malerei der Gegenwart 1953* in Berlin. Vgl. Lang, 2002, S. 41. Von 1956 bis 1961 ist Mucchi Gastprofessor an der Hochschule Weißensee in Berlin. Guttuso wird 1955 zum korrespondierenden Mitglied der Akademie der Künste in Ostberlin gewählt. Vgl. ebd., S. 41, und Thomas, S. 92.

¹¹⁰ Georg Lukács: *Größe und Verfall des Expressionismus*, 1934. Da die Expressionisten selbst bürgerlicher oder kleinbürgerlicher Herkunft seien, so Lukács, seien sie nicht in der Lage, Kapitalismus, Faschismus und Imperialismus rückhaltlos zu bekämpfen. Ihre Gegnerschaft beschränke sich auf eine im Allgemeinen bleibende Antikriegs- und Antibourgeoisiehaltung. Vgl. ebd.; in: Lukács: *Essays über Realismus*, 1971, S. 125. An der folgenden, von Lukács ganz wesentlich beeinflussten, in der Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort* geführten Expressionismus- bzw. Realismusdebatte von 1937/ 38 beteiligten sich auch viele Intellektuelle, die eine differenziertere Betrachtungsweise des Expressionismus anmahnten wie beispielsweise Ernst Bloch oder Bert Brecht. Eine Materialsammlung von 1973 mit dem Titel *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt, gibt eine übersichtliche Zusammenschau der damals diskutierten, unterschiedlichen Standpunkte.

¹¹¹ Vgl. Damus, S. 113 - 117.

¹¹² Von den Funktionären wird das Ereignisbild, das nach der Einheit von Ort, Zeit und Handlung verlangt, zusammen mit dem den Patriotismus fördernden Historienbild und dem Typusporträt favorisiert, das das „Vorwärtsstürmende, sich in den Taten der Besten und Kühnsten verkörpernde Prinzip gültig darstellen muß“. Peter Nell: *Über den Begriff des Typischen*; in: *Neue Deutsche Literatur*, 1, 1953, 166 - 174. Vgl. auch Manuela Uhlmann: *Ein neuer Bildtyp. Das Brigadebild in der DDR*; in: Paul Kaiser/ Karl-Siegbert Rehberg: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*; 1999, S. 203. Ereignisbilder sollten nach dem Referat Walter Ulbrichts *Der Fünfjahrplan und die Perspektiven der Volkswirtschaft* von den Errungenschaften der DDR künden. Vgl. Ulbricht: *Welches sind die Hauptaufgaben auf dem Gebiet der Kultur?* In: *Neues Deutschland* vom 23. Juli 1950, S. 7.

den Produktionsstätten, die Freundschaft zur Sowjetunion, die Freizeitgestaltung der Bürger sowie ein intaktes Familienleben dargestellt werden. Es wird erwartet, dass die Künstler auf diese Weise ihren Teil zur Volkserziehung auf der Basis des klassischen Humanismus beitragen.¹¹³

Verschiedene Maßnahmen der Partei sollen zur Durchsetzung dieser Ziele beitragen und die noch unschlüssigen Intellektuellen zu Gefolgsleuten machen. 1951 schafft sich die SED mit Gründung der 'Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten' ein Kontrollinstrumentarium über die kulturellen Einrichtungen des Landes.¹¹⁴ Gleichzeitig fasst das Zentralkomitee der Partei den Formalismusbeschluss¹¹⁵, mit dem es gegen eine seiner Meinung nach undemokratische, entartete, das Nationalbewusstsein zerstörende, imperialistische Kunst Stellung bezieht.¹¹⁶ Innovative künstlerische Tendenzen werden damit zu unterbinden versucht. Darüber hinaus haben sich die Kunstschaffenden ab 1952 im Verband bildender Künstler Deutschlands (VBKD)¹¹⁷ zu registrieren, denn nur wer hier Mitglied ist, darf an Ausstellungen teilnehmen und hat Zutritt zu den eigens eingerichteten Geschäften für Künstlerbedarf.¹¹⁸ Kooperationsbereitschaft wird mit Aufträgen¹¹⁹ und

¹¹³ Auf die Wichtigkeit des klassischen Humanismus für die Volkserziehung im Sinne des Sozialismus weist Kurt Magritz bereits 1953 hin. Im Zuge der Erberezeption der DDR-Kulturpolitik kommen vor allem Albrecht Dürer und Hans Holbein der Jüngere als wegweisend für einen sozialistischen Humanismus in Betracht; vgl. Magritz: *Die Ideen des klassischen Humanismus und die Malerei der deutschen Renaissance*; in: *Bildende Kunst*, 4, 1953, S. 27 - 37. Nach Ansicht der Partei konnte sich der 'wahre Humanismus' erst in der DDR verwirklichen, weil hier zwischen den Arbeitnehmern keine Konkurrenz bestanden hat. Deshalb konnte der Staat „im Bunde mit allen Werktätigen [...] zu einem menschenwürdigen Gemeinwesen gestaltet“ werden. *Worauf vertrauen wir? Humanistische Werte in der DDR*, 1986, S. 123.

¹¹⁴ Feist/ Gillen, 1988, S. 20, 21. Ihr 1. Vorsitzender wird der Bürgermeister von Leipzig (1946 - 1948) und Volksbildungsminister des Landes Sachsen, Helmut Holtzhauser. *Wer war wer in der DDR*, 1995, S. 321.

¹¹⁵ *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur*. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951. SAPMO/DDR, DY 30/ IV 2/ 1/ 94.

¹¹⁶ Vgl. Feist/ Gillen, S. 19; vgl. auch Schlenker, S. 87, und Damus, S. 78, 79. Der sowjetische Botschafter Wladimir S. Semjonow greift unter dem Pseudonym N. Orlow mit seinem Aufsatz *Wege und Irrwege der modernen Kunst* in die Debatte ein. In: *Tägliche Rundschau*, 17, 20. und 21. Januar 1951, jeweils S. 4. Semjonow, 1911 - 1992, ist nach dem Krieg zunächst politischer Berater der SMAD, 1949 bis 1953 Berater der sowjetischen Kontrollkommission, der Nachfolgeorganisation der SMAD, ab 1953 Botschafter seines Landes in der DDR, 1955 bis 1978 stellvertretender Außenminister der UdSSR und von 1978 bis 1986 Botschafter in der BRD. Vgl. Wladimir S. Semjonow: *Von Stalin bis Gorbatschow*, 1995, S. 399.

¹¹⁷ Bereits im Juni 1950 gründete sich der VBKD, war aber noch dem Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands unterstellt. Vgl. Feist/ Gillen/ Vierneisel, S. 890, 891.

¹¹⁸ Hans Schlösser: *Die Aufgaben des Verbandes bildender Künstler*, in: *Neues Deutschland* vom 18. März 1952, S. 4.

Auszeichnungen - wie einer möglichen Aufnahme in die wiedereröffnete Akademie der Künste - belohnt. Erste sichtbare Erfolge im Sinne der Institutionen zeitigt die III. Deutsche Kunstausstellung, 1953.¹²⁰

Mit dem Tod Stalins 1953 formiert sich eine innerparteiliche Opposition gegen Ulbrichts Regierungsführung, der mit dem russischen Alleinherrscher seinen mächtigsten Fürsprecher verloren hatte, letztlich aber die Oberhand behält.¹²¹ Von Moskau vorgeschriebene Zugeständnisse an die Bevölkerung haben das Ziel, die Lebensumstände der DDR-Bürger durch eine Erhöhung der Konsumgüterproduktion - auch der privaten - zu verbessern.¹²² Das Politbüro muss den zu innenpolitischen Spannungen beitragenden, forcierten Aufbau der Schwerindustrie, der zu einer Vernachlässigung der Leichtindustrie, also der Produktion von Nahrungsmitteln oder Bekleidung beispielsweise, geführt hatte, drosseln und lässt im Juni 1953 im *Neuen Deutschland* die Grundmaximen eines neuen, liberaleren Kurses verbreiten.¹²³ Dass aber ein Aufbau der Wirtschaft ohne zusätzlichen Arbeitsaufwand geradezu undenkbar ist, stellt sich schon

¹¹⁹ Vgl. Jörn Schütrumpf: *Die politischen Determinanten und die Herausbildung der organisatorischen Strukturen von Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR 1949 - 1963*; in: Kaiser/ Rehberg, 1999, S. 65. Vgl. auch Jürgen Lüttich/ Joachim Scheel/ Claudia Salchow: *Funktionen, Mechanismen und Subjekte*; in: ebd., S. 90. Durch den weggebrochenen Markt - viele 'Bürgerliche' als ehemalige Klientel waren in den Westen gegangen - ist diese staatliche Alimentierung überlebenswichtig. Aufträge können von den Ministerien, den Parteien SED, NDPD, LDPD und Parteischulen, dem Kulturbund, den Verbänden VBKD, der Freien Deutschen Jugend (FDJ) oder dem FDGB, den volkseigenen Betrieben, der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF), dem Deutschen Turn- und Sportbund (DTSB), den Hochschulen und Museen und später und in Ausnahmefällen auch vom Staatlichen Kunsthandel erteilt werden.

¹²⁰ Die Ansprüche, die die Partei auch in den Folgejahren immer wieder deutlich benennt, werden im Vorfeld von Fritz Dähn formuliert: *Ausblick auf die 3. Deutsche Kunstausstellung in Dresden*; in: *Bildende Kunst*, 1, 1953, S. 25 - 29. Kurt Magritz hebt die Fortschritte im Vergleich zu 1951 hervor, während Heinz Mansfeld sich auf die Fehlentwicklungen konzentriert. Magritz: *Die Wahrheit der Kunst ist die Wahrheit des Lebens*; in: *Bildende Kunst*, 2, 1953, S. 34 - 44. Mansfeld: *Zur 3. Deutschen Kunstausstellung*; in: ebd., 3, 1953, S. 21 - 27. Die Dozentin an der Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst in Dresden, Lea Grundig, ist zufrieden mit den Exponaten, die sie als äußerst lebendig und lebensnah begreift. Vgl. Grundig: *Unser Ringen um die sozialistische Kunst*; in: *Bildende Kunst*, 3, 1953, S. 28 - 31.

¹²¹ Bei Ulbrichts parteiinernen Rivalen handelte es sich um Wilhelm Zaisser und Rudolf Herrnstadt, die aber kaum Unterstützung fanden. Zaisser (1893 - 1958) war ab 1950 Minister für Staatssicherheit und Abgeordneter der Volkskammer. Nach dem Vorfall wird er aus dem ZK der SED ausgeschlossen und als Minister entlassen. Herrnstadt (1903 - 1966), der von 1949 bis 1954 Abgeordneter der Volkskammer und ab 1950 Mitglied des ZK der SED war, ereilt das gleiche Schicksal. Vgl.: *Wer war wer in der DDR?*, 1995, S. 819, 820 (Zaisser); S. 298, 299 (Herrnstadt).

¹²² Eine Reihe von Liberalisierungsmaßnahmen, wie beispielsweise die Rücksiedlung von Flüchtlingen oder die Rückgabe beschlagnahmten Eigentums, sollten die Privatinitiative ankurbeln, ohne die die Planwirtschaft der DDR nicht in der Lage war, die Bedürfnisse der Bevölkerung zu befriedigen. Vgl. Arnulf Baring: *Der 17. Juni 1953*, 1983, S. 42, 43.

¹²³ Vgl. *Kommuniqué des Politbüros des Zentralkomitees der SED vom 9. Juni 1953*; in: *Neues Deutschland* vom 11. Juni 1953, 134, S. 1.

wenige Tage später heraus, als die Normen der Straßenbauarbeiterbrigaden erhöht werden.¹²⁴ Am 16. Juni kommt es zu Arbeitsniederlegungen und Demonstrationen. Am 17. Juni solidarisieren sich die unzufriedenen Bürger mit den Arbeitern. Die daraus entstehenden Proteste eskalieren in einem Volksaufstand, der von Truppen der UdSSR und der Kasernierten Volkspolizei (KVP) der DDR mit aller Härte niedergeschlagen wird. Im Zuge des `Neuen Kurses` fordern die Akademie, der Kulturbund und der VBKD mehr Eigenverantwortung und mehr Meinungsfreiheit für ihre Mitglieder sowie die Möglichkeit des geistigen Austausches mit dem Ausland und der BRD bei weniger ideologischer Indoktrination.¹²⁵ In der Folge wird die verhasste Staatliche Kunstkommission 1954 abgeschafft und stattdessen das Kulturministerium der DDR gegründet.

Die mit der Geheimrede des Generalsekretärs der KPdSU, Nikita Chruschtschow, auf dem XX. Kongress der Partei im Februar 1956 in Moskau einsetzende offizielle Entstalinisierung zieht eine `Tauwetter`-Periode¹²⁶ auch in den Satellitenstaaten der UdSSR nach sich. So ist der Aufstand in Ungarn 1956 als Folge der von 1948 bis 1953 betriebenen Sowjetisierung des Landes durch den überzeugten Stalinisten und späteren Ministerpräsidenten, Mátyás Rákosi¹²⁷, und als Unterstützung von Imre Nagy, des Nachfolgers von Rákosi, zu verstehen.¹²⁸ Nagy betreibt die Entstalinisierung seines Landes und versucht, mit

¹²⁴ Erhöhung der Normen um zehn Prozent durch Beschluss des ZK der SED am 13./ 14. Mai 1953. Vgl.: *Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Beschlüsse und Erklärungen des Zentralkomitees sowie seines Politbüros und seines Sekretariats*, Bd. IV, Ostberlin 1954, S. 410 - 414. Weil der `Neue Kurs` sogar den besitzenden Schichten, Alteigentümern beispielsweise, Vorteile versprach, hatten die Arbeiter eher mit einer Verringerung des Leistungssolls gerechnet und waren deshalb umso enttäuschter. Vgl. auch Baring, S. 48.

¹²⁵ Vgl. *Erklärung der Akademie der Künste vom 30. Juni 1953*; Akademie der Künste, Archiv der Akademie der Künste der DDR (AdK-O), ZAA 18, Bl. 17. *Vorschläge des Kulturbundes für die Entwicklung unseres Kulturlebens vom 3. Juli 1953*; in: *Neues Deutschland* vom 8. Juli 1953, S. 4. Vgl. auch VBKD, Zentraleitung, Dresden o. J (1953): *Neuer Kurs und die Bildenden Künstler*; in: *Das Blatt* (Sonderausgabe). Beiträge aus den Protokollen vom 7. und 8. August 1953 und vom 14. November 1953. AdK-O, ZAA 5194/ 2.

¹²⁶ Der Begriff `Tauwetter` bezieht sich auf den gleichnamigen Roman von Ilja Ehrenburg, der sich dem Personenkult im Stalinismus widmet und 1957 im Verlag Kultur und Fortschritt, Berlin erscheint.

¹²⁷ Rákosi (1892 - 1971) war nach dem Zweiten Weltkrieg Generalsekretär der Kommunistischen Partei (KPU), die die absolute Macht in Ungarn hatte. Rákosi führte ein Willkürregime mit Schauprozessen und ließ selbst führende Kommunisten hinrichten. Vgl. Géza Alföldy: *Ungarn 1956*, 1997, S. 10, 17, 20.

¹²⁸ Imre Nagy (1896 - 1958), seit 1919 Mitglied der kommunistischen Regierung der Ungarischen Sowjetrepublik von Béla Kun, ab 1953 Ministerpräsident Ungarns. Nagy wird wegen seiner politischen Forderungen zunächst von restaurativen Kräften im Land 1955 entmachtet und aus der Partei ausgeschlossen, während des Ungarnaufstandes 1956 aber rehabilitiert und wieder als Ministerpräsident eingesetzt. Als er sich offen

einem 'menschlichen Sozialismus' gesellschaftspolitische Reformen auf den Weg zu bringen.¹²⁹

Auch Georg Lukács - nach Stalins Tod Sympathisant des freiheitlichen Petöfi-Kreises¹³⁰ und 1956 Kulturminister im Kabinett Nagys - nimmt kritisch zu Stalinismus und sozialistischem Realismus in der Literatur Stellung.¹³¹ Dabei entwickelt er eine Theorie, die sich auf die bildende Kunst übertragen lässt und hier in ihrer Quintessenz kurz skizziert werden soll.

Lukács stellt fest, dass der dem XX. Kongress der KPdSU 1956 nachfolgende Revisionismus „die gesamte marxistische Kritik an der Dekadenz [verwirft] und sich prinzipiell gegen den sozialistischen Realismus [wendet], diesen als Hindernis einer literarischen Höher- und Weiterentwicklung bezeichnend.“¹³² Demgegenüber, so Lukács, verteidigten Dogmatiker des sozialistischen Realismus alle seine Errungenschaften und Produktionen, ungeachtet ihrer künstlerischen Qualität.¹³³ Um die Weiterentwicklung der Künste voranzutreiben, schlägt Lukács als dritte Möglichkeit oder 'dritten Weg' einen auf die veränderte weltpolitische Situation - die von Chruschtschow angestrebte friedliche Koexistenz der Blöcke - zugeschnittenen 'kritischen Realismus' vor.¹³⁴ Grundsätzlich soll auch er auf dem sozialistischen Realismus basieren, aber anders als jener Kritik an Minderwertigem zulassen.¹³⁵ Darüber hinaus soll die Wirklichkeit nicht auf idealisierende, sondern realistische, also ebenfalls kritische Weise abgebildet werden, und der Mensch mit seinen Bedürfnissen wieder in den Mittelpunkt des Interesses rücken.¹³⁶ So kann der kritische Realismus zu einem wichtigen Verbündeten auf dem Weg in den 'wahren' Sozialismus

gegen Moskau stellt und die Mitgliedschaft seines Landes im Warschauer Pakt aufkündigt, wird er noch 1956 von den Sowjets verhaftet und 1958 hingerichtet. Vgl. ebd., S. 18, 19, 20, 36.

¹²⁹ Vgl. Keith C. Shann: *Der Volksaufstand in Ungarn*, 1957, S. 20, 21.

¹³⁰ Der 1956 gegründete, regimekritische Petöfi-Kreis gab vor allem jungen kommunistischen Intellektuellen eine Diskussionsplattform. Benannt nach Sandor Petöfi (1823 - 1849), Dichter und Held des ungarischen Freiheitskampfes, 1848. Vgl. Alföldy, S. 10.

¹³¹ Vgl. Lukács: *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*; in: Lukács, 1971, S. 459.

¹³² Lukács: *Wider den missverstandenen Realismus*, 1958, S. 6.

¹³³ Ebd., S. 8.

¹³⁴ Lukács, 1971, S. 460 - 462. Lukács zieht deutliche Verbindungen zum kritischen Realismus im 19. Jahrhundert, mit dem die Intellektuellen auf die sozialen Missstände als Folge der Industrialisierung reagierten. Vgl. Lukács, 1958, S. 108.

¹³⁵ Ebd., S. 7.

¹³⁶ Lukács, 1971, S. 464. Schon fünfzehn Jahre vor Erich Honecker und Kurt Hager findet Lukács zu der Überzeugung, dass - auf der festen Basis der sozialistischen Ideologie - Kritik am Bestehenden zulässig sein muss. Vgl. auch S. 42.

werden.¹³⁷ „Absterben“, wie Lukács das langsame Verschwinden des `tertium datur` nennt, kann es erst in dem Moment, wenn Ungerechtigkeiten innerhalb der Gesellschaft als überwunden gelten können und der reale Sozialismus erreicht ist.¹³⁸ Erst dann kann der sozialistische Realismus die einzig adäquate Darstellungsform des erreichten Gesellschaftszustandes werden.¹³⁹

Da die Regierung der DDR nicht nur im Hinblick auf die zuerst in einem Vortrag vorgetragenen Thesen von Georg Lukács im Januar 1956, sondern auch auf die ungarischen Freiheitsbestrebungen im gleichen Jahr das Erstarken konterrevolutionärer, revisionistischer Kräfte auch im eigenen Land befürchtet, nehmen politische und ideologische Schulungen im Sinne des Marxismus-Leninismus in Gremien und Verbänden¹⁴⁰ erneut zu, Künstler üben Selbstkritik und werden auf die einheitliche Linie der Diktatur des Proletariats eingeschworen.¹⁴¹ Die Medien werden gleichgeschaltet, es kommt zu Entlassungen und Verhaftungen. Aber trotz der fortgesetzten versuchten Beeinflussung und zum Missfallen der Partei zeigt die IV. Deutsche Kunstausstellung 1958 mit ihren Anleihen bei Impressionismus, Expressionismus und Fauvismus Tendenzen eines Gegenkurses.¹⁴² Dem begegnet der Staat 1959 mit der I. Bitterfelder Konferenz.¹⁴³ Hier wird der zuvor schon mehrfach formulierte Anspruch, die Kunst habe sich in engem Dialog zwischen Künstlern und Werktätigen zu entwickeln, zum Programm.¹⁴⁴ Immerhin zweihundertfünfzig Kulturschaffende schließen Betriebsverträge ab und gehen „aus persönlichen

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 570.

¹³⁸ Vgl. Lukács, 1958, S. 125, 126.

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Alexander Abusch: *Demokratisierung der Kultur*. Auf der Sitzung des Präsidialrates des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands am 22. Februar 1957; in: »Sonntag«, 9, 1957 (Beilage, o. S.). Der Journalist und Schriftsteller Abusch (1902 - 1982) war SED-Mitglied und in verschiedenen politischen Ämtern tätig. *Wer war wer in der DDR?* 1995, S. 13. Vgl. auch Walter Arnold: *Unsere Kunst dient der Arbeiterklasse*. Rede auf der Tagung der bildenden Künstler, 21. und 22. März 1957; in: *Neues Deutschland* vom 2. April 1957, S. 4. Arnold (1909 - 1979), Vorsitzender des VBKD, Lehrer an der HGB Leipzig und der HBK Dresden; in: *Wer war wer in der DDR*, S. 28, 29.

¹⁴¹ Vgl. Schlusswort Alexander Abuschs auf der Kulturkonferenz der SED, 23. Oktober 1957. SAPMO/ DDR, DY30/ IV 2/ 9. 06/ 66, S. 321 - 338, hier S. 332.

¹⁴² Vgl. Damus, S. 154.

¹⁴³ Sie findet im April im Kulturhaus des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld statt.

¹⁴⁴ Das Motto der I. Bitterfelder Konferenz lautet: „Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalkultur braucht dich!“ wird von dem Schriftsteller Werner Bräunig verfasst und soll helfen, „die Kluft zwischen Kunst und Leben [...] zu überwinden.“ Vgl. Hartmut Pätzke: *Von »Auftragskunst« bis »Zentrum für Kunstausstellungen«*. *Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR*; in: *Kunst in der DDR*, 2003, S. 317.

oder aus wirtschaftlichen Gründen den »Bitterfelder Weg«, d.h. in die Produktionsstätten hinein, um Anregungen zu vermitteln oder zu empfangen.¹⁴⁵

1960 bis 1971

Nicht erst jetzt, durch die zunehmende Gängelung aber nun in verstärktem Maße, unterscheiden die Intellektuellen zwischen offiziell und privat geäußelter Meinung und differenzieren darüber hinaus - wie Walter Ulbricht 1961 empört konstatiert - zwischen „eigentlicher“, spontan-spielerischer, und „uneigentlicher“, im Auftrag geschaffener Kunst.¹⁴⁶ Andere entziehen sich der Bevormundung - wie viele Tausende von DDR-Bürgern - durch die Flucht in den Westen. Um ein 'Ausbluten' der DDR zu verhindern, lässt Ulbricht in Abstimmung mit Chruschtschow und unterstützt von seinem Sekretär für Sicherheitsfragen im ZK der SED, Erich Honecker, im August des gleichen Jahres den 'antiimperialistischen Schutzwall' errichten.¹⁴⁷

Die - nach Meinung des Staatsratsvorsitzenden - durch diese Maßnahme beruhigte innenpolitische Situation lässt ihn zwei Jahre später von „Weite, Vielfalt und Reichtum unserer sozialistischen Kultur“¹⁴⁸ sprechen. Darunter versteht er aber noch nicht die Anfang der siebziger Jahre von Erich Honecker und dem Vorsitzenden des Volkskammerausschusses Volksbildung und obersten Kulturverantwortlichen im Politbüro, Kurt Hager, jedem einzelnen, ideologisch gefestigten Kunstschaffenden zugestandene kritische Haltung dem sozialistischen Gemeinwesen gegenüber.¹⁴⁹ Die Künstler ihrerseits fassen unter dem Begriff des sozialistischen Realismus alles zusammen, „was nicht den Faschismus verteidigt, zum Krieg hetzt, dem Rassismus huldigt.“¹⁵⁰ Vertreter des VBKD fordern auf ihrem V. Kongress 1964 in Berlin öffentlich eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Moderne, mehr Freiheit vom ideologischen Dogmatismus und damit ein Ende der Stagnation.¹⁵¹ Über das Ereignisbild und das Typusporträt hinaus erweitern etwa ab Mitte der sechziger

¹⁴⁵ Corinna Halbreder: *Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung. Kunstausstellung der DDR I - VIII*, 1995, S. 129.

¹⁴⁶ Walter Ulbricht: *Der XXII. Parteitag der KPdSU und die Aufgaben in der DDR*; Referat auf der 14. Tagung des Zentralkomitees der SED vom 23. - 26. November 1961. SAPMO/DDR, DY/30/IV 2/1/260, S. 101.

¹⁴⁷ DDR-typischer Ausdruck für die Berliner Mauer und die Grenze zu Westdeutschland.

¹⁴⁸ Walter Ulbricht auf dem VI. Parteitag der SED vom 15. - 21. Januar 1963. SAPMO/DDR, DY 30/IV 1/VI/1, Bd. 1, S. 157.

¹⁴⁹ Vgl. auch S. 42.

¹⁵⁰ Damus, S. 203.

¹⁵¹ Vgl. Feist/ Gillen, S. 52, 53. Vgl. auch Goeschen, S. 410 - 431. Unter anderen traten Willi Sitte und Bernhard Heisig als Redner auf.

Jahre Simultan- und Komplexbilder die Palette der Ausdrucksmöglichkeiten¹⁵², deren zum Teil verschlüsselte Botschaften den Zugang erschweren, deren zuweilen skeptische Sichtweise auf die Lebenswirklichkeit dem Optimismus-Gebot der sozialistisch-realistischen Kunst widersprechen.¹⁵³

Weitere Liberalisierungstendenzen, wie sie sich beispielsweise in der Zulassung westlicher Rockmusik äußern¹⁵⁴, werden mit der 11. Tagung des ZK der SED, dem später so genannten 'Kahlschlagplenum', Ende 1965 unterbunden. Vorausgegangen war im September des gleichen Jahres die Verwüstung der Westberliner Waldbühne durch Rockfans. Dieses Ereignis liefert Ulbricht einen Vorwand dafür, Musikgruppen im eigenen Land scharf zu kontrollieren oder sogar zu verbieten. Als Leipziger Jugendliche gegen diese Maßnahmen demonstrieren, werden sie niedergeknüppelt.¹⁵⁵ Strikte Aufführungs- und Sendeverbote, harte Überprüfungen vor der Zulassung zu Ausstellungen führen zur Lähmung des geistigen Klimas im Lande.¹⁵⁶ Der Zweifel an dem von der Partei praktizierten 'Sozialismus' ist aber dadurch nicht aufzuhalten. Insofern geht das Niveau der auf der VI. Deutschen Kunstausstellung 1967/ 68¹⁵⁷ gezeigten Exponate über das von 1962/ 63 hinaus. Damals hatte Werner Tübke

¹⁵² Simultanbilder verfügen über differenziertere Strukturen als das Ereignisbild. In ihnen sollen auf *einem* Schauplatz mehrere zeitlich und räumlich voneinander getrennte, dem Sozialismus den Weg bereitende geschichtliche Begebenheiten zusammenhängend und mit 'offenem Schluss' oder dem antizipatorischen Blick in die Zukunft verhandelt werden. Komplexbilder transformieren unanschauliche Themen in sinnlich begreifbare Allegorien, setzen aber den gebildeten Betrachter voraus, der die Metaphern zu entschlüsseln vermag. Vgl. Gillen, 2003, S. 139.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Feist/ Gillen, S. 61. Vgl. auch Damus, S. 205.

¹⁵⁵ Das Verhalten der jungen Leute, deren Äußeres mit den „langen, zotteligen“ Haaren den Funktionären missfällt, wird als „abnorm, ungesund und unmenschlich“ bezeichnet. Es kommt zu Verhaftungen, zu Schauprozessen und Zwangsarbeit im Braunkohlerevier der DDR. Vgl. Ingo Colbow: *Mit Wasserwerfern und Hunden gegen Rhythmen aus dem Westen*; in: *Leipziger Volkszeitung* vom 30. Oktober 1995, S. 10. Vgl. auch Gillen, 2003, S. 159.

¹⁵⁶ Vgl. Damus, S. 206. Vgl. auch Günter Agde: *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, 1991.

¹⁵⁷ Peter H. Feist betrachtet in einer ersten Stellungnahme zur Ausstellung die Weiterentwicklung der Kunst als Erfolg der Kulturpolitik, mahnt aber eine verstärkte thematische Betonung der gesellschaftlichen Veränderungen durch den Sozialismus an. P. H. Feist: *Zeugnisse kontinuierlicher Entwicklung*; in: *Bildende Kunst*, 10, 1967, S. 507, 508. In seiner Eröffnungsrede hatte Klaus Gysi auf die Wichtigkeit der Menschengemeinschaft für den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft hingewiesen. Vgl.: Gysi: *Die Kunst im entwickelten System des Sozialismus*; in: *Bildende Kunst*, 12, 1967, S. 661. Die Darstellung des diese Gemeinschaft repräsentierenden Gruppenbildes lässt aber noch zu wünschen übrig, wie von der Kritik angemerkt wird. Vgl. o. V.: *Porträt- und Bildniskunst ist keineswegs überholt*; in: *Bildende Kunst*, 5, 1968, S. 269. Vgl. auch Friedrich Möbius: *Erkenntnis und Gestaltung*; ebd., 6, 1968, S. 329, 330.

die Ausstellungsstücke noch als dilettantisch, oberflächlich und oftmals formelhaft erstarrt bezeichnet.¹⁵⁸

Als die Sowjetunion wegen ausgeprägter ökonomischer Interessen Mitte der sechziger Jahre erneut auf Entspannungskurs zum Westen geht, fordert sie die Unterstützung ihrer Politik durch die DDR. Die scheint ihr Misstrauen gegen einen „abgerüsteten Marxismus-Leninismus“¹⁵⁹, den sie als Revisionismus begreift, durch den ‚Prager Frühling‘ von 1968 bestätigt zu finden. Nach dessen Unterdrückung durch die Truppen des Warschauer Paktes ist die SED-Führung überzeugt, nichts von ihren ideologischen Grundmaximen aufgeben zu dürfen. Aus ihrer vergleichsweise hervorragenden Wirtschaftskraft zieht sie ihr Selbstbewusstsein gegenüber den Bruderländern. Mit Stolz werden Kunstwerke präsentiert, die nicht mehr schwerstarbeitende, sondern kraft ihres Intellekts komplexe Systeme bedienende und die Industrie beherrschende Werktätige zeigen.

Mit dem Regierungswechsel in der Bundesrepublik - der Sozialdemokrat Willy Brandt wird 1969 Kanzler - nähern sich die beiden deutschen Staaten einander an. 1970 kommt es zu ersten Treffen zwischen Brandt und Willi Stoph, im gleichen Jahr wird der Moskauer Vertrag über Gewaltverzicht und Zusammenarbeit von BRD und UdSSR unterzeichnet. Weil Walter Ulbricht dieser Politik weiterhin skeptisch gegenüber- und dem Ausbau der von der Sowjetunion gewünschten Beziehungen im Wege steht¹⁶⁰, wird er im Mai 1971 auf Betreiben der KPdSU-Führung von Erich Honecker abgelöst.

1971 bis 1974

Zehn Jahre nach Ulbrichts Betonung von „Weite und Vielfalt“ formuliert Honecker mit der Erfassung von „Breite und Vielfalt der neuen Lebensäußerungen“ und der „Prägung der sozialistischen Persönlichkeit“¹⁶¹ durch die Kunst als Basis seiner Kulturpolitik im Juni 1971 nichts Neues. Seine Einlassung im Dezember des gleichen Jahres dagegen ist wichtig, weil sie neben der vorausgesetzten

¹⁵⁸ Vgl. Werner Tübke: *Sozialistischer Realismus. Balanceakt zwischen sozialistischem Inhalt und westlich aufpolierter Verpackung?* In: *Bildende Kunst*, 5, 1963, S. 267, 268.

¹⁵⁹ Damus, S. 230.

¹⁶⁰ Mit Hilfe der Sowjetunion führt Honecker die Entmachtung seines Vorgängers herbei, die auf der 16. Tagung des ZK der SED am 3. Mai 1971 offiziell vollzogen wird. Vgl. Monika Kaiser: *Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker*, 2003, S. 69 - 74.

¹⁶¹ Vgl. S. 28, Anm. 88.

ideologischen Überzeugung als Grundlage jeglichen kulturellen Schaffens den Verzicht auf inhaltliche und stilistische Tabus fordert.¹⁶²

Kurt Hager¹⁶³ greift auf der 6. Tagung des ZK der SED am 6. und 7. Juli 1972 die Forderung Honeckers nach 'Breite und Vielfalt' innerhalb des Sozialistischen Realismus auf.¹⁶⁴ Ohne über das von Honecker Gesagte hinauszugehen, gibt er damit erneut das Signal, objektiv vorhandene Widersprüche und Konflikte in der Gesellschaft ohne Beschönigung offenzulegen und auf diese Weise zu Fortschritt und Weiterentwicklung des Sozialismus beizutragen.¹⁶⁵ Der ungeliebte 'Bitterfelder Weg' mit seiner konstruierten Verbindung zwischen Intellektuellen und Arbeitern wird aufgegeben.

Die VII. Kunstausstellung der DDR¹⁶⁶ 1972/ 73 ist bereits durch zunehmende Verschiedenartigkeit geprägt, wobei Verallgemeinerungen oder Idealisierungen in stärkerem Maße durch Individualisierung und sachliche Abbildung der Lebenswirklichkeit ersetzt werden.¹⁶⁷ 1974 wird der Staatliche Kunsthandel gegründet, der den offiziell anerkannten Künstlern der DDR den Kunstmarkt im Westen und der Regierung eine Devisenquelle erschließt.¹⁶⁸

¹⁶² Vgl. Erich Honecker: Schlußwort auf der 4. Tagung des ZK der SED, 17. Dezember 1971. SAPMO/ DDR, DY 30 IV 2/ 1, Bd. 446, S. 383. Halbrehder merkt zu dieser vermeintlich großzügigen Geste zu Recht an, dass es sich dabei eher um die „Absegnung [einer kulturpolitischen Entwicklung] im Nachhinein [gehandelt habe], die schon in den 60er Jahren begonnen hatte“ und die in der Folgezeit nicht mehr aufzuhalten war. Halbrehder, S. 184.

¹⁶³ Hager (1912 - 1998) scheidet im November 1989 aus Politbüro, Staatsrat und ZK der SED aus. Im Januar 1990 wird er aus der SED-PDS ausgeschlossen. Vgl. *Wer war wer in der DDR?*, 2000, S. 303.

¹⁶⁴ „Die unveräußerlichen Grundlagen sozialistisch-realistischen Kunstschaffens - fester sozialistischer Standpunkt, Parteilichkeit und Volksverbundenheit - sind eine sichere Grundlage, um zunehmend die ganze Spannweite aller schöpferischen Möglichkeiten in der Kunst des sozialistischen Realismus, um eine reiche Vielfalt der Themen, Inhalte, Stile, Formen und Gestaltungsweisen zu erschließen.“ Hager: *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Referat auf der 8. Tagung des ZK der SED, 6. Juli 1972*; in: Hager: *Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze*, 1982, S. 34.

¹⁶⁵ Vgl. Hager, S. 42. Hagers Thesen tragen dazu bei, dass Peter H. Feist 1976 eine Erweiterung des sozialistischen Realismusbegriffs vorschlägt. Dazu entwickelt er vier unterschiedliche Gestaltungstypen, die er auf der Ersten Jahrestagung des VBKD im März 1976 in Rostock vorträgt: 1. unmittelbarer (impressiver bis veristischer) Realismus; 2. expressiver Realismus; 3. konstruktivistischer Realismus; 4. metaphorischer oder imaginativer (auch phantastischer) Realismus. Selbst abstrakte Kunst wird von ihm nicht mehr tabuisiert. Vgl. Peter H. Feist: *Sozialistischer Realismus*; in: *Bildende Kunst*, 8, 1976, S. 410, 411.

¹⁶⁶ 1972 Aufgabe des bisherigen Namens und Änderung zu 'Kunstausstellung der DDR'.

¹⁶⁷ Vgl. Damus, S. 250, 251. Abstrakte, d.h. 'formalistische' Arbeiten werden aber erst fünf Jahre später am selben Ort gezeigt.

¹⁶⁸ Einen staatlich organisierten Kunsthandel gab es bereits ab 1957. Er war als wichtiger Devisenbringer für den Verkauf von Antiquitäten in das benachbarte westliche Ausland zuständig, hatte aber für die bildenden Künstler selbst noch keinerlei Bedeutung.

1.4. Bernhard Heisigs künstlerischer Werdegang zwischen 1946 und 1974

Für die Beurteilung von Heisigs Œuvre ist es aufschlussreich, seine künstlerische Ausbildung und berufliche Laufbahn nachzuzeichnen, die vor allem von der vom Staat verordneten und an den Kunstschulen vermittelten 'Erberezeption' und seinem Verhältnis zur Partei geprägt war. An Diskussionsbeiträgen, Auftragsannahmen oder Aktennotizen kann abgelesen werden, in welchen Situationen er den Ansprüchen der SED entgegengekommen ist und in welchen er sich ihnen zu widersetzen versucht hat. In seinen Bildern spiegelt sich das politische Programm wie der eigene kritische Standpunkt gleichermaßen.

Vor seiner freiwilligen Meldung zum Militär, macht der 1925 Geborene 1941 in Breslau die Mittlere Reife und wird an der dortigen Meisterschule des Deutschen Handwerks zum Gebrauchsgraphiker ausgebildet. Nach dem Kriegsdienst in einer SS-Panzerdivision und sowjetischer Gefangenschaft kehrt er 1946 in das jetzt polnische Breslau zurück. Er tritt der Künstlergenossenschaft *Paleta* bei und begegnet hier erstmals der Moderne. Nach seiner Aussiedlung nach Zeitz in Sachsen arbeitet er in graphischen Betrieben in Weißenfels und Gera und beginnt 1948 zunächst an der Leipziger Kunstgewerbeschule bei Walter Münze¹⁶⁹ zu studieren. Im gleichen Jahr tritt er der SED bei „aus Dankbarkeit, [...] aus ökonomischen Gründen [und um] mitzumachen“¹⁷⁰, wobei gerade der Wunsch „mitzumachen“ auch im Hinblick auf sein Comeback Anfang der siebziger Jahre eine Schlüsseläußerung zu sein scheint. 1949 kann er seine Studien an der Leipziger Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, der heutigen Hochschule für Grafik und Buchkunst¹⁷¹, HGB, die ihn 1948 noch abgelehnt hatte, bei Max Schwimmer fortsetzen. Der Lehrer, ein ausgewiesener Picasso-, Kirchner- und Kleeliebhaber, vertieft die Kenntnisse seines Schülers über die Moderne und macht ihn mit dem Zeichnen und dem Werk Adolph Menzels vertraut.

¹⁶⁹ Walter Münze (1895 - 1978), Studium an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, Leipzig. Ab 1922 KPD-Mitglied, 1929 Gründungsmitglied der Leipziger Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands, ASSO. Von 1946 bis 1952 Dozent für Dekorationsmalerei an der Kunstgewerbeschule Leipzig. 1957/ 58 und 1960/ 64 Dozent für Grafik und Malerei sowie Leiter der Abendakademie der HGB, Leipzig. Vgl. Gillen, 2003, S. 445.

¹⁷⁰ Lahann, 1996, S. 410. Vgl. auch Kober: *Von der Chance, an einem Weltbild mitzuarbeiten*; in: *Bildende Kunst*, 9, 1972, S. 445.

¹⁷¹ Die HGB ist seit 1947 staatliche Kunsthochschule. Schreibweise bis zur Rechtschreibreform 1996: Hochschule für Graphik und Buchkunst.

Der damalige Rektor, Kurt Massloff formt die Schule zu einer „Kaderschmiede für den sozialistischen Realismus und Musterschule für die DDR“¹⁷². Die Lehre konzentriert sich auf den Marxismus/ Leninismus, auf Graphik und Illustration. Malen ist nicht gestattet. Infolge des Formalismusbeschlusses 1951 kommt es an der HGB zu einer von Kollegen gesteuerten Kampagne gegen die künstlerische Arbeit des weltoffenen Max Schwimmer. Daraufhin verlässt er Leipzig und geht an die Kunsthochschule nach Dresden.¹⁷³ Sein Schüler, der 1950 dem neugegründeten VBKD beigetreten war, bricht im gleichen Jahr sein Studium nach insgesamt vier Jahren ohne Abschluss ab, heiratet - die Ehe hält bis 1957 - und lebt die folgenden drei Jahre als Freischaffender. Er verdient seinen Lebensunterhalt unter anderem als Werbegraphiker auf der Leipziger Messe.

Aus dieser frühen Phase ist neben einer Anzahl altmeisterlich gehaltener Porträts unter anderem das Bild *Lernende Jugend* (Abb. 20) in seiner ursprünglichen Fassung erhalten. 1952 für die Kreisberufsschule in Oschatz gemalt, thematisiert es am Beispiel sich bildender und von Älteren lernender junger Menschen die Hoffnung auf eine neue, solidarische Gesellschaft. Im Stil des sozialistischen Realismus und an das Vorbild der Peredwischniki angelehnt, wird hier eine leicht verständliche und im Anspruch didaktische Arbeit geschaffen. Jeder Betrachter kann in den Dargestellten unschwer seine eigenen Nachkommen erkennen oder - im übertragenen Sinn - sich selbst als Lernenden, der sich die Ideologie mit Hilfe erfahrener Lehrer und durch das Studium der Literatur erarbeitet.

Ein 1954 angelegtes, sich auf die bürgerliche Revolution im 19. Jahrhundert beziehendes Werk mit dem Titel *1848 in Leipzig* (Abb. 21), das auf Bestellung für die Goethe-Schule der Stadt gemalt wird, zeigt eine Menschenansammlung auf dem dortigen Marktplatz als klassisches Historien- bzw. Ereignisbild. Auf Grund seiner Ausbildung beschäftigt sich Heisig in den fünfziger Jahren aber vorrangig mit den Möglichkeiten der Graphik, wobei er sich - ganz im Sinne der

¹⁷² Gillen, 2003, S. 33. Kurt Massloff (1892 - 1973), Studium der Malerei an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe Leipzig 1912 bis 1915. Seit 1927 KPD-Mitglied, ab 1946 SED-Mitglied, von 1947 bis 1958 Rektor der HGB. In: *Biographisches Handbuch der SBZ/DDR*, 1997, S. 517.

¹⁷³ Vgl. Rehberg: *Expressivität zwischen Machtkalkül und »produktiver Verunsicherung«*. *Bernhard Heisig als > Motor< und Integrationsfigur der Leipziger Malerei*; in: *Ausst.-Kat.* 2005, S. 286, 287. Vgl. auch Gillen, 2003, S. 40 - 47.

Erberzeption - der *Pariser Kommune* und der *Aufbahrung der Märzgefallenen* (Abb. 22) zuwendet, die er bei Menzel studiert (Abb. 23).¹⁷⁴

Arbeiten, die er für die III. Deutsche Kunstausstellung 1953 einreicht, werden abgelehnt. Dennoch wird er im gleichen Jahr - zu Beginn des liberaleren Kurses der Partei und nur durch diesen erklärbar - als Mitglied in die Jury der Bezirkskunstausstellungen gewählt. Auf diese Weise gewinnt er an Einfluss auf die Tätigkeit des VBK in seinem Gebiet. Schon 1954, zu Beginn seiner Laufbahn an der HGB¹⁷⁵, äußert er sich kritisch über die damals noch jährlich zur Messe stattfindende Bezirksausstellung. Er lobt die handwerkliche Ausführung der vorgestellten Arbeiten, vermisst aber - vor allem bei den jungen Kollegen - den Mut, ausgetretene Wege im Sinne des gesellschaftlichen Auftrags zu verlassen.¹⁷⁶ Die Exponate der folgenden beiden Bezirksausstellungen 1955 und 1956 bezeichnet er als oberflächlich, inhaltlich mittelmäßig und ideologisch missverständlich, die Künstler als zu stark reglementiert.¹⁷⁷

Mit einer Lithographiefolge, die seine eigenen Kriegserlebnisse reflektiert, illustriert Heisig um 1955/ 56 Ludwig Renns Roman *Krieg*.¹⁷⁸ Gerade die Sparsamkeit der Mittel, mit denen Renn die Schrecken des Ersten Weltkrieges schildert, empfindet der Maler als modern und eindrucksvoll.¹⁷⁹ Auf die Aufstände in Ungarn reagiert er 1956 mit Steindrucken zur *Pariser Kommune*, die von der im gleichen Jahr in der DDR neu aufgelegten *Geschichte der Kommune von 1871* von Prosper Olivier Lissagaray inspiriert sind.¹⁸⁰

1954 hatte Heisig vom Kulturfonds und dem Museum für Deutsche Geschichte in Berlin, in dem die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung „im Geiste des Patriotismus“¹⁸¹ präsentiert werden sollte, den Auftrag bekommen, den Kapp-

¹⁷⁴ Da erste Zeichnungen zum Thema 1953 entstehen, könnte eine Verbindung zu den Ereignissen vom 17. Juni 1953 vermutet werden.

¹⁷⁵ Er tritt als Assistent in den Lehrkörper der HGB ein.

¹⁷⁶ Heisig: *Zur Leipziger Kunstausstellung 1954*; in: *Bildende Kunst*, 5/ 6, 1954, S. 81.

¹⁷⁷ Vgl. Heisig: *Leipziger Bezirkskunstausstellung*; in: *Bildende Kunst*, 6, 1955, S. 476, 477. Vgl. auch ders.: *Junge Künstler in Leipzig*; in: ebd., 3, 1956, S. 127 - 131, und ders.: *Leipziger Bezirkskunstausstellung*; ebd., 1, 1957, S. 66, 67.

¹⁷⁸ Ludwig Renn: *Krieg*. Mit 24 Lithographien von Bernhard Heisig. Reclam, Leipzig 1979.

¹⁷⁹ Heisig im Gespräch mit Henry Schumann, 1976; in: *Ruhig mal die Zähne zeigen*, 2005, S. 138.

¹⁸⁰ Vgl. K. M. Kober: *Gedanken zur Leipziger Malerei*; in: *Bildende Kunst*, 9, 1972, S. 446. Lissagaray: *Geschichte der Kommune von 1871*, Ruetten & Loening, Berlin (Ost) 1956. Das Werk wurde in deutscher Sprache erstmals 1877 bei Bracke in Braunschweig herausgegeben, 1953 dann in der DDR bei Ruetten & Loening, Berlin.

¹⁸¹ Gillen, 2003, S. 80.

Putsch von 1920 künstlerisch zu bearbeiten.¹⁸² Seinerzeit war es nicht nur in Berlin, sondern auch im Ruhrgebiet zu Aufständen gekommen, zu denen der Künstler 1956 vor Ort recherchiert. In Essen will niemand mit ihm, einem DDR-Bürger, über die Ereignisse sprechen. An einem Wasserturm, dem Zentrum der Kämpfe zwischen den reaktionären Kräften und der kommunistischen Roten Ruhrarmee, findet er schließlich eine Gedenktafel, die den Hergang des Geschehens beschreibt.¹⁸³ An diesem Ort hatten die Kommunisten eine Kompanie Polizisten erschlagen, die sich ihnen bereits ergeben hatten. Der gründlichen Überprüfung der tatsächlichen Umstände und der folgenden Ablehnung des Auftrags ist es zu verdanken, dass Heisig nicht zur Glorifizierung ihrer Rolle und damit zu einer Verfälschung der historischen Tatsachen beigetragen hat.

Seinem Naturell entsprechend, das auf Mitbestimmung und Mitgestaltung zielt, nimmt er 1956 den Posten eines Dozenten und Leiters der Fachklasse für Graphik an der HGB an. Da er keinen Studienabschluss hat, muss er nun sein Diplom nachholen.¹⁸⁴ Als er im gleichen Jahr seinem ehemaligen Lehrer Walter Münze als Vorsitzender des VBK im Bezirk Leipzig nachfolgt, gewinnt er an kulturpolitischem Einfluss, bleibt aber für seine Kritiker ein unsicherer, eher bürgerlicher Kandidat.¹⁸⁵ Mit dem durch die Beförderung gewachsenen Selbstbewusstsein präsentiert er 1956 eine Serie lithographierter *Köpfe*¹⁸⁶, die sich die Malweise Max Beckmanns zum Vorbild nehmen.¹⁸⁷ Dessen Weltanschauung wird in der Zeitschrift *Bildende Kunst* von dem Kunsthistoriker Wolfgang Hütt diskutiert, der eine vorsichtige Annäherung an den bisher von offizieller Seite zurückgewiesenen Expressionismus versucht und den

¹⁸² Für die DDR-Funktionäre gehörte „der Kampf der Arbeiterklasse [...] gegen den Kapp-Putsch [...] zu den Höhepunkten des Klassenkampfes gegen den deutschen Imperialismus und Militarismus in den Jahren der Weimarer Republik.“ Erwin Könnemann/ Hans-Joachim Krusch: *Aktionseinheit contra Kapp-Putsch*, 1972. Bei diesem Putsch hatten reaktionäre Kräfte, aber keineswegs *alle* Offiziere, versucht, gegen die im Versailler Vertrag von den Deutschen zugesagte Truppenreduzierung mobil zu machen. Es kam zur Auflösung der Nationalversammlung, zur Flucht der Regierung aus Berlin, zum Generalstreik und zu blutigen Kämpfen zwischen der Reichswehr, dem Volk und den Kommunisten. Vgl. Johannes Erger: *Der Kapp-Lüttwitz-Putsch*, 1967.

¹⁸³ Vgl. Gillen, 2003, S. 82. Die Rote Ruhrarmee hatte das Ruhrgebiet erobert, während der von den Putschisten zum Reichskanzler erklärte Wolfgang Kapp und seine Helfershelfer in Berlin zur gleichen Zeit zurücktraten. Vgl. auch die Darstellung des Künstlers in seinem Brief an Monika Flacke, Leiterin des Museums für Deutsche Geschichte. In: *Ausst.-Kat. Auftrag: Kunst 1949 - 1990*, 1995, S. 129.

¹⁸⁴ Vgl. Rehberg, *Ausst.-Kat.* 2005, S. 289 und Anm. 77, S. 304.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 290, 304. Rehberg belegt die Unangepasstheit Heisigs mit zahlreichen HGB-Protokollen aus der Zeit. Vor allem Kurt Massloff ist der erklärte Gegner des Malers.

¹⁸⁶ Vgl. Sander, 1992, S. 109.

¹⁸⁷ Vgl. Gillen, 2003, S. 87.

Unfehlbarkeitsanspruch des sozialistischen Realismus zumindest in Frage stellt.¹⁸⁸

Ein weiteres Indiz dafür, dass Heisig der offizielle Kanon zu einseitig wird, ist seine Teilnahme an einer zunächst nicht genehmigten Atelierausstellung im Spätherbst 1956 in Leipzig, die neben den ostdeutschen abstrakt arbeitende Künstler aus der *Neuen Gruppe Rheinland-Pfalz* vorstellt.¹⁸⁹ Der Vorstoß trägt zur Bereicherung und Veränderung des schematischen Kunstbetriebs der DDR bei¹⁹⁰ und unterstützt den vom Chefredakteur der *Bildenden Kunst*, Herbert Sandberg schon ein Jahr zuvor formulierten Anspruch, 'neue Wege' für die Kunst suchen zu müssen.¹⁹¹

Das später zerstörte Bild *Kommunarden* (Abb. 26) wird wegen vermeintlicher Ähnlichkeit mit Oskar Kokoschkas als dekadent angesehenem Triptychon *Thermopylae* (Abb. 27) zur IV. Deutschen Kunstausstellung 1958/ 59 nicht zugelassen.¹⁹² Nur eine Porträtzeichnung, die die Mutter darstellt, wird angenommen. Lithographien zum Thema der *Pariser Kommune*, die vom 14. Juni bis 19. Juli 1959 auf der 5. Bezirkskunstausstellung gezeigt werden, sind dem Kunsthistoriker und Parteifunktionär Joachim Uhlitzsch inhaltlich zu unklar.¹⁹³

¹⁸⁸ Hütt: *Realismus und Modernität*; in: *Bildende Kunst*, 10, 1956, S. 565 - 567.

¹⁸⁹ Die Ausstellung findet im Dachgeschoss des Dimitroff-Museums statt, ist privat organisiert, nicht genehmigt und daher juryfrei. Vgl. Gillen, 2003, S. 84. Trotz der hier feststellbaren Risikobereitschaft reagiert Heisig - möglicherweise durch seine hohen Ämter eingeschränkt - erst 1965, nachdem er als Rektor der HGB abgelöst worden ist, auf die beiden Picasso-Ausstellungen des Jahres (*Lithographien, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen Picassos*; Galerie Henning, Halle; Wanderausstellung *Pablo Picasso - Der Maler und sein Modell*; u.a. in Leipzig, Erfurt und Bernburg), die von Kollegen wie z.B. Willi Sitte, Hermann Bachmann, Herbert Kitzel und Horst Zickelbein intensiv rezipiert wurden. Vgl. Roland März: *Rezeptionen*; in: *Ausst.-Kat. Kunst in der DDR*, 2003, S. 142, 143. Vgl. auch *Picassoides I* und *II* (Abb. 24, 25).

¹⁹⁰ Vgl. Heisig: *Atelierausstellung in Leipzig*; in: *Bildende Kunst*, 3, 1957, S. 168. Vgl. auch hub: *Experiment und Epigonentum. Atelierausstellung junger Leipziger Künstler*; in: *Sächsisches Tageblatt* vom 9. Dezember 1956, S. 5. 'hub' verurteilt besonders die unübersehbaren Bezüge zu Kokoschka, Klee und Miro, zudem den Egoismus der Künstler, die nur ihr Werk vorstellen, nicht aber ihrem pädagogischen Auftrag nachkommen.

¹⁹¹ Sandberg: *Neue Wege suchen*; in: *Bildende Kunst*, 2, 1955, S. 148.

¹⁹² Vgl. Gillen, 2003, S. 101.

¹⁹³ Uhlitzsch: *Auf dem Weg zur sozialistischen Kunst. Zur 5. Bezirksausstellung des Verbandes bildender Künstler in Leipzig*; in: *Leipziger Volkszeitung* vom 25. Juni 1959, S. 5; vgl. ders.: *Gefühlsmäßige Vertiefung. Zur V.(sic!) Bezirksausstellung des VBKD Leipzig*; in: *Neues Deutschland* vom 9. Juli 1959, S. 5. Uhlitzsch (1919 - 1989) war seit 1946 SED-Mitglied und hatte verschiedene hohe Parteiämter inne. Von 1951 bis 1958 war er Dozent und stellvertretender Direktor an der HGB, ab 1963 bis 1987 Direktor der Dresdner Gemäldegalerie. Vgl. *Biographisches Handbuch der SBZ/ DDR 1945 - 1990*, 1997, S. 946.

Im Oktober 1959 muss Heisig schließlich den Vorsitz des Verbandes im Bezirk Leipzig an den parteikonformen Genossen Heinrich Witz abgeben.¹⁹⁴ Auf dem Vierten Kongress des VBKD im Dezember in Berlin sieht er sich mit dem Vorwurf des Revisionismus und der Unterstützung der Thesen Lukács` konfrontiert.¹⁹⁵ Hochschulkollegen werfen ihm zudem vor, seine pädagogischen Aufgaben nicht zu erfüllen und kein Verhältnis zum sozialistischen Kollektiv zu haben.¹⁹⁶ Mit der Entgegnung, nicht nur ein parteikonformer sei auch ein guter Lehrer¹⁹⁷ scheint Heisig tatsächlich dem Postulat des Ungarn nach zunehmender Kritik an der Realität entgegenzukommen. Ein an Max Klinger orientiertes Auftragsbild, *Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920* (Abb. 29)¹⁹⁸, verleiht seinen Überzeugungen unmittelbar Ausdruck. Sein expressiver, subjektivistischer Ansatz, der nicht im Sinne des Klassenkampfes ausschließlich für die Arbeiter Stellung bezieht, steht in Opposition zu den Forderungen der Partei.¹⁹⁹ Das Bild findet folglich bei den DDR-Kritikern keinerlei Erwähnung.²⁰⁰

Trotz der in vielen Belangen negativen Beurteilung wird Heisig 1961 zum Professor berufen und zum Rektor der HGB gewählt. Dort richtet er umgehend und gegen den erklärten Willen des Kulturministeriums eine Klasse für farbige Gestaltung ein, die den auf Graphik und Buchkunst konzentrierten Lehrplan erst jetzt für die freie Malerei öffnet.²⁰¹ Auf der 6. Bezirkskunstausstellung präsentiert

¹⁹⁴ Dessen Bild mit dem Titel *Der neue Anfang* (Abb. 28) trifft genau die Vorstellungen der Funktionäre vom sozialistischen Realismus. Vgl. Feist/ Gillen/ Vierneisel, S. 499.

¹⁹⁵ Vgl. Vierter Kongress des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands. Protokollband 1. bis 5. Dezember 1959; o. J., S. 57 - 65. AdK-O, ZAA 5194/ 2.

¹⁹⁶ Vgl. Kaiser, 2005, S. 280.

¹⁹⁷ Vgl. Bernhard Heisig: *Es gibt keine Kunst an sich*; in: *Bildende Kunst*, 4, 1960, S. 213 - 218.

¹⁹⁸ Bei diesem Bild handelt es sich um eine Auftragsarbeit für die SDAG Wismut, Uranbergbau im Erzgebirge. Die erste Fassung von 1960, die die Züge der Arbeiter porträtartig durchkomponiert, wird 1984 grundlegend überarbeitet. Die Physiognomien verschwinden nun unter Stahlhelmen. Auf die Nähe zu Klinger weist Gillen hin: *Auftrag der SDAG Wismut: Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920*; 2005, S. 87.

¹⁹⁹ In einem am 20. April 1995 mit dem Künstler Lutz Dambeck geführten Gespräch macht Heisig darauf aufmerksam, dass er hier die Ereignisse des 17. Juni 1953 verarbeite. Dambeck aber wirft ihm vor, nicht offen Stellung zu diesem Aufstand bezogen, sondern zur „Kompromißformel“ Gera gegriffen zu haben, um „unter der Maske des ‚richtigen‘ Themas“ das Erlebte vorzuführen. Vgl. Lutz Dambeck: *Interview mit dem Maler Bernhard Heisig am 20. April 1995 für den Film »Dürers Erben« in Strodehne/ Havelland*; unpaginiert. Eine Kopie dieses Interviews hat mir Dambeck freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

²⁰⁰ Nur die Einschätzung einer polnischen Kritikerin wird veröffentlicht. Vgl. Helena Krajewska: *Die Dresdner >Fünfte< aus polnischer Sicht*; in: *Bildende Kunst*, 4, 1964, S. 212.

²⁰¹ Vgl. Rehberg, 2005, S. 292. Die Malklasse geht zurück auf die beharrliche Verweigerung einiger seiner Schüler, weiterhin zum Unterricht zu erscheinen, solange es diese Klasse nicht gäbe. Dennoch war es schließlich Heisigs Verdienst, diese beim

er eine seiner beiden später zerstörten Arbeiten *Pariser Märztage* (Version I: Abb. 30; Version II: Abb. 31). Sie zeigt die auf den Kampf wartenden Kommunarden. Wie das Geraer Bild erregt auch dieses das Missfallen der Medien, weil es die Vorstellung vom mit revolutionärem Elan voranstürmenden Proletariat nicht bediene, sondern stattdessen „ein letztes Aufgebot“ vorstelle.²⁰² Obwohl der Maler zu diesem Zeitpunkt der erwünschten „Ästhetik des deutschen Frühklassizismus“ folgt, die die Einheit von Zeit, Ort und Raum [...] herausstellt²⁰³, gelingt es ihm nicht, den zur Basis einer Ästhetik des sozialistischen Realismus erklärten „fruchtbaren Augenblick“ aus Lessings Kunsttheorie von 1766²⁰⁴ im Sinne der Funktionäre ‚richtig‘ auszuwählen.

Auf dem V. Kongress des VBKD vom 24. bis 26. März 1964 in Berlin greift Heisig in einem kritischen Redebeitrag das Harmonie- und Optimismusdiktat und die kulturpolitische Abschirmung seines Landes gegen den Westen an.²⁰⁵ Der Künstler habe entgegen der offiziellen Auflagen geradezu die Aufgabe, allen Ereignissen seiner Zeit kritisch zu begegnen, auch wenn er damit ärgere und provoziere.²⁰⁶ Es folgen Verhöre und Selbstkritik²⁰⁷, eine strenge Rüge mit Eintragung in das Parteibuch, nicht aber der Ausschluss aus der SED. In einem Kommentar zur Tagung findet sich die Formulierung, die ihn als den „bisherigen

Ministerium auch durchzusetzen. Gespräch mit Hartwig Ebersbach am 10. März 2006 in Leipzig, Tonbandprotokoll.

²⁰² Vgl. Uhlitzsch: *Die VI. Bezirkskunstausstellung*; in: *Junge Kunst*, 2, 1962, S. 48.

²⁰³ Gillen, 2003, S. 96.

²⁰⁴ Lessing entdeckt den ‚fruchtbaren Augenblick‘ dort, wo in der auf den bestimmten Moment konzentrierten bildlichen Darstellung (im Gegensatz zur Poesie, die auch das Davor und das Danach beschreiben kann) das Äußerste an Empfindung zurückgehalten wird. So bleibt es der Phantasie des Betrachters überlassen, Vorausgegangenes bzw. Folgendes zu imaginieren. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; in: Karl Lachmann: *Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften*, Bd. 9, 1893, S. 19, 20. Die Relevanz von Lessings Ansatz für die Kunsttheorie der DDR lässt sich an einer Studie mit dem Titel *Die Bedeutung von Lessings Schrift ‚Laokoon‘ für die Herausbildung einer bürgerlich-realistischen Theorie und für die Entwicklung der deutschen sozialistischen nationalen bildenden Kunst* ablesen, die 1961 veröffentlicht wird. Ihr Autor Gerhard Winkler, der zu dieser Zeit SED-Gebietssekretär für Kultur bei der SDAG Wismut und persönlich verantwortlich für Aufträge an Bernhard Heisig ist, erkennt die Erfassung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ vor allem in der Malerei des parteikonformen Künstlers Heinrich Witz. Witz folgte dem Bitterfelder Weg und schuf im Zusammenwirken mit den Arbeitern der Wismut ein Bild mit dem Titel *Der neue Anfang*, das den ‚fruchtbaren Augenblick‘ - nach Winkler - erfasst haben soll. Vgl. Winkler, 1961, S. 224 - 243. Vgl. auch Gillen, 2003, S. 52.

²⁰⁵ Vgl. Goeschen, S. 425, 426.

²⁰⁶ Ebd., S. 428. Auch andere Künstler wie z. B. der Bildhauer Fritz Cremer und Hermann Raum, beginnen, offen Kritik an der Kulturpolitik der SED zu üben. Cremers Diskussionsbeitrag auf dem V. Kongress des VBK, 24. - 26. März 1964, und die Reaktionen der Genossen: VBK-ZV 70, Bl. 000039 - 59.

²⁰⁷ Selbstkritik Bernhard Heisigs, verlesen von Bernhard Heisig am 10. Juni 1964 in der ‚Möwe‘ in Berlin. VBK-ZV, 70, Bl. 000062 - 88, 11. 6. 1964.

Rektor der Leipziger Hochschule²⁰⁸ bezeichnet, ein wesentliches Detail, weil er dann zum Zeitpunkt seines Beitrags der Institution schon nicht mehr vorstand. Er habe, so die Kunsthistorikerin Gisela Schirmer, fünf Wochen vor dem Kongress - nämlich am 19. 2. 1964 - seinen schon genehmigten Rücktritt damit begründet, dass seine Gesundheit angegriffen sei und er mehr Zeit für seine künstlerische Arbeit benötige.²⁰⁹ Demzufolge stimmt es nicht, dass er wegen seines Redebeitrags abgesetzt worden sei, wie Ulrike Goeschen 2001 behauptet, sondern erklärt vielmehr dessen wagemutige Unverblümtheit.²¹⁰

Die 7. Bezirkskunstausstellung 1965 präsentiert mit der *Pariser Kommune* (Abb. 32) von Bernhard Heisig, *Kain* (Abb. 33) von Wolfgang Mattheuer und *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (Abb. 34) von Werner Tübke²¹¹ Kernthemen der drei Leipziger Professoren, mit denen sich eine zunehmende Verschlüsselung ihrer Malerei ankündigt. Heisigs später von ihm selbst vernichteter Beitrag, der sich an der 1989 hergestellten Replik studieren lässt (Abb. 35), mutet in der Darstellung einer Bürgerkriegsszene zunächst wie ein Ereignisbild an, verweist auf einer zweiten Ebene jedoch auf das *allen* am Kampf Beteiligten zugefügte Leid. Diese Interpretation wird einerseits wegen ihrer „niederdrückenden Wirrnis“ und ihres „Mangels an historischer Wahrheit“ missbilligt²¹², von der neuen Leipziger Sektion Kunstwissenschaft und Kunstkritik des VBKD dagegen wegen der noch im Sterben „unbeugsamen“ Kommunarden, wegen der „schrecklichen Dynamik des Geschehens“ gelobt.²¹³

Obwohl Heisigs Malerei noch immer nicht die in sie gesetzten Erwartungen erfüllt, wird das schon seit Jahren anerkannte graphische Œuvre, insbesondere

²⁰⁸ Kurzinformation über den Verlauf des V. Kongresses des VBKD 1964, SAPMO/ DDR, DY 30/ IV A 2/ 2.024/ 37, Bl. 12 - 15, hier Bl. 13.

²⁰⁹ Vgl. Schirmer, 2005, S. 31.

²¹⁰ Vgl. auch Rehberg, 2005, S. 305, Anm. 111.

²¹¹ Von diesem Bild gibt es drei verschiedene Fassungen.

²¹² Jutta Schmidt: *Über die Gestaltung des sozialistischen Menschenbildes. Vor der VI. Deutschen Kunstausstellung*; in: *Einheit*, 11, 1966, S. 1438. Vgl. auch Klaus-Dieter Walther: *Brief zu einem Bild*; in: *Leipziger Volkszeitung* vom 6. November 1965, S. 6. Gillen weist darauf hin, dass sich hinter diesem Namen Werner Krecek oder der IM 'Hans Kaufmann' verbirgt; vgl. Gillen, 2003, S. 136. Tübkes mehrschichtiges Simultan- und Komplexbild mit seinen Metaphern und Allegorien wird für seine Intellektualität getadelt, die beim Betrachter keine Emotionen hervorrufe. Vgl. Herbert Letsch: *Vom Wollen und von Lösungen*; in: *Bildende Kunst*, 3, 1966, S. 165.

²¹³ Vgl. Günter Meissner: *Ein Bild der Kommune*; in: *Leipziger Volkszeitung* vom 30. Oktober 1965, S. 6. Der Autor hebt die „suchende, nie zufriedene Haltung Bernhard Heisigs [hervor], der sicher aus innerster Überzeugung der Hauptfrage unseres Seins, Kampf gegen Tod und Unterdrückung, noch manches aufrüttelnde Bild widmen wird.“ Ebd. Der Sektion gehören außer Meissner Dieter Gleisberg, Henry Schumann und Kober an. Vgl. Gillen, 2003, S. 134.

die Blätter zu *Mutter Courage und ihre Kinder* im gleichen Jahr mit dem Preis des Illustratorenwettbewerbs ausgezeichnet. Die Lithographie *Der faschistische Alptraum* gewinnt - ebenfalls 1965 - die Goldmedaille für Graphik, die dem Künstler auf der Internationalen Buchkunstausstellung in Leipzig - allerdings von einer überstaatlichen Jury - zuerkannt wird. In diesem Zusammenhang ist die Ausstellung des gleichnamigen Zyklus` im Kunstverein in Würzburg zu verstehen.²¹⁴ 1968 gibt Heisig, von der beständigen Bevormundung entnervt, seine Lehrtätigkeit an der HGB auf und lebt zunächst freischaffend. Eine zweijährige Parteischulung, während der er nicht einmal hätte malen dürfen²¹⁵, kann er auf diese Weise umgehen.

Als würde er das eigene Leben zwischen öffentlicher Anerkennung und Ablehnung spiegeln, beschäftigt er sich in diesen Jahren erstmals mit dem Ikarus-Mythos. Ihm widmet er sich bis heute, er ist ihm Gleichnis des Scheiterns und Sinnbild des wagenden, kreativen Menschen. Nachdem der Künstler aber weder mit seinem Versuch, das Kommune-Thema im Sinne der Partei zu bewältigen, noch mit seinem übermalten, zum 20. Jahrestag der Gründung der DDR auf der Bezirkskunstausstellung 1969 gezeigten Brigade-Bild, dem ein Kritiker amorphe, destruktive und morbide Züge bescheinigte²¹⁶, Anerkennung gewinnen konnte, scheint er Ende der sechziger Jahre eine zweite Karriere systematisch vorzubereiten. Dabei helfen ihm die Löschung der Rüge im Parteibuch und seine neuen, an die gesellschaftlichen Erwartungen „relativ angepaßten“²¹⁷ Bilder: *Brigadier I und II, Lenin und Dimitroff*²¹⁸ (Abb. 3 - 5, 36). Mit diesen Porträts demonstriert er eine „offen praktizierte Nähe zur Macht“, die ihm „im Umfeld des sogenannten »Lenin-Jahres« schon 1970 endlich die unverhohlene Anerkennung der Politprominenz“²¹⁹ einbringt. Dennoch bleibt eine grundsätzlich misstrauische Haltung ihm gegenüber weiterhin bestehen, was die

²¹⁴ Heisig darf seinerzeit nicht nach Würzburg reisen. Vgl. Heisig-Korrespondenz vom 20. April 2008.

²¹⁵ Vgl. Lahann, 1996, S. 399 und Rehberg, 2005, S. 295.

²¹⁶ Vgl. Herbert Letsch: *Handschrift - Expressivität - Ideologie*; in: *Leipziger Volkszeitung* vom 24. Mai 1969, S. 14. S. a. (Vorname abgekürzt) V. Frank, der den lachenden Arbeiter im Brigadebild lobt, aber den „lockeren Duktus, der manchem Besucher den Zugang erschweren“ könnte, kritisiert. Frank: *Vitalität und Gedankenreichtum. Zu Werken Prof. Bernhard Heisigs in der Bezirkskunstausstellung zum 20. Jahrestag der DDR*; in: *Sächsisches Tageblatt* vom 29. 6. 1969, S. 4.

²¹⁷ Vgl. Rehberg, 2005, S. 295. Heisig weist im Interview mit Rehberg selbst auf diese Anpassung an die Wünsche der politischen Auftraggeber hin. Vgl. ebd., S. 266.

²¹⁸ Georgi Dimitrow, 1882 - 1949, war ab 1946 bulgarischer Ministerpräsident.

²¹⁹ Kaiser, 2005, S. 274, 275.

SED veranlasst, 1970 einen ersten inoffiziellen Mitarbeiter der Staatssicherheit auf ihn anzusetzen.²²⁰

Gleichwohl beginnt Heisig, wieder eine wichtige Rolle im kulturellen Leben der DDR zu spielen. Noch im gleichen Jahr wird er zum Mitglied des Zentralvorstandes des VBKD gewählt, 1972 erhält er den Vorsitz des VBK im Bezirk Leipzig, wird in die Akademie der Künste aufgenommen und zum Leiter der Meisterklasse für Malerei an der HGB bestellt.²²¹ In den Folgejahren empfängt er eine Vielzahl hoch dotierter Preise.²²² Dabei nehmen vor allem Staatspreise wie der Nationalpreis, der Vaterländische Verdienstorden und die Johannes R. Becher-Medaille eine besondere Rolle ein, werden sie doch allein an Kunstschaffende verliehen, die sowohl hervorragende Leistungen erbracht als auch „zur Erhöhung des internationalen Wirkens der DDR“²²³ beigetragen haben. Verschiedene Einzelausstellungen unterstreichen ab 1973 die zunehmende Anerkennung im In- und Ausland.²²⁴

Die genannten Auszeichnungen, das Interesse an seiner Arbeit auch im Westen und die damit einhergehenden Deviseneinnahmen für den Staat machen aus Heisig einen der 'Starmaler' der DDR. Öffentliche Aufträge kommen seinem Bedürfnis entgegen, sich während des Arbeitsprozesses mit der Gesellschaft bzw. ihren Vertretern auseinanderzusetzen, um - wie er sich ausdrückt - der Beliebigkeit zu entgehen.²²⁵ Obwohl er schon früh dem vorgegebenen

²²⁰ Oskar Erich Stephan mit dem Tarnnamen *Bertallo*. Vgl. Kaiser, 2005, S. 278.

²²¹ Vgl. Ausst.-Kat. *Bilder aus Deutschland*; Evelyn Weiss, Hg.; Museum Ludwig 1990, S. 102.

²²² Kunstpreis der Stadt Leipzig, 1970; Preis der Intergrafik, 1971; Nationalpreis, 1972; Kunstpreis des FDGB, 1973; Vaterländischer Verdienstorden in Gold und Theodor-Körner-Preis der Nationalen Volksarmee, 1974; Johannes R. Becher-Medaille in Gold, 1975; Nationalpreis I. Klasse, 1978; Hans-Grundig-Medaille, 1983; Ehrenspange zum Vaterländischen Verdienstorden, 1985. Vgl. Gillen, 2003, S. 170.

²²³ *DDR-Handbuch*, S. 133.

²²⁴ Vgl. Ausst.-Kat. *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten*, 1998, S. 308.

²²⁵ Diesen Standpunkt vertritt Heisig ganz bewusst, um sich von der westlichen Kunstszene und deren Unabhängigkeitsanspruch abzugrenzen. Vgl. Heisig im Gespräch mit Helmut Schmidt, moderiert von Marie Hüllenkremer; in: Gillen/ Haarmann: *Kunst in der DDR. Künstler/ Galerien/ Museen/ Kulturpolitik/ Adressen*, 1990, S. 382.

Mattheuers Verhältnis zum Staat ist anders. Er, der offiziell nur für den Palast der Republik 1975 in Berlin tätig wird, legt schon 1973 seinen Lehrauftrag an der HGB nieder. Ein Jahr zuvor stellt er in seinen Aufzeichnungen seine Situation dar, die als exemplarisch für Kollegen in vergleichbarer Lage gelten kann und zugleich die Gegenposition Heisigs besonders deutlich werden lässt: "[...] es darf nicht so weitergehen. Ich muß mich zurückziehen. Nur zieht es mich immer wieder hin, und ich bin schwach. Die Hochschule ist, nicht nur für mich, ein giftiger Magnet, [...]. Dieses Band, es gibt noch andere, müßte ich zerschneiden. [...] Jedes weitere Jahr ist Verlust an Lebensmut, an Selbstachtung. Angst breitet sich aus." Mattheuer: *Aus meiner Zeit*, 2002, S. 48.

Themenkanon gefolgt war, findet er jetzt zu Lösungen, die die eigene Flexibilität und die Bereitschaft, sich auf Zugeständnisse im Interesse der Ideologie einzulassen, sichtbar machen. Erstes Zeugnis davon gibt die 1971/ 72 gemalte vierteilige Fassung der *Kommune* (Abb. 9) für den Rat des Bezirkes. Zum Wohlgefallen der Kritik wird der Kampf des Volkes, der sich in den nachfolgenden Jahrzehnten durch reaktionäre Kräfte nicht mehr unterdrücken lässt, positiv und zukunftsweisend inszeniert.²²⁶ 1972 folgt der Auftrag für das Wandbild *Gestern und in unserer Zeit*. Die Entstehungsphase wird von Karl Max Kober, ab 1974 als IM, aufmerksam begleitet.²²⁷ Das Polyptychon für die Parteizentrale entpuppt sich - wie zu diesem Zeitpunkt nicht anders zu erwarten - als ein sowohl den Wünschen der SED entgegenkommendes, aber auch nicht unkritisches Werk.

Mit dieser und weiteren primär konformistischen Arbeiten dieser Zeit, die im zweiten Teil dieser Studie im Rahmen motivkundlicher Vergleiche mit dem Nachwendewerk vorgestellt werden, hat Heisig es seinerseits verstanden, den erwünschten persönlichen Einfluss auf die Entwicklung der Kulturpolitik der DDR auszubauen, wie sich an seiner Antwort auf eine Künstlerumfrage anlässlich der *documenta 6*, 1977, ableiten lässt.²²⁸

„Es ist sicher, daß wir [...] teilweise auch lernen mußten, einen engen Kontakt mit dem aufzunehmen, was man das Gesellschaftliche nennt. Heute ist es mir nicht möglich, irgend etwas zu machen, ohne diesen Begriff mit seiner Verantwortlichkeit im Hintergrund zu haben. [...] Immerhin habe ich die Chance, an einem Weltbild mitzuarbeiten. [...] Wir [die im VBKD organisierten Künstler] haben einen gewissen Einfluß und haben uns eine Reihe von Achtungssituationen erobert, so daß man [...] heute ein vernünftiges Partnerschaftsverhältnis verzeichnen kann. Man

²²⁶ Vgl. Harald Olbrich: *Voll schöpferischer Unrast*; in: *Bildende Kunst*, 1, 1972, S. 13 - 18. Vgl. auch Kober: *Gedanken zur Leipziger Malerei*; in: *Bildende Kunst*, 1, 1972, S. 3. Kober hält es für das besondere Verdienst der Leitungsgremien, dass die in Leipzig angesiedelten Künstler sich weiterentwickeln konnten. Vgl. Kober: *Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken*; in: *Bildende Kunst*, 9, 1972, S. 444 - 449.

²²⁷ In einer von Kobers Mitteilungen an die Staatssicherheit heißt es 1974: „Die offiziell hochgelobte [...] ‚Pariser Kommune‘ von 1971/ 72 [ist] zwar sein bisher größtes Werk, aber wohl nur in der Konzeption von hoher Bedeutung, nicht (oder noch nicht) in der gesamten Durchführung. Dort bestehen noch Brüche. Prof. H. ist selbstkritisch genug, um das zu erkennen.“ BStU, ASt Leipzig, AIM 1011/ 88/ II/ 1/ 000022 vom 3. 7. 1974. Die Schizophrenie des Systems offenbart sich darin, dass das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) Heisig im gleichen Jahr selbst um Mitarbeit angeht. BStU, MfS, BV Leipzig, AIM 2005/ 76, S. 167 - 170. Als der Kandidat zwei Jahre später erneut das Rektorenamt an der HGB antritt, wird das Vorhaben, das nie zur Ausführung kam, von Seiten des Ministeriums stillschweigend aufgegeben.

²²⁸ Die folgende Äußerung Heisigs, die den zeitlichen Rahmen der Betrachtung überschreitet, wird deshalb an dieser Stelle in die Überlegungen mit einbezogen, weil der Künstler selbst den Lernprozess beschreibt, der am Werk der sechziger und siebziger Jahre unmittelbar abgelesen werden kann. Während die Darstellung der Pariser Kommune den Funktionären in den sechziger Jahren noch als tragisch und damit nicht ideologiekonform erschien, ist das „Gesellschaftliche“ im Auftragsbild für die Parteizentrale wunschgemäß herausgearbeitet.

macht nichts für sich selber. Was ich immer wichtig finde, ist die Vorstellung des Gebrauchtwerdens.²²⁹

Heute macht sich der Maler den Vorwurf, dass er sich vom Unrechtssystem DDR gebrauchen ließ, dessen Machenschaften er zwar durchschaut, aber zugleich verdrängt habe.²³⁰

Paul Kaiser befasst sich in seinem Beitrag zur Hintergrundgeschichte von *Gestern und in unserer Zeit* im Katalog 2005 mit der zwiespältigen Situation, in der sich nicht nur Heisig seinerzeit befand, sondern alle Künstler, die Erfolg haben und mitgestalten wollten.²³¹ Sie hätten sich in einer „untergründigen Abhängigkeitsspannung“ befunden, die Treffen zwischen Künstlern und Funktionären hätten „ausweglos [zu] einem bildnerischen Kompromiß“ geführt.²³² Über das von Kaiser angeführte Erklärungsmodell hinaus hat Ursula Mattheuer-Neustädt, Künstlerin und Ehefrau des Kollegen Wolfgang Mattheuer und dem Maler bis heute freundschaftlich verbunden, bei ihm eine „Neigung zur großen Geste“ festgestellt.

„Sie und sein Repräsentationsehrgeiz [...] brachten Bernhard dann auch tatsächlich in die Nähe der Macht, [...]. Seine Malerei jedoch, in ihrer Spontaneität und Dynamik, ihrer Furiosität und Eigenständigkeit, begab sich nie völlig in den Dienst der Ideologie, auch nicht in den großen Auftrags- und Historienbildern.“²³³

Wie Heisig selbst mit dem Werk von 1974 in den Jahren nach der Wende umgeht und was sich an diesem Umgang ablesen lässt, versucht das folgende Kapitel herauszuarbeiten.

²²⁹ Baumann, S. 28, 29.

²³⁰ Vgl. Lahann, 1996, S. 418.

²³¹ Auch der Heisig-Schüler Hartwig Ebersbach betont den Wunsch des Lehrers nach Mitgestaltung, um den Sozialismus der DDR zu optimieren. Gespräch mit Ebersbach in seinem Atelier, Leipzig, 10. März 2006, Tonbandprotokoll.

²³² Kaiser, 2005, S. 275. Die Zitate beziehen sich auf Karl-Siegbert Rehberg: *Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den »Eigengeschichten« der beiden deutschen Nachkriegsstaaten*. In: Gert Melville/ Hans Vorländer (Hg.): *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*, 2002, S. 319 - 347. Auch Marina Farschid vom Rundfunk Berlin Brandenburg zitiert Heisigs Ehrgeiz: „Ich wollte was erreichen, mich durchbeißen. Mein Talent durchbringen.“ *Ausstellung: Bernhard Heisig – Die Wut der Bilder*; in: rbb, 22. 11. 2005, 10.00 Uhr.

²³³ Ursula Mattheuer-Neustädt: *56 Jahre. Zum 80. Geburtstag von Bernhard Heisig*, 2005, S. 7. Auch Gillen bezeichnet Heisig als „einen machtbewußten, in seiner Rebellion durch Selbstdisziplin und Einsicht in die Machtverhältnisse gebremsten Charakter“. Gillen, 2003, S. 151.

1.5. Die Überarbeitung der zweiten und dritten Leinwand von *Gestern und in unserer Zeit*, 2002/ 05

1.5.1. Zur Wiederauffindung des Polyptychons

Das Panorama *Gestern und in unserer Zeit* wird nach der Wende, wie der Mitarbeiter der Zeitschrift *art*, Tim Sommer, 2002 herausfindet, von Wilfried Frach als Beauftragtem der SED/ PDS abtransportiert.²³⁴ Zusammen mit anderen Arbeiten wollte der es zunächst nach Fürstenwalde und später nach Burg Beeskow bringen, den Depots für DDR-Kunst, gibt es dann aber doch direkt an Dieter Marks, einen Privatmann aus Berlin.²³⁵ Daraufhin bleibt es zunächst verschollen. Im Jahr 2000 reicht der Historiker und PDS-Abgeordnete Werner Bramke im Sächsischen Landtag eine kleine Anfrage nach seinem Verbleib ein.²³⁶ Ein Jahr später, im November 2001, wird Dieter Brusberg ein Lenin-Porträt Heisigs vom Sammler Knut Goth angeboten. Nachforschungen, die die Provenienz des Bildnisses klären sollen, führen über das Erfurter Auktionshaus Villa Benary, wo Goth das Leninbildnis ersteigert hatte, zum Einlieferer Dieter Marks.²³⁷ Bei ihm befindet sich noch immer das gesuchte Polyptychon, das Goth ebenfalls ersteht. Brusberg erwirbt die fünf Leinwände von Goth und betrachtet sich seit Februar 2002 nach eigenen Angaben als deren rechtmäßigen Besitzer²³⁸, ohne einen Gedanken darauf zu wenden, dass es sich möglicherweise um öffentliches Eigentum handeln könnte. Denn dazu gehörte zweifellos jeglicher SED-Besitz, der nach der Wende zunächst vom Amt zur Regelung offener Vermögensfragen (ARoV) später von dessen Rechtsnachfolgerin, der Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben (BvS) treuhänderisch verwaltet und schließlich dem Vermögen der Bundesrepublik zugeschlagen wurde.²³⁹

Wegen der genannten widrigen Entstehungsbedingungen sowie der jetzt als Kompromiss zwischen den eigenen künstlerischen Intentionen und der damals von der Partei geforderten „bildpolitischen Funktionalität“²⁴⁰ empfundenen

²³⁴ Vgl. Sommer: *Lenin wies den Weg zu Marks*; in: *art DAS KUNSTMAGAZIN*, 12, 2002, S. 122, 123; hier S. 122. Im weiteren wird die Zeitschrift *art* ohne den Zusatz 'DAS KUNSTMAGAZIN' zitiert.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 123.

²³⁶ Vgl. Sommer: *Wie die PDS Kunstgut ihrer Mutterpartei SED sucht*; in: *art*, 2, 2000, S. 111.

²³⁷ Vgl. Sommer, 2002, S. 122.

²³⁸ Vgl. Brusberg: *Gestern und in unserer Zeit*; in: *Brusberg, Dokumente 40*, 2003, S. 14.

²³⁹ Der erste Staatsvertrag zwischen der Modrow-Regierung der DDR und der BRD vom 18. Mai 1990 ersetzt den irreführenden Terminus „Volkseigentum“ durch „Staatseigentum“.

²⁴⁰ Vgl. Kaiser, 2005, S. 274, 275, 280.

Bildprogrammatische besteht der Künstler darauf, sich das fünfteilige Panorama erneut vorzunehmen. Obwohl Brusberg weiß, „daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Einzelteile“²⁴¹, betrachtet er die Leinwände eins und vier als eigenständige Haupt- und Meisterwerke.²⁴² Damit folgt er der Ansicht Kober, der genau diese Partien im Jahr ihrer Fertigstellung schon als überragend bezeichnet hatte.²⁴³ Für die drei anderen Leinwände, die auch Brusberg für nicht vollendet hält, schließt er sich der Meinung Heisigs an.²⁴⁴ Dennoch beschäftigt ihn die Frage, ob es sich bei dem Polyptychon nicht um ein unersetzliches Geschichtszeugnis handele, das es im Ist-Zustand zu konservieren gelte. Andererseits ist er der Überzeugung, dass es trotz aller Vorbehalte Heisigs Bild sei, das man ihm erneut zugänglich machen solle.²⁴⁵ Eduard Beaucamp, der Sammler Hartwig Piepenbrock und Peter-Klaus Schuster - der aber erst mit Schreiben vom 17. Juli 2002²⁴⁶ - bestärken ihn in seiner Auffassung, dass es das Recht des Malers sei, an allen Teilen weiterzuarbeiten.²⁴⁷

Zu dieser Zeit sind zwei der fünf Leinwände schon seit fast fünf Monaten im Atelier in Strodehne. Im Mai fordert Heisig die fünfte Tafel an, deren Herausgabe aber verweigert wird. Während des Hochwassers im August 2002 werden die beiden in Arbeit befindlichen Gemälde vorsorglich aus dem Haveldorf evakuiert und in einer Spedition in Berlin eingelagert. Dort werden sie von Schuster und dem zuständigen Kustos der Nationalgalerie, Fritz Jacobi, in Augenschein genommen. Im Anschluss daran wird die Herausgabe der zur Diskussion stehenden anderen Teile endgültig verweigert.²⁴⁸

Die BvS lässt die Leinwände versiegeln und macht nun ihren Anspruch Brusberg gegenüber geltend. Sie plant, das Polyptychon im Deutschen Historischen Museum in Berlin oder in Beeskow unterzubringen. Schließlich einigen sich die Parteien, dass die erst begonnene Überarbeitung zu Ende geführt werden darf. Die Kulturbeauftragten der BvS verlangen allerdings die Vorlage eines Konzeptes, was nach Aussage des Malers nicht einmal zu DDR-Zeiten hätte beigebracht werden müssen und was er - nach Angaben seines Galeristen, er

²⁴¹ Brusberg; in: Ausst.-Kat. *Farbe·Form·Zeichen*. 2002, S. 103.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Vgl. Kober, 1974, S. 13.

²⁴⁴ Vgl. Brusberg; in: *Brusberg, Dokumente 40*, 2003, S. 15.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Vgl. Kaiser, 2005, S. 279.

²⁴⁷ Auf seine Beratungen mit den Genannten und darüber hinaus mit dem Anwalt der Galerie weist Brusberg in einem Gespräch am 28. Januar 2006 in Berlin hin.

²⁴⁸ Vgl. Kaiser, 2005, S. 279.

selbst lässt diese Frage offen²⁴⁹ - letztlich auch in diesem Fall umgehen kann.²⁵⁰ Nachdem die BvS das Eigentum an dem Panorama 2003 auf die Nationalgalerie hat überschreiben lassen, befindet sich die Arbeit dort im Depot.

1.5.2 Zur Programmänderung

Analog zu den 1998 als *Bildentwicklung* bezeichneten Entwürfen (Abb. 267, 268) für den Fries im Deutschen Bundestag erarbeitet Heisig als Grundlage der Übermalung eine Studie mit dem Titel *In dieser Zeit* (Abb. 37). Dass es sich bei dieser Skizzierung nicht um das von der BvS geforderte Konzept handelt, kann allein aus der Äußerung Brusbergs abgeleitet werden. Der Skizze zufolge soll die erste Leinwand unverändert bleiben. Für die zweite und vierte sind marginale, für die dritte und fünfte, die das sozialismusfreundliche, an den Wünschen der SED ausgerichtete Programm und den Imperialismus vorstellten, jedoch gravierende Änderungen vorgesehen. Als der Maler zur Kenntnis nehmen muss, dass ihm die Tafeln eins und vier bis sechs nicht mehr zur Verfügung gestellt werden würden, legt er eine weitere, nur für den eigenen Gebrauch bestimmte Kompositionsskizze (Abb. 38) an, die für die zweite Leinwand einige Veränderungen und für die dritte zwei Motive aus den neunziger Jahren vorsieht: einen 'Pflichttäter' und eine Exekution.²⁵¹

Die Arbeit an den Übermalungen wird erst kurz vor Eröffnung der Retrospektive 2005 in Leipzig beendet, beschäftigt den Künstler mithin drei Jahre und damit länger als das parallel entstehende 'Ersatz'-Bild *Menschen, Kriege, alter Maler*, zu dessen Ausführung er nur zwei Jahre benötigt. Die lange Entstehungsdauer mag als Hinweis auf die Schwierigkeiten gelten, die er mit der Integration seiner neuen Ideen in das Gesamtprogramm hatte. Da jetzt entschieden über die bestehende Fuge zwischen den Tafeln zwei und drei hinweggemalt wird, verlieren die Leinwände ihre inhaltliche Autonomie. Sie werden deshalb gemeinsam betrachtet und analysiert und nur dort, wo eine exakte Trennung das Verständnis fördert, als Tafel 'zwei' und 'drei' bezeichnet.

Beschreibung

Ein großer, durch eine Inschrift als 'Pflichttäter' bezeichneter Mann, der am linken Rand der ehemals dritten Tafel und damit ungefähr in der Mitte der

²⁴⁹ Schreiben Heisigs vom 22. Oktober 2008.

²⁵⁰ Gespräch mit Dieter Brusberg in der Galerie Brusberg, Berlin, am 28. 1. 2006.

²⁵¹ 2003 im Atelier in Strodehne fotografiert.

Gesamtkomposition positioniert ist, nimmt die Stelle des Brigadiers von 1974 ein (Abb. 39, 39a, 39b). Neben Blasinstrumenten, Soldaten, Zivilisten und Skeletten erscheint er als die beherrschende Figur des Polyptychons und als Spitze eines monumentalen Dreiecks, das die vierteilige Komposition stabilisiert und gleichzeitig in ihrem Zentrum die Vertikale betont. Während der 'Pflichttäter' Vorder-, Mittel- und Hintergrund durchragt, sind die Areale links und rechts von ihm durch seinen Armgestus miteinander verbunden und horizontal in drei Zonen eingeteilt, die von einer Unzahl von Motiven besetzt sind und vom hohen Betrachterstandpunkt aus überschaut werden können.

Durch die Größe seiner Gestalt aus seiner Umgebung herausgehoben, sitzt der Künstler in Dreiviertelansicht und im hellen Malerkittel am rechten Rand, die Hände auf den Oberschenkeln. Er nimmt den Platz ein, der in der ersten Fassung von 1974 von der alten, sich von ihrem Kollektiv abwendenden Arbeiterin besetzt war. Zu seinen Füßen finden sich - wie im linken Bildteil - Gruppen von Zivilisten, die die dargestellte Szene an ihrem unteren Rand miteinander verbinden. Einem Trupp singender Soldaten mit einheitlich ausgerichteten Gesichtern und weit geöffneten Mündern entspricht eine heterogene Personenansammlung auf der gegenüberliegenden Seite.

Hinter diesen wird das Gefüge aus Litfasssäule und Guckkastenbühne der ersten Tafel von 1974 paraphrasiert. Die dort zylindrisch aufragende, die Senkrechte betonende Form wird in die Fläche zurückgenommen und destabilisiert jetzt das Gesamtgefüge durch ihre Linksneigung. Sie mutiert zu einer auf der Staffelei stehenden, nicht klar konturierten, Menschen abbildenden und von ihnen umgebenen Leinwand, die an ihrem unteren Rand von schräglaufenden Gleisen begrenzt ist. Der sich wiederholende Gestus weit ausgebreiteter Arme verbindet die beiden Tafeln ebenso wie ein rottoniger Himmel, der dem Geschehen - zusammen mit Architekturen wie dem Turm zu Babel links, dem Buchenwaldmahnmal, der Kastenbühne der *Courage*, brennenden Stadthäusern und einer öden Landschaft, in der jemand stürzend zusammenbricht und eine Hinrichtung gezeigt wird - als Folie dient. Der Bildraum gerade dieser zweiten Tafel bleibt bei genauem Hinsehen erhalten, wenngleich über die ehemaligen klar begrenzten Areale an manchen Stellen bis zu ihrem Verschwinden hinweggemalt wird.

Nach diesem kurzen Überblick erfolgt die genaue Betrachtung einzelner Bildgruppen. Im Vordergrund befinden sich die auch in anderen Arbeiten gezeigten 'Typen', von denen meistens nur die Köpfe zu sehen sind. Sie werden als vermittelnde Instanz zum Betrachter eingesetzt, wobei Mimik und Gestik als Bedeutungs- und Stimmungsträger fungieren. Das annähernd gleichschenklige, den Bildaufbau festigende Dreieck wird an seiner linken Seite vom Haupt eines durch seine Schulterstücke zu identifizierenden Generals, von einem hinter diesem stehenden Landsknecht, der sich seinen Helm mit beiden Händen über das Gesicht zieht, einem Sousaphonspieler, einem Blasinstrument, der Hand des Täters und einem zusammenbrechenden preußischen Soldaten mit Pickelhaube begrenzt. Seine rechte Flanke führt über den Kopf und den linken Arm des Protagonisten zu einem weiteren, knabenhaften Soldaten mit nacktem Rücken, an der Seite der Singenden hinab, über die Hände des Malers und erreicht seinen Schlusspunkt rechts unten im Kopf einer der Vordergrundfiguren. Somit bilden ein Militär, der Täter und ein Zivilist die Eckpunkte der Konstruktion.

Der 'Pflichttäter' trägt statt einer Jacke - wie einst der Brigadier - nun nur ein blaues Unterhemd, das die kräftigen, ausgebreiteten Arme freigibt. Auf dem Transparent, das er vor sich herträgt, ist zu lesen: „... *taten nur unsere Pflicht. Keiner feiger als der Nachbar, keiner schuldiger als der Nachbar. Pflichttäter*“. Sein linkes Bein greift nach vorn aus, so dass in Untersicht die genagelte Schuhsohle sichtbar wird, die auf den Kopf eines Soldaten zutritt. Das andere Bein wird durch eine Zweiergruppe verdeckt. Direkt vor ihm steht der Tod. In formaler Parallele zum Schriftband des Täters hält er einem Arzt die Operationsmaske vor den Mund.

Diese die Horizontale betonende Kompositionslinie wird von den ausgebreiteten Armen eines Soldaten aufgenommen, der mit diesem Gestus zwischen dem Tod und seinem eigenen Mörder vermittelt. Auf ihn, einen Militär in seiner unmittelbaren Nähe, verweist seine Hand. Der erhebt - mit Blick auf den Betrachter - seinen Finger und markiert mit dem Pinsel den nackten Rücken des Soldaten mit einem Kreuz. Hinter diesem eng aufeinander bezogenen Paar hebt sich ein weiteres vor dem Hintergrund ab. Wieder handelt es sich um ein Opfer und einen Täter: das Opfer abermals mit bloßem Oberkörper und ausgebreiteten Armen, wobei die Frontalansicht seine verbundenen Augen und den schreienden Mund sichtbar macht. Der Wehrmachtssoldat hinter ihm, von dem nur Uniform, Helm und Waffe zu sehen sind, ist im Begriff, ihn durch Kopfschuss zu

liquidieren. Neben den brennenden Häusern und vor dem die Farben des Feuers widerspiegelnden Himmel charakterisieren einige kahle Birken, ein Geschütz und ein 'spanischer Reiter' die karge, brauntonige Landschaft.

Unter den Vordergrundfiguren links erscheinen Menschen, die ihr Gesicht in den Händen verbergen, ihre Kinder im Arm halten oder - aus dem Bild herausblickend - den Zeigefinger erheben. Sie sind durch einen Leerraum, der wie ein schmaler Pfad - nur unterbrochen von Eisengestänge, Gleisen und einem Soldaten im Profil - vom unteren Bildrand bis zur Bühne führt, sowohl von der zentralen Gruppierung um den 'Pflichttäter' als auch von der im Mittelgrund getrennt. Ein Gleisbauer arbeitet hier mit einer Brechstange an Schienen, zwischen denen eine ganzfigurig abgebildete, junge Frau in einem grünen, tief dekolletierten Kleid mit in den Nacken gelegtem Kopf zu sehen ist. Ihre genaue räumliche Zuordnung sowie die des neben ihr sitzenden, bürgerlich gekleideten Paares oder zweier über ihnen schwebender oder tanzender Männer ist kaum möglich, selbst wenn der Eindruck entsteht, als seien sie Teil eines noch nicht vollendeten Gruppenporträts. Der sie umgebende Keilrahmen mit dem aufgespannten Tuch zeigt - sozusagen als Bild im Bild - zwei weitere Frauen in Dreiviertelrücken- respektive Vorderansicht und eine sich über eine Flusslandschaft spannende Brücke.

Dieses Kernstück der zweiten Tafel ist auf seiner linken Seite von einem durch den Davidstern als Jude gekennzeichneten Mann begrenzt, neben dem - kaum wahrnehmbar - drei Köpfe liegen. Hinter einem Holzkreuz gerät die Laufkette eines Panzers in den Blick. Eine dunkelhaarige, gesichtslos bleibende Frau ist von dem in hellem Licht liegenden Turmbau zu Babel hinterfangen, an den sich ein im Verhältnis übergroßer Soldat lehnt. Der bekannte Baumtorso ragt mit seinen kurzen Aststümpfen als rechte seitliche Begrenzung empor und wirkt mit der Spitze des Turms als Klammer für die Gedenkstätte in Buchenwald, trennt diese aber zugleich von der Bühne der *Courage*.

Zu den Motiven

Zu den wenigen neuen Motiven im Nachwenderepertoire gehört der 'Pflichttäter', mit dem sich Heisig seit 1996 insgesamt fünfmal beschäftigt (Abb. 40, 41).²⁵² In dem hier gezeigten Ernst hat dieser Mann kaum noch etwas mit seinen Pendants von 1996 und 2003 gemein, die in Gestik, Mimik und Habitus und mit einer

²⁵² Vgl. auch *Zeit und Leben* (Abb. 269), 1999, und *Menschen, Kriege, alter Maler* (Abb. 71), 2004.

Hakenhand klischeehaft brutalisiert und durch ihre Orden und Ehrenzeichen als Vollzugsgehilfen der Mächtigen ausgewiesen sind. Mit der von Ambivalenz geprägten Persönlichkeit des Täters fügt Heisig neben Friedrich dem Großen und dem *Untertan* von Heinrich Mann, dessen Roman über den opportunistischen Bürger er 1992²⁵³ illustrierte, seinem Werk einen weiteren gebrochenen Charakter hinzu. Durch sein Verständnis von Befehl und Gehorsam muss er in Kriegszeiten unweigerlich zum Mörder werden.

Mit der Schuldfrage und der Frage nach der Verantwortung der Täter haben sich unter anderen das deutsche Psychoanalytikerpaar Alexander und Margarete Mitscherlich²⁵⁴ und der Soziologe Harald Welzer²⁵⁵ befasst. In der an dieser Stelle gebotenen Kürze sollen die Hauptmerkmale der von den genannten Wissenschaftlern jeweils auf komplexe Weise dargestellten Täterprofile aufgezeigt werden. In den Männern und Frauen, die in die Verbrechen des Nazi-Regimes verstrickt waren, erkennen Alexander und Margarete Mitscherlich Individuen, die die eigene Schuld²⁵⁶ weder einsehen noch zugeben können, ihretwegen aber auch nicht von der Nachkriegsgesellschaft zur Rechenschaft gezogen wurden, weil sich zu viele andere ebenfalls schuldig gemacht hatten.²⁵⁷ Welzer ist ähnlich wie Annegret Jürgens-Kirchhoff, die sich mit den Schrecken des Krieges in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts auseinandersetzt, und anders als die Psychoanalytiker, die von einer allgemeinen Verdrängung der Schuld in der alten Bundesrepublik sprechen, der Auffassung, die Täter hätten durch den Glauben an ihre Pflichterfüllung gar keine Verantwortlichkeit empfunden.²⁵⁸

²⁵³ Heinrich Mann: *Der Untertan*. Zeichnungen von Bernhard Heisig; Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/ Main, Wien 1992.

²⁵⁴ Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, 1970. Im *Wörterbuch der Vergangenheitsbewältigung* finden sich unter dem Stichwort 'Täter' mehrere Belegstellen dafür, dass sich das deutsche Volk allgemein als unschuldig empfand und die Schuldigen allein dort sah, wo unmittelbare Verbindungen zu Hitler bzw. zum nationalsozialistischen System bestanden. Auf diese Weise und durch die unzureichende Entnazifizierung wurden aus Tätern und Mitläufern in Verkehrung der historischen Tatsachen Opfer. Vgl. *Wörterbuch der Vergangenheitsbewältigung*, Bd. 2, 2009, S. 507 - 510. In der erst Jahre später folgenden juristischen Aufarbeitung der Kriegsschuld wird zwischen verschiedenen Tätertypen, beispielsweise dem „Exzesstäter“, dem „Mörder“ oder „Endlöser“ differenziert. Vgl. ebd., S. 512 - 515.

²⁵⁵ Welzer, Harald: *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, 2005.

²⁵⁶ Eine weniger eindeutige Stellung zur Schuldfrage, die ein klares Entweder - Oder nicht zulasse, nimmt die Soziologin Klara Löffler in ihrer Studie *Zurechtgerückt. Der zweite Weltkrieg als biographischer Stoff*, Berlin 1999, S. 60, ein.

²⁵⁷ Vgl. Mitscherlich, S. 45.

²⁵⁸ Welzer, S. 246.

Der amerikanische Psychologe Stanley Milgram²⁵⁹ untersuchte den menschlichen Gehorsam gegenüber Autoritäten. Seine in den sechziger und siebziger Jahren durchgeführten verhaltenspsychologischen Experimente ergaben, dass nicht nur die tradierte preußische Pflichtauffassung für die Gräueltaten im Dritten Reich verantwortlich zu machen ist, sondern dass es sich bei dem Phänomen 'Gehorsam' um eine eher als normal zu bezeichnende menschliche Verhaltensweise handelt. Nahezu jedermann kann von einem Vorgesetzten, wie Milgram nachwies, durch Stress, Forderung oder Androhung von Konsequenzen zum Täter gemacht werden und neigt dazu, im Anschluss daran seine Taten mit situativen Faktoren zu entschuldigen.²⁶⁰ Insofern ist das Phänomen der Subordination Ausdruck einer allgemein menschlichen Schwäche, derer sich autoritäre Systeme bedienen.

Genau an diesem Punkt setzt Heisigs Betrachtung, auch seine Selbstbetrachtung an, findet er doch Teile des eigenen Ichs in jeder seiner Figuren aufgehoben.²⁶¹ So mag er im Allgemeinen auch seinen Anteil an Schuld erkennen und versuchen, anhand der Hauptfigur die Vergangenheit einer verführten und traumatisierten Generation aufzuarbeiten.²⁶² Im Hinblick auf den eigenen Gehorsam verweist er auf die Schlachtordnung preußischer Bataillone, die ein Ausbrechen aus den festen Reihen unmöglich machten. „Hätte ich da drin gesteckt, wäre ich auch mitgelaufen. Ich bin ja auch mitgelaufen. Das macht mir zu schaffen.“²⁶³

Während die vertraute Figur des Brigadiers von jedem Ausstellungsbesucher sofort eingeordnet werden konnte, bedarf der Täter einer Erläuterung. Deshalb wird ihm ein erklärendes Schriftband beigelegt, wie es in vielen Arbeiten zu

²⁵⁹ Milgram: *Das Milgram-Experiment: zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität*, 1974; vgl. auch: Zimbardo: *Psychologie*, 1995, S. 716.

²⁶⁰ In den Kriegsverbrecherprozessen der Nachkriegszeit beriefen sich die Angeklagten zu ihrer Verteidigung stets auf den „sogenannten *Befehlsnotstand*“, der sie zum Gehorsam gezwungen hätte. Vgl. *Wörterbuch der Vergangenheitsbewältigung*, Bd. 2, 2009, S. 513.

²⁶¹ Vgl. Peter Pachnicke: „*In jeder Figur stecke ich drin*“; in: *Ausst.-Kat. Bernhard Heisig*, 1989, S. 22. Im Gespräch mit dem Künstler erfährt Pachnicke, dass beispielsweise die Soldaten für Heisig keine „anonyme Masse [darstellen]. Mit jedem einzelnen habe ich mich beschäftigt, da kenne ich jede Figur, stecke in jeder drin.“

²⁶² Diesen inneren Widerspruch in der Person des Künstlers sieht Werner Hofmann auch bei Goya. Er äußert sich „in fortwährendem Rollentausch.[Seine] Konvergenzfigur ist der Künstler, der Täter und Opfer zugleich ist.“ Hofmann: *Goyas negative Morphologie*, 1981, S. 41.

²⁶³ Bernhard Heisig im Gespräch mit den *TAGESSPIEGEL*-Redakteuren Christina Tilmann und Michael Zajonz: *Wut erhält mich am Leben*; in: *DER TAGESSPIEGEL* vom 21. Oktober 2005, S. 25.

finden ist, so dass Kober derartige Kommentare als integralen Bestandteil des Gesamtbildgefüges bezeichnet.²⁶⁴ Aber anders als die von Heisig genannten Vorbilder Goya und Dix²⁶⁵, die durch begleitende 'Unter'-Schriften - nach dem Motto des „Yo lo vi“ (Abb. 42) - ihre Zeitzeugenschaft am Dokumentierten untermauern, schreibt Heisig in das Bild selbst hinein. Dabei belässt er es nicht bei dem, was er selbst gesehen hat, sondern benutzt das Geschriebene oft auch im Sinne einer zusätzlichen Information für den Rezipienten. So wird 1974 - im Vorbeigehen sozusagen - auf der vierten Tafel Geschichtsunterricht erteilt, indem alle die Figuren benannt werden, die zu den politischen Auseinandersetzungen im Paris der Jahre 1870/ 71 beigetragen haben. Da die *Pariser Kommune* zu diesem Zeitpunkt schon viele Male gemalt worden war, wäre dem interessierten Betrachter der historische Zusammenhang ohne zusätzliche Erläuterungen klargewesen, zumal zum einhundertsten Jahrestag des Aufstandes erneut eine Publikation in der DDR erschienen war.²⁶⁶

Kennzeichnend für Heisigs Arbeitsweise ist die beständige Motivwiederholung. Kaleidoskopartig durchgeschüttelt²⁶⁷ werden alte 'Bilder' neu zusammengesetzt. Der Soldat an sich ist immer durch den tief über das Gesicht gezogenen Helm charakterisiert, ein Sujet, das seit 1974/ 75 (*Unterm Hakenkreuz*, Abb. 43) bis in aktuelle Arbeiten hinein wiederholt wird. Dadurch verliert er seine Individualität und wird zum anonymen Teil der Kriegsmaschinerie. Vergleichbares findet sich auch bei Otto Dix (*Flandern*, Abb. 44) und im *Magdeburger Ehrenmal* (Abb. 45) von Ernst Barlach, wie Otto Karl Werckmeister in seinem Vortrag 2006 in Berlin über Parallelen im Werk der drei Meister anmerkt.²⁶⁸ Ein Soldat mit angelegtem Gewehr, wie er sich bis heute in modifizierter Form in vielen Gemälden wiederholt, erscheint bereits 1949/ 51 erstmals in einer Zeichnung zu Anna Seghers' *Das siebte Kreuz* (Abb. 46).²⁶⁹ Seine Züge sind damals noch deutlich

²⁶⁴ Kober, 1974, S. 13.

²⁶⁵ Vgl. Heisig: *Über die Kunst der Illustration*, 1965; in: *Ruhig mal die Zähne zeigen*, 2005, S. 96.

²⁶⁶ Jean Bruhat/ Jean Dautry/ Emile Tersen: *Die Pariser Kommune von 1871*, 1971.

²⁶⁷ Theodor W. Adorno spricht im Hinblick auf Beethovens *Missa Solemnis* von diesem „kaleidoskopischen Schütteln“, dem Kombinieren und Arrangieren der immergleichen Topoi; in: Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, 1994, S. 211.

²⁶⁸ Werckmeister: *Was haben Max Beckmann, Otto Dix und George Grosz in den Gemälden von Bernhard Heisig zu suchen?* Vortrag am 19. Januar 2006 im Martin-Gropius-Bau, Berlin. Den Entwurf seines Vortrages, der bisher nicht publiziert ist, stellte Werckmeister freundlicherweise zur Verfügung.

²⁶⁹ Anna Seghers Roman *Das siebte Kreuz* wird 1986 in der DDR bei Philipp Reclam jun. In Leipzig verlegt, in der BRD bei der Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/ Main, nachdem er bereits 1942 in Boston, USA, bei Little, Brown and Company unter dem Titel *The Seventh Cross* publiziert worden war. Seghers (1900 - 1983) war 1941 nach Mexiko

zu erkennen.²⁷⁰ Der Kamerad mit Pickelhaube hat erstmals 1977 in *Die erste Bürgerpflicht* (Abb. 47) seinen Auftritt, der General in einer gleichnamigen Graphik von 1965/ 66 (Abb. 48).

Die Vordergrundzone ist in nahezu allen Nachwendearbeiten zu geschichtlichen Themen mit einer Vielzahl von Figuren besetzt, die die Menschen in ihrer Verschiedenartigkeit und Alltäglichkeit verkörpern und je nach Bedarf zu mehr oder weniger großen Gruppen arrangiert werden. Auf den beiden übermalten Leinwänden finden sich die aus der Fassung von 1974 bekannte trauernde Frau mit den vor das Gesicht geschlagenen Händen, der Alte mit dem weisenden, hier erhobenen Zeigefinger, mit dem sich der Künstler selbst meinen und damit an George Grosz' *Selbstbildnis als Warner* (Abb. 49) erinnern könnte, Eltern, die ihre Kinder auf dem Arm halten, zwei in eine Zeitung schauende Männer, ein sich küssendes Paar, das einer Fotografie entlehnt ist²⁷¹, und jemand, der mit seinem Finger im Mund herumstochert. Diese Geste wird erstmals 1979 für die dreiteilige *Pariser Kommune* (Abb. 133) verwendet, dort aber von einem Soldaten der französischen Regierungstruppen vorgeführt. Mit diesen Figuren, die alle als Allegorien des Fortgangs einer gewissen Normalität auch in Ausnahmesituationen gemeint sind, wird die Situation von Zivilisten oder Soldaten beschrieben, die auf den nächsten Angriff, den nächsten Einsatz warten. Ähnliches erzählt Anna Seghers in ihrem 1986 von Heisig illustrierten Roman *Das siebte Kreuz*, der den Fortgang des täglichen Allerleis neben der Hölle des Konzentrationslagers zum Inhalt hat.

Die junge Frau im auffallenden, grünen Kleid scheint eine Revision der *Seeräuberjenny* aus Brechts *Dreigroschenoper* zu sein, die seit 1979 zum Repertoire gehört und die sowohl 2003, 2004 und 2008 erneut gemalt wird (Abb. 50 - 53). Unter den anderen festlich Gekleideten können zwei Personen aus dem Familien- bzw. Freundeskreis Heisigs erkannt werden. Bei den beiden einander zugewandten Frauen im Mittelgrund - eine von ihnen in rotem Rock und schwarzer Bluse - handelt es sich um die Schwiegertochter und Ehefrau des Sohnes Johannes, die Malerin Antoinette, und - in gestreifter Jacke - um eine Freundin. Eine 2003 entstehende Arbeit (Abb. 54), die neben den Frauen den

ausgewandert und kehrte 1947 nach Berlin zurück. Seit 1950 war sie Mitglied des Präsidiums des Weltfriedensrats, seit 1952 bis 1978 Präsidentin des Deutschen Schriftstellerverbandes der DDR. Vgl. *Wer war wer in der DDR*, 1995, S. 682 - 683.

²⁷⁰ Diese Zeichnung wurde nicht in die Publikation übernommen.

²⁷¹ Vgl. Rüdiger Küttner/ Jörn Merkert: *Bernhard Heisig. Zeit und Leben*, 1999, S. 25; rechts unten und auf dem Kopf stehend ist das Paar zu erkennen.

Künstler selbst als Hauptfigur zeigt, stellt beide vor einer Leinwand im Atelier dar, genau wie das Werk *Mein 70. Geburtstag* aus den Jahren 1998/ 2001 (Abb. 55). Wie dort, aber in der jüngsten Fassung auf expressivere, stark vereinfachende Weise, wird der in beiden Versionen der *Zauberlehrlings*-Bilder zu sehende Prospekt Breslaus und der Blick auf das blaue Wasser der Oder vorgestellt (Abb. 56, 57).

Das Gruppenporträt erinnert an ein Bildnis der Familie Beckmann in Max Beckmanns *Auferstehung* von 1916 (Abb. 58). Noch unter dem Eindruck der schrecklichen Geschehnisse an der Front hatte Beckmann sein größtes Bild in Angriff genommen, das jedoch unvollendet bleiben sollte. Es zeigt „die aus verschütteten Kellern herauskriechenden Menschen“²⁷², die der Maler im zerbombten Lille selbst gesehen hatte.

„Was das Bild aber mit der mittelalterlichen Tradition [...] verbindet, ist die biographische Identifizierung des Künstlers mit dem Geschehen. So erscheint rechts unten in einer Art Kirchengestühl, das aber auch eine Theaterloge sein könnte [auf jeden Fall aber ein Bild im Bild ist wie bei Heisig], das Gruppenporträt des Ehepaars Max und Minna Beckmann mit Sohn Peter, eingerahmt von den Frankfurter Freunden Ugi und Fridel Battenberg.“²⁷³

Genau diese biographische Identifizierung lässt sich auch bei Heisig erkennen, wenngleich das eigene Porträt in diesem Zusammenhang nicht erscheint.

Die beiden dunklen Gestalten in der Pose von Tanzenden wiederholen einen Topos, der erstmals in dem Bild *Filmfestival* von 1979 vorkommt (Abb. 252).²⁷⁴ Dort wird die Verführungskraft der Medien, zu denen Film, Funk, Fernsehen und die Unterhaltungsmusik gleichermaßen zählen, kritisch betrachtet, wobei gerade die Figur des schwarz Gekleideten als abstürzend aufgefasst werden kann. Sie wird aus dem Motiv des aus dem Kampfjet stürzenden Piloten weiterentwickelt. Seine Nähe zum Kreuz Christi am linken Rand und seine weit ausgebreiteten Arme wiederholen den im Bild vorherrschenden Passionsgestus. Mit dem ‚Spanischen Reiter‘ wird Otto Dix zitiert, der in seinem verschollenen Bild *Der Schützengraben* von 1923 eine derartige Sperre vorführt (Abb. 59). Hier wird sie aber, anders als bei Dix, ohne den im Stacheldraht hängengebliebenen Soldaten präsentiert. Der Kopf neben der Leinwand kann im Abgleich mit den frühen *Zauberlehrlings*-Bildern, die die Mutter - in der Tür stehend - spiegelverkehrt an

²⁷² Karin von Maur: *Auferstehung*; in: Ausst.-Kat. *Max Beckmann: Meisterwerke 1907 - 1950*, 1994, S. 79.

²⁷³ Ebd., S. 80.

²⁷⁴ Vgl. auch S. 218, 219.

den gleichen Ort stellen, und mit Porträts seiner Frau als die Malerin Gudrun Brüne gedeutet werden (Abb. 60, 61). Der Mann mit dem Sousaphon entwickelt den Topos des Helikon blasenden Hanswurst dieser Serie weiter, der selbst im Narrenkostüm noch an den Krieg erinnert, eben weil er das aus der Tuba für die Militärmusik entwickelte Instrument spielt.²⁷⁵

Die Endlichkeit des Lebens findet ihren Ausdruck im Doppelbildnis von Arzt und Tod, die schon in den achtziger Jahren bei *Christus verweigert den Gehorsam*²⁷⁶ in ähnlicher Weise erscheinen (Abb. 62, 63). 1918 beschreibt Bertolt Brecht mit seiner *Legende vom toten Soldaten* das Zusammenspiel des ungleichen Paares. Dort gräbt der Arzt den Gefallenen eigenhändig wieder aus, um ihn erneut in den Kampf zu schicken.²⁷⁷ Seit Hans Holbeins Holzschnitt *Der Artzet* aus der Folge *Bilder des Todes* um 1523/ 24 steht der Tod neben dem Heiler und hält ihm das Harnglas des Patienten (Abb. 64). Glas und Doktorhut sind Ausdruck einer gewissen Gelehrsamkeit und werden bei Heisig durch die Attribute OP-Kittel und Mundbinde ersetzt. In der dem Mediziner gewährten Hilfestellung drückt sich - bei Holbein und Heisig gleichermaßen²⁷⁸ - die schicksalhafte Übermacht des Todes aus.²⁷⁹ Wie im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentanz ist der Tod stets als der „klügere Kollege“²⁸⁰ der Ärzteschaft zu verstehen.

Seit 1982 setzt sich Heisig künstlerisch mit dem Tod auseinander und stellt sich zunächst selbst mit einem puppenartigen Knochenmann in der Hand dar (Abb. 65). Heute ist das Vanitas-Symbol fester Bestandteil seiner Motivsprache, wie beispielsweise die zierlichen Skelette im Bild *Tod in Breslau* zeigen (Abb. 66).²⁸¹ Die Erschießungsszene wird bereits 2001 das erste, ein Jahr später zum zweiten Mal gemalt und geht auf ein aus zwei Figuren bestehendes Leitmotiv der *Zauberlehrlings*-Bilder zurück. Dort rannte ein Soldat mit aufgepflanztem Bajonett gegen einen mit Drähten in einem Gestell aufgehängten Puppenbalg an. Die

²⁷⁵ Das Sousaphon findet im Jazz und in der Militärmusik Verwendung. Bis kurz vor Eröffnung der Retrospektive in Leipzig 2005 hat der Künstler an diesem Bereich gearbeitet. Aus einem Mann mit der Kopfbedeckung eines Clowns und einer roten Halskrause entwickelte sich erst sukzessive der eher unscheinbar gekleidete Musiker der Endfassung.

²⁷⁶ Heisig beruft sich für die Figur des Arztes auf einen persönlichen Freund, den Leipziger Chefarzt Dr. Heinz Mättig, den er verschiedentlich porträtierte.

²⁷⁷ Bertold Brecht: *Gedichte I*; in: *Werke*, 1988, S. 112 - 115.

²⁷⁸ Bei Holbein ist der Tod dem Arzt einen winzigen Schritt voraus, ein Vorsprung, der sich trotz aller Gelehrsamkeit nicht kompensieren lässt.

²⁷⁹ Schäfer, Daniel: „Gegen den Tod gibt es kein Kraut“. *Arzt und Tod im Totentanz und in der spätmittelalterlichen Medizin*; in: Hülsen-Esch, 2006, S. 157 - 160.

²⁸⁰ Ebd., S. 157.

²⁸¹ Vgl. S. 191.

Wiedergabe der Markierung des Opfers mit dem Kreuz und die der um den Maler versammelten, singenden Soldaten ist nahezu identisch mit der Schilderung einer ähnlichen Szene auf dem Gemälde *Der Befehl oder das Lied von den morschen Knochen* aus dem Jahr 2002 (Abb. 67). Die Zeichnung des nackten Rückens ist wiederum ein Selbstzitat aus *Christus verweigert den Gehorsam* und erinnert zudem an Beckmanns *Hölle der Vögel* von 1938 (Abb. 68).²⁸² Mit ihr könnte Beckmann sowohl die „entfesselte menschliche Gewalt“ an sich gemeint haben, als darüber hinaus die durch die Reichskristallnacht vom 9. November 1938 ausgelöste „Sorge um die Zukunft Deutschlands“.²⁸³ Während er sich auf visionäre Weise mit dem befürchteten Unheil in seinem Heimatland auseinandersetzt, wendet sich Heisig aus der Position des Chronisten der Vergangenheit zu, die ihm im Heute noch allgegenwärtig erscheint.

Deutung

Die beiden übermalten Leinwände von *Gestern und in unserer Zeit* skizzieren den Erinnerungskosmos des Malers, der sein gesamtes Leben umfasst. Er selbst wendet sich aus dem Bild heraus und präsentiert die von ihm gemalten Menschen unter den Bedingungen ihrer Existenz in Kriegs- und in Friedenszeiten aus der Perspektive eines fast kontemplativ anmutenden ‚Seitenblicks‘. Seine Arbeit ist getan, seine Hände ruhen im Schoß. Die Abgebildeten werden in Alltagssituationen oder im Ausnahmezustand vorgestellt, wobei die Sphären einander durchdringen, die Gegenwart nicht ohne die Vergangenheit zu verstehen, die Realität nicht von der Fiktion zu trennen ist. Eine alles verbindende Simultaneität führt die Dinge gleichzeitig auf, kombiniert wirklich Geschehenes mit Surrealem, Innen- mit Außenwelten. Sie bringt sterbende Soldaten in die Nähe von Tanzenden, lässt Personen leiden oder voller Daseinsfreude ‚abheben‘, überwindet die Grenzen von Zeit und Raum.

Einige der Gezeigten haben Heisig in seiner Jugend begleitet, andere stehen ihm heute nahe oder beschäftigen ihn wegen ihrer Schicksale noch immer. Unterschiedliche Kleidung, Gestik und Mimik kennzeichnen die verschiedenen Zugehörigkeiten und Gruppierungen. Täter und Opfer spielen die Hauptrolle. Dem Täterkreis sind auf den ersten Blick diejenigen zuzurechnen, die einen Waffenrock tragen, wie beispielsweise das Erschießungskommando oder der, der seinen Kameraden mit einem Kreuz zeichnet.

²⁸² Einer der Vögel schneidet mit einem Messer Kerben in den Rücken eines auf dem Bauch liegenden nackten Mannes.

²⁸³ Ausst.-Kat. *Max Beckmann: Exil in Amsterdam*, 2007, S. 28.

Dreh- und Angelpunkt der gesamten Komposition ist der monumentalisierte, zivil gekleidete 'Pflichttäter'. Wie zur Demonstration der eigenen Redlichkeit versucht er, mit Hilfe des Transparents seine im Krieg begangenen Taten im nachhinein zu rechtfertigen und der zu erwartenden Kritik Außenstehender von vornherein entgegenzutreten. Das über seine Funktion Auskunft gebende Schriftband hebt die Worte 'Pflicht' und 'Pflichttäter' optisch hervor und ergänzt sie durch die entscheidenden Beifügungen 'feige' und 'schuldig'. Ruhig, selbstsicher und davon überzeugt, dass sein Verständnis von Pflichtauffassung und Gehorsam richtig sei, stellt er sich dem Betrachter. Wer Orders erfüllt, dessen Gesinnung kann nicht feige, dessen Tun nicht belastet sein, der habe nur seine 'Pflicht getan' wie jedermann. Obwohl physisch herausgehoben, ist der 'Pflichttäter' damit doch die Metapher für geistigen Kleinmut und Beeinflussbarkeit, die sich auf dem gefährlichen Nährboden der Freiheit und Unabhängigkeit beschneidenden Autoritätsgläubigkeit entwickeln.

In der Person des 'Pflichttäters' greift Heisig auf das biblische Ecce-Homo-Motiv zurück, das - in der christlichen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts und darüber hinaus - den gemarterten Jesus von Nazareth dem Volk zum Spott vorführt. Im 19. und 20. Jahrhundert zum Symbol für die Leiden des Menschen an sich gewandelt, wird es auch von Malern wie beispielsweise Lovis Corinth - *Ecce homo*, 1925 (Abb. 69) - oder Heisigs Zeitgenossen Gerhard Altenbourg - *Ecce homo Sterbender Krieger*, 1949 (Abb. 70) - verwendet. Der Mensch ist - wie Christus dem Volk der Judäer - dem Rechtsspruch des Betrachters ausgeliefert. In Zivil und unbewaffnet muss er als Metapher dessen verstanden werden, der auch in Friedenszeiten die im Krieg auf sich geladene Schuld nicht abwerfen kann, sondern unentrinnbar und lebenslang von ihr belastet bleibt.²⁸⁴ Der Rezipient, wie der Täter ein Durchschnittsmensch, sieht sich der Frage ausgesetzt, ob er selbst im Zweifelsfall obrigkeitshörig und manipulierbar wäre.²⁸⁵

Dem groben, aber bis auf seinen Marschgestus untätig bleibenden Prototypen sind die beiden aktiv werdenden Täter zur Seite gestellt. Farblich stark zurückgenommen wird der eine zuerst über den entblößten Leib seines Opfers wahrgenommen, während der andere, klein und unscheinbar, fast in der Menge

²⁸⁴ Vgl. Bernd Janowski: *Ecce homo. Stellvertretung und Lebenshingabe als Themen Biblischer Theologie*, 2007, S. 87 - 90.

²⁸⁵ Zum Begriff der Manipulierbarkeit, vgl. Friedrich Dorsch: *Psychologisches Wörterbuch*, 1994, S. 459.

der singenden Truppe verschwindet. Der von ihm 'Gezeichnete'²⁸⁶ ist durch seine zarte Statur und den nackten Rücken als besonders schutzlos vorgestellt. An dieser und der korrespondierenden Zweiergruppe werden die beiden Seiten des Soldatenschicksals, Täter oder Opfer in Personalunion zu sein, beispielhaft erörtert. Die Beiläufigkeit, mit der der NS-Terror als ein Akt der Routine vorgeführt wird, scheint auf die letzten Kriegsmonate 1945 zu verweisen, die Heisig in der Festung Breslau erlebte. Immer häufiger sprachen jetzt Schnellgerichte Todesurteile aus, die umgehend ausgeführt wurden.²⁸⁷

Die Gleichschaltung der Soldaten, die mit in den Nacken gelegten Köpfen aus vollem Hals singen, als wollten sie den Schuss der Exekution in ihrem Rücken übertönen, ist an der Homogenität ihrer Erscheinung abzulesen. Ihr nur scheinbar aus der Reihe tanzender Kamerad gerät unmittelbar unter den Stiefel des 'Pflichttäters' und muss seinen Kopf mit dem tief ins Gesicht gezogenen Helm schützen. Mit dem Fußtritt, der gesellschaftlich als besonders geächtet gilt, versinnbildlicht der Maler die aus 'blindem Gehorsam' resultierende Gleichgültigkeit dem Nächsten gegenüber.

In dieser barbarischen Atmosphäre ist selbst der Arzt in seiner Funktion als Helfender und Heilender machtlos. Anstatt Kranke wiederherzustellen, muss er Verwundete versorgen, um sie wieder kriegstauglich zu machen.²⁸⁸ Tod und Arzt bilden ein symbiotisches Paar. Der Tod sekundiert dem Mediziner, indem er ihm die der Hygiene im Operationssaal dienende Mundbinde wie einen Knebel vor das Gesicht hält. Obwohl er sich in der Rolle des Assistenten gefällt, wird seine überlegene Stärke dem Arzt gegenüber deutlich. Er ist es letztendlich, der den Doktor 'bindet' und über Leben und Tod allein entscheidet.

Mit dem Tod, den Skeletten, dem Stürzenden, den kahlen Bäumen und brennenden Häusern und schließlich der nüchternen Darbietung der eigenen,

²⁸⁶ Gillen weist auf den Zusammenhang zwischen diesem Kind und Heisigs eigener Stigmatisierung durch die Tätowierung der Blutgruppe in den Oberarm während des Zweiten Weltkrieges hin. Gillen, 2005, S. 182. Der Künstler war durch die Hautzeichnung aber nicht in diesem Sinne als Opfer gekennzeichnet, sondern als SS-Elitesoldat für den medizinischen Notfall, nämlich die sofortige, lebensrettende Bluttransfusion vorbereitet. Erst nach dem Krieg, als die Entnazifizierung durchgeführt wurde, entpuppte sich genau diese Zeichnung als Stigma für die Angehörigen der 'Schutzstaffel'.

²⁸⁷ Vgl. Norman Davies/ Roger Moorhouse: *Die Blume Europas. Breslau - Wroclaw - Vratislavia. Die Geschichte einer mitteleuropäischen Stadt*, 2002, S. 53.

²⁸⁸ Vgl. Heisig: *Notizen*, 1988; in: *Ruhig mal die Zähne zeigen*, 2005, S. 30. Auch in Dalton Trumbos 1981 gedrehten Antikriegsfilm *Johnny zieht in den Krieg*, der Heisig nachweislich stark beeindruckt hat, wird dieser Gedanke geäußert.

gealterten Physiognomie wird eine große Anzahl von Vanitaszeichen präsentiert, die auf die Vergänglichkeit im Allgemeinen und auf den unsinnigen frühen Tod junger Leute im Besonderen aufmerksam machen. Anstelle des die Sonne kitzelnden Kindes von 1974, das kommende Zeiten in frohen Farben malte und im dialektischen Gegenüber zu den Trauernden den Aufbau und die Zukunft symbolisierte, bildet nun ein General den Eckpfosten einer unseligen Dreiecksbeziehung zwischen Militärs, Befehlsempfängern und Gleichgültigen, die - direkt oder indirekt - als Stützen des letzten Krieges agierten und bis in die heutige Zeit hineinwirken.

Wie der Babelturm an Hochmut, Maßlosigkeit und Verderbtheit der Menschen²⁸⁹, die *Courage* an die in allen Bevölkerungsschichten vorhandene Geldgier denken lässt, weisen die in Kreuzform ausgebreiteten Arme der Opfer als Bilder der Passion auf die Gefahr hin, die von den verführten Tätern ausgeht. Auch die Musik leistete ihren Beitrag zur Verleitung der Bürger im Dritten Reich. Von den Nationalsozialisten zur Sozialisation der Soldaten benutzt, sollte sie, spontan und ohne intellektuelle Verbrämung rezipiert und - wenn möglich - gesungen, die Leute politisch beeinflussen, sie emotionalisieren und zerstreuen.²⁹⁰ Von dieser Intention zeugen die vielen Blasinstrumente, die zwar - bis auf eines - von niemandem mehr gespielt werden oder sogar demoliert sind, aber in der Bilderwelt Heisigs eine große Rolle spielen. Ganz in diesem Sinn scheint der Sousaphonist nicht nur den Gesang der Soldaten zu untermalen, sondern überdies zur Unterhaltung der eleganten Gesellschaft und des schwerelos durch die Luft tanzenden Paares zu blasen.

Sie alle, die, im 'Gruppenporträt' zusammengefasst, 'unsere Zeit' verkörpern, kümmern sich nicht um die weniger Heiteren, um hie und da auftauchende Kriegsversehrte, um Anspannung, Ernst oder Trauer, sondern genießen ganz offensichtlich ihr Dasein. Anders als der Maler scheinen sie die alle Phasen ihres jetzigen Daseins durchdringende Vergangenheit nicht einmal wahrzunehmen. Dass sie aber Teil von ihr, womöglich gar ihr Produkt sind, verdeutlicht die enge räumliche Verzahnung, die die Grenzen zwischen Damals und Jetzt verwischt.

²⁸⁹ Vgl. Ulrike B. Wegener: *Die Faszination des Maßlosen: Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel (sic!) bis Athanasius Kircher*, 1995, S. 17.

²⁹⁰ Vgl. Frommann, 1999, S. 19, 23, 24. Vgl. auch Susann Witt-Stahl: „... *But his soul goes marching on*“. *Musik zur Ästhetisierung und Inszenierung des Krieges*, 1999, S. 69.

In der Zeit der persönlichen Neuorientierung im Nachwende-Deutschland wird der Brigadier mit dem 'Pflichttäter' übermalt. So wird aus dem Vorarbeiter im Arbeiter- und Bauernparadies der gefügige Untertan der Diktatur. Sein Auftritt in Zivil ist ambivalent interpretierbar. Die Täter können noch 'unter uns' sein, Verbrechen gegen die Menschlichkeit selbst in friedlichen Zeiten niemals ausgeschlossen werden. Die Botschaft des Polyptychons hat sich fünfzehn Jahre nach dem Mauerfall grundlegend gewandelt. Sollte sie 1974 propagandistischen Zwecken dienen, so weist sie heute den einzelnen darauf hin, wachsam zu sein.

Fazit

Mit der Übermalung ist ein Zeitdokument zerstört worden. Heisig ersetzt die einst sozialistische Bildaussage durch eine enge Verklammerung von Vergangenheit und Gegenwart. Das politische Programm mündet nun, ausgehend von der Weimarer Republik über das Aufkeimen des Nationalsozialismus und den Krieg und mit dem Wissen des Betrachters um das unter der zweiten und dritten Leinwand liegende fehlgeschlagene sozialistische Konzept der DDR, in eine zwar demokratische, damit aber nicht gleichzeitig klassenlose Gesellschaftsordnung.

Bei einer derart radikalen Umdeutung der genannten Partien und wegen der nicht freigegebenen Leinwände eins, vier und fünf kann das Polyptychon in seinem heutigen Zustand die einstige Homogenität nicht mehr erreichen. Trotzdem bleibt es unerfindlich, warum es Heisig nicht gelungen ist, zur ersten bzw. zur vierten Leinwand auf plausible Weise überzuleiten. Der Bruch an der Schnittstelle zu Tafel vier ist besonders eklatant, weil hier zwei Selbstbildnisse direkt nebeneinander platziert sind. Werden die beiden Studien vergleichend zu Rate gezogen, so lässt sich feststellen, dass 2002 überhaupt kein Selbstporträt an dieser Stelle geplant war. Selbst das auf der vierten Tafel vorhandene sowie die rote Fahne wurden dort mit braunroter Farbe übermalt. Ein Jahr später zeigt die zweite, an die veränderte Situation angepasste Skizze wieder das eigene Bildnis auf der vierten Tafel am angestammten Ort und auf der dritten anstelle des dort heute untergebrachten Selbstporträts eine Profilfigur in bräunlichem Hemd, mit der scheinbar der Versuch unternommen werden sollte, die beiden Leinwände kompositorisch miteinander zu verbinden. Die verschiedenen Entwürfe und die Jahre in Anspruch nehmende Arbeitszeit offenbaren die Schwierigkeiten, die der Maler mit der Überarbeitung hatte.

Er hält zwar an einzelnen geschichtlichen Motiven und der Kleinteiligkeit der Formen fest, verlässt aber die ehemals von links ins Zentrum führende präzise chronologische Reihung (Tafel 1 - 3). An die Weimarer Republik und das Dritte Reich schließt jetzt fast übergangslos die Gegenwart an, die von der Vergangenheit in der dargestellten Weise durchdrungen ist, so dass ihr auch die Kriegserlebnisse des alten Malers wie in einer geistigen Rückschau eingeschrieben sind. Darauf folgen die Atelierszene und der antiamerikanische Bildteil. Das rot-blaue Grundkolorit der Fassung von 1974 wird gegen gelbe und schwarze Töne und Inkarnatfarben getauscht. Blau und Rot setzen wie Grün oder Violett nur noch punktuell Akzente. Ein pastoser, dicker Farbauftrag verleiht der Oberfläche Struktur und trägt zu der durch die Vielzahl der Sujets erzeugten Unruhe bei. Im Spätwerk manifestiert sich ein gröber werdender, auf Andeutungen beschränkter Malstil. Das Ordnungsprinzip der siebziger Jahre mit seinen linearen Begrenzungslinien für die unterschiedlichen Kollektive wird aufgegeben. Die Übergänge zwischen den Gruppen werden fließend, was an dem nur vage konturierten Bild im Bild auf signifikante Weise deutlich wird.

Fritz Jacobi, der die Übermalung zunächst als „Malheur“ empfand, meint heute - nach erneutem Abwägen - sie als „eine angemessene Antwort des Künstlers auf die unerquicklichen Auftragsbedingungen und das latente Diktat der SED-Funktionäre“²⁹¹ verstehen zu können.

„Diese Teilrevision schädigt nicht den historischen Wert des Bildes, sondern zeigt vielmehr im Zusammenspiel mit den unverändert gebliebenen Tafeln auf, daß auch wechselnde politische Prägemuster die zentralen Themen des Künstlers, Kriegserfahrung und Geschichtsbefragung, nicht verdrängen können.“²⁹²

Diese zurückhaltend formulierte Stellungnahme geht an einer adäquaten Beurteilung des Panoramas in seiner heutigen Form vorbei. Die erste Einschätzung Jacobis, die das Ergebnis als „Malheur“ bezeichnete, trifft den Sachverhalt eher. Anhand der Analyse war unschwer nachzuweisen, dass die 1974 an die SED gelieferten Leinwände von höchster thematischer Dichte und - die vage bleibende Stelle in Tafel drei ausgenommen - bis ins Detail durchkomponiert waren. Die Übermalung hat die Einheit der historisch bedeutsamen Arbeit zerstört, so dass sie allenfalls noch als Torso funktioniert.

Mit der Tilgung des von parteiideologischen Vorstellungen geprägten, kongruenten Bildinhalts wird letztlich der Versuch unternommen, zu einem Werk

²⁹¹ Kaiser, Ausst.-Kat. 2005, S. 279.

²⁹² Ebd.

der siebziger Jahre auf Abstand zu gehen. Dabei erinnert der Arbeitsprozess an die Modifikationen bestimmter unerwünschter Kommune-Bilder in den sechziger Jahren.²⁹³ 2002 gab es keine vergleichbaren Gründe für eine Überarbeitung oder Revision bis auf die Tatsache, dass der Maler in den ersten Nachwendejahren wegen seines Verhaltens gegenüber der SED heftiger Kritik ausgesetzt war.²⁹⁴

Die genannten Passagen können als gelenktes Vergessen begriffen werden, für das die palimpsestartige Übermalung selbst als Metapher steht. Harald Weinrich schildert in seinem Aufsatz *Europäisches Palimpsest* von 2006 den Vorgang des Überschreibens antiker Handschriften durch das Abschaben alter Texte vom Pergament, bei dem aber zumeist Spuren der alten Schriften erhalten blieben.²⁹⁵

„Dann können diese zugleich alten und neuen Zustände in der Seele bald freudige Überraschungen, bald tiefes Erschrecken auslösen, wenn ein Mensch nämlich mit den tiefsten und im Vergessen verborgenen Schichten seiner selbst konfrontiert wird. [...] In all diesen multiplen Schichten des seelischen Palimpsestes kann der Mensch sich selbst erkennen oder wiedererkennen [...], denn alles was je geschaffen wurde, ist für immer aufgezeichnet und bleibt irgendwie entzifferbar in der tief geschichteten Welt des Geistes gegenwärtig.“²⁹⁶

Im Zusammenhang mit der von Heisig vorgenommenen Überarbeitung kann mit Weinrich von „einer alten Geschichte“ gesprochen werden, die „mit einer neuen Botschaft in heftigem Streit liegt“²⁹⁷ und deshalb zugedeckt werden sollte. Eine Bestätigung dieser These findet sich im Kommentar des Malers zu seiner *Pariser Kommune*-Fassung von 1971/ 72, ebenfalls eine Auftragsarbeit für die Partei, von der er 1995 explizit sagt, dass es sich um ein schlechtes Bild handele, das er am liebsten vernichten würde.²⁹⁸

Ob das geschilderte Ergebnis von den Beteiligten im vorhinein hätte vorausgesehen werden können, sei dahingestellt. Selbst wenn sich die Besitzverhältnisse zunächst als undurchschaubar dargestellt haben mögen, so kann das geschilderte Procedere doch als Sinnbild für eine allgemeine

²⁹³ Vgl. S. 45, 47.

²⁹⁴ Vgl. S. 231.

²⁹⁵ Weinrich: *Europäische Palimpseste*; in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2006, S. 3. So ist es mit der verlorengelaubten Abhandlung Ciceros *De re publica* geschehen, die von Angelo Mai, dem damaligen Präfekten der *Bibliotheca Vaticana*, unter einem Psalmen-Kommentar des Kirchenvaters Augustinus 1820 wiederentdeckt wurde. Diese Entdeckung war eine Sensation und wurde von den europäischen Intellektuellen gefeiert, nicht nur unter philologisch-paläographischen, sondern vor allem auch unter psychologischen Aspekten.

²⁹⁶ Ebd., S. 7.

²⁹⁷ Ebd., S. 8.

²⁹⁸ Vgl. Gillen, 2005, S. 113.

Ratlosigkeit über den Umgang mit dem kulturellen Erbe der DDR gelesen werden. Es macht nicht nur die Verlegenheit deutlich, in die sich Heisig durch die Wiederauffindung gebracht sah, sondern zugleich die Unentschiedenheit von Museumsfachleuten und Sachverständigen, die zu keiner Zeit dem Wunsch nach Herausgabe hätten stattgeben dürfen. Es spricht für die nicht nur im Osten, sondern auch im Westen über Jahre aufgebaute Autorität des Künstlers, dass seinem Ansinnen dennoch ohne großen Widerstand nachgegeben wurde.

2. *Menschen, Kriege, alter Maler, 2002/ 04*

Heisig beginnt bereits 2002, als ihm die Herausgabe weiterer Teile des Polyptychons *Gestern und in unserer Zeit* verweigert wird und damit sein Vorhaben scheitert, eine sowohl formal als auch inhaltlich revidierte Gesamtkonzeption zu schaffen, mit *Menschen, Kriege, alter Maler* (Abb. 71). In Anlehnung an das frühere bekommt das jetzt wesentlich kleinere, auf 130 x 480 cm reduzierte, einteilige Werk zunächst den Arbeitstitel *Damals und gestern und heute und ...*, der später geändert wird. Es reflektiert neben der preußischen Geschichte das Leben des Künstlers und wird 2004 an die Sammlung Hartwig und Maria-Theresia Piepenbrock in Berlin verkauft.

Beschreibung

Menschen, Kriege, alter Maler zeigt eine das gesamte Querformat überziehende Wellenform, die aus einer großen Ansammlung von Menschen in Uniform oder ziviler Kleidung gebildet wird, von denen zumeist nicht viel mehr als die Köpfe zu sehen sind. Nur um ein wenig aus dem Zentrum gerückt erscheint als Dreh- und Angelpunkt und bedeutungsperspektivisch vergrößert das Selbstporträt des Malers. Die Komposition wird an ihrer linken Seite von ganz- oder halbfigurig gezeigten Menschen und brennenden Häusern stabilisiert, rechts von einem Turm aus Filmstreifen, der spiralförmig in die Höhe wächst. Der Kleinteiligkeit von Personen und Gegenständen steht die Flächigkeit des Hintergrundes mit seinem in Rot, Gelb, Blau und Schwarz gestreiften Himmel gegenüber.

In geradezu überbordender Fülle versammelt Heisig in diesem Bild fast sein gesamtes Motivrepertoire. Auf der linken Seite wird die Vergangenheit mit den im Titel angesprochenen Kriegen vorgeführt, mit Soldaten, Panzern, Verfolgten und Leidenden, beherrscht von einem durchweg düsteren Kolorit und brennenden Tönen. Mit dem Selbstbildnis wird zur Gegenwart auf der anderen Seite

übergeleitet, die von bunten Primärfarben bestimmt ist. Die jeweils zu den Bildrändern hin auslaufende Menschenmenge ist in Zeiten des Krieges von grauen Ruinen und einer schwefelgelben, verwüsteten Landschaft mit Panzern und dem Karren der *Courage*, in Friedenszeiten dagegen - abgesehen von dem Turm aus Filmstreifen - von zwei weiteren dominierenden Objekten hinterfangen. Dabei handelt es sich um eine nicht näher definierte, die Gelbtöne der Landschaft aufgreifende Ovalform und eine in einen blaugrünen langen Mantel gehüllte Gestalt, die, vom Betrachter abgewandt, mit großen Schritten in den Hintergrund hineinläuft.

Am Rande der Bildseite, die dem Krieg gewidmet ist, sind mit Bismarck im borussischen Rock, Hindenburg in Uniform und Pickelhaube und - zwischen beiden - Hitler im braunen SA-Hemd und zum deutschen Gruß erhobenen rechtem Arm bekannte Politiker der deutschen Geschichte zu erkennen. Durch sie, durch das Vorzeigen verschiedener Uniformtypen, den im Hintergrund bleibenden Friedrich von Preußen und den Filmstreifen als Sinnbild moderner Medien wird der zeitliche Rahmen des Geschehens zwischen dem achtzehnten und einundzwanzigsten Jahrhundert abgesteckt.

Aus der sich zur Mitte hin aufbauenden Welle von Soldaten mit Stahlhelm und Sturmgewehr und Zivilisten sind einige besonders hervorzuheben, die sich von der Masse unterscheiden. So fällt am unteren Bildrand ein Mann in Seitenansicht mit Hut und Judenstern am Revers auf, der den Betrachter fest ins Auge fasst. In seiner Nähe befinden sich ein Gefangener mit auf dem Rücken gebundenen Händen und Christus, der sich die Dornenkrone vom Kopf reißt. Zwischen ihm, Hitler und zwei Soldaten steht die bereits aus der Fassung von 1974 bekannte leere Uniformhülse. Über ihnen und den weiteren, anonym bleibenden und nur durch ihre Gestik und Mimik auffallenden Menschen stürzt jemand gegen die allgemeine Bewegungsrichtung mit ausgestreckten Armen und verbundenen Augen in die Menge.

Seitlich daneben entfalten zwei Männer gemeinsam ein Schriftband mit der Aufschrift *Wir taten nur unsere Pflicht/ Keiner schuldiger als der Nachbar/ keiner feiger als der Nachbar/ Pflichttäter*. Sie bilden zusammen mit einem Skelett auf der gegenüberliegenden Seite die kompositionelle Klammer für die um den Maler angeordnete Gruppe. Hier am höchsten Punkt der Welle herrscht die größte Dichte an Einzelmotiven. An ihrer Basis findet sich eine Reihe von Soldaten in

verschiedenen Uniformen. Einige von ihnen tragen die blaue Feldmütze aus dem Ersten Weltkrieg oder die Pickelhaube der preußischen Armee, andere die rote Mütze der französischen Regierungstruppen von 1870/ 71. Knochen- und Kirchenmänner, grell geschminkte Frauengesichter, Lautsprecherbatterien, Friedrich der Große, der preußische Adler, der gallische Hahn und ein wiehernder Pferdekopf ergänzen das um das Selbstporträt versammelte Arsenal zusammen mit einigen blitzenden Trompeten. Eine hinter dem Künstler stehende Leinwand zeigt das Brustbild eines Mannes mit schwarzem Hut. Seine Züge sind hinter der erhobenen Hand fast gänzlich verborgen.

Heisig selbst, von dem wenig mehr als der Kopf und die pinselführende Hand zu sehen sind, wendet sich der rechten Bildseite mit ausgestrecktem Arm zu und folgt damit der Fließrichtung der Welle, die mit der Pfeilform der knöchigen Kniegelenke des Skeletts ihre Abwärtsbewegung beginnt. An die Stelle von Soldaten und Kriegsgerät treten Lachende, Liebende und Streitende und nicht zu identifizierende Formen in der unteren Bildecke.²⁹⁹ In einer eintönigen, braunschwarzen Landschaft, die nur am äußeren Rand sichtbar wird, sind die Ovalform und der Turm aus Filmstreifen aufgebaut, auf die die Rückenfigur zuläuft. Der komplementäre Kontrast von Gelborange und Blau und die relativ großen monochromen Farbflächen machen den Mann und die bis auf ein rotes Mal nicht näher bestimmte Form besonders auffällig.

Von dem roten Einriss in ihrer Hülle spritzt es zu dem Laufenden hinüber. Der Gestus seiner ausgebreiteten Arme verbindet die Ovalform mit dem Turm, über dem vor einer bunten 'Wolke' die zwei dunklen Gestalten in der Luft schweben, die auf der zweiten Leinwand von *Gestern und in unserer Zeit*, 1972/ 74/ 2005, ebenfalls erscheinen (Abb. 39a). Er führt aber auch über den Arm des Künstlers, des Todes, das Spruchband der Täter und den Arm des Stürzenden auf die gegenüberliegende Bildseite hinüber, d.h. in die Vergangenheit zurück.

²⁹⁹ Nahe den Füßen dieses Mannes befanden sich noch 2003, als das Gemälde bei Dieter Brusberg erstmals vorgestellt wurde, Blumen, eine sommerlich gekleidete, sonnenbadende junge Frau in Rückenansicht und ein kleiner Junge mit seinem Papierdrachen, so dass die Gegenwart, abgesehen von der damals schon vorhandenen blutenden Ovalform, einen in Teilen positiven Charakter annahm (Abb. 72). Ein weiterer Interimszustand wird 2003 in Basel gezeigt (Abb. 73).

Zu den Motiven

Heisig entwickelt das Motiv des eingerissenen Ovals für *Der kleine Katastrophenfilm* (Abb. 74) in den späten siebziger Jahren³⁰⁰, wobei ihn ein japanischer Film, an dessen Titel er sich nicht erinnern kann, inspirierte.³⁰¹ Dort war die Eiform so montiert, dass Flugzeuge aus ihr herausfliegen konnten, deren Kamikazepiloten sich als lebende Bomben auf feindliche Ziele stürzten. Dem Turm aus Filmstreifen geht ebenfalls in diesem Gemälde die Darstellung eines kurzen Zelluloidstreifens voraus. *Schlagerparade mit Rücksichten* führt 1993 einen zu einer Rolle erweiterten Filmstreifen vor, der nun spiralartig auseinandergezogen ist (Abb. 77).

In dem Bild *Der Verfilmte* von 1992 (Abb. 78) wird erstmals die beschriebene Rückenfigur als ein weiteres der wenigen neuen Motive im Nachwendewerk präsentiert. Sie könnte - wie viele andere Sujets in Heisigs Werk - auf ein Foto zurückzuführen sein, das den Künstler am Tag seines Ausscheidens als Rektor der HGB 1987 von hinten zeigt.³⁰² Nach eigener Auskunft aber speist sie sich aus zwei anderen Quellen: erstens aus dem *Struwwelpeter* und dem dort erzählten Abenteuer des *Fliegenden Robert*. Es endet, nachdem Robert und sein Regenschirm am Himmel verschwunden waren, mit folgendem Reim: „Wo der Sturm sie hingetragen. Ja! Das weiß kein Mensch zu sagen.“³⁰³ Entsprechendes könnte auch Heisigs Figur meinen, die sich zweitens einer Szene aus dem Buch des Karikaturisten Erich Ohser bedient. Der lässt seine beiden populären Protagonisten, *Vater und Sohn*, zum Ende ihres literarischen Lebens gemeinsam durch die Luft in den Mond laufen.³⁰⁴ Auch hier bleibt der Ausgang der Geschichte ungewiss.

Darüber hinaus greift Heisig auf den seit der Bronzezeit sicher belegten, aber erst seit dem 19. Jahrhundert durch Caspar David Friedrich zu erneuter

³⁰⁰ Hier handelt es sich um eine Vorform, aus der Heisig im Laufe der folgenden Jahre die Ovalform entwickelt. Vgl. auch *Christus ist überall (Christus fährt mit uns)*, 1978/ 88/ 91 (Abb. 75). Es ist nicht sicher festzustellen, ob Heisig das Oval erst in der überarbeiteten Fassung 1988 hinzugefügt hat. Dann wäre *Uns geht die Sonne nicht unter* von 1980 das erste Bild, in dem das aufgeplatzte Ei erscheint (Abb. 76).

³⁰¹ Vgl. Gespräch mit Heisig, 18. Juli 2003, Strodehne, Tonbandprotokoll.

³⁰² Eine Fotografie aus dem Atelier zeigt diese Aufnahme neben anderen Vorlagen. Vgl. Küttner/ Merkert, S. 25.

³⁰³ Hasso Böhme, Hg.: *150 Jahre Struwwelpeter*, 1995, S. 38.

³⁰⁴ Erich Ohser (besser bekannt unter seinem Pseudonym e.o. plauen): *Abschied (Das größte Abenteuer)*. In: *Politische Karikaturen. Zeichnungen*, 2000, S. 286. Dargestellt ist die Abschiedsszene von Vater und Sohn. Zunächst gehen die beiden, von hinten gesehen, einen Weg entlang durch eine menschenleere Landschaft. Und sie gehen immer weiter, bald sogar durch die Luft in Richtung auf die Gestirne. Später schauen sie als Mond und Stern vom Nachthimmel.

Bedeutung geführten Topos der Rückenfigur zurück.³⁰⁵ Bei ihm hat sie die Aufgabe, den Blick des Betrachters in die Tiefe zu lenken und ihn in das Geschehen mit einzubeziehen.³⁰⁶ Herbert von Einem unterscheidet zwischen der handelnden Rückenfigur, die er vor allem für die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts am Beispiel Jan Luikens beschreibt (Abb. 79), und dem eher kontemplativen Typus bei Caspar David Friedrich, der, untrennbar mit der Landschaft verbunden, zu einem Teil von ihr wird (Abb. 80).³⁰⁷ Anne Mueller von der Haegen weist auf den ausgesetzten Menschen in der „schmerzhaften Leere“ eines „unbegrenzten Raumes“³⁰⁸ bei Friedrich hin, dessen Bedeutung sich der jeweils subjektiven Empfindung eines jeden Betrachters auf unterschiedliche Weise erschließt. Heisigs von der Menge Abgewandter ist nicht im Sinne Friedrichs einsam, sondern von seinen Mitmenschen abgehoben. Kontemplative Versenkung wird durch Aktivität und Bewegung ersetzt, was so - zurückgenommener zwar - auch schon bei Adolph Menzels *Kunstbetrachter* zu finden ist (Abb. 81), der frei ist von feierlicher Überhöhung.³⁰⁹

Selbstbezüglichkeit zeigt sich dagegen in einer gezeichneten Weihnachtskarte Heisigs an Brusberg zum Jahreswechsel 2001/ 2002.³¹⁰ Auf einem Pfeil, der nach vorne weist und die Inschrift „Vorwärts“ trägt, stößt die Rückenfigur in der bekannten Manier in den Bildhintergrund vor.³¹¹ Das könnte auf Distanzierung zur Gegenwart und Resignation beim damals durch diverse Erkrankungen geschwächten Maler hindeuten. Die energische Bewegung scheint aber einer derartigen Auslegung entgegenzustehen und vielmehr die Verweigerung zu verdeutlichen, dem anonymen Befehl zu folgen.

Einige Motive - Köpfe beispielsweise - werden gerade in *Menschen, Kriege, alter Maler* ohne jeden erkennbaren Bezug nach Art von Versatzstücken oder ‚Lückenfüllern‘ der Leinwand eingefügt, können aber in anderen Fassungen - zoomartig aus der Menge herausgehoben - ihre eigene Bedeutung erhalten. Ein

³⁰⁵ Vgl. Guntram Wilks: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, 2005, S. 177. Vgl. auch die grundlegende Studie von Margarete Koch: *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto*, 1965.

³⁰⁶ Über die Funktion der Rückenfigur, vgl. ebd., S. 72, 73.

³⁰⁷ Von Einem: *Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs*, 1940, S. 156 - 166.

³⁰⁸ Mueller von der Haegen: *Reflexion an der Rückenfigur in den Bildern Caspar David Friedrichs*, 1986, S. 69.

³⁰⁹ Vgl. Wilks, S. 178.

³¹⁰ Vgl. Brusberg, *Dokumente* 40, 2003, S. 9.

³¹¹ Koch spricht von der Rückenfigur als „Tiefenstoßfigur“, die in ihrem räumlichen Verhalten inhaltlich verstanden werden muss. Vgl. Koch, S. 73.

Beispiel dafür ist das Gesicht des Schreienden am unteren Rand links neben dem sich küssenden Paar. An dieser Stelle bleibt es nahezu unsichtbar, dient aber inmitten der zahlreichen anderen Physiognomien zur Steigerung der erregten Stimmung. In der *Kommune*-Serie nach 1989 hat es dagegen die Aufgabe, direkt und in appellativer Weise mit dem Betrachter zu kommunizieren.³¹² Eine weitere zu dieser Motivgruppe gehörende Figur ist die junge Frau mit zurückgelegtem Kopf unterhalb der Täter, die Heisig 1997 für Fausts *Gretchen* entwickelt (Abb. 82). Eine ihr zugeordnete ikonographische Gewichtung innerhalb der Menge ist nicht erkennbar.

Eine Schaukelnde, deren Beine hinter den Tätern kaum auszumachen sind, bezieht sich auf Arbeiten über das *Fliegenlernen im Hinterhof* (Abb. 119), die seit 1995 in verschiedenen Varianten gemalt werden und auf denen sie prominent herausgestellt wird.³¹³ Der sich selbst Beifall klatschende Bischof tritt 1973 in *Ikarus - Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit* erstmals auf (Abb. 83). Die sich umarmenden Paare sind dem Bild *Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977, entlehnt (Abb. 84). Der Pferdekopf erscheint seit den fünfziger Jahren im Repertoire (Studie zur *Pariser Kommune*, Abb. 85) und erinnert an Picassos *Guernica* (Abb. 86). Eine derartige Motivfülle gibt es in keinem anderen Werk. Allein aus diesem Grund kommt ihm eine Sonderrolle zu, komprimiert es doch zudem auf einer Leinwand fast die gesamte Themenwelt des Künstlers.

Deutung

Die in der Beschreibung genannte, kompositionelle Verbindungslinie zwischen den Protagonisten ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass Heisig die Gegenwart aus der Vergangenheit begreift und erklärt. So weist die Hand des Stürzenden auf die eingangs genannten Politiker und führt über die von ihnen manipulierten Täter in direktem Zusammenhang zu den Gefährdungen der Gegenwart.

Mit den Staatsmännern haben diejenigen ihren Auftritt, die die von deutschem Boden ausgehenden Kriege der letzten zwei Jahrhunderte verursacht haben. Dabei vertritt Friedrich der Große die preußische Expansionspolitik, Hindenburg agiert als Steigbügelhalter Hitlers und Wegbereiter des Nationalsozialismus. Otto von Bismarck, der der Kleinstaaterei im neunzehnten Jahrhundert ein Ende bereitete und durch geschickte Allianzen zu einer von Deutschland ausgehenden

³¹² Vgl. auch *Zur Pariser Kommune*, S. 150, 152, 153.

³¹³ Vgl. Kap. II.1.2.2. Vom Fliegen.

Konsolidierung in Europa beitrug, könnte in diesem Zusammenhang eine Doppelfunktion haben: Einerseits ist er als derjenige zu betrachten, der den deutsch-französischen Krieg führte, in dessen Folge es zum Aufstand der *Pariser Kommune* kam, andererseits aber kann er auch in klassenkämpferischem Sinne verstanden werden. 1878 hatte er, um die erstarkenden, von Kapital und Adel als Reichsfeinde betrachteten Sozialdemokraten zurückzudrängen, ein 'Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie'³¹⁴ im Reichstag eingebracht. Auf diese Eingabe scheint Heisig anzuspielen, wenn er das gefesselte Proletariat in Gestalt eines Mannes in Handschellen und gestreifter Sträflingskleidung in seine Nähe stellt, das auch unter den kommenden Regierungen weiterer Behinderung und Verfolgung ausgesetzt war.

Während die um den Maler versammelten Soldaten verschiedener Couleurs den Themenkreis seiner künstlerischen Arbeit spiegeln, den Aufstand der Kommune in Frankreich und die Kriege Preußens, führen die Soldaten der Wehrmacht ihr Handwerk inmitten ihrer Mitbürger aus. In vorderster Reihe steht mit dem Maler Felix Nussbaum eines der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. Er ist über sein eigenes, 1943 entstandenes Selbstporträt zu identifizieren (Abb. 242), an dem Heisig sich orientiert. Wenngleich die Gewehrläufe an ihm vorbeischießen, drückt doch der Stern am Mantel seine Gefährdung und bevorstehende Ermordung im Konzentrationslager aus³¹⁵, seine Nähe zu Christus am Kreuz verstärkt den Passionsgedanken. Andererseits ist der Gottessohn als Hoffnungsträger zu verstehen, reißt er sich doch die Dornenkrone vom Kopf und verweigert den Opfertod.

Fast alle und alles andere im Bild überragend erheben sich die 'Pflichttäter' über dem Treiben. Durch die für sie gewählten Farben - Grau, Braun und Schwarz - fallen sie in ihrer Umgebung allein über die blutrote Schrift auf ihrem Rechtfertigungstransparent auf. Die janusköpfige Täterpersönlichkeit - im Sinne Milgrams - sucht Heisig durch Verdoppelung sichtbar zu machen. Der großsprecherische, brutale Typus verkörpert sie auf glaubhafte Weise. Er wird in anmaßender Attitüde, mit Hosenträgern, Erkennungsmarke und Stiefeln vorgeführt. Gesichtsausdruck und Körperhaltung verweisen auf einen

³¹⁴ Zum sog. 'Sozialistengesetz' vom 19. Oktober 1878: vgl. Wilhelm Kulemann: *Die Sozialdemokratie und deren Bekämpfung. Eine Studie zur Reform des Sozialistengesetzes*, 1890, S. 382 - 389.

³¹⁵ Zu Nussbaum vgl. auch S. 208, 209.

unangenehmen Charakter. Sein Pendant dagegen wirkt geradezu seriös und entspricht durch seine allgemeine Unauffälligkeit dem Normalbürger.

Bei dem Fallenden handelt es sich möglicherweise um eines ihrer Opfer, sind ihm doch die Augen wie bei einer Hinrichtung verbunden. Sein Sturz wird durch schräg gehaltene Gewehrläufe und Kanonenrohre unterstrichen, die in diesem Bildteil für Bewegung und Unruhe sorgen. Trauer und Leid drückt sich in expressiver Gestik und Mimik der Menschen aus. So hebt der Schwarzgekleidete, obwohl er nur als Bild im Bild auf oder vor einer aufgezogenen Leinwand erscheint - die genaue Situation bleibt im unklaren -, im Anblick des Verbrechens mahnend den Finger. Damit übernimmt er die besserwisserisch gemeinte Gebärde eines der Täter und deutet sie beschwörend um. Dass es sich bei ihm um einen alten Juden handelt, kann aus der 1984 begonnenen und bis heute fortgesetzten Beschäftigung mit der Serie *Aber Gott sieht zu, Herr Offizier* (Abb. 226)³¹⁶ abgeleitet werden. Der ihm zunächst stehende Tod unterstreicht seinen Appell, indem er anklagend auf die Täter weist.

Die Szene ist zu großen Teilen von einfachen Menschen und Soldaten bevölkert. Zwischen ihnen machen sich kaum merklich diejenigen breit, die für das gezeigte Elend in der Vergangenheit die Verantwortung zu übernehmen haben: die hohlen militärischen und die gesichtslos bleibenden geistlichen Würdenträger. Sie sind als Parabel für Opportunismus und eitle Selbstgefälligkeit zu erklären. Mit den eigenen applaudierenden Händen verstellt sich der Priester die Sicht auf das, was sich um ihn herum abspielt und wird so zum 'blinden' Diener seiner Organisation. Heisig scheint sich die Auffassung Brechts zu eigen zu machen, der die Kirche im 20. Jahrhundert als anachronistische, von Machtstreben und Heuchelei getriebene Institution³¹⁷ charakterisiert, deren 'Pfaffen' „durch Krieg und Schlächtereien [...] hoch halten den Glauben“.³¹⁸ Die Frau mit den verbundenen Augen könnte als *Justitia*³¹⁹ und damit als die noch fehlende vierte Gewalt im Staat interpretiert werden, mit der neben den Regierenden, den hochrangigen Militärs und dem Klerus nun auch die Juristen ins Spiel gebracht werden, die ebenso eigennützig wie die anderen Stände - um nochmals Brecht

³¹⁶ Zu weiteren Fassungen dieser Serie s. S.204 - 206.

³¹⁷ Vgl. Brecht, *Leben des Galilei*, 1955/ 56; in: *Werke*, Bd. 5, 1988, S. 187 - 289.

³¹⁸ Brecht: *Ballade von der Billigung der Welt*; in: *Hundert Gedichte 1918 - 1950*, 2002, S. 182.

³¹⁹ Lichtnau deutet dieses Motiv erstmals als *Justitia* in „unheiliger Allianz“ mit Bourgeoisie und Kirche. Lichtnau, S. 108.

zu zitieren - „das Eigentum verteidigen, versteckend unterm Richtertisch die blutigen Schuh“³²⁰.

Obwohl der Maler betagt und vom Tod umgeben ist, hat er dieses Geschichtspanorama zur Erinnerung für kommende Generationen und vom Standpunkt des neutralen Beobachters aus aufgezeichnet. Nun wendet er sich offenen Auges und mit Interesse der Gegenwart zu. Teil von ihr ist das aufgeblähte, gelbe Oval, das in seiner Form an die Keimzelle allen Lebens, das Ei, erinnert. Seine Hülle aber ist verletzt, so dass etwas Unbekanntes wie aus einer blutenden Wunde daraus hervorbrechen könnte. Heisig hätte es für *Menschen, Kriege, alter Maler* gern rot gemalt, wie er im Gespräch bemerkt³²¹, verzichtet aber mit Rücksicht auf Oskar Kokoschkas Arbeit *Das rote Ei* (Abb. 87) aus dem Jahr 1941 darauf. Dem galt die Form als Ausdruck der aktuellen politischen Situation.

„Im Winter 1940, als die Krisensituation in Europa unaufhaltsam in den Zweiten Weltkrieg gemündet war, begann er mit einem allegorischen Gemälde, das die seinerzeit von England forcierte >Appeasement<-Politik als eine der Kriegsursachen entlarvte: das Münchner Abkommen [zwischen Mussolinis Italien, Hitlerdeutschland, England und Frankreich] als Tischgesellschaft [...], deren Machthunger zuliebe die Tschechoslowakei geopfert wird. [Sie] ist das Brathuhn, das, zum Tranchieren und Verspeisen bereit, noch Lebenszeichen gibt und im Aufplattern ein blutrotes Ei legt.“³²²

1938 hatten Großbritannien, Italien und Frankreich Hitlers Wunsch nach 'Anschluss' des deutschsprachigen Sudetenlandes an das Reich nachgegeben. Da Heisig sich explizit auf Kokoschka beruft, erscheint es nur plausibel, dass er im Analogieschluss zu dessen Gemälde den 'Anschluss' der DDR an die BRD meint, und mit der Eiform die Brutstätte künftiger Konflikte 'ausmalt'.

Gillen verweist auf die Nähe Heisigs zu Hieronymus Bosch und dessen Wandelaltar *Die Versuchung des heiligen Antonius* (Abb. 88). Auf dem linken Innenflügel ist ein vergleichbares aufgebrochenes Ei dargestellt, aus dem ein Vogel hervorschaut. „Es handelt sich um einen Basilisken, wie er in der Bibelstelle Jesajas, 59. Kapitel, Vers 1 - 10 erwähnt wird [...].“³²³ Dieses Basiliskenei „wird als Symbol des Krieges, der Unfruchtbarkeit und Selbstdestruktion [...] gedeutet.“³²⁴ Wiederum lässt sich auch an Max Beckmanns *Hölle der Vögel* denken. Dort entsteigt eine „furienähnliche

³²⁰ Brecht, 2002, S. 179.

³²¹ Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

³²² Edwin Lachnit; in: Ausst.-Kat. *Oskar Kokoschka*, 1991, Text zu Abb. 72, o. S..

³²³ Gillen: *Begegnung mit Bildern*; 2005, S. 180.

³²⁴ Ebd.

Fruchtbarkeitsgöttin³²⁵ mit zum deutschen Gruß erhobenem Arm einer gesprungenen Eierschale (Abb. 68). In jedem Fall entpuppt sich das, was aus dem Ei hervorkriecht, als Bedrohung der Menschheit. Zum Zeichen dieser permanenten Gefährdung auch in Friedenszeiten siedelt Heisig das Oval in der Gegenwart an.

Der Turm aus auseinandergezogenen Filmstreifen paraphrasiert zusammen mit dem Oval das Motiv des babylonischen Bauwerks, so dass die Verderbtheit der Menschen auch mit ihrem unreflektierten Medienkonsum in Verbindung gebracht wird. Ob das im Dunstkreis des Turms durch den Äther tanzende Paar wieder voller Daseinsfreude oder auf Grund der dort aufsteigenden 'heißen Luft' von der Realität abhebt, muss offen bleiben, ebenso wie die Frage, ob die Polychromie dieser 'Luft' als Hinweis auf die Vielfalt von Presse, Funk und Fernsehen verstanden werden soll.

Die Rückenfigur ist durch den blaugrünen Farbklang ihrer Kleidung auf das Selbstporträt bezogen, scheint etwa im Alter des Künstlers zu sein und kann deshalb - in Übereinstimmung mit Ursula Bodes Deutung - als sein anderes Ich begriffen werden.³²⁶ Mit dieser Figur, die zwischen dem „Kunstraum [des Bildes] und [dem] Realraum“³²⁷ des Betrachters vermittelt, lenkt Heisig nicht nur dessen Blick in die Tiefe, sondern auch den eigenen auf sich selbst, wird zum Beobachteten und sich selbst Beobachtenden. Im Gegensatz zu den Männern seiner Generation, den ehemaligen Kameraden, die im Krieg in großer Zahl zu Tätern wurden und heute noch behaupten, sie hätten stets nur ihre Pflicht getan³²⁸, übernimmt er als Maler die Rolle des Chronisten, der die Vergangenheit offenlegt und zur Diskussion stellt. In seinem Alter Ego aber ist er zugleich der Mahner, der aktuelle Gefahren erkennt und gegen sie anrennt.

Diese handelnde Figur gehört mit zu der dargestellten Bildgeschichte, ist aber nicht, wie bei Caspar David Friedrich, Teil der Natur, sondern steht dem, was sie zurückzudrängen versucht, aktiv gegenüber. Sie ist als „Mittler“ zu verstehen, als jemand, durch dessen Augen der Außenstehende sehen, dessen Gedanken er

³²⁵ Carla Schulz-Hoffmann: »So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele.«; in: Max Beckmann. *Exil in Amsterdam*, 2007, S. 26.

³²⁶ Vgl. Bode: *Damals und gestern und heute und ...*; in: *Brusberg, Dokumente 40*, 2003, S. 36.

³²⁷ Koch, S. 71.

³²⁸ Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

denken soll.³²⁹ Gelenkt durch das martialische Treiben im Bild, lässt sich die aufgeblasene Ovalform nicht beliebig auslegen, sondern weckt unheilvolle Assoziationen.

Auf einer weiteren Bedeutungsebene und im Sinne eines sich über die gesamte Leinwand spannenden thematischen Bogens kann die Rückenfigur als Kontrapunkt zu dem kleinen gefesselten Mann auf der Gegenseite aufgefasst werden. Der unscheinbare Gefangene ist in der direkten Konfrontation mit seinen Widersachern als Sinnbild politischer Unterdrückung zu verstehen. Als Kommunist am äußersten linken Rand der Gesellschaft und von den etablierten Schichten zur Seite gedrängt, sind ihm die Hände gebunden. In 'unserer Zeit' dagegen scheint sich der Mensch - und mit ihm ist auch der durch das Motiv der Rückenfigur in das Bild hineingezogene Betrachter gemeint - frei entfalten zu können. Sein Dasein aber ist auf andere Weise bedroht.

Am Rhythmus der Welle symbolisiert Heisig nicht nur das Auf und Ab der eigenen Vita, sondern vor allem die sich mit der Gleichmütigkeit von Gezeiten wiederholenden Schrecken, die die Zeit für die Menschen bereithält. Seine humanistische und zugleich resignative Betrachtungsweise findet sich in Goethes *Faust* bestätigt, mit dem er sich seit 1981/ 82 in druckgraphischen Arbeiten, seit 1994 auch in der Malerei, auseinandersetzt.³³⁰ Zu Beginn der Tragödie betont der Erdgeist den Kreislauf des Ewig-Gleichen, wenn er zu Faust sagt: „In Lebensfluten,/ im Tatensturm/ wall ich auf und ab./ Webe hin und her!/ Geburt und Grab,/ ein ewiges Meer.“³³¹

Heisigs Anteilnahme am Leid der Menschen scheint sich aus einer humanistisch-pazifistischen Grundhaltung zu speisen, auf die sich einige Künstler im Rahmen der DDR-Erberezeption einst verpflichten ließen. Dass der Maler aber in seiner Reflexion der nationalen Geschichte die vierzigjährige DDR-Epoche und damit die Not vieler verfolgter, inhaftierter und gefolterter Mitbürger übergeht bzw. an dieser Stelle unerwähnt lässt, steht im Widerspruch zu der sonst demonstrierten Empathie.

³²⁹ Vgl. von Einem, 1940, S. 162.

³³⁰ Heisig arbeitet ausschließlich zu *Faust I*.

³³¹ Goethe: *Sämtliche Werke*, 1885, S. 243.

Einordnung in das Gesamtwerk

Für die Zuordnung von *Menschen, Kriege, alter Maler* müssen auch die beiden übermalten Tafeln von *Gestern und in unserer Zeit* hinzugezogen werden. Beide zeigen den Maler selbst an prominenter Stelle im Bild - es könnte sogar von ihm als Hauptperson gesprochen werden - und inmitten seines Themen- und Motivkosmos. Da Heisig immer wieder in Serien arbeitet, ist auch in diesem Fall davon auszugehen, dass es weitere, ähnliche Gemälde gibt. Sie finden sich tatsächlich in den 'Atelier'-Bildern, zu denen *Der Maler und sein Thema, Zauberlehrling I* und *II* sowie *Als ich die Völkerschlacht malen wollte* zu rechnen sind (Abb. 56, 57, 89 - 91). Sie alle werden in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren gemalt.

Alle Beispiele zeigen den Künstler bei der Arbeit, entweder im Malerkittel oder mit dem Pinsel in der Hand. Auch die auf unsichtbar bleibenden Staffeleien stehenden Leinwände der Fassungen 2002/ 04 und 2002/ 05 bestärken die Annahme, dass auf einen noch nicht abgeschlossenen Malprozess hingedeutet werden soll. Da Heisig die hier gezeigten Themen immer im Atelier erarbeitet, könnte es sich bei den übrigen Motiven um nichts anderes als die eigene Vorstellungswelt handeln. Dennoch sprechen Landschaft und Horizont zunächst einmal gegen die vorgenommene Kategorisierung 'Atelier-Bilder', weil sie nicht - wie auf einigen der übrigen Varianten - durch trennende Fenster und damit jenseits eines Binnenraums wahrgenommen werden.

Der direkte Vergleich macht jedoch die Entsprechungen der späten und frühen Gemälde sichtbar und offenbart, dass hier wie dort eine Schaubühne für das mentale Universum des Malers gemeint ist. Schon in der ersten Fassung mit dem Titel *Der Maler und sein Thema* (Abb. 89) bezieht Heisig die Barrikade der Pariser Kommunisten ebenso bestimmt in den Innenraum mit ein wie die Kämpfe selbst. Dass es sich um ein Interieur handelt, wird hier allein durch einen Fernsehmonitor, in den anderen drei Bildern bis 1981 zusätzlich durch Lampen, Teppiche, Wanduhren, Fenster, geöffnete Türen oder durch gerahmte Kunstwerke an den Wänden glaubhaft vermittelt.³³² Die Variante von 1984 abstrahiert völlig von einem Atelierraum und zeigt nur noch den Kopf des Malers, der versucht, die Völkerschlacht bei Leipzig zu malen.

³³² Leinwände und ein gerahmtes Bildnis finden sich nur in *Das Atelier*, 1979 (Abb. 90).

Zwischen 1978 und 1981 gehören weitere Requisiten und Personen zum Inventar, die Realität und Fiktion miteinander verknüpfen: der Puppenbalg, der von einem Soldaten mit dem Bajonett angegriffen wird, ein sich umarmendes Liebespaar und der das Helikon blasende Narr, von dem nur die Schellenkappe zu sehen ist. Die Mutter des Malers in der Zimmertür (*Zauberlehrling* I und II, Abb. 56, 57), der laufende Fernseher und ein malendes Kind bilden den Alltag ab. 1979 ragt im Hintergrund der Babelturm empor, der auf einem Teppich mit orientalischem Muster gründet und bis zu den Flügeln eines brennend abstürzenden Flugzeugs emporsteigt. In den Fassungen von 1978/ 81 und 1981 erscheinen Panzer auf der Dombrücke Breslaus und festlich gekleidete Frauenfiguren, die aus einer rotgrundierten Leinwand herauszusteigen scheinen. Umrisskanten verweisen - undeutlich zwar - auf eine Bild im Bild-Situation.

Nur einmal - 1979 - wird der Blick des Betrachters durch die großen Fenster des Ateliers *Zum Harfenacker* in Leipzig auf den Dom von St. Johannis in Breslau gelenkt. Die Stadtansicht muss - wie Turm und Flugzeug auch - ebenfalls als Teil einer inneren Vorstellungswelt angesehen werden, nicht nur weil Heisigs Biographie zu dieser Zeit bereits seit über dreißig Jahren mit Leipzig verbunden ist, sondern weil der Vergleich mit den beiden anderen Atelier-Gemälden die Vedute deutlicher, wenn auch nicht eindeutig, als Bild im Bild abbildet. Die durch das Fenster zu erblickende, vermeintliche 'Wirklichkeit' ist als Kunstgriff der Malerei zu bewerten, die in der Verquickung verschiedener Ebenen ihre eigene Wirklichkeit als etwas Neues erschafft. Derjenige, der diese Zwischenwelten generiert, verbirgt sich in der Pose des Denkers oder Malers zwischen oder hinter seinen Motiven. Ganz bewusst beschränkt er sich - wie in den jüngsten Varianten - auf die Zeichnung seines Kopfes, um den Masken und Marionetten herumspuken. Im *Zauberlehrling* II schlüpft der Hexenmeister³³³ in Gestalt eines Teufelchens aus der Tiefe zwischen Tuba und höllenroter Leinwand empor und scheint mit seinem auf den Schädel des Künstlers gerichteten Zauberstab die Bilder in dessen Kopf 'hervorzuhexen'. Wie Karl Hofer im *Selbstbildnis mit Dämonen* seine innere Bedrängnis offenbart (Abb. 92), findet auch Heisig keine Ruhe vor der suggestiven Macht seiner Kriegserinnerungen, auf die er in seinem Œuvre wie im Gespräch immer wieder zurückkommt.³³⁴

³³³ Im Bildtitel wird auf den *Zauberlehrling* von Goethe angespielt, der den alten Besen, so wie der Meister, durch eine Zauberformel zum Wasserholen bewegen kann, ihn dann aber nicht mehr zum Halten bringt, d.h. dem Machtrausch folgen Angst und Entsetzen.

³³⁴ Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

So wird sein Kopf zur 'Werk-Stätte', in dem die Innenbilder in einer Durchmischung von 'Sein und Schein'³³⁵ zur künstlerischen Gestaltung drängen. Freunde und Familie bevölkern 2002/ 2005 den Bildraum sowohl als 'Besucher' als auch als Porträtierte, wenn sie - wie Jahre zuvor - aus einer Leinwand heraus in das scheinbar 'wirkliche' Leben eintreten, das wiederum nur ein gemaltes Bild auf identischem Malgrund ist. Mit seiner Schilderung macht Heisig die Doppelbödigkeit von Malerei als „Schwelle zwischen Imagination und Realität“³³⁶ deutlich, die nicht mimetisch abzeichnet, sondern bewusst im Ungenauen bleibt, um Metaebenen sichtbar zu machen.³³⁷

3. Menschen, Kriege, alter Maler - ein Alterswerk?

Als Bernhard Heisig 2002 die Übermalung der beiden Leinwände des Polyptychons *Gestern und in unserer Zeit* in Angriff nimmt und, nachdem ihm die Herausgabe der anderen drei verweigert worden war, noch im gleichen Jahr mit der Neukonzeption *Menschen, Kriege, alter Maler* beginnt, ist er bereits siebenundsiebzig Jahre alt. Es kann davon ausgegangen werden, dass er mit dieser Arbeit eine abschließende Zusammenschau seines Œuvres schaffen wollte. Ob sie als Teil eines eigenständiges Alterswerk zu bewerten ist sowie die Frage, worin die stilistischen Unterschiede im Vergleich mit der Auftragsarbeit für die Parteizentrale, 1974, liegen, soll nachfolgend geklärt werden.

3.1. Terminologie: Alterswerk - Spätstil

Von Giorgio Vasari bis Jacob Burckhardt hat die kunstgeschichtliche Forschung Alterswerke an vermeintliche körperliche und geistige Defizite betagter Künstler gekoppelt. Diese auf den physischen Niedergang reduzierte Einschätzung wird

³³⁵ Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat: *Kunst der Imagination/ Imagination der Kunst*; in: Krüger/ Nova, Hg.: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. 2000, S. 139. Hammer-Tugendhat erörtert die Frage nach Schein und Sein in der Kunst, die „im Holland des 17. Jahrhunderts in hohem Maße von [ihr] selbst thematisiert“ wurde, anhand des Gemäldes *Die Pantoffeln* von Samuel van Hoogstraten. Sie kommt zu dem Schluss, dass durch das Dargestellte eine Interaktion des Betrachters mit dem Bild provoziert wird, die Phantasie und Imagination in Gang setzen.

³³⁶ Krüger/ Nova: *Imagination und Wirklichkeit*, 2000, S. 9.

³³⁷ In diesem Zusammenhang sei auf Francis Bacon verwiesen, der, an van Gogh orientiert, nach einer Erneuerung des Realismus, einer Überwindung der reinen Illustration verlangte. „In einem seiner Briefe spricht van Gogh von der Notwendigkeit, Veränderungen in der Wirklichkeit vorzunehmen, die zu Lügen werden, welche wahrer sind als die reine Wahrheit. Das ist der einzig mögliche Weg, auf dem der Maler die Intensität der Wirklichkeit, die er einzufangen versucht, zurückbringen kann.“ David Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*, 1997, S. 174.

von Marcel Baumgartner diskutiert, der als Beleg für die These Burckhardts dessen Diktum zu Michelangelos *Pietà Rondandini* anführt. Burckhardt kommentierte dessen spätes Werk mit der Bemerkung, dass es am besten unbesichtigt bliebe, weil die Körperverhältnisse nicht getroffen seien, „die niemand besser kannte als er? Leider sei wohl jeder Meißelschlag von ihm“.³³⁸

„Erst die Ablösung solcher Dogmen einer normativen Ästhetik durch eine Sicht der Dinge, die dem spezifischen »Kunstwollen« (Riegl [1901]) jeder Epoche, aber auch jeder Phase individuellen Lebens gerecht zu werden versuchte, bewirkte die grundlegende Wende. So konnten fast gleichzeitig frühe (primitive Kunst, Kinderzeichnung) und späte Werk- und Stilphasen nicht nur als eigenwertige, sondern sogar als besonders wertvolle kreative Äußerungen begriffen werden.“³³⁹

Dennoch war Richard Hamanns Beurteilung³⁴⁰ des Altersstils bei Rembrandt, Goethe und Beethoven noch 1907 von „Faszination und Abwehr gleichermaßen geprägt“³⁴¹. Es soll noch bis zur ‚Einübung‘ der durch die *Arte povera* Ende der sechziger Jahre sich verändernden Sehgewohnheiten dauern, bis die Arbeiten alter Künstler unvoreingenommen betrachtet und bewertet werden.³⁴² Alterswerke³⁴³ wurden jetzt trotz ihrer Eigentümlichkeit als gleichberechtigt angesehen und nicht mehr auf das Nachlassen kreativer Kräfte, auf den Verfall zurückgeführt.³⁴⁴

³³⁸ Vgl. Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 1978, S. 638.

³³⁹ Marcel Baumgartner: *Außer der Zeit? Das »Spätwerk« von Pierre Bonnard (1867-1947) und die Kunstgeschichte*; in: Carolin Bahr/ Gora Jain, Hg.: *Festschrift für Norbert Werner zum 60. Geburtstag*, 1997, S. 167. Baumgartner bezieht sich auf Alois Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, und den von Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgegebenen Almanach *Der Blaue Reiter*, Piper, München 1912.

³⁴⁰ Richard Hamann: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, 1907, S. 223 - 247.

³⁴¹ Baumgartner: *«... das Richtige als dazwischenliegend zu treffen.» Form als Inhalt im Spätwerk von Klee. Eduard Hüttinger zum 60. Geburtstag*. In: *Paul Klee. Spätwerke 1937 - 1940*; 1986, S. 19. Noch in der Literatur der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts erscheinen Arbeiten, die dem hohen Alter ‚abgerungen‘ sind, als von besonderer Aura umgeben. Was Herbert von Einem als „mystische Nähe des Göttlichen“ oder als „Distanz zum Hiesigen“ (von Einem: *Zur Deutung des Altersstiles in der Kunstgeschichte*, 1973; in: Jan Gerrit van Gelder: *Album amicorum*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1973, S. 78) bezeichnet, nennt Joseph Gantner den „geheimnisvollen Weg nach innen“, den der Künstler voller „Sehnsucht“ suche (Gantner: *Der alte Künstler*. In: *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. 2. 1965*, 1965, S. 76).

³⁴² Vgl. Baumgartner, 1986, S. 19, 20. Baumgartner verweist auf die rege „ausstellerische Praxis der [...] <siebziger Jahre>“, die vor allem das Früh- und Spätwerk von Klassikern in den Fokus des Interesses rückte.

³⁴³ Vom Alterswerk ist das ‚Spätwerk‘ zu unterscheiden, bezeichnet es doch, nach Gantner, die letzte Schaffensepoche früh Verstorbenen. Zu ihnen rechnet der Autor Masaccio, Raffael und Holbein, die das 60. Lebensjahr, das er als Grenze ansetzt, nicht erreichten. Gantner, S. 72, 73.

³⁴⁴ Vgl. Baumgartner, 1997, S. 168. Als Beispiele nennt der Autor Kurt Schwitters, Piet Mondrian, Jackson Pollock und Pablo Picasso.

Von besonderem Interesse sind sie aber nur dann, wenn sie sich von allem Vorausgegangenen abheben, das heißt, wenn der Künstler am Ende seines Lebens noch etwas Neues schafft.³⁴⁵ Ein derartiger letzter Höhepunkt entwickelt sich weder unabhängig noch abgekoppelt vom vorausgegangenen Œuvre, sondern geht allmählich aus ihm hervor. Bei Paul Klee waren es körperliche, bei Willem de Kooning körperliche und geistige Einschränkungen als hinzunehmende Lebensumstände, bei Picasso vor allem das Bewusstsein der abnehmenden Lebenszeit. Von einem geradezu als manisch zu bezeichnenden Ausdruckszwang getrieben, findet er zu bemerkenswerten Vereinfachungen, die sich im Weglassen von Details und der Konzentration auf das Wesentliche ausdrücken.³⁴⁶

Der Arzt und Kunstwissenschaftler Kei Müller-Jensen kommt anhand eingehender Analysen von Kunstwerken und durch Befragung zeitgenössischer Künstler in seiner 2007 veröffentlichten Studie mit dem Titel *Das Alterswerk eine Gratwanderung* zu folgendem Resümee:

„Die Werke im Alter können sich deutlich vom Jugendwerk absetzen und Ausdruck von Vergeistigung und visionärer Vollkommenheit sein und somit eine Steigerung gegenüber dem Jugendwerk bedeuten (Tizian, Rembrandt), eine gleiche Dynamik und malerische Qualität beinhalten (Jordaens, Goya), mit nachlassender Differenziertheit oder körperlicher Leistungsfähigkeit Zeichen von Vergröberung aufweisen (Picasso, Monet), nach Kompensation von Behinderungen noch interessante Artefakte darstellen (Geiger, Matisse), deutliche Spuren von fehlender Koordination zeigen und damit Abbau bedeuten (de Kooning, Götz), nur schwache Kopien von Jugendwerken sein (Ensor, Baselitz), ein vollkommen neues malerisches Denken produzieren (Turner, Cézanne), ein »Feuerwerk« aller entwickelten und durchlebten Register produzieren (Tizian, Kubin) oder einen bewußten Verzicht auf künstlerische Äußerung beinhalten (Duchamp, Rossini). Weitere Variationen und Kombinationen sind denkbar.“³⁴⁷

Mit seinen Ergebnissen (Vergröberung), die sich - Picasso betreffend - kaum von der Einschätzung Schröders und Zweites (Vereinfachung und Weglassen) unterscheiden, greift Müller-Jensen in die Diskussion zum Stellenwert des Alterswerks insofern ein, als er erneut die Frage nach einer gültigen Bewertung aufwirft. Die Problematik seiner Thesen wird am Beispiel Baselitz offenkundig, dessen als 'Remix' neu aufgelegten und damit revidierten frühen Arbeiten wie *Helden*, *Neue Typen* oder *Orangenesser*, um nur einige zu nennen, in jüngster

³⁴⁵ Klaus Albrecht Schröder und Armin Zweite erkennen dieses 'Neue' in den Arbeiten des späten Picasso. Vgl. Schröder/ Zweite: *Picasso. Malen gegen die Zeit*; in: Ausst.-Kat. *Picasso*, 2006, S. 8.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 30.

³⁴⁷ Ebd., S. 227.

Zeit umfassende und viel beachtete Ausstellungen ausgerichtet wurden.³⁴⁸ Diese neuen Bilder bestechen durch ihre helle Farbgebung und die dadurch gewonnene Leichtigkeit sowie den ironisch gebrochenen Dialog mit dem eigenen Werk der sechziger und siebziger Jahre.³⁴⁹

Spätstil kann aber, wie Gantner zeigt, auch letzte Veränderung in einem abgeschlossenen oder sich seinem Ende nähernden Schaffensprozess bezeichnen, die sich in zunehmender Lösung vom Gegenstand manifestiert.³⁵⁰ Auch von Einem sieht das „Abstraktwerden“ als den „Zwiespalt [...] zwischen der Idee [...] und ihrer Verwirklichung“, der immer vorhanden ist, sich aber im Alterswerk besonders bemerkbar macht, ohne es jedoch abzuwerten.³⁵¹ Deshalb charakterisieren beide die Interpretationen dieser Phase als „fragmentarisch“ oder „skizzenhaft“³⁵², wobei sich von Einem auf Dagobert Frey bezieht, der 1959 mit Bezug auf Rembrandts Spätwerk feststellt: „Wo versucht wird, das nicht mehr Darstellbare im Bilde zu repräsentieren, muss das Bildwerk Bruchstück bleiben.“³⁵³

Trotz einer stärkeren Expressivität im Ausdruck neigt der ‚betagte‘ Maler zu einem eher impressionistischen Pinselduktus, der von Richard Hamann als die „charakteristische Lebens- und Ausdrucksform des Alters, der letzten Reife“³⁵⁴ benannt wird. Diese Malweise führt zu „Formauflösung“³⁵⁵ bzw. zu einem „Verlust an stilgebundener Form“ bis hin zum „non finito“³⁵⁶, das Gantner sowohl in den späten Pietàs von Michelangelo als auch in den letzten Arbeiten Rembrandts und Goyas erkennt. Die Malerei wird - darin sind sich die Wissenschaftler einig - auf vereinfachende Weise gröber, die ihr häufig eine ungekannte Freiheit, Großzügigkeit³⁵⁷, Leichtigkeit³⁵⁸ und Ironie³⁵⁹ verleihen, als

³⁴⁸ Z. B. 2006 in der Pinakothek der Moderne in München und 2007 in der Albertina in Wien.

³⁴⁹ Zum siebzigsten Geburtstag des Künstlers schreibt *DER TAGESSPIEGEL* bezogen auf das Alterswerk, dass Baselitz sich noch einmal neu erfinde. Vgl. Nicola Kuhn: *Mal's noch einmal*; in: *DER TAGESSPIEGEL* vom 23. Januar 2008, S. 21. Aus gleichem Anlass bezeichnet die *FAZ* den ‚Remix‘ als „trotzig, ironisch und weich“ und von „altersleichter Farbigkeit“, durch den die „dreckigen“ Farben des frühen Werks verändert würden. Rose-Maria Gropp: *Die große Macht auf Leinwand*; in: *FAZ* vom 23. Januar 2008, S. 35.

³⁵⁰ Vgl. Gantner, S. 75.

³⁵¹ Von Einem, 1973, S. 89.

³⁵² Gantner, S. 74, 75; von Einem, 1973, S. 90.

³⁵³ Frey: *Das Fragmentarische als das Wandelbare bei Rembrandt*, 1959, S. 114.

³⁵⁴ Hamann, S. 224.

³⁵⁵ Schröder/ Zweite, S. 8.

³⁵⁶ Gantner, S. 75.

³⁵⁷ Ebd., S. 74, 75.

³⁵⁸ Vgl. Gropp, S. 35.

³⁵⁹ Rudolf Arnheim: *New Essays on the Psychology of Art*, 1986, S. 286.

deren Quelle der amerikanische Psychologe Rudolf Arnheim die durch Erfahrung erworbene Weisheit ansieht.³⁶⁰ „Ein letztes Kriterium des persönlichen Altersstils ist [wie bei Baselitz] die ´späte Wiederkehr des Frühen`“³⁶¹, das heißt, das nochmalige Aufgreifen bereits behandelter Themen, um nach neuen Lösungsansätzen zu suchen.

3.2. Vergleich zwischen *Gestern und in unserer Zeit* und *Menschen, Kriege, alter Maler*

Schon in den frühen neunziger Jahren hält Herwig Guratzsch die neue Farbigkeit und „Vehemenz“ in Heisigs Bildern für den charakteristischen Unterschied zu allem zuvor Entstandenen und koppelt diese Veränderung an das fortgeschrittene Alter des Malers und seine Übersiedlung von der Stadt auf das Land.³⁶² Dietulf Sander diagnostiziert zum gleichen Zeitpunkt eine Modifikation im lithographischen Werk, die er vor allem - gebunden an das malerische Œuvre - in der Verbindung „einer Fülle von (Selbst-) Zitaten und Motivkombinationen“ erkennt, in einer „Ausdruckssteigerung in Gestik und Mimik“³⁶³. 1992 bezeichnet der Künstler in einem Pressegespräch das Alter als grundsätzliche Zäsur und als *die* entscheidende Variable für Veränderungen in seinem Werk, die sich in „Abkürzungen“ zeigten und damit zu einem Wandel geführt hätten.³⁶⁴ Dass die Veränderungen aber weit über die von Heisig selbst, von Guratzsch und Sander genannten Modifikationen hinausreichen, konnte mit der Analyse von *Gestern und in unserer Zeit* nachgewiesen werden und wird sich im zweiten Teil dieser Studie erhärten lassen.

Am direkten Vergleich zwischen *Gestern und in unserer Zeit*, 1974, und *Menschen, Kriege, alter Maler*, das zehn Jahre nach den Stellungnahmen von Guratzsch und Sander gemalt wird, sollte das Erkennen der von ihnen genannten und möglicherweise darüber hinausweisende weitere Abweichungen als Ausprägung eines Spätstils möglich sein. 1974 wird die Geschichte des 20. Jahrhunderts als in sich geschlossenes Programm verhandelt, das in

³⁶⁰ „[...] by finding in the passing of the years an ever-continuing increase in wisdom.“
Ebd.

³⁶¹ Von Einem, 1973, S. 91.

³⁶² Vgl. Herwig Guratzsch: *Selbstbildnisse und Gruppenbilder*; in: Ausst.-Kat. *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, 1997, S. 49, 53.

³⁶³ Dietulf Sander: *Die Lithographien der neunziger Jahre*; in: Ausst.-Kat. *Bernhard Heisig*, 1998, S. 266, 268.

³⁶⁴ Vgl. S. 3, Anm. 5.

zurückhaltend expressiver, gegenständlicher Malerei ausgeführt wurde. Die klare Gliederung ist eines der Hauptmerkmale des Polyptychons.

Zeitnah zur Entstehung des Frieses für die Parteizentrale in Leipzig äußert sich Heisig 1976 zu seiner Art der Bildkomposition in den *Ateliergesprächen* mit Henry Schumann:

„Die Figuren beeinflussen sich gegenseitig, beantworten sich in ihrer Gestik, in der Farbe. Und die Rollenverteilung ist wichtig, das Orchestrieren des Ganzen, die Raumdisposition intakt zu halten, sie durchzuhalten, [...], in die Tiefe des gesamten Bildraums. [...] Nicht einfach montieren. [...] Das ist für mich keine Disposition des Raumes.“³⁶⁵

Die Bildaufbau ist in der frühen Fassung nachvollziehbar nach diesem Schema strukturiert, der Raum durch Leerstellen und Freiräume zusätzlich gegliedert. Auf diese Weise wird eine „fast tektonische Klarheit im Bewerten des Einzelnen und im Bau des Gesamten“ erzielt, wie sie von Alfred Erich Brinckmann als charakteristisch für das Werk eines in seiner Lebensmitte Stehenden angesehen wird.³⁶⁶

2002/ 04 dagegen wird auf einem jetzt nur etwa halb so großen Format eine Jahrhunderte umfassende geschichtliche Epoche dargestellt und damit eine Zusammenschau fast aller jemals von Heisig behandelten historischen Themen gegeben. Viele der in diesen Bildern verwendeten Sujets von *Friedrich II.* über das *Soldatentanz*-Motiv, die *Pariser Kommune*, *Breslau*, die *Gejagten*, die *deutschen Maler* und die Medien aus vorausgegangenen Arbeiten werden hier in leicht variiertes Form und in zunehmendem Abstand vom Betrachter miteinander verbunden. Während 1974 nur sechs Selbstzitate zu finden sind - nämlich der Brigadier, die *Mutter Courage*, der Bourgeois, die leere Uniformhülle, die Zweiergruppe Soldat/ Zivilist und der Stürzende - erscheint die 'Neufassung' dreißig Jahre später wie ein einziges Déjà-vu.

Obschon Heisig seine Figuren bis heute in Gestik und Farbe aufeinander bezieht, auch wenn sie mehr als zuvor für sich allein stehen, unterscheiden sich die beiden Fassungen vor allem in der Raumdisposition grundlegend voneinander. 2002/ 04 hat die Malerei ihre einst perspektivisch in den Hintergrund fluchtende Gliederung zugunsten einer durch viele Einzelmotive verunklärten Oberfläche

³⁶⁵ Schumann, 1976, S. 112.

³⁶⁶ Brinckmann: *Spätwerke großer Meister*, 1925, S. 23. Der Autor stellt als Beispiel die *Ruhende Venus mit dem Hündchen* des vierzigjährigen Tizian vor und stellt ihr dessen späte *Danae* gegenüber.

verloren. Richard Hamann bezeichnet es als typisch für Arbeiten dieser Lebensphase, dass es nun an „regelmäßigem Aufbau oder linearer Komposition“ fehlt.³⁶⁷ Dieser Bildaufbau hat den Figuren - bei den Tätern, der Rückenfigur und dem preußischen Soldat mit Pickelhaube wird das besonders deutlich - den Boden unter den Füßen und damit das Fundament genommen. *Courage*, Baum und brennende Häuser ´schwimmen` in einem ´Farbenmeer`, Schaukelnde und Lautsprecher ´hängen` vor dem Himmel. Die vielen Menschen, die nach Art der Kommune-Karikatur hinter- und übereinander geschichtet sind, halten sich durch das enge Beieinander gegenseitig.

Die Anzahl der Motive ist erheblich vergrößert. Sie werden - entgegen den 1976 geäußerten Kompositionsmaximen - wie Versatzstücke in das Bild hineinmontiert, so dass vor allem Vorder- und Mittelgrund zugemalt wirken. Die Menschen sind 1974 vor allem in Zweier- (Kinderleichen, Kommandanten) und Dreier-Kombinationen (Bürger und Büste, Gesichter auf Plakaten, Trauernde, die ´drei Affen`) oder größeren Gruppen zusammengefasst (Gleisbaurotte, Massendemonstration, Brigadiers, *Kommune*). Einzelne Köpfe oder - stellvertretend für sie - nur die Kopfbedeckungen (Bourgeois, Toter im Kreuzigungsgestus, SS-Mütze) sind selten. Das ändert sich 2004 auf auffallende Weise. Jetzt gibt es neben den Protagonisten nur mehr wenige Zweiergruppen (Liebende, Tanzende, Täter und Kämpfer) und eine Masse von einundvierzig Einzelpersonen.

Was Heisig selbst als ´Abkürzung` bezeichnet, entspricht dem „Verlust an stilgebundener Form“³⁶⁸ bei Gantner und der „auflösenden Technik“ als der „charakteristischen Lebens- und Ausdrucksform des Alters“³⁶⁹ bei Hamann. Die Darstellung des Gegenstands wird vereinfacht, wie an der hohlen Uniform beispielhaft nachgewiesen werden kann. Im zurückhaltend expressiven Stil der siebziger Jahre war der Zuschnitt der Jacke in Details wie Ärmeln oder Aufschlägen dargestellt, der Schmuck auf Epauletten und Kragenspiegel fast als Stickerei zu erkennen. Heute ist es nur eine graue Jacke, deren Dekor aus einzelnen, impressionistisch anmutenden Farbspritzern und ´verwackelten` Kurzlinien besteht.

³⁶⁷ Hamann, S. 224. Diese Aussage gilt für Rembrandts Spätwerk, *Der verlorene Sohn*, 1668/ 69.

³⁶⁸ Gantner, S. 75.

³⁶⁹ Hamann, S. 223.

Die dünn aufgetragenen Pigmente und der unaufgeregt-konzentrierte Duktus weichen einer heftigen malerischen Ausführung. Durch das Impasto und die nervösen Pinselschläge bilden sich auf der Oberfläche Grate und Schrunden, die die Wirkung von Gestik und Mimik formal unterstützen. Brennende Gelbtöne und grauschwarzes Kolorit von Kleidung und Kriegsmaterial ersetzen auf der linken Bildseite, eine stärkere Farbigkeit rechts den Zweiklang aus Blau und Rot. Die Farben beteiligen sich zudem kaum mehr - wie in der Fassung von 1974 - an der die Oberfläche ordnenden Autonomisierung der einzelnen Formen, was die Tendenz zur Auflösung unterstützt. Ein Phänomen, das von Brinckmann als typisch für den Spätstil erkannt und als „Verschmolzenheit“ beschrieben wird. Sie charakterisiert auch Heisigs Alterswerk als Ineinanderübergehen einzelner Topoi, im Gegensatz zur „Relation“ aller Dinge untereinander im Werk der Lebensmitte.³⁷⁰

Das Bildpersonal beschränkt sich 2002/ 04 auf einige wiedererkennbare Individuen und verzichtet bei anderen Gestalten immer häufiger auf physiognomische Details, die durch gefühlsbetonte Ausdrucksmuster ersetzt werden. Entbehrte die sparsame Gestik Anfang der siebziger Jahre, abgesehen von den trauernd vor das Gesicht geschlagenen Händen einer Frau, dem Würgegriff eines Soldaten und dem Zusammenbruch eines anderen, jeder Dramatik, wird die Gebärdensprache nun ebenfalls emotionalisiert. Wie in einer Art 'Übertragung' scheint der alte Künstler seine jetzt eher *geistige* Aktivität an die *Körper* seiner Protagonisten zu delegieren.³⁷¹ Die Bildoberfläche erfährt auf diese Weise, über die unruhigen, kleinteiligen Formen hinaus, eine Dynamisierung, wie sie nicht einmal vom bewegtesten Teil der frühen Fassung von *Gestern und in unserer Zeit* - der im Gleichschritt schaffenden Gleisbaubrigade - erreicht wurde.

Fazit

Entsteht das frühe Bildprogramm von 1974 noch in einer Epoche, als Heisig selbst auf das kunstpolitische Geschehen der DDR einzuwirken versuchte³⁷², wechselt es mit dem Altwerden zu einer Distanzierung von den Ereignissen in Vergangenheit und Gegenwart. Tatsächlich beginnt nach einer gesundheitlichen Krise 2001/ 2002, als er, fast achtzigjährig, einen schweren Sturz mit einer

³⁷⁰ Vgl. Brinckmann, S. 41.

³⁷¹ Vgl. Arnheim, S. 290.

³⁷² In seiner Funktion als Professor an der HGB und in leitender Position beim VBK; vgl. S. 52.

Rückenwirbelfraktur, darauf folgende Operationen und eine mehrwöchige, lebensbedrohliche Erkrankung mit intensivmedizinischer Betreuung überstanden hatte³⁷³, die Werkphase, in der die Resignation eine immer größere Rolle spielt. Darauf machte schon der Arbeitstitel *Damals und gestern und heute und ...* aufmerksam. Obwohl der Künstler sich mit *Menschen, Kriege, alter Maler* bis an die Grenzen seiner physischen Leistungsfähigkeit belastet - das Gemälde wird über zwei Jahre vom Rollstuhl aus gemalt - gelingt es ihm, das einst aus politischem Blickwinkel betrachtete Thema zu verallgemeinern und zu einer Projektion des 'Lebens an sich' zu verdichten.

Diese inhaltliche Komponente ist es zuerst, die *Menschen, Kriege, alter Maler* zu einem wichtigen, letztlich auch 'neuen' Alterswerk macht, weil ein Perspektivenwechsel stattgefunden hat. Die von Sander genannten und durch diese Analyse bestätigten formalen Veränderungen haben sich im Laufe der Jahre noch verstärkt. Vor allem aber fällt die zunehmend furioser und damit großzügiger werdende Malweise auf, die den Gegenstand selbst immer undeutlicher werden lässt.³⁷⁴

³⁷³ Vgl. Gespräch mit Heisig, Strodehne, 22. Oktober 2004, Tonbandprotokoll.

³⁷⁴ Arbeiten, die 2008 in Ausstellungen bei Brusberg und der Galerie Berlin gezeigt werden, machen die Veränderungen deutlich. Der Künstler beschränkt sich nun auf grobe Andeutungen seiner bekannten Themen. Vgl. Ausst.-Kat. *Bernhard Heisig. Neue Bilder*, 2008.

Zwischenspiel:

Der deutsch-deutsche Kunststreit nach 1989/ 90

Die drei Leipziger Maler und Grafiker, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke sowie der Hallenser Willi Sitte, haben durch die Annahme von Aufträgen der Partei und von ihr kontrollierter Institutionen staatliche Einflussnahme auf die Kunstentwicklung in der DDR³⁷⁵ nicht nur geduldet, sondern auch loyal unterstützt.³⁷⁶ Das System nutzte seit Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre die zunehmende Popularität der Vier im westlichen Ausland zur eigenen Aufwertung und zum Erwerb 'harter' Devisen. Aber im Gegensatz zu Walter Womacka (geb. 1925 in Obergeorghenthal/ Tschechien) oder Willi Neubert (geb. 1920 in Brandau/ Tschechien), um nur zwei ergebene Gefolgsleute der Partei zu nennen, versuchten die Genannten, in der direkten Auseinandersetzung mit den Funktionären im Rahmen eines offenen sozialistischen Realismusmodells 'neue' künstlerische Wege zu beschreiten.³⁷⁷ Das bedeutete, mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten kritisch umzugehen und auf der Grundlage des Sozialismus zu Verbesserungen beizutragen. Ungeachtet dessen trugen ihnen ihre Parteizugehörigkeit und die Bekleidung hoher Ämter in Vereinen und Verbänden³⁷⁸ schon vor, vor allem aber nach der Wende bei ost- und westdeutschen Kollegen und Kritikern den Titel 'Staatskünstler' ein.³⁷⁹

Der 'Staatskünstler' – eine Definition

Der Terminus 'Staatskünstler' wird in gängigen Nachschlagewerken nicht geführt. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird er vor allem auf alle jene Künstler angewendet, die in der ehemaligen DDR durch das Ministerium des Inneren (Mdi), das Kulturministerium der DDR, den FDGB, die Nationale Volksarmee

³⁷⁵ Die Partei wird nicht müde, ihren Anspruch an die Künstler immer wieder neu zu formulieren. Vgl. o. V.: *Kunst im Auftrag - Auftrag der Kunst. Gegenseitiges Vertrauen - hoher geistiger Anspruch. Aus der »Langfristigen Konzeption des Ministeriums für Kultur und des Verbandes Bildender Künstler der DDR für die Weiterentwicklung und Förderung der bildenden und angewandten Kunst 1976/ 80«*; in: *Bildende Kunst*, 1, 1980, S. 47, 48.

³⁷⁶ Vgl. Rehberg: *Mäzene und Zwingherrn*; in: Kaiser/ Rehberg, S. 40.

³⁷⁷ In ihrem Aufsatz *Zum Selbstverständnis eines sogenannten „Staatskünstlers“ der DDR* beschreibt Gisela Schirmer beispielsweise die Bemühungen Willi Sittes um weitestgehende Unabhängigkeit. In: *Icarus*, 2001, S. 7 - 22.

³⁷⁸ Mattheuer (1927 - 2004), SED-Mitglied von 1958 bis 1988; Tätigkeit an der HGB von 1952 bis 1974 (von 1965 bis 1974 als Professor); ab 1978 Mitglied der Akademie der Künste; verschiedene Staatspreise. Sitte (geb. 1921), SED-Mitglied ab 1947; von 1951 bis 1986 an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein (seit 1959 als Professor); ab 1969 Mitglied der Akademie der Künste; 1974 bis 1988 Präsident des VBKD, danach Ehrenpräsident; seit 1976 Abgeordneter der Volkskammer; 1986 bis 1989 Mitglied des ZK der SED; verschiedene Staatspreise. Tübke (1929 - 2004), SED-Mitglied; von 1956 bis 1976 an der HGB (seit 1972 als Professor, seit 1973 als Rektor); im Vorstand des VBKD ab 1974; ab 1983 Mitglied der Akademie der Künste; ab 1989 Vizepräsident des VBKD; verschiedene Staatspreise. Vgl. *Wer war wer in der DDR*, 1995.

³⁷⁹ Welche Aufgaben die vom Staat dirigierte Kunst bewältigen sollte, vgl. bei Goeschen, S. 14 - 15, S. 23 - 26.

(NVA), Betriebe und Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften (LPG) sowie die Partei gefördert wurden.

Auch im westlichen Teil Deutschlands gab es eine Förderung der Künstler durch den Staat, sowie es sie heute noch für die wiedervereinigte Bundesrepublik gibt. Dazu gehören Projektfinanzierungen, Ausstellungseinrichtungen, Auftragsvergabe für Kunst am Bau oder Kunst im öffentlichen Raum, Preisverleihungen und Stipendien. Nikola Ebker arbeitet in ihrer Studie mit dem Titel *Politische Ökonomie der Kulturförderung* die Gründe für eine Unterstützung durch die öffentliche Hand heraus.³⁸⁰ Über wirtschaftliche Interessen hinaus fühlt sich der Staat dem Erhalt des kulturellen Erbes, dem Gemeinschaftsgefühl seines Volkes und seinem Bildungsauftrag verpflichtet, wobei „die kulturelle Bildung als Teil eines humanistischen Bildungsideals zur moralischen und ästhetischen Erziehung des Menschen verstanden [wird].“³⁸¹

Insoweit scheint sich das Mäzenatentum beider Gesellschaftssysteme zu gleichen.³⁸² In der Bundesrepublik allerdings, und das ist der entscheidende Unterschied zur repressiven DDR, durfte und darf die Eigenständigkeit des vom Staat geförderten Künstlers gemäß Artikel 5 des Grundgesetzes nicht durch Direktiven des Gemeinwesens beschnitten werden. Die gesetzliche Betonung der Autonomie schließt die in der DDR ausgeübte politische Instrumentalisierung des Künstlers durch den Staat aus. Vom Künstler geübte Gesellschaftskritik darf nicht ein Grund für Nichtförderung sein, die Entscheidung von Fachgremien muss respektiert werden.³⁸³ Dennoch ist die Freiheit nicht grenzenlos, sondern:

„Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre. Kunst und

³⁸⁰ Nikola Ebker: *Politische Ökonomie der Kulturförderung. Entwicklungen zwischen Staat, Markt und 3. Sektor*, 2000, S. 79 - 86.

³⁸¹ Ebd., S. 84

³⁸² Die Bundesrepublik Deutschland hat 1970 unter Willy Brandt begonnen, eine öffentliche Kunstsammlung einzurichten, die bis heute etablierte, aber auch kritische zeitgenössische und junge Kunst kauft und, da ihr kein eigenes Haus zur Verfügung steht, an wechselnden Orten als Leihgaben präsentiert. Einer alle drei Jahre neu gewählten, mit Fachleuten besetzten, unabhängigen Ankaufskommission stehen um 500 000 Euro jährlich für Ankäufe zur Verfügung. Vgl. Swantje Karich: *Wofür braucht das Land Kunst*; in: *FAZ* vom 2. Juni 2008, S. K 4. In der DDR dagegen wurden Auftragswerke für bestimmte Nutzer wie Museen, Betriebe, FDGB, LPG oder NVA angefertigt. Sammlungsschwerpunkt des Städtischen Museums in Frankfurt/ Oder beispielsweise war junge Kunst. Sofern von öffentlicher Hand gesammelte Arbeiten nicht zum Bestand von Museen gehören, befinden sie sich heute im Archiv für DDR-Kunst in Beeskow.

³⁸³ Vgl. Sieghart Ott: *Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur*, 1968, S. 167.

Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung“³⁸⁴,

ähnlich wie in anderen Demokratien auch.

Abschließend kann deshalb festgestellt werden, dass der Terminus ‘Staatskünstler’ für die ehemalige DDR und die BRD in ganz unterschiedlicher Weise gebraucht wird. Während er in westlichen Ländern vor allem und fälschlicherweise von Kunstkritikern verwendet wird, die damit auf international renommierte und hochdotierte Künstler zielen, mit denen sich der Staat seinerseits gerne schmückt, ohne sie jedoch für seine Interessen benutzen zu können, wird er für die ehemalige DDR vor allem auf diejenigen Kulturschaffenden angewendet, die sich geistig okkupieren ließen und Staat und Partei - der eine mehr, der andere weniger - zu Diensten waren.

Geschichtliche Voraussetzungen

Die in demokratischen Systemen heute selbstverständliche Freiheit des Künstlers ist das Resultat einer jahrhundertelangen Entwicklung. Während Joachim Bumke³⁸⁵ die Fürsten des Mittelalters noch als Mäzene und Gönner, die Kunstschaffenden aber mehr oder weniger als Vasallen darstellt, betrachtet Martin Warnke in seiner grundlegenden Studie zum Thema des Hofkünstlers das Verhältnis differenzierter.³⁸⁶ Seine Recherchen belegen, dass die Feudalherren ab der Mitte des 13. Jahrhunderts die in ihren Diensten stehenden Meister als selbstbewusst und erfinderisch wahrnahmen und ihre Eigenarten zu respektieren versuchten.³⁸⁷ Durch die Anstellung bei Hofe gaben sie ihnen die Möglichkeit, sich der engen Bindung an die städtischen Zünfte und damit der Abhängigkeit eines „steuer- und bürgerpflichtigen Handwerkers“³⁸⁸ zu entledigen.

Dass freilich auch das höfische Leben Unterordnung bedeutete, legt der Autor an verschiedenen Beispielen³⁸⁹ dar, räumt aber ein, dass die Betroffenen versucht hätten, „sich einer politischen Vereinnahmung durch eine Beschwörung der

³⁸⁴ *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949*, Artikel 5, (2), (3), 2009, S. 11.

³⁸⁵ Bumke: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur 1150 - 1300*, 1979, S. 9.

³⁸⁶ Warnke: *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 1985.

³⁸⁷ Ebd., S. 325.

³⁸⁸ Ebd., S. 10.

³⁸⁹ Raffael oder Giorgio Vasari beispielsweise beklagten ihre Abhängigkeit von ihren jeweiligen Herren. Vgl. ebd., S. 313, 314.

politischen *Indifferenz der ästhetischen Form* zu entziehen.“³⁹⁰ Seit der Aufklärung kam es zu einer sukzessiven Überwindung der noch bestehenden Unmündigkeit. Im 19. Jahrhundert demonstrierte das erstarkte Bürgertum - so Warnke - seine Abneigung gegen den Konservatismus der Höfe und stellte die Künstler unter den Schutz des Volkes.³⁹¹ Das beförderte ihre weitere Emanzipation und schließlich die Durchsetzung eines autonomen, das heißt eines kritischen künstlerischen Standpunktes³⁹², lieferte sie aber zugleich einer 'neuen' Macht, den Kräften des freien Marktes aus.³⁹³ Jetzt fiel dem Staat, wie Sieghart Ott in seiner Untersuchung über das Zusammenwirken von Kunst und Gemeinwesen darlegt, die Aufgabe zu, ihnen „für den Verlust der wichtigsten bisherigen Träger der Kunstförderung [Adel, Kirche] einen gewissen Ersatz zu bieten [...]“.³⁹⁴

Die subjektive künstlerische Aussage, die sich mit der Aufklärung zu entwickeln begann³⁹⁵, erreichte in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren vorläufigen Höhepunkt im Expressionismus. Vorübergehend von den Nationalsozialisten diszipliniert und auf den Realismus eingeschworen, versuchten die Künstler, sich nach dem Zusammenbruch neu zu orientieren. Würde - wenn auch unter anderen politischen Vorzeichen - in der SBZ/ DDR offiziell weiterhin die gegenständliche Darstellung favorisiert, bevorzugten viele Kunstschaaffende im Einflussbereich der Westalliierten Ende der vierziger/ Anfang der fünfziger Jahre zunächst die Abstraktion.³⁹⁶ Um 1960 folgte hier ein bis heute anhaltender Stilpluralismus. Kritik am Vietnamkrieg und an den „zivilisatorischen Errungenschaften“³⁹⁷ in den USA und Europa, in der Bundesrepublik darüber hinaus an der „unzulänglichen Aufarbeitung der NS-Vergangenheit“³⁹⁸, die in der

³⁹⁰ Ebd., S. 321.

³⁹¹ Ebd., S. 323, 327.

³⁹² Vgl. Björn Egging: *Von Pop zu Politik. Studien zur Entwicklung der politisch engagierten Kunst KP Brehmers*, 2004, S. 13.

³⁹³ Vgl. Warnke, S. 328.

³⁹⁴ Ott, S. 165, 166.

³⁹⁵ Vgl. Egging, S. 13.

³⁹⁶ Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg wird im von den Westalliierten besetzten Teil Deutschlands der von den Nationalsozialisten verfeimte Expressionismus bevorzugt. Aber schon 1948 führen Ausstellungen wie *Gegenstandslose Malerei aus Amerika* oder *Meisterwerke der französischen Kunst* bei einigen abstrakt arbeitenden westdeutschen Künstlern wie beispielsweise Emil Schumacher, Willi Baumeister oder Fritz Winter zu der Erkenntnis, dass ihr Werk „erstaunliche Korrespondenzen zu den Entwicklungen in Frankreich und den USA aufweist“. Thomas, S. 24. Dem dieser Erkenntnis geschuldeten zunehmenden Selbstbewusstsein dieser Künstlergruppe folgt eine rege Ausstellungstätigkeit im eigenen Land und die damit beginnende Vorrangstellung der Abstraktion in der Bundesrepublik.

³⁹⁷ Egging, S. 14.

³⁹⁸ Ebd., S. 14, 15.

Revolte der ‚Achtundsechziger‘ gipfelte, trug zu einer Politisierung der Kunst bei, die ganz bewusst auf Distanz zum Staat ging und geht.³⁹⁹

‘Staatskünstler‘ in der Bundesrepublik und in der DDR

Der Begriff ‚Staatskünstler‘ wird nicht erst nach der Wende für die regimenahen Künstler der DDR verwendet. Die eigenständigen Künstler im Westen der Republik achteten und achten, je wirtschaftlich unabhängiger sie sind, sorgfältig darauf, nicht in den Verdacht öffentlicher Einflussnahme zu geraten, denn auch hier sind staatliche oder kommunale Aufträge stets mit Auflagen, und seien sie noch so marginal, verbunden.

Dennoch lassen sich fast alle derzeitigen Leitfiguren der deutschen Kunst 1998/99 auf das Projekt ein, den Bundestag in Berlin mit ihrer Kunst auszustatten. Georg Baselitz beispielsweise, der sich immer als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, in seiner Kunst aber als unangepasst und „asozial“ begriffen hat⁴⁰⁰, lässt im nachhinein verlauten, dass er seine Teilnahme verweigert hätte, wenn er im vorhinein die Liste der Beteiligten gekannt hätte. Auch wenn er keine Namen nennt, kann bei seiner Einstellung zu den so genannten ‚Staatsmalern‘ der DDR vermutet werden, dass er die Mitwirkung Heisigs meint, mit dessen Kunst er nicht in Zusammenhang gebracht werden wollte. Die Begründung, seine Bilder seien bereits fertig gewesen und allein aus diesem Grund im heutigen Kontext zu betrachten, erscheint wenig plausibel, hätte er sie doch auch im freien Handel verkaufen können.⁴⁰¹

„Die Avantgarde wird Staatskunst“ titelt die Zeitschrift *art* 1999, als das ehemalige, vom britischen Architekten Norman Foster umgestaltete Reichstagsgebäude mit den Ankäufen von Gerhard Richter, Sigmar Polke und anderen ausgestattet wird. Christian Tröster, der Verfasser des Beitrags, stellt die eher rhetorische Frage, ob der Staat bereit sei, sich mit Arbeiten der einst

³⁹⁹ Diese Distanz lässt sich exemplarisch an Johannes Grützkes Panorama für die Paulskirche zu Frankfurt erkennen, das er zwischen 1986 und 1991 schuf. Vgl. S. 248.

⁴⁰⁰ Vgl. Axel Hecht/ Alfred Welti: *Ein Meister, der Talent verschmäht; Werkstattgespräch mit Georg Baselitz*; in: *art*, 6, 1990, S. 70.

⁴⁰¹ Vgl. o.V.: *Baselitz im Gespräch mit art. Vorwärts in die Erinnerung*; in: ebd., 2, 1999, S. 17. Sigmar Polke wollte ebenfalls keinen Auftrag für das Reichstagsgebäude annehmen. „Um die prominenten Künstler dennoch zu gewinnen, einigten sich die Beteiligten [...] auf ein Verfahren, das alle Möglichkeiten offenlässt. Die Künstler produzieren, was sie wollen, der Kunstbeirat kauft. Kauft er nicht, dürfte klar sein, wer der Blamierte ist - die Künstler jedenfalls können die Bilder problemlos dem Kunstmarkt übergeben.“ Christian Tröster: *Die Avantgarde wird Staatskunst. Rund 70 Millionen Mark gibt der Bund für die Kunst in den neuen Berliner Regierungs- und Parlamentsgebäuden aus. Ein Jahrhundert-Programm*; in: ebd., S. 23, 24.

ungeliebten Rebellen - wie beispielsweise Baselitz - zu schmücken, um seine eigene Liberalität zu feiern, und warum die Künstler ihrerseits die Nähe zum Staat nicht mehr scheuten. Er kommt zu dem Fazit, ihre Kunst sei so harmlos geworden, dass sich niemand mehr über sie aufrege.⁴⁰² Diese Einschätzung scheint mit Rücksicht auf den spezifischen Anspruch des Regierungssitzes tatsächlich zuzutreffen. Nur Hans Haackes Erdtrog im nördlichen Lichthof wird heftig und kontrovers diskutiert. Er widmet seine Arbeit mit dem Titel *Der Bevölkerung* (in weißer Leuchtschrift) ausdrücklich allen Bewohnern der Bundesrepublik unter Einschluss der Migranten und nicht nur *Dem deutschen Volke*, wie die alte Inschrift über dem Hauptportal sagt.⁴⁰³

Den Abstand zum öffentlichen Auftraggeber hat es bei den genannten 'Staatskünstlern' der DDR nicht gegeben. Vor allem nicht bei den in den zwanziger Jahren Geborenen, die den Faschismus und den Zweiten Weltkrieg bewusst, manche von ihnen sogar an der Front erlebt hatten, und deshalb nach 1945 eine politische Umorientierung herbeiführen wollten. Die Loyalität von Männern wie Heisig, Mattheuer, Sitte und Tübke mit dem System wurde von der Partei mit Privilegien belohnt.⁴⁰⁴ Bis zu welchem Grade sie sich für gesellschaftspolitische Ziele, wie die Bekämpfung von Faschismus und

⁴⁰² Ebd., S. 23. Dass es durchaus immer wieder zu 'Aufregungen' um die Kunst kommt, macht die Untersuchung von Karl Möseneder mit dem Titel *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp* von 1997 deutlich. Vgl. auch Heinz Peter Schwerfel: *Kunstskandale: über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*, 2000.

⁴⁰³ Eine andere Facette des 'Staatskünstlertums' wird im Fall von Elfriede Jelinek oder Hermann Nitsch, um nur zwei von mehreren österreichischen Künstlern herauszugreifen, beleuchtet. Sie werden 1995 von ihren Kritikern, einer Gruppierung um den Rechtspopulisten Jörg Haider, in die Nähe des Staates gebracht, um daraus ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis zu konstruieren. Da die Arbeiten der bekannten österreichischen wie auch bundesdeutschen Eliten aber zumeist kompromisslos, provozierend und gerade deshalb nicht staatskonform sind, ist die Bezeichnung auch im Hinblick auf einen Staat, der sich mit derartig 'dekadenten' Artefakten schmückt, eher abwertend gemeint. Vgl. Sigrid Löffler: *Bomben und Plakate*; in: *Süddeutsche Zeitung* vom 25. Oktober 1995, S. 13. Die *Neue Rheinische Zeitung* äußert sich spöttisch über den Kunstverstand der Bundesrepublik, die - ohne jeden „Erkenntniszweifel“ - eine überdimensionierte, zudem falsch proportionierte Deutschlandfahne, das Werk Gerhard Richters, in den Bundestag hängt. Werner Rügemer: *Göttliches Licht und kapitalistischer Realismus*; in: *Neue Rheinische Zeitung* vom 19. September 2007, o. S.

⁴⁰⁴ Vgl. Siegfried Stadler: *In Treue gemalt. Die Leipziger Kunstszene und die Herrschaft der SED*; in: *FAZ* vom 7. April 2001, S. 45. Heisig wurde auf dem Grundstück Zum Harfenacker 6 in Leipzig ein großzügiges Atelier aus Backstein und Glas gebaut. Zudem durften alle Künstler von den Staatsverkäufen ihrer Werke etwas mehr als fünfzehn Prozent in harter Währung behalten (vgl. Beatrice Vierneisel: *Ein Versuch, das „Auftragswesen“ der DDR auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu erhellen*; in: *Volks Eigene Bilder*, 1999, S. 152), ins westliche Ausland reisen und West-Autos fahren. Gespräch mit Bernfried Lichtnau, Kunsthistorisches Institut der Universität Greifswald, 25. Oktober 2004. Vgl. auch Thomas Anz: *Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, 1991, S. 47. Vgl. auch Günter Engelhard: *Bernhard Heisig: Ein Grübler liebt den Kampf*; in: *art*, 10, 1989, S. 30 - 50.

Imperialismus und die Umerziehung des Volkes⁴⁰⁵, instrumentalisieren ließen, hing von der politischen Einstellung, vom Verhandlungsgeschick und der persönlichen Risikobereitschaft des einzelnen ab.⁴⁰⁶

Als sich, gefördert durch die weltpolitischen Entwicklungen, die deutsch-deutsche Entspannungspolitik und den Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker eine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage der jetzt auch im Westen wahrgenommenen und von Sammlern geschätzten Künstler der DDR abzeichnet, versuchen diese zunehmend, sich den Vorgaben des Staates zu entziehen.⁴⁰⁷ „Um den Schein zu wahren“, so ihr jüngerer ostdeutscher Kollege Hans Hendrik Grimmling, seien von den Funktionären gerade mit den Etablierten Auseinandersetzungen nur noch pro forma geführt worden.⁴⁰⁸ Als Anfang der siebziger Jahre neben dem Staatlichen Kunsthandel der DDR⁴⁰⁹ auch Galerien⁴¹⁰ gegründet wurden, begannen die Künstler selbstbewusst im „Eigenauftrag“⁴¹¹ zu produzieren und emanzipierten sich damit weiter von externer Einflussnahme.

Dennoch hat nicht nur Heisig die Reibung am System stets als Lebensnerv seiner Arbeit bezeichnet.⁴¹² Am Interesse der Funktionäre war - wie der

⁴⁰⁵ Vgl. *Kulturpolitisches Wörterbuch*, 1970, S. 46.

⁴⁰⁶ Diesem künstlerischen Spagat mit dem Ziel, ein dem eigenen Anspruch, aber auch ein den Vorstellungen der Partei entsprechendes Œuvre hervorzubringen, haben sich trotz ähnlicher Jugenderfahrungen beispielsweise Gerhard Altenbourg (1926 - 1989), der 1944 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, und der nur um wenig jüngere Carlfriedrich Claus (1930 - 1998) zeitlebens verweigert. Ihr Bekanntheitsgrad im Westen - erste Ausstellung von Claus 1961 in Wuppertal, von Altenbourg 1964 bei Brusberg in Hannover - führte dazu, dass sie ab Mitte der siebziger (Claus, 1975 in der Ost-Berliner Galerie Arkade) respektive Mitte der achtziger Jahre (Altenbourg, 1986/ 87 Retrospektiven in Leipzig, Dresden und Berlin) trotz ihres Nonkonformismus auch im eigenen Land nicht mehr übergangen werden konnten und einer breiteren Öffentlichkeit bekanntgemacht wurden. Vgl. *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, 1997, S. 604, 610. Vgl. auch Goeschen, S. 11, und Schirmer, 2005, S. 129. Edda und Sighard Pohl machen darauf aufmerksam, dass sich Altenbourg selbst lange Zeit den Dresdner Kunstaustellungen verweigerte. Vgl. Pohl, S. 35.

⁴⁰⁷ Vgl. Lüttich/ Scheel/ Salchow; in: Kaiser/ Rehberg, S. 100, 101.

⁴⁰⁸ Grimmling: *Antworten auf den Brief*; in: ebd., S. 594. Vgl. auch Rehberg; ebd., S. 50; Bernd Lindner: *Wunschbilder? Kunstrezipienten als Förderer und Kritiker von Auftragskunst in der DDR*; ebd., S. 233, 234.

⁴⁰⁹ Die SKH verkauft ab 1974 an Privatleute und in das nichtsozialistische Wirtschaftsgebiet (NSW). Kaiser: *Die Grenzen der Verständigung*; in: ebd., S. 447, 455.

⁴¹⁰ Sie werden bei relativer Unabhängigkeit dem Kulturbund unterstellt. Vgl. Thomas, S. 308. Vgl. auch Bernd Lindner: *Eingeschränkte Öffentlichkeit? Die alternative Galerieszene in der DDR und ihr Publikum*; in: Jürgen Schweinebraden: *Die Vergangenheit der Gegenwart*. Bd. 1: *Blick zurück im Zorn*, 1998, S. 226, 227.

⁴¹¹ Rehberg; in: Kaiser/ Rehberg, S. 19. So hat Tübke die Ausführung des *Bauernkriegs-Panoramas* in Frankenhausen mehr oder weniger allein bestimmt. Vgl. auch Mattheuer, S. 144.

⁴¹² Willi Sitte (vgl. Schirmer, 2001, S. 10), Günter Feist (*Antworten auf einen Brief*; in: Kaiser/ Rehberg, S. 583) und die Schriftstellerinnen Christa Wolf und Helga Königsdorf stimmen mit Heisig in diesem Punkt überein. Vgl. Wolf: *Essays/ Gespräche/ Reden/*

ungarische Philosoph und Literat Miklós Haraszti 1980 facettenreich darstellt - die Anerkennung des einzelnen durch das Regime abzulesen.⁴¹³ In diesem pseudo-freien Zusammenwirken der Partner entstand die Staatskunst sozialistischer Prägung.⁴¹⁴ Haraszti vertritt zu Recht die Auffassung, dass die staatliche Kontrolle durch ihre Lückenlosigkeit ein Gefühl der Normalität bei den Betroffenen hinterlasse habe.

„Am liebsten würde ich es vermeiden, diese neue Stufe des Gelenktseins überhaupt »Zensur« zu nennen. Ich befürchte, dadurch nur ihre Neuartigkeit zu verschleiern, die wir nicht ganz zu unrecht sogar für die Abschaffung der »Zensur« halten können. Ich möchte nämlich von dem tiefen kulturellen Wandel berichten, der stattgefunden hat. [...] Die Ungezwungenheit, mit der Kontrolleure und Künstler heute die totale Kontrolle gestalten, kann nur mit dem Begriff der *Freiheit* bezeichnet werden.“⁴¹⁵

Anlässlich der documenta 6, 1977, werden Heisig, Mattheuer, Sitte und Tübke sowohl als „Staatskünstler“⁴¹⁶ als auch als „DDR-Stars“⁴¹⁷ oder - in Anlehnung an die aktuellen Vorgänge in China - als „Viererbande“⁴¹⁸ bezeichnet. 1982 nennt Axel Hecht sie in einem Atemzug mit Gerhard Altenbourg, Volker Stelzmann, Hartwig Ebersbach, Walter Libuda, Gerhard Kettner, Gregor Torsten Ko□ik und Sighard Gille als Künstler, die alle für den Staat malen, ohne explizit von ‚Staatskünstlern‘ zu reden.⁴¹⁹ Hecht übt sich im Gegenteil im Verständnis für die Situation der Intellektuellen in der DDR.

„[Hier] ist der Künstler kein Solitär, sondern eingebunden in die Gesellschaft. Ihr verdankt er in der Regel auch materiell viel: Sie bildet ihn vorzüglich aus, fördert ihn [...] und nimmt ihn schließlich in den Verband Bildender Künstler auf. Damit sind ihm Wohnung und Atelier,

Briefe 1987 - 2000, 2001, S. 47. Vgl. Königsdorf: *Deutschland, wo der Pfeffer wächst. Ein Beitrag zur Diskussion um die Literatur der DDR und ihre Autoren*; in: *DIE ZEIT*, 20. Juli 1990, S. 40.

⁴¹³ Mit unwichtigen Künstlern wurden keine Werkstattgespräche geführt. Vgl. Miklós Haraszti: *Der Staatskünstler*, 1984, S. 8. Der Autor schrieb das Buch bereits 1980, es wurde aber erst 1984 übersetzt und im Westberliner Rotbuch-Verlag veröffentlicht.

⁴¹⁴ Ebd., S. 8, 9. Im Gegensatz zu dieser ‚neuen‘ Art des Umgangs miteinander, die der Autor ironisch überhöht, steht die weniger subtile Bevormundung durch die Partei in den fünfziger und sechziger Jahren, auf die Haraszti den Wandel bezieht. Im Gegensatz zu ihm behauptet Wolfgang Hütt, der in seinem autobiographischen Buch *Schattenlicht* zu seinem konfliktreichen Leben in der DDR Stellung nimmt, dass sich die ‚Hofkünstler‘ der DDR tatsächlich frei entwickeln konnten. Vgl. Hütt: *Malkunst gegen die ästhetische Norm*; in: *Kritische Berichte*, 3, 1991, S. 55.

⁴¹⁵ Haraszti, S. 8, 9.

⁴¹⁶ Vgl. S. 2, Anm. 1.

⁴¹⁷ Jürgen Hohmeyer: *Unruhe an neuen Fronten*; in: *Der SPIEGEL* vom 27. Juni 1977, 27, S. 170.

⁴¹⁸ Vgl. Schirmer, 2005, S. 127; vgl. auch Heinz Dieter Kittsteiner: *Kunst in der DDR - Ein Versuch*, 2006, S. 276. Vor Maos Ableben (1976) versuchten seine Frau und drei ihrer Genossen, tonangebende Politiker des linken Flügels der Kommunistischen Partei, die Kulturrevolution in China weiterzuführen. Sie endete aber mit dem Tod des Staatspräsidenten.

⁴¹⁹ *Malen für den Staat - so macht art* auf Seite 4 auf den folgenden Beitrag *Neue Kunst der DDR* von Axel Hecht aufmerksam. Vgl. *art*, 11, 1982, S. 26 - 51.

Ausstellungen und öffentliche Ankäufe sicher. Solche Absicherung ist ohne Abhängigkeit nicht denkbar.“⁴²⁰

Günter Feist⁴²¹ und Eckhart Gillen bezeichnen die bekanntesten unter ihnen 1988 als 'Berufskünstler', die „die Blickwinkel von »Planern und Leitern« haben sollten“⁴²². Lutz Dambeck, 1948 in Leipzig geboren und 1986 in den Westen 'ausgereist', stellt zehn Jahre später klar, dass die Avantgarde, das heißt die Querdenker und Experimentierfreudigen, und die 'Staatskünstler' nicht sauber voneinander zu scheiden gewesen wären. „Es gab immer Brücken und Stege, über die munter hin- und hergegangen wurde, von dem einen mehr, vom anderen weniger.“⁴²³

Versuche der Annäherung an die DDR- Kunst

Nach der Wende kommt es zu einem Jahre dauernden, vehementen Kunststreit. Durch ihn werden die Aushängeschilder der DDR-Kultur als 'Staatskünstler' gebrandmarkt, aber nicht nur sie, wird doch zunächst verallgemeinernd von *der* DDR-Kunst gesprochen, so als hätten alle Kunstschaaffenden, dem Parteidiktat folgend, vierzig Jahre lang einheitlich im Stil des sozialistischen Realismus gearbeitet. Dass dem nicht so war, macht erst, um an dieser Stelle um Jahre vorzugreifen, die Ausstellung *Kunst in der DDR* aus dem Jahr 2003 in vollem Umfang deutlich, die die breite Öffentlichkeit differenziert über die verschiedenen Strömungen informiert.⁴²⁴

Was seit 1990 als 'Kunststreit' bezeichnet wird, beginnt allerdings nicht erst 1989/ 90, sondern bereits zur documenta 6, zu der die 'DDR-Stars' 1977 im Zuge einer allgemeinen Annäherung zwischen der Bundesrepublik und der DDR und ihres zunehmenden Bekanntheitsgrades auch in Westdeutschland nach Kassel eingeladen worden waren. Hier kam es zu einer Verstimmung zwischen den Ausstellungsmachern und einigen etablierten westdeutschen Künstlern.⁴²⁵ Nachdem alle Arbeiten bereits gehängt worden waren, teilten Georg Baselitz und

⁴²⁰ Ebd., S. 50.

⁴²¹ Günter Feist (geb. 1929 in Frankfurt/ Oder), Mitherausgeber des *Lexikons der Kunst*, tritt 1966 aus der SED aus und lebt seitdem als freier Autor. 1987 Ausreise in den Westen. Vgl. Feist, Gillen, Vierneisel, S. 903.

⁴²² Feist/ Gillen, 1988, S. 56

⁴²³ *Gespräch: Lutz Dambeck*, o.V.; in: Uta Grundmann/ Klaus Michael/ Susanna Seufert: *Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971 - 1990*, 1996, S. 33.

⁴²⁴ *Kunst in der DDR - Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, 2003.

⁴²⁵ Bereits 1968 stellte die Ausstellung *Menschenbilder* in Darmstadt Ost- und Westkunst einander gegenüber. Von den später auch im Westen bekannten 'Staatskünstlern' nahm seinerzeit nur Willi Sitte teil. Zu einer Konfrontation kam es damals nicht. Vgl. Schirmer, 2005, S. 19 - 22.

Markus Lüpertz der Presse mit, dass sie die ihren nicht im Kontext der DDR-Künstler präsentieren würden und entfernten sie aus der Ausstellung.⁴²⁶ Ihr Verhalten lässt sich nicht nur⁴²⁷, aber auch über die Verbindung der ehemaligen DDR-Bürger Baselitz und Lüpertz zu ihrem seinerzeit noch in der DDR wohnenden Freund A.R. Penck erklären. Als Dissident war Penck nicht auf dem offiziellen Weg über das DDR-Kulturministerium zur Schau eingeladen worden. In offener Opposition zu den staatskonformen Kollegen aus dem Osten versuchten Baselitz und Lüpertz, ein Zeichen für die Freiheit der Kunst zu setzen.⁴²⁸

Obwohl die westdeutschen Medien bis auf wenige Ausnahmen durchweg positiv über die Exponate aus dem sozialistischen Teil Deutschlands berichteten⁴²⁹, wurden Werke dieser Künstler in den Folgejahren nicht mehr auf der documenta gezeigt. Ungeachtet dessen und gefördert durch die unter Willy Brandt und seinem Minister für Sonderaufgaben Egon Bahr 1972 eingeleitete Entspannungspolitik⁴³⁰ nimmt die Ausstellungshäufigkeit ihrer Arbeiten in der BRD und im westlichen Ausland in den achtziger Jahren zu. Sie werden 1982/83 in sechs Museen und Kunstvereinen Westdeutschlands unter dem Titel *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR* gezeigt und als „engagiert“, „selbstbewußt“, „um ein eigenes Weltbild bemüht“ und - im Hinblick auf Heisig - als „weitsichtig“⁴³¹ charakterisiert. Diese wohlwollende Einschätzung ostdeutscher Kunstproduktion entspricht zu diesem Zeitpunkt den politischen Zielsetzungen.

In der Phase von Glasnost und Perestroika (ab 1986 unter Michail Gorbatschow) beginnt sich die Situation zu ändern. Als 1988 unter Federführung von Dieter Brusberg *Zeitvergleich '88* dreizehn DDR-Positionen im Neuen Kunstquartier des Technologie- und Innovationsparks, T.I.P., in Berlin präsentiert, um das

⁴²⁶ Vgl. ebd., S. 114, 115. Gerhard Richter ließ seine Bilder ebenfalls entfernen. In seinem Fall gaben die Raumsituation und Missverständnisse mit der Ausstellungsleitung den Ausschlag für seine Entscheidung. Vgl. ebd., S. 113.

⁴²⁷ Schirmer nennt im Falle Lüpertz einen weiteren Grund: die räumliche Nähe seiner Arbeit zu einem Triptychon von Francis Bacon, dessen hohem Anspruch sie nicht hätte standhalten können. Vgl. ebd., S. 117.

⁴²⁸ Vgl. ebd., S. 118 - 127.

⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 130 - 143.

⁴³⁰ Egon Bahr und Michael Kohl für die DDR unterzeichnen am 21. 12. 1972 den Grundlagenvertrag, der die Beziehungen zwischen beiden Staaten regelt, auf Gleichberechtigung und Gewaltverzicht basiert. Ständige Vertretungen werden eingerichtet. Der Aufrüstung der UdSSR in den späten siebziger Jahren folgt der Natodoppelbeschluss von 1979 mit einer neuen Phase des Kalten Krieges zwischen der Sowjetunion und den USA. In Deutschland aber stärkt die Hochrüstung der Blöcke die Friedensbewegung. Vgl. *Lexikon Deutschland nach 1945*, 1996, S. 163, 191, 308.

⁴³¹ Axel Hecht, 1982, S. 27, 43, 51.

Kennenlernen der Kunst aus dem sozialistischen Teil Deutschlands weiter zu fördern, ist, abgesehen von verhaltenem Lob, schon von Epigonentum und Provinzialität die Rede.⁴³² Trotz oder gerade wegen des beginnenden politischen Wandels bleiben die Animositäten der ersten Garde der westdeutschen gegen die ostdeutschen Künstler bestehen. So verlässt Georg Baselitz 1988 die Hochschule der Künste in West-Berlin, als der zwei Jahre zuvor von Ost nach West umgesiedelte Volker Stelzmann, Jahrgang 1940, in den Lehrkörper berufen wird.⁴³³ Damit unterstellt er, wie schon bei der documenta 1977, aber diesmal an die Adresse Stelzmans gerichtet, dass auch dieser Künstler mit dem Unrechtssystem kooperiert habe. Der 1938 in Sachsen geborene Baselitz hatte die Repressionen in seiner Heimat selbst nur bis 1957 ertragen können. Mit seinem Verhalten macht er deutlich, dass er *die* westdeutsche Kunst als besser und freier begreift als *das* Pendant aus der DDR, wobei auch hier wieder die Tendenz zur Verallgemeinerung auffällt.

Umfassende Präsentationen bzw. Gegenüberstellungen von ost- und westdeutscher Kunst sollen nach 1989 zur Klärung der Standpunkte und zu einer sachlichen Aufarbeitung der unterschiedlichen Positionen beitragen, ohne dass, wie Wieland Schmied schon 1990 fordert, Begriffspaare wie Avantgarde und Moderne oder Tradition und Provinzialität, das Problem vereinfachend, bemüht werden.⁴³⁴ Genau das aber geschieht bei den ausgewählten, exemplarisch angeführten Ausstellungen, die bis etwa 1999 zu erheblichen Konfrontationen führen.⁴³⁵ Ihnen geht es in den ersten Jahren vor allem um die Bekanntmachung der 'Staatskünstler' und die Konfrontation ihrer Arbeiten mit denen bekannter Künstler in den alten Bundesländern.

⁴³² Vgl. Barbara Gaehtgens: *Zeitverschiebung*; in: *DIE ZEIT* vom 21. Oktober 1988, S. 84. Vgl. auch Brusberg: ... *sie malen ja nur, Zeitvergleich '88. Ein Rückblick, Berlin* 1989, S. 22 - 25; hier S. 23. Hier finden sich weitere Stellungnahmen der Presse; z.B. S. 8 - 15, S. 21.

⁴³³ Baselitz kehrt später an die Hochschule zurück. Vgl. Uwe Lehmann-Brauns: *Die verschmähte Nation. Berliner Begegnungen, Wertungen*, 2005, S. 148.

⁴³⁴ Wieland Schmied: *Zur Moderne keine Alternative*; in: *Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig*; Köln 1990, S. 43.

⁴³⁵ Zu dieser Problematik vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg: *Zwischen Skandalisierung und Verdrängung: Bildwelten der DDR in Ausstellungen und Museen nach 1989*, 2005, S. 73 - 88. Da die DDR-Kunst in den Kollektionen von Peter Ludwig, Hartwig und Maria-Theresia Piepenbrock und des Textilfabrikanten Siegfried Seiz, Reutlingen, die Vorlieben der Sammler spiegelt und deshalb keinen repräsentativen Querschnitt zeigt, bleiben sowohl die Ausstellungen in der Sammlung Ludwig, Schloss Oberhausen, 1991 (Saarlouis 1992) und 2006 unberücksichtigt, wie die der Seiz-Sammlung in Potsdam, die 1999 die größte Vielfalt bot, und die Schau der Piepenbrock-Sammlung in Schloss Gottorf im Jahr 2002. Die Kataloge sind dennoch im Literaturverzeichnis im Anhang aufgeführt.

Der nahezu übergangslose Wechsel von zurückhaltender Würdigung zu offener Kritik, der sich bereits 1988 (*Zeitvergleich`88*) andeutete, lässt sich durch zwei geradezu absurd anmutende Auszüge aus Beiträgen ein und desselben Journalisten im *TAGESSPIEGEL* Ende 1989 belegen. Zunächst kommentiert Bernhard Schulz die Heisig-Retrospektive im Martin-Gropius-Bau am 1. Oktober mit den Worten: "[Seine] Bilder haben auch hierzulande etwas zu sagen, und es würde nicht verwundern, wenn sie so etwas wie populär würden."⁴³⁶ Am 31. Dezember, also nur Wochen nach dem friedlichen Aufstand der DDR-Bürger, erscheint ihm die Ausstellung nichts als ein politisches „Good-Will-Projekt“ zu sein, die Malerei selbst als „sehr von gestern.“⁴³⁷ Diese widersprüchliche Beurteilung macht die schwierige Situation von Künstlern, Museumsfachleuten und Kritikern deutlich, denen *die* DDR-Kunst - und damit ist zunächst nur die Produktion der vier großen ‚Staatskünstler‘ und einiger weniger anderer gemeint - im autonomen Umfeld westlicher Kunstproduktion tatsächlich als Rückfall in das neunzehnte, allenfalls das beginnende zwanzigste Jahrhundert vorkommen muss.

Die Ausstellungskonzepte, die sich von nun an um eine erste Ortung, schließlich aber auch um Einordnung in die deutsche Kunstgeschichte bemühen, sind Beweis für die Unsicherheit im Umgang mit der DDR-Kultur, zumal sie sich zunächst vor allem den Arbeiten der Vorzeigekünstler widmen. Diese Arbeiten sind aber nur Teil einer komplexen, pluriformen DDR-Kunst und verkörpern nicht *die* DDR-Kunst an sich. Seit 1990 und seit der Fusion der beiden Berliner Nationalgalerien werden Werke von Heisig, Mattheuer, Sitte und Tübke in einer *Dialoge* genannten Reihe der Westkunst im Mies-van-der-Rohe-Bau gegenübergestellt, weil sich der Museumsleiter Dieter Honisch den Ostdeutschen gegenüber aus Zweifeln an „einem Primat des Westens“ verpflichtet fühlt: „Ich bin nicht sicher, ob das, was der Westen zum Maßstab erhoben hat, überdauern wird.“⁴³⁸ Eine *Dritte Bitterfelder Konferenz* vom 1. Mai bis zum 3. Mai 1992, von Klaus Staeck, Eugen Blume und Christoph Tannert⁴³⁹ unter dem Motto *Kunst*,

⁴³⁶ Schulz: *An der Geschichte leiden - Retrospektive von Bernhard Heisig in der Berlinischen Galerie*; in: *DER TAGESSPIEGEL* vom 1. Oktober 1989, S. 4.

⁴³⁷ Ders.: *Bildende Kunst*; in: ebd. vom 31. Dezember 1989, S. 25.

⁴³⁸ Ebd., S. 10. Honisch war ab 1975 bis 1997 als Nachfolger von Werner Haftmann als Direktor der Nationalgalerie am Tiergarten tätig.

⁴³⁹ Staeck, 1938 bei Dresden geboren, verlässt die DDR 1956. Der Kunsthistoriker Blume, 1951 in Bitterfeld geboren, arbeitete in der DDR zuletzt an den Staatlichen Museen zu Berlin und leitet heute die Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Tannert, 1955 in Leipzig geboren, ist von 1981 bis 1984 Sekretär der Zentralen Arbeitsgemeinschaft Junge Künstler beim Zentralvorstand des VBKD. 1984 wird er wegen Unangepasstheit entlassen. 1984 - 1991 arbeitet er als freiberuflicher Kritiker und

was soll das? initiiert, macht den Versuch, die divergierenden Positionen aufzubrechen und zur gegenseitigen Verständigung beizutragen.⁴⁴⁰ Dabei wird die Funktion der Kunst ebenso diskutiert wie die gesellschaftliche Verantwortung der Intellektuellen und die Chancen, die die Freiheit im ungewohnten Umfeld bereithält.⁴⁴¹

Die 1993 vollzogene Verschmelzung der beiden Akademien der Künste in Berlin und die Aufnahme ostdeutscher Kollegen in die ehemals westliche Abteilung verschärft den Konflikt, in dessen Folge achtzehn Westdeutsche die Institution verlassen.⁴⁴² Ab Ende 1993 werden erstmals großformatige Gemälde ostdeutscher Maler, allen voran die vier 'Staatskünstler', in der Nationalgalerie „dazwischengehängt“⁴⁴³. Die Art der Installation kann als Zeichen einer Rangordnung verstanden werden. So hängt Sittes *Leuna* deutlich sichtbar im Foyer, je zwanzig Werke aus Ost und West - davon je sieben Gemälde - sind im direkten Dialog zu sehen.

Zunächst wird diese Präsentation von Öffentlichkeit und Presse positiv aufgenommen. Nach einigen Monaten aber kommt es zu unverhohlenem Protest, vor allem von CDU-Politikern und Oppositionellen der ehemaligen DDR. Sie prangern die fehlende Autonomie und offensichtliche Gesinnungsästhetik *der* DDR-Künstler (Sitte, Tübke, Heisig, Mattheuer und Womacka) an⁴⁴⁴, die auch

Ausstellungsorganisator, seit 1991 als Projektleiter Bildende Kunst im Künstlerhaus Bethanien, Berlin, und seit 2000 als dessen Geschäftsführer. In den ersten Wendejahren war er ein vehementer Kritiker der 'Staatskünstler'. Vgl. *Wer war wer in der DDR*, 1995, S. 728.

⁴⁴⁰ Vgl. Staeck: *Kunst, was soll das? Die Dritte Bitterfelder Konferenz*, 1994. Die Tagung ist in Verbindung zu den beiden gleichnamigen Symposien von 1959 und 1964 zu sehen, die sich seinerzeit zum Ziel gesetzt hatten, Partei, Kunst und Volk miteinander zu verknüpfen, die Kunstschaffenden in die Betriebe und die Werktätigen mit der Devise „Greif zur Feder, Kumpel“ an den Schreibtisch zu bringen. Vgl. S. 38, Anm. 144.

⁴⁴¹ Vgl. Karl-Heinz Baum: *In dieser beschissenen Gegend*; in: *Frankfurter Rundschau* vom 5. Mai 1992, S. 8.

⁴⁴² Es waren die Künstler Horst Antes, Georg Baselitz, Franz Bernhard, Alexander Camaro, Rupprecht Geiger, Gotthard Graubner, Erich Hauser, Erwin Heerich, Bernhard Heiliger, Horst Egon Kalinowski, Fritz Koenig, Markus Lüpertz, Heinz Mack, Ansgar Nierhoff, Gerhard Richter, Bernard Schultze, Emil Schumacher und Heinz Trökes. Vgl. Gillen: *Kunst nach Auschwitz*, 1995, S. 27 - 47.

⁴⁴³ Vgl. Schuster: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Zu Vorgeschichte und Absicht der Ausstellung*, 2003, S. 9.

⁴⁴⁴ Vgl. Tannert: *Im Eifer der Wiedergutmachung*; in: *DER TAGESSPIEGEL*, Berlin 20. Mai 1994, S. 13. Tannert bezeichnet die Ausstellungspolitik der Nationalgalerie als „Geschichtslüge“, als „Kugelgehabe jener, die mit Sitte, Tübke, Heisig, Mattheuer und Womacka samt den vorgeführten Beweisträgern für »Weite und Vielfalt« (Ebersbach, Quevedo, Giebe, Metzkes, Wenzel, Hampel, Händler ...) die großen DDR-Kunstaussstellungen der achtziger Jahre zu Spielwiesen unangepasster Individualisten umzudeuten versuchten und versuchen. [...] In bewußt ahistorischer 1:1-Präsentation von DDR-Staatskunst und institutionell etablierter West-Kunst wird das historisch

tatsächlich, vor allem bei Womacka, nicht zu übersehen sind. Der Einspruch ist berechtigt, wenngleich er vor allem aus dem Munde von Dissidenten überzeugend klingt, haben sie doch das System selbst erlebt und erlitten. Bei westdeutschen Kommentatoren dagegen tönt er eher unglaubwürdig. Auf sie trifft zu, was Erich Kästner, der weder Mitläufer noch NSDAP-Mitglied gewesen war, 1958 in seinem Essay *Schwierigkeiten, ein Held zu sein*, darstellt. Er schildert den zivilen Ungehorsam zweier Freunde während der Bücherverbrennung 1933 in Berlin und sein eigenes Verhalten. Die dem Regime unbequemen Kollegen hatten ihr Leben lassen müssen, er selbst hatte nicht einmal „aufgeschrien“ noch „mit der Faust gedroht“⁴⁴⁵. Daraus folgert er, dass „keiner unter uns und überhaupt niemand [...] die Mutfrage beantworten [kann], bevor die Zumutung an ihn herantritt“, und stellt zugleich die sich aufdrängende Frage, „ob wir es ihnen gleichgetan hätten“⁴⁴⁶, die er für sich selbst mit „Nein“ beantwortet und die auch im Falle eines Westdeutschen ohne DDR-Vergangenheit offenbleiben muss.

Der damalige stellvertretende Fraktionschef der CDU und kulturpolitische Sprecher der Partei, Uwe Lehmann-Brauns, inszeniert in diesem Zusammenhang eine Anhörung⁴⁴⁷ gegen die ‚Staatsmaler‘ der DDR und gegen das Museum und seine drei Kuratoren, von denen neben Eugen Blume auch Roland März der alten Ostberliner Nationalgalerie angehört hatte. Der Vorwurf lautet auf Fortschreibung der „Unrechts-Politik der DDR“⁴⁴⁸ und auf Unterschlagung von Gegenpositionen, die es in der DDR ebenfalls gegeben habe. Im Gegensatz zur CDU unternehmen Bündnis 90/ Die Grünen den Versuch, objektiv und vorurteilsfrei zu werten und sowohl die moralische als auch politische Argumentation aus dem Meinungs Austausch herauszuhalten. Sie verweisen auf Nolde, Barlach, Heckel und Mies van der Rohe, die in den dreißiger Jahren öffentlich ihre Loyalität zu Hitler bekundet hätten und dennoch heute ihren Platz

spezifische Momentum der jeweiligen Werke verdeckt und somit eine politische Augenwischerei betrieben mit dem vorgeschützten Argument, es handele sich hierbei um ein reines Zueinanderstellen von »Qualitäten«.“ Eine derartige Vorgehensweise der Verantwortlichen hält Tannert für „Sentimentalitätsanbiederung“ und „nationalistische Euphorie“.

⁴⁴⁵ Kästner: *Kästner für Erwachsene*, 1966, S. 439.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Berliner Abgeordnetenhaus, 22. April 1994.

⁴⁴⁸ Ingeborg Ruthe: *Erst Wind, jetzt Sturm. CDU-Hearing zeigt, wie Kunststreit in Politik ausartet*, in: *Berliner Zeitung* vom 23. April 1994, S. 29. Vgl. auch Beaucamp: *Der Bilderstreit*. In: *Ausst.-Kat. Kunst in der DDR*, 2003, S. 112.

in der Nationalgalerie haben⁴⁴⁹, d. h. sie konzentrieren sich allein auf die Qualität der Werke.⁴⁵⁰

Nur fünf Jahre nach der Wende scheint die Aufmerksamkeit für 'die Staatskunst' bereits nachzulassen.⁴⁵¹ Während eine umfassende Retrospektive zum fünfundsechzigsten Geburtstag Bernhard Heisigs 1989/ 90 noch, wie der damalige 'oberste' Kunstkritiker der konservativen *FAZ*, der Kenner und Fürsprecher der offiziellen DDR-Kunst, Eduard Beaucamp, betont, „die besten Häuser“⁴⁵² in Westdeutschland durchläuft, erreicht 1995 zur Feier seines siebzigsten nur eine relativ kleine Schau nach Stationen in der Provinz die Galerie Berlin in Berlin.⁴⁵³ Eine Zusammenstellung in der Ostdeutschen Galerie in Regensburg, die im Herbst 1995 einen Überblick über die *Kunst in Deutschland 1945 - 1995*⁴⁵⁴ anbietet, führt den Vergleich west- und ostdeutscher Standpunkte fort, gibt aber eher den inoffiziellen Positionen ein Forum. Die so genannte 'Viererbande' ist nur noch in bescheidenem Rahmen mit jeweils einem Exponat vertreten.

1995 richtet das Deutsche Historische Museum zu Berlin eine Ausstellung mit dem Titel *Auftrag: Kunst* aus. Sie beschränkt sich allein auf die Erzeugnisse der DDR-Kunst, die als Mandat von Staat und Partei entstanden waren.⁴⁵⁵ Für jedes

⁴⁴⁹ Vgl. Albert Eckert, kulturpolitischer Sprecher der Fraktion Bündnis 90/ Grüne (AL)/ UFV im Abgeordnetenhaus von Berlin: *In der Nationalgalerie soll es niemand wissen*; in: *FAZ* vom 18. Mai 1994, S. 11.

⁴⁵⁰ Am 16. Juni 1994 setzt eine weitere Diskussion den Kunststreit in der Nationalgalerie fort, dennoch beginnt er nicht hier, wie Peter-Klaus Schuster in seiner Einführung zur Ausstellung 2003 schreibt, sondern bricht hier nach der Wende erneut aus. Vgl. Ausst.-Kat. *Kunst in der DDR, 2003*, S. 10. Vgl. auch die Pressekommentare im *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz XXXI*, 1994, S. 366 - 409.

⁴⁵¹ Speziell um Heisig gibt es aber 1998 eine erneute Debatte, als seine Beteiligung an der künstlerischen Ausgestaltung des Berliner Reichstagsgebäudes zur Diskussion steht. Vgl. S. 231.

⁴⁵² Beaucamp: *Im Tumult der Geschichte*; in: *FAZ* vom 31. März 1995, S. 43. Diese Ausstellung wird im Martin-Gropius-Bau zu West-Berlin, der damaligen Residenz der Berlinischen Galerie, im Rheinischen Landesmuseum Bonn und in den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst in München präsentiert. 1990 wird sie in verkleinerter Version im Ostberliner Alten Museum unter dem Titel *Bernhard Heisig. Der Maler* gezeigt. Im Sprengel-Museum Hannover und in der Städtischen Galerie Schloss Oberhausen werden 1990 Arbeiten auf Papier ausgestellt.

⁴⁵³ Die Ausstellung *Bernhard Heisig. Zeiten zu leben*, 1994/ 95, wird zwischen dem 15. Januar 1994 und dem 27. November 1994 in Herford, Siegen, Oldenburg und Reutlingen gezeigt.

⁴⁵⁴ Vgl. Ausst.-Kat. *Kunst in Deutschland 1945 - 1995*, 1995.

⁴⁵⁵ U.a. werden je eine Arbeit von Heisig - *Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920*, 1960/ 84, von Tübke - *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, 1:10-Fassung, 5 Tafeln, 1979/ 81 - und im Rahmen des Kapitels über die 'Palastgalerie' (gemeint sind die Auftragsarbeiten namhafter DDR-Künstler für den Palast der Republik) Mattheuers *Guten Tag* von 1976 gezeigt.

Jahr zwischen 1949 und 1990 wird jeweils eine Arbeit exemplarisch vorgestellt. Die Kuratorin, Monika Flacke, weist in ihrer Einführung im Katalog darauf hin, dass 1990 „mit der Übergabe der Sammlung des Museums für Deutsche Geschichte, das ein großer und vor allem politisch motivierter Auftraggeber war“, die wissenschaftliche Sichtung dieser Kunst in die Hände ihres Hauses fiel. Sie und ihre Mitarbeiter versuchen, Stichproben vorzustellen und in ihrem gesellschaftspolitischen Zusammenhang zu präsentieren.⁴⁵⁶

Auch dieses Programm fordert Widerspruch heraus. Christoph Tannerts Kritik an dieser Ausstellung ist insoweit zuzustimmen, als die Parteilinie nicht klar genug dargestellt, die Entwicklung des Auftragswesens nicht angemessen dokumentiert ist. Die unterschiedlichen bzw. konträren Positionen zu den staatlichen Direktiven herauszuarbeiten, ein weiterer Punkt der Beanstandung Tannerts, war allerdings nicht Ziel dieser Schau.⁴⁵⁷

Um Integration bemühte (Kunst)-Kritiker fordern die Konfrontation der Auftragskunst der DDR mit der ‚Kunst am Bau‘ der alten Bundesrepublik.⁴⁵⁸ Diese sei ähnlich gering geschätzt, weil Vorgaben der Geldgeber in den fünfziger und sechziger Jahren zu Einschränkungen der „gestalterischen Bewegungsfreiheit“ und damit zu „allegorisch-gegenständlichen“, „dekorativen“⁴⁵⁹ und „niederschmetternden“⁴⁶⁰ Ergebnissen geführt hätten. Hier wird der Versuch unternommen, die politische Lenkung und Indoktrination durch ein repressives System gleichzusetzen mit den Gesetzen des freien Marktes, das heißt den Wünschen und ästhetischen Vorstellungen der öffentlichen Hand oder finanzkräftiger privater Auftraggeber.

⁴⁵⁶ Vgl. Flacke, 1995, S. 9 - 12, hier vor allem S. 9. Seit 1993 beschäftigte sich das DHM mit dem Nachlass der DDR, u.a. 1993 in dem Symposium *Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen*. Eine weitere, Ost- und Westkunst vergleichende Ausstellung *Westchor Ostportal*, 1995 im Berliner Marstall, soll die unterschiedlichen Stilrichtungen und ihre Entstehungsvoraussetzungen aufzeigen. Da sie Positionen jüngerer Künstler in Ost und West einander gegenüberstellt und die sog. ‚Staatskünstler‘ ausspart, wird sie hier nicht kommentiert.

⁴⁵⁷ Tannert: *Maske Auftragskunst. Zum Abschluß der großen Berliner Ausstellung*. In: Schweinebraten, Bd. 1, 1998, S. 191.

⁴⁵⁸ Z.B. der Springer-Journalist Peter Hans Göpfert: *Live-Frühkritik*, SFB 3, 28. Januar 1995; in: DHM Pressestelle, Pressearchiv 1995; Auftrag Kunst 26. 1. - 18. 4. 95; Diskussion DDR-Kunst; Zeitungen I - Z, 1995. Siehe auch Hans-Joachim Müller, ehemaliger Kunstkritiker der *ZEIT* und der *BASLER ZEITUNG: Halbakt im Reifenwerk*; in: *DIE ZEIT* vom 10. Februar 1995, S. 49.

⁴⁵⁹ Elisabeth Dühr: *Kunst am Bau - Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, 1991, S. 96.

⁴⁶⁰ Florian Matzner: *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, 2001, S. 13. Seit den siebziger Jahren verdrängte der zunehmend autonome Standpunkt der Künstler die Anpasstheit an die Wünsche der Klientel.

Die von Eckhart Gillen 1997 betreute Schau *Deutschlandbilder* im Martin-Gropius-Bau zu Berlin widmet sich hauptsächlich der Kunst Westdeutschlands. Heisig, Mattheuer und Tübke sind nur mit jeweils ein bis zwei Leinwänden vertreten, dafür wird randständigen, vom Regime wenig oder gar nicht beachteten Künstlern ein wenn auch bescheidenes Forum gegeben. Es handelt sich um die erste ideologiefreie, gesamtdeutsche Schau, die ihre Basis in der gemeinsamen Geschichte findet.⁴⁶¹ Parallel zu Berlin wird mit der Ausstellung *Lust und Last* in Leipzig und Nürnberg⁴⁶² ein Überblick über die Leipziger Kunst seit 1945 geboten. Dabei nehmen, abgesehen von den bekannten Lehrern und ihren Schülern, Arbeiten der in den sechziger Jahren geborenen Enkelgeneration breiten Raum ein⁴⁶³, um die Rezeption der 'alten' Leipziger Schule vorzuführen.

Für neuerliche Furore sorgt erst wieder die Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* 1999 in Weimar, die die Ursprünge der Moderne sichtbar machen will.⁴⁶⁴ Sie muss wegen der diskriminierenden Präsentation als Abrechnung mit der DDR-Kunst verstanden werden und führt zu einer bisher nicht gekannten Eskalation der Meinungen.⁴⁶⁵ Die Kunst des Dritten Reiches und die Kunst der DDR, vom westdeutschen Kurator Achim Preiß als die beiden großen Komplexe der Antimoderne bezeichnet⁴⁶⁶, werden zusammen mit der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Kunst gezeigt. Dabei werden die ostdeutschen Exponate unter dem Titel *Offiziell und Inoffiziell - Die Kunst der DDR* mit der nationalsozialistischen Malerei und ohne jede weitere Erläuterung in der Halle des Volkes auf dem ehemaligen Gelände des Gauforums der Nationalsozialisten untergebracht. Während die Kunst der Nationalsozialisten im Erdgeschoss - auf Spanplatten gehängt - gezeigt wird, lässt Preiß die Rotunde des Obergeschosses mit grauer Plastikplane versehen, große Auftragsarbeiten aus dem Palast der

⁴⁶¹ Vgl. Hartung: *Essay aus Kopf und Fleisch*; in: *DIE ZEIT* vom 5. September 1997, S. 59.

⁴⁶² Vgl. *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, 1997.

⁴⁶³ Vgl. Ruthe: *Leiden an der Utopie*; in: *Berliner Zeitung* vom 29. November 1997, S. 9, 10. Für die Enkelgeneration nur einige Beispiele: Susann Hoch (geb. 1963), Kaeseberg (1964), Bertram Kober (1961), Uwe Kowski (1963), Peter Krauskopf (1966), Gero Künzel (1962) Katrin Kunert (1962), Maix Mayer (1960), Florian Merkel (1961), Steffen Mück (1964), Olaf Nicolai (geb. 1962), Ulf Puder (1958), Neo Rauch (1960), Maren Roloff (1964) und Michael Triegel (1968).

⁴⁶⁴ Vgl. Ausst.-Kat. *Aufstieg und Fall der Moderne*, 1999. Die Ausstellung wird vom 9. Mai bis 9. November 1999 gezeigt.

⁴⁶⁵ Vgl. Paul Kaiser: *For eyes only*; in: *Der Weimarer Bilderstreit*, 2000, S. 300.

⁴⁶⁶ Achim Preiß: *Die Debatte um die Weimarer Ausstellung*; in: ebd., S. 9.

Republik dagegenstellen⁴⁶⁷ und kleinere Bilder in Petersburger Hängung ungeordnet und unkommentiert übereinander installieren.⁴⁶⁸

Nicht nur mit dieser Präsentation, sondern auch mit seiner Studie, die er *Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts* nennt und zeitgleich zur Ausstellung veröffentlicht, bekräftigt Preiß sein Ansinnen, die DDR-Kunst in toto aus dem Kulturbetrieb zu eliminieren.

"Die Beschränkung des künstlerischen Interesses auf den Staat und seine Kulturpolitik wurde sowohl der affirmativen wie der oppositionellen Produktion zum Verhängnis. Wegen der Ignoranz und Respektlosigkeit gegenüber den alltäglichen [...] Problemen der Bürger gab es nach der Wende keine treugebliebene Anhängerschaft und keine Notwendigkeit, dieser Kunst unter den neuen Verhältnissen wieder zum Erfolg zu verhelfen."⁴⁶⁹

Mit dieser Einschätzung fällt Preiß in die in den ersten Nachwendejahren übliche Verallgemeinerung zurück, die DDR-Kunst grundsätzlich als minderwertig zu erachten. Nach den vorausgegangenen Integrationsbemühungen von verschiedener Seite, wird erneut sowohl ästhetisch als auch moralisch der Stab über die Kunst der DDR gebrochen.

Von den Betroffenen selbst wird sowohl die verbale Diffamierung im Katalog als auch die undifferenzierte Hängung bemängelt⁴⁷⁰, obwohl gerade sie indirekt über Wert oder Unwert der einzelnen Arbeiten aufklärt. Es folgen gerichtliche Auseinandersetzungen, bei denen ostdeutsche Maler „wegen Verletzung des Urheber- und Persönlichkeitsrechtes“ klagen.⁴⁷¹ Andere entfernen ihre vor allem in staatlichem Auftrag entstandenen Bilder oder lassen sie abhängen.⁴⁷²

⁴⁶⁷ Von Heisig wird das Bild *Ikarus* gezeigt; vgl. S. 9, Anm. 24.

⁴⁶⁸ Allein ein räumlich beengtes Kabinett war für die als unabhängig oder oppositionell erachteten Künstler reserviert. Paul Kaiser kritisiert weniger die Hängung, sondern versucht eine Diskussion darüber anzustoßen, was aus den vielen Auftragsarbeiten, die sich seit der Wende in öffentlichem Besitz befinden, werden soll. Er fordert, dass die Werke der Öffentlichkeit zugänglich bleiben müssen. Vgl. Kaiser, 2000, S. 302, 303.

⁴⁶⁹ Preiß: *Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1999, S. 107.

⁴⁷⁰ Vgl. Preiß, 2000, S. 21, 22. Hier sind die kritischen Äußerungen von Museumsleuten und Journalisten, offene Briefe, Besucherbücher, und Pressekommentare, die sich mit dem misslungenen Ausstellungskonzept befassen, gebündelt. Der Kunsthistoriker und Publizist Ernst Seidl zweifelt in seinem Aufsatz *Die Räume, die Kunst und die Kritik* nicht das Urteil Preiß' über die DDR-Kunst an, sondern den Vergleich mit der Kunst des Dritten Reichs, den er für „arrogant und unklug“ hält. In: *Der Weimarer Bilderstreit*, 2000, S. 325. Vgl. auch Gillen »Die Ausstellung stellt eine schwere Erregung dar ...«. *Aufstieg und Fall - Die Kunst in Weimar*, in: *Kunstchronik*, 8, 1999, S. 382 - 386. Aufgrund der Ablehnung wird die Hängung korrigiert und die Ausstellung schließlich vorzeitig geschlossen.

⁴⁷¹ Ebd., S. 385.

⁴⁷² Zur Entfernung von Bildern: vgl. *Der Weimarer Bilderstreit*, S. 28.

Mattheuer, Sitte und Tübke beschwerten sich beim Veranstalter.⁴⁷³ Äußerungen Bernhard Heisigs, nach Auskunft seiner Galeristen durch die öffentlich ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten um seinen Beitrag für das Berliner Reichstagsgebäude gesundheitlich angegriffen und geschwächt, sind nicht belegt.

2003 gelingt es Peter Klaus Schuster schließlich mit der von Blume und März für die Neue Nationalgalerie in Berlin kuratierten Schau *Kunst in der DDR* diese in größtmöglicher Komplexität darzustellen. Sie bewegt sich zwischen den Polen von Gegenstandslosigkeit und Realismus, findet aber wiederum nicht die Zustimmung aller. Ehemalige DDR-Künstler kritisieren die Auswahl der Exponate⁴⁷⁴, aber auch die Beschränkung auf die Kunstzentren der DDR, Berlin, Dresden, Leipzig und Halle, d.h. die Vernachlässigung der Provinz, und die ausschließlich ostdeutsche Betreuung.⁴⁷⁵ An diesen neuerlichen Beschwerden, denen eine weitere, nämlich die Unterrepräsentation der in den sechziger Jahren geborenen Künstler, hinzugefügt werden könnte, lässt sich unschwer ablesen, dass es durch die mannigfaltige Interessenlage der unterschiedlichsten Gruppierungen nie zu einer wirklich 'end-gültigen' Ausstellung von DDR-Kunst kommen kann. Zeitgleich zu Berlin wird in Neuhardenberg eine Konferenz unter dem Motto *Bilderstreit* abgehalten. Wissenschaftler aus Ost und West, Befürworter und Gegner artikulieren und diskutieren die aktuellen Positionen des immer noch bestehenden Diskurses.⁴⁷⁶ Bei dieser Gelegenheit gibt Achim Preiß

⁴⁷³ Vgl. ebd.: Tübke, Zuschrift vom 14. 5. 1999, S. 131; Mattheuer: Zuschrift vom 19. 5. 1999, S. 131; Sitte: Zuschrift vom 27. 5. 1999, S. 132.

⁴⁷⁴ Vgl. Paul Kaiser: *Vom Auszug der Kunst aus der DDR-Geschichte. Porentief rein: Anmerkungen zur Ausstellung der Nationalgalerie Berlin*; in: *Berliner Zeitung* vom 1. August 2003, S. 9; dpa: *Ostdeutsche Maler kritisieren DDR-Schau*; in: *DER TAGESSPIEGEL* vom 27. Juli 2003, S. 25. Dort bemängelt der 1964 geborene Maler Moritz Götze die Vernachlässigung der Provinz, Mattheuer dagegen die Beschränkung auf die Ost-Malerei. Vgl. auch den Aufsatz *Bilderstreitlichter* von Harald Kretzschmar; in: *Ossietzky, Zweiwochenschrift für Politik/ Kultur/ Wirtschaft*, 17, 2003, o. S..

⁴⁷⁵ Der Künstler Via Lewandowsky ist der Ansicht, dass mit dieser Ausstellung der Versuch, *die* DDR-Kunst zu zeigen, erneut gescheitert ist. Auf die Frage, wie diese Kunst angemessen präsentiert werden könnte, sagt er: "Eigentlich müsste man die unsägliche Atmosphäre von damals wiederherstellen, in der die Bilder entstanden sind. Das geht natürlich nicht. Man könnte, eins zu eins, eine der damaligen Dresdner staatlichen Kunstaussstellungen rekonstruieren. Dann würde das Publikum immerhin sehen, mit welcher selbstgefälligen Überheblichkeit Kunst und Betrachter domestiziert wurden. Denen wurde so lange und in einer solchen Ballung eine bestimmte Sorte von Kunst verabreicht, bis sie andere Stile und Themen gar nicht mehr als Kunst wahrgenommen haben." *SPIEGEL-Gespräch zwischen Via Lewandowsky, Ulrike Knöfel und Matthias Schreiber: Gespenstische Begegnung*; in: *DER SPIEGEL*, 30, vom 21. Juli 2003, S. 155.

⁴⁷⁶ Symposium, 1. - 3. August 2003; Veranstalter: DFG-Sonderforschungsbereich 537 »Institutionalität und Geschichtlichkeit« an der Technischen Universität Dresden und Stiftung Schloss Neuhardenberg: *Bilderstreit - Die Debatte um die Kunst der DDR*. Teilnehmer: Eduard Beaucamp, Frankfurt; Heinz Bude, Kassel; Friedrich Dieckmann,

zu, dass 1999 nicht er, sondern Studenten die DDR-Exponate für Weimar ausgewählt hatten.⁴⁷⁷

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts gelingt der 'neuen' Leipziger Schule - die Etikettierung charakterisiert nur unzureichend die Vielfalt der hier produzierten Kunst - mit ihrem Leitstern Neo Rauch, Schüler von Arno Rink und Bernhard Heisig, der internationale Durchbruch.⁴⁷⁸ Auf diese Weise rückt die figurative Malerei, die in Leipzig immer die Hauptrolle gespielt hat, erneut in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, die Vorgängergenerationen aber zugleich in die zweite und dritte Reihe. An die Stelle von Vorwurf und Entrüstung sind Retrospektiven zu runden Geburtstagen oder Gedenktagen getreten. Zwei der drei bekanntesten Vorväter der 'neuen' Leipziger Schule, Tübke und Mattheuer, sind bereits verstorben.⁴⁷⁹ Die Museen scheinen ihre und die Arbeiten Heisigs, aber auch die des Hallensers Willi Sitte nicht nur in den Sammlungen Ludwig in Köln und Oberhausen mehr und mehr in den Depots verschwinden zu lassen bzw. in die neuen Bundesländer 'abzuschieben'.⁴⁸⁰

Berlin; Eckhart Gillen, Berlin; Werner Hofmann, Hamburg; Paul Kaiser, Dresden; Bernd Kauffmann als Gastgeber, Neuhardenberg; Uwe Lehmann-Brauns, Berlin; Elena Ohlsen, Berlin; Achim Preiß, Weimar; Gisela Schirmer, Osnabrück; Rüdiger Thomas, Köln. Vgl. www.schlossneuhardenberg.de/fileadmin/downloads/Rueckblick_02-06.pdf, S. 42; 13. Juni 2008.

Im Zusammenhang mit dieser Tagung findet eine Ausstellung von Werken Moritz Götzes statt. Er greift Sujets der DDR-Malerei erneut auf, um sie ideologiefrei und comicartig zu reflektieren. Vgl. Ausst.-Kat. *Moritz Götz - re:realismus*; Stiftung Schloss Neuhardenberg, 2003.

⁴⁷⁷ Vgl. Ruthe: *Manchmal glimmt und rußt es noch*: in: *Berliner Zeitung* vom 4. August 2003, S. 14.

⁴⁷⁸ Die Ausstellungen *deutschemalereizweitausenddrei* im Frankfurter Kunstverein, *sieben mal malerei* im MdbK in Leipzig und die Art Cologne, alle 2003, haben die 'neue' Leipziger Malerei in Deutschland bekannt gemacht. Vgl. Dana Giesecke: *Vom Schulbegriff zum Markenzeichen. Aneignung, Nimbus oder Abgrenzung der jüngsten Generation der „Leipziger Schule“*, 2004, S. 5.

⁴⁷⁹ Wolfgang Mattheuers Œuvre wird zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag im Jahr 2002 in den Kunstsammlungen Chemnitz gezeigt, seine Landschaftsmalerei 2007 im MdbK in Leipzig. 2004 wird Werner Tübke aus gleichem Anlass eine *Faszination Mittelmeer* betitelt Schau im Panorama-Museum Bad Frankenhausen eingerichtet. Zum achtzigsten Geburtstag Heisigs präsentiert das gerade in sein neues Haus eingezogene MdbK *Die Wut der Bilder*, die anschließend über das K 20 in Düsseldorf in den Martin-Gropius-Bau nach Berlin wechselt. Willi Sitte erhält 2006 anlässlich seines fünfundachtzigsten Geburtstages ein eigenes Museum im ostdeutschen Merseburg, nachdem das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg noch 2001 eine geplante Ausstellung seiner Werke wegen seiner politischen Vergangenheit hatte platzen lassen. Vgl. Martin Blättner: *Vormund für das Publikum*; in: *Kunstforum International*, Bd. 154, 2001, S. 474, 475. Vgl. auch Joachim Hauschild: *Hektische Absage nach jahrelanger Forschung*; in: *art*, 2, 2001, S. 112.

⁴⁸⁰ Dieser Eindruck verdankt sich eigener Anschauung und wird von Eduard Beaucamp unterstützt. Vgl. Beaucamp: *Die Macht der Erinnerung - Geschichtsphantasie und Geschichtsreflexion im Werk Werner Tübkes*, 2006, S. 293. Vgl. ders.: *Grenzen im Kopf*, in: *FAZ* vom 2. Oktober 2009, S. 36.

II Das Nachwendewerk in thematischen Einzeluntersuchungen

1. Bernhard Heisigs unmittelbarer künstlerischer Reflex auf den Systemwechsel und den Kunststreit

Die öffentliche Diskussion über Wert und Unwert der 'Staatskunst' und deren Abwicklung nach der Wiedervereinigung sowie deren gesellschaftspolitische Folgen haben Heisigs Selbstbewusstsein erschüttert, aber auch seinen Einspruch herausgefordert, wie an einer Reihe von so genannten 'Wendebildern' abzulesen ist. Mit ihnen reagiert der Künstler nicht nur auf die Reibung an einem veränderten Umfeld, das, anders als die Berechenbarkeit der Funktionäre, ungleich komplexer und für den Erfolgsverwöhnten von offener Ablehnung geprägt ist, sondern auch auf den Untergang des Sozialismus bzw. seiner eigenen sozialistischen Utopie. Zu den aus diesem Kontext heraus entstehenden Leinwänden gehören der Zyklus der *Fenster-Bilder*, *Fliegenlernen im Hinterhof* und *Schiffbruch der Eroberer*, Sujets, die bisher nur am Rande oder gar nicht zu seinem Themenkanon zählten. Unter den gewandelten Vorzeichen wird auch das Ikarus-Motiv auf seine weitere Tauglichkeit überprüft. Die folgenden Überlegungen machen deutlich, dass die genannten Themen in den historischen und gesellschaftspolitischen Zusammenhang dieser Studie gehören, obwohl sie im Titel auf andere Gattungen zu verweisen scheinen.

Mit dem Fensterbild beispielsweise ist schon über Jahrhunderte nicht nur ein Ausblick dargestellt oder die Sicht auf eine oder mehrere Person(en) gelenkt worden, sondern es gewährt immer auch - durchaus in sozialkritischen Zusammenhängen - Einblick in die jeweiligen Lebensumstände der vorgestellten Zeit. Nur einmal, im Œuvre der reifen Jahre 1974/ 75, hat sich Heisig bisher in einem lithographischen Blatt mit dem Fenstermotiv beschäftigt. Es trägt den Titel *Die Sirene* und zeigt einen Menschen, der sich während des Krieges bei heulendem Alarm in seine Wohnung wie in eine schützende Hülle zurückzieht und das Fenster schließt (Abb. 93).

Heisigs Fensterbilder erinnern an den wichtigsten Zyklus dieses Genres im zwanzigsten Jahrhundert, an den Oskar Schlemmers.⁴⁸¹ Schlemmer hatte Anfang der vierziger Jahre, kurz vor seinem Tod 1943, die Faszination von am Abend erleuchteten Fenstern in den seiner Wohnung gegenüberliegenden

⁴⁸¹ Der Zyklus umfasst achtzehn Bilder, die zwischen dem 13. April und dem 18. Juli 1942 gemalt wurden.

Mietshäusern entdeckt.⁴⁸² In einer Phase des Umbruchs⁴⁸³ - er gehörte zu den von den Nationalsozialisten verfeimten Künstlern - und fern seiner Heimat Sehringen am Oberrhein, wo seine Familie lebte, ging er in Wuppertal einem Brotberuf nach.⁴⁸⁴ Ihm war die warme Geborgenheit in für ihn persönlich einsamen, allgemein aber bedrohlichen Zeiten wichtig, weshalb seine Szenen sich oft bei geschlossenen Fenstern und hinter zugezogenen Gardinen abspielen, seine Agierenden gesichtslos und damit anonym bleiben (Abb. 94).⁴⁸⁵ Heisig geht es 1989 allerdings um etwas ganz anderes. Gleich das erste Bild der Fenster-Serie, *Fensteröffner*, wendet sich der Öffnung der Mauer und damit eindeutig dem geschichtlichen Ereignis des Zusammenbruchs der DDR zu (Abb. 95). Mit Schwung werden hier die Fensterflügel aufgestoßen, die im Fensterrahmen Stehenden wenden sich der Außenwelt zu.

Geht es in der Fenster-Serie um die Überwindung und das Niederreißen von Grenzen, beschäftigt sich Heisig in kritischen Bildern über das *Fliegenlernen* mit dem 'Hinterhof' DDR⁴⁸⁶, den er durch einengende Mauern darstellt. Einige Menschen versuchen dort - ikarusgleich - das Fliegen. In der bildenden Kunst der DDR diente der Ikarus-Mythos - infolge einer umfassenden Antikerezeption vor allem in den siebziger Jahren - nicht nur der „kritischen Reflexion sozialer Probleme“⁴⁸⁷, sondern er feierte darüber hinaus den menschlichen Erfindungsgeist. Eine Dekade später dagegen wurden mit ihm die Unbeherrschbarkeit der Gefahren technischer Neuerungen und die damit einhergehende Umweltzerstörung angeprangert.⁴⁸⁸ Immer jedoch blieben die Deutungsmöglichkeiten ambivalent, worauf unter anderen Werner Hofmann und

⁴⁸² Auf die „Inspirationskraft des Einblicks in geschlossene, erleuchtete Fenster“ weist bereits Baudelaires Prosagedicht *Les Fenêtres* hin; vgl. dazu Karin von Maur: *Oskar Schlemmer*, 1979, S. 321, 322.

⁴⁸³ Schlemmer beginnt am „allein seligmachenden picassischen Abstrakten“ der Bauhaus-Zeit zu zweifeln und wendet sich einer realistischeren Darstellungsweise zu. Die Figuren im Raum löst er nun aus ihrer „abstrakt-geometrischen Starre“ und „vermenschlicht“ sie. Reinhold Hohl: *Oskar Schlemmer. Die Fensterbilder*, 1988, S. 27, 29.

⁴⁸⁴ Schlemmer führte für die Lackfabrik von Dr. Kurt Herberts künstlerische Auftragsarbeiten aus. Vgl. ebd., S. 13.

⁴⁸⁵ Vgl. von Maur, S. 317 - 319.

⁴⁸⁶ Vgl. Fest: *Das nie endende Menetekel der Geschichte*; in: Ausst.-Kat. 1998, S. 194.

⁴⁸⁷ Peter Arlt: *Antikenrezeption in der bildenden Kunst der DDR. Zu Entwicklungsprozessen der antiken-mythologischen Ikonographie in Malerei, Grafik und Plastik von 1945 bis 1985 und der ikonographisch-ikonologischen Methode in der Kunstwissenschaft der DDR*, 1988, S. 284. Arlt (geb. 1943 in Erfurt) arbeitete in der DDR zunächst als Kunsterzieher und habilitierte sich 1988 mit der genannten Untersuchung.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 284, 285.

Franz Fühmann aufmerksam gemacht haben.⁴⁸⁹ Mit dieser Leitchiffre der DDR-Kunst drücken die Maler, darunter auch Wolfgang Mattheuer, die Frustration über die Abriegelung ihres Landes und den „Schrei nach Flügeln“⁴⁹⁰ aus.

In den Ikarus-Bildern der ersten Nachwendejahre zeigt sich eine Unentschiedenheit Heisigs den neuen politischen Verhältnissen gegenüber. So ist die Grundstimmung einmal vorsichtig optimistisch, ein anderes Mal wieder eher pessimistisch oder sogar aggressiv, wobei in ein und demselben Jahr auch konträre Sichtweisen nebeneinander stehen können. In jedem Fall aber werden mit Hilfe der Sagengestalt gesellschaftskritische oder wirtschaftspolitische Fragen aufgeworfen, etwa nach dem Wert der Lebensleistung der Ostdeutschen oder dem Anspruch der Wirtschaft nach beständigem Wachstum.

Zum zehnten Jahrestag der Vereinigung, dem 3. Oktober 2000, lithographiert Bernhard Heisig ein Blatt mit dem Titel *Vom Fliegen im Hinterhof* (Abb. 96). Auf engstem Raum versammelt er neben zwei Fliegenden all diejenigen, die durch ihre Lebensphilosophie oder Politik zum Zusammenbruch der DDR beigetragen haben. So ist ein ‚Mauerspringer‘ auf seinem Fahrrad⁴⁹¹ ebenso zu sehen, wie der Junge mit dem Drachen und Willy Brandt, der bei seinem Besuch 1970 am Fenster in Erfurt vom Volk bejubelt wird.⁴⁹² Darüber erscheinen die Physiognomien von Leonid Breschnew und Michail Gorbatschow, auf den eine übergroße Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger hindeutet, und ein Leipziger Haus, an dem die Montagsdemonstrationen 1989 vorbeiführten. Der Prototyp des Untertanen wird als neonazistischer Glatzkopf zusammen mit zwei anderen Einzelköpfen am unteren Rand im Vordergrund vorgestellt und durch die Beschriftung *Das Volk sind wir* nicht nur als Teil der nach 1989 wiedervereinten

⁴⁸⁹ Vgl. Werner Hofmann: *Aufstieg und Absturz*, in: *Kunst in der DDR*, 2003, S. 73. Hofmann bezieht sich auf Brecht und dessen Feststellung, dass es für den Künstler viele Möglichkeiten gibt, die Wahrheit zu sagen oder sie zu verschweigen. Ebd., S. 37. Vgl. auch Fühmann: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964 - 1981*, 1986, S. 95.

⁴⁹⁰ Bruns: *Zum Ikarusmotiv in der bildenden Kunst in beiden deutschen Staaten nach 1945*; in: *Ausst.-Kat. Ost-westlicher Ikarus*, 2004, S. 17.

⁴⁹¹ Den *Mauerspringer* gab es in der Realität tatsächlich, wie Rüdiger Küttner erzählt. Demnach haben sich einige junge Leute aus Ost und West darin versucht, die Grenzanlagen ohne Fluchtabsicht zu überwinden. Von diesem inoffiziellen ‚Grenzverkehr‘ berichtet auch die Erzählung *Der Mauerspringer* des westdeutschen Autors Peter Schneider aus dem Jahr 1982, die Heisig aber nicht bekannt ist. Vgl. Schreiben Heisigs vom 22. März 2007. Die Studie, die die Galerie Brusberg 2005 anlässlich von Heisigs 80. Geburtstag erstmals zeigt, wird von Dieter Brusberg auf „um 1983“ datiert. Dass die zeitliche Zuordnung annähernd richtig ist, beweist ein weiteres Bild mit dem Titel *Um die Wurst* (Abb. 97) von 1984, das ebenfalls das Motiv des fahrradfahrenden Springers zeigt.

⁴⁹² Der Bundeskanzler besuchte die DDR am 19. März 1970.

deutschen Nation, sondern auch als potentielle Gefährdung der demokratischen Grundordnung einer freien Gesellschaft wahrgenommen.

Das Schiffbruch-Motiv, das in der christlichen Kunst vom Mittelalter bis zum Barock - wie auch das Schiff selbst - symbolisch für die *navigatio vitae* stand⁴⁹³, aus deren Stürmen allein die Kirche Rettung brachte, wurde von Malern der Romantik - wie beispielsweise Théodore Géricault - als Allegorie der Hoffnung verwendet, oder auch - wie von Caspar David Friedrich in seinem Bild *Eismeer* um 1823 - als Gleichnis des Scheiterns und somit als Untergangsmetapher.⁴⁹⁴ Max Beckmann kommentiert 1912 mit seinem Frühwerk *Untergang der Titanic* den Fortschrittsglauben zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. In der Phase des politischen Umbruchs in Deutschland nimmt Heisigs *Schiffbruch*-Szenario die genannten inhaltlichen Komponenten auf und wandelt sie auf die neue Situation bezogen um.

1.1. Der Blick aus dem Fenster

Menschen am Fenster

Beschreibung

Zwischen 1990 und 2003 werden mindestens acht Fensterbilder gemalt.⁴⁹⁵ Vier von ihnen beschränken sich auf Einzeldarstellungen von Fenstern und Personen und wirken, bis auf eines, das einen sich zu einem Hinterhof hinausbeugenden Mann in Rückenansicht zeigt (Abb. 98), wie Ausschnittsvergrößerungen der anderen vier, das Thema auf umfassendere Weise reflektierenden Arbeiten (Abb. 101 - 104) Sie allein sollen an dieser Stelle vorgestellt werden, zumal sie in den ersten drei Nachwendejahren entstehen und deshalb die Einstellung des Malers am deutlichsten kennzeichnen. Sie tragen entweder den Titel *Menschen am Fenster und ein blaues Schiff* oder *Menschen am Fenster* und sind auf gleiche Weise komponiert: zwei, die gesamte Leinwand überziehende Mauern - eine

⁴⁹³ Vgl. Hüttinger: *Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert*, 1970, S. 217.

⁴⁹⁴ Zu diesem Bild ließ sich Friedrich von den Aufzeichnungen William Edward Parrys inspirieren, der die Expedition auf der Suche nach einer Nordwestpassage im Atlantik beschrieb. Vgl. Hüttinger, S. 214, 215.

⁴⁹⁵ Unter der Variante von 1993 liegt die 1992 erstellte erste Version mit einem nur einmal in diesem Zusammenhang gemalten Ikarus, der wie ein großer bleicher Nachtfalter vor dem Haus am rechten Bildrand segelt. Sie trug ebenfalls den Titel *Menschen am Fenster* und gehörte ursprünglich zu dem sechsteiligen Polyptychon *Zeiten zu leben*, 1993 (Abb. 99). Für die Retrospektive 1998 wurde es unter dem Titel *Zeit zu leben* auf elf, zum Teil übermalte Teile erweitert (Abb. 100), später aufgelöst und als Einzelbilder behandelt. Zu den Veränderungen, vgl. Ausst.-Kat. 1998, S. 130 - 144.

von ihnen perspektivisch gefluchtet -, ein Gegenüber, das allein durch einen sich auf der breiten Wand abzeichnenden Schatten eines Satteldaches in Erscheinung tritt, und einzelne oder in kleinen Gruppen auftretende Personen.

Die Menschen schauen - wie der Betrachter von seinem unsichtbar bleibenden, ihnen gegenüberliegenden Standpunkt aus - in einen engen Innenhof oder auf eine unsichtbar bleibende schmale Straße. Dort gleitet ein blaues Segelschiff durch die Luft. Die flächenparallel dargestellte, sich scheinbar über die Bildgrenzen hinaus fortsetzende Häuserfront wird an ihrem rechten Rand von einer weiteren, zu einem anderen Gebäude gehörenden, im Schatten liegenden Mauer mit Fensteröffnungen überschritten, so dass sie im rechten Winkel zu ihr steht. Eckige, klar konturierte und zuweilen mit Oberlichtern versehene, von dreieckigen oder segmentförmigen Schmuckgiebeln überfangene und in ihrem unteren Bereich angeschnittene Fenster tragen nicht nur zur Gliederung der Wände bei, sondern isolieren, betonen und stabilisieren als „Rahmen im Bilde“⁴⁹⁶ die in sie hineinkonstruierten, zum Teil stark bewegten Personen. Sie halten Fensterflügel mit gestreckten Armen offen, stützen sich auf einer Fensterbank ab oder haben es sich darauf bequem gemacht. Einige weisen in Richtung auf das Schiff, versuchen, es entweder zu berühren oder von sich fernzuhalten. Eine Gruppe von zwei - in einer anderen Fassung von drei - Menschen lehnt sich, eng aneinandergedrückt, weit über den Rahmen hinaus ins Freie. Auf einer Brüstung sitzt eine junge Frau mit übereinandergeschlagenen, in den Außenraum baumelnden Beinen.

Zwei jeweils von der Schattenwand halb verstellte Fenster (Abb. 102, 103) zeugen davon, dass zwischen den dort eng beieinanderstehenden Häusern ein gewisser Abstand existiert, der durch die perspektivisch verkürzte Darstellung kaum auffällt. Auf diese Weise wirkt die gesamte Fläche einerseits hermetisch verriegelt und schafft doch Platz für das *blaue Schiff*. Die strenge geometrische Ordnung mit ihren horizontal, vertikal und schräg verlaufenden Kompositionslinien wird nicht nur von den zwischen sie gesetzten anthropomorphen Formen relativiert, sondern auch von den den Fenstergiebeln eingeschriebenen Augen und Mündern, die im Zusammenhang mit diesen über die mimetische Abbildung von Wirklichkeit ebenso hinausgehen wie das blaue Schiff unter prallen Segeln. Dieses Luft-Schiff hebt sich mit seinem

⁴⁹⁶ Josef Schmoll gen. Eisenwerth: *Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde*. In: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, 1970, S. 33.

monochromen Kolorit von der Umgebung ab wie der kleine rote Luftballon, der sich aber im Unterschied zu ihm in seinem Element bewegt.

Die flächige, die Häuserfront darstellende Malerei steht im Gegensatz zu dem durch mannigfache Motive reich gegliederten übrigen Werk nach 1989. Die Mauern sind - je nach Beleuchtung - entweder in nahezu monochromen, warmen gelben, roten oder - in den tiefen Schattenregionen - beinahe schwarzen Tönen grundiert und bilden die Folie, von der sich die Fensterhöhlen abheben. Weitere, stärkere Kontraste werden von einer Laterne oder einer außerhalb liegenden Lichtquelle verursacht. Sie illuminieren die Körper und Gesichtszüge der Personen durch einzelne kurze, mit Weiß gemischte Pinselstriche und Tupfer, um sie vor dem Hintergrund hervortreten zu lassen, oder tauchen sie in Farbvaleurs, die den Wandtönen nahekommen. Die Räume hinter den einzeln, zu zweit oder zu dritt Auftretenden, die - bis auf die genannte Gruppe - weder durch Berührungen noch Blicke Kontakt zueinander aufnehmen, bleiben in den meisten Fällen schwarz und geben nichts von der Privatsphäre ihrer Bewohner preis. Nur am rechten Rand, also in der dunkelsten Zone der Variante von 1990/95 sind die Zimmer von innen heraus erleuchtet und lassen Trompeten, Tische und weitere Personen sichtbar werden.

Zu den Motiven

Der Künstler setzt hier die jahrhundertealte Tradition der Fensterbilder fort, präsentiert aber nicht mehr nur einzelne Wesen oder kleinere, von *einem* Rahmen begrenzte Gruppen, sondern die Rückseite urbaner Mietshäuser und die in ihnen wohnenden Menschen. Damit eröffnet er - über den von Leon Battista Alberti in seinem Malerei-Traktat *De Pittura* von 1435 für jedes gerahmte Gemälde an sich geprägten Begriff der 'fenestra aperta' im Sinne einer wie auch immer gestalteten Oberfläche hinaus⁴⁹⁷ - Einblicke in das soziale Umfeld einer modernen Lebenssphäre. In Erweiterung des 'offenen Fensters' wird der Topos, den es bereits in der kleinasiatischen Kunst sowie in der Antike gegeben hatte und der seit jeher als Öffnung und Leerstelle innerhalb einer gemalten Wand und damit als Durchbruch derselben gilt⁴⁹⁸, zu einem 'Fenster im Fenster'⁴⁹⁹. Es ist nicht nur die Schwelle oder der Übergangsraum, von dem aus Öffentlichkeit und

⁴⁹⁷ Vgl. Leone Battista Alberti's *kleinere kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 1877/1970, S. 79.

⁴⁹⁸ Vgl. ebd., S. 9.

⁴⁹⁹ Rötters: *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, 1998, S. 313.

Kontakt hergestellt⁵⁰⁰ und der engbegrenzte Privatraum erweitert werden kann, sondern auch Barriere im Gegensatz zur Tür, die als kontinuierliche Raumfortsetzung den Innen- mit dem Außenraum verbindet.⁵⁰¹ Diese verbindende Tür fehlt in den Mauern, was trotz der Öffnung nach außen auf Abgrenzung und Entfremdung hinweist.

Nur eines von Heisigs Fensterbildern zeigt 1993/ 98 die Sicht auf die Außenwelt (Abb. 98). Anders als der emotional geprägte Blick der Romantiker Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus oder Friedrich Georg Kersting⁵⁰² wird das Auge des Rezipienten über die sich in einem Interieur befindende Rückenfigur nicht auf eine verheißungsvolle Ferne oder - wie beispielsweise in Mattheuers Gemälde *Geh aus deinem Kasten* aus dem Jahr 1985 (Abb. 105) - ins Ungewisse geführt⁵⁰³, sondern wiederum in einen von Gebäuden verstellten Hof. In den zuvor beschriebenen Arbeiten nimmt der Betrachter den Standpunkt dieser Rückenfigur ein, bleibt aber selbst unsichtbar.

Deutung

Mit diesem Bild der Öffnung auf eine fremde Außenwelt hält Heisig Erwartungen und Zukunftsskepsis seiner Mitbürger im Bild fest. In diesem Sinn lassen sich die Mauern mit den Fensterdurchbrüchen als Gleichnis für den Einriss des 'faschistischen Schutzwalls', aber auch - gleichsam die Zukunft vorausnehmend - als Mauer, die die Wende in den Köpfen der Menschen überdauert, verstehen. Betrachter und Betrachtete oder auch die deutschen 'Brüder und Schwestern'⁵⁰⁴ stehen einander unmittelbar gegenüber. Dabei fällt auf, dass es kaum direkten Blickkontakt zwischen ihnen gibt, die meisten allem Anschein nach ganz mit sich selbst oder dem im Wortsinne Unfassbaren vor ihren Augen beschäftigt sind.

⁵⁰⁰ Schmoll gen. Eisenwerth: *Fensterbilder*, 1976, S. 5. Neben Bernhard Heisig hat sich vor allem sein Leipziger Kollege Wolfgang Mattheuer wiederholte Male dem Fenstermotiv zugewendet, wobei er vor allem den Ausblick des Menschen nach draußen malt.

⁵⁰¹ Vgl. Werner Hofmann: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, 1979, S. 97.

⁵⁰² Vgl. Stefan Rasche: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*, 2003, S. 34.

⁵⁰³ Vgl. Hubertus Gaßner: *Die mythische Dimension in der Malerei am Beispiel von Wolfgang Mattheuer und Walter Libuda*. In: *Ausst.-Kat. Zeitvergleich '88*, S. 65.

⁵⁰⁴ So wurden die ostdeutschen Mitbürger beispielsweise von Bundeskanzler Ludwig Erhard während des Staatsaktes zum Tag der Deutschen Einheit am 17. Juni 1964 bezeichnet. Vgl. Matthias Fritton: *Die Rhetorik der Deutschlandpolitik*, 1998, S. 87. Heisig selbst verwendet diesen Topos für sein antifaschistisches Bild *Beharrlichkeit des Vergessens*, mit dem er 1977 auf die unterschiedliche Entwicklung des deutschen 'Geschwisterpaares' in Ost und West aufmerksam macht (Abb. 84).

Einige bestaunen das zur Schau gestellte Wunder eines durch die Luft segelnden Schiffes, das auch dem Rezipienten als Teil des hier vorgeführten, beengten Daseins Rätsel aufgibt. Indem das Privatleben des einzelnen im Dunkel bleibt, vergrößert sich seine vermeintliche Anonymität und die Distanz zwischen den Nachbarn, die auch untereinander sprach- und verbindungslos sind. Nur einer der Gezeigten schaut verstohlen (Abb. 102) zum Beobachter hinüber, so dass der vom Genre der Fensterbilder intendierte dialektische Prozess von Sehen und Gesehenwerden, so wie er von Stephanie Sonntag in ihrer Studie über *Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts* dargestellt wird, hier kaum Relevanz hat.⁵⁰⁵ Die Menschen werden vor allem zum Objekt der Neugier für den Außenstehenden, der aber auch selbst nicht unbeobachtet bleibt, richten sich doch die den Schmuckgiebeln eingeschriebenen Augen auf ihn.⁵⁰⁶ Diese Augen und die ebenfalls dort gezeigten Münder könnten sinnbildlich als 'sprechende' und 'sehende' Wände verstanden werden, die die vermeintliche Anonymität des einzelnen als Täuschung entlarven.

Mit der Schiffsmetapher wird einerseits eine Chiffre tradiert, die sich nahezu lückenlos von der Maecenasode des Horaz herleiten und über Beispiele aus dem vierten und fünften Jahrhundert nach Christus, die Kunst des Mittelalters und des Barock bis in die Moderne fortführen lässt.⁵⁰⁷ Dabei hat das Schiff vor allem den Romantikern, im Besonderen Caspar David Friedrich, als Symbol der „Lebensfahrt [...] im Meer des Unendlichen“⁵⁰⁸ gegolten. Heisig belässt es aber nicht dabei, dieses Lebens-Schiff in seinem ureigenen Element zu zeigen, sondern hebt es - über die Realität hinausweisend - aus dem Wasser heraus und komponiert es zwischen die von allen Seiten herandrängenden Mauern.

So erinnert das Luft-Schiff an das Sehnsuchtsmotiv der *blauen Blume* der Romantiker⁵⁰⁹, mit dem die Dichter dem Rationalismus der Aufklärung zu begegnen versuchten, und verknüpft es mit den Wunschvorstellungen, die die Bürger der DDR während der traumatisierenden Erfahrungen des Eingeschlossenseins mit einem Leben in Freiheit, die Westdeutschen dagegen mit dem Gedanken der Wiedervereinigung verbanden. Tatsächlich aber ist das

⁵⁰⁵ Vgl. Sonntag: *Ein »Schau-Spiel« der Malkunst. Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2006, S. 218.

⁵⁰⁶ Vgl. Schmoll, 1970, S. 23.

⁵⁰⁷ Vgl. Hüttinger, S. 211 - 241.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 215.

⁵⁰⁹ Vgl. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 1802.

Schiff nicht greifbar, wie auch die blaue Blume sich nicht finden lässt. Mit ihm wird eine Utopie erträumt, wie sie auch unter den veränderten politischen Bedingungen nicht zu verwirklichen ist. So scheint die „Stunde der Einheit [zur Stunde der Melancholie“ zu werden, wie die Wendesituation vom früheren DDR-Bürger und späteren Exkommunarden Klaus Hartung dargestellt wird. „Die Stunde der tiefen Bedrückung einer schweigenden, wartenden, mißtrauischen Mehrheit“⁵¹⁰.

1.2. Die Metamorphose des Ikarus-Motivs

1.2.1. Ikarus

Heisig malt - die Fassungen der siebziger und achtziger Jahre, die den griechischen Mythos von Daedalus und Ikarus paraphrasieren, sowie die *Wahrheits-*, *Unvernunfts-* und *Katastrophenfilm-*Bilder eingeschlossen, ohne die Entwürfe hinzuzuzählen - fast zwanzig Gemälde zum Thema. Sie zeigen Ikarus in stets vergleichbarem Kontext mit drei essentiellen Chiffren, dem Turmbau zu Babel, einer Landschaft und abstürzenden Flugzeugen, aber auch - in den vor 1989 entstehenden Arbeiten - mit Vertretern verschiedener gesellschaftlicher Gruppierungen, Klerikern, Bürgern und Politikern.

Ikarus und der Babelturm

Ikarus und der Babelturm (Abb. 106), 1990, und *Ikarus* (Abb. 107), 2003, sind einander auf den ersten Blick sehr ähnlich und setzen sich durch die vor allem farblich weniger dramatische Komposition von den anderen beiden Arbeiten aus dem Jahr 1991, *Höher - Weiter - Wachstum Ikarus '91* (Abb. 108), und 1993/ 96/ 98, *Der verbrauchte Ikarus* (Abb. 109), ab. Drei der vier genannten Fassungen, die sich nur in Details unterscheiden, beschränken sich auf drei Motive: den Knaben, den Turm und die Landschaft.

Beschreibung

In *Ikarus und der Babelturm* fliegt Ikarus vor einem blauen Himmel über einer lichten Landschaft auf den Turm von Babel zu. Seine Flügel überspannen fast das gesamte, breit angelegte Format. Auf gleicher Höhe mit dem nah an den Betrachter herangezoomten Gebäude kollidieren zwei Flugzeuge und gehen in Flammen auf. Ein schwarzgekleideter Flieger stürzt heraus, ein Fallschirm hat

⁵¹⁰ Klaus Hartung: *Neunzehnhundertneunundachtzig. Ortsbesichtigungen nach einer Epochenwende*, 1990, S. 112.

sich geöffnet. In direktem Gegenüber zu den Abstürzenden und ihren zerstörten Maschinen wendet Ikarus dem Betrachter den Rücken zu. Nur seine herausstehenden Schulterblätter, das Gesäß, die Beine und die in den Ellenbogen abgewinkelten, sich an den Verstrebungen der Flügel haltenden Arme sind zu sehen. Unmittelbar über den Beinen befindet sich das Leitwerk seines mit Schnüren verspannten Fluggerätes.

Unter ihm verbindet eine Brücke die Ufer einer Flussaue im rechten Bildteil. Weißes, über Gelb, Ocker, Grün und Blau sich veränderndes Kolorit sorgt für freundliche Helle, wobei die mit durchsichtigem Stoff bespannten Flügel und der Himmel besonders zart und ätherisch wirken. Im Gegensatz dazu sind das Mauerwerk, die Flugzeuge, das Leitwerk und die untergehende Sonne am Horizont jenseits des Flusses in kräftigen Rottönen gehalten. Die Komposition orientiert sich an Brueghels ebenfalls querformatigem *Turmbau zu Babel* (Abb. 110), wobei Heisig die Architektur um ein wenig aus der Mitte nach links verrückt. Rechts davon befindet sich bei beiden Künstlern das Wasser respektive das Meer, links eine aus großer Höhe gesehene Landschaft und der sich darüber breitende Himmel.

Zu den Motiven

Kreativität, Neugier und Übermut, die prägenden Charaktereigenschaften der Sagengestalt Ikarus, haben Heisig bereits Mitte der sechziger Jahre fasziniert, insbesondere das letztlich durch Unvernunft provozierte dramatische Scheitern des Knaben. Trotz der Warnungen des Vaters war er mit seinen von Wachs zusammengehaltenen Flügeln so hoch in den Himmel aufgestiegen, dass die Sonne die Verbindung zwischen den Federn schmolz und er abstürzte. Ein erster Entwurf zeigt ihn zwischen ausgebreiteten Flügeln wie in der Luft stehend (Abb. 111), später dann im Flugapparat hängend oder hilflos wie ein Käfer auf dem Rücken liegend (Abb. 74, 112). Mit dieser Situation kann sich Heisig vor allem in den für ihn schwierigen sechziger Jahren identifizieren, als seine Arbeiten zur *Pariser Kommune* abgelehnt wurden. Insofern ist auch die Figur des Ikarus als Alter Ego des Malers zu verstehen.

Bei mythologischen Stoffen, so der ehemalige Redakteur der Zeitschrift *Bildende Kunst*, Matthias Flügge, habe es sich in der DDR stets „um verfügbare Gefäße“ gehandelt, „in die jeder seine Deutung gießen konnte, aufgeklärte Funktionäre

ebenso wie reformorientierte Opponenten⁵¹¹. Gerade durch diese Eigenschaft hätten die Sagengestalten aber auch, so Fühmann, das reale Leben in seiner Widersprüchlichkeit überdacht und beschrieben.⁵¹² Dem Ikarus-Motiv wurden und werden bis heute zahlreiche Ausstellungen gewidmet.⁵¹³ Auch im Westen Deutschlands wenden sich Künstler wie Rainer Fetting, Anselm Kiefer, Johannes Grützke oder Markus Lüpertz in den siebziger Jahren diesem Sujet zu, wenngleich es bei ihnen - wie der Kunsthistoriker Peter Arlt in seiner Untersuchung zur Antikenrezeption in der bildenden Kunst der DDR herausstellt - eines unter vielen bleibt.⁵¹⁴

Deutung

Heisig zeigt hier - ein Jahr nach den politischen Veränderungen - keinen Abstürzenden mehr, wie es dem Mythos entspricht, sondern einen, wenn auch unter äußerster Kraftanstrengung mühsam Fliegenden und scheint damit, seinem Vertrauen in die zukünftige gesellschaftliche Entwicklung Ausdruck zu geben. Durch die rote Farbe sind die komplizierten, für den Kriegseinsatz nach aerodynamischen Gesetzen konstruierten Flugzeuge und das schlichte, mechanische Höhenruder des Seglers aufeinander bezogen, stehen sich aber zugleich dialektisch gegenüber wie die weite Landschaft in ihrer Ausdehnung und Ruhe gegen den gewaltigen, von Menschen errichteten Turm. Während der und die kollidierenden Maschinen als Zeichen menschlicher Hybris und Aggression zu begreifen sind, zeugt die sich über den Fluss spannde Brücke von Verbindung und Integration. In ähnlichem Kontext begegnen sich auch der in den Äther getragene Knabe als Metapher für die Unabhängigkeit des freien Geistes und die beiden Flugzeuge, aus denen die in schwarzen Kampfanzügen steckenden Piloten als Gleichnis von Hass und Krieg herausstürzen. An dem geöffneten Fallschirm, der in seinem Kontur die Farbe der Schwingen wiederholt, hängt ihr Leben wie an einem 'seidenen' Faden. Auch wenn das Leitwerk nicht am richtigen Fleck sitzt, fliegt Ikarus aus eigener Kraft, worauf seine aufs

⁵¹¹ Flüge: *Der Gegenstand. Die Sammlung*. In: *Jahresringe. Kunstraum DDR*, 1999, S. 12.

⁵¹² Vgl. Fühmann: *Das mythische Element in der Literatur*, Vortrag 28. Februar 1974; in: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964 - 1981*, 1986, S. 95.

⁵¹³ Ausstellungen: 1977: *Fliegen - ein Traum*, Kunsthalle von Recklinghausen; 1980/ 81 im Otto-von-Guericke-Klub in Magdeburg, Erfurt und Stendal; 1985: *Ikarus. Mythos als Realismus in Beispielen der Gegenwartskunst*, Westberlin; 1991/ 92: *Schwerelos - Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne*, Große Orangerie Schloß Charlottenburg, Berlin; 1993: *Der Traum vom Fliegen*, Galerie Moderne, Bad Zwischenahn; 1996: *Die Kunst des Fliegens*, Zeppelinmuseum Friedrichshafen; 2004/ 05: *Ost-westlicher Ikarus: ein Mythos im geteilten Deutschland*, Stendal, Gotha, Duisburg, Wasserburg am Inn.

⁵¹⁴ Vgl. Arlt, S. 266.

äußerste angespannten Arme und die Schultermuskulatur hinweisen. Einzig seine vom Körper weggestreckten Beine wirken unverkrampft. Aber ein sich womöglich anbahnender Triumph über die Schwerkraft wird durch die Herabstürzenden ebenso konterkariert wie durch den biblischen Turm, der auf die Gefahren aufmerksam macht, die von einer zum Größenwahn neigenden Menschheit ausgehen.

Höher - Weiter - Wachstum

Beschreibung

Höher - Weiter - Wachstum. Ikarus '91 unterscheidet sich vor allem durch sein dramatisches Kolorit fundamental von der zuvor genannten Fassung. Der wiederum leicht aus der Mittelachse nach links verschobene, die Leinwand dominierende Turmbau präsentiert ein Farbspektrum vom tiefsten Dunkel über brandiges Rot bis zu hellem Gelb und Weiß. Die mächtige Architektur gründet auf finsterner Erde, die sie bis etwa zur Mitte hinterfängt, während ihre Spitze in einen zunächst roten, dann gelben und schließlich in verschiedenen Blautönen gefärbten Himmel hineinreicht. Aus dem nach oben offenen Bauwerk - und mit ihm durch eine Art Stab verbunden - erscheint ein nicht zu identifizierender Gegenstand genau an der Stelle, an der im zuvor beschriebenen Bild die Flugzeuge zusammenstoßen.

Die schlichte Komposition aus einem einfachen Kegel für den Bau und zwei ungleichseitigen Vierecken für Landschaft und Himmel wird durch die schräge Horizont- und die unruhig kippenden Binnenlinien des Turms destabilisiert, vor allem aber durch das wie ein Spinnwebgewebe aussehende Fluggerüst des Ikarus. Völlig kahl und ohne Bespannung übernimmt es die Radien des Gebäudes in umgekehrter Richtung. Festgeschnallt hängt der von oben gesehene, abstürzende, in fahlen Farben gezeichnete Ikarus wie ein gekreuzigter Christus zwischen den Sparren, wobei seine Füße bereits dunklen Boden oder düstere Fluten zu berühren scheinen. In Gegenbewegung zu dem Fallenden durchragt der unfertige, doch stabil wirkende Bau das Hochformat. Die Buchstaben eines zum Teil abgerissenen Plakates an seiner Basis sind bei dieser Beleuchtung zwar deutlich zu sehen, können aber nicht zu einem sinnvollen Wort zusammengefügt werden. Letzte Sonnenstrahlen illuminieren den Turm an seiner linken Flanke. Abendliches Restlicht findet sich - im Widerspruch zu der dargestellten Situation - dicht über dem Horizont auf der gegenüberliegenden Seite, als sei das Tagesgestirn dort vor nicht allzu langer Zeit untergegangen. Zu

dieser 'Überblendung' kommt es, weil Heisig die eigene Lichtführung mit der Brueghels aus dessen Ikarus- und Turmbaubildern (Abb. 113, 110) kombiniert und sich damit über alle physikalischen Gesetzmäßigkeiten hinwegsetzt.⁵¹⁵

Deutung

Höher - Weiter - Wachstum lässt wegen der im Verhältnis zu den anderen Varianten reduzierten ikonographischen Mittel und der Eindeutigkeit des Titels keine Ambivalenzen mehr zu. Allegorien, die gegensätzliche Begriffe wie Vernunft und Unvernunft, Wissen und Zweifel, Fakt und Phantasie verkörpern und eine eindeutige Interpretation erschweren, entfallen jetzt. So kann der abstürzende Ikarus in der Phase des politischen Wandels wohl eher als Metapher für einen allgemeinen Wachstumspessimismus angesehen werden.

Schon Brueghel hat sich, wie Beat Wyss feststellt, mit seinem Beitrag zum Thema auf eine Umbruchsituation seiner Zeit bezogen. Nachdem die mittelalterliche Idee eines universalen römischen Reiches christlicher Nation gescheitert war, verliet er seinen Sorgen über die konfessionelle Spaltung und staatliche Neugliederung Europas mit diesem Bild Ausdruck.⁵¹⁶ Auch die hier vorliegende Arbeit von Bernhard Heisig kann als Gleichnis für die fundamentale Veränderung gelesen werden, die die Wiedervereinigung in jeder, vor allem aber in wirtschaftlicher Hinsicht für die neuen Bundesländer bedeutet.

Der sprechende Titel weist darauf hin. Die Komparative *Höher* und *Weiter* gipfeln in dem 'Superlativ' *Wachstum*, mit dem die ökonomischen Leitsätze des vereinten Deutschland, den Maximen der alten Bundesrepublik folgend, umrissen werden. Im Zuge der Zusammenführung beider deutscher Staaten wird neben der Währung auch das gewinnorientierte westliche Wirtschaftssystem übernommen. Der Maler stemmt sich als Wachstumskritiker dagegen, indem er den megalomanisch aufragenden Turm und den tiefen Fall des Ikarus dialektisch aufeinander bezieht. So gesehen mag das Objekt über dem Bauwerk ein Richtkranz sein, der die sich immer höher hinaufschraubende Architektur 'bekrönt', oder doch auch wieder ein abstürzendes Flugzeug, durch das dem

⁵¹⁵ Bei Brueghel sinkt die Sonne im Ikarussturz am rechten Bildrand über dem Abendhorizont ins Meer, während in seinem *Turmbau zu Babel* die linke Flanke des Turmes im Licht liegt. Der flämische Maler hatte, den Mythos abwandelnd, Ikarus erst am Abend abstürzen lassen, um durch einen besonders langen Todessturz - vom Mittag, als das Wachs seiner Flügel schmolz, bis zum Abend - die Rache der Götter an seinem Vater Daedalus und dessen Seelenqualen zu dokumentieren. Vgl. Beat Wyss: *Pieter Brueghel. Landschaft mit Ikarussturz*, 1994, S. 10.

⁵¹⁶ Vgl. ebd., S. 52, 53.

Aufwärtsstreben der unvermeidliche Absturz entgegengestellt wird. Mit dem Bild des rastlosen Fortschritts könnten zugleich die Ausbeutung von Ressourcen und die damit konnotierte Zerstörung der Umwelt gemeint sein, mit denen sich der Mensch den Boden seiner eigenen Existenz entzieht.⁵¹⁷

Der verbrauchte Ikarus

Beschreibung

Keines der vier Nachwende-Bilder ist im Ton so pessimistisch wie *Der verbrauchte Ikarus* (Abb. 109), keines in seiner Metaphorik derart eindeutig. Das mit den Maßen 210 x 200 cm annähernd quadratische Format wird 1993 begonnen und bis zur endgültigen Fassung von 1998 mehrmals revidiert. Zwischen einer dunklen Vorder- und einer ebensolchen, das Proszenium rahmenden Hintergrundzone, wird ein apokalyptisch anmutendes Durcheinander präsentiert. Im Kontrast zur umgebenden Finsternis sind vor einer zwischen gebrochenem Weiß und Cadmiumgelb changierenden Folie die Hauptfigur, der titelgebende *Ikarus* wiederum als stürzender, von den Spanndrähten seines Flugapparats hinterfangener Körper, von dem nur Hose, Beine und wadenhohe Stiefel mit gelösten Riemen gezeigt werden, und einzelne Körperteile anderer Menschen wie Köpfe, Augen, Münder und Hände zu sehen. Blasinstrumente, Gasmasken, Luftschlauch, Helm und ein Schriftband mit der Aufschrift „Du stirbst für dich. Deine Leistung wird dir gestrichen. Es wird dir nicht zugesehen“ vervollständigen die in helles Licht getauchte zentrale Szene. In der Dunkelzone am Bildrand direkt unter dem gestreckten Bein des Fallenden und neben der Schallöffnung einer Posaune befindet sich eine der immer wieder im Vordergrund eingesetzten Assistenzfiguren. Düster wie ihre Umgebung und von einer schweren Kutte eingehüllt, bohrt sie selbstvergessen im Mund. Neben ihr - kaum wahrnehmbar und dennoch die Mitte betonend - steht ein Kind mit nach oben gerecktem Kopf und erhobenem Arm. Seine Hand hält einen Papierdrachen. Im Hintergrund - jenseits von *Ikarus* und von den Rippen seines Fluggeräts teilweise überschritten - stürzt ein rotes Flugzeug mit dem Bug voran zur Erde, ein weiteres, perspektivisch verkleinertes schwebt darüber. Ihm gegenüber zeichnen sich in tiefem Nachtdunkel Strukturen ab, die auf den babylonischen Turm hindeuten könnten.

⁵¹⁷ Die Frage, ob ihn die Theorien einschlägiger Wachstumskritiker wie beispielsweise Jacques Ellul zu dieser Arbeit inspiriert hätten, wird von Heisig verneint. Vgl. Schreiben Heisigs vom 20. April 2008.

Das Spiel der Kontraste bleibt nicht auf die Farben beschränkt, sondern wird in der Komposition und im Formalen weitergeführt. Das Stabilität implizierende Format ist in Opposition zu den starken Sturzbewegungen zu sehen, dem sich wie nach einem Beben auftuenden, zu seiner Umgebung relativ scharf abgegrenzten Schlund, in dem die dargestellte Materie zu versinken droht, und den - vor allem im Mittelgrund vorherrschenden - kippenden, netzartigen Linien und Schrägen. Während einige Formen klar zu erkennen sind, scheinen andere die Gegenständlichkeit aufzulösen. Die Dynamik der widerstreitenden Gestik vom Sturz des Ikarus und dem möglichen Aufstieg des Papiervogels aus der Hand des Kindes wird von einzelnen weit aufgerissenen Augen und Mündern in meist Fragment bleibenden Physiognomien weitergeführt. Vollständig ausgemalt ist neben dem Kind und der Figur in der Kutte allein ein Mann, der Trompete bläst. Als Anhängsel der mit überdimensionalen Facettenaugen ausgestatteten Sauerstoffmaske baumelt zwischen den Köpfen und Blasinstrumenten der Luftschlauch⁵¹⁸, der einer freipräparierten Trachea gleicht, in Richtung des Drachen. Einzelne, sich vom gelben Untergrund abhebende und durch intensive Farbgebung hervorgehobene Formen führen das Auge des Betrachters hin und her, wobei die Sehbewegung sowohl die blitzlichtartig eingefrorene Dynamik als auch die explosive Zerstörung im Bild nachvollzieht.⁵¹⁹

Zu den Motiven

Einige Bildzitate verweisen sowohl auf Pieter Brueghel als auch - wie in vielen anderen Arbeiten Heisigs - auf Bertolt Brecht. Wie der Flame den *Sturz des Ikarus* dadurch marginalisiert, dass er Bauer und Fischer - von der Katastrophe in ihrer Nähe unbeeindruckt - weiterhin ihr Tagwerk verrichten lässt, geht zwar auch hier die beschriebene Vordergrundfigur weiterhin ungerührt ihrer selbstreflexiven Beschäftigung nach, der Absturz aber wird zum Haupt- und Leitmotiv. Die Sätze auf dem Schriftband, die Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis*⁵²⁰

⁵¹⁸ Deutlich werden die Bezüge zu Otto Dix' *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (Abb. 114) und *Die Skatspieler* (Abb. 115). Hier führt der Luftschlauch einer Gasmaske als Schallmedium direkt ins Innenohr eines Gesichtsverstümmelten.

⁵¹⁹ In der Lithographie *Der Tod des Fliegers* (Abb. 15) findet sich bereits 1965/ 66 eine ähnliche Explosion.

⁵²⁰ Brecht: *Badener Lehrstück vom Einverständnis*; in: *Werke*, Bd. 3, 1988, S. 36. 11 Szenen: 1. Bericht vom Fliegen. 2. Der Sturz. 3. Untersuchungen, ob der Mensch dem Menschen hilft. 4. Die Hilfeverweigerung. 5. Die Beratung. 6. Betrachtung der Toten. 7. Die Verlesung der Kommentartexte. 8. Das Examen. 9. Ruhm und Enteignung. 10. Die Austreibung. 11. Das Einverständnis. Im 5. Abschnitt *Beratung*, dem Heisig seine in das Bild montierten Sätze entnimmt, heißt es im Brecht-Original:

DER GESTÜRZTE FLIEGER

Kameraden, wir/ werden sterben.

DIE DREI GESTÜRZTEN MONTEURE

entlehnt sind, geben einerseits Zeugnis von der eigenen Befindlichkeit, machen aber auch wieder die Intention des Künstlers deutlich, im Betrachter den Partner anzusprechen und ihn zur eigenen Wahrheitssuche anzuregen.⁵²¹ Ein Auszug aus den Lehrstücken des Dramatikers, die Anfang der dreißiger Jahre zur gesellschaftspolitischen Sensibilisierung und Orientierung für Schüler und Schauspieler geschrieben wurden⁵²², soll auch heute noch den Rezipienten ermutigen, im Zusammenhang mit der Wende kritische Fragen zu stellen und die 'richtigen' Schlüsse zu ziehen. Wie Brecht kommt auch Heisig zu dem desillusionierenden Fazit, dass der Mensch dem Menschen nicht hilft. Konkurrenzdruck, die Tatsache, am Markt allein mit Unterstützung seiner beiden Galeristen und einiger Sammler bestehen zu müssen, und der öffentliche Diskurs um Wert und Bedeutung seiner Arbeiten, aber auch der Untergang der sozialistischen Utopie spiegeln sich im *verbrauchten Ikarus*.

Deutung

Als Künstler identifiziert sich der Maler auch nach der Wende weiter mit dem leichtfertigen Ikarus und konfrontiert ihn mit der plumpen, gleichgültig in einer Ecke hockenden Person. Die lässt sich weder durch Posaunen noch stürzende Menschen oder Flugzeuge aus ihrer Lethargie lösen. Selbst wenn es ringsumher Nacht wird, sich die Hölle auftut und Trompeten sinnbildlich den Untergang der Welt verkünden⁵²³, bleibt sie - als Allegorie der Gleichgültigkeit unfähig zu Empathie und Emotion - allein mit sich beschäftigt. Während der winzige, intakte Doppeldecker zu neuen Zielen abdreht und - wie die personifizierte Teilnahmslosigkeit - die Vernichtung überdauert, haben sich Phantasie und Erfindungsreichtum *verbraucht*. Als Unterpfand für die Zukunft und einziger Hoffnungsträger fungiert das Kind, das sein Spielzeug wie ein Apotropäum in Richtung des Chaos hält.

Die collagierten Kurzsätze konstatieren menetekelartig, was Heisig in den frühen Nachwendejahren als Realität erlebt. Als sich 1998 Opposition gegen seine Beteiligung an der künstlerischen Ausgestaltung des alten Reichstagsgebäudes in Berlin regt, nimmt er sich das Gemälde noch einmal vor. Während er mit Hilfe des unvernünftigen Ikarus` in den sechziger Jahren die Zurückweisung seiner

Wir wissen, daß wir sterben werden, aber/ Weißt du es?/ Höre also:/ Du stirbst unbedingt./ Dein Leben wird dir entrissen/Deine Leistung wird dir gestrichen/ Du stirbst für dich./ Es wird dir nicht zugesehen/ Du stirbst endlich./ Und so müssen wir auch.

⁵²¹ Vgl. Pachnicke, S. 13.

⁵²² Vgl. Manfred Wekwerth: *Brecht-Theater - eine Chance für die Zukunft*; in: *Das Argument*, Sonderheft 255, 2004, S. 250 - 269; hier S. 252, 260.

⁵²³ Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1968 - 1976, Bd. IV, Spalte 514.

Bilder durch die Kulturfunktionäre verarbeitete, geht es ihm nun vorrangig um die Ablehnung seiner Lebensleistung durch die genannten Gruppierungen und um eine Gegenposition zur 'Abwicklung' der DDR-Kunst im Allgemeinen.

Im alles zerstörenden Absturz ist neben dem antiken Mythos der Topos der christlich begründeten *Höllensterz*-Gemälde, die im 15. Jahrhundert mit den Holzschnitten von Albrecht Dürer zur Apokalypse beginnen, aufgehoben (Abb. 116). Aber es sind nicht mehr luziferische Wesen, die von den Engeln Gottes aus den himmlischen Gefilden vertrieben werden, wie beispielsweise in Brueghels *Sturz der aufrührerischen Engel*, 1562 (Abb. 117), oder in Peter Paul Rubens' *Höllensterz* von 1618/ 20 (Abb. 118). Die Szenen des Jüngsten Gerichts mit den im Johannes-Evangelium genannten, Posaune blasenden Engeln werden bei Heisig von jeglicher christlicher Ikonographie befreit, aber meinen wie dort die 'ewige' Verdammnis.⁵²⁴

Fazit

Die im Wendejahr von *Ikarus und der Babelturm* ausgehende Hoffnung auf eine allgemeine Befreiung der Menschen von politischen und gesellschaftlichen Zwängen wird sowohl in der Arbeit *Höher - Weiter - Wachstum* und erst recht mit *Der verbrauchte Ikarus* wieder zerstört. Es vergehen weitere zehn Jahre, ehe der Künstler mit dem *Ikarus* von 2003 ein Werk schafft, in dem allein der Turm an die alten Zweifel und die von den Menschen ausgehende Gefahr erinnert. Es entspricht in seinem Aufbau dem 1990 entworfenen Szenario, verzichtet aber auf die abstürzenden Flugzeuge und ersetzt die lasierenden durch ungemischte (Grund-) Farben, die - kräftig aufgetragen und deutlich voneinander abgegrenzt - dem schwebenden Knaben Stabilität verleihen. Das Leitwerk sitzt nun direkt über seinem Rumpf und lässt ihn wie einen mit seinem Flugapparat sicher verschmolzenen Körper wirken. „Risikobereiter Forschergeist und verwegenes Abenteuer[tum]“⁵²⁵, die jahrhundertlang als charakteristisch für das Ikarus-Motiv galten, sind obsolet geworden. Der Jüngling beherrscht das Fliegen und geht ihm mit der Selbstverständlichkeit einer Freizeitbeschäftigung nach.

Mit dieser Darstellung mag Heisig seine persönliche Befindlichkeit dreizehn Jahre nach der Wende reflektieren, nach der 1998 durchgeführten Retrospektive in Wuppertal, Bad Homburg und Berlin und nach der Installation des Frieses *Zeit*

⁵²⁴ Vgl. Offb. 12 - 18; in: Die Bibel, 1966, S. 317 - 323.

⁵²⁵ Camilla Blechen: *Himmelwärts stürzen*; in: FAZ vom 24. August 2004, S. 36. Blechen kommentiert die Ausstellung *Ost-westlicher Ikarus: ein Mythos im geteilten Deutschland*.

und Leben 1999 im Reichstagsgebäude. Er hat seinen Platz in der gesamtdeutschen Kunstszene gefunden und das Fliegen längst gelernt. Somit hat sich Ikarus schließlich doch nicht *verbraucht* und trägt hier zu einer zuversichtlichen Grundstimmung bei, die Seltenheitswert im Œuvre des Künstlers hat.

1.2.2. Vom Fliegen

Seit 1995, als die erste von drei Varianten mit dem Titel *Fliegen(lernen) im Hinterhof* (Abb. 119 - 121) entsteht, wird das Motiv des Ikarus mit anderen Personen verbunden, die sich - wie er - bemühen, das Fliegen zu erlernen. Mit Ausnahme der erst 2003 entstandenen, kleineren Studie mit den Maßen 90 x 60 cm handelt es sich um annähernd quadratische, 210 x 200 oder 215 x 200 cm große Leinwände, die dem dynamischen Thema durch ihr Format Ruhe und Ausgeglichenheit entgegensetzen. Da sich die drei Fassungen im Wesentlichen gleichen und nur im Vordergrund voneinander unterscheiden, gelten Beschreibung und Analyse unter Herausarbeitung der Differenzen für alle gleichermaßen.

Fliegen im Hinterhof

Beschreibung

Zwischen nur in Ausschnitten sichtbaren, perspektivisch gefluchteten Hausmauern, die in dunkler Nacht links, rechts und im Hintergrund den Bildraum rahmen, öffnet sich das Zentrum der Komposition für eine männliche und eine weibliche Hauptfigur. Unter und neben ihnen ist Platz für weitere Personen, hinter ihnen fliegen ein Flugzeug und eine Montgolfiere über einen düsteren Himmel.

Der Mann hängt unter einem Fluggerät, die offensichtlich unbekleidete Frau sitzt auf einer Schaukel. Sie umklammert, im Schwungholen weit nach hinten gelehnt, mit nach oben gestreckten Armen die Tragseile. Ihr Gesicht bleibt unsichtbar. Ihr Pendant umfasst das Gestell seines Seglers und wendet den perspektivisch verkürzten Oberkörper nach links. Von beiden fallen zunächst die in starker Untersicht zu sehenden Beine ins Auge. Er trägt eine dunkle Hose, seine Füße sind nackt. Die Beine weisen - jeweils gegenläufig und den Bildaufbau in der Waage haltend - in den sich zum Betrachter weitenden Bildraum; die des Mannes unsicher, wie tastend, die der Frau kräftig, prall und in den Knien gebeugt. Die Flügel des Gleiters, dessen Leitwerk bis an den rechten Rand

reicht, hinterfangen beide und breiten sich zwischen den Mauern über den gesamten Hof aus.

Unter den sich in der Mittelachse treffenden Füßen stürzt 1995 jemand im freien Fall mit ausgebreiteten Armen in die Dunkelheit. Im gleichen Gestus, aber wiederum gegenläufig und näher an den vorderen Rand gerückt, fällt ein anderer - den Mund zum Schrei geöffnet und nur etwa bis zu den Knien sichtbar - aus der rechten Ecke ebenfalls in die Finsternis. Ihm gegenüber und auf Augenhöhe mit dem Zuschauer erscheinen drei sich teilweise überschneidende Köpfe, von denen nur der mittlere im Dreiviertelprofil mit starrem Blick und gebleckten Zähnen vollständig zu sehen ist. Seine Hand hält ein Papierflugzeug in die Höhe, das in Richtung der Stürzenden zielt. Von der Person neben ihm ist kaum mehr als ein grell geschminkter, geöffneter Mund zu sehen, das Profil des dritten ist fast vollständig unter einem Fliegerhelm verborgen. Zusammengenommen dienen die Drei in Verbindung mit den Mauern als stabilisierender Faktor in der durch die Fliegenden und Stürzenden äußerst bewegten Komposition.

Hinter ihnen führt eine freie rotschwarze Fläche zu einer am linken Bildrand stehenden Figur, die - vom Lichtkegel einer über ihr angebrachten Laterne erfasst - einen Schatten auf die Wand hinter sich wirft. Der Schein ergreift auch Arme und Schenkel der Schaukelnden, schimmert durch den feinen Stoff der Segel und beleuchtet eine Seite der vielfarbigen Montgolfiere. Die durch Fensteröffnungen strukturierten Mauern dagegen liegen im Dunkel und verschließen, mit Ausnahme des durch die Abstrahlungen einer dort zu vermutenden Stadt nur vage erleuchteten Himmelsausschnittes, den Hintergrund. Von einer außerhalb gelegenen Lichtquelle speisen sich die mit Weiß gemischten Farben, die der Maler für die Gestalten im Vordergrund und das Höhenruder des Flugapparates wählt. Im Kontrast dazu akzentuieren rote, grüne und dunkle Farbflächen den nicht näher bestimmbareren Untergrund, über dem sich die Flugversuche abspielen.

Der Bildregie nach gehören die 'Fliegenden' sowohl dem Luftraum, in den ihre Oberkörper und Arme, Flügel und Seile hineinreichen und den sie sich mit dem Fesselballon und dem Flugzeug teilen, als auch dem festen Boden zu. Von ihm hinterfangen befinden sich ihre Beine in der Sphäre der Abstürzenden, der nur mit Flugzeugen Spielenden und dem, der an der Hauswand steht. Der Wechsel von Auf- und Untersicht oder direktem Gegenüber, von 'Nahaufnahme' und

Vogelperspektive, die über den Rand hinauslaufenden, im Nirgendwo fixierten Schaukelseile und die Menschen im Vordergrund, deren Standpunkt unsichtbar bleibt, machen den Bildraum - wie so oft bei Heisig - unbestimmbar. Ein dichtes Liniengeflecht aus Sparren und Schnüren trägt zu seiner Verengung bei. Der Betrachter meint, die Szene vom Fenster eines gegenüberliegenden Hauses aus wahrzunehmen, das heißt selbst unterhalb der Fliegenden, aber oberhalb derer, auf deren Köpfe er hinabsieht, zu stehen.

Die ein Jahr später gemalte Variante *Fliegenlernen im Hinterhof* steigert die Hermetik durch die näher an die zentralen Figuren heranrückenden Hauswände und die Ausweitung der Gruppe im Vordergrund. In den anderen Bereichen dagegen sind die Bildelemente reduziert, es gibt weder Flugzeuge, Montgolfieren noch Abstürzende. Unter Einbeziehung der unter der Laterne an die Hauswand gelehnten, jetzt deutlich als Frau zu identifizierenden Individuums hat sich an dieser Stelle eine Gemeinschaft von fünf vom Bildrand überschrittenen Personen zusammengefunden. Ein Blasinstrument liegt in der linken Ecke und drei Augenpaare eines Papierdrachen blicken zwischen den Figuren hervor. Das Spielzeug wird von einem dunkelhaarigen Knaben in blauem Hemd mit nach oben gestrecktem Arm hinter sich hergeführt. Der Junge und der im Flugapparat hängende Mann sind durch die Farbe ihrer Kleidung aufeinander bezogen.

Die Menschen stehen neben der sich öffnenden Tiefe, die mit der von oben gesehenen, grünen Farbfläche und den darüber getupften hellen Flecken als Landschaft interpretiert werden kann. Ob sie festen Boden unter sich haben, worauf die am Haus Lehnende als Teil der Gruppe hinzuweisen scheint, kann nur vermutet, aber nicht als sicher vorausgesetzt werden. Zur Undurchschaubarkeit der Situation tragen ein Fuß in Untersicht und ein stark angewinkeltes, nacktes Bein bei, die möglicherweise zu dem in den Nacken gelegten Kopf neben der Trompete gehören und damit einen weiteren Flugschüler zeigen würden. Die Ölstudie von 2003 wiederholt in der für den Spätstil typischen Gelbtonigkeit das Thema, besetzt aber den Vordergrund mit dem durch die Luft 'tanzenden' Zweiermotiv, das sowohl durch die übermalte Leinwand von *Gestern und in unserer Zeit*, aber auch durch *Menschen, Kriege, alter Maler* bekannt ist.

Zu den Motiven

Mit dem Schaukelmotiv wird ein bereits 1500 v. Chr. in Kreta und etwa eintausend Jahre später in der griechischen Vasenmalerei bekannter Topos

tradiert, der im Rokoko vor allem durch Jean Honoré Fragonards Gemälde *Die Schaukel* eine neue Blüte erlebte.⁵²⁶ Die in diesem und anderen Bildern aus der Zeit anklingende Galanterie fehlt hier, da die dargestellte Nacktheit bis auf den runden Schenkelschwung zurückhaltend bleibt und den voyeuristischen Blick des Betrachters nicht bedient.⁵²⁷ Gleiches lässt sich von Beckmanns *Frauenbad*, 1919 (Abb. 122), und von Goyas Radierungen *Schaukelnder Mann* und *Schaukelnde Frau* sagen (Abb. 123), von denen sich der Maler inspiriert zeigt. Während bei Beckmann eine Frau lächelnd und ganz versunken über den Köpfen einer Gesellschaft in einem Innenraum schaukelt, schwingen sich Goyas Alte ebenso aktiv wie Heisigs Protagonisten durch die Luft.

Heisig bezieht sich mit diesem Motiv zudem auf die nackte Tänzerin aus dem Bild *Festival*, 1995 (Abb. 251).⁵²⁸ Der Einsatz anderer bekannter Chiffren wie die tanzenden Männer oder die Trompete wirken an dieser Stelle wie der beliebige Austausch von Versatzstücken, die - in den unterschiedlichsten Szenen hin- und hergeschoben - die inhaltliche Aussage nicht unterstützen. Die schlüssige bildnerische Argumentation von 1995 ausgenommen, führt diese Arbeitsweise zu einer zunehmenden Unschärfe in den beiden anderen Fassungen von *Fliegenlernen im Hinterhof*.

Deutung

Alle Fassungen haben das Fliegen oder das Fliegenlernen als Sinnbild der Freiheit zum Inhalt. Dabei werden Idealismus und Materialismus, geistige Weite und räumliche Enge, Leichtigkeit und Schwere auf dialektische Weise gegeneinandergestellt. Die beiden in Bedeutungsperspektive übergroß dargestellten Protagonisten weisen auf die unterschiedlichen Möglichkeiten hin, mit denen die Überwindung einer einengenden Lebenswirklichkeit erreicht werden kann. Dazu gehören Wagemut und Phantasie des Ikarus, aber auch der Optimismus und die Lebenslust der Schaukelnden. In ihrem Bild gerinnt die scheinbare Loslösung von allen Bindungen zu einem seltenen, glücklichen Augenblick. Doch letztlich bleibt sie Illusion, wie die Seile, die die Frau sicher halten, beweisen.

⁵²⁶ Vgl. Hans Wentzel: *Jean-Honoré Fragonards „Schaukel“: Bemerkungen zur Ikonographie der Schaukel in der bildenden Kunst*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1964, S. 191, 192.

⁵²⁷ Vgl. Ernst Strouhal: *Versuch über die Schaukel*, 2006, S. 53, 54, und die im Text gezeigten Abbildungen pornographischer Schaukelbilder von Thomas Rowlandson, S. 61, 62.

⁵²⁸ Vgl. S. 219 - 223.

Die dem freien Flug entgegenstehenden Widrigkeiten sind durch die den Spielraum des einzelnen hermetisch eingrenzenden Mauern gekennzeichnet. Der so gebildete *Hinterhof* ist zunächst als Sinnbild allgemeiner Einengung zu verstehen, der den Menschen an der Entfaltung seiner Möglichkeiten hindert. Er wird von Heisig aber auch explizit als das Land gekennzeichnet, in dem er selbst über vierzig Jahre gelebt und dennoch das Fliegen erlernt hat.⁵²⁹ In diesem Zusammenhang erinnert der im Licht der Laterne stehende, gesichtslos bleibende nächtliche Beobachter von 1995 auf fatale Weise an die Bespitzelung der Bürger durch Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit.⁵³⁰

Im Unterschied zu den 'phantasiebegabten' Fliegern in ihren luftigen Gerätschaften und ihrer Entrücktheit von allen anderen, könnten die grauen Männer mit Kampfjet und Helm als Metapher der Instrumentalisierung des Fliegens für kriegerische Zwecke gesehen werden.⁵³¹

Als die Bürger fliegen durften, sim, sarim, sim, sim ...

Beschreibung

Die Folie, vor der sich *Als die Bürger fliegen durften, sim, sarim, sim, sim ...* von 1999 abspielt (Abb. 124), entspricht ungefähr der der Ikarus-Querformate. Vom erhöhten Blickpunkt öffnet sich die aus diesen Arbeiten vertraute, jetzt aber durch die vorherrschenden, komplementären Gelb- und Blautöne fast heiter wirkende Szenerie. In zusammenhängenden, nahezu abstrakten Farbflächen breiten sich Landschaft und Fluss zu beiden Seiten des die linke Bildhälfte beherrschenden Babelturms aus, eine Stadt ist rechterhand durch kurze, kontrastierende Pinselstriche angedeutet. Vier Gestalten verkörpern die *Bürger*: Ikarus und die Rückenfigur, die deutlich zu erkennen sind, und wiederum die bekannten, durch die Luft tanzenden Männer. Einer von ihnen hebt sich nur durch einige wenige Farbtupfer von Himmel und Stadt ab, ist jedoch durch den in typischer Weise nach oben gereckten Arm zu identifizieren. Keiner der Gezeigten berührt mit den Füßen festen Boden, alle befinden sich in der Luft, worauf die starke Aufsicht auf Stadt und Land hinweisen. Ikarus, von dem nichts weiter als die Flügel und die

⁵²⁹ Vgl. Fest, S. 194.

⁵³⁰ 'Die Herren' des MfS werden von Johannes Heisig sowie von Hartwig Ebersbach als leicht erkennbar beschrieben. Vgl. Lahann, 1996, S. 404; Gespräch mit Ebersbach, 10. März 2006, Tonbandprotokoll.

⁵³¹ 1996 wird an dieser Stelle eine Reihe von Figuren vorgeführt, die nun auf gänzlich unspektakuläre Weise und fast ohne alle Hilfsmittel das Fliegen versuchen. Schon fallend liegen sie auf dem Rücken oder strecken die Arme zum Himmel. Der Junge scheint Anlauf zu nehmen, um mit Hilfe seines Drachen abzuheben.

blauen, nur angedeuteten Hosenbeine zu sehen sind, stürzt auf dem Rücken liegend vor dem Turm in die Tiefe.

Zu den Motiven

Im Titel zitiert Heisig das Lied *Als die Römer frech geworden, sim, serim, sim, sim, sim, sim* aus dem Jahr 1847 von Victor von Scheffel. Damit bezieht er sich explizit auf den Text eines deutschnationalen Dichters des Biedermeier, der sich mit dem Sieg des Germanenführers Arminius, genannt Hermann der Cherusker, im Jahre 9 nach Christus über die Römer unter deren Anführer Varus im Teutoburger Wald beschäftigt. Noch heute bezeugt ein eisernes Monument den Freiheitswillen seines Volkes, der sich weder Augustus noch später Napoleon beugen wollte.⁵³² Seit dem 4. September 1989, als ein erstes Treffen von Bürgern und Bürgerrechtlern auf dem Nikolaikirchhof in Leipzig stattfand, wurde dieser Freiheitswille erneut unter Beweis gestellt. Mit dem gewählten Bildtitel spielt der Künstler nicht nur das Pathos der geschilderten Situation herunter, wie er selbst meint⁵³³, sondern stellt die friedlichen Montagsdemonstrationen in der DDR in die Tradition der genannten Ereignisse.

Deutung

Hat Heisig seine Bilder vom *Fliegenlernen im Hinterhof* auf die DDR-Bürger bezogen, so könnte er mit diesem Werk die aktuelle Situation im wiedervereinigten Deutschland betrachten. Alle Menschen dürfen nun 'fliegen', wohin sie wollen. Den sorglosen Ikarus gibt es in jedem System, den, der alles auf eine Karte setzt und das Risiko eingeht, sich dabei die Flügel zu versengen. Das vor dem Himmel hängende Paar bewegt sich zwischen Fallen und Steigen und scheint - in diesem Bild und in Anspielung auf die allgemeine Manipulierbarkeit des Menschen - zum Spielball der jeweiligen (Luft-)Strömungen zu werden.

Die Rückenfigur dagegen läuft so energisch durch die luftige Sphäre voran, als sei sie in ihrem ureigenen Element. Sie lässt sich nicht, wie der *Fliegende Robert*, vom Wind irgendwohin tragen, sondern scheint Richtung und Weg zu kennen. Sollte es sich auch hier wieder um einen Selbstbezug handeln, könnte ihre Haltung Ausdruck dafür sein, dass der Künstler seine Orientierung unter den

⁵³² Hermann-Monument von Ernst von Bandel in der Nähe von Detmold. Es passte 1875, dem Jahr seiner Einweihung, in die Zeit der Reichsgründung 1871 unter Kaiser Wilhelm I. Vgl. dv: *Wo?* In: *FAZ* vom 5. April 2005, S. T2.

⁵³³ Schreiben Heisigs vom 14. August 2006.

neuen Verhältnissen gefunden hat und sich 'unbeschwert' auf das selbst gewählte Ziel hin bewegen kann.

1.3. Schiffbruch

Nicht in einer Serie, sondern mit einem einzelnen Bild, das er *Schiffbruch der Eroberer* (Abb. 125) nennt, äußert sich Heisig 1996 zur Lage der Nation und ihrer Bürger. Eine darunter liegende erste Fassung, *Fortsetzung der großen Belehrung* (Abb. 126) aus dem Jahr 1992 wurde mit der Übermalung verworfen. Schon im Titel spiegelte sich die Frustration des Künstlers darüber, dass dem Ende der Bevormundung durch Partei und Funktionäre die Gängelung der ehemaligen DDR durch die alte Bundesrepublik folgte.⁵³⁴ Deshalb ist diese erste Bildidee für die Interpretation der endgültigen Ausführung von Bedeutung.

Das Gemälde zeigte ein havariertes Schiff, einen beschädigten grauen Puppenbalg⁵³⁵ mit unsicher in alle Himmelsrichtungen weisenden Armen und einem vom Rumpf getrennten Kopf, der wohl als stellvertretend für die in Not geratene 'Mannschaft' der DDR anzusehen war. Das gesetzte Segel wurde von spinnennetzartig verknoteten Seilen notdürftig zusammengehalten. Der 'Lehrer', der später vom Volksmund 'Besserwessi' genannte Westbürger oder die BRD, war durch einen großsprecherisch aufgerissenen Mund und eine durch ein Loch des geblähten Segels hindurchreichende Hand mit nach oben gestreckten Zeigefinger charakterisiert. Eine Carocha⁵³⁶ ragte in die Szene hinein, ein zerrissenes Schriftband mit der Aufschrift 'das Leerstück' wehte über die Leinwand.

Eine *Das Leerstück* genannte Bleistiftzeichnung⁵³⁷ von 1990 (Abb. 127) kann als erster Entwurf für dieses Gemälde gelten. Sie zeigt den erhobenen, aus einem Fenster oder einer Maueröffnung herausgestreckten Zeigefinger und - im Anschnitt - einen Puppenspieler, der eine Marionette mit spitzem Hut agieren lässt. Dabei hebt die Orthographie des Wortes *Leerstück* darauf ab, die Dialektik

⁵³⁴ Günter Gaus thematisiert in seiner Erzählung *Wendewut* bereits 1990 die Fortsetzung der Gängelung der DDR-Bürger mit anderen Vorzeichen. Vgl. Gaus, 1990, S. 111, 112, 131, 132.

⁵³⁵ Dieses Motiv wird von Eberhard Roters als „Popanz“ bezeichnet und als „das Gespenst des blinden Gehorsams.“ Roters: *Bernhard Heisig. Zeiten zu leben*; in: Ausst.-Kat. *Geisterbahn*, 1995, S. 40.

⁵³⁶ Heisig verwendet das Motiv der Ketzermütze häufiger, um die Suche nach Wahrheit zu veranschaulichen.

⁵³⁷ Seit 1990 setzt sich Heisig auch lithographisch mit diesem Thema auseinander. Vgl. Sander, 1992, Bd. X, Nr. 563, S. 119.

der homophonen Begriffe 'Leere' und 'Lehre' an der gezeigten Situation zu verdeutlichen. Der 'Lehrer' will der vielarmigen Puppe, die nicht weiß, wohin sie sich wenden soll, die Richtung vorgeben. Zusammen mit dieser Marionette wird der in den Seilen gefangene Ketzer als Sinnbild des seines Landes, seiner Rechte und seines Besitzes beraubten, geächteten Menschen vorgeführt.

Schiffbruch der Eroberer

Beschreibung

Dunkle, zwischen Ocker, Rot und Braun changierende Farbtöne bestimmen das Kolorit der querformatigen Leinwand mit dem Titel *Schiffbruch der Eroberer*, die in ihrer unteren Hälfte von einem einfachen, nur zum Teil sichtbaren, hölzernen Kahn, in ihrer oberen von einem düster drohenden Himmel beherrscht wird. Aus den Linien, die das Boot begrenzen und den aus seiner Mitte emporragenden, übereinandergetürmten Formen bildet sich eine nur scheinbar stabile Dreiecksform, die von der Schiefelage des in Not geratenen Schiffes konterkariert wird. Während das Heck bis zum Mittelgrund hoch aus dem kaum sichtbaren grauen Meer hinausweist, krängt der Havarist mit dem nach rechts vorn abkippenden Rumpf über seine, dem unteren Bildrand zugewandte Seite und nimmt Wasser auf. So stehen dem hellen Kontur des Schiffskörpers, den breiten Farbbändern noch intakter Wanten die dunklen, alle Linien verwischenden Wellen gegenüber.

Die starke Aufsicht lenkt den Blick des Betrachters in den Schiffsbauch hinein auf das dort herrschende Chaos aus zerborstenen Masten und Menschenleibern, die eine amorphe Masse bilden. Nur hier und da können Schädel, Augen, schreiende Münder oder ausgestreckte Arme sowie einzelne Balken erkannt werden. Der titelgebende *Schiffbruch* wird nicht nur formal und kompositionell herausgearbeitet, sondern durch kurze, heftige Pinselstriche betont, die die Zerstörung von Mensch und Material anzeigen. Mit sparsamer Palette werden der unabwendbare Untergang und die Auflösung der Materie in den Elementen angedeutet, mit dem schlierig abfließenden Kolorit ein Unwetterhimmel. Lippen, knapp über der Wasserlinie, verbinden sich mit dem Ton der roten Sonne und dem blutfarbenen Niederschlag über dem Horizont.

Zu den Motiven

Heisigs Bildaufbau entspricht in der Fassung von 1996 nicht mehr der anfänglich engen Anlehnung des darunterliegenden ersten Entwurfs an Géricaults

Hauptwerk *Das Floß der Medusa* (Abb. 128), das in einer ebenfalls querformatigen Komposition das vom Vorder- in den Mittelgrund schräg zur Bildebene ins aufgewühlte, offene Meer vorstoßende Floß mit seiner Besatzung gezeigt hatte. Die von links unten nach rechts oben ansteigende Menschengruppe aus zunächst liegenden, zur Mitte hin sich aufrichtenden, dann stehenden Personen kulminiert bei ihm in einer auf einem Fass balancierenden Rückenfigur, die mit der erhobenen, ein Stück Stoff umklammernden Hand die vorbeifahrende *Argus*, ein zum ursprünglichen Verband gehörendes Schiff, auf die eigene Notlage aufmerksam zu machen versucht. Der blickführende Aufbau der dramatisch inszenierten Komposition folgt dem Ziel des Floßes zum Horizont, wo nach dreizehn Tagen tatsächlich die rettende *Brigg* auftauchte und die ausgesetzten Schiffbrüchigen an Bord nahm. Das geht aus der Dokumentation der Überlebenden, des Wundarztes im Seedienst, Jean Baptiste Henri Savigny, und des Ingenieurs und Geographen, Alexandre Corréard, hervor.⁵³⁸

Zum besseren Verständnis soll die von Géricault dargestellte Situation kurz umrissen werden. Anfang des neunzehnten Jahrhunderts eignete sich der Maler den dramatischen Stoff des gerade von Corréard und Savigny veröffentlichten Berichtes an. Der Rapport schildert den Untergang der französischen Regierungsfregatte *Medusa* auf der Fahrt in den Senegal an der westafrikanischen Küste. Zu dieser Expedition war es im Anschluss an die napoleonischen Kriege, an Absetzung und Verbannung des Kaisers und die darauffolgende Restauration, das heißt die Wiedereinsetzung König Louis` XVIII. und des Adels in Ämter und Besitz, gekommen. Die Kolonien auf dem schwarzen Kontinent sollten von den Engländern an Frankreich zurückgegeben werden. Um diese erneut in Besitz zu nehmen, machte sich 1816 ein Flottenverband aus vier Fregatten auf die Reise, wobei die *Medusa* in Seenot geriet. Während sich der Kapitän mit wenigen Auserwählten auf die Rettungsboote in Sicherheit brachte, mussten die Mannschaft und einige Offiziere mit einem selbstgezimmerter Floß Vorlieb nehmen. Der Überlebenskampf, bei dem die wenigen bewaffneten Vorgesetzten auf den sichereren Plätze in der Mitte des Floßes den wehrlosen Seeleuten gegenüber von Anfang an in der besseren Position waren, machte die einstigen Kameraden nicht nur zu Mördern, sondern sogar zu Kannibalen. Von der anfangs einhundertfünfzigköpfigen Besatzung konnten schließlich nur fünfzehn Mann gerettet werden.

⁵³⁸ Vgl. Savigny/ Corréard: *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, 2005, S. 42 - 47.

Peter Weiß widmet seinen dreibändigen Roman *Die Ästhetik des Widerstands* dem Stellenwert der bildenden Kunst im Kampf gegen den Totalitarismus und der Frage, inwieweit der Mensch aus ihr, der Kunst, Kraft für seinen Widerstand ziehen kann. In Géricaults Werk erkennt er die Auflehnung der letztlich zusammengeschweißten überlebenden Schiffbrüchigen gegen die machthabende Obrigkeit.⁵³⁹ Mit dem Maler, den der Schriftsteller als einen den Bericht von Savigny und Corréard lesenden Zeitgenossen um achtzehnhundertsiebzehn darstellt, lässt er den Leser in eine Epoche eintauchen, die von „Engstirnigkeit, Selbstsucht und Habgier“ geprägt war, stellt ihm die „Profiteure [...] und deren Opfer“⁵⁴⁰ vor Augen. Anders als Weiß, der in seiner Interpretation vor allem das klassenkämpferische Moment und damit die Empörung der Unterdrückten, aber auch ihre Hoffnung auf Veränderung betont, sieht der Kunsthistoriker Jörg Trempler vorrangig das Zerschellen des französischen Staatsschiffs in diesem Bild und den Untergang der „Ideale der Zivilisation“.⁵⁴¹

Deutung

Mit *Schiffbruch der Eroberer* wendet sich Heisig in dem einzigen genuin 'neuen' Thema den gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen nach 1989 zu. Anders als Géricault stellt er den Schiffbruch der Profiteure dar und verweist damit auf eine Ausnahmesituation, eine Art 'Goldgräberstimmung', in den ersten Nachwendejahren. Die überhandnehmende Begehrlichkeit von Investoren⁵⁴², die auf oft rücksichtslose Weise versuchen, auf dem Gebiet der ehemaligen DDR das 'schnelle Geld zu machen', führt zum Verfall ethischer Normen, aber auch zu mancher Zahlungsunfähigkeit, so dass schließlich die 'Eroberer' selbst dem Untergang geweiht sind. Heisigs Schiff segelt keinem Ziel entgegen, sondern wird über Lee in die Tiefe sinken. Mit der düsteren, von blutroten Flecken durchsetzten Farbgebung und dem Verschwinden der intakten menschlichen

⁵³⁹ Peter Weiß deutet die Gebärde der Aufrichtung, weg von den Toten im linken Bildteil hin zum dunkelhäutigen Rücken des aufrechtstehenden Afrikaners rechts und die gleichzeitige enge Verbindung der einst von Savigny und Corréard als heterogen geschilderten Menschengruppe als einen „Keil [...] gegen die Welt der Vernichtung“ und als die auf den 14. Juli 1789 zurückweisenden „Kräfte, die dem Untergang, der Auflösung entgegenzustellen waren.“ Weiß, *Die Ästhetik des Widerstands* 1978, Bd. II, S. 22.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 9.

⁵⁴¹ Trempler: *Der Stil des Augenblicks. Das Bild zum Bericht*; in: Savigny/ Corréard, S. 207.

⁵⁴² Vgl. auch Anton Thormüller: *Notsignale aus einem Unterseeboot*; in: FAZ vom 19. September 1998, S. 36. Dass der Maler mit *Schiffbruch* auch den „Niedergang der sowjetischen Besatzungsmacht“ meinen könnte, wie Thormüller weiter vorschlägt, ist eher unwahrscheinlich, weil sich Heisig zu diesem Thema künstlerisch nie geäußert hat.

Physis wird der Verlust humanistischer Gesinnung und gegenseitiger Achtung symbolisiert.

Die gezeigte Szene kann aber auch allgemein gesellschaftspolitisch verstanden werden. Deshalb gehört sie ebenso wie die zuvor genannten Arbeiten zu den Wendebildern, die sich mit dem historischen Ereignis des Mauerfalls und den damit verbundenen Schwierigkeiten der Wiedervereinigung beschäftigen. Die 'Übernahme'-Modalitäten und die 'Unterwerfung' der DDR unter die Gesetze der Bundesrepublik sind von vielen Intellektuellen und Politikern kritisiert worden.⁵⁴³ Schon in ersten Entwürfen eines Vertrages über die Schaffung einer Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion für das vereinigte Deutschland hatte es geheißen: „Die Vertragsparteien bekennen sich zur freiheitlichen, demokratischen und sozialen Grundordnung im Sinne des Grundgesetzes der Bundesrepublik.“⁵⁴⁴ Diese Klausel wird vor der endgültigen Unterzeichnung am 18. Mai 1990 zwar um rechtsstaatliche Aspekte ergänzt⁵⁴⁵, das ändert aber nichts am grundsätzlichen Primat des alten West-Deutschland. Bezogen auf die gesetzlichen Regelungen und in der Gewissheit, dass die Bundesrepublik der 'bessere' und stärkere Teil Deutschlands sei, handelten die 'Eroberer'. Mit diesem Bild verleiht Heisig seiner menschlichen und politischen Enttäuschung darüber Ausdruck und beklagt zugleich das Scheitern des sozialistischen Experiments.

⁵⁴³ Besonders hervorzuheben ist die Publikation des Soziologen Volker Gransow, der in *Dokumente der Wiedervereinigung* die Quellentexte zu diesem Thema zusammenstellt. Vom selben Autor herausgegeben, erscheint ebenfalls 1991 *Die deutsche Wiedervereinigung. Dokumente zur Bürgerbewegung, Annäherung und Beitritt*. Zahlreiche Schriftstücke belegen, dass beispielsweise vom *Neuen Forum* oder der Bewegung *Demokratie jetzt* eine Demokratisierung der DDR angestrebt wurde, schließlich aber - im gegenseitigen Einvernehmen der Politiker - eine vom ostdeutschen Schriftsteller Wolfgang Kil als 'Kolonisierung' bezeichnete Vereinigung mit dem Westen verhandelt wurde. Vgl. ebd., S. 191. Vgl. auch: Werner Weidenfeld/ Karl-Rudolf Korte: *Handbuch zur Deutschen Einheit 1949 - 1989 - 1999*, 1999. Vgl. auch Zeno und Sabine Zimmerling: *Neue Chronik der DDR. Berichte, Fotos, Dokumente*, Bd. 2 - 5, 1990/ 91. Die Publikation beschäftigt sich in acht Bänden mit der Zeit vom Oktober 1989 bis zum Abschluss des Staatsvertrags zwischen der DDR und der BRD im Mai 1990.

⁵⁴⁴ Hartung, 1990, S. 53.

⁵⁴⁵ *Vertrag über die Schaffung einer Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik vom 18. Mai 1990*, Art. 2; in: *Bundesgesetzblatt*, 1990, S. 518, 519. Mit diesem Vertrag legt die BRD die Eckdaten von „Strukturanpassungsmaßnahmen“ fest, d. h. im Rahmen einer sozialen Marktwirtschaft die Neubewertung vorhandener Strukturen, aktive Arbeitsmarktpolitik, Umschulung, Wettbewerbssteigerung und vieles mehr.

2. Wiederkehrende historische oder gesellschaftspolitische Bildthemen nach 1989

In den Friesen *Gestern und in unserer Zeit* und *Menschen, Kriege, alter Maler* bearbeitet Heisig Jahrhunderte umspannende historische Stoffe. In Serien konzentriert er sich auf einzelne Themen aus dieser Zusammenschau. Mit „Erinnerungsbildern für die Zukunft“⁵⁴⁶, wie seine Arbeiten von Hans-Werner Schmidt anlässlich der Verleihung der Ehrenmedaille der Stadt Leipzig im Jahre 2004 genannt werden, wendet er sich nach 1989 noch einmal sowohl der *Pariser Kommune* als auch dem Soldatenschicksal, Friedrich II. und dem Nationalsozialismus zu. Für den sich als Homo politicus verstehenden Maler sind die geschichtlichen Zusammenhänge die Quelle, aus der sich Gegenwart und Zukunft erklären lassen und seine Kunst sich speist.⁵⁴⁷

2.1. Zum Aufstand der Pariser Kommune

Der nur ein paar Wochen dauernde Aufstand von 1871 ist als Kampf der Arbeiter und kleinen Leute um mehr soziale Gerechtigkeit in die europäische Revolutionsgeschichte eingegangen. Ihm war 1864 die Gründung der ersten Internationale durch Karl Marx in London ebenso vorausgegangen wie die Durchsetzung des öffentlichen Versammlungsrechts in der französischen Hauptstadt. Der deutsch-französische Krieg von 1870/ 71 war sein Auslöser. Der Niederlage der Franzosen bei Sedan, der Absetzung Napoleons III. und die bei den privilegierten Ständen ungeliebte Ausrufung der Dritten Republik, deren Premier Adolphe Thiers wurde, folgte der 1871 mit Bismarck in Versailles geschlossene Waffenstillstandsvertrag. Diese Vereinbarung war aus innenpolitischer Sicht notwendig geworden, um alle Kräfte gegen die erwarteten Unruhen im eigenen Land zu bündeln. Paris war zu dieser Zeit von den Deutschen belagert, weshalb im Vorfeld neben den Regierungstruppen auch die Bürger in der Nationalgarde bewaffnet worden waren. Im März 1871 misslang der Versuch der Regierungstruppen, die Bürger der Hauptstadt, die gegen eine Kapitulation des eigenen Landes waren, zu entwaffnen. Daraufhin flohen

⁵⁴⁶ Schmidt: *Laudatio zur Verleihung der Ehrenmedaille der Stadt Leipzig*; in: *Gestern und in dieser Zeit. Festschrift zum achtzigsten Geburtstag Bernhard Heisigs*, 2005, S. 204. Karl Heinz Bohrer weist in ähnlicher Weise auf die Wichtigkeit der Erinnerung als Memento hin: „Wer aber die Rituale der Trauer fordert - und das tut gerade die gesellschaftliche Intelligenz -, der muß erkennen lernen, daß dazu die Erinnerung der langen Zeit [damit ist die gesamte nationale Historie gemeint] notwendig ist. Darauf ist zu hoffen, zu erwarten ist es nicht.“ Bohrer: *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, 2003, S. 28, 29.

⁵⁴⁷ Vgl. Heisig: *Woher kommen wir?* In: *Bildende Kunst*, 3, 1979, S. 107, 108.

Regierung und Militärs nach Versailles. Paris blieb in den Händen der Nationalgarde, die die Amtsgeschäfte übernahm und die *Kommune*, einen Gemeinderat aus vor allem linken Kräften, wählen ließ. Soziale Maßnahmen verbesserten zunächst die Lebensbedingungen der hungernden Städter. Thiers aber paktierte mit den Preußen und eröffnete am 2. April 1871 den Bürgerkrieg, der am 23. Mai mit schweren Straßenkämpfen seinen Höhepunkt fand und etwa zwei Wochen später mit der Niederlage der Nationalgarde beendet war. Die alten Machtstrukturen wurden wieder hergestellt.

Schon in den fünfziger Jahren hatte Heisig begonnen, sich mit der Kommune und ihren politischen und sozialpolitischen Voraussetzungen zu beschäftigen (*Der Kriegskommissar Charles Delescluze*, Abb. 129). Damals diente der Gegenstand der Herleitung des von den Revolutionen vorbereiteten und schließlich im Arbeiter- und Bauernstaat der DDR verwirklichten ´realen` Sozialismus und der Versinnbildlichung des Kampfes gegen den Faschismus, der sich im Bürgertum verkörperte.⁵⁴⁸ Gerade in den sechziger Jahren sah sich Heisig mit heftiger Kritik konfrontiert, weil er alle am Bruderkrieg beteiligten Parteien aus der Sicht des Humanisten gleichermaßen als Leidende darstellte (Abb. 130). In der Phase seiner zweiten Karriere in den Siebzigern gelingt ihm dann in Auftragsarbeiten der am Heldenmut der Kommune orientierte Blick (Abb. 9, 131 - 133).

Diese und die bis in die späten achtziger Jahre folgenden Varianten sind aus kunsthistorischer Sicht umfassend erläutert worden, zuletzt von Eckhart Gillen im Katalog zur Retrospektive 2005.⁵⁴⁹ Das erneute Umkreisen des gleichen Sujets wirft die Frage auf, ob der Maler ihm nach dem Untergang der DDR neue inhaltliche Aspekte abgewinnen kann, und ob er durch die Reflexion des Themas zu einer kritischen Kommentierung der Wende- und Nachwendezeit findet.

Der politische Aufbruch - Die Straße der Kommune

Am Anfang einer aus fünf Bildern bestehenden Serie zur *Pariser Kommune* steht das Diptychon - eine größere, fast quadratische und eine schmale,

⁵⁴⁸ „Aus der Erfahrung der Kommune [...] zogen Marx und Engels den Schluß, daß die »Zerschlagung des Bürgerlichen Staatsapparates« unvermeidlich sei und revidierten 1872 die entsprechenden Passagen des Kommunistischen Manifestes. Lenin zog mit der Zerstörung des zaristischen Staatsapparates die praktische Konsequenz aus dieser historischen Lehre und betrachtete die >Oktoberrevolution< als unmittelbare Erbin der Pariser Kommune.“ Gillen: *Bernhard Heisig scheitert als Historienmaler*; 2005, S. 98.

⁵⁴⁹ Vgl. Gillen, ebd., S. 95 - 123. Weitere Kommentatoren der *Kommune*-Bilder sind Heisigs Monograph Karl Max Kober, 1981, S. 23 - 37, Bernfried Lichtnau, S. 76 - 123, und Dietulf Sander, 1992, S. 34 - 46.

hochformatige Leinwand rechts davon - mit dem Titel *Die Straße der Kommune* von 1989/ 91 aus der Sammlung Piepenbrock (Abb. 134). Von den anderen unterscheidet es sich durch seine Anlehnung an Vorgängerversionen von 1968/ 69 bis 1979.

Beschreibung

Durch den Rückgriff auf die genannten frühen Gemälde nimmt *Die Straße der Kommune* eine Sonderstellung ein, weil sie eine Aufbruchstimmung vermittelt und deshalb deutlich zuversichtlicher als die nachfolgenden ist. Sie zeigt den Angriff der Kommunisten. An der Spitze eines keilförmig angelegten, aus dem Hintergrund nach vorn reichenden, zusammengerückten Menschenzuges marschiert der Anführer des Trupps, ein Mann in dunklem, ärmellosem Unterhemd, einfacher Hose und derbem Schuhwerk in entschlossener Haltung auf die Personen der gegenüberliegenden Leinwand zu, die die privilegierten Gesellschaftsschichten repräsentieren. In den Händen hält er die auf den Gegner gerichtete Waffe. Ein Soldat der Regierungstruppen versucht, sich ihm und seinen Genossen entgegenzustellen und bricht getroffen zusammen. Jenseits des Spalts, der sich zwischen den Teilen des Diptychons auftut, sind auf engem Raum Stellvertreter von Militär, Kirche und Bürgertum, erkennbar an Kleidung und Habitus, zusammengefasst. Das zum größten Teil nur aus Köpfen bestehende, übereinandergeschichtete 'menschliche Bauwerk' wird in Abwandlung des bekannten „Couronnement de l'édifice“ (Abb. 8) von einer kreischenden Hure mit üppig geschmücktem Hut, entblößten Brüsten und gespreizten Beinen 'bekrönt'. Unter ihren Röcken haben auch Holzkisten mit durchnummerierten Leichen ihren Platz gefunden.

Zwischen den Fassaden teilweise brennender Stadthäuser und dem Straßenpflaster im Vordergrund gibt die sich aus der Angriffsformation herleitende Diagonale dem Hauptbild die Tiefendimension, aus der die Volksmasse, von links oben kommend, unaufhaltsam über die gesamte Breite der Leinwand voranstrebt. In vorderster Reihe sind einzelne Personen ganzfigurig zu sehen, von den anderen nur die Köpfe und rote Mützen. Am linken Rand nimmt einer der Männer mit erhobenem Gewehr ein unsichtbar bleibendes Ziel ins Visier, rechts des Anführers schreitet eine Frau in rotem Kleid im Gleichschritt voran. Neben ihr hält ein dunkel gekleideter Nationalgardist eine rote Fahne in die Höhe. Sie verdeckt an dieser Stelle die Häuser im Hintergrund und betont die vertikale Mittelachse der Leinwand. Ihre horizontale

Entsprechung findet sie in den zupackenden Händen der Aufständischen, die durch eine gedachte Linie miteinander verbunden werden können. Die dreieckige Komposition zielt mit ihrer Spitze auf den außenstehenden Beobachter und fordert ihn zur Auseinandersetzung mit dem Gesehenen auf, während sich die 'Frontlinie' gegen die reaktionären Kräfte aufbaut.

Der nächtliche Schauplatz ist von einer externen Lichtquelle von links oben und in seinem rechten Teil bei sonst abgedunkelten Farbwerten vom Feuerschein erleuchtet, sein Gegenüber (die kleinere rechte Tafel) liegt in gleichmäßigem Licht. Der hinter den lodernden Gebäuden⁵⁵⁰ fast vollständig verdeckte Himmel gibt seinen düster-brandigen Farbendreiklang aus Schwarz-, Rot- und Gelbtönen an die andere Tafel weiter. Das Rot der verschiedenen Mützen korrespondiert mit dem der Fahne, einzelnen Kleidungsstücken und den Flammen. So wirkt es einerseits als verbindendes Element zwischen den unterschiedlichen Bevölkerungsschichten - Liberale, Föderalisten, Kommunisten, kleine Gewerbetreibende⁵⁵¹ und Militärs - bildet aber auch den 'Zündstoff', der sie gegeneinander aufbringt und in den Bürgerkrieg hineinzieht. In den roh gezimmerten Schreinen wiederholt sich das Grau der ausgebrannten Architekturen und der Waffen, das dem Tod die ihm gemäße Farbe verleiht.

Zu den Motiven

Das Diptychon ist nicht nur eine leicht variierte Wiederholung von Tafel zwei und drei von 1971/ 72 (Abb. 9), sondern zugleich in ihrem rechten Teil eine Replik der zweiten Tafel des vierteiligen *Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her* von 1971/ 78 (Abb. 131) und der jeweils dritten des Triptychons von 1979 (Abb. 133) und der vierteiligen *Pariser Kommune* von 1976/ 80 (Abb. 132).⁵⁵² Heisig verzichtet aber jeweils auf die linken Tafeln dieser Arbeiten, auf denen die *Kommune*, dem sozialistischen Programm der DDR entsprechend, siegesgewiss über den Köpfen der restaurativen Kräfte tanzt. Er entfernt die angreifende Volksmenge um ein wenig vom Betrachter, belässt es aber bei der Aufsicht auf die Szene und tauscht die Ansicht der Île de la cité im Hintergrund⁵⁵³ mit der eines von hohen Stadthäusern bestimmten Armenviertels. Anstelle der zwischen den Parteien am Boden liegenden Trompete finden sich in der

⁵⁵⁰ In der sogenannten Blutwoche vom 21. bis 28. Mai 1871 wurden viele Stadthäuser in Paris ein Opfer der Flammen.

⁵⁵¹ Vgl. Gillen, 2005, S. 98.

⁵⁵² Drei mit den Maßen 90 x 80 cm gleichgroße Ölstudien von 2001/ 02 greifen das Thema erneut auf (Abb. 135). Eine von ihnen ähnelt wiederum der Haupttafel des Diptychons von 1976/ 80.

⁵⁵³ Vgl. Lichtnau, S. 83.

Nachwendevariante die einst für den Barrikadenbau verwendeten Pflastersteine noch in situ. Damit unterstreicht der Künstler, dass es sich nicht mehr um die Verteidigung von aus diesen Steinen errichteten Barrikaden, sondern um einen durch nichts aufzuhaltenden Angriff handelt. Schon 1979 wurden die in Kisten eingesargten Kommunarden gezeigt⁵⁵⁴, die in Stein gemeißelten Schädel auf dem Denkmal für die Kommunarden in der Nähe des Friedhofs Père Lachaise⁵⁵⁵ und ein Bourgeois hinter der Hure. Die augenfälligsten Unterschiede äußern sich, abgesehen von dem die Form auflösenden Malstil, in der Farbgebung, die in der früheren Version um vieles blasser ist.

Neben dem proletarischen Anführer findet sich auch das übrige Bildpersonal - fast eins zu eins - auf der zwanzig Jahre älteren vierteiligen Version von 1971/ 72 wieder. Aber anders als dort scheint bei den Beteiligten 1989/ 91 Konsens über die Ziele ihrer Aktion zu bestehen, was sich in der gleichgerichteten Bewegung, der kraftvollen Gestik und entschlossenen Mimik ausdrückt. Die Angreifenden werden nun nicht mehr von auf dem Pflaster liegenden Gefallenen in ihrem Vorwärtsstürmen aufgehalten.⁵⁵⁶ Die Leichen sind schon zur Seite geschafft. An ihrer Stelle tut sich der tiefe Spalt auf, der die Schichten voneinander trennt.

Die klischeeartige Überzeichnung der etablierten Stände im Gegensatz zu den porträthaft aufgefassten Physiognomien in der ersten Reihe der Kommunarden erinnert an das Bild von George Grosz, das er *Stützen der Gesellschaft* nannte (Abb. 10). Ein bleiches, rundes Gesicht mit nach oben verdrehten Augen, ein weißer Talarkragen unter dem schwarzen Habit und ein kaum wahrnehmbares Kreuz in den Händen kennzeichnen den Kleriker. Die Solidarisierung der französischen Regierung⁵⁵⁷ mit der preußischen Siegermacht wird durch die Verbindung der glänzenden borussischen Pickelhaube mit den französischen Uniformmützen dargestellt, das saturierte Bürgertum durch einen feisten kahlen Schädel, schwarzen Moustache und steifen Kragen.

⁵⁵⁴ Heisigs Malerei orientiert sich hier an einem zeitgenössischen Foto erschossener Kommunarden (Abb. 136). Vgl. Bruhat et al., S. 233, Bild 193 .

⁵⁵⁵ Dieses Denkmal befindet sich nördlich des Pariser Friedhofs in der Rue Champlain.

⁵⁵⁶ Gerade die im Weg der Aufständischen liegenden Gefallenen waren es aber, die - nach Meinung Karl Max Kober - in der Fassung von 1971/ 72 dem Blick den nötigen optischen Widerstand boten und die vorwärtsstürmende Bewegung der Kommunarden um so vehementer erscheinen ließen. Vgl. Kober: *Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken*; in: *Bildende Kunst*, 9, 1972, S. 449.

⁵⁵⁷ Der in Bedrängnis geratene Ministerpräsident Adolphe Thiers wird durch die Deutschen in seinem Kampf gegen die *Kommune* unterstützt. Vgl. Jean Villain: *Die großen 72 Tage. Ein Report über die Pariser Kommune*, 1971, S. 249 - 272.

Die sich 1971/ 72 pathetisch und wie eine Heroine gebärdende junge Frau ist 1989/ 91 in Gestus und Habitus zurückgenommen und geht - völlig gleichgestellt - in den Reihen der Männer auf. Schon zeitgenössische Zeichnungen zeigen die personifizierte *Revolution Sociale Commune de Paris* wie beispielsweise *La Journée du 18 mars 1871 »L`union du Peuple et du Soldat fait la Révolution«* (Abb. 137). Für diese wie auch für Heisigs Darstellung ist die Adaption von Delacroix` Freiheitsmotiv grundlegend (Abb. 18), wie eine Lithographie von 1976/ 77 aus der Mappe zur *Internationale* von 1978 zeigt (Abb. 138). Während die Freiheit bei Delacroix aber, von den unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten unterstützt, in heldenhafter Pose mit freier Brust und der Tricolore in der erhobenen Hand voranschreitet, ist sie bei Heisig nach 1989 kaum mehr als Frau zu erkennen. In Opposition zu den Herrschenden ist die nun vollständig Bekleidete nur *eine* unter vielen und hält nicht einmal mehr selbst die rote Fahne in die Höhe. Als Allegorie von Wollust und Laster zeigt eine andere ihre Brüste her und verkehrt Mut und Kühnheit der Liberté in lasterhafte Schamlosigkeit.⁵⁵⁸

Der Typ des aus der Masse herausgehobenen Arbeiters wurde 1968/ 69 in einer Ölstudie festgelegt (Abb. 130) und weist, nicht zuletzt durch die Draufsicht auf den unbedeckten Kopf, eine formale Nähe zum *Brigadier* in *Gestern und in unserer Zeit* auf (Abb. 1). Der aktiv-klassenkämpferische Zug dieser Persönlichkeit, ihre hehren politischen und sozialen Beweggründe umgaben auch die Kommunarden - nach Auffassung der DDR-Funktionäre - mit der Aura von Vorbildern und Beschützern der schwächeren Bevölkerungsteile, vor allem der Kinder und Alten. Das führte zur Entschuldigung ihrer Taten, eine Sichtweise, die Heisig - nach eigener Aussage - durch die Unterscheidung zwischen sozialistischem und faschistischem Schießen erst einmal hatte lernen müssen.⁵⁵⁹

Auf der dritten Leinwand von 1971/ 72 findet sich ein entscheidender Hinweis zum Verständnis der bisher als 'Hure' interpretierten Frau unter dem Hut. In der älteren Fassung sind ihre Augen mit einer schwarzen Binde verschlossen, so dass sie in positivem Sinn als Allegorie der *Justitia* angesehen werden könnte, im wegen der karikaturartigen Züge eher anzunehmenden negativen Sinn aber mit der *Fortuna* zu konnotieren ist, die ihre Gaben blind und wahllos unter den

⁵⁵⁸ Im Motiv der Hure mit dem entblößten Oberkörper meint Lichtnau, die Beschäftigung Heisigs mit Oskar Kokoschkas *Thermopylae* erkennen zu können (Abb. 27). Vgl. Lichtnau, S. 253.

⁵⁵⁹ Vgl. Gillen, 2005, S. 110.

Menschen verteilt (Abb. 139).⁵⁶⁰ Ihr Oberkörper ist entblößt, Spielkarten als Symbol der Käuflichkeit flattern unter dem angehobenen Rock umher. Mit ihr wird Max Beckmanns Gemälde *Fastnacht-Maske grün, violett und rosa* variiert (Abb. 140), auf dem eine ebenfalls mit gespreizten Beinen dargestellte, maskierte junge Frau in knapper Bekleidung und mit Spielkarten zwischen den geöffneten Schenkeln zu sehen ist. Während Beckmanns Protagonistin ihr Gegenüber unter ihrer Maske fest in den Blick nimmt, legt sie bei Heisig entweder ihren Kopf in den Nacken oder hat, wie 1989/ 91, den üppig dekorierten Hut so tief ins Gesicht gezogen, dass nur der rot geschminkte, weit geöffnete Mund zu sehen ist. Sie sieht nichts, scheint aber die Situation auf übertriebene Weise 'zum Schreien komisch' zu finden. Anstelle des in der frühen Variante rechts hinter ihr erscheinenden, dem Betrachter einen Verdienstorden herzeigenden Bourgeois, findet sich nun eine maskenhafte, körperlose, fahle und letztlich rätselhaft bleibende Form, möglicherweise ein Totenschädel.

Deutung

Wegen seines politischen Inhalts ist gerade dieses Bild ein Wendebild par excellence. Das Proletariat geht zur Erkämpfung der klassenlosen Gesellschaft erneut gegen die Vertreter des herrschenden Systems vor. Weil Heisigs 'Historienbilder' unter Zuhilfenahme der Geschichte schon immer den Bezug zur Gegenwart hergestellt haben, könnte es bei einer nur flüchtigen Betrachtung der *Straße der Kommune* so aussehen, als habe der Maler den Pariser Aufstand auf die 'sanfte' Erhebung der DDR-Bevölkerung vom Herbst 1989 umgemünzt, die schließlich zum Fall der Mauer geführt hat. Über die Erwähnung der *Straße* im Titel scheint tatsächlich der Bogen zum aktuellen politischen Geschehen der Montagsdemonstrationen geschlagen, die im ersten Jahr der Arbeit an diesen Leinwänden in Leipzig begonnen hatten. Die aggressive Bildsprache aber lässt auf eine darüber hinausweisende Bedeutung schließen.

In der 'Aufbruch'-Stimmung⁵⁶¹, in der 'alles' möglich schien und die Masse der DDR-Bürger aus Gründen der besseren Versorgung für eine Vereinigung mit der Bundesrepublik eintrat⁵⁶², forderten einige Verbände, Parteien und Intellektuelle eine sozialistische Alternative zur BRD, d.h. die friedliche Koexistenz zweier

⁵⁶⁰ Unter dem Titel *Hure, Mörder und Soldaten* findet das Motiv 1992 Eingang auch in Einzelbildern.

⁵⁶¹ *Aufbruch* hießen in den fünfziger und sechziger Jahren einige lithographische Blätter zum Thema der *Pariser Kommune*. Vgl. Sander, 1992, S. 35.

⁵⁶² „Deutschland einig Vaterland“ skandierten die Menschen bei den Leipziger Montagsdemonstrationen 1989. Vgl. Zimmerling, Bd. 3, S. 11.

deutscher Staaten.⁵⁶³ Vor dem Hintergrund seiner politischen Überzeugungen und seiner Ämter in Partei und Verband ist sicher, dass Heisig ebenfalls kein Befürworter der ‚Wiedervereinigung‘ war.⁵⁶⁴ Dies vorausgesetzt, versinnbildlicht das geradezu stürmisch vorgetragene Programm des Diptychons zu diesem Zeitpunkt Heisigs humanistische Grundhaltung mit dem Fortgang des Kampfes um Gerechtigkeit für alle.

Der zweiteilige Aufbau unterstreicht die Polarisierung zwischen den beiden Systemen, die kein gleichwertiges Nebeneinander zulässt, sondern mit dem Zurückdrängen der tradierten Stände ein Entweder-Oder⁵⁶⁵ erstrebt. Mit der Verkürzung der Komposition von ehemals vier Tafeln (1971/ 72) auf drei (1979) und jetzt zwei Leinwände wird die in Opposition zur Einheit oder ‚Wiedervereinigung‘ stehende ‚Zweiheit‘ vorgeführt, die mit „Zweifel, Zwist und Zwietracht“⁵⁶⁶ konnotiert ist. Erst wenn das Proletariat dem schon auf engstem Raum zusammengetriebenen bürgerlichen Block jeden Boden entzogen und damit die eigenen Interessen endgültig durchgesetzt hat, kann es zu einer wahren Einheit kommen.

Noch aber sind auf beiden Flügeln Opfer zu beklagen. Aber anders als die Aufständischen, die für die eigene Sache kämpfen, stirbt der Angehörige der Regierungstruppen als Abhängiger. Seine Kameraden versuchen, dem Aufruhr Einhalt zu gebieten, der Masse Respekt und Furcht einzuflößen und - wie der Priester mit dem Kreuz in der abwehrenden Hand - die Übernahme der Macht durch die Besitzlosen zu verhindern. Die bis in die Physiognomien hinein unbeweglich bleibenden Angehörigen von Klerus, Bourgeoisie und Militär sind

⁵⁶³ An dieser Stelle sollen nur einige Beispiele exemplarisch herausgegriffen werden; vgl. beispielsweise ebd., Bd. 2, S. 9 (die National-Demokratische Partei Deutschlands, NDPD, tritt für eine Stärkung des Sozialismus ein), S. 103 (in seiner Funktion als Ministerpräsident der DDR spricht sich Hans Modrow im November 1989 für zwei deutsche Staaten aus), S. 113 (die Vertrauensleutevollversammlung des Deutschen Theaters Berlin besteht in einem Offenen Brief an Bundeskanzler Kohl auf absolute Unabhängigkeit von der BRD); vgl. auch Bd. 3, S. 9 (Bärbel Bohley spricht im Namen des Neuen Forums für die Existenz zweier deutscher Staaten).

⁵⁶⁴ In einem Brief vom 14. August 2006 schreibt Heisig, dass er - nach der Einstellung Christa Wolfs zur Wende befragt - wie sie „auch einen anderen Sozialismus als den gehabt gesehen“ hätte. Am 19. Oktober 1989 fand eine Sitzung des VBK der DDR statt. Hier wurden Widersprüchlichkeiten in der Regierungspolitik, deren Leugnung durch die Partei und eine beschönigende Medienberichterstattung thematisiert. Einen Tag nach dem Sturz Erich Honeckers gab das VBK-Präsidium eine Erklärung ab, dass es „die Ungeduld [seiner] Kollegen“ teilte. Bernhard Heisig war zu dieser Zeit nicht mehr Mitglied des Präsidiums. Vgl. Hannes Schwenger: *Sozialistische Künstlerorganisation*; in: Offner/Schroeder, S. 145.

⁵⁶⁵ Über die Bedeutung des zweigeteilten Bildes vgl. Gerhard Finckh: Ausst.-Kat. *Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst*, 1992, S.12.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 12.

unter dem Rock der Dirne, dem Symbol der Käuflichkeit, versammelt. Von ihr dominiert und vom Proletariat bestürmt, ist die in Konventionen erstarrte bürgerliche Gesellschaft zur Karikatur verkommen und in die Enge getrieben. Im kräftigen Violett für Hut und Gewand der 'putain' mischen sich die roten und blauen Farben der französischen Uniformen. Auf malerische Weise drückt sich in diesem Farbklang die Überzeugung der herrschenden Klasse aus, für Geld alles zu bekommen.

Die Straße der Kommune führt den Aufbruch der Massen vor und einen Gedanken Brechts weiter, der mit seinem Theaterstück *Die Tage der Kommune*⁵⁶⁷ nicht vorrangig die Niederlage und damit das Ende des Aufbegehrens demonstrieren wollte, sondern - ganz im Gegenteil - die Zuschauer dazu auffordert, „dort weiterzumachen, wo das Volk von Paris gescheitert ist.“⁵⁶⁸ In diesem Sinn ist auch Heisigs Werk zu verstehen. Das Volk, und damit ist nicht nur das Volk der DDR gemeint, muss dort weitermachen, wo das sozialistische Gesellschaftsmodell 1989 untergegangen ist.

Die unendliche Geschichte (Pariser Kommune)

Vier weitere, in den neunziger Jahren gemalte Bilder zum Thema unterscheiden sich nur wenig voneinander (Abb. 141 - 144). Wenn der Künstler drei dieser Gemälde *Die unendliche Geschichte* nennt, weist er damit nicht nur auf die eigene wiederholte Beschäftigung mit dem Thema hin, sondern macht vor allem darauf aufmerksam, dass das Problem der Benachteiligung bestimmter Gruppen in Vergangenheit, Gegenwart und wahrscheinlich auch in Zukunft seine Aktualität behalten wird. Zwei der genannten Arbeiten, 1992/ 93 und 1995, sind Einzelbilder, die beiden anderen, 1996/ 98 und 1997/ 98, Diptychen mit jeweils einem der querformatigen Hauptleinwand zur linken Seite gestellten, schmalen Hochformat.

Beschreibung

Zuerst die Einzelbilder. *Die unendliche Geschichte (Pariser Kommune)* von 1992/ 93 (Abb. 141) zeigt in einer wiederum nächtlichen Szene Menschen in Dreierreihen hintereinander, die von Drähten und Bajonetten im Vordergrund in

⁵⁶⁷ Brecht: *Die Tage der Kommune*; in: *Werke*, Bd. 8, 1992, S. 243 - 317. Brechts 1948/ 49 geschriebenes Stück orientierte sich an Nordahl Griegs Werk *Die Niederlage* von 1937. Vgl. Wolf Siebert: *Die Furcht der Kommune. Untersuchungen zur Entstehung und Bedeutung von Bertolt Brechts »Die Tage der Kommune«*, 1983, S. 14, 15. Im Jahr der Uraufführung, 1956 in Berlin, begann Heisig, sich mit dem Thema zu beschäftigen.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 152.

Schach gehalten und von einem leuchtendroten Transparent hinterfangen werden, das sich vor der Folie im Dunkel liegender Stadthäuser ausbreitet. *Vous êtes travailleurs aussi* ist darauf zu lesen. Durch die weisende Hand im Zentrum ist die Komposition in zwei Hälften gegliedert. Den linken Bildraum teilt sich eine Ansammlung verschiedener Gruppen von Menschen, von denen meist nur die Köpfe zu sehen sind. Rechts erscheint ein Mann in voller Größe mit abwartend untergeschlagenen Armen. Neben ihm steht eine Reihe offener Särge. Die linke Bildhälfte wird von einer androgyn wirkenden jugendlichen Gestalt dominiert, die zwischen den Spitzen zweier Bajonette wie eingeklemmt erscheint. Sie liegt in hellem Licht und fällt durch ihre expressive Mimik auf. Hinter ihr und ihr zur Seite stehen unbewaffnete Kommunarden mit groben, ernsten Gesichtern unter einfachen Mützen und in Arbeitskleidung, links im Hintergrund Männer in der Garderobe 'unserer' Zeit. Weitere, nicht näher beschriebene Köpfe füllen die Leinwand. Dieser Schauplatz ist wiederum von links außen erleuchtet und wirkt insgesamt heller als die gegenüberliegende Seite. Dort herrschen verschiedene dunkle Rot- und Brauntöne vor und nur einige wenige Spitzlichter blitzen auf den aufgesteckten Säbeln.

Die Perspektive verändert sich 1995 nur minimal, die Särge sind nun aber fast gänzlich von einem Mitglied der Regierungstruppen in Dreiviertel-Rückenansicht verdeckt. Es trägt den blauen Rock der französischen Infanterie, die rote Kappe, am Rucksack die Feldmütze und wendet seinen Kopf zu den Eingesargten. Anstelle der gespannten Drähte verriegeln nun Gewehrläufe und Bajonette den Vordergrund. Das Personal bleibt im Hinblick auf die Hauptprotagonisten relativ unverändert, einige Assistenzfiguren werden variiert.

Der Aufbau der beiden querformatigen Haupttafeln der Diptychen von 1996/ 98 (Abb. 143) und 1997/ 98 (Abb. 144) gleicht dem der gerade beschriebenen Gemälde bis auf eher marginale Unterschiede. So reichen die Reihen der Arrestierten nun über die Mitte hinaus bis in die rechte Bildhälfte hinein. Sie werden wie oben von Angehörigen der Regierungstruppen in Schach gehalten. Einer von ihnen richtet sein Gewehr zwischen die Aufständischen, in der anderen Fassung dagegen packt er in heftigem Gestus einen seiner Kontrahenten am Kragen. Der andere steht übergroß und mit dem Rücken zum Betrachter am rechten Rand.

Der oder die Jugendliche aber bildet nun (1996/ 98) das Zentrum des Geschehens, in der späteren Ausführung ist er/ sie leicht aus der Mitte nach links verschoben. Seine/ ihre Stelle nimmt dort die erhobene, die Mittelsenkrechte betonende, scharfe Klinge eines Bajonetts ein. Während die Augen der Menschen in Mittel- und Hintergrund auf ihren Bewacher gerichtet sind, wendet sich vorn eine Dreiergruppe aus dem Bild heraus (1996/ 98) respektive dem Geschehen auf der Seitentafel zu (1997/ 98), wo sich weitere Soldaten versammelt haben. Die düstere Malerei wird nur von den Gesichtern und vom Schein der Brände im Hintergrund aufgehellert. Die früher gezeigten Architekturen sind ebenso verschwunden wie das rote Transparent.

Das der Haupttafel zur Seite gestellte schmale Hochformat weist zwanzig (1996/ 98) bzw. vierzig Zentimeter über die jeweilige querformatige Haupttafel hinaus. Hier steht in der ersten Version eine junge Frau in Dreiviertelansicht mit zurückgelegtem Kopf und verbundenen Augen dem Wachsoldaten auf der anderen Seite direkt gegenüber, der sich von ihr weg den Särgen zuwendet. Ihre das gesamte Format beherrschende Gestalt ist in die Farben der Tricolore gehüllt, wobei sich das Rot ihrer Taillenschärpe als verbindendes Element in den Kappen der Angehörigen der Regierungstruppen sowie den Stulpen der Uniformröcke wiederfindet. Zwischen den vor sich ausgebreiteten Armen hält sie dem Rezipienten und ihrem Gegenüber ein Schriftband entgegen: 'in mir warst du am Leben nun in meinem Tode sieh wie du dich selbst gemordet hast'.

Die junge Frau ist von dunklen, von jeder Gegenständlichkeit abstrahierenden, breiten Pinselstrichen hinterfangen, die möglicherweise Gefallene oder Verwundete meinen, sich aber erst vor dem grau-gelben Hintergrund erkennbar zu getroffen Zusammenbrechenden verdeutlichen. In bekannter Manier versperren die Sturmgewehre den vorderen Bildraum, scheinen aber das Transparent, auf das sie hinweisen, gleichzeitig aufspießen zu wollen. Die zweite Fassung blendet die personifizierte *Kommune* aus. Sie zeigt an dieser Stelle das Vorrücken der Soldaten und dahinter die im Kampf fallenden Aufständischen vor einem die Brände nur noch andeutenden taghellen Hintergrund. Der Text des Schriftbandes steht nun bei den Särgen.

Zu den Motiven

In Erwartung des Kampfes stehen die Armen von Paris auf einem vergleichbaren Gemälde von 1960/ 72 mit dem Titel *Menschen auf der Straße*

ihren unsichtbar bleibenden Kontrahenten respektive dem Betrachter Aug in Auge und abwartend gegenüber (Abb. 145). Die Situation wirkt - im Gegensatz zu den zugleich bewegten und bewegenden, durch den Jugendlichen dramatisch verstärkten Nachwendefassungen - durch die Gelassenheit des Anführers, die Anwesenheit eines Kleinkindes, die sparsame Mimik und Gestik der Figuren und die Ordnung in den Reihen relativ entspannt.⁵⁶⁹ Heisig beschränkt sich hier allein auf die Darstellung einer historischen Begebenheit, benutzt aber die Figur des Kindes schon, um den Gedanken der Freiheit von kommenden Generationen weitertragen zu lassen.

Das Transparent mit der Aufschrift *Vous êtes travailleurs aussi* wird erstmals 1958 in dem später zerstörten Bild *Die letzte Barrikade* verwendet (Abb. 147).⁵⁷⁰ *Ihr seid Arbeiter wie wir* ist auch auf der Banderole zu lesen, die bei Brecht vom Kommunarden Jean Cabet und der Näherin Babette entrollt wird.⁵⁷¹ Spruchbänder sind seit jeher Teil der kommunistischen Demonstrationskultur gewesen und gehörten deshalb zum DDR-Alltag, wo sie bei Massenaufmärschen zu Propagandazwecken mitgeführt wurden und öffentliche Gebäude und Einrichtungen 'schmückten'.

Auffallend ist die kompositorische Nähe gerade der *Unendlichen Geschichte* zu Edouard Manets *Die Barrikade* von 1871 (Abb. 148), von der sie eine Ausschnittsvergrößerung sein könnte, und - im Ausdruck der jugendlichen Hauptfigur - zu Honoré Daumiers Federzeichnung *Der Aufruhr* um 1849 (Abb. 149). Mit der Rezeption Daumiers und Manets greift Heisig das Genre der Revolutionsbilder aus dem neunzehnten Jahrhundert auf und gibt, von jedem verordneten Optimismus befreit, über die Betonung der tragischen Seiten dieser Revolution den Menschen erneut ein Bild ihres Schicksals.

⁵⁶⁹ Gillen beschreibt die dargestellte Szene als eingefroren und verweist auf die im neunzehnten Jahrhundert noch nicht ausgereifte Technik der Fotografie. Durch die langen Belichtungszeiten mussten sich diejenigen, die fotografiert werden sollten, ruhig und möglichst bewegungslos aufstellen. Auf diese Lichtbilder aus den Kampfjahren bezieht sich Heisig, was die Statik der abgebildeten Personen erklärt. Vgl. Gillen, 2003, S. 76, 77. Vgl. auch: *Dictionnaire de la Commune*, S. 186, 187, Abb. 45 (un groupe de Parisiens juchés sur les débris de la colonne Vendôme) (Abb. 146); vgl. auch: Jean-Pierre Azéma/ Michel Winock: *Les Communards*, 1971, S. 108, 109.

⁵⁷⁰ Gleichzeitig erscheint das Schriftband in einer Graphik mit dem Titel *Die letzte Barrikade*, 1956/ 58. Vgl. Sander, 1992, Bd. 1, S. 163.

⁵⁷¹ Vgl. Brecht, Bd. 8, 1992, S. 313.

Deutung

Im Gegensatz zu 1989/ 91, als zur Zeit des politischen Umbruchs die *Kommune* wie *ein* Kampfkörper auf die etablierten Gesellschaftsschichten losgeht, sind die Menschen hier entwaffnet, stehen ungeordnet beisammen und werden hinter der Absperrung unter Kontrolle gehalten. Von der Staatsmacht besiegt, harren sie, die einen unbeteiligt, die anderen erregt wie die junge 'Lichtgestalt', deren zu Berge stehende Haare den Kopf wie ein Strahlennimbus umfängen, der weiteren Entwicklung des Geschehens.⁵⁷² Wie dort appelliert sie mit dem zum Schrei aufgerissenen Mund auch an das Mitgefühl des Betrachters.

Dieses Wesen ist es, das anstelle der personifizierten *Kommune* nun als Allegorie der Freiheit zu verstehen ist, ein zartes und zugleich starkes Geschöpf, das sich auch in der Gefangenschaft nicht unterkriegen lässt. Als Vertreter kommender Generationen ist sein jugendlicher Elan als Hoffnung für die Zukunft zu verstehen. Sein Engagement wird 1992/ 93 (Abb. 141) vom Zeigegestus des sich ihm zuneigenden Mannes verstärkt. Der lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Opfer der Auseinandersetzung in den Särgen, sondern auch auf die gegen ihn und seine Mitstreiter gerichteten Bajonette und damit auf die autoritären Kräfte im Staat. Das rote Transparent versinnbildlicht den geleisteten Blutzoll und fordert den Rezipienten dazu auf, sich mit seinen unterdrückten 'Arbeiter-Brüdern' zu solidarisieren. Auch wenn die nach der Mode des späten zwanzigsten Jahrhunderts Gekleideten⁵⁷³ (Abb. 141, 142) die Idee von Freiheit und Gleichberechtigung bis in die Gegenwart getragen haben, bedarf sie auch heute noch und in Zukunft des Schutzes und der Pflege aller gesellschaftlichen Kräfte.

Zum Zeichen ihres guten Willens und ihrer Aggressionslosigkeit strecken einige Gefangene (Abb. 143) die geöffneten Handflächen zu den Truppen hin aus. Noch immer aber zeugt der Spalt zwischen den beiden Leinwänden vom tiefen gesellschaftlichen Graben zwischen den Regierenden und dem Volk. Trotz der erlittenen Niederlage gibt die personifizierte *Kommune*, größer als alle Vertreter der Macht und im Gegensatz zu den dunklen Uniformen in ein unschuldsweißes Hemd gehüllt, nicht einmal auf dem Schafott klein bei. Noch mit verbundenen

⁵⁷² Diese Hauptperson lässt sich vor allem 1996/ 98 als Jugendlicher respektive als Kind deuten, das sich - von den schützenden Armen einer Frau, möglicherweise seiner Mutter, umfängen - dem vor ihm stehenden Soldaten entgegenstellt. Schon ab dem 13. Lebensjahr wurden Kinder im Kampf um die Ziele der Kommune eingesetzt. Vgl. Lichtnau, S. 110, 259, Anm. 114.

⁵⁷³ Unter ihnen kann die Porträtstudie des Sohnes Johannes (links im Hintergrund) ausgemacht werden.

Augen erhebt sie die Stimme, um ihre Brüder, die zugleich ihre Widersacher sind, für die gemeinsamen Interessen zu gewinnen.

Die Version von 1997/ 98 (Abb. 144) zeigt, dass der Aufstand endgültig verloren ist. Letzte Kommunarden fallen, die Soldaten greifen hart durch und die kleine Texttafel erinnert an die vertane Möglichkeit, das Volk zu einen und die Rechte der Mächtigen zu beschneiden. Mit der genannten Sentenz beruft sich Heisig auf Edgar Allan Poes Erzählung *William Wilson*⁵⁷⁴, wobei die intendierte Aussage im Zusammenhang besser verständlich wird.

„You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead - dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist - and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.“⁵⁷⁵

Wilson ist die gespaltene Hauptperson des Poeschen Textes, die sich in zwei gleichaussehenden, aber nicht wesensgleichen Menschen verkörpert. Indem der eine als willensstark, reizbar und herrisch beschrieben wird, vereitelt der andere die Schurkentaten seines Alter Ego. Als er abermals dessen Ausschweifungen verhindern will, wird er von ihm im Zorn erstochen und spricht im Sterben die genannten Worte.

Heisig zitiert sie, um den Bruderkrieg zwischen den Franzosen deutlich zu machen, könnte aber zugleich - im aktuellen Bezug - den Zwiespalt zwischen den Deutschen während und nach der Wiedervereinigung meinen. Im Zuge der Zusammenführung der beiden Staaten scheint das soziale Gewissen, das sich in einem Teil der zerrissenen Persönlichkeit von Poes Protagonisten darstellt, auf der Strecke geblieben zu sein. Wenn der angeführte Text nach Poe vervollständigt wird, ist Deutschland - so wie Heisig es sieht - nicht nur für die Welt, sondern auch für die Hoffnung gestorben, weil sich ein Sozialismus marxistischer Prägung bis heute nicht durchsetzen ließ. So ist *Die unendliche Geschichte* - wie *Menschen, Kriege, alter Maler* (Abb. 71) - wiederum ein Dokument der Resignation.

Fazit

Wie gezeigt werden konnte, führt die Beschäftigung mit dem Genre der Kommune-Bilder nach der Wende tatsächlich zu einer inhaltlichen Umdeutung des Themas. Dass Bernhard Heisig sich ihm nach 1989 überhaupt erneut

⁵⁷⁴ Poe: *Erzählungen*, 1967, S. 97 - 122.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 122.

zuwendet, scheint mit seiner Einstellung zu den vorausgegangenen Versionen zusammenzuhängen und erinnert an die Übermalung der Leinwände von *Gestern und in unserer Zeit*. Ähnlich wie bei der Wiederauffindung dieses Auftragswerks äußert sich Heisig 1995 kritisch zu seiner ursprünglich dreiteiligen Kommune-Fassung von 1971/ 72 (Abb. 9). Weil ihn die Sakralität der Arbeit gestört habe, habe er während des Entstehungsprozesses mit einer vierten, eingeschobenen Leinwand - es handelt sich dabei um das Hochformat, auf dem die bürgerlichen Stände dargestellt werden - versucht, das Pathos zu mildern.⁵⁷⁶ Trotz dieser Veränderung betrachtet er noch 2005 - in einem Gespräch mit Eckhart Gillen - das Polyptychon als misslungen.

„Ich wünschte, das Museum, in dem es hing, wäre abgebrannt. [...] Für mich ist es ein schlechtes Bild, warum auch immer, das ist meine einzige Maxime, ein gutes oder ein schlechtes Bild. Die ideologische Historie dahinter ist mir wurscht.“⁵⁷⁷

Im Zusammenhang mit der in diesem Fall für den Rat des Bezirkes Leipzig gemalten Arbeit spricht er von Zugeständnissen, die er hätte machen müssen, und von einem Kompromiss.⁵⁷⁸

„Sie müssen ja bedenken, ich stand unter einem Katarakt von Kritik und Anwürfen [...], die dann dazu führten, daß ich mir die Frage stellte, habe ich denn Recht, ist es nicht doch anders gewesen. [...] Dieser Umdenkungsprozeß ging einher mit ununterbrochenen Versuchen, die Mittel so einzusetzen, daß sie in dem Sinne wirksamer das zum Ausdruck brachten, was ich will oder was ich meinte zu wollen. [...] Es gibt Bilder [zur Kommune 1964, 1965 und 1966, 1967, E.G.], die ich kaputt gemacht habe, und es gibt Bilder, die es leider noch gibt, die ich am liebsten kaputt machen würde, weil sie ein Kompendium von künstlerischen Unentschiedenheiten darstellen.“⁵⁷⁹

Während Heisig 2002/ 05 übermalt, also verdeckt, lässt er in den *Kommune*-Neufassungen weg. So wie dort das Argument von der 'Unfertigkeit' kaum überzeugen konnte, so erscheint hier (1971/ 72) das Diktum von der 'künstlerischen Unentschiedenheit' wenig plausibel. Vielmehr geht es wohl eher darum, dem offiziellen Auftrag und den Erwartungen der Funktionäre geschuldete Details zu verändern. Auch dieses Bild entstand am Anfang seiner zweiten Karriere und bezeugt eine Einstellung, die der Maler noch im Juli 1984 in einem Gespräch mit *SPIEGEL*-Redakteuren öffentlich vertritt: mit Hilfe seiner Kunst den Aufbau des Sozialismus zu begleiten.⁵⁸⁰

⁵⁷⁶ Vgl. Gillen, 2005, S. 113, Anm. 86.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 113.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 110, 113.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 110.

⁵⁸⁰ Vgl. Jürgen Hohmeyer/ Ulrich Schwarz: *Rembrandt hatte auch nicht immer recht*; in: *DER SPIEGEL*, 27, vom 2. Juli 1984, S. 153. Dieses Interview wird auf Wunsch von Ursula Ragwitz, Leiterin der Abteilung Kultur beim ZK, und in Abstimmung mit Kurt Hager mit

Belege dafür finden sich reichlich. So wird die zunächst siegreiche *Kommune* in tänzerischem Körpergestus zusammen mit dem neben ihr stehenden jungen Aufständischen auf die Jugend und die Revolution verherrlichende Weise auf einen Denkmalsockel gestellt, zu ihren Füßen die ehemals regierenden Stände. Dann folgt der Angriff der Kommunarden mit der schönen, tatkräftigen Anführerin - blondes, welliges Haar und zu Fäusten geballte, erhobene Hände - in der ersten Reihe. Wenngleich die dritte, nachträglich eingeschobene Leinwand zunächst den Eindruck macht, als konterkariere sie die aufgebaute Emphase, so zeigt sie eigentlich nur die 'hässliche Fratze' des Kapitalismus und unterstützt mit dieser klassenkämpferischen Aussage die kunstvoll konstruierte Gesamtkomposition. Mit der Figur der personifizierten *Kommune*, die sich im durch die nachgebenden Knie angedeuteten Zusammenbruch immer noch schützend vor die im Kampf Gefallenen stellt⁵⁸¹, findet die Darstellung des gescheiterten Umsturzversuchs auf der vierten Leinwand zu ihrem Höhepunkt, weist sie doch deutlich auf die Errungenschaften im Heute des real existierenden Sozialismus hin.

2.2. Zu Preußen

Das komplexe Konstrukt einer Nationalgeschichte der DDR, die sich vor allem auf die Revolutionen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts berief, rundete sich erst in den späten sechziger Jahren - im Zusammenhang mit der neuen sozialistischen Verfassung vom 6. April 1968⁵⁸² - durch die Akzeptanz auch feudaler preußischer Strukturen ab.

„Nach Verabschiedung der [...] Verfassung [...] und der darin enthaltenen Absage an eine deutsche Nation unter Einschluß der Bundesrepublik, benötigte die sich nach dem Verständnis der SED-Führung formierende, sogenannte »sozialistische deutsche Nation« eine eigene nationale Identität, die ein Verbundenheitsgefühl ihrer Bürger mit »ihrem« sozialistischen Vaterland auch in der gemeinsamen historischen Rückbesinnung sichern würde. Das hierfür antizipierte Geschichtsbild sollte das nationale Selbstwertgefühl heben. Es hatte die vordergründige und überspitzte Abrechnung mit dem »reaktionären Erbe Preußens« abzuschließen und gleichzeitig Blickverengungen zu korrigieren, die

dem Künstler 'vorbesprochen'. Vgl. Joachim Ackermann: *Der SED-Parteiparat und die Bildende Kunst*; in: Offner/ Schoeder, S. 67.

⁵⁸¹ Das Denkmal zeigt die *Kommune* als Allegorie der durch nichts zu unterdrückenden Freiheit mit stolz erhobenem Kopf und ausgebreiteten Armen. Nach dieser Vorlage richtet sich die frühe Bleistiftzeichnung von 1963/ 64; vgl. Ausst.-Kat. 2005, S. 119, Z 38.

⁵⁸² Die erste Verfassung der DDR von 1949 entsprach in etwa ihrem Vorbild aus der Weimarer Republik. Sie setzte ein demokratisches, parlamentarisches und föderales Staatengebilde voraus, was in den späten sechziger Jahren in deutlichem Widerspruch zur Realität stand. Um den Führungsanspruch der SED verfassungsrechtlich abzusichern, musste sie geändert werden. Vgl. Hermann Weber: *Die DDR 1945 - 1990*, 2000, S. 72, 73.

durch eine übermäßige Konzentration auf die Geschichte der sogenannten »progressiven Klassenlinie«, unter anderem der organisierten deutschen Arbeiterbewegung, gekennzeichnet war.“⁵⁸³

Die brutale Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Staaten des Warschauer Pakts im Herbst 1968 führte in der Öffentlichkeit zudem zu einem „Verlust an Glaubwürdigkeit und diskursiver Stringenz der marxistischen Geschichtsschreibung“⁵⁸⁴, ein Tatbestand, der ebenfalls zur Revision der bisher gültigen Nationalgeschichte beitrug.⁵⁸⁵ In der Folge begannen Wissenschaftler unter der Leitung der Historikerin Ingrid Mittenzwei, sich mit dem Absolutismus des Hohenzollernstaates und der Entwicklung frühkapitalistischer Strukturen auseinanderzusetzen.⁵⁸⁶

Die Bevölkerung wurde durch die 1978 ausgestrahlte fünfteilige Fernsehproduktion über den Generalfeldmarschall *Scharnhorst*⁵⁸⁷, seinen Kampf an der Seite der Reformer Stein, Gneisenau, Clausewitz und Boyen Anfang des neunzehnten Jahrhunderts und ihr Scheitern auf eine veränderte, jetzt positivere Darstellung Preußens eingestimmt.⁵⁸⁸ Die DDR, deren Staatsratsvorsitzender 1981 anlässlich einer Bezirksdelegiertenkonferenz in Berlin über eine Vereinigung beider deutscher Staaten unter sozialistischen Vorzeichen räsonierte, - in Richtung BRD sagte er: „Der Sozialismus klopft eines Tages auch an eure Tür“ - sollte durch die Besinnung auf die gemeinsame preußische Vergangenheit auf diese Situation vorbereitet sein.⁵⁸⁹ Einige Jahre später sorgte der TV-Unterhaltungsfilm *Sachsens Glanz und Preußens Gloria* für die Zunahme „emotionaler Bindungen [an Preußen] und Heimatgefühl“.⁵⁹⁰

In den siebziger Jahren beginnt Heisig, sich mit dem Thema 'Preußen' auseinanderzusetzen. Dabei interessiert ihn vor allem das Los der Soldaten, die in zahlreichen Kriegen zur Expansion des 1701 von Friedrich I. gegründeten und erst 1947 von den Alliierten aufgelösten Staates beitrugen und für die Interessen

⁵⁸³ Jürgen Angelow: *Kontexte ungleicher Deutung. Zur Rezeption Friedrichs II. im geteilten Deutschland*, 2004, S. 142.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 142.

⁵⁸⁵ Zur Problematik der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft als Grundlage der DDR-Geschichtswissenschaft der fünfziger und sechziger Jahre vgl. H. Alexander Krauß: *Die Rolle Preußens in der DDR-Historiographie*, 1993.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S. 144.

⁵⁸⁷ Vgl. Gillen: *Preußischer Totentanz*; 2005, S. 200.

⁵⁸⁸ Vgl. *Der Wandel des Preußenbildes in den DDR-Medien*, 1997, S. 72.

⁵⁸⁹ Honecker: *Alles zum Wohl des Volkes - dafür leben, dafür arbeiten und dafür kämpfen wir*, in: *Neues Deutschland* vom 16. Februar 1981, S. 3.

⁵⁹⁰ *Der Wandel des Preußenbildes in den DDR-Medien*, S. 11. Vgl. auch *Preußen in Film und Bild*, 1997, S. 5 - 21. Der Film wurde 1985 ausgestrahlt.

der Monarchie bis 1918 ihr Leben gaben.⁵⁹¹ Er wendet sich aber - jetzt über die Revolutionen hinausgehend, die bereits in den fünfziger Jahren eine Rolle spielen - auch Friedrich II. zu, der in dieser Zeit von der DDR rehabilitiert wird, und dem Nationalsozialismus.⁵⁹² Anhand der genannten Themen reflektiert Heisig preußischen Militarismus und Autoritarismus. Warum er sich nach der Wende nochmals mit diesem Themenkreis auseinandersetzt, wird die Analyse der folgenden Werke ergeben.

2.2.1. Das Motiv des 'tanzenden' Soldaten

Eine erste Werkgruppe beschäftigt sich mit dem Motiv eines oder mehrerer 'tanzender' Soldaten. Dabei handelt es sich um eine Chiffre, die Heisig für *Die erste Bürgerpflicht* von 1977 (Abb. 47) und *Preußisches Museum* von 1977/ 78 (Abb. 150) verwendet und in einer Serie von drei, zwischen 1978 und 1986 entstandenen und als *Preußischer Soldatentanz*⁵⁹³ (Abb. 151 - 153). bezeichneten Gemälden weiter entwickelt. Diese Männer in der Uniform der borussischen Armee, blauem Rock mit roten Besätzen, weißer Hose und Pickelhaube, bilden dort das zentrale Motiv, ein im Fallen und Sterben kaum entwirrbares Menschenknäuel. Nur einer, der seinen Kopf hinter den verschränkten Armen verbirgt, ist ganzfigurig im Profil zu sehen. Während er in der ersten Fassung von 1977 zusammenbricht, scheint er in der zweiten mit einem 'zackig' erhobenen Bein an der linken Flanke der Gruppe zu 'marschieren'. Der Dorn des Helms auf dem gesenkten Kopf weist in die Richtung eines unsichtbar bleibenden Angreifers. Die wie in einem Filmstill eingefroren wirkende, vermeintliche Vorwärtsbewegung bei gleichzeitig nach hinten ausweichender Körperhaltung, die zerfetzte Uniformhose und die wehrlos geöffnete Hand können als Hinweis darauf verstanden werden, dass er und die sich hinter seinem Rücken befindenden Kameraden nicht mehr Herr der Lage und dem Untergang geweiht sind. Bei den anderen, Ende der siebziger Jahre gemalten Leinwänden dieser Reihe bleibt die Gruppe nahezu unverändert, nach

⁵⁹¹ Nach der Abdankung Wilhelms II. 1918 wurde Preußen republikanischer Freistaat, 1932 aber im 'Preußenschlag' genannten Staatsstreich von der Regierung des Deutschen Reichs entmachtet. Vgl. Henning Grund: »Preußenschlag« und *Staatsgerichtshof im Jahre 1932*, 1976.

⁵⁹² Preußische Stilleben mit Pickelhauben, Trompeten und die Vanitas betonenden Totenschädeln bleiben ebenso wie die Porträts Friedrichs des Großen in der vorliegenden Studie unberücksichtigt.

⁵⁹³ Die Nummerierung der parallel zueinander begonnenen Arbeiten erfolgte nicht aus chronologischen Gründen, sondern allein, um ihre Unterscheidbarkeit zu gewährleisten.

der Wende aber kommt es zu einem formalen und semantischen Wandel des Motivs.

Soldatentanz

Beschreibung

Ein in Untersicht dargestelltes Paar, Soldat und Tod, treffen in dem 1993 entstehenden Hochformat vor einer raumgreifenden blau-weiß-roten, im Wind flatternden Fahne zum *Soldatentanz* (Abb. 154) zusammen. Der Hintergrund, soweit er neben dem ausgebreiteten Flaggentuch noch zur Geltung kommt, ist nicht näher definiert und einfarbig düster wie der Vordergrund, in dem nur einige wenige grüne Pinselstriche auf eine Landschaft verweisen. Der Landser in Uniform mit Pickelhaube durchragt das Bild in leichter Schräglage. Sein Mund ist weit geöffnet, ebenso wie seine Arme, die sich über die gesamte Leinwand spannen. Die Beine in der hellen Hose überkreuzen sich, wobei nur ein Fuß den Boden berührt.

An diesen Soldaten lehnt sich, wie die Schrägstellung der unteren Extremitäten zeigt, der auf der Geige fiedelnde Tod mit seinem Rücken. Er hat seine Hacken in den Untergrund gestemmt, was ihm zusammen mit der Anschmiegun an den 'Tanz'-Partner - und im Gegensatz zu jenem - einen festen Stand verschafft. So kann er sich mit weitausholendem Armgestus ganz auf das Streichen seines Instrumentes konzentrieren.

Zu den Motiven

Die erste Bürgerpflicht, *Preußisches Museum* und die Serie *Soldatentanz* zwischen 1978 und 1986 beziehen sich alle auf das historische Ereignis der 1848er Märzrevolution in Deutschland.⁵⁹⁴ Das lässt sich nicht nur an der Kleidung, den Uniformen und den Pickelhauben erkennen, die erst 1843 für die Armee Friedrich Wilhelm IV. eingeführt wurden⁵⁹⁵, sondern auch an den verschiedenen anderen Requisiten, die bei Lichtnau ausführlich beschrieben

⁵⁹⁴ Durch die vorgezeigten geschichtlichen Belegstücke verweist die Dresdner Leinwand, 1978/ 79, am eindeutigsten auf das historische Vorbild dieser ersten Revolution auf deutschem Boden. Dabei ist die von General Wrangel ausgegebene, überall in Berlin verteilte Parole *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht*, die sich auf dem Zettel am Boden wiederfindet, das deutlichste Indiz. Aber auch die direkte dialektische Gegenüberstellung von Reaktion und Revolution in Gestalt von Angehörigen der Truppe und Bürgern, sowie das Durcheinander eines sich nicht im Felde, sondern in den städtischen Straßen ereignenden Bürgerkriegs und die Farben der Revolution tragen zur Unmissverständlichkeit der abgebildeten Situation bei.

⁵⁹⁵ Vgl. *Der bunte Rock in Preußen, Militär- und Ziviluniformen 17. bis 20. Jahrhundert*, 1981, S. 264, 270.

sind.⁵⁹⁶ Die sozialrevolutionären Züge dieses Aufstandes passten in den Themenkanon der DDR. Ähnlich wie an der in den fünfziger Jahren begonnenen Serie zur *Pariser Kommune* ließ sich an ihm der Kampf des Volkes gegen die Reaktion sichtbar machen und die Instrumentalisierung der Truppe durch Politik und Militär.⁵⁹⁷

Im *Soldatentanz*-Motiv spielt der Gedanke der Unterordnung unter bestehende Herrschaftsstrukturen, der für den 'Pflichttäter' ebenfalls von entscheidender Bedeutung ist, eine herausragende Rolle. Die Truppe und der Einzelne haben sich nach den Vorstellungen ihrer Vorgesetzten zu 'rühren'. Auf die Gleichschaltung im Gehorsam und die daraus resultierenden Automatismen hatte George Grosz schon 1923 mit dem Blatt *Wenn die Soldaten nicht solche Dummköpfe wären* hingewiesen (Abb. 155). Wenn auch die Fäden, mit denen die Führung stattfindet, weder bei Grosz noch bei Heisig explizit gezeigt werden, lässt sich Heisigs Intention doch an den Versionen von *Begegnung mit Bildern*, beide 1986/ 90, herleiten, wo sie deutlich zu erkennen sind (Abb. 156, 157).

Deutung

Der *Soldatentanz* von 1993 zeigt die desolante, fatale Situation des Betroffenen. Auf sein bevorstehendes Ende verweisen der wie eine Wunde klaffende Mund und die ins Leere gehenden Arme, die als der vergebliche Versuch zu lesen sind, den Körper im Fall auszubalancieren. Durch den instabilen, geradezu willenlosen Beingestus drängt sich dem Betrachter unmittelbar das Bild der Marionette auf, der in dem Moment, wo die haltende Hand des Puppenspielers nachgibt und die Schnüre nicht mehr straff gezogen sind, die aufgestellten Beine wegnicken. 'Von oben' manipulierte Figuren sind ein von Heisig häufig verwendetes Motiv, um Fremdbestimmung und Schicksalhaftigkeit Ausdruck zu geben.

⁵⁹⁶ Vgl. Lichtnau, S. 175 - 183.

⁵⁹⁷ In den genannten Bildern konfrontiert der Maler Vertreter der liberalen bürgerlichen Kräfte, denen von König Friedrich Wilhelm IV. in Bezug auf die Pressefreiheit und die Erteilung weiterer demokratischer Rechte Zusagen gemacht worden waren, mit den Regierungstruppen. Wegen eines sich im Gedränge der Massen vor dem Berliner Schloss lösenden Schusses eskalierte die Versammlung und mündete in einen blutigen Straßenkampf. Dennoch schienen die Liberalen für kurze Zeit den Erfolg für sich verbuchen zu können, weil der König, um seine Untertanen zu schützen und weiteres Blutvergießen zu vermeiden, den Truppen den Rückzug befahl. Als die Revolution, die nach der Ablehnung sowohl der Erbkaiserwürde für ein geeintes Deutschland als auch der Frankfurter Paulskirchenverfassung durch Friedrich Wilhelm IV. wieder aufflackerte und zunehmend radikale Züge annahm, wurde sie 1849 auf Befehl des Königs und mit Hilfe der konservativen Befehlshaber des Militärs von preußischen Truppen endgültig beendet. Vgl. Frank Engehausen: *Die Revolution von 1848/ 49*, 2007, S. 62, 63.

Untrennbar sind die beiden Protagonisten in einem Totentanz miteinander verbunden, wobei der Knochenmann große Teile des mächtigen menschlichen Körpers überschneidet. Mit einem impressionistischen, jeden Kontur auflösenden Pinselduktus und einem luziden, die Töne des Waffenrockes aufnehmenden Weiß lässt der Maler die blassblaue Uniformjacke durch das Skelett hindurchscheinen, den Tod und sein Opfer miteinander verschmelzen. Zugleich beginnt der Todgeweihte, sich durch die Angleichung von Uniform- und Flaggenfarben in das als Folie dienende Fahnentuch aufzulösen. So braucht es wenig Phantasie, um sich vorzustellen, wie er im Exitus rücklings auf das Hoheitssymbol sinkt, auf das er einst eingeschworen wurde.

Heisig bezieht sich hier eindeutig auf mittelalterliche Totentanzdarstellungen.⁵⁹⁸ Es kommt ihm aber nicht allein auf den Gedanken des *mors vincit omnia* an, sondern auf das sinnlose, zu frühe Sterben der Krieger, wie es auch von Holbein d. J. in *Tod und Ritter* oder HAP Grieshaber dargestellt wurde (Abb. 158, 159). Der Maler wendet sich mit dieser *Danse macabre* mahnend an den Rezipienten, um ihm die Absurdität von Kriegen vor Augen zu führen. Indem er sich allein durch die Uniform auf Preußen bezieht, aber von jedem speziellen historischen Ereignis absieht, hebt er das Sujet auf eine allgemeingültige, von pazifistischen und humanistischen Überzeugungen getragene Ebene.

Hans und Hänschen

Hans und Hänschen (Abb. 160) liegt als letzte Übermalung - wie Gillen feststellt - über zwei vorausgegangenen Varianten.⁵⁹⁹ Nach seiner Rekonstruktion ist die ursprüngliche Mitteltafel eines Triptychons mit dem Titel *Begegnung mit Bildern* (Abb. 161), 1982/ 84, als eigenständiges Gemälde aus seinem Kontext herausgelöst und an die Sammlung Piepenbrock veräußert worden. Deshalb versieht Heisig die Seitentafeln 1986/ 90 mit einer neuen Haupttafel - *Begegnung mit Bildern* III, dreiteilig (Abb. 156). Das Werk wird 1989 anlässlich der Retrospektive zum 65. Geburtstag des Künstlers ausgestellt, 1994 aber von der Galerie Brusberg an das Atelier zurückgegeben. Wahrscheinlich ist die Mitteltafel 1995 schließlich zu *Hans und Hänschen* variiert worden. Die Arbeit gehört heute ebenfalls zur Sammlung Piepenbrock, Berlin.

⁵⁹⁸ Vgl. auch Lichtnau, S. 181.

⁵⁹⁹ Vgl. Gillen, 2005, S. 181, 182. Die komplizierte Vorgeschichte dieses Bildes, seine unterschiedlichen Fassungen und Kombinationen, vgl. ebd.

Beschreibung

Hier bedient sich der Maler erneut des eingangs beschriebenen Soldatentanz-Motivs, wandelt es aber ab und kombiniert es mit anderen Elementen. Der geschlagene, sein Bein im Fall wie im lange exerzierten Stechschritt von sich streckende Kommiss bleibt als Hauptperson erhalten. Von erhöhtem Standpunkt blickt der Betrachter auf ihn als zentralen Bestandteil einer Dreiergruppe herab. Außer diesem Strauchelnden gehören ihr ein kopfunter in den Vordergrund kippender Kamerad und eine weitere, im Verhältnis größere Figur in Wehrmachts-, NVA- oder Bundeswehruniform an. Sie steht auf gleicher Höhe übergroß hinter dem sich nur mühsam Aufrethaltenden, wobei das zur Seite aufgesetzte Gewehr ihre stramme Haltung unterstreicht.

Den Untergrund bildet ein von blutroter Farbe beherrschter, orientalisches gemusterter Teppich. Auf ihm und hinter den Soldaten ist ausschnittsweise eine Kiste zu sehen. Unter ihr - und unter dem Teppich am vorderen Bildrand - öffnen sich Hohlräume wie Einschübe, die durch Schattenbildung besonders hervorgehoben sind. Dort erscheint der bleiche Kopf eines Mannes in Uniform. Zwischen Teppich und Fußboden liegen eine deutlich erkennbare und vielleicht eine weitere, nur durch ein paar helle Pinselstriche angedeutete Spielkarte und eine Trompete. Rechts neben dem fallenden Soldaten befindet sich ein weiteres Blasinstrument, zum Rand hin grauer Panzerschrott. Der überwiegend dunkle Hintergrund wird auf seiner rechten Seite von einer Litfasssäule aufgehellert, von der Plakate in Fetzen herabhängen, so dass ein breiter Spalt den Blick auf darunterliegende, in die Arbeit hineincollagierte Papierschichten freigibt. Auf der gegenüberliegenden Seite findet er seine Entsprechung in der zerstörten Außenhaut der aus *Menschen, Kriege, alter Maler* bekannten eiförmigen, jetzt dunkelroten Struktur, aus deren eingerissener Öffnung etwas Graues herausragt.

Darunter nehmen ebenfalls graue Pigmentspuren, die kaum als Köpfe zu identifizieren sind, den Bezug zu dem gleichfarbigen Kriegsschrott auf. Auf diese Weise sind die rechte und linke Seite eng miteinander verbunden. Die Komposition wird darüber hinaus an ihrem unteren und oberen Teil durch zwei einander gegenüberstehende Gestalten zusammengehalten: einen auf einem Treppenabsatz stehenden Mann im Hintergrund, der sich am Geländer festhält und aus der Ferne dem Treiben zuschaut, in der linken unteren Ecke von einer stark geschminkten Person, von der nur der Kopf zu sehen ist.

Zu den Motiven

Das Bild bezieht sich auf die anhand seiner Entstehungsgeschichte vorgestellten verschiedenen Vorgängerfassungen. Eine davon, die aus der *Begegnung mit Bildern*, 1982/ 84 (Abb. 161), herausgelöste, heute noch existierende und 1986 letztmals überarbeitete Mittelleinwand mit dem Titel *Der Kriegsfreiwillige* (Abb. 163) ist auf ähnliche Weise aufgebaut. Auf einer Hakenkreuzfahne liegt ein mit seinem Orden und einem Spielzeugpanzer hantierender Mann, über dessen Gesicht ein Erhängter baumelt. Ein Blatt aus der Serie *Der faschistische Alptraum* zeigt bereits 1965/ 66 den damals noch am Boden liegenden, ebenfalls mit einem Panzer spielenden Nackten neben einem Bombenkrater (*Der Traum des Soldaten I*, Abb. 164). Fahne und Nacktheit machen die Opferrolle besonders deutlich. Sie lässt sich bereits in der Lithographie *Heimaturlaub* (Abb. 165) ahnen, die Heisig 1955/ 56 für Ludwig Renns Roman *Krieg* erarbeitete. Eingekeilt zwischen Champagnergläser schwenkenden 'Herren' als Kriegsprofiteuren sitzen Mutter und Sohn - anspruchslos und in ihrer Zurückgenommenheit nahezu durchsichtig - auf einem Sofa, das auf einem schmalen Teppich steht. Die Verbindung beider Motive führt zu der in der Serie der *Weihnachtstraum*-Bilder vorgestellten 'Altar'-Situation (Abb. 166)⁶⁰⁰, die aber erst 1994 in dem Bild *Nazialtar* (Abb. 215) auch eindeutig als solche bezeichnet wird. Mit den Einschüben in der Kiste und mit dem dort erscheinenden bleichen Kopf wird das Thema der Predellentafel aus dem Triptychon *Der Krieg* von Otto Dix variiert (Abb. 162).

Zurück zu *Der Kriegsfreiwillige*, der neben dem Geopferten in Wehrmachtsuniform und mit geballten Fäusten als eines der wenigen Beispiele vorgeführt wird, die einen Soldaten ohne Kopfbedeckung zeigen. Im Titel wird auf sein bewusstes Handeln, im Bild auf sein Erschrecken bei der realen Konfrontation mit dem Kriegsalltag hingewiesen. Im Hintergrund befinden sich die Eiform und eine die Topographie Breslaus skizzierende Stadtlandschaft. Das Motiv dieses zeitgenössischen Soldaten ergibt sich, als der 1954 geborene zweite Sohn aus erster Ehe mit Brunhilde Eisler, Walter Eisler, der gerade seinen Wehrdienst bei der Nationalen Volksarmee ableistet, seinen Vater im Atelier besucht. Seine Bekleidung erinnert den Künstler nicht nur an die eigene

⁶⁰⁰ Zu dieser Serie gehören Varianten wie *Die Ardennenschlacht*, 1978/ 81, *Der Ruhm von gestern*, 1981, *Erinnerung an gestern*, 1984/ 87/ 2004, oder die verschiedenen Fassungen von *Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten* aus den sechziger bis achtziger Jahren.

Wehrmachtsuniform⁶⁰¹ und den persönlichen Kampfeinsatz, sondern wird ihm zum Symbol der Wiederkehr des Immergleichen, hatte doch auch Walters Großvater schon im Ersten Weltkrieg gedient. Die Vergleichbarkeit der Fälle wird so zur Grundlage der erwähnten Serie, zu der noch weitere porträtartig angelegte Arbeiten zählten. Nur eine davon hat sich im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr in Dresden erhalten (*Begegnung mit Bildern I*, Abb. 167).

Die neue, die zentrale Tafel ersetzende Leinwand von 1986 (1990 übermalt) zeigt einen ernst blickenden Soldaten mit den Zügen des Sohnes (Abb. 156). Eine wie die Gefallenen oder Fallenden an Strippen hängende Marionette, eine ausgelöschte Kerze zum Zeichen des Todes in der Hand, umfängt ihn von hinten, um auch ihn zu bedingungslosem Gehorsam zu führen.⁶⁰² Doch der junge Mann scheint aus anderem Holz geschnitzt. Er lässt sich nicht vereinnahmen, er zeigt offen sein Gesicht und unterscheidet sich auf diese Weise deutlich von seinen anonymen Kameraden. Er ist kein Rädchen mehr, sondern einer, der bewusst entscheidet und Verantwortung übernimmt.

Die politische Botschaft dieser Variante entsprach dem Verständnis, das die SED von der NVA als bloßer Verteidigungsarmee hatte. In der 'friedliebenden' DDR sollte der Soldat nicht länger als Spielball politischer Mächte auftreten, sondern als Bewahrer des Friedens und Beschützer des sozialistischen Vaterlandes gegen den imperialistischen Westen. Schon 1990, mit der ersten Übermalung dieser zentralen Leinwand, wird er durch den heruntergerutschten Helm in die Reihen der 'Tanzenden' und 'Verblendeten' aufgenommen (Abb. 157). In Umdeutung seiner Person wird auch er an Drähte gehängt, der Tod steht an seiner Seite, Würfel verweisen spielerisch auf die Wechselfälle des Lebens.

Deutung

Im Abgleich mit den Vorgängerfassungen kann die unklare Raumsituation von *Hans und Hänschen*, die mit der 'Bühne' einen Innen-, mit der Eiform und der Litfasssäule aber einen Außenraum vorzustellen scheint, als surreal und damit illusionistisch bezeichnet werden. In der zentralen Gruppe sind wiederum die Soldaten als Werkzeug und Spielball der Politik zu erkennen. Ihre Opferung wird

⁶⁰¹ Auf die Ähnlichkeit der Uniformen machen Armin Mitter und Stefan Wolle in ihrem unbekanntes Kapitel der DDR-Geschichte beleuchtenden Buch *Untergang auf Raten* aufmerksam. „Bewußt griff man auf die Symbole des preußischen Militarismus zurück. Sie ließen sich nahtlos mit den Versatzstücken der eigenen militanten und gewaltverherrlichenden Ideologie verbinden.“ Mitter/ Wolle, 1993, S. 185.

⁶⁰² Ein vergleichbares Motiv findet sich in *Ende des Abendprogramms* (Abb. 168).

durch den Teppich symbolisiert und 'feierlich' überhöht. Er ist die instabile Basis für den neuerlich aufgeführten 'Soldatentanz', zu dem die Trompeten rufen, die Karten immer wieder neu gemischt werden und bei dem der Tod als unsichtbarer Partner stets gegenwärtig ist. In der gestischen Gegenläufigkeit ihrer Extremitäten von Stand und Sturz werden die beiden Preußen selbst zu einer dem Spielkartenmotiv entsprechenden Doppelfigur zusammengenommen und verdeutlichen so auf metaphorische Weise, dass sie als Trumpf der Politik jederzeit gezogen werden können.

Der Soldat in der grauen Uniform des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts steht in der Folge der preußischen Kameraden mit Pickelhaube und dient als Hinweis darauf, dass immer neue Generationen von Wehrfähigen nachwachsen werden. Seine Starre, aber auch die unkontrollierten Bewegungen der anderen lassen alle zusammen wie Marionetten aussehen. Die dicken Plakatlagen der Litfasssäule sprechen für die vielen Regierungen, die hier ihre Propaganda 'unter das Volk brachten', für ihre Programme warben. Zwischen den aufgerissenen Papierschichten bricht, von den gezeigten Umständen ausgelöst, die 'Angst' hervor, die sich unschwer aus den freigelegten Lettern zusammenbuchstabieren lässt. Ein zu 'nicht' zu ergänzendes Wort verstärkt die negative, gefährliche Spannung des Bildes. Wie hier die Papierschichten reißen und dort die Soldaten fallen, zerspringt auch das blutrot gefärbte Ei und gebiert eine aufgespießte Leiche.

Mit dieser Ikonographie drückt sich die Überzeugung aus, dass sich die vom Militär ausgelöste Gewalt über Generationen fortsetzt, denn „was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr“, wie ein altes deutsches Sprichwort sagt. In dem hier gezeigten Umfeld, wo, fällt ein Soldat, sogleich ein anderer an seine Stelle tritt - das Bild der nachwachsenden Köpfe der Hydra drängt sich geradezu auf - scheint eine Veränderung der Verhältnisse ausgeschlossen. Unter diesen Voraussetzungen lernt niemand um, weder das neugierige Hänschen im Vordergrund, noch der ältere Hans auf der Treppe, der - durch den Faktor Zeit seinen schrecklichen Erlebnissen entrückt - mit Blick auf die Soldaten möglicherweise eigenen Jugenderinnerungen nachhängt.⁶⁰³

⁶⁰³ Die nicht nur räumlich gemeinte Entfernung von den Entartungen des Krieges findet sich im gleichen Motiv des Zivilisten hinter einem verzierten Treppengeländer schon auf dem 1981 gemalten Bild *Mechanismen des Vergessens* (Abb. 170).

Die schöne Jugendzeit

Einen analogen Ansatz verfolgt der Künstler mit dem Triptychon *Die schöne Jugendzeit* (Abb. 169), das in seiner ersten Fassung *Hänschen klein* (Abb. 171) heißt und - wie die letzte Übermalung von *Hans und Hänschen* - ebenfalls 1995 entsteht. Es ist davon auszugehen, dass es sich bei den Seitenteilen um Übermalungen aus dem Zusammenhang der *Begegnung mit Bildern*-Bilder handelt, das Zentrum aber neu angelegt ist. Bis zu seiner endgültigen Form werden alle Teile verschiedene Male überarbeitet, wobei nur die rechte Leinwand eine grundlegende formale Veränderung erfährt. Seit 2004 befindet sich die Arbeit in Privatbesitz.

Beschreibung

Die im Gegensatz zu *Hans und Hänschen* nur grob andeutende Malerei der Mitteltafel konzentriert sich 1995 bis auf die Pickelhauben und den Schalltrichter der Trompete auf das als 'Spielkarten'-Motiv bezeichnete Doppel der ineinander verschränkten preußischen Soldaten und den hinter ihnen im Feuer stehenden Kameraden mit Stahlhelm. Seine Silhouette gleicht jetzt einer Schimäre.⁶⁰⁴ Die Unterscheidung der beiden Landser aus dem 19. Jahrhundert ist durch ihre dunkel ineinander übergehenden Uniformröcke nahezu unmöglich. Sie verschmelzen zu einem Körper, aus dem zwar - wie in den *Soldatentanz*-Bildern - die Extremitäten herausragen, die Waffen dagegen nicht mehr deutlich zu erkennen sind. Sie gehen in einer einzigen, gefährlich aus dem Leiberberg herausragenden Spitze auf. Zur Darstellung des blinkenden Helmschmucks genügen einige kurze, das dunkle Blau konturierende gelbe Pinselstriche. Vom düsteren Hintergrund rechts neben den Leibern heben sich im Licht liegende Strukturen ab, bei denen es sich - wie bei *Hans und Hänschen* - um abgerissene Plakate handeln könnte.

Im Wechsel von Auf- und Untersicht werden auf der linken Tafel ein in strammer Haltung und mit deutschem Gruß über Körperteile hinwegsteigender, in Filmstreifen eingewickelter Wehrmichtsangehöriger vorgeführt, im Vordergrund vom Rand überschrittene Kinder und der kahle Hinterkopf eines beleibten Mannes in dunklem Anzug. Die rechte Tafel ersetzt den verstümmelten, in rosigem Inkarnat schimmernden, unförmigen menschlichen Torso der verworfenen ersten Fassung, den ein riesiges auf den Leib gemaltes A als Opfer eines Atomschlags auszuweisen schien, durch eine monumentale Puppe. Dem

⁶⁰⁴ Vgl. Gillen, 2005, S. 182.

Betrachter zugewendet steht sie mit herabhängenden Armen auf einem schräg zu einer Plakatwand hin abfallenden Bühnenboden. Am unteren Rand verlassen schwarzgekleidete Personen den Schauplatz des Geschehens nach rechts.

Die einzelnen Tafeln sind durch die dialektische Gegenüberstellung von Hell und Dunkel, einem düsteren Braun und einem flammenden Gelbton, miteinander kombiniert. Eine gemeinsame Horizontlinie gibt es nicht, weil die drei Szenen ihren jeweils eigenen Spielort haben. Links erscheint der Ausschnitt einer nicht näher definierten Landschaft, in der Mitte und rechts liegen die theaterartigen Schauplätze unverbunden nebeneinander. Allein die einzelnen Hauptfiguren, der 'eingewickelte' und der 'verheizte' Soldat und die Holzpuppe, korrespondieren miteinander und halten so neben der Farbe die Komposition in der Waage.

Zu den Motiven

Der voranschreitende Militär kann wie der stürmende Kommunist als Vorläufer des ein Jahr später entwickelten 'Pflichttäters' betrachtet werden. Zudem erinnert sein Habitus an Wolfgang Mattheuers *Jahrhundertschritt* (Abb. 172) von 1987.⁶⁰⁵ Allerdings ist hier die Geste des zum deutschen Gruß gestreckten Arms von der geballten Faust der Internationale begleitet, meint deshalb nicht nur die Verführung durch den Nationalsozialismus, sondern gerade dessen Überwindung durch Aufbruch, Widerstand und Protest und letztlich den Sieg des Sozialismus. Die 'verbundenen' Augen des Militärs erinnern an John Heartfields Arbeit *Wer Bürgerblätter liest, wird blind und taub* von 1930 (Abb. 173). Hier ist ein Kopf mit Zeitungsblättern umwickelt, was auf die Verdummung und geistige 'Erblindung' des Menschen durch einseitige mediale Beeinflussung hindeutet. Der als Joseph Herzfeld 1891 in Berlin geborene Künstler hatte die politischen Widersprüche seiner Zeit, vor allem die „Absurdität der alten [bürgerlichen] Gesellschaft“ in dekuvierenden Fotomontagen offengelegt.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Eine gleichnamige Bronze entsteht bereits 1984.

⁶⁰⁶ Vgl. Roland März: *Heartfield und die Dokumente*; in: John Heartfield: *Der Schnitt entlang der Zeit. Eine Dokumentation*, 1981, S. 18. Heartfield wollte mit seinem Werk dazu beitragen, die bestehende Gesellschaftsordnung vom Anfang des 20. Jahrhunderts zum Sozialismus hin zu verändern, betrachtete seine Kunst deshalb als politische Agitation und Intervention. Seit dem Ende des Ersten Weltkrieges war er KPD-Mitglied und hat - immer hart an der tagespolitischen Aktualität und unter gesellschaftskritischen Gesichtspunkten - in den dreißiger Jahren sein Hauptwerk geschaffen.

Mit den zumeist puppenartigen Figuren im Bild wird ein Topos aus dem 17. Jahrhundert⁶⁰⁷ tradiert, der den Menschen - seinem jeweiligen Stand entsprechend - als Schauspieler auf der irdischen Bühne des Lebens agieren ließ.⁶⁰⁸ Erst nach dem Tod lösten sich gesellschaftliche Unterschiede und daraus resultierende Benachteiligungen auf, weil erst vor Gottes Urteil alle gleich waren. Wie Heinz Schütz in seiner Untersuchung über das vom Barocktheater gepflegte Spiel zwischen Realität und Illusion am Beispiel des *Großen Welttheaters* von Calderón de la Barca ausführt, ist die wetterwendische Fortuna in Gestalt der Frau Welt für die Akteure von Wichtigkeit, verteilt sie doch die der Rolle gemäßen Requisiten.⁶⁰⁹ Das Individuum ordnet sich dem unter und lässt sich als Politiker, Bourgeois, Pfaffe oder Militär nach Bedarf auf der Bühne hin- und herschieben. Besonders deutlich wird dieser Gedanke in Heisigs Arbeit *Alles Theater* von 1994 (Abb. 174). Hier spannt sich der Bogen menschlichen Daseins zwischen den verfremdeten Masken des antiken Schauspiels. Ein blasierter 'Puppenspieler', der sich im Zentrum der Leinwand über seine Geschöpfe erhebt, stützt sich auf einem riesigen Lautsprecher ab, mit dessen Hilfe er seinen 'Regieanweisungen' Nachdruck verleiht.

Deutung

Der Maler wählt die feierliche Form des traditionellen dreiteiligen Altarbildes, um die Bedeutung der im Mittelpunkt seiner künstlerischen Reflexion stehenden Opferrolle des Soldaten herauszuarbeiten. Krieg und Kampf in ihrer zerstörerischen Potenz deuten das Ende der 'schönen Jugendzeit' an, wie Heisig es selbst erfahren hat. Der Inbegriff dessen, der sich, durch Agitation gefügig gemacht, in die Schlacht schicken lässt, findet sich auf der erleuchteten Bühne: Es ist die Marionette.⁶¹⁰ Holzkopf und maskenhafte Bemalung machen sie zum 'Hampelmann', der sich nach dem Willen anderer bewegt. Ein sich aus der Plakatwand lösender, erhobener Zeigefinger, dem die Augen der Puppe wie hypnotisiert folgen, dominiert die auf ihr übereinandergeklebten Parolen der

⁶⁰⁷ Heinz Schütz leitet die Metapher vom Hinduismus über die Antike und das Mittelalter her, bis sie im Barock ihren Höhepunkt erreicht. Vgl. Schütz: *Barocktheater und Illusion*, 1984, S. 57, 58.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 58. Weil die Welttheatermetapher bis heute ihre Gültigkeit für die Kunst behalten hat, beurteilt Schütz ihre jeweilige Bedeutung nach den historischen Zusammenhängen und unterscheidet zwischen „die ganze Welt ist Bühne, [...] der Mensch ist ein Schauspieler, [...], der Mensch ist eine Marionette [und] [...] das Leben ist eine Komödie bzw. eine Tragödie.“ Ebd., S. 65. Alle von Schütz genannten Aspekte finden sich auch in Heisigs Werk.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 65.

⁶¹⁰ Eine ähnliche Puppenschöpfung findet sich 1993 in dem Bild *Nachts, wenn die Puppen kommen* (Abb. 175).

verschiedenen Parteien. Zwei Männer ziehen desinteressiert an der geschilderten Szene vorüber. Sie repräsentieren die Generation des über den Krieg und den DDR-Unrechtsstaat altgewordenen Malers. Sie würdigen weder die Puppe noch die von den Zeitläufen ramponierte Plakatwand eines Blickes, sondern folgen ihrem eigenen, im Dunkel bleibenden Weg.

Analog zur hölzernen Puppe stellt auch der marschierende, lauthals brüllende Mann im nationalsozialistischen Braunhemd, in langen Schaftstiefeln und mit verbundenen Augen den Inbegriff der Willenlosigkeit dar. Der Filmstreifen, der sich ihm um Körper und Augen windet, ist als Metapher für politische Propaganda zu verstehen. Er hält ihn zusammen wie ein Korsett, 'wickelt' ihn aber zugleich auf verführerische Weise 'ein', so dass er, zu einem gefährlichen Insekt mutiert, aus seinem Kokon hervorzukriechen beginnt, um blind zu töten. Zu seinen Füßen liegen bereits Köpfe und nackte, unförmige Puppenleiber. Passend zum unheilvollen Thema des Triptychons nimmt der in der ersten Fassung zunächst lichtgraue Himmel nun dunkle Töne an und hinterfängt den Voranschreitenden wie ein umgedrehter Trichter, der Verderben ausgießt, oder wie ein heraufziehender Sturm, der alles zu zerstören droht. In diesem Sinne kann der Paradierende als Personifikation des Krieges verstanden werden.

Selbst die zwischen Kasperletheater und dem Erwachsenen eingekleiteten Kleinkinder⁶¹¹ haben es schon mit dem Tod zu tun, der hinter dem roten Vorhang einer kleinen Bühne hervorlugt. Hilfesuchend wenden sie sich an den Betrachter, kommen aber nicht an dem klischeehaft überzeichneten Bürger vorbei. Mit diesem Mann, dem Inbegriff altväterlicher Autorität, könnte der Einfluss der Umwelt auf die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen symbolisiert sein und ein konservativer Erziehungsstil, der aus diesen Jungen wiederum pflichtbewusste Befehlsempfänger macht. Während der zuerst gewählte Titel *Hänschen klein* auf das gleichnamige Kinderlied anspielte, in dem Hänschen von seiner Familie fortgeht und in die Welt hinauszieht, um sich zu emanzipieren, greift die Umbenennung in *Schön ist die Jugendzeit* den Refrain eines bekannten Volksliedes auf. Mit der Zeile *Schön ist die Jugendzeit, sie kommt nicht mehr* wird die Vergänglichkeit zur zentralen Bildaussage.

⁶¹¹ Bei den Kindern handelt es sich um eine Bildidee, die Heisig bereits für die jeweils linken Seitentafeln von *Begegnung mit Bildern* von 1982/ 84 und 1986/ 90 entwickelt hatte (Abb. 161, 156, 157).

2.2.2. Zu Friedrich dem Großen

Dass Heisig, nachdem er den soldatischen Gehorsam und den Aufstand von Paris 1870/ 71 thematisiert hatte, sich in den achtziger Jahren mit der Person Friedrichs des Großen auseinandersetzt, hat wahrscheinlich mit dem sich allmählich verändernden Preußenbild in der DDR zu tun.⁶¹² Von der nationalsozialistischen Ideologie vereinnahmt und als Ursprung des kaiserlich-wilhelminischen und des Hitler-Imperialismus angesehen, war der Monarch nach dem Krieg dort zunächst zur persona non grata erklärt worden.⁶¹³

1979 legte Ingrid Mittenzwei ihre viel beachtete Biographie Friedrichs II. vor.⁶¹⁴ Nach ihrer Sichtweise waren es die Unterdrückten und Ausgebeuteten seiner Regierungszeit, die für ein Klima zwischen Reaktion und Reformbereitschaft gesorgt haben.⁶¹⁵ Eine weitere, ebenfalls 1979 von ihr publizierte Studie mit dem Titel *Preußen nach dem Siebenjährigen Krieg*⁶¹⁶ sowie das Ergebnis einer Konferenz des Kulturbundes zum Thema *Preußen in der Geschichte des deutschen Volkes* 1980 in Potsdam beförderten die endgültige Aufnahme des Königs in die sozialistische 'Erberezeption'. Am 2. Dezember 1980 folgten die Wiederaufstellung seines Reiterstandbildes⁶¹⁷ Unter den Linden in Berlin und

⁶¹² Heisig selbst sagt 1989 in einem Interview, er habe sich schon vor der offiziellen Rehabilitation des Preußenkönigs in der DDR mit der Person Friedrichs beschäftigt. Vgl. Gespräch zwischen Bernhard Heisig und Reinhart Grahl; in: »Sonntag«, 41, 1989, S. 5. Diese Behauptung ließ sich - zumindest für das malerische Werk - nicht belegen.

⁶¹³ Beispielsweise vom SED-Kulturfunktionär Alexander Abusch: *Der Irrweg einer Nation*, 1960, S. 36 - 38, S. 104. Dort wird Friedrich II. als „Aggressor“ und als „Vollender des Junkerstaates“ bezeichnet. Abuschs Schrift „hatte an der Sonderwegsthese angeknüpft, die nach dem Ersten Weltkrieg in England und Frankreich mit der Debatte um die deutsche Kriegsschuld aufgekommen war und seit 1933 von deutschen Emigranten [...], die den Weg der Deutschen in den Abgrund als eine verhängnisvolle Abkoppelung von der westeuropäischen und nordamerikanischen Demokratieentwicklung ansahen, prononciert vertreten wurde.“ Angelow, 2004, S. 138. Auch Heinz Schirmann verfolgte mit seinem 1948 in Schwerin erschienenen Aufsatz »Fridericus. Legende und Wirklichkeit« das Ziel, „Friedrich von seinem Sockel zu stoßen [...] [und] gleichzeitig mit dem Erbe der liberalen borussischen Geschichtsschreibung [...] zu brechen [...]“. Ebd., S. 138.

⁶¹⁴ Mittenzwei: *Friedrich II. von Preußen*, Berlin (Ost) 1979. 1980 wird das Buch bei Pahl-Rugenstein in Köln publiziert.

⁶¹⁵ Ebd., S. 212. Das Werk Mittenzweis ist, nach Auffassung Erich Honeckers, keineswegs ein „Durchbruch“, sondern das Resultat unserer Haltung zum (historischen) Erbe. Dazu gehört auch die Geschichte Preußens.“ In diesem Zusammenhang erinnert der Staatsratsvorsitzende an die Wiederaufstellung von Standbildern preußischer Heerführer in Berlin, mit der auf die Bedeutung Preußens für die Geschichte der DDR hingewiesen werden soll. „Vielleicht kommt in absehbarer Zeit das Standbild Friedrichs des Großen von Rauch hinzu. [...] Das [...] sollte niemanden überraschen. [...] Das ist ein Stück Kultur des Volkes“ Honecker: *Aus meinem Leben*, 1980, S. 437.

⁶¹⁶ Mittenzwei: *Preußen nach dem Siebenjährigen Krieg. Auseinandersetzungen zwischen Bürgertum und Staat um die Wirtschaftspolitik*, 1979.

⁶¹⁷ Das Friedrich-Denkmal Unter den Linden in Berlin war 1950 von der DDR-Regierung entfernt und 1962 im Park von Schloss Sanssouci deponiert worden. 1980 wird es dann zunächst unweit des angestammten Platzes von 1851, 2000 an seinem ursprünglichen Standort wieder aufgestellt. Neben Friedrich II. wurden auch die Statuen der Generäle

eine Ausstellung in der Ostberliner National Galerie mit Werken Adolph Menzels⁶¹⁸, des Malers, der sich im neunzehnten Jahrhundert in zahlreichen Bildern mit der zwiespältigen Persönlichkeit Friedrichs des Großen beschäftigt hatte.

Heisigs Arbeiten zu Friedrich II. gehen konform mit der differenzierten Beschreibung des Königs bei Mittenzwei und folgen insoweit den Bemühungen der DDR, den preußischen Herrscher auf für den Sozialismus akzeptable Weise in die eigene Geschichte einzugliedern. Wie Mittenzwei macht der Maler den Einfluss des strengen Vaters sowie die höfischen Strukturen verantwortlich für die Ausbildung des komplexen Charakters des Monarchen, der zwischen äußerster Empfindsamkeit und staatsmännischer Härte changierte.

Fritz und Friedrich; Beschäftigung mit Fritz und Friedrich

Heisig widmet Friedrich dem Großen seit 1986 drei dreiteilige Arbeiten mit dem Titel *Fritz und Friedrich* (Abb. 176) oder *Beschäftigung mit Fritz und Friedrich* (Abb. 177, 178).⁶¹⁹ Sie bestehen alle aus jeweils einem etwa maßgleichen, hochformatigen Hauptteil, das die verschiedenen bedeutsamen Lebensabschnitte des Monarchen auf simultane Weise zusammenfasst. Ihm ist jeweils ein Querformat - 1986/ 88 und 1987/ 89 rechts, 1988/ 90 links - zugeordnet sowie ein über diesem liegender schmaler Bildstreifen, der stichpunktartig Episoden aus der Vita des Herrschers erzählt. Diese Gemälde gehören zu den Kollektionen Peter Ludwigs im Ludwig Forum, Aachen, und im Museum Ludwig, Russisches Museum, St. Petersburg.

Beschreibung

Die Petersburger Arbeit (1988/ 90, Abb. 178), die nach der Wende überarbeitet wurde, präsentiert auf der Hauptleinwand linkerhand, annähernd ganzfigurig und deshalb das Hochformat in seiner Länge durchragend, den greisen König im blauen, an den Aufschlägen rot abgesetzten Uniformrock, mit dem Schwarzen Adlerorden auf der Brust und der eigenen Totenmaske in Händen. Leicht gebeugt und mit leerem Blick wendet er sich in Richtung seiner Soldaten, die von links kommend auf ihn zumarschieren. Am vorderen Rand lehnt sich ein weinender Knabe dem Betrachter entgegen. Auf seiner Schulter liegt kaum

Blücher, Gneisenau, Scharnhorst und York dort reinstalled. Vgl. Alfter: *Friedrich der Große. König zwischen Pflicht und Neigung*, 2004, S. 161.

⁶¹⁸ Adolph Menzel. *Gemälde, Zeichnungen*. National Galerie Berlin Ost, Staatliche Museen, 1980.

⁶¹⁹ Eine weitere Leinwand mit dem Titel *Fritz und Friedrich* entsteht 1996 (Abb. 179).

sichtbar die Hand eines hinter ihm stehenden Mannes, dessen Gesichtszüge nur grob angedeutet sind. Er trägt einen Dreispitz und weist mit dem Zeigefinger auf eine nur skizzenhaft wiedergegebene Szene im Mittelgrund, um die sich alles dreht und die dennoch nichts als eine weiße Rundform auf rotem Fond vorführt.

Ohne Kenntnis der vorausgegangenen Versionen würde sich dieses Sujet allein über die von außen in den Bildraum hineinreichende Malerhand erschließen, die auf eine helle Tafel schreibt: „1730 in Küstrin. Hinrichtung des armen Freundes Katte“. Im Hintergrund streckt sich der in Licht getauchte Oberkörper eines Menschen aus einer roten Wand heraus, die zugleich die Leinwand an ihrer rechten Seite begrenzt. Vor dieser Mauer tut sich eine Leerstelle auf. Zwischen dem Schauplatz im Mittelpunkt und einem vor dem blau-roten Hintergrund erscheinenden Totenkopf liegt ein in Stücke aufgeteiltes Tortenrund auf grünem Grund.

Auf der unteren Leinwand links zieht die oben genannte Infanteristenformation in breiter, sich zum Hintergrund perspektivisch verjüngender Diagonale in Leserichtung voran, ungeachtet der um sie herum einschlagenden Granaten und der bereits auseinanderbrechenden vorderen Reihen. Es sind nicht mehr die blauen, rot paspelierten Uniformröcke mit den weißen Hosen und die hohen, blechbeschlagenen Grenadiersmützen⁶²⁰, die hier den Farbton angeben, sondern das in starkem Kontrast zum abgedunkelten Kolorit der Hauptszene stehende weiß-gelbe Inferno der Explosionen. Der schmale Streifen über dem Schlachtfeld zeigt von links nach rechts den Kopf eines wiehernden Schimmels, eine weitere Grenadiersmütze, die Schatten von zum Teil verbogenen Fenstergittern auf dem Gesicht eines Gefangenen, preußisches Fahmentuch mit dem schwarzen Reichsadler und eine düster verhüllte Gestalt. Breitflächig aufgetragene Farbe - vor allem im Hintergrund - trägt zur Konzentration auf das Wesentliche bei.

Zu den Motiven

Eine frühere Fassung von 1986/ 88 unterscheidet sich von den späteren vor allem in der differenzierteren Darstellungsweise, verzichtet aber nicht auf die Gleichzeitigkeit zeitunterschiedlicher sowie über die Realität hinausgehender Szenen. So präsentiert sie beispielsweise auf der Haupttafel einen Innenraum, in dem die Hinrichtung spielt, obwohl sie tatsächlich im Hof der Festung stattfand.

⁶²⁰ Die schwefelgelbe Grenadiersmütze war aus Stoff und in ihrem vorderen Teil mit einem Metallschild beschlagen. Vgl. Berckenhagen/ Wagner, S. 96.

Über dem Knaben Katte ist hier deutlich ein schwarzes Grabkreuz zu erkennen, auf dem gerade das Schild mit der bekannten Inschrift beschrieben wird. Die zentrale Szene zeigt das Opfer mit verbundenem Kopf, entblößtem Oberkörper, schwarzer Hose, wie es auf einem roten Zifferblatt kniet. Zwischen ihm und dem im Hintergrund abgebildeten Totenkopf findet sich eine mit Kandelabern geschmückte Tafel, an der Herren in dunklen Anzügen und weißen Perücken sitzen. Selbst die aufgesteckten Kerzen sind zu erkennen. Anstelle der Mauer späterer Fassungen fügt Heisig an dieser Stelle den Reichsadler in einem Medaillon hinzu.

Einzigartig bleibt hier ein Kopf in Untersicht und mit geschlossenen Augen am unteren Bildrand. Bei ihm handelt es sich entweder um den ohnmächtig gewordenen Kronprinzen, der den Anblick der Exekution nicht ertragen konnte⁶²¹, oder, was wahrscheinlicher ist, um das Haupt des getöteten Freundes. Die Geste, mit der der Knabe seinen Kummer hinter vorgehaltener Hand zu verbergen versucht, findet sich auch 1984/ 85 auf einer Zeichnung Heisigs für Anna Seghers Roman *Das siebte Kreuz* (Abb. 181).

In Abweichung von der beschriebenen blutigen Schlacht (1988/ 90) finden die hier vergleichsweise harmlosen Kämpfe unter blauem Himmel auf einer grünen Wiese statt.⁶²² Die auf Friedrich eingeschworenen Männer sind durch nichts von ihrer Pflichterfüllung abzuhalten. So folgen sie dem zackig voranmarschierenden Korporal, einige fallen. Das von zwei Putti getragene Banner mit der Inschrift 'Vivat Fridericus Victoria' ist als Allegorie auf die siegreich geführten Kriege zu verstehen. Es jubelt den Erfolg herbei, als verdiene der Regent, der seine Leute mit Gewalt rekrutierte, um die Expansion Preußens voranzutreiben und den eigenen Führungsanspruch in Europa zu festigen, besonderen Beistand. Im Widerspruch zu seiner Fortune steht das Elend seiner Untertanen. Sie waren bereit gewesen, mit ihrem Leben für seine und die machtpolitischen Interessen seiner Nachfolger bis 1945 einzutreten.⁶²³

Der schmale Filmstreifen über dem Schlachtengemälde stellt wie in der Petersburger Fassung von 1988/ 90 fünf kleine Szenen dar: das Pferd, den

⁶²¹ Vgl. dazu Johannes Kunisch: *Friedrich der Große. Der König und seine Zeit*, 2004, S. 43.

⁶²² Schon seit 1964 beschäftigt sich Heisig in seinem druckgraphischen Œuvre mit dem Thema. Vgl. *Neben drei Soldaten explodiert eine Granate* (Abb. 180).

⁶²³ Gillen vergleicht das Regiment Friedrichs mit dem Adolf Hitlers, der seine Soldaten ebenfalls auf seine Person und nicht auf Gott und Vaterland einschwor, was die Untergebenen in eine Art persönlicher Abhängigkeit brachte. Vgl. Gillen, 2005, S. 196.

Vater, den Prinzen hinter Gittern, Männer mit langen, weißen Meerschampfeifen und - als letztes - La Barberina⁶²⁴, in die der Kronprinz - hier in Rückenansicht - verliebt war. Die Tänzerin aus Parma symbolisiert dessen Vorliebe für das Theater und die schönen Künste.

Bis heute geht die Forschung davon aus, dass sich der Monarch nach seiner Thronbesteigung nicht mehr hat malen lassen.⁶²⁵ Seine tatsächlichen Züge sind erst wieder von Johannes Eckstein erfasst worden, der am 17. August 1786 die Totenmaske abnimmt (Abb. 182). Für das Bildnis des Königs greift Heisig auf diese Maske bzw. auf Darstellungen Menzels zurück (Abb. 183), für den Kronprinzen auf das Jünglingsporträt von Antoine Pesne aus dem Jahr 1728 (Abb. 184) und für die Barberina auf ein Bildnis um 1745 von gleicher Hand (Abb. 185). Der Künstler stellt sie in verkleinerter und seitenverkehrter Form nach, wobei er die Robe mit dem tiefen Dekolletee, die stofflichen Besonderheiten der dem Rock applizierten Blüten oder des zu ihm kontrastierenden Überwurfs bis ins Detail imitiert. Selbst die Haltung der jungen Frau entspricht Pesnes Entwurf, sowie das Tamburin in der erhobenen Hand. Mit der Torte bezieht sich Heisig, mit dem Abstand des sozialkritischen Chronisten, auf ein Gemälde von 1737/ 38, das dem Polen Georg Lisiewski zugeschrieben wird und das Tabakskollegium des Vaters, eine eher karg gedeckte Tafel, sehen lässt (Abb. 186). Von diesem Vorbild übernimmt er sogar die beiden - ihrer gesellschaftlichen Geltung entsprechend klein gehaltenen - Diener, die noch nicht einmal zu den auf dem Kuchen sitzenden `Herren` hinaufreichen.

Deutung

Das dreiteilige Werk stellt eine das Leben Friedrichs und seine Entwicklung beeinflussende Schlüsselszene in den Mittelpunkt der Betrachtung. Der Leutnant Hans Hermann von Katte hatte den Versuch des Kronprinzen, sich dem strengen und zur Gewalttätigkeit neigenden Regiment seines Vaters durch die Flucht nach England zu entziehen, unterstützt und gedeckt. Friedrich Wilhelm I. fühlte sich vom eigenen Sohn verraten und hintergangen und betrachtete das Vorhaben der

⁶²⁴ Barbara Campanini, Künstlernamen La Barberina, 1721 - 1799, geboren in Parma.

⁶²⁵ Ausst.-Kat. *Friedrich II. und die Kunst*, 1986, S. 5. In ihrer Untersuchung zur Darstellung Friedrichs des Großen in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts weist Saskia Hüneke dagegen darauf hin, „daß die meisten Künstler, die wesentliche Porträts Friedrichs II. schufen, trotz seiner Ablehnung [, Modell zu sitzen,] Gelegenheit hatten, das Gesicht des Königs im Gespräch und bei öffentlichen Auftritten zu studieren.“ Hüneke: *Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1997 - 1998 (2001), S. 61.

jungen Leute als Fahnenflucht und „Desertionskomplott“⁶²⁶, Verbrechen, die er vor allem aus außenpolitischen Gründen nicht hinnehmen konnte. Beide wurden vom Kriegsgericht zu lebenslanger Festungshaft verurteilt. Da der Thronfolger für den Hof unentbehrlich war, wurde er später begnadigt, das Urteil gegen seinen Freund aber wurde vom König aus politischen Erwägungen revidiert und in Tod durch Enthauptung umgewandelt.⁶²⁷ Um den Sohn wegen seines Ungehorsams nachhaltig zu disziplinieren, musste der die im Hof des Gefängnisses von Küstrin stattfindende Vollstreckung von seiner Zelle aus mit ansehen.⁶²⁸ Dem Künstler dient das traumatisierende Erlebnis der Exekution als Schlüssel zum Verständnis des sich zugleich schöngeistig und menschenverachtend-zynisch⁶²⁹ entwickelnden Charakters des späteren Monarchen.⁶³⁰

Die Bilderzählung verschränkt die verschiedenen zeitlichen Ebenen miteinander: die Festungshaft des Jugendlichen mit dem ein Exempel statuierenden Vater⁶³¹, den Vollzug der Todesstrafe 1730 mit den später geschlagenen Schlachten. Dabei steht Friedrich mit den unbeteiligten Zügen eines alten Mannes⁶³² über der Situation, als wolle er die prägenden Ereignisse noch einmal vor seinem inneren Auge Revue passieren lassen. Das Drama seiner Kindheit ist mit dem mahnenden Zeigefinger des Erwachsenen sowie mit dem vor das Auge gepressten Handrücken des Knaben, der das Weinen zu verbergen sucht, skizziert. Die Torte als Sinnbild der Tafel bzw. des Tabakskollegiums des Soldatenkönigs - ein allein aus der ersten Version von 1986/ 88 herzuleitendes Motiv -, bei dem die politischen Ratgeber gehört wurden⁶³³, könnte die spartanische Lebensführung des Vaters im Gegensatz zum Großvater, Friedrich I., symbolisieren.⁶³⁴ Das Backwerk wird nämlich nicht verzehrt, wie es ihm und

⁶²⁶ Vgl. Jürgen Kloosterhuis: *Katte: Ordre und Kriegsartikel: aktenanalytische und militärhistorische Aspekte einer „facheusen“ Geschichte*, 2006, S. 67.

⁶²⁷ Vgl. Mittenzwei, 1980, S. 21.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 21, 23.

⁶²⁹ Vgl. ebd., S. 21. Vgl. auch Kunisch, S. 113, und Rudolf Augstein: *Preußens Friedrich und die Deutschen*, 1981, S. 117.

⁶³⁰ Vgl. Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

⁶³¹ Nur für die Fassung 1987/ 89 kann über den Abgleich mit Gemälden des Hofmalers Antoine Pesne (1683 - 1757) mit Sicherheit gesagt werden, dass es sich bei dem hinter dem Knaben stehenden Mann um dessen Vater Friedrich Wilhelm I. mit Kommandostab und Kürass handelt (Abb. 187).

⁶³² Auf dem Gemälde *Fritz und Friedrich*, 1996, ist der Monarch mit den Zügen seiner Totenmaske abgebildet. Eine Lithographie des frühzeitig sklerotisierten, an Gicht und Malaria quartana leidenden Friedrich entsteht im Nachgang zu dem Gemälde 1997 (*Friedrich der Große*, Abb. 188). Angaben zur Pathologie des Monarchen bei Dieter Alfter, 2004, S. 110, 111.

⁶³³ Vgl. Christopher Clark: *Preußen: Aufstieg und Niedergang 1600 - 1947*, 2006, S. 107 - 111.

⁶³⁴ Vgl. Mittenzwei, 1980, S. 7 - 12.

dem zur Ausschweifung neigenden Kronprinzen wahrscheinlich gefallen hätte, sondern man sitzt in übertragenem Sinne darauf. Auf einer zweiten Ebene könnte es auch als das preußische Reich verstanden werden, dem das ein oder andere, durch Kriege erbeutete 'Tortenstück' hinzugefügt wurde.

Die sich aus einem in der Mauer unsichtbar bleibenden Fenster lehrende Erscheinung ist - wie die Gesprächsrunde des Vaters - bis zur Unkenntlichkeit abstrahiert, lässt sich aber mit Hilfe eines Kupferstichs aus friderizianischer Zeit entschlüsseln: Dort beugt sich der Kronprinz aus dem Fenster seiner Zelle und streckt die Arme nach dem im Hof knienden Freund aus (Abb. 189). Weiß als Farbe der Unschuld bindet die beiden Jünglinge zusammen. In scheinbarer Absichtslosigkeit formt das Zopfband des greisen Monarchen zusammen mit der verschatteten Rückenlinie des jungen Mannes ein Kreuz, das an die Zeichnung des 'kleinen' Soldaten in *Gestern und in unserer Zeit*, 1974/ 2005 (Abb. 39b) erinnert. Bei dem unter dem schwarzen Tuch verborgenen Gebilde wird es sich wahrscheinlich um den Leichnam des Leutnants handeln. Insignien wie Fahne, Wappen und das verschlungene Signet des Königs 'FR' für Fridericus Rex, die den hinter Gittern sitzenden Jüngling umgeben, sind zusammen mit der Mütze seines Regiments Ausdruck der Staatsraison, die seiner freien Entfaltung enge Grenzen setzt. Allein der Kopf des Lieblingspferdes Condé erinnert an die sensible, menschliche Seite im Charakter des Monarchen.⁶³⁵

Vor seinem versteinerten Blick ersteht aber nicht nur das eigene, sondern auch das Schicksal seiner Truppen, die er in unzähligen Gefechten opferte, und von denen er nur durch die schwarze, in diesem Zusammenhang wie ein Trauerrand wirkende Bildbegrenzung getrennt ist. Die Männer rücken über die Gefallenen hinweg in breiter Front nach, die - als Diagonale angelegt - sinnbildhafter

⁶³⁵ Ein schmales Hochformat von 2001/ 03 mit dem Titel *Damals in Küstrin als Katte sterben mußte* (Abb. 190) liest sich wie eine Ausschnittvergrößerung der hier analysierten Tafel. Vom Rand angeschnitten ist der alte Friedrich zu sehen, der sich jetzt der gegenüberliegenden Wand zuwendet. Neben einem einen Innenraum - die Gefängniszelle von Küstrin - andeutenden kleinen Tisch, auf dem ein Kerzenleuchter als Gleichnis der Vanitas abgestellt ist, liegt im Vordergrund der in Aufsicht gezeigte arrestierte Prinz mit vor dem Gesicht gefalteten Händen auf den Knien. Im Mittelgrund öffnet sich der helle, aber von hohen Mauern eng umstellte Gefängnishof. Analog zu seinem Freund kniet hier - auf dem nur durch rote Farbe angedeuteten Zifferblatt der Urfassung - Hans Hermann von Katte. Anders als die eher zeichenhaft gereihten Chiffren der früheren Versionen grenzen die gegeneinandergestellten kantigen Architekturen den durch das Format ohnehin beengten Bildraum weiter ein und spielen so auf die ausweglose Situation an. Der Kniefall des Kronprätendenten entspricht - nach Mittenzwei - den historischen Tatsachen. Von höchster Stelle sei Ordre ergangen, dass der die Zeremonie begleitende Feldprediger den Jüngling dazu „animieren sollte, um Gott mit tränendem Herzen um Vergebung zu bitten.“ Mittenzwei, 1980, S. 21.

Ausdruck für die von Friedrich entwickelte und aus taktischen Gründen bevorzugte 'schräge Schlachtordnung'⁶³⁶ ist. Sie garantierte Beweglichkeit und Reaktionsschnelligkeit im Einsatz und verhalf Preußen häufig zum Sieg. Im Durcheinander der Fallenden und Verwundeten in den ersten Reihen offenbart sich die Richtigkeit von Eberhard Roters' Diktum, alle militärische Disziplin trage das Chaos bereits in sich.⁶³⁷

Der Tod des Friedrich

Zwischen 1992 und 1993 sind drei Werke dem Ableben des Monarchen gewidmet. Zwei schmale Hochformate in Privatbesitz erhalten die Titel *Der Tod des Friedrich*, 1992 (Abb. 191), und *Tod und Gloria des großen Königs*, 1993 (Abb. 192). Das Diptychon von 1993 aus der Sammlung Henri Nannen in Emden mit der Bezeichnung *Gloria und Tod des großen König* (Abb. 193) zeigt im querformatigen Hauptteil den bekannten Truppenaufmarsch, konzentriert sich im dazugehörenden linken, jetzt etwas breiteren Hochformat aber ebenfalls auf die Figur des Alten Fritz.

Beschreibung

Die Kompositionen sind alle von der Gestalt des preußischen Fürsten beherrscht, der sich ganzfigurig oder - wie in der Emdener Fassung - in angeschnittener Dreiviertelansicht einem ihm zu Füßen stehenden Sarg zuneigt. Wieder trägt er den blauen Rock, den Orden auf der Brust und in der Linken einen Stock, auf den er sich stützt. Im nach oben offenen, vom Vorder- in den Mittelgrund gekippten, grauen Sarkophag befindet sich ein mit den Füßen zum unteren Rand weisendes Skelett, auf dem ein Dreispitz abgelegt ist. Den Kopf zum Betrachter gewendet, den Hut gelüftet, scheint der Alte den Außenstehenden zu grüßen und gleichzeitig dem Toten seine Reverenz zu erweisen.

Die einfache Szene spielt in allen Varianten in einem engen Innenraum. In der Fassung von 1992 ist im Hintergrund ein großes, von üppigem Goldrahmen gehaltenes Gemälde ausschnittsweise zu sehen. Als Bild im Bild zeigt es die

⁶³⁶ Die 'schräge Schlachtordnung' war, lt. Gillen, eine Neuerung preußischer Militärtaktik, die den Sieg von Friedrichs Truppen über die Österreicher bei Leuthen am 6. Dezember 1757 erst möglich machte. Vgl. Gillen, 2005, S. 197. Diese Taktik „baute auf dem Prinzip der Umfassung auf, bei der ein verstärkter Flügel der Armee den Gegner in die Seite faßte und ihn, noch ehe er sich auf die geänderte Lage einstellen konnte, aufrollte.“ Karl Otmar von Aretin: *Friedrich der Große, Herrscher zwischen Tradition und Fortschritt*, 1985, S. 99, 100.

⁶³⁷ Roters: *Schlesisches Himmelreich - Preußische Hölle oder: Die Tiefe der Erinnerung*; in: Ausst.-Kat. *Bernhard Heisig. Retrospektive*, 1989, S. 82.

bekannte, jetzt aber auf einzelne Pinselstriche und Farbflächen reduzierte Schlachtenformation. Das schmale, durch den Sarg und die Gestalt Friedrichs zusätzlich betonte Hochformat wird allein durch die waagerechten Linien des Goldrahmens optisch verkürzt. *Tod und Gloria des großen Königs*, 1993, kombiniert den alten Herrscher mit einer, auf einer schwarzen, hochkant in die helle Zimmerecke gekippten Trage auf dem Bauch liegenden Person. Die trägt eine lilafarbene Latzhose über einem schwarzen Hemd, die nackten Arme hat sie um den Kopf gelegt. In der Emdener Fassung aus dem gleichen Jahr steht der Monarch zwischen dem Sarg und einer männlichen Halbfigur, die in Richtung des Sarges schaut.⁶³⁸ An der Raumrückwand hängen Porträts aus der Zeit, von denen sich eines in einem polierten Möbelstück spiegelt.

Zu den Motiven

Da Friedrich nach seinem Tod 1786 zunächst auf Schloss Hohenzollern in Hechingen bestattet worden war, wohnt er in dieser surrealen Bildsituation der Umbettung des eigenen Leichnams in die für ihn schon zu Lebzeiten gebaute Gruft in seiner Potsdamer Residenz Sanssouci am 17. August 1991 bei. Ein Foto, das den Blick in den offenen Sarg zeigt, regte Heisig zu diesem Bild an.⁶³⁹ Tatsächlich hatte es beim Abladen von der Lafette in Sanssouci ein Missgeschick gegeben. Der Deckel des Sarkophags sprang auf und gab den Blick auf die sterblichen Überreste des Monarchen frei. Diese Gelegenheit nutzte ein Journalist, um die Aufnahme zu machen, die zwar nicht publiziert werden durfte, die er aber an Heisig weitergab.⁶⁴⁰

Darüber hinaus könnte das Gemälde *In Begleitung des Marquis d'Argens inspiziert Friedrich der Große den Bau der Gruft im Park von Schloß Sanssouci*, 1780 von Johann Christoph Frisch gemalt (Abb. 194), inspirierend gewirkt haben. Auch Menzel porträtierte den Herrscher an einem geöffneten Sarg, dem seines

⁶³⁸ Auf der Hauptleinwand wird die Schlachtenformation in großer räumlicher Distanz zum auf hoher Warte stehenden Betrachter variiert. Der überschaut die hintereinander marschierenden Reihen, wobei er einige Soldaten von der Seite, andere direkt von oben wahrnimmt. So sieht er einerseits gegen die hochaufragenden Grenadiersmützen, zum anderen aber in perspektivischer Verkürzung von oben auf sie herab, so dass hinter den hohen Messingschilden die roten Hüte mit ihrem eisernen, den Schädel schützenden Kopfkreuz sichtbar werden (vgl. dazu Aretin et al., S. 95). Obwohl das Blut der Kämpfenden das Schlachtfeld färbt, wird der Ruhm des Königs sowohl im Titel als auch auf dem erneut über die Szene gehaltenen Vivatband beschworen. Das strahlende Preußisch-Blau des Himmels verdüstert sich, je näher es der Tafel mit dem Bildnis des Königs kommt, um schließlich, ausgehend von einem Feuer am Boden, in einer schwarzen Rauchwolke zu verschwinden.

⁶³⁹ Vgl. Eberhard Roters: *Der Maler und sein Thema*; in: Ausst.-Kat. *Bernhard Heisig. Zeiten zu leben*, 1994, S. 17.

⁶⁴⁰ Gespräch mit Rüdiger Küttner, Galerie Berlin, Berlin, 24. 2. 2006.

Großvaters, des Großen Kurfürsten, bildet ihn mit einem Gehstock ab und verleiht ihm überdies die eigenen Züge (Abb. 195). Die Attitüde, mit der der Regent bei Heisig den Hut zieht, findet sich auch bei Johann Heinrich Christoph Franke, der *Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg* malt (Abb. 196).

Deutung

So wie es die Vivatbänder über den Schlachtenszenen sowohl 1992 als auch im Diptychon zeigen, werden Ruhm und Glanz des Alten Fritz` im zwanzigsten Jahrhundert erneut beschworen. Dazu lässt Heisig den Monarchen am eigenen Sarg auferstehen und umgibt ihn mit seinem Heer und den Ahnen. Nur einmal bindet er ihn in die Gegenwart ein, indem er ihn mit der auf der Trage liegenden jungen Frau kombiniert⁶⁴¹. Sie kümmert sich weder um seine Nähe noch seine Berühmtheit, sondern reagiert in der für die Jugend `unserer` Zeit typisch antiautoritären Weise. So wendet sie sich von der martialischen preußischen Geschichte, den ordengeschmückten Uniformen, schweren Goldrahmen und blutigen Kriegen ab, als interessiere sie sich nicht für die Vergangenheit. Während die Rückschau auf Vorfahren und geschlagene Schlachten einen gänzlich konservativen Rahmen schaffen, brechen ihre legere Kleidung und entspannte Haltung die starren Rituale vergangener Epochen auf und stellen sie in Frage.

Über das Elend der Macht

In einem Gemälde mit dem Titel *Über das Elend der Macht* (Abb. 197) von 2004/05 konzentriert sich Heisig allein auf die bekannte Schlachtenformation und stellt sie noch einmal aus einer anderen Perspektive dar. Dazu rückt er den den gesamten Hintergrund der Beisetzungsszene ausfüllenden, nur mehr angedeuteten Prunkrahmen mit den auf ihren obersten Befehlshaber zumarschierenden Soldaten nah an den mit dem Rücken zum Betrachter stehenden Monarchen heran. Ohne jede innere Beteiligung wendet der sich jedoch von seinen Männern ab und bemerkt demzufolge nicht, dass die explodierende Granate einigen von ihnen den Tod bringt, sie aber auch beginnen, sich vom Joch der Abhängigkeit zu befreien. So treten sie in der über das friderizianische Zeitalter hinausweisenden Szene aus dem goldenen

⁶⁴¹ Vgl. Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll. Bei dieser jungen Frau handelt es sich um eine sonnenbadende Studentin, die Heisig einmal während einer Seminarpause beobachtet und später gemalt hat. Zeugnis von dieser Begegnung gibt das Werk *Arbeitsnacht* von 1994, wo sich der Maler selbst en face darstellt, die junge Frau aber wiederum in der bekannten Pose im Vordergrund zeigt. Vgl. Ausst.-Kat. *Geisterbahn*, 1995, S. 47.

Rahmen heraus, in den die Feudalherrschaft sie über Jahrhunderte gepresst hatte, wobei der nervöse Pinselduktus die Auflösungstendenzen unterstreicht.

Dieses sozialkritische Bild erinnert in nichts mehr an die Fassungen der achtziger und neunziger Jahre, die sich dem Charakter des Preußenkönigs und seinen seelischen Verwundungen widmeten. Hier geht es allein um den von Heisig als negativ konnotierten Begriff der Macht. Diese Macht bildet sich in der Starre und den empfindungslosen Zügen des Feldherrn ebenso ab wie in der Unterdrückung und Ausnutzung der Massen. Die Macht, die hier gemeint ist, entsteht in feudalen Strukturen durch den Anspruch, die eigenen Interessen mit Gewalt und ohne Rücksicht durchzusetzen. Die 'Sprengung' des Rahmens durch die Soldaten ist der Beginn eines Aufbruchs, der sich in den Revolutionen des neunzehnten Jahrhunderts fortsetzt.

2.2.3. Zum Nationalsozialismus

In dem ihr eigenen Geschichtsverständnis lehnte die DDR jede Mitschuld an der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands, der Allianz von Faschismus und Kapitalismus⁶⁴², ab. Ihre Bürger waren, sofern sie nach dem Krieg nicht umgehend in den Westen gegangen waren, von den Sowjets entnazifiziert worden. Einfache Nazis oder Mitläufer blieben straffrei, ihre Vergangenheit wurde sogar ausgeblendet, sofern sie bereit waren, sich für den Aufbau des Sozialismus zu engagieren. Weil aber in West-Deutschland wegen einer äußerst lückenhaften Entnazifizierung viele ehemalige Nationalsozialisten⁶⁴³ den Sprung in die Leitungsebene von Politik und Wirtschaft geschafft hatten, fühlte sich die DDR stets als das 'bessere', dem kapitalistisch gebliebenen Westen moralisch überlegene Deutschland.⁶⁴⁴ So wurde

„der »Antifaschismus«, wie er sich [während der nationalsozialistischen Herrschaft] im Verständnis der illegalen kommunistischen Partei und im Exil herausgebildet hatte, [...] zu einer Art von Staatsraison der DDR, die sich in ihrer Existenz direkt auf das »Vermächtnis« der politischen Häftlinge in den Konzentrationslagern berief, [...]“⁶⁴⁵

⁶⁴² Ulrich Herbert und Olaf Groehler konstatieren, dass die DDR die NS-Politik auf „die Eroberungs- und Herrschaftspläne des deutschen Imperialismus, letztlich des deutschen Großkapitals“ zurückführt. In: *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten*, 1992, S. 23. Vgl. auch Werner Bergmann et al.: *Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland*, 1995.

⁶⁴³ Vgl. ebd., S. 9 - 11.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd., S. 24.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 20.

In der Bundesrepublik dagegen wurde nach einer Phase des Verschweigens und Verdrängens mit Beginn der Kriegsverbrecher-Prozesse Anfang der sechziger Jahre und den ein paar Jahre später beginnenden Studentenunruhen an einer Aufarbeitung der Verbrechen des Nationalsozialismus gearbeitet.

Mit dem Nationalsozialismus und den in seinem Namen begangenen Verbrechen hatte sich Bernhard Heisig vor 1989 in der Lithographiefolge *Der faschistische Alptraum*, 1965/ 66, beschäftigt. Ende der sechziger Jahre malte er mit *Festung Breslau - Die Stadt und ihre Mörder* (Abb. 17) das wichtigste Bild zum Thema. Nach 1989 wendet er sich unter Vermeidung klassenkämpferischer Anspielungen erneut diesem Sujet zu und thematisiert jetzt auch offen die Verfolgung der Juden.

2.2.3.1. Breslau

Breslau, Heimatstadt des jugendlichen Heisig, die er in den letzten Kriegsmonaten 1945 als Festung gegen die Eroberung durch die Sowjets zu verteidigen hatte, hat den Maler existentiell geprägt. Zwischen 1968 und 1980 haben ihn gerade die letzten Tage der Stadt vor ihrer nahezu vollständigen Zerstörung immer wieder beschäftigt.⁶⁴⁶ Er malte die personifizierte schlesische Hauptstadt als geschändete nackte Frau, kopfunter an ein Bettgestell gefesselt, den Gauleiter Hanke in der hellbraunen Uniform eines SA-`Goldfasan`. Feige verkriecht der sich unter seiner Mütze. Ein Zivilist, der mit den Bolschewiken paktiert haben soll, wie ein um seinen Hals hängendes Schild sagt, wird stranguliert.

Als sich Heisig 1997 - fast zwanzig Jahre später - wieder Breslau zuwendet, haben sich Format, Komposition und Inhalt völlig verändert. Erst als anlässlich seines achtzigsten Geburtstags 2005 und der Retrospektive in Leipzig, Düsseldorf und Berlin eine zusätzliche Ausstellung in Breslau ins Auge gefasst wird, kommt er in Anlehnung an die früheren Gemälde noch einmal auf das Festungsthema zurück.

⁶⁴⁶ Vgl. Lichtnau, S. 124 - 145; vgl. auch Gillen: *Festung Breslau*; 2005, S. 161 - 164.

Die Breslauer Dombrücke

Beschreibung

*Die Breslauer Dombrücke*⁶⁴⁷, 1997 (Abb. 198), ein schmales Hochformat, bietet dem Betrachter von seinem erhöhten Standpunkt aus eine nahezu zentralperspektivische Ansicht des titelgebenden Bauwerks und der dahinter liegenden Stadt. Eine Spirale aus Filmstreifen - wie sie in *Menschen, Kriege, alter Maler* vorgestellt wurde - deren einzelne Piktogramme allein Münder und Augen in ständigem Wechsel zeigen, durchragt als Hauptmotiv fast die gesamte Leinwand und lenkt den Blick auf den im Hintergrund brennenden Ort mit den Türmen des Domes und der Kreuzkirche. Über eine schräg durch den Vordergrund führende Straße, die links von einem grauen Stadthaus gesäumt ist, läuft die bekannte Rückenfigur in das Bild hinein. Sie befindet sich in Augenhöhe des Rezipienten, was auf eine Verschiebung der Perspektiven innerhalb der Szene hinweist. Neben ihr schweben zwischen Pickelhaube und Wehrmachtshelm Blasinstrumente im Raum, die bis an den unteren Bildrand reichen. Zwei blasse Schädel sind zwischen dem Zelluloidstreifen und der angeschnittenen Hauswand eingeklebt. Als blickführend wirkt die gelbe Farbe, die von den Trompeten über die Pickelhaube und den Turm pfeilförmig in die Tiefe vordringt. Dort trifft sie sich mit dem Blau der Brückenkonstruktion, um sich - in komplementärem Farbklang - von orange über dunkelrot zum Stadtbrand zu entwickeln.

Zu den Motiven

Dieses Bild bezieht sich auf die linke Leinwand des Triptychons *Schlagerparade mit Rücksichten* aus dem Jahr 1993 (Abb. 76) und der darunterliegenden Fassung mit dem Titel *Rücksichten* von 1986/ 89 (Abb. 200). Auf sie vor allem, weil dort Schädel, Helme und Trompeten als Vanitassymbole und Stillebenmotive vor einem vergleichbaren Turm in den Raum gestellt werden.⁶⁴⁸ Damals läuft der Film in Endlosschleife im Kopf eines schreienden Kindes oder Jugendlichen ab, aus dem er direkt hervorzugehen scheint.

Deutung

In einer hybriden Mischung aus Stadtansicht, Selbstporträt, Stilleben und Historienbild verschmilzt die der Realität entsprechende Topographie Breslaus in

⁶⁴⁷ Ein weiteres Bild zeigt die Brücke 2002 aus der gleichen Perspektive, aber als Stadtansicht im Querformat (Abb. 199). Ein Foto des Bauwerks findet sich bei Davies/Moorhouse zwischen den Seiten 480 und 481 und im Ausst.-Kat. 2005, S. 162.

⁶⁴⁸ Deutlich sind die Bezüge zu dem Bild *Preußisches Stilleben*, erstmals in dieser Form 1986/ 88 (Abb. 201).

Verbindung mit dem Turm aus Augen und Mündern die Erlebnisse des Künstlers mit seinen Innenbildern zu einer über die Wirklichkeit hinausgehenden Erinnerungssikonographie. Dementsprechend werden erneut verschiedene zeitliche Ebenen - Zweiter Weltkrieg/ Gegenwart/ Jugend und Alter - in simultaner Abbildung miteinander verzahnt.

Trompeten, Pickelhauben und Stahlhelme sowie das graue, ausgebrannte Haus und der Turm aus Zelluloid versperren den Zugang zur Stadt, die weit geöffneten stählernen Bögen der Brücke, der Sog der Trompetenöffnung, der Sturmschritt des Mannes und die sich in den Stadtbrand hineindrehende Spirale aber ziehen den Blick an den Ort der Zerstörung. Im Feuer, das vom Flächenbombardement des sowjetischen Luftangriffs an den Osterfeiertagen 1945 gelegt worden war, geht das alte Breslau unter.

Mit der hier aufgebauten Wand wird eine Metapher für die von den Nationalsozialisten zur Festung erklärten Stadt gefunden, die Teil der Hinhaltestrategie Hitlers war. An so genannten befestigten Orten, zu denen auch Danzig, Königsberg und andere größere Städte im damaligen Osten Deutschlands gehörten, sollten die Kräfte des Feindes gebunden werden, um Berlin zu schützen.⁶⁴⁹ So wurde Breslau im Januar 1945 für Zivilpersonen gesperrt, die Evakuierung zum Vorboten von Flucht und Vertreibung.⁶⁵⁰ Die babelturmähnliche Zelluloidspirale, die Pickelhaube und der Stahlhelm rufen die Verwüstung der Stadt auf, die seit dem Ersten Schlesischen Krieg 1740/ 42 unter Friedrich II. zu Preußen gehörte, und erinnern an diejenigen, die zu ihrem Untergang beigetragen haben. Die Trompeten stehen sinnbildhaft für die Apokalypse, Münder und Augen geben den Schrecken der letzten Kriegsmonate wieder, verweisen aber auch auf die Propaganda, die aus den Reichslautsprechersäulen schallte.

Wird die Rückenfigur wiederum als Alter Ego des Malers interpretiert, prägt sich in ihrem Lauf in Richtung auf diese Stadt die innere Verbindung mit diesem Ort aus. Die Wand, die sich ihr entgegenstellt, kann - so gesehen - auch die überwältigende Größe der Erinnerungen ausmachen, ist aber zugleich als Hinweis auf die Unmöglichkeit einer Rückkehr unter gleichen Vorzeichen zu

⁶⁴⁹ Vgl. Konrad Fuchs: *Politische Geschichte 1918 - 1945*; in: *Geschichte Schlesiens*, 1999, S. 99. Vgl. auch Davies/ Moorhouse, S. 33 - 36.

⁶⁵⁰ Heisig kehrte aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft zunächst 1946 nach Breslau zurück, wurde aber im gleichen Jahr zusammen mit seiner Mutter nach Zeitz in Sachsen ausgesiedelt.

lesen. Den Ort, den der junge Heisig gekannt hat, gibt es nicht mehr. Die Zeit, die seit der Zerstörung Breslaus vergangen ist, spiegelt sich im Stahlhelm, den er selbst als Soldat getragen hat, und in den blassen selbstbildnishaften Zügen, die sich der Wand einschreiben. Wie im Denkmal für die Förderierten, wo die im Wortsinn 'verblichene' *Kommune* vom verlorenen Aufstand zeugt, erinnert das Selbstporträt eines der wenigen noch lebenden Zeitzeugen an den Nationalsozialismus und seine sinnlosen Opfer.

Tod in Breslau

Beschreibung

Heisig legt die hochformatige Arbeit mit dem Titel *Tod in Breslau*, 2003 (Abb. 66), über *Dombrücke (mit Christus)* von 2001/ 03 an (Abb. 202), die von der Galerie Brusberg anlässlich der 34. Art Basel 2003 in der Schweiz vorgestellt wird. Ein in Vorder- und Hintergrund geteilter Bildaufbau aus kleinteiligen Farbsetzungen führt in der Mittelachse den an das Kreuz genagelten Christus vor. Vor ihm durchstreifen langbeinige Knochenmänner die Szene. Hinter seinem Rücken entfaltet sich wieder das Panorama der Stadt. Aus großer Entfernung und aus der Vogelperspektive geht der Blick über die Dombrücke zur Oder, von der brennenden Altstadt zum scheinbar unversehrt gebliebenen gegenüberliegenden Ufer.

Nah beim Betrachter spielt sich das vom Tod dominierte Geschehen ab. So greift ein Knochenmann nach einer rotgekleideten Gestalt, ein anderer steckt seinen Kopf in die Schallöffnung einer Tuba. Ein dritter steigt aus einer Luke auf die Erde empor, ein vierter schaut nur mit dem Kopf aus einem wassergefüllten Loch heraus. In einer großen Kiste, die, schräggestellt, aus dem linken Vordergrund bis zu einer kippenden Mauer im Mittelgrund reicht, sitzen zusammengekauert, kaum als Menschen zu identifizierende Gestalten, neben der Mauer ein Soldat. Das Geschützrohr eines zerschossenen Panzers von der gegenüberliegenden Seite weist an ihm vorbei ins Leere. Am linken Rand ist die pinselführende Hand des Malers zu sehen.

Brandige Rot- und Gelbtöne, weißliche Farbe für die Knochen und dunkle für das Eisen von Panzer und Brücke erzeugen den Farbakord, der durch Himmel- und Wasserblau ergänzt wird. Größere zusammenhängende Farbsetzungen in dem sich sonst auf 'Abkürzungen' beschränkenden Werk finden sich allein für den Untergrund, die Tuba, die rote Gestalt, Christus und den Fluss. Die Anhäufung

von gleichgerichteten oder gegenläufigen Schrägen in Körpern und Linien der Komposition unterstreicht den Eindruck des Zusammenbruchs.

Deutung

Die malende Hand des Chronisten bezeugt das Geschehen. Ganz nah wird dem Betrachter der Untergang der *Blume Europas*⁶⁵¹ gebracht, wobei die Passion zum zentralen Anliegen der Arbeit wird. Hier, wo alles wankt und in den Grundfesten erschüttert ist, ragt einzig der Gottessohn aus dem Chaos empor. Stellvertretend für die geschändete Stadt und die geschundene Bevölkerung ist er an das Kreuz geschlagen. Anders als in der *Breslauer Dombrücke*, wo Trompeten und eine Vielzahl von Mündern für Lautstärke sorgen, wird hier das stille Sterben beschworen. Selbst die Tuba mit der von einem Totenschädel verstopften Schallöffnung schweigt.

Der Tod geht um und führt den in seinen roten Mantel gehüllten Kardinal und Erzbischof von Breslau, Adolf Bertram⁶⁵² ab, der, wie Heisig erzählt, für den Sieg Adolf Hitlers von der Kanzel herab gebetet haben soll.⁶⁵³ Er kommt aus den verschütteten Kellern, in die sich die Bewohner flüchteten, um dem Bombardement zu entgehen, und liegt selbst leblos in dem mit Wasser gefüllten Bombenkrater. Die Allgegenwart des Knochenmannes steht für die vielen Tode, die die Bürger dieser Stadt gestorben sind. Seine vielfältigen, behäuden Bewegungen machen ihn zum einzigen Wesen, das die Szene mit der Selbstverständlichkeit des *mors vincit omnia* 'belebt'.

Erinnerungen an vorgestern

Die Retrospektive von 2005 wird vom 18. Februar bis 2. April 2006 im Rahmen des deutsch-polnischen Jahres auch in Breslau, dem heute polnischen Wrocław, im Muzeum Narodowe, dem Nationalmuseum in der ehemaligen preußischen Provinzialverwaltung von Schlesien, präsentiert.⁶⁵⁴ Der Maler, den der Besuch in

⁶⁵¹ Breslau wurde 1613 von Nikolaus Henel von Hennenfeld als „Sonne Schlesiens“ oder „Blume Europas“ bezeichnet. Davies/ Moorhouse haben diese Bezeichnung als Titel ihres Buches gewählt.

⁶⁵² Adolf Bertram, 1859 - 1945, ab 1914 Fürstbischof der Diözese Breslau. Stirbt nach seiner Flucht aus Breslau am 6. Juli auf Schloss Johannesberg bei Jauernig in Böhmen. Vgl. *Biographisches Lexikon zum Dritten Reich*, 2002, S. 38.

⁶⁵³ Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll. Die antisemitische Haltung Bertrams offenbart sich 1938 in einem Rundbrief an die Metropoliten von Köln, München, Freiburg, Paderborn und Bamberg, in dem der Bischof seine Bedenken gegen eine Aufhebung des Boykotts jüdischer Geschäfte äußert. Vgl. Josef und Ruth Becker: *Hitlers Machtergreifung 1933*, 1983, S. 195, 196.

⁶⁵⁴ Gudrun Brüne regte nach einem Besuch Breslaus im Frühjahr 2005 eine Ausstellung im dortigen Nationalmuseum an, ein Wunsch, der vom Kurator Gillen weiterverfolgt

seiner Heimatstadt anlässlich der Vernissage sehr bewegt⁶⁵⁵, beginnt im März 2006 an zwei querformatigen Breslau-Gemälden gleichzeitig zu arbeiten. Beide tragen den Titel *Breslau (Erinnerungen an vorgestern)* (Abb. 203, 204). Fassung I sollte, unterstützt vom damaligen Kultursenator Berlins, Thomas Flierl⁶⁵⁶, als Schenkung der Stadt an das Muzeum Narodowe gegeben werden, zwei Sponsoren bei der Beschaffung der notwendigen Gelder behilflich sein. Der Plan wird jedoch nach einjähriger protokollarischer Unentschlossenheit aufgegeben. Ob dafür letztlich die sich 2007 als schwierig gestaltenden Übergabemodalitäten, die aktuellen außenpolitischen Probleme der Regierung Kaczyński mit Deutschland und/ oder Heisigs Biographie verantwortlich zu machen sind, lässt sich nicht abschließend klären.⁶⁵⁷ Inzwischen befinden sich beide Leinwände in privaten Sammlungen.

Beschreibung

In einfacher Komposition ragt, abgestützt auf den unteren Bildrand, ein aus vier Personen übereinandergetürmtes, spitzwinkeliges, leicht instabiles und den Malgrund teilendes Figurendreieck bis an den oberen Rand der Leinwand. Beherrscht von dem nur wenig aus der Mitte nach links gerückten Selbstporträt wird es an seinen Seiten von weiteren Menschen, im Mittelgrund von Gebäudezügen und links - im blutroten Hintergrund - von blauen Bögen bzw. auf der anderen Seite von dunklem, verbogenem Gestänge, einer dreigiebeligen gotischen Architektur und einem Stadtwappen begleitet.

Zur festen Basis dieser Formation gehören in der ersten Fassung - abgesehen vom Selbstporträt Heisigs - ein neben dem Maler stehender kleiner, runder Tisch, ein unter seinem Helm verborgener Soldat, der sein Sturmgewehr nach rechts, über die Bildgrenzen hinausweisend, in Stellung gebracht hat, und ein Mann in brauner SA-Uniform, der mit den Händen nach seiner Kopfbedeckung greift. Über ihnen tanzt eine Frauenfigur. Sie trägt einen langen, roten Rock, eine weiße Bluse, ihre Arme sind nackt. Das Emblem, das mit seinen grauweißen Buchstaben auf das heute polnische W-R-O-C-K-A-W, das ehemalige Breslau, aufmerksam macht, wird vom Kopf eines Mannes in Uniform zum Teil verdeckt.

wurde. Nachdem der Direktor des Breslauer Museums, Mariusz Hermansdorfer, im November 2005 die Ausstellung gesehen hatte, entschied er sich, sie für sein Haus zu übernehmen. Diese Information verdanke ich Eckhart Gillen.

⁶⁵⁵ Vgl. Preuss: *In den alten Straßen*; in: *Berliner Zeitung* vom 21. Februar 2006, S. 25.

⁶⁵⁶ Kultursenator vom 17. Januar 2002 bis 17. September 2006.

⁶⁵⁷ Für die bereits eingegangenen Gelder soll nun 'nur' je ein Zyklus von *Der faschistische Alptraum* und *Ludwig Renn: Krieg* an das Museum gegeben werden. Diese Auskunft verdanke ich Rüdiger Küttner.

Links und rechts der zentralen Gruppe befinden sich aus anderen Zusammenhängen bekannte Motive. Auf der für das Museum bestimmten Leinwand ist es links das sich küssende Paar, rechts ein weiterer Soldat mit Helm, zwei Gesichter eng beieinander, darunter ein schwarzes Kreuz auf weißem Grund.

Beide Varianten betonen das Selbstbildnis im Vordergrund. Rot eingefärbte Partien bezeichnen den Stadtbrand, die junge Frau und den Boden unter dem Militär im Zentrum. Die SA-Uniform und die Architektur im Hintergrund setzen zusammen mit dem Inkarnat gelbbraune Akzente. Schwarz und Grau stehen für Materialien aus Metall und Stein, blaue Töne für die Dombrücke, die Kleidung Heisigs in der ersten Ausführung und den Himmel über dem gotischen Haus.

Die Brücke führt von der Sandinsel zum östlichen Teil Breslaus mit dem Marktplatz hinüber, auf dem sich das spätgotische Rathaus befindet. Dessen drei zum Teil getreppte Giebel mit den deutlich erkennbaren Schmuckelementen wirken neben der Glutrote der brennenden Stadt und den grauen Ruinen der Mietshäuser zunächst wie ein an dieser Stelle unpassendes Postkartenidyll. Die Ansicht entspricht aber den historischen Tatsachen, wurde doch das Rathaus wie durch ein Wunder vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg bewahrt. Auf Einschläge in seiner Nähe aber weisen die vor seinen Mauern herabhängenden rostigen Eisenteile hin. Eine Erklärung für die akkurate Darstellungsweise an dieser Stelle könnte der Wunsch sein, an die einstige Schönheit Breslaus und den Wiederaufbau nach dem Krieg zu erinnern.⁶⁵⁸

Neben den verbindenden Gemeinsamkeiten beider Bilder gibt es auch Unterschiede, die sich vor allem im Gestus des Malers selbst manifestieren. Einmal stellt er sich bei der Arbeit dar, den Pinsel in der rechten Hand, das Kinn in die linke gestützt, das andere Mal mit vor der Brust zusammengeführten Armen. Fassung I präsentiert ihn in seinen mittleren Jahren, Fassung II als alten Mann. Die Frauengestalt wird einmal ganzfigurig, später vom oberen Rand überschritten gezeigt, so dass ihr Kopf nicht mehr zu sehen ist. Das Wappen mit dem Namen der Stadt wird in dem zunächst für Breslau vorgesehenen Exemplar relativ detailliert vorgestellt, die andere Variante lässt Einzelheiten nur erahnen.

⁶⁵⁸ Bei einer womöglich ebenfalls das Rathaus darstellenden Architektur, die der Künstler 1976 als Hintergrund für ein Bildnis seiner Mutter wählt, belässt er es, seinem impulsiven Malduktus entsprechend, bei einer silhouettenartigen Skizzierung des Baus (*Meine Mutter vor brennender Stadt*, Abb. 205).

Anders die blauen Bögen. Sie geben sich erst in Version II deutlich als Teile der Dombrücke zu erkennen. Anstelle eines brüllenden Offiziers und seines Untergebenen in Variante I erscheint auf der anderen Leinwand der personifizierte Tod in SA-Uniform neben den nur angedeuteten Überresten einer Ruine und schreienden Zivilisten am rechten Bildrand.

Zu den Motiven

Mit den beiden Breslaugemälden von 2006 wird die Überwindung des Faschismus auf eher allgemeine Weise dargestellt. Das sieht bei den ersten, im Aufbau ähnlichen, allerdings durchgehend hochformatigen, politisierenden Historienbildern zum Thema in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren anders aus. Ihre Aussage ist eindeutig antifaschistisch, und sie stellen außer den militärischen Führungspersönlichkeiten die Verbrechen, die im Namen des Nationalsozialismus von der Wehrmacht begangen wurden, zur Schau.

Das heutige, aus dem sechzehnten Jahrhundert übernommene traditionelle Stadtwappen deutet auf die Überwindung von Nationalsozialismus und Kommunismus hin, unter deren Ägide es jeweils verändert wurde. Erst nach dem Zusammenbruch des Ostblocks wurde es 1989 wegen der multikulturellen Vergangenheit der Kommune - die Spielkarte könnte auf die politischen Wechselfälle verweisen - wieder in seiner alten Form eingesetzt. Heisig führt die fünf kleinteiligen Bestandteile der Heraldik vor, ohne sie allerdings so auszuarbeiten, dass sie erkennbar wären. Allein das W für den Stadtgründer Wratilaw und der schwarze schlesische Adler sind deutlich auszumachen.⁶⁵⁹

Deutung

Dass es sich wiederum im Sinne der übermalten Tafeln von *Gestern und in unserer Zeit* (Abb. 39a, b) und *Menschen, Kriege, alter Maler* (Abb. 71) um eine Szene im Atelier handelt, wird durch den Pinsel in der Hand des Künstlers evident. Im Gestus des nachdenklichen Chronisten lässt er den Betrachter erneut an dem Film teilhaben, der vor seinem inneren Auge abläuft. Kriegshandlungen, Brand und Tod erinnern an den Untergang Breslaus, Wiederaufbau und polnische Inschrift weisen darüber hinaus in die Gegenwart.

⁶⁵⁹ Zum Wappen gehören des Weiteren oben links der böhmische Löwe, unten rechts Johannes der Evangelist und in der Mitte in einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers. Vgl. *Breslau und Umgebung*, 2008, S. 65.

Besonders hervorgehoben werden diejenigen Personen, die schon in den frühen Festungsbildern gebrandmarkt worden waren: Karl August Hanke über einer unter seinem Körper nur angedeuteten Hakenkreuzfahne und der Befehle brüllende Offizier, bei dem es sich um den Kommandanten Hermann Niehoff handeln könnte.⁶⁶⁰ Hanke, seit 1941 Gauleiter in Niederschlesien, hatte eine Kapitulation der deutschen Truppen stets abgelehnt und war nicht nur deshalb in der Variante von 1969 als 'Mörder' der Stadt bezeichnet worden. In einer grotesken Geste balanciert er seine Mütze auf den Fingerspitzen über dem Gesicht, wohl um seine Züge zu verbergen. Dieser Deutungsansatz wird durch sein Verhalten in den Stunden des Untergangs erhärtet. Er, der Durchhalteparolen ausgegeben hatte, war nach der am 6. Mai 1945 schließlich doch durchgesetzten Kapitulation nicht aufzufinden. Er hatte sich abgesetzt.⁶⁶¹

An wenigen Zivilisten wird der Fortgang des alltäglichen Lebens in der einst belagerten Stadt vorgeführt. Dabei sind die jungen Paare der ehemals für das polnische Museum bestimmten Version als Ausdruck optimistischer Zukunftsvisionen zu verstehen, während die Schreienden der anderen Konzeption auf die Qualen aufmerksam machen, die von der nach der Evakuierung in den Mauern verbliebenen Zivilbevölkerung auszuhalten waren.⁶⁶²

Über allem aber steht, sozusagen als Ausdruck einer politisch positiven Entwicklung in der Nachkriegszeit, die personifizierte Freiheit in ihrem roten Gewand. Mit ihrer linken Hand scheint sie die Brandfolie vor der Stadtansicht wegzuziehen. Der pathetische Erzählmodus mit Wappenschmuck, mittelalterlicher Giebelarchitektur und dem Voranschreiten in eine bessere Zukunft erinnert an die Tradition sozialistischer Auftragskunst, wie sie sich in der zweiten, der 'Aufbau'-Tafel von *Gestern und in unserer Zeit* von 1974, und außerdem auf der vierten Leinwand desselben Polyptychons findet, auf der die

⁶⁶⁰ Niehoff (1897 - 1980) war Generalmajor und letzter Festungskommandant der Stadt. Vgl. Davies/ Moorhouse, S. 49. Hanke (1903 - 1945), von Goebbels als treu, aber nicht übermäßig klug bezeichnet, ließ während seiner Amtszeit ca. eintausend Menschen hinrichten, weshalb er auch „Henker von Breslau“ genannt wurde. Vgl. den gleichnamigen Film von Ernst-Michael Brandt, MDR, 30. April 2006, 22.50 Uhr und *Das Personallexikon zum Dritten Reich. Wer war wer vor und nach 1945*, 2003, S. 224.

⁶⁶¹ Ihm war zunächst die Flucht aus der Festung gelungen, bei einem Gefangenentransport wurde er aber von tschechischen Partisanen getötet. Vgl. *Das Personallexikon zum Dritten Reich*, S. 224.

⁶⁶² Die Zahlen über die in der Stadt verbliebenen Bewohner schwanken zwischen 80 000 und 200 000. Vgl. Davies/ Moorhouse, S. 38, 39.

Allegorie der Liberté in Gestalt der *Kommune* erscheint. Hier wie dort ist sie als Siegerin über Krieg und Knechtschaft zu verstehen.⁶⁶³

2.2.3.2. Erschießung

Kreuze und Stern und Der Meister aus Deutschland

Die Serie der Gemälde, die Szenen aus dem nationalsozialistischen Deutschland zeigen, wird von den Varianten *Kreuze und Stern* und *Der Meister aus Deutschland*, 2001 (Abb. 206), und *Der Befehl oder das Lied von den morschen Knochen*, 2002 (Abb. 67), weitergeführt. Bei beiden handelt es sich um schmale Hochformate mit den Maßen 150 x 70 cm. Die erste Fassung befindet sich in der Sammlung Piepenbrock, die andere in der Galerie Brusberg.

Die Szene entspricht in ihrem rechten Teil dem für die übermalte dritte Leinwand von *Gestern und in unserer Zeit* (Abb. 39b) bereits beschriebenen Erschießungsmotiv, das hier nicht noch einmal kommentiert werden soll. Die Exekution wird im Bild von 2001 von einem SA-Mann, in der Fassung von 2002 von einem Wehrmichtsangehörigen ausgeführt. Eine mit 'sprechenden' Mündern bemalte Trennwand auf der linken Bildhälfte teilt den Raum dort in der Horizontalen. Im Vordergrund sind die Köpfe von Uniformierten oder Zivilisten zu sehen und der 'gezeichnete' kleine Soldat, hinter der Mauer der jüdische Maler Felix Nussbaum, das sich küssende Paar, eine karge Landschaft mit Brandherden und Marterstangen oder eine Wanduhr vor einem düsteren Himmel.

Zu den Motiven

Der Arzt und Kunsthistoriker Kei Müller-Jensen beschreibt *Die Erschießung* bei Goya (Abb. 207) als „Ausdruck des verselbständigten Todesbefehls“⁶⁶⁴, der die Soldaten den Willen des Staates mit der Mentalität von Beamten exekutieren lässt. Abgesehen von einem energischen Körpergestus sind auch bei Heisigs Tätern weder Gefühle noch Skrupel zu erkennen. Mit der Psyche dieser Männer hat sich Hannah Arendt 1963 in ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*⁶⁶⁵ beschäftigt. Sie kommt zu

⁶⁶³ Die zweite Ausfertigung ist wegen des ungenauer ausgeführten Stadtemblems, des Verzichts auf die individuellen Gesichtszüge des Kommandanten und wegen der fehlenden Liebespaare weniger emotional aufgeladen.

⁶⁶⁴ Müller-Jensen: *Das Alterswerk eine Gratwanderung*, 2007, S. 156. Wie bei Heisig ist das Erschießungskommando auch bei Goya gesichtslos und damit anonymisiert.

⁶⁶⁵ Das Buch wurde 1963 zunächst in den USA veröffentlicht, 1964 dann bei Piper in München.

dem Schluss, dass der Massenmörder Otto Adolf Eichmann, dessen Prozess sie 1961/ 62 vor Ort verfolgte, ein normales, wenngleich nicht selbständig denkendes Individuum war.⁶⁶⁶ An seinem Beispiel erarbeitet sie ein Täterprofil, dem sich Jahre später auch Harald Welzer annähert, der die 'Täter' als zunächst unbescholtene und unauffällige Bürger charakterisiert.⁶⁶⁷

Es gibt verschiedene Gemälde, die als Vorstufen in der Entwicklung des Hauptmotivs, der Erschießung, betrachtet werden können, weil sie gleichfalls die Wehrlosigkeit des Opfers durch einen Angriff von hinten demonstrieren. Sie zeigen aber noch keine Tötung.⁶⁶⁸ Dazu gehören "... *die Armee konnte sich der Verantwortung nicht länger entziehen ...*" (*Chile, 12. September 1973*) (Abb. 19)⁶⁶⁹ und *Umarmung* von 1976 (Abb. 209), die beide einen dem Rezipienten zugewandten Mann zeigen, der von einem anderen im Würgegriff gehalten wird. Was als Auslöser für das 1976 entstandene Werk zu gelten hat, kann nicht mehr festgestellt werden. Es ist das Jahr, als Wolf Biermann ausgebürgert wird und der Maler als Rektor an die Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst zurückkehrt. Möglicherweise versinnbildlicht Heisig, der sich nach acht Jahren freiberuflicher Tätigkeit wieder in den Dienst, in die 'Umarmung' dieser staatlichen Institution begibt, hiermit nicht nur die Ambivalenz seines Tuns, sondern auch den eigenen Zweifel an der Richtigkeit seiner Entscheidung.

Eine weitere Serie befasst sich ebenfalls nicht mit einer Erschießung, sondern mit der brutalen Knebelung des Gottessohnes. Die Bilder heißen 1989/ 90 *Gott mit uns* (Abb. 210) oder 1991 *Christus soll schweigen* (Abb. 211). Für das Dommuseum in Würzburg wird 2002 ein Ausschnitt aus *Der Befehl oder das Lied von den morschen Knochen* und *Gott mit uns* miteinander verbunden und bekommt den Titel *Gott sieht zu, Herr Offizier* (Abb. 212). Normalerweise verwendet der Künstler für gleiche Sujets die gleiche Bezeichnung. Hier ist aber nicht, wie anzunehmen wäre, der alte, die schlimme Tat kommentierende Jude

⁶⁶⁶ Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, 1976, S. 78, 326.

⁶⁶⁷ Vgl. Welzer, S. 106, 248.

⁶⁶⁸ Die Erschießungsszene ist eine Weiterentwicklung des Motivs eines am Maschinengewehr stehenden Soldaten von 1969 aus dem Bild *Festung Breslau (Die Stadt und ihre Mörder)* (Abb. 17).

⁶⁶⁹ Eine fast gleichnamige Graphik, *die Armee konnte sich nicht länger der Verantwortung entziehen ... Chile, 12. September 1973* (Abb. 208) führt mit dem das Doppelmotiv (Soldat und Opfer) hinterfangenden Dollarzeichen eine antikapitalistische und antiimperialistische Variante der Arbeit vor, die als Kompositionsentwurf für die Gemäldfassung entsteht. Sander, 1992, Bd. VII, S. 127, 128.

dargestellt⁶⁷⁰, der einem unsichtbar bleibenden Offizier seinen warnend erhobenen Finger entgegenhält, sondern der Kruzifixus. Von hinten unter seinen Armen durchgreifend, verschließt ihm ein einfacher Landser mit einer schwarzen Binde den Mund.

Deutung

Im Titel *Kreuze und Stern und Der Meister aus Deutschland* offenbart sich die Bedeutung des Bildes. Es geht um Meriten, Ehre und Macht, aber auch um Stigmatisierung, Qual und Tod. Beklemmung und Angst werden durch die Enge des schmalen Hochformats verstärkt, Calvarienberg (2001) oder Pendeluhr (2002) sind in diesem Zusammenhang unschwer als Memento mori zu verstehen. Alle Menschen sind unfrei. Sie sind entweder isoliert oder in Gruppen eingebunden, die eine persönliche Entfaltung nicht zulassen. Nicht einmal den Liebenden gelingt es, einen Raum für sich allein zu erobern.

Nussbaum steht stellvertretend für die Judenverfolgung im Dritten Reich, worauf der diskriminierende Davidstern hinweist. Im Gegensatz dazu ehrt das 'Eiserne Kreuz' an der Brust des SA-Mannes dessen 'Verdienste'. Die Erschießung, die Markierung eines weiteren Opfers und die verwundeten Soldaten sorgen dafür, dass der Tod zur unsichtbaren dritten Hauptfigur dieser Arbeit wird. Ihn hat Paul Celan in seiner *Todesfuge* und im Gedenken an die Schoah 1947 als „Meister aus Deutschland“ bezeichnet.⁶⁷¹

Die zweite Variante konzentriert sich auf das *Lied von den morschen Knochen* des Lyrikers, Kinder- und Jugendbuchautoren Hans Baumann. Der Text verknüpfte 1943 „das Zittern der morschen Knochen der Welt vor dem großen Krieg“ mit dem Anspruch der Dominanz der arischen Rasse. Weiter heißt es: „Wir werden weiter marschieren, wenn alles in Scherben fällt, denn heute da hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.“⁶⁷²

Opfer und Täter sind einander durch die Verschiedenheit von Körpersprache und Kleidung dialektisch gegenübergestellt. Die Haltung des einen, fast nackt und wehrlos, ist von Passivität und Schicksalsergebenheit geprägt. Der Uniformierte in seiner Aktivität und körperlichen Präsenz demonstriert die Überlegenheit der

⁶⁷⁰ Vgl. auch S. 204 - 206.

⁶⁷¹ Vgl. Celan: *Werke*, 2003, S. 63 - 66.

⁶⁷² Hans Baumann (1914 bis 1988). Der Liedtext von Baumann ist abgedruckt in: *Die Morgenfrühe*, Nr. 6, 1943.

Staatsmacht. In Erfüllung seiner Pflicht⁶⁷³ wird er nicht nur von der Regierung gedeckt, sondern sogar mit einem Verdienstorden ausgezeichnet.⁶⁷⁴

Die 'sprechende' Wand als Ausdruck der Agitation und Denunziation trennt in der Fassung von 2001 Bürger und Soldaten, lachende Nutznießer des Krieges und Verwundete von der weggesperrten Gruppe hinter ihr. Sie lässt an das Verlies der Bilder *Zwei deutsche Maler* denken, aber auch an die Mauern, die die jüdischen Ghettos von anderen Stadtbezirken trennten. Auf den Versammlungsplätzen dieser Sektoren haben sich die Menschen einfinden müssen, bevor sie zu den Exekutionsorten gebracht wurden.

In beiden Bildern kommt Heisig auf das Genre der Erschießungsbilder zurück, das sich, wie 1814 bei Goya oder 1868 bei Manet (*Die Erschießung Kaiser Maximilians*, Abb. 213), auf ein spezifisches historisches Ereignis bezieht oder, wie bei Picassos 1951 geschaffenen *Massaker in Korea* (Abb. 214), gegen die seit Urzeiten von Menschen geführten Kriege im Allgemeinen richtet.⁶⁷⁵ Während aber Goya die politischen Auseinandersetzungen zwischen Spaniern und Franzosen und deren Übermacht schildert und Manet den Machtkampf von Franzosen und Mexikanern, zeigt Heisig Taten, die sich in den eigenen Reihen abgespielt haben. Dabei abstrahiert er in der genauen Zuordnung der Täter weder vom Genozid an den deutschen und europäischen Juden noch von den Verbrechen innerhalb der Wehrmacht. Gerade weil er die deutsche Schuld thematisiert, appelliert er mit diesen Mahn- und Erinnerungsbildern an die Vernunft der Nachgeborenen. Mit der räumlichen Nähe von Opfern und Tätern und mit dem Bild des *Pflichttäters* im Kopf stellt sich wohl jedem die Frage, ob ein Täter durch die Umstände nicht auch zum Opfer, ein Opfer nicht umgekehrt jederzeit zum Täter werden kann.

⁶⁷³ In seinem Buch über *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust* stellt der wegen seiner wissenschaftlichen Methoden umstrittene Amerikaner Daniel Goldhagen 1996 die Behauptung auf, dass Erschießungskommandos nicht befohlen worden seien, sondern dass die Teilnahme an ihnen freiwillig gewesen sei. Da das deutsche Volk - bei Goldhagen wird der „gewöhnliche Deutsche“ als Täter bezeichnet - ein Volk von Antisemiten gewesen sei, habe es sich aus eigenem Antrieb zu willfähigen Mördern instrumentalisieren lassen. Vgl. Goldhagen, 1996, S. 441, 445, 446. Welzer kommt zu einem gegenteiligen Ergebnis. Befehlsverweigerung hätte Erschießung bedeutet. Vgl. Welzer, S. 117 - 132.

⁶⁷⁴ Nur in der Fassung 2001 ist der Orden am Hemd des SA-Mannes deutlich zu sehen.

⁶⁷⁵ Vgl. Jutta Held: *Die bösen Sieger. Erschießungsbilder, Historie und Avantgarde*; in: FAZ vom 21. Oktober 2000, S. VI, Tiefdruckbeilage.

2.2.3.3. Opferung

Nazialtar

Beschreibung

Das Querformat mit dem Titel *Nazialtar* aus dem Jahr 1994 und den Maßen 60 x 80 cm ist durch wenige Kompositionslinien einfach und klar gegliedert (Abb. 215). So ist der titelgebende Altar wie eine Tischplatte steil und schräg gegen die nah an den unteren Rand gerückte, gräulich-blaue Rückwand eines Innenraums gekippt, der vom schmalen Streifen eines fast schwarzen Fußbodens und einer bräunlichen Seitenwand an seiner rechten Seite begrenzt ist. Eine durchsichtige Etagere auf der linken Seite wird vom unteren Rand ebenso überschritten wie die Figur eines in Untersicht gezeigten Kahlköpfigen ihr gegenüber und erzeugt so das vertikale Gegengewicht zu der breit ins Blickfeld gerückten, unter der roten Hakenkreuzfahne verborgenen Mensa, auf der eine von gelbem Stoff nur spärlich verhüllte Frau lagert.

Sie führt die nackten, angewinkelten Arme über dem Kopf zusammen, hat das rechte über das linke Bein geschlagen. Über ihr schwebt eine Spielkarte in der Luft, die mit einem Kreuz markiert ist, mit den Füßen berührt sie das erwähnte schmale Regal. In dessen beiden unteren Fächern befindet sich eine männliche Gestalt, von der nur der Kopf und der Oberkörper in gelbem Hemd mit schwarzer Krawatte zu sehen sind. Im Fach darüber liegt ein Totenschädel und über diesem ein Stahlhelm. Das Signalrot der Fahne, von der sich das Schwarz-Weiß des Hakenkreuzes und die gelbe Bekleidung abheben, bildet die Folie für das Hauptmotiv. Daneben spielen die Inkarnatfarben, die verschiedenen hellen Mischöne für den Hintergrund und der dunkle Fußboden eine eher zurückgenommene, untergeordnete Rolle.

Zu den Motiven

Das vorliegende Motiv kann auf zwei in den siebziger Jahren entstandene Gemälde zurückgeführt werden: *Die Nazihure* von 1972 (Abb. 216) und *Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten* von 1976 (Abb. 217) bzw. auf eine Lithographie aus den sechziger Jahren mit dem Titel *Traum des Soldaten* (Abb. 164). Alle zeigen die zentrale Altarsituation, selbst wenn einmal die junge Frau und das andere Mal ein Soldat auf das Fahnentuch gebettet ist. Die Variante von 1972 ist der Nachwendefassung vergleichbar, aber positioniert den Altartisch im Freien, was zu einer stärkeren Farbigkeit der Leinwand durch Wiesengrün und Himmelsblau beiträgt. Anstelle der Spielkarte schwebt ein

Engel über der sich Prostituierten, das Regal gibt es noch nicht. Rechts im Vordergrund wird ein Kopf hinter einem von einer Hand gehaltenen Stahlhelm nur angedeutet. Der *Weihnachtstraum* ist dieser Fassung nachempfunden, legt aber den törichten, im Gegensatz zu weiteren Fassungen unversehrten, mit Ritterkreuz und Panzer spielenden Soldaten auf den nationalen Altar und stellt ihm wieder den Mann unter dem Stahlhelm zur Seite. An der Stelle des Glaskastens steht ein Christbaum.⁶⁷⁶

Weitere Vorstufen zu den *Altar*-Bildern finden sich in den Lithographien *Truppenbetreuung I* (Abb. 218) und *Nackte und Tote* (Abb. 219), beide 1965/ 66. Die Blätter zeigen eine völlig Entkleidete, die vor der Hakenkreuzfahne tanzt und damit auf die sexuelle Betreuung der Soldaten anspielt. Leicht verändert und durch die Haltung der Beine bewegter erscheint die Tänzerin von 1974/ 75 (Abb. 220), nach der von hinten das Hakenkreuz wie eine dicke Spinne greift (Abb. 221). Eine weitere Steigerung erfährt das Motiv auf der linken Tafel des Triptychons *Die Festung* (Abb. 222) von 1979/ 80, wo gleich zwei von der nationalsozialistischen Fahne hinterfangene nackte Tänzerinnen auftreten.⁶⁷⁷

Deutung

Die sich auf der Hakenkreuzfahne, das heißt mit Zustimmung - oder sogar auf Geheiß - der Nationalsozialisten räkelnde junge Frau mit den entblößten Brüsten bietet sich den Blicken des Betrachters in lasziver Körperhaltung dar. Ihr breiter, grinsend verzerrter, roter Mund legt die weißen Zahnreihen wie das Gebiss eines Raubtieres frei. Ihre Physiognomie zeigt die hässliche Fratze der Gier, ihr Körper Verführungskraft. Sie befindet sich in der Gesellschaft zweier Freier. Der eine trägt die braune SA-Uniform und ist in der Etagere wie in einem gläsernen Sarg eingeschlossen. Zusammen mit dem auf dem Regal abgelegten Helm erinnert die Form an einen Phallus. Die Spielkarte dagegen symbolisiert Käuflichkeit.

Männer und Frauen, die den Rasseidealen der Machthaber entsprachen, wurden vom Regime zur 'Nachzucht' blonder, blauäugiger Arier instrumentalisiert.

⁶⁷⁶ Das Motiv des hochkant stehenden Glaskastens ist erstmals 1986 in *Christus verweigert den Gehorsam* (Abb. 70) zu sehen und macht auf die Symbiose von Arzt und Tod aufmerksam. Eine entsprechende Motiv-'Rahmung' gibt es bei Francis Bacon, um, wie er selbst sagt, „die Figuren hervorzuheben [...], [sie zu] verdichten.“ Sylvester, S. 23. Heisigs Bilder haben damit - nach eigener Aussage - nichts zu tun. Vgl. Schreiben Heisigs vom 20. April 2008.

⁶⁷⁷ Mit einem Fahnentuch bedeckte, einem Bild Adolf Hitlers und Blumen geschmückte Tische dienten in den *Lebensborn*-Heimen tatsächlich als eine Art Altar, auf dem der arische Nachwuchs getauft wurde (Abb. 223). Vgl. Volker Koop: »*Dem Führer ein Kind schenken*«, 2007, S. 118, 124.

Gerade diese Situation scheint *Nazialtar* deutlich zu machen. Die Frau hat sich Hitlers Wunsch nach Nachwuchs „guten Blutes“⁶⁷⁸ für Deutschland hingegeben, wird aber durch die Überschreitung bürgerlichen Normverhaltens⁶⁷⁹ selbst zum Opfer der nationalsozialistischen Propaganda. Dennoch ist sie - wie die Männer an ihrer Seite und wie auch der 'Pflichttäter' - nicht allein Opfer, sondern unterstützt das Regime durch ihr Tun.

2.2.3.4. Judenverfolgung

In der SBZ/ DDR waren öffentliche künstlerische Aussagen, die Shoah betreffend, nur unmittelbar nach Kriegsende möglich, solange sich die politischen Positionen noch nicht verfestigt hatten. Die Zurückhaltung, die eine Aufarbeitung der Massenvernichtung der Juden im Dritten Reich letztlich unmöglich machte, ist aus den politischen Umständen der Zeit zu erklären. Während der Westen Deutschlands die nationale Schuld thematisierte und sich unter dem damaligen Bundeskanzler Konrad Adenauer schnell zu einer zumindest materiellen Wiedergutmachung für die Überlebenden des Holocaust entschloss⁶⁸⁰, zog sich die DDR auf eine Verweigerungshaltung hinsichtlich jeglicher Ansprüche von Betroffenen zurück. Als sozialistische Arbeiter- und Bauernrepublik erklärte sie sich als unschuldig an den von den Faschisten verübten Verbrechen. Eine äußerst differenzierte Darstellung des Verhältnisses der DDR zu den Juden im eigenen Land als auch zu Israel gibt Jan Philipp Spannuth in seiner Studie *Rückerstattung Ost*, deren Quintessenz von Karl Wilhelm Fricke folgendermaßen zusammengefasst wird:

„Die Weichen waren schon wenige Tage vor Gründung der DDR durch Anordnung der Deutschen Wirtschaftskommission vom 5. Oktober 1949 »zur Sicherung der rechtlichen Stellung der anerkannten Verfolgten des Nazi-Regimes« gestellt. Sie regelte Leistungen für überlebende Opfer des Faschismus in der Sozial- und Gesundheitsfürsorge, enthielt zu materiellen Entschädigungen aber kein Wort. Für Juden schon gar nicht! Die SED-Politbürokratie sah die Arisierungspolitik des

⁶⁷⁸ Ebd., S. 1.

⁶⁷⁹ Der Reichsführer der SS, Heinrich Himmler, hatte SS-Männer und arische Frauen „unverhohlen aufgefordert, Kinder zu zeugen - ohne Rücksicht auf Sitte und Moral“. Dorothee Schmitz-Köster: *„Deutsche Mutter, bist du bereit ...?“*, 1997, S. 10. Die Autorin schildert den Alltag im *Lebensborn*, der 1935 gegründeten Einrichtung des Nationalsozialismus, wo Frauen, abgeschieden von der Öffentlichkeit „eine Schwangerschaft austragen und das Kind zur Welt bringen konnten“ (S. 9). Zu den durch die nationalsozialistische Propaganda veränderten Moralmassstäben, vgl. auch Koop, S. 57, 58.

⁶⁸⁰ Adenauer hatte die Sühnebereitschaft der Deutschen sowohl als Grundbedingung für die Wiedergewinnung der Selbstachtung des Volkes erkannt wie auch als Voraussetzung für die Wiederaufnahme des Landes in die Völkergemeinschaft der Welt. Vgl. Weidenfeld/ Korte, 1999, S. 469, 470.

nationalsozialistischen Regimes, [...], unter dem Aspekt des Klassenkampfes. Keine Entschädigung für »jüdische Kapitalisten«.⁶⁸¹

Wie auch Mario Keßler in seiner Publikation über *Die SED und die Juden* herausarbeitet, reagierte die noch junge DDR auf die Solidarisierung des ebenfalls jungen Staates Israel (Gründung 14. Mai 1948) mit den USA im Koreakrieg 1950 mit Antizionismus⁶⁸² und einem Wiederaufleben des Antisemitismus⁶⁸³ nach sowjetischem Vorbild.⁶⁸⁴ In der UdSSR wurde Israel als Vorposten des Imperialismus und wurden mit ihm Sympathisierende als Verräter behandelt. In diesem Zusammenhang sei an den 1952 in Prag beginnenden Slánský-Prozess erinnert, der eine sich erst durch den Tod Stalins abschwächende Säuberungswelle im Ostblock nach sich zog.⁶⁸⁵

Bis in die achtziger Jahre hinein, als in der UdSSR eine Demokratisierungsbewegung einsetzte, blieben in der DDR bei zunehmend pro-arabischer Einstellung Antisemitismus und Antizionismus bestehen. Erst die Perestroika-Politik Gorbatschows führte ein Einlenken der Partei Israel gegenüber herbei. Jetzt konnten die Verbrechen an den Juden auch von der Kunst thematisiert werden, weil sie, wie die 1988 anlässlich des fünfzigsten Jahrestages der Pogromnacht von 1938 gezeigte Ausstellung *Juden in Leipzig*⁶⁸⁶ unterstreicht, als Teil der eigenen Vergangenheit anerkannt wurden. Aber erst im April 1990 gesteht die Volkskammer der DDR in einer Erklärung die „Entwürdigung jüdischer Mitbürger auch nach 1945 in unserem Land“⁶⁸⁷ ein.

⁶⁸¹ Fricke: *Permanenter Klassenkampf*; in: *FAZ* vom 11. Dezember 2007, S. 9.

⁶⁸² Vgl. Keßler: *Die SED und die Juden*, 1995, S. 101 - 103. Dass der Antizionismus im Laufe der Jahre zunimmt, geht auch aus den Untersuchungen Spannuths hervor. „Die von der DDR bezogene außenpolitische Position war spätestens seit dem Sechs-Tage-Krieg von 1967 - im Einklang mit der Haltung der Sowjetunion, die die diplomatischen Beziehungen zu Israel abgebrochen hatte - auf Konfrontation gegenüber Israel und Parteinahme für die arabischen Staaten eingestellt. [...] Die antiisraelische Parteinahme wurde von der DDR mit einer intensiven propagandistischen Auseinandersetzung mit dem Zionismus flankiert, [...]“ Spannuth: *Rückertstattung Ost*, 2007, S. 156. Ein Höhepunkt ist 1973 erreicht, als sich Israel - im Zusammenhang mit der möglichen Aufnahme des sowjetischen Trabanten in die UNO - erneut wegen Wiedergutmachungsleistungen an die DDR wendet. Vgl. ebd.

⁶⁸³ Spannuth schildert den Antisemitismus der DDR am Beispiel des Rügener Hoteliers Adelbert Frank, der nach seiner Remigration nach dem Krieg verhaftet und durch fadenscheinigen Richterspruch zu mehreren Jahren Zuchthaus verurteilt wurde. Vgl. ebd., S. 21 - 32.

⁶⁸⁴ Vgl. Keßler, S. 101 - 103.

⁶⁸⁵ Vgl. ebd.

⁶⁸⁶ *Juden in Leipzig. Eine Dokumentation*. Ausstellungszentrum der Karl-Marx-Universität Leipzig vom 5. November bis 17. Dezember 1988.

⁶⁸⁷ Angelika Timm: *Hammer, Zirkel, Davidstern. Das gestörte Verhältnis der DDR zu Zionismus und Staat Israel*, 1997, S. 9.

Aber Gott sieht zu, Herr Offizier

Beschreibung

Die beiden 1995 entstehenden, hochformatigen Gemälde mit dem Titel *Aber Gott sieht zu, Herr Offizier* (Abb. 224, 225), die sich außer in den Maßen nur marginal voneinander unterscheiden, werden zur besseren Differenzierung mit I und II (II mit dem Zusatz *'nach einem Gedicht von Johannes R. Becher'*) beziffert. Sie orientieren sich formal und inhaltlich an der kleineren gleichnamigen Arbeit von 1984 (Abb. 226). In der Mittelachse steht ein von den Jahren leicht gebeugter Mann in Dreiviertelansicht. Er ist nah an den Betrachter herangerückt, so dass er - anders als in der frühen Fassung, die ihn ganzfigurig zeigt - nur bis zu den Knien zu sehen ist. Er hat den Hut tief in die Stirn gezogen und stützt sich auf seinen Stock. Über das Hochformat hinaus betonen sein Körper, die Linie des Stocks und der Gestus seines erhobenen rechten Arms mit dem nach oben weisenden Finger die Senkrechte. Sein Mund, 1984 noch geschlossen, klafft jetzt in dem nur durch ein paar kurze, gräulich-rote und schmutzig-gelbweiße Pinselstriche angedeuteten Gesicht weit aufgerissen und tiefschwarz. Die gerade noch unter der Hutkrempe sichtbaren Augen schauen aus dem Bild heraus.

In der linken unteren Ecke finden sich am Boden zwei in blassbläulichen Tönen gezeichnete Köpfe, die in der zweiten Fassung nicht mehr als solche zu erkennen sind. Vor der den Hintergrund verriegelnden, vom Bildrand überschrittenen, aus hellen Grau-, Ocker- und Weißtönen zusammengesetzten Wand, die durch eine schräge Grundlinie markiert ist, haben dunkel Uniformierte in Reithosen und Schaftstiefeln Posten bezogen. Ihre Gesichter sind nicht zu sehen. Vor der lichten Folie hebt sich das Schwarz ihrer Kleidung klar ab, der Untergrund ist ockertonig.

Zu den Motiven

Ähnlich wie Heisig die unter ihren Helmen verborgenen Soldaten als Sinnbild für Gehorsam und Abhängigkeit in seine Bildwelten einbaut, dient ihm - einmal 1984 und in zunehmendem Maße Ende der achtziger Jahre bis 1995 - das Motiv eines alten Mannes in dunklem Habit, schwarzem Hut, einem Judenstern auf dem Mantel, mal mit und mal ohne Stock, als Zeichen für Verfolgung und Ermordung Andersdenkender im Nationalsozialismus. Dieses Sujet wurde auch im Bild *Menschen, Kriege, alter Maler* (Abb. 71) auf einer unfertigen Leinwand hinter dem Künstler präsentiert.

Den genannten Gemälden gehen Graphiken voraus, die den Protagonisten noch ohne Davidstern mit den zu seinen Füßen liegenden Körpern darstellen. Den Anfang macht eine Federzeichnung von 1959 (*Zu Johannes R. Becher: Gedichte*, Abb. 227). 1979 folgen Lithographien mit dem Titel *Zu Becher: Aber Gott sieht zu, Herr Offizier* (Abb. 228). Alle Blätter beziehen sich auf die von Johannes R. Becher in einem Gedicht geschilderte Ermordung von Widerständlern, ein in der DDR im Gegensatz zur Judenfrage nicht tabuisiertes Thema, denn bei ihnen hatte es sich zumeist um Kommunisten gehandelt.⁶⁸⁸ Wenn der Maler zu diesem Zeitpunkt auch augenscheinlich einen Juden darstellt, alt, bärtig, schwarz gekleidet und mit Hut, so verzichtet er doch auf dessen deutliche Markierung durch den gelben Stern.

Erst die Fassung von 1984 zeigt den jetzt 'gezeichneten' Protagonisten vor einer Wand, die den noch kahlen Raum nach hinten verschließt. Mit der Verwendung des Judensterns spricht der Maler den Holocaust nun zwar deutlich an, geht aber wegen der geschilderten Umstände zurückhaltend mit dem ungewohnten Stoff um. Seine Reserviertheit äußert sich in der Konzentration auf die Person des Alten und durch das kleine, nicht auf repräsentative Kontexte zugeschnittene Format.

Deutung

Johannes R. Bechers Gedicht ist der Schlüssel zum Verständnis dieses Bildes:

Ballade von den Dreien// Der Offizier rief: "Grabt den Juden ein!" Der Russe aber sagte trotzig: "Nein!"// Da stellten sie den in das Grab hinein. Der Jude aber blickte trotzig: "Nein!"// Der Offizier rief: "Grabt die beiden ein!" Ein Deutscher trat hervor und sagte: "Nein!"// Der Offizier rief: "Stellt ihn zu den zweien! Grabt ihn mit ein! Das will ein Deutscher sein!" Und Deutsche gruben auch den Deutschen ein⁶⁸⁹

Heisig geht über die reine Illustration dieser Zeilen hinaus, indem er dem Geschehen die zuvor beschriebene als richtende bzw. mahnende Figur hinzufügt. Nachdem die Order schließlich doch ausgeführt worden ist, sind die Schädel der Eingegrabenen zu Füßen des alten Mannes zu besichtigen. Die Dominanz der Farbe Schwarz verleiht der Szene Ernst und Trauer und

⁶⁸⁸ Vgl. Cornelia Schleime: *Antworten auf den Brief*, in: Kaiser/ Rehberg, S. 612. So konnte auch Fritz Cremer 1955 an die Selbstbefreiung der Häftlinge aus dem Konzentrationslager Buchenwald am 11. April 1945 erinnern, indem er erste Vorstudien zu einer Figurengruppe anlegte, die 1958 in Bronze ausgeführt und in der Gedenkstätte aufgestellt wurden. Vgl. auch Monika Flacke, Hg.: *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat*, 1994, S. 135.

⁶⁸⁹ Johannes R. Becher: *Gedichte 1911 - 1958*, 1971, S. 45. *Ballade von den Dreien*: 1941 geschrieben und 1953 in Moskau beim Verlag für fremdsprachige Literatur erstmals veröffentlicht.

symbolisiert zugleich den Tod der Wehrlosen, die es gewagt hatten, sich einem mörderischen Befehl zu widersetzen.

Obwohl die Situation schnell eskalieren könnte, wie die Pistolentaschen am Bund der schwarzen SS-Leute vermuten lassen, gibt sich der Alte, vielleicht ein Rabbiner, also die höchste geistige und richterliche Instanz einer jüdischen Gemeinde, furchtlos. In einem Gestus der Empörung erhebt er seinen Arm gegen den unsichtbar bleibenden Offizier. Der himmelwärts gestreckte Zeigefinger beschwört einen richtenden Gott, der alles sieht und vor dessen Stuhl auch der 'Täter' eines Tages zur Rechenschaft gezogen werden wird. Der Zorn des Alten unterscheidet sich von der zur Schau gestellten Emotionslosigkeit der Uniformträger, die den Ort abriegeln. Wie nahezu alle Soldaten bei Heisig gesichtslos, halten sie die Vernichtungsmaschinerie im Dritten Reich in Gang. Die angewinkelten Unterarme mit den wohl in den Hosenbund eingesteckten Daumen unterstreichen die herrische Attitüde ihrer vermeintlichen Überlegenheit.

Indem sich der Greis dem Betrachter zuwendet, spricht er auch die Männer an, die - wie Heisig zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes etwa siebzigjährig - noch aktiv am Krieg teilgenommen haben, damit sie sich erinnern. Zugleich appelliert der Maler im Sinne des Nie-Wieder an die Jüngeren und stellt die zutiefst humanistische Haltung der Opfer in Bechers Gedicht und des Alten als beispielhaft dar.

Der Gejagte

Zu diesem Thema gibt es mindestens acht Bilder mit zum Teil unterschiedlichen Titeln: *Der Gejagte*, *Der Gehetzte*, *Der gejagte alte Jude* oder *Gejagter alter Mann*. Sie befinden sich alle in Privatbesitz.

Beschreibung

Der nach hinten begrenzte Raum der auf das Johannes R. Becher-Gedicht bezogenen Serie wird in den verschiedenen Varianten des *Gejagten* gegen die Enge eines Stiegenhauses ausgetauscht (Abb. 229 - 234). Hinterfangen von einer düsteren Wand, die jeweils fast bis in den Vordergrund hineinreicht und von einem großen, geöffneten oder geschlossenen Fenster durchbrochen ist, steigt der gleiche alte Jude die vom vorderen Rand angeschnittenen Stufen empor. Auf dem Treppenabsatz macht er halt, wobei seine Hand weiter das Geländer umfasst. Im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Arbeiten, die trotz des

horizontalen Querriegels der Wand die Senkrechte betonen, sind diese Versionen von den kippenden Linien der Stufen, der Fenster und des Geländers bestimmt. So erhält der Raum über das Klaustrophobische hinaus eine durch die genannten Schrägen hervorgerufene Instabilität.

Zu den Motiven

1949/ 51 setzt sich Heisig in enger Anlehnung an den Roman *Das siebte Kreuz* von Anna Seghers erstmals graphisch mit dem Motiv eines die Treppe hinauffluchtenden Mannes auseinander (Abb. 235)⁶⁹⁰, wobei es noch keine besonderen Hinweise auf Alter oder Glaubenszugehörigkeit gibt. Weitere Zeichnungen entstehen in den achtziger Jahren. Eine lavierte Tusche von 1984/ 85 (Abb. 236) zeigt einen Mann im dunklen, geöffneten Türrahmen, nach dem aus einem nicht näher definierten lichten Innenraum eine Hand ausgestreckt wird. In einer weiteren Illustration wird das Gegenteil dieser hoffnungsvollen Szene vorgeführt: ein Gestaposcherge, der sich, formatfüllend und nach oben blickend, einem hier unsichtbar Bleibenden breitbeinig entgegenstellt, so dass der in der Falle sitzt (Abb. 237). Erst eine Lithographie von 1990 macht aus dem alterslosen Mann einen Greis und markiert ihn als Juden (Abb. 238).

Mit der Wahl des Stoffes lag Heisig auf der Linie der Partei, repräsentierte der Seghers-Roman doch beispielhaft den sozialistischen Realismus in der Literatur der DDR und den Kampf gegen den Faschismus. Mit der Flucht von sieben Häftlingen aus dem fiktiven Konzentrationslager Westhofen wird in dem 1938 begonnenen, 1939 vollendeten Buch der Widerstand gegen Hitler geschildert. Jeder der Flüchtlinge, für deren Hinrichtung umgehend sieben Kreuze hergerichtet wurden, repräsentiert eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe. So verkörpert der Lagerkommandant den Nationalsozialismus, die Hauptfigur Georg Heisler, der die Flucht gelingt, den Kommunismus und damit die Hoffnung auf politische Veränderung. Das Leben der Autorin im Exil und die Entstehungszeit des Romans fünf Jahre nach Beginn der Machtergreifung mag ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass die Judenverfolgung in ihrer Geschichte nur eine marginale Rolle spielt.⁶⁹¹

⁶⁹⁰ In einer ersten Annäherung an das Thema ist eine Treppenhautszene mit zwei Männern dargestellt; vgl. *Sammlung Handzeichnungen der DDR*, 1987, S. 15. Zwei weitere Entwurfszeichnungen geben ebenfalls einen nicht näher bezeichneten Mann wieder. S. 107, 109.

⁶⁹¹ Vgl. Ursula Elsner: *Anna Seghers. Das siebte Kreuz*, 1999, S. 35, 36.

Deutung

Nur in einer der Fassungen von 1989 eilt der alte Mann mit ausholendem Schritt und rudernden Armen die Stiegen hinauf, als seien die im Titel angedeuteten Häscher dicht hinter ihm (Abb. 231). Alle anderen Varianten dagegen zeichnen eine bedächtige, fast zögernde Vorwärtsbewegung nach, als suche *Der Gejagte* nach einem geeigneten Versteck und wisse nicht, was ihn auf dem nächsten Treppenabsatz erwartet. Düstere Schwarz-, Grau-, Blau-, Braun- und Grüntöne kennzeichnen die Stimmung. Das Licht, das vor dem Fenster hell auf die gegenüberliegende, nur in zwei kleineren Leinwänden mit Hakenkreuzfahnen behängte Hauswand fällt, dringt hier spärlich herein, so dass die schummrige Szene nur notdürftig illuminiert ist. Obwohl der Alte sich vom Fenster abwendet, sind der Stern auf seiner Brust und sein Gesicht beleuchtet, als habe jemand am Ende der Treppe eine Tür geöffnet, so dass er vom warmen Lampenschein einer Wohnung erfasst wird.

Zwei deutsche Maler, Felix Nussbaum, Max Liebermann

Zwei von der Komposition her ähnliche Arbeiten, die - wie der Titel sagt - Max Liebermann und Felix Nussbaum in das Zentrum der Betrachtung stellen, entstehen 1992 und 1996. Die erste Fassung befindet sich in der Kunsthalle in Emden (Abb. 239), die zweite in Privatbesitz (Abb. 240). Bei beiden handelt es sich um Hochformate mit den Maßen 110 x 66 cm (Emden) und 120 x 85 cm.

Beschreibung

Vor einer übermannshohen, fast schwarzen, übereck stehenden dunklen Wand präsentiert die kleinere Emdener Tafel vom erhöhten Betrachterstandpunkt die beiden Genannten als Hauptfiguren. Das Gesicht einer weiteren Person, die von Heisig - nach eigener Aussage⁶⁹² - aus kompositorischen Gründen an diese Stelle gesetzt wurde, ist vom unteren Rand überschritten und nur bis zu den gesenkten Augenlidern sichtbar. Hinter der Wand erheben sich die Mauern einiger verschachtelt angeordneter Stadthäuser in perspektivischer Fluchtung.

Der bereits in dem Gemälde *Menschen, Krieger, alter Maler* (Abb. 71) erwähnte Nussbaum im Vordergrund ist in Dreiviertelansicht bis zur Brust zu sehen. Er trägt einen Hut und hat den Kragen seines bräunlichen Mantels, auf dem der Judenstern befestigt ist, hochgeschlagen.⁶⁹³ Mit weit geöffneten Augen blickt er

⁶⁹² Gespräch mit Heisig, Strodehne, 22. Oktober 2004, Tonbandprotokoll.

⁶⁹³ Das Tragen des gelben Davidsterns ist ab 1941 Pflicht, als mit der systematischen Ermordung der Juden begonnen wurde.

aus dem Bild heraus. In der Hand hält er seinen Pass mit dem Namen „Felix Nussbaum“, dem roten Stempelaufdruck „Juif“ und den zwei hinzugefügten Buchstaben „Jo...“, die zum flämischen „Jood“ ergänzt werden können.⁶⁹⁴

Seitlich hinter ihm steht in der anderen Bildhälfte auf einen Stock gestützt, in schwarzem Mantel und Hut Max Liebermann vor einer nur zum Teil sichtbaren roten Fahne mit Hakenkreuz und einem Wahlplakat, das Adolf Hitler erkennen lässt. Die schräge Umfassung dahinter formt mit ihrer hell konturierten Oberkante eine Spitze, die den Blick des Betrachters in den lichten Hintergrund lenkt. Zwischen hochaufragenden, mit Parolen wie „Juden raus“ beschmierten Hauswänden, auf denen auch ein geöffneter Mund seine Zähne bleckt und in deren nur durch einige Farbtupfer angedeuteten Fenstern schwarze Fahnentücher hängen, treten dunkel gekleidete Männer hervor. Auf ihren Schultern tragen sie zwei einfache Holzkisten. Wo die Häuser nicht vom oberen Rand überschritten sind, ist der kleine Ausschnitt eines fahlen Himmels zu sehen.

Bei der späteren Fassung von 1996 ändert sich der Blickwinkel geringfügig. Die Szene wird näher an den Betrachter herangerückt, so dass der sich auf Augenhöhe mit den beiden Hauptfiguren befindet. Der nicht näher beschriebene Kopf am vorderen Bildrand ist nun verschwunden und wird durch die linke Hand Nussbaums ersetzt. Sogar die Ausweisnummer und das Passfoto in Schwarz-Weiß, das den jüdischen Künstler mit Hut abbildet, sind jetzt erkennbar. Vor der Wand hängen eine Hakenkreuzfahne und ein Wahlplakat, das Hitler mit aufgerissenem Mund zeigt. „Achtung Juden!“ steht auf die Mauer geschrieben, ein Davidstern ist dazugemalt. Die Grube ist nun so tief, dass ihr Rand weit über die Köpfe der beiden Männer hinausreicht. Ein unerreichbar fernes, blasses Himmeldreieck begrenzt die Szene nach oben. Das schmale Hochformat und die eng an die Menschen herandrängenden Wände schieben den Raum zellenartig zusammen.

Zu den Motiven

Für die Darstellung Max Liebermanns wird ein Foto als Referenzmaterial herangezogen, das ihn am 13. März oder 10. April 1932 beim Verlassen eines Wahllokals in der Hauptstadt zeigt (Abb. 241). Er hatte bei den vorgezogenen Neuwahlen zum Reichstag, bei denen die NSDAP zur stärksten Partei gewählt

⁶⁹⁴ Der französisch-flämische Stempelaufdruck im Pass des deutschen Malers lässt sich durch seine Flucht 1935 nach Belgien erklären.

wurde, sein Votum abgegeben. Für das Porträt Felix Nussbaums greift Heisig auf dessen kurz vor seinem Tod gemaltes *Selbstbildnis mit Judenpaß* zurück (Abb. 242). Wie dieser benutzt er die nach vorn offene Grube, deren Mauern bei Nussbaum allein vom Obergeschoss eines herrschaftlichen Bürgerhauses, den stark gestutzten, wie amputiert wirkenden Ästen eines Baumes und einem Stück freien Himmels überfangen sind, um den Betrachter direkt mit den beiden potentiellen Opfern der nationalsozialistischen Judenverfolgung zu konfrontieren. Darüber hinaus verwendet Heisig aus Nussbaums Gemälde *Die Verdammten* die Motive der schwarzbeflagten Hauswände und der Männer, die auf ihren Schultern offene Särge herbeitragen (Abb. 243). Bei Nussbaum gleichen diese Männer - auch in den Zeichnungen auf den Hauswänden - wandelnden Skeletten.

Schon 1989 widmet Heisig dem Maler Felix Nussbaum, dessen Œuvre er 1980 anlässlich seiner ersten Einzelausstellung in Westdeutschland, im Frankfurter Kunstverein, kennengelernt hatte, mit der rechten Tafel des Triptychons *Zeit der Haie* ein erstes Bild (Abb. 244). Auch damals stellt er ihn in einer Grube dar, in die Gleise hineinführen und über der am fernen Horizont ein Wachturm thront. Nicht Liebermann hält sich in seiner Nähe auf, sondern von hellen Umhängen verhüllte Gestalten. Hier wird über das Selbstbildnis hinaus zugleich ein weiteres Motiv aus dessen Werk *Die Lagersynagoge* zitiert (Abb. 245). Es zeigt Rabbiner in hellen Gebetsmänteln mit Streifenbordüren an den Säumen, die Heisig in der für ihn charakteristischen expressiven Weise abwandelt.

Es ist davon auszugehen, dass sich Liebermann (1847 - 1935) und Nussbaum (1904 - 1944) persönlich gekannt haben. Der Jüngere studierte von 1923 bis 1929 in Berlin, unterhielt dort ein eigenes Atelier und stellte seine Arbeiten seit 1929 bis 1933 in der Sezession aus, deren Gründer Liebermann war. Zudem verbrachte er 1932/ 33 als Studiengast der Preußischen Akademie der Künste, die Liebermann von 1920 bis 1932 leitete, einige Monate in der Villa Massimo in Rom.⁶⁹⁵ Der gravierende Altersunterschied von siebenundfünfzig Jahren sorgte zwar für unterschiedliche künstlerische Positionen, aber Liebermann soll den Nachwuchs, auch wenn er ihn nicht immer verstand, stets gefördert haben.⁶⁹⁶ Als er 1933 mit Arbeitsverbot belegt wurde, erklärte er seinen Austritt aus der

⁶⁹⁵ Er hatte sich 1932 mit seinem Bild *Der tolle Platz*, mit dem er die konservative Berliner Akademie ebenso kritisierte wie ihren Präsidenten, um den „Großen Staatspreis“ beworben, den er nicht gewann. Vgl. Peter Junk/ Wendelin Zimmer: *Felix Nussbaum. Leben und Werk*, 1982, S. 87, 88.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 82.

Akademie und legte sein Amt als Ehrenpräsident nieder, um einer Entlassung durch die neuen Machthaber zuvorzukommen. Durch seinen Tod 1935 entging er weiteren Schikanen, die seine Witwe mit ganzer Härte traf.⁶⁹⁷

Deutung

Durch das nur zum Betrachter hin offene Verlies wird eine klaustrophobische Situation geschaffen. Die Bewegungsfreiheit der Männer ist eingeengt, ein Entkommen scheint unmöglich, die Dunkelheit wirkt zusätzlich bedrohlich. Hier wird nicht nur die ausweglose Situation beschrieben, in der sich die Juden seit den frühen dreißiger Jahren, der Machtergreifung Hitlers, in Deutschland bewegen, sondern symbolisch auch der Ort dargestellt, an dem die meisten von ihnen enden werden. Angst spricht aus dem Gesicht Nussbaums, den aufgerissenen Augen und den herabgezogenen Winkeln seiner aufeinandergepressten Lippen. Max Liebermann dagegen, dessen Physiognomie nicht deutlich herausgearbeitet ist, gibt sich abwartend und unaufgeregt.

Das grelle Licht beleuchtet die Gesichtszüge der beiden Männer, das Wahlplakat und die rote Fahne, die Bedrohten ebenso wie die, von denen die Bedrohung ausgeht, und die menetekelartige Schrift auf der Hauswand. Der Imperativ 'Juden raus' wendet sich an alle Bürger, der Mund verbreitet den Befehl und steht zugleich für die allgegenwärtige Gefahr der Denunziation. Hakenkreuz und Judenstern weisen zeichenhaft auf die von den Nationalsozialisten angestrebte 'Endlösung' hin. Die Trauerbeflaggung und die als Totenschreine zu deutenden Kisten gelten nicht den beiden in der Falle sitzenden Männern, sondern den Gefallenen und Opfern in den Reihen der Deutschen selbst. Für Juden ließ Hitler keine Särge zimmern.

Wie der 1904 in Osnabrück geborene Nussbaum erlebt Liebermann zwar noch die Machtergreifung Hitlers 1933, anders als sein jüngerer Kollege aber stirbt er bereits zwei Jahre später eines natürlichen Todes. Er, der ein Leben lang parteilos und Repräsentant eines selbstbewusst und liberal agierenden Bürgertums Weimarer Prägung war⁶⁹⁸, wird zur Demonstration geistiger und moralischer Unabhängigkeit vor das rote Plakat gestellt, das den Volksverführer Hitler 1932 zur Wahl präsentiert. Auch wenn er das Hervordrängen des

⁶⁹⁷ Liebermanns Frau, Martha Marckwald, entzog sich ihrer Deportation durch Freitod am 10. März 1943. Vgl. *Max Liebermann - der deutsche Impressionist*, 1995, S. 251.

⁶⁹⁸ Vgl. ebd., S. 83.

Nationalsozialismus nicht verhindern kann, setzt er ihm doch die eigene aufrichtige politische Gesinnung entgegen.

Diese Ereignisse aus den dreißiger Jahren werden mit der Ergreifung Nussbaums 1944 in einer Szene zusammengestellt. Mit der Kontrolle seiner Papiere gilt der deutsche Jude als erkannt und identifiziert. Es folgt die hier nicht gezeigte Festnahme durch die deutsche Wehrmacht in Brüssel, die Deportation nach Auschwitz und die Ermordung im August des gleichen Jahres. Die Bildregie stellt den Gefassten unmittelbar dem Betrachter gegenüber, der somit an die Stelle des Häschers rückt. Wäre auch er als potentieller 'Pflichttäter' für eine derartige Auftragsarbeit zu gewinnen gewesen?

2.3. Medienkritik

Bernhard Heisig ist seit frühester Zeit von Medien aller Art fasziniert. Inmitten der überbordenden Motivfülle in seinen Bildern erscheinen all die Kommunikationsmittel, die nötig sind, um Meinungen und Informationen zu transportieren. Neben Büchern oder Zeitungen (*Gestern und in unserer Zeit* - Abb. 1, 39), die eine eher untergeordnete Rolle spielen, handelt es sich vorwiegend um Schriftbänder (erstmalig 1956 in Lithographien zum Thema der Pariser Kommune, Abb. 246) Lautsprecher (seit 1965/ 66 in *Herstellung faschistischer Leitbilder*, Abb. 247), Filmstreifen (seit 1977 in *Der kleine Katastrophenfilm*, Abb. 74) und Monitore (seit 1977 in *Der Maler und sein Thema*, Abb. 89). Innerhalb der gezeigten Bildwelten haben die Transparente zumeist die Funktion, politische Überzeugungen zu proklamieren, die Lautsprecher Befehle oder Propaganda zu übermitteln. Auch Litfasssäulen oder Plakatwände werden zur Manipulation der Menschen benutzt. Seit den siebziger Jahren gezeigte, grell angemalte Lippen und Augen können als Korrektur, als Überschminken der Wahrheit und damit als Vortäuschung falscher Tatsachen gedeutet werden und sind als Sinnbild für die Werbung in den Medien zu verstehen. Bildschirme, auch in größerer Zahl, weisen auf die bestehende Bild- und Datenflut in der Gegenwart hin. Wie die folgenden Bilder zeigen, betont Heisig weniger die aufklärerische als die manipulative Funktion von Film und Fernsehen.

Es kann vermutet werden, dass Bernhard Heisig mit den zahlreichen Monitoren in seinem Werk Anfang der achtziger Jahre die Eindrücke der documenta 6,

1977, reflektiert. *Kunst und Medien* war das Motto der von Manfred Schneckeburger geleiteten Ausstellung. Mit den Exponaten sollte über die in den sechziger Jahren verarbeitete Print-Werbung in der Pop-Art hinausgewiesen und die Wichtigkeit der bildgebenden Medien mit dem Fernsehen an der Spitze für die zeitgenössische Kunst betont werden.⁶⁹⁹ In diesem Zusammenhang attestiert Heisig dem Fernsehen eine geradezu terroristische Dimension⁷⁰⁰, wobei er sich speziell auf die Installation *TV-Garden* des koreanischen Konzeptkünstlers Nam June Paik bezieht.⁷⁰¹

In einem Katalogbeitrag zur Retrospektive 1989 breitet Klaus Honnef die Affinität Heisigs zu den Medien aus, die sich an Bildtiteln wie *Der kleine Katastrophenfilm*, *Kino*, *Filmfestival*, *Ende des Abendprogramms* oder *Die Kinoorgel* ablesen lässt. Schon Jahre zuvor hatte Kober darauf hingewiesen, dass der Künstler auch gern Regisseur geworden wäre.⁷⁰² Diesem Hinweis geht Honnef nach und untermauert ihn mit vielen Beispielen, die Bezüge zwischen Filmstills und Heisigs Bildwelten herstellen.⁷⁰³

Trotz oder gerade wegen ihrer Bedeutung für das moderne Leben steht Heisig den Medien gleichermaßen fasziniert und kritisch gegenüber. Ihrer Flüchtigkeit und der damit verbundenen Oberflächlichkeit des Eindrucks, ihrem Unterhaltungscharakter, ihrer Tendenz zur Vereinfachung und Emotionalisierung und schließlich ihrem ökonomischen Interesse⁷⁰⁴ setzt er seine Malerei entgegen. Anders als die schnellen Bildwechsel in Film und Fernsehen, die eine konzentrierte geistige Auseinandersetzung nahezu unmöglich machen, erschließen sich die narrative Komplexität ihrer Aussage und ihr Metaphernreichtum dem Betrachter nur langsam und durch intensive Hinwendung.⁷⁰⁵

⁶⁹⁹ Vgl. Hans D. Baumann, S. 123.

⁷⁰⁰ Michael, S. 6.

⁷⁰¹ Paik konfrontierte dreißig bespielte Mattscheiben mit tropischen Pflanzen, die relative Langsamkeit natürlichen Wachstums mit der Reproduzierbarkeit technisch erzeugter Bilderfluten. Vgl. *Nam June Paik: Fluxus/ Video*, 1999, S. 219.

⁷⁰² Kober in der Eröffnungsrede zur Ausstellung >Bernhard Heisig - Bilder und Graphik<, 28. November 1981 in der Galerie Brusberg, Hannover; vgl. Honnef: *Ein Regisseur mit den Mitteln der Malerei*; in: Ausst.-Kat. 1989, S. 64.

⁷⁰³ Vgl. ebd., S. 66 - 70. Filme wie *Westfront 1918*, *Im Westen nichts Neues*, *Die Brücke*, *Johnny zieht in den Krieg*, *Das Boot* und *Der Soldat James Ryan* haben Heisig fasziniert.

⁷⁰⁴ Vgl. Neil Postman: *Das Zeitalter des Showbusiness*, 1985, und John Fiske: *Augenblicke des Fernsehens*, 1989; beide in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 2002, S. 226, 236.

⁷⁰⁵ Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

Traumtänzer

Mit dem gesellschaftspolitisch relevanten Thema der Medienkritik verlässt Heisig den historisch geprägten Kontext der Revolutions- und Kriegereignisse und wendet sich den Problemen seiner Zeit zu. Obgleich sowohl *Der Gejagte* als auch der *Traumtänzer* (Abb. 248) Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre, also annähernd gleichzeitig entstehen, sind die beiden Protagonisten doch Opfer unterschiedlicher Gewalten. Während der Jude, von realen Verfolgern gehetzt, um sein Leben bangen musste, ist die mediale 'Jagd' auf den Zeitgenossen eher virtueller Natur und von Profitstreben und dem Trachten nach bewusster Einflussnahme bestimmt.

Beschreibung

Der *Traumtänzer* von 1990, ein mit einem blauen Anzug bekleideter Mann, der in seiner Linken eine lange weiße Kerze hält, schreitet, erhobenen Hauptes, mit geschlossenen Augen und im Stehschritt, die Hand an der Hosennaht, auf die rechte Bildseite hinüber. Sein Körper betont die Senkrechte, wobei das Wachslicht genau in der Mittelachse emporragt. Die Vertikale wird rechts und links von ihm durch den Turm aus Filmstreifen, traubenartig zusammenhängende Zifferblätter und auf der anderen Seite durch eine Plakatwand hervorgehoben. Querlaufende Farbfelder in dunklen und flammenden Rottönen sorgen für die Ausgewogenheit der Komposition. Bewegung wird nur von dem schräg vorgestreckten Bein des Mannes und von den zu seinen Füßen in Schlangenlinie angeordneten fünf Fernsehbildschirmen vermittelt. Auf ihnen ist jeweils - wie auf den Filmstreifen - nur ein Mund oder ein Auge zu sehen. Ein Blumenstrauß im Vordergrund deutet auf einen Innenraum hin. Der Künstler selbst sitzt mit dem Rücken zum Geschehen und im Dreiviertelprofil in der unteren linken Ecke an einem kleinen Tisch. Er stellt sich konventionell gekleidet mit Hemd und Krawatte dar. Seine Hand liegt neben einer Kaffeetasse, sein Blick ist am Betrachter vorbei nach außen gerichtet. Das Blau seines Anzugs verbindet ihn mit dem *Traumtänzer*.

Zu den Motiven

Der *Traumtänzer* hat seinen Ursprung im *Lichtbringer* oder *Lichtsucher* (Abb. 249), einem Topos, der 1982 lithographiert wird und sich im gleichen Jahr in dem Gemälde vom *Ende des Abendprogramms* (Abb. 168) wiederholt. Es zeigt, damals im Querformat und ohne das spätere Selbstporträt, die dicht an den nahezu im Zentrum stehenden Menschen heranrückenden Nachrichten. Die

Augen der Hauptfigur sind hier weit geöffnet, weil sie als vorbildlicher Sozialist versucht, das Geschehen um sich herum genau und differenziert wahrzunehmen. Die Kerze in ihrer Hand brennt - wie später auch - mit kleiner Flamme, obwohl Rudolf Kober 1983 daran zweifelt, dass sie überhaupt angezündet ist und deshalb die mit ihr konnotierte 'Erleuchtung' in Frage stellt.⁷⁰⁶

In dieser Version wird noch nicht von der Verschiedenheit der Nachrichten abstrahiert wie später durch den Filmstreifen-Turm, sondern die einzelnen Informationen sind auf narrative Weise in der Kulisse ausgebreitet. In kleinteiliger Malerei werden Aggression, Aufstand, Krieg, Niederlage und Scheitern durch den Mannschaftskampfsport Handball, das Denkmal für die *Pariser Kommune*, abgeschossene U-Boote, Kampfflugzeuge und brennende Panzer versinnbildlicht, Unterhaltung dagegen mit Oper, Konzert und Theater. Im Hintergrund erhebt sich als Symbol der zunehmenden, medienvermittelten Sprach- und Sinnenverwirrung der babylonische Turm, aus dessen Schlot Flammen in den blauen Himmel schlagen. Die in Stein gehauene *Kommune* trägt ein Zifferblatt auf der Brust als Gleichnis der verrinnenden Zeit. Acht Jahre später findet sich an gleicher Stelle die Zeittraube, die *Die weichen Uhren* von Salvador Dali zitiert (Abb. 250) und die unterschiedlichen Realitätsebenen im Bild betont.

Ende des Abendprogramms wendet sich sowohl an die Augen als auch - durch die aufgerissenen Münder - „lautmalerisch ans Ohr“⁷⁰⁷, wie Klaus Honnef es ausdrückt, der sich mit der „Medienwelt als Bestandteil der Bildwirklichkeit“ bei Heisig auseinandersetzt. An die Erfüllung des den Bildschirmen eingeschriebenen, im Zusammenhang mit den marktschreierisch verkündeten Nachrichten als zynisch zu empfindenden Wunsches nach einer ungestörten Nachtruhe ist in einer derart reizüberfluteten Umgebung nicht zu denken. Durch Bezüge zum Zweiten Weltkrieg polemisiert der Maler, ideologisch korrekt, gegen den Faschismus und zudem gegen das überbordende Nachrichten- und Werbeangebot, das, da es im Deutschen Fernsehfunk (DFF) keine kommerzielle Werbung gab, eindeutig westdeutschen Programmen zuzuordnen ist.

Das Werk wird im Jahr seiner Entstehung auf der IX. Kunstausstellung in Dresden mit großem Erfolg gezeigt. Die Kunstkritik bescheinigt Heisig eine

⁷⁰⁶ Rudolf Kober: „*Ende des Abendprogramms*“ von Bernhard Heisig; in: *Weimarer Beiträge*, 8, 1983, S. 1355. Das Werk wurde im gleichen Heft außerdem von Ingrid Beyer, Ruth Menzel, Hermann Peters, Heinz Quinger und Klaus Weidner besprochen.

⁷⁰⁷ Honnef, 1989, S. 65.

intensive Auseinandersetzung mit dem aktuellen Missbrauch des Fernsehens⁷⁰⁸ und wendet sich bei dieser Gelegenheit gezielt gegen den Konsum klassenfeindlicher Programme, wenn sie über westliche Manipulation spricht, die ungehindert in die DDR eindringe.⁷⁰⁹ Ingrid Beyer dagegen rügt den aus dem Bild herauslaufenden *Lichtbringer* als einen

„angesichts der ungeheuren Verschärfung der weltpolitischen Situation, angesichts der menscheitsgefährdenden imperialistischen Konfrontations- und Hochrüstungspolitik von lähmender Furcht gepackten“

Mitbürger und mahnt eine optimistischere, kämpferischere Darstellungsweise an.⁷¹⁰

Dass das Thema wie etwa auch die *Kommune* oder *Breslau* nach der Wende erneut bearbeitet wird, bestärkt die Annahme, der frühere Inhalt habe durchaus als Botschaft an die Adresse der DDR-Bürger verstanden werden sollen. Viele hatten sich vom staatlichen Fernsehen ab- und dem Westfernsehen zugewandt, das fast überall empfangen werden konnte.⁷¹¹ Der DFF verkam vielerorts zu einem bloßen 'Ersatzprogramm'.⁷¹² Einrichtungen wie *Der schwarze Kanal* (ab 1960 bis 1989) sollten gegen Sendungen aus der BRD polemisieren⁷¹³, nicht zuletzt um Zuschauer zurückzugewinnen.

Deutung

Der Maler befindet sich, das Interieur - Bücherstapel, Tisch, Tasse und ein sich entkleidendes Modell - weist eindeutig darauf hin, wiederum in seinem Atelier. Bedrängt von surrealen Motiven wie dem Medienturm und den plappernden Bildschirmen und getrieben von der verrinnenden Zeit, hängt er seinen Gedanken nach. Die eingeschalteten Monitore werden nicht allein, wie es in der Vermarktung des Fernsehens in den fünfziger Jahren heißt, als „Fenster zur

⁷⁰⁸ R. Kober, 1983, S. 1356.

⁷⁰⁹ Weidner; in: *Weimarer Beiträge*, 8, 1983, S. 1365.

⁷¹⁰ Beyer, ebd., S. 1353.

⁷¹¹ Vgl. *Die Massenmedien der DDR*, 1983, S. 6, 34, 35. Vgl. auch Woo-Seung Lee: *Das Fernsehen im geteilten Deutschland (1952 - 1989)*, 2003, S. 28 - 43.

⁷¹² Vgl. ebd., S. 37.

⁷¹³ Karl Eduard von Schnitzler (1918 - 2001) war vom 21. 3. 1960 bis 30. 10. 1989 Autor und Moderator der Sendung *Der schwarze Kanal*. Er hatte nach dem Krieg zunächst in Westdeutschland gelebt und journalistisch gearbeitet. 1947 siedelte er in die SBZ über; SED-Mitglied ab 1948, 1990 Austritt aus der Partei, ab 1992 Mitglied der nach 1990 gegründeten KPD. Vgl. *Wer war wer in der DDR*, 1996, S. 757. Neben *Der schwarze Kanal* beschäftigten sich weitere Sendungen des DDR-Fernsehens wie 'Telestudio-West', 'Mittagsgespräch' oder 'Westarbeit' kritisch mit der BRD. Vgl. Lee, S. 107.

Welt“⁷¹⁴ angesehen, sondern sind - die aufgerissenen Münder und Augen weisen darauf hin - auf die Meldung von Sensationen spezialisiert. Während sich der Künstler abwendet, um sich den unabhängigen Blick nicht verstellen zu lassen, reagiert der Marschierende wie eine von den auf sie eindringenden Bildern und Tönen manipulierte Puppe. Zusammengenommen verkörpern beide die zwei Seiten der Medienrezeption zwischen kontrollierter Zurückhaltung bzw. geistiger Durchdringung und bedenkenloser Aneignung.

Der *Traumtänzer* ist hier nicht, wie der Duden definiert, als „wirklichkeitsfremder [und] kaum erreichbaren Idealen nachhängender“⁷¹⁵ Mensch zu interpretieren, sondern als jemand, dessen Willen- und Distanzlosigkeit sich in der Monotonie seiner Motorik, dessen geistige Trägheit sich an den geschlossenen Augen offenbart. In diesem Zustand kann er Realität und Virtualität nicht voneinander unterscheiden. Die Kerze als Symbol der Erkenntnis könnte helfen, die zur Schau gestellte 'Blindheit' zu überwinden und den Blick zu schärfen, wenn er nur die Augen öffnen würde.

Dem Betrachter stellt sich die Frage, ob er selbst trennen kann zwischen - wie Mattheuer es 1981 in Vorbereitung einer Diskussion in der Akademie der Künste zum Thema *Kunst und Gesellschaft im Jahre 2000* ausdrückt - „Ereignis und Kommentar, zwischen geworden und gemacht, zwischen Himmelblau und Medienblau.“⁷¹⁶ Monika Elsner und Thomas Müller meinen das Gleiche, wenn sie in ihrem Aufsatz *Der angewachsene Fernseher* von „natürlicher Wahrnehmung und technisierter Fernsehnehmung“, von „Alltagswirklichkeit und Fernsehwirklichkeit“⁷¹⁷ bzw. - wie Niklas Luhmann in seiner Untersuchung über *Die Realität der Massenmedien* - von realer und einer zweiten, fiktionalen Realität sprechen.⁷¹⁸

Mit dem bewussten Blick nach 'draußen' demonstriert der Maler, dass er - anders als der 'traumtanzende' Durchschnittsverbraucher - als Individualist und Intellektueller mit der Kommunikationsflut insofern distanziert umzugehen

⁷¹⁴ Rasche, 2003, S. 235. Telefunken warb in den fünfziger Jahren mit dem Slogan: „TELEFUNKEN Fernsehempfänger [...] Ihr Fenster zur Welt“ in Illustrierte Monatshefte für Fernseh-Freunde, Hamburg, 3. Jg., 1955. Vgl. Monika Elsner/ Thomas Müller: *Der angewachsene Fernseher*; in: Hans Ulrich Gumbrecht/ Karl Ludwig Pfeiffer: *Materialität der Kommunikation*, 1988, S. 397.

⁷¹⁵ Duden, 1999, S. 3955.

⁷¹⁶ Mattheuer, S. 78.

⁷¹⁷ Elsner/ Müller, S. 394.

⁷¹⁸ Vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, 2004, S. 97, 99.

versteht, als er die Informationen filtert und so zu einer eigenen, unabhängigen Weltsicht findet. Mit seiner Kunst nimmt er gegen den beständigen virtuellen Bilderfluss von Presse, Film und Fernsehen Stellung und setzt auf die verlangsamte Seherfahrung und die nachhaltige Wirkung von Malerei. Dass er mit dieser Haltung eine randständige Meinung vertritt, darauf verweist seine Positionierung im Bild. Aber auch Mattheuer hatte schon Anfang der achtziger Jahre zu der Überzeugung gefunden, dass die modernen Informations- und Unterhaltungsmittel eines Tages nahezu allein die 'kulturellen' Bedürfnisse der Masse befriedigen würden. Die Kunst selbst wird dann ein Nischendasein führen und - bis auf einige wenige - niemanden mehr interessieren.⁷¹⁹

Festival

Beschreibung

Zu einem Festival gehören Bühnen, Haupt- und Nebendarsteller und ein Publikum. So werden im rechten Teil des Querformats (Abb. 251) über dunklen Brettern, auf denen übereck eine Plakatwand steht, die beiden Hauptakteure in Bedeutungsperspektive gezeigt. Es handelt sich um eine nackte Tänzerin und die bekannte schwarze Figur, die häufig zusammen mit einem anderen Mann als zumeist schwebendes Doppelmotiv auftritt. Ihre Füße berühren den Boden nicht. Sie sind von einer großen Rundform in Gelb-Orange hinterfangen. Links im Vordergrund haben sich Zuschauer versammelt, von denen erneut nicht viel mehr als die Köpfe zu sehen sind. Weitere Plakate trennen sie von einer kleineren, mattrot ausgeschlagenen Bühne im Hintergrund, auf der ein Tänzer im Frack agiert, von der vertrauten geschlitzten Eiform und einem Liebespaar. Der Betrachter überschaut die Szene wiederum von einem erhöhten Standpunkt aus. Der leere Schauplatz im Vordergrund zeigt eine Klappe im Boden, im darunterliegenden Hohlraum ist ein aufgesperrter, grellrot geschminkter Mund als Teil eines Gesichts zu sehen. Hinter den Beinen der 'Hauptdarsteller' lenkt eine graue Rampe den Blick in die Tiefe eines düsteren, graublauen Hintergrunds.

Die in das Geschehen hineincollagierten Wortfetzen, die Reklame sowie die bunte, vor allem aus Köpfen zusammengesetzte Zuschauerschar stellen den Bezug zur Gegenwart her. Einige graphische Elemente können zu 'Variété, Cinema, Bab[y]lon' oder 'Theater' ergänzt werden. Der Raum bleibt ohne klare Konturen und von über die Realität hinausgehenden Dimensionen. Auch wenn der braune Grund einen Innenraum vorzugeben scheint, ebenso wie die kleine

⁷¹⁹ Mattheuer, S. 78, 79.

Varietébühne, so verunklären die Plakatwand, die beiden sich nicht eindeutig erschließenden Rundformen, vor allem aber der Schwebende und die Nackte die Zusammenhänge.

Die beiden Hauptfiguren agieren in alle Richtungen, vor allem aber in die rechte Bildhälfte hinein. Dabei bleiben sie gesichtslos, die Nackte, weil sie den Kopf weit in den Nacken legt, der Dunkle, weil ihm der seine auf die Brust gesunken ist, so dass nur die Schädelkalotte zu sehen ist. Während sie in einer Aufwärtsbewegung ausgelassen tanzt, wobei ihr rechter Fuß, der hinter seinem Bein verschwindet, noch die Rampe berühren mag, scheint er mit weit ausgebreiteten Armen durch die Luft zu segeln. Durch ihr nach vorn gestrecktes Bein überschneiden sich die beiden Körper, ohne dass sie tatsächlich miteinander kommunizieren.

Zu den Motiven

1979 malt Heisig zwei Szenen mit dem Titel *Filmfestival I* und *II* (Abb. 252, 253), vernichtet die erste und greift das Sujet nach der Wende mit *Festival* erneut auf. Die Raumdisposition ähnelt der Vorgängerversion von 1979, abstrahiert aber von der damals gezeigten, ebenfalls surrealen Situation und der strengen Trennung der beiden Bildhälften. Wo heute der kaum noch sichtbare graue Teil der Bühne den Abstand zum Publikum herstellt, ist es damals eine eiserne Brücke.⁷²⁰ Auf ihr umarmt sich ein Paar, eine Chiffre, die in der späteren Version an dieser Stelle - weiter in den Hintergrund gerückt und abgewandelt - wieder verwendet wird. Auch der große Scheinwerfer bleibt.⁷²¹ Vor ihm tanzen 1979 die aus anderen Zusammenhängen bereits bekannten Partner (z. B. Abb. 39, 71) in einem Gestus zwischen Aufstieg und Fall und zwei weitere Personen, von denen Bernfried Lichtnau 1988 annimmt, dass es sich um amerikanische Astronauten auf dem Mond handelt, eine Anspielung auf die zu der Zeit bestehende Vormachtstellung der USA im Weltraum.⁷²² Die Figur der Tänzerin erinnert an die Lithographien *Truppenbetreuung* (Abb. 220) und *Nackte und Tote* (Abb. 219) und an das Doppelmotiv der für die Soldaten auftretenden Revuegirls auf der linken Tafel des Triptychons *Die Festung*, 1979/ 80 (Abb. 222).

⁷²⁰ Bei dieser Brücke (Abb. 254) handelt es sich um die Könnertitzbrücke über die Weiße Elster in Leipzig.

⁷²¹ Merkert bezeichnet ihn als 'Mandorla'. Vgl. Merkert: *Wird der Künstler noch gebraucht*; in: *Ostwind*, 1997, S. 126.

⁷²² Lichtnau, S. 286.

An einer Mauerecke, an der Stelle also, wo sich in der Nachwendefassung die Plakatwand befindet, sind hinter einem grobmaschigen Gatter Menschen in langer Reihe versammelt, von denen nur die blassen, kahlen Köpfe zu sehen sind. Die Gesichter bleiben ausdruckslos, die Augen leer oder sogar geschlossen. Ein tiefer Spalt trennt die offensichtlich gleichgültige Menge von den ihr gegenüber aufgetürmten Figurenfragmenten, weiteren Köpfen und Kameraobjektiven, die in ihrer Buntheit und Vielfalt als Metapher des westlichen *Festival-`Rummels`*, aber auch der Werbung gelesen werden können⁷²³, die es in der hier vorgeführten kommerzialisierten Form im Osten nie gegeben hat.⁷²⁴ Aus dem eitlen Gepränge, das durch prächtig gespreizte Pfauenfedern unterstrichen wird, erhebt sich eine hochgerekte Faust als Symbol der Internationale. Sie muss als Ausdruck der Hoffnung interpretiert werden, dass sozialistisches Gedankengut auch in der BRD, wo seit Jahren die linksextremistische, von der DDR konspirativ unterstützte RAF die konservativ geprägte Nachkriegsgesellschaft in Atem hält, eines Tages die Oberhand gewinnt.

Gitter und Mauern, ein mitten im Wassergraben stehender Babelturm, die uniforme Menschenansammlung und die bis auf das Paar leere Brücke sind die Zeichen, mit denen die DDR beschrieben wird. Der Turm wirkt in diesem Zusammenhang wie ein Monument der Sprachlosigkeit zwischen den beiden deutschen Staaten, die Brücke nicht als verbindendes Element, sondern durch ihre gitterartige Konstruktion wie eine zusätzliche Demarkationszone. In dem auf diese Weise klar strukturierten Umfeld haben sich die Bürger eingerichtet. Ihre Blicke, die nicht auf die Glanzwelt und den an Äußerlichkeiten orientierten Wertekanon des Westens gerichtet sind, verdeutlichen, dass sie nicht aus ihrem Umfeld ausbrechen wollen. Ihre Uniformität, ihre Blässe sowie das Fehlen jeglicher Emotion sind als Ausdruck bleierner Langeweile zu lesen. Auch wenn die Menschen am TV-Programm des Klassenfeindes wenig oder gar kein Interesse zu zeigen scheinen, entspricht diese Schilderung nicht den Tatsachen. Heisig kommt hier einerseits dem Wunschdenken der Partei entgegen, die Bürger über die eigenen Medien erreichen zu wollen und von Einflüssen der

⁷²³ Georg Baselitz berichtet in einem Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel über ein Grundgefühl vieler DDR-Intellektueller und seinen persönlichen Ekel gegenüber dem westlichen 'Konsumterror', nachdem er 1957 die DDR verlassen musste. „Viele Äußerlichkeiten eben, der ganze Putzzwang und die Konsumsucht. [...] Und dann all die verhassten Namen, die hinter all dem standen. Für mich waren es die Teufel. [...] Und Coca Cola ... Oder Krupp ... Die reinen Teufel.“ In: Werner Schmidt: *Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und aus dem sowjetischen Sektor Berlins 1949 - 1989*, 1990, S. 22.

⁷²⁴ Grundmann/ Michael/ Seufert: *Bernhard Heisig: Aus einem Gespräch, Strodehne, 17. August 1994*; in: *Die Einübung der Außenspur*, 1996, S. 56.

freien Marktwirtschaft fernzuhalten, kritisiert aber zugleich das monotone Programm des DDR-Fernsehens.

Die westliche Unterhaltungsindustrie indessen wird in all ihrer Dekadenz, ihrer Freizügigkeit und ihrem Luxus charakterisiert und kritisiert. Dass der Maler mit *Filmfestival*, 1979, an die Bundesrepublik denkt, ergibt sich - über das Formale hinaus - aus der Tatsache, dass nur Westberlin seit 1951 mit seiner Berlinale ein wirklich großes Filmfest zelebrierte. In der DDR gab es mit dem Internationalen Festival für Dokumentar- und Animationsfilm in Leipzig seit 1955 lediglich ein Forum für die Filmemacher, das aber wegen seiner bescheidenen Ausmaße und seiner Thematik nicht mit dem in der BRD zu vergleichen war.⁷²⁵

Deutung

Anders als in der Version von 1979 bezieht sich das Treiben anlässlich des *Festivals* nach der Wende auf die Bedeutung der Medienindustrie und die allgemeine Entwicklung der deutschen Gesellschaft. Dabei mutiert die ehemals farblose, unbewegte Menge im Sinne des *Theatrum Mundi* Calderóns zu einer Runde bunt zusammengewürfelter 'Schauspieler', die alle die ihnen aus dem Souffleusenkasten eingesagte Lebens-Rolle vortragen. Sie bilden das breite Spektrum der Gesellschaft ab, ohne dass ein innerer Zusammenhang zwischen ihnen hergestellt werden kann. Ihre selbstdarstellerische Gestik und Mimik läuft ins Leere, weil sich niemand für den anderen interessiert.

Vordergründig führt das *Festival* die ganze Palette der verschiedenen Gattungen der Unterhaltungsindustrie auf den unterschiedlichsten Schauplätzen vor: Tanz, Theater und Varieté, Sex- oder Horrorstreifen. Voller Lebenslust trägt die nackte Tänzerin im grellen Scheinwerferlicht ihre Haut zu Markte. Der 'Schwarze', eine in diesem Zusammenhang nur als Phantasiegestalt des Kinos einzuordnende Figur, könnte dort die dunklen Charaktere verkörpern. In Gestus und Habitus, aber dennoch viel geschmeidiger, ähnelt er dem altmodischen Tänzer auf der kleinen Bühne, der aber wiederum einem an Schnüren hängenden Hampelmann gleicht. Dem Anspruch des Gruselkinos genügt die gespaltene Eiform, aus der etwas Graues, eine bedrohliche und unheilvolle Stimmung Verbreitendes, hervorquillt. Dazu passt der verstörend wirkende Akt des kopulierenden Paares, der eher einer Vergewaltigung als einer Liebesbeziehung gleicht.

⁷²⁵ Vgl. *Weißer Taube auf dunklem Grund. 40 Jahre Internationales Festival für Dokumentar- und Animationsfilm*, 1997.

All die gezeigten Attraktionen, von schrill bis unheimlich oder brutal, wollen, lautsprecherverstärkt, die Zuschauer erreichen, kommen aber in keiner Weise bei ihnen an. Ganz im Gegenteil. Die gesamte Gruppe wirkt seltsam leblos, wie ein Abziehbild ihrer selbst und - in ähnlich desolatem Zustand wie die Plakatwand⁷²⁶ - zerrissen, so, als hätten Werbung und Konsum sie verschlissen und 'kaputt' gemacht.

Der Verfilmte

Beschreibung

Auf dem 1992 gemalten Hochformat mit dem Titel *Der Verfilmte* (Abb. 78)⁷²⁷ wird ein an ein grobes, die gesamte Leinwand durchragendes Balkenkreuz genagelter Mensch vorgeführt. Sein bis auf ein Lendentuch nackter Leib ist von grellem Scheinwerferlicht beleuchtet, die mit einem Nagel fixierten Füße berühren den unteren, die Spitze des leicht schräg stehenden Kreuzes den oberen Rand. Links des Blutgerüsts illuminieren helle Lampen die Szene, der Balgenzug einer Kamera ist in direkter Nahaufnahme auf das Gesicht des Gekreuzigten gerichtet. Kabel und Schnüre, die die technische Ausrüstung von Leuchten und Linsen miteinander verbinden, laufen quer über seinen Körper zur fast leeren rechten Seite hinüber.

Vom Betrachterstandpunkt in Höhe des Kreuzes fällt der Blick auf eine blaugrüne Landschaft unter einem tiefen Horizont und einem Himmel in düsteren Blau- und dramatischen Rot- und Gelbtönen. Über eine, von einem sich perspektivisch verjüngenden Kontur begrenzte, schmale Straße, die zusätzlich von einem weißen Streifen markiert wird, läuft die bekannte Rückenfigur in den Hintergrund hinein. Ein vom unteren Rand überschrittener Kameramann mit geschultertem Arbeitsgerät filmt das Geschehen. Obwohl er ganz in die Ecke gedrängt ist, wird doch deutlich, dass er vor einem Rahmen arbeitet, der die Leinwand an ihrem rechten und oberen Rand begrenzt, um so einen Bühnenausschnitt vorzustellen. Dort spielt sich die inszenierte Kreuzigung ab. Das rote Licht des Hintergrunds verteilt 'blutige' Farbspritzer auf dem Gesicht, den Armen und Beinen des 'Gemarterten'.

⁷²⁶ Die Plakatzerfetzung war schon im französischen Nouveau Réalisme die Metapher für Glamour und Konsum. Vgl. Thomas, S. 169.

⁷²⁷ 1992 verwendet Heisig das Motiv erneut für das Werk *Rückblicke* (Abb. 255). Ganz an den rechten Rand des Bildes klemmt er das schräg gestellte Kreuz zwischen einen dunklen Balken und eine rote Wand. Eine zweite, 1999 gemalte Fassung variiert das Thema nur unwesentlich, betont aber die Anwesenheit und die Arbeit der Kameraleute (Abb. 256).

Zu den Motiven

Der *Verfilmte* ist eines von drei unterschiedlichen Christusmotiven, die Heisig seit den sechziger Jahren entwickelt. Zunächst dient der Gottessohn dem Sozialisten als Pathosformel für durch Faschismus und Imperialismus ausgelöstes menschliches Leid. Obwohl der christliche Glaube in der DDR offiziell keine Rolle spielt, wird die Passionsmetapher aber noch verstanden. Grundlage für eine Reihe von Antikriegsgemälden, die in den siebziger und achtziger Jahren entstehen und den Titel *Christus(fährt) mit uns* (Abb. 257 - 259) tragen, sind gleichnamige Blätter aus *Der faschistische Alptraum* (Abb. 260).⁷²⁸ Hier hängt der gekreuzigte Leib entweder direkt vor einer Zielscheibe, die fast die gesamte Erscheinung wie eine Mandorla hinterfängt, so dass Dietulf Sander in dieser frühen Komposition Analogien zu Matthias Grünewalds Auferstehendem des Isenheimer Altars feststellt, oder ragt als Halbfigur schräg aus einer Panzerluke hervor.⁷²⁹ Der Maler orientiert sich dabei an einer Szene aus dem Film *Johnny zieht in den Krieg*, in dem ein schwerstverwundeter Soldat, dem Augen, Ohren, Nase und Mund weggerissen sind und den allein die unter die Bandagen seines vollständig verbundenen Kopfes reichenden Schläuche am Leben erhalten, in einem rein virtuellen Vorgang mit Jesus kommuniziert.⁷³⁰ Vielleicht auch deshalb, und nicht allein als Hinweis auf die Hochrüstung des Klassenfeindes, zielt die Spitze des Kreuzes die Aufschrift 'US army'.

Mit der Chiffre des gekreuzigten Christus zwischen uniformierten Männern führt Heisig - nach eigener Aussage - den ideologischen Missbrauch der Soldaten vor⁷³¹, den er zusätzlich im Titel unterstreicht. In beiden Weltkriegen des zwanzigsten Jahrhunderts war das *Gott-mit-uns*⁷³² den Koppelschlössern

⁷²⁸ Sander verweist auf die Nähe des Motivs zu Otto Dix' *Selbstbildnis als Schießscheibe*, 1914/ 15. Sander, 1992, Bd. V, S. 106.

⁷²⁹ Ebd. Sander zeigt auch Graphiken eines Mannes, der wie gekreuzigt im Stacheldrahtverhau hängt. Vgl. ebd., Bd. IX, S. 12 - 20.

⁷³⁰ Vgl. Gillen: *Christus, der Dulder, verweigert den Gehorsam*, 2005, S. 186. Der von Donald Sutherland gespielte Heiland lehnt sich in einer Szene des Streifens schreiend und mit weit ausgebreiteten Armen aus dem Fenster einer Lokomotive.

⁷³¹ Vgl. *Geisterbahn. Gespräch zwischen Bernhard Heisig, Horst Locher und Rüdiger Küttner am 7. Juli 1995*; in: Ausst.-Kat. 1995, S. 28.

⁷³² Vgl. Matth.1, 23; in: *Die Bibel*, 1966, S. 6. „Dieser Spruch war wiederholt Feldgeschrei, so 1656 in der Schlacht bei Warschau bei den verbündeten Brandenburgern und Schweden, bei diesen schon im 30jährigen Kriege [...]. Der Große Kurfürst beschloß sein Gebet bei Fehrbellin vor Beginn des Kampfes mit jenen Worten.“ Berckenhagen/Wagner, S. 354. 'Gott mit uns' wurde zum Wahlspruch des preußischen Königshauses und der deutschen Kaiser. Deshalb wurden die um 1847 eingeführten Gürtelkoppel zunächst zusammen mit der preußischen Königskrone und - nach dem Zusammenbruch der Monarchie und seit Gründung der Reichswehr 1920 - mit dem Adler der Weimarer Republik, unter Hitler dann mit dem vom Reichsadler getragenen Hakenkreuz

eingraviert, womit die Aggression von deutschem Territorium aus gerechtfertigt und 'himmlischer' Beistand für den Einzelnen suggeriert werden sollte. Mit der 'Verpflichtung' Gottes auf die deutschen Truppen und deren Sieg über die zumeist ebenfalls christlichen Kontrahenten wurde das Prinzip der Nächstenliebe ausgehebelt.⁷³³ Schon 1917 hat Heinrich Vogeler in einem Brief an seine Familie Zweifel an den Rechtfertigungsversuchen von Kaiser und Kirche geäußert: „Gäbe es überhaupt Christen, wahre Christen, so ist ein Krieg wie dieser unmöglich, überhaupt Krieg“⁷³⁴. Dennoch sind viele Männer, von der scheinbar sakralen Mission überzeugt, mit dem Bild des leidenden Christus im Herzen und einer gewissen Begeisterung für die nationale Sache 1914 und 1939 ins Feld gezogen.⁷³⁵ Zu ihnen gehörte im Ersten Weltkrieg neben Ernst Barlach, Max Beckmann und Franz Marc, um nur einige Beispiele zu nennen, im Zweiten dann auch Bernhard Heisig. Die einfachen Soldaten, unter ihnen Arbeiter und Künstler, erkannten sich nach den Kriegen als die gesellschaftliche Klasse, die von den Herrschenden betrogen und ausgebeutet worden war, und vergleichen ihr Schicksal mit dem Opfertod Christi.⁷³⁶

Im Titel *Gott mit uns* zitiert Heisig George Grosz und dessen gleichnamiges Mappenwerk von 1920 (Abb. 261). Grosz geißelte die Auswüchse bourgeoiser Gesellschaftsformen, den Nationalismus, blinde Unterwerfung und die Interessen der Stände in überzeichneten Darstellungen.⁷³⁷ So wie Grosz sich nach dem Ersten Weltkrieg vom Bürgertum abgewendet hatte und Kommunist geworden war, schwört Heisig nach kurzer sowjetischer Kriegsgefangenschaft dem Faschismus ab und unterstützt den sich in der DDR entwickelnden Sozialismus.

Trotz der ideologischen Prägung dauert es Jahrzehnte, bis der Maler das Christus-Motiv modifiziert und 1986/ 87 mit den Arbeiten *Christus verweigert den Gehorsam I* und *II* (Abb. 62, 63)⁷³⁸ einen zweiten Christustypus entwickelt.

'geschmückt'. Vgl. ebd.; vgl. auch Kurt Pätzold/ Manfred Weißbecker: *Schlagwörter und Schlachtrufe, Bd.1. Aus zwei Jahrhunderten deutscher Geschichte*, 2002, S. 61, 62.

⁷³³ Vgl. Jürgens-Kirchhoff, S. 262, 263.

⁷³⁴ Vgl. ebd., S. 264.

⁷³⁵ Vgl. ebd., S. 261, 262.

⁷³⁶ Vgl. ebd.

⁷³⁷ Zu diesen Arbeiten zählt auch Grosz' Kreidezeichnung *Christus mit der Gasmasken* von 1927, die ein Jahr später unter dem Titel *Maul halten und weiter dienen* Bestandteil des Mappenwerks *Hintergrund* wurde (Abb. 262). Titelblatt und siebzehn lose Blätter, Manultiefdrucke; Der Malik-Verlag, Hg., Berlin.

⁷³⁸ Heisig sagt zu diesem Bild: „Ich wollte einen anderen Christus erfinden, keine Erlöserfigur, einen, der sich nicht fügt, den Kelch nicht nimmt und die Dornenkrone abreißt.“ Heisig: *Über das Bild „Christus verweigert den Gehorsam“*; in: *Brusberg Dokumente* 35, 1995, S. 61.

Christus ist nun nicht mehr nur der mit den Streitkräften in die Schlacht ziehende Begleiter, sondern mit der Erkennungsmarke auf dem nackten Oberkörper selbst als Soldat ausgewiesen, der sich gegen die Anordnungen der Obrigkeit auflehnt. Als bereute er seine einstige Unterordnung, reißt er sich - wie später auch in dem Bild *Menschen, Kriege, alter Maler* (Abb. 71) - die Dornenkrone vom Haupt und verweigert den als selbstverständlich vorausgesetzten Gehorsam.

Mit diesen Arbeiten lassen sich deutliche Bezüge zu den graphischen Blättern von Fritz Cremer aus dem Jahr 1981 mit dem Titel *Genug gekreuzigt* herstellen, denen 1983 ein gleichnamiger Aufruf und die parallel entstehende Bronze *Sich vom Kreuz Lösender* folgen (Abb. 263).⁷³⁹ Seit den siebziger Jahren beschäftigt sich der Bildhauer, angeregt durch einen kirchlichen Auftrag, mit der Kreuzigung⁷⁴⁰, was schließlich zur fundamentalen Umformulierung der tradierten Leidensmetapher führt. Der Kunsthistoriker Gert Brüne arbeitet in seinen Studien zum plastischen Werk Cremers das veränderte, proletarische Äußere im Gegensatz zum traditionellen Kruzifixus heraus. Mit der unstigmatisierten Erscheinung meint auch der Bildhauer den gemeinen Mann⁷⁴¹, der durch das Herabsteigen vom Kreuz gegen jegliche Abhängigkeit aufbegehrt und die Kraft findet, sich zu befreien.⁷⁴²

Jürgens-Kirchhoff leitet den semantischen Wandel des Passionssymbols im zwanzigsten Jahrhundert von den Schrecken der beiden Weltkriege her, die sich in Christusdarstellungen auch bei Boardman Robinson, George Grosz, Frans Masereel oder Otto Pankok spiegeln.⁷⁴³ Um die „Nachfolge im Leiden und Sterben“⁷⁴⁴ zu beenden, haben sie zur Verweigerung von Gewalt und zum Pazifismus aufgerufen. So stattet Robinson seinen *Deserteur* 1916 mit den Zügen des Heilands aus und stellt ihn im langen, schlichten Gewand ohne alle Anzeichen von Gegen- oder Abwehr seinen Mördern an einer Mauer gegenüber

⁷³⁹ Vgl. Diether Schmidt: *Fritz Cremer. Genug gekreuzigt! Zeichnungen und Grafik*; in: Katalogfaltblatt *Fritz Cremer*, Dresden 1981. Der Aufruf *Genug gekreuzigt* von Cremer erscheint in der Zeitschrift *Tendenzen*, München 1983, 24. Jg., 143, S. 5 - 7. Cremers *Sich vom Kreuz Lösender* war ein Auftragswerk für die Christopheruskirche in Berlin-Friedrichshagen, wurde aber schließlich, nach langen Querelen sowohl in der Gemeinde als auch mit dem Künstler selbst, vor der Ruine der Franziskanerkirche in Berlin-Mitte aufgestellt. Vgl. Gert Brüne: *Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers*, 2005, S. 297.

⁷⁴⁰ Vgl. Maria Rüger: *Fritz Cremer. Nur Wortgefechte?* 2004, S. 278.

⁷⁴¹ Vgl. Brüne, S. 291.

⁷⁴² Vgl. Rüger, S. 216, 217. *Der rote Christus* von Lovis Corinth (Abb. 264) regt die Künstler in den zwanziger Jahren dazu an, in der Kreuzigungsszene das Leben des Proletariats zu erkennen. Vgl. Jürgens-Kirchhoff, S. 266.

⁷⁴³ Vgl. ebd., S. 261 - 270.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 267.

(Abb. 265). Die Gewehre sind angelegt, das Erschießungskommando ist durch eine Pickelhaube kenntlich gemacht. Die Szene weckt Assoziationen an Goyas Gemälde *Die Erschießung* (Abb. 207), ist aber nicht mehr von panischem Erschrecken, sondern von der Stärke des passiven Widerstandes beherrscht.⁷⁴⁵

Cremer selbst orientiert sich vor allem an Otto Pankoks in Holz geschnittenem Christus, der 1950 ein Gewehr über dem Knie zerbricht (Abb. 266)⁷⁴⁶, aber vermutlich auch an Wandbildern des mexikanischen Muralisten José Clemente Orozco.⁷⁴⁷ Der hatte mit seinem *Modern Migration of the Spirit* von 1932/ 34 einen diesseitigen triumphierenden Christus gezeigt, der sein Kreuz mit einem mächtigen Axthieb zerstört, wobei er das Werkzeug in der Rechten hält und die Linke, zur Faust geballt und Stärke demonstrierend, erhebt.⁷⁴⁸ In der DDR wurde Cremers Auffassung als „humanistische Botschaft der Erlösung vom Kreuz verstanden“⁷⁴⁹. So scheint sich das Bewusstsein im ‚real existierenden Sozialismus‘ der DDR dem Anspruch Max Beckmanns nach der absoluten Loslösung von Gott anzunähern, den er 1927 formulierte. Zunächst sollte der Künstler zum „eigentlichen Schöpfer der Welt werden, die vor ihm nicht existierte“⁷⁵⁰, danach sollten die Menschen

„dadurch, daß das Schwache, Egoistische und sogenannte Böse zurückgedrängt wird zugunsten der gemeinsamen Liebe, die uns ermöglichen wird, *die großen entscheidenden Arbeiten als Menschheit gemeinsam* auszuführen, [...] die Kraft finden, selbst Gott zu werden.“⁷⁵¹

Mit dem Zusammenbruch der DDR und dem damit verbundenen Scheitern der sozialistischen Utopie bzw. der vermeintlichen Solidarität der Menschen untereinander entwickelt Heisig seinen dritten Christus-Typus. Am Bild des *Verfilmten* zeigt sich das ins Allgemeine gehobene Leid des menschengewordenen Christus am Mitmenschen.

Deutung

Der *Verfilmte* von 1992 wirkt wie die Illustration der Beckmann-Maxime, dass, wenn es nicht gelingen sollte, die Forderungen nach gemeinsamem Tun aus dem Geist der gemeinsamen Liebe heraus zu erfüllen, „die Menschheit im

⁷⁴⁵ Frans Masereel ruft 1917 in einer Holzschnittfolge *Steht auf Ihr Toten! (Debout les Morts!)* ebenfalls zu passivem Widerstand auf. Vgl. ebd., Abb. 118 - 122.

⁷⁴⁶ Auch Pankok hält nach dem Grauen des Zweiten Weltkrieges noch am pazifistischen Grundgedanken fest, verweigert aber dem Gottessohn die Opferrolle, indem er ihn aktiv werden lässt.

⁷⁴⁷ Vgl. Gillen, 2005, S. 191, Anm. 15; vgl. auch Brüne, S. 292.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd., S. 292.

⁷⁴⁹ Diether Schmidt, 1981.

⁷⁵⁰ Max Beckmann: *Die Realität der Träume in den Bildern*, 1990, S. 37 - 41, hier S. 37.

⁷⁵¹ Ebd., S. 41.

dreckigsten Sumpf, den es je gegeben hat“⁷⁵² versinken wird. Nach der Wende scheint es - aus Heisigs idealsozialistischer Überzeugung heraus - mit der „zum Gott gewordenen Menschheit“⁷⁵³ vorbei zu sein. Die Menschen verfolgen keine gemeinsamen Ziele mehr, die sie beispielsweise im Aufstand der Kommune miteinander voranstürmen ließen. Die Heraushebung des an das Kreuz genagelten Einzelnen betont das, was ihn in seiner Individualität und Besonderheit von den anderen unterscheidet. Gerade deshalb wird er von seinen Mitmenschen gepeinigt.

Stand in den Arbeiten *Traumtänzer* und *Festival* der Medienkonsum im Mittelpunkt der Betrachtung, so richtet der Maler seinen Fokus nun auf einen einzelnen Menschen, dessen Schicksal in einer für die Öffentlichkeit bestimmten Produktion verarbeitet wird. Mit Hilfe des an das Kreuz Geschlagenen - dem zentralen christlichen Zeichen für Leid und Opfertod - assoziiert der Betrachter den Sadismus journalistischer Berichterstattung, der sich am Anblick menschlicher Qual weidet. Die Kabel erfüllen die Funktion von Stricken und Fesseln, die Linsen der Kameras sind als Allegorie des tausendfachen voyeuristischen Blicks zu lesen, den sensationsgeladene Bilder auf sich ziehen. Mit der Strategie des 'Erlaubt ist, was gefällt' zielen Regisseure und Produzenten auf die geforderten hohen Quoten, um ihre Gewinne zu optimieren.

Unter der Zudringlichkeit von Mensch und Material scheint sich der in kurzen Pinselschlägen skizzierte Leib, vor allem aber das Gesicht, in dem die schreckgeweiteten Augen kaum mehr wahrgenommen werden können, bereits aufzulösen. Der einzige, scheinbar Unbeteiligte, der eingreifen oder helfen könnte, verlässt eilig die Bühne, wohl der resignierenden Einsicht folgend, gegen die Übermacht der Medien nichts ausrichten zu können. Der Mensch in seiner Not bleibt - im Sinne Brechts und seines *Badener Lehrstücks* - sich selbst überlassen. Auf seine Passion wird bereits im Titel hingewiesen. Aus semantischer Sicht lässt sich ein literarischer Stoff, ein das Leben eines Individuums nachzeichnendes Drehbuch *verfilmen*, nicht aber die Person an sich. Als *Verfilmter* trägt der unter das Brennglas der optischen Gerätschaften Geratene, öffentlich 'Hingerichtete', die Dornenkrone zu Recht, weckt sie doch in diesem Kontext wiederum Assoziationen an Ecce Homo-Darstellungen.

⁷⁵² Ebd., S. 40.

⁷⁵³ Ebd., S. 38.

3. Das Bild für den Deutschen Bundestag

3.1. Das Projekt der Kunst im Reichstagsgebäude

Bereits 1990, im Zusammenhang mit bestimmten Kunst-am-Bau-Konzepten für den Bonner Plenarsaal, konstituiert sich in der damaligen Bundeshauptstadt ein Beirat, der ab 1995, als mit dem Umbau des Reichstagsgebäudes in Berlin begonnen wird, seine Arbeit in der Metropole aufnimmt, um sich mit dem Kunstprogramm für das Hohe Haus auseinanderzusetzen. Unter Vorsitz des Bundestagspräsidenten wird er jeweils zu Beginn einer Legislaturperiode vom Ältestenrat des Deutschen Bundestages eingesetzt.⁷⁵⁴ In diesem Gremium sind alle Parteien vertreten, die Mitgliederzahl orientiert sich an der Fraktionsstärke.

Von 1995 bis 1998 - der 13. Wahlperiode, die 1994 begonnen hatte - wird es von Rita Süßmuth als Bundestagspräsidentin geführt und hat folgende Mitglieder: Renate Blank, Anke Eymer, Volker Kauder und Gert Willner von der CDU/ CSU, Peter Conradi, Thomas Krüger und Gisela Schröter, die ab 1997 auf Barbara Imhof folgt, von der SPD, Franziska Eichstädt-Bohlig von Bündnis 90/ DIE GRÜNEN und Ina Albowitz von der FDP. Die PDS bestellt Stefan Heym in beratender Funktion. Im Laufe der 14. Legislaturperiode ändert sich die Zusammensetzung. Von 1998 bis 2000 gehören ihm folgende Parlamentarier an: Wolfgang Thierse in seiner Funktion als Bundestagspräsident, vier Abgeordnete der SPD, Anni Brandt-Elsweier, Dagmar Schmidt, Gisela Schröter, Gert Weißkirchen, drei der CDU/ CSU, Renate Blank, Rita Süßmuth, Volker Kauder, zwei von Bündnis 90/ DIE GRÜNEN, Franziska Eichstädt-Bohlig und Antje Vollmer, sowie Ulrich Heinrich von der FDP und Heinrich Fink von der PDS. Andreas Kaernbach, der Kurator der Kunstsammlung im Deutschen Bundestag, fungiert als Sekretär des Ausschusses.

Die Kommission ihrerseits beruft einen Sachverständigenrat aus sechs Fachleuten, der sich mit den drei Parlamentsbauten im Spreebogen entsprechend ihrer Funktion, ihrer Geschichte und ihrer architektonischen Gestaltung zu beschäftigen hat.⁷⁵⁵ Für die Realisierung des Bundestagskonzeptes stehen, wie für die beiden anderen Häuser auch, zwei Experten zur Verfügung, in diesem Fall Götz Adriani aus Tübingen und Karin

⁷⁵⁴ Vgl. Kaernbach: *Kunstbeirat und Kunstkommission*; in: *Kunst im Reichstagsgebäude*, 2002, S. 217.

⁷⁵⁵ Vgl. ebd., S. 216.

Stempel aus Kassel.⁷⁵⁶ Kunstbeirat und Sachverständigenrat kooperieren mit dem Architekten Norman Foster.

Als Voraussetzung für eine Teilnahme an der Ausgestaltung des Parlamentes gilt, dass es sich, bis auf einige wenige Ausnahmen, um deutsche, national und international anerkannte Künstlerpersönlichkeiten handeln muss.⁷⁵⁷

„Weder modische Schnellschüsse noch eine Kunst, mit der sich Staat machen ließe, waren gefragt, sondern ausgeprägte künstlerische Haltungen, die sich - ohne jede Vorgabe seitens der Politik - verantwortungs- und selbstbewußt auf das Projekt einlassen würden.“⁷⁵⁸

Erwünscht sind unpathetische, gleichwohl geschichtsträchtige und dem Ort angemessene Artefakte, die ohne feste thematische Bindung und auf autarke Weise⁷⁵⁹ dennoch eine staatstragende Funktion erfüllen sollen.⁷⁶⁰

3.2. Die 'auserwählten' Künstler

Beirat und Sachverständigenrat beschränken sich nach ausführlicher Diskussion und ohne einen Wettbewerb⁷⁶¹ auszuschreiben auf Kunstschaffende,

„deren Werk sich langfristig und mit großer Konsequenz zur Eigenständigkeit entwickelt hat und damit auch die Bezugsebene definiert, vor der sich die jüngere Kunstszene entfaltet“⁷⁶²,

kurz: auf bereits im Kunstbetrieb Etablierte. Eine Liste der potentiellen Teilnehmer wird am 24. April 1997 in der Berliner Zeitung veröffentlicht.⁷⁶³ Zu ihnen gehören zu diesem Zeitpunkt noch Konrad Klapheck, Via Lewandowsky, Ilya Kabakow, Katharina Sieverding, Rosemarie Trockel, Jürgen Klauke, Bernhard und Anna Blume und Jochen Gerz, die aber später nicht in das Konzept eingebunden werden. Tatsächlich werden nur die folgenden vierzehn

⁷⁵⁶ Neben Adriani und Stempel waren tätig: Manfred Schneckenburger aus Münster und Evelyn Weiss aus Köln für das Jakob-Kaiser-Haus, Armin Zweite aus Düsseldorf und Klaus Werner aus Leipzig für das Paul-Löbe-/ Marie-Elisabeth-Lüders-Haus. Vgl. ebd., S. 218.

⁷⁵⁷ Vgl. ebd., Text der vorderen Umschlagklappe.

⁷⁵⁸ Adriani/ Stempel: *Das Konzept*; in: ebd., S. 207.

⁷⁵⁹ Ebd., S. 208.

⁷⁶⁰ Häntzschel: *Künstler und Kommissionen rudern für Deutschland*; in: *Süddeutsche Zeitung* vom 4. Februar 1998, S. 13.

⁷⁶¹ Anders als in diesem Fall wurden weitere Kunst-am-Bau-Projekte für die Regierungsbauten direkt beauftragt oder in beschränkten Wettbewerben vergeben; vgl. Ulrich Clewing: *Das Finanzministerium ist für die Porträtisten reserviert*; in: *art*, 5, 1998, S. 121.

⁷⁶² Adriani/ Stempel, S. 209. Über die sog. 'Aufträge' hinaus getätigte Ankäufe für den Deutschen Bundestag, u.a. von Künstlern wie Gerhard Altenbourg, Hermann Glöckner, Wolfgang Mattheuer und Strawalde (Jürgen Böttcher) werden in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt.

⁷⁶³ mön: *Ein Christo fürs Reichstags-Restaurant. Bundestag entscheidet über Kunst am Bau*; in: *Berliner Zeitung* vom 24. April 1997, S. 20.

ehemals Westdeutschen, nämlich Georg Baselitz, Lutz Dammbeck, Hanne Darboven, Rupprecht Geiger, Gotthard Graubner, Hans Haacke, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Georg Karl Pfahler, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Ulrich Rückriem, Emil Schumacher und Günther Uecker, und zwei Ostdeutsche, Bernhard Heisig und Carlfriedrich Claus ausgewählt, das Projekt ins Werk zu setzen.

Werner Tübke wird „wegen angeblicher »Regimenähe«“⁷⁶⁴ ausgeschlossen, von Mattheuer werden zunächst nur zwei kleinere Werke angekauft.⁷⁶⁵ Als Vertreter der vier ehemaligen Besatzungsmächte kommen die Amerikanerin Jenny Holzer, der Franzose Christian Boltanski und der Russe Grisha Bruskin hinzu, wobei der für den Umbau verantwortliche Foster Großbritannien vertritt. Alle Beteiligten werden vom Beirat direkt angesprochen. Die Auftragserteilung ruft bei einigen von ihnen Skepsis hervor, rückt sie die um ihre Autonomie Besorgten, die auf „Negation und Pessimismus, auf Ironie, [...] und Destruktion“⁷⁶⁶ Festgelegten, ihrer Meinung nach doch in die Nähe von ‚Staatskünstlern‘.

Warum Künstler wie Jörg Immendorff, der sich in seinem Werk immer wieder mit deutscher Geschichte auseinandersetzt, oder Johannes Grützke, dessen Parlamentspanorama in der Rotunde der Frankfurter Paulskirche installiert ist, nicht zur Teilnahme aufgefordert wurden, wird nicht begründet.⁷⁶⁷ Diesbezügliche schriftliche Anfragen an Rita Süßmuth und Andreas Kaernbach bleiben unbeantwortet. Kritik an der Unausgewogenheit der Auswahl⁷⁶⁸ mit dem starken Übergewicht an Westdeutschen begegnet Thomas Krüger, SPD, mit den wenig stichhaltigen Argumenten, Hartwig Ebersbach, Jörg Herold und Neo Rauch seien ebenfalls diskutiert worden und Georg Baselitz, Gerhard Richter und Günter Uecker hätten immerhin noch in der DDR studiert.⁷⁶⁹

Die Mitwirkung Heisigs ist von Anfang an umstritten und wird monatelang öffentlich und kontrovers diskutiert. Wer den ostdeutschen ‚Malerstar‘ vorgeschlagen hat, konnte nicht eindeutig geklärt werden, da die Protokolle der

⁷⁶⁴ Götz Aly: *Das müssen wir erklären*; in: *Berliner Zeitung* vom 19. März 1998, S. 4.

⁷⁶⁵ Vgl. Mattheuer, S. 237.

⁷⁶⁶ Schirmer, 2005, S. 12.

⁷⁶⁷ Darüber hinaus fragt sich Baselitz, warum Penck nicht eingeladen wurde; Baselitz: *Vorwärts in die Erinnerung*; in: *art*, 1999, 2, S. 17.

⁷⁶⁸ Preuss: *Die Kunst der DDR wird eisern ausgegrenzt*; in: *Berliner Zeitung* vom 8. Dezember 1997, S. 11, 12.

⁷⁶⁹ Thomas Krüger: *Die DDR-Kunst wird nicht ausgegrenzt*; in: *Berliner Zeitung* vom 21. Januar 1998, S. 14.

Beiratssitzungen einer 30-jährigen Sperrfrist unterliegen und somit erst 2028 einsehbar sind.⁷⁷⁰ Es ist aber bekannt, dass Süßmuth in den vier Jahren ihrer Kommissionszugehörigkeit ebenso wie Adriani und Zweite stets für seine Teilnahme votiert haben, um die Arbeit eines der DDR-‘Staatskünstler’ als Ausdruck der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit des nach 1945 geteilten Deutschland⁷⁷¹ exemplarisch ins Bewusstsein zu rücken und die Möglichkeit zu schaffen, sich kritisch mit ihr auseinanderzusetzen.

3.3. *Zeit und Leben*

Anders als in der DDR entstehen die Werke der sechzehn Künstler in völliger Unabhängigkeit vom Staat, wobei es der Regierung überlassen bleibt, sie bei Gefallen anzukaufen.⁷⁷² Obwohl vor Ort Gespräche, Besichtigungen und Gedankenaustausch der Beteiligten mit dem Architekten, den Sachverständigen und dem Beirat stattfinden, vermisst Heisig nach der Auftragserteilung die ihm aus der sozialistischen Vergangenheit vertrauten Meinungsverschiedenheiten mit dem Geldgeber. Das 1984 von ihm verteidigte Einmischungsrecht von „Partnern“, „Räten der Bezirke, Künstlerverbänden und Betrieben“⁷⁷³ habe ihm neben der zu erwartenden Kontroverse immer auch Interesse an seiner Arbeit signalisiert und - wie er noch 1999 einräumt - zum Weiterdenken der werkimmanenten Problematik geführt.⁷⁷⁴

Brusberg erinnert sich aber, dass er in der fraglichen Zeit zusammen mit Adriani und Stempel das Atelier im Havelland aufgesucht hat.⁷⁷⁵ Nach seiner Vermutung hat der Maler diese Besuche vergessen, weil, anders als bei den Kulturfunktionären der DDR, westliche Sachverständige Zurückhaltung üben,

⁷⁷⁰ Lt. Auskunft des Archivars des Parlamentsarchivs vom 9. August 2005, WD 3-3214-5200/4.05.

⁷⁷¹ Vgl. Häntzschel, S. 13.

⁷⁷² Wettbewerbe oder Ausschreibungsverfahren für die Kunst an öffentlichen Bauten werden von den *RBBau, Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes* geregelt. Vgl. ebd., 1965, S. 96, 97. Vgl. auch Häntzschel, S. 13.

⁷⁷³ Hohmeyer/ Schwarz, S. 151.

⁷⁷⁴ Vgl. Hohmeyer: *Germanias Hammelsprung*; in: *DER SPIEGEL*, 15, vom 12. April 1999, S. 47. Im gleichen Zusammenhang zitiert Gillen das Gespräch des Künstlers mit Lutz Dambeck von 1995, in dem Heisig auf die Einstellung Picassos hinweist. Dieser hatte die „Notwendigkeit betont, daß der Künstler einen Partner und einen Gegner brauche. Die Akademie im weitesten Sinn sei ein Gegner, auch wenn es ein schlechter wäre. Den Künstler allein zu lassen, wäre der Tod des Künstlers.“ Gillen: *Beharrlichkeit des Vergessens*, 2005, S. 53, Anm. 103.

⁷⁷⁵ Gespräch mit Dieter Brusberg am 28. Januar 2006 in seiner Galerie am Kurfürstendamm in Berlin. Auch Götz Adriani erinnert sich an seinen Besuch zusammen mit Brusberg und Stempel in Strodehne, wie er mit Schreiben vom 9. Februar 2006 mitteilt.

indem sie auf Entwicklung und Ausführung keinen Einfluss zu nehmen versuchen. Ein Minimum an Interesse bietet sich in dem Moment, als Jörn Merkert und Rüdiger Küttner im September 1998 mit der Beobachtung der Entstehung des Reichstagsgemäldes in Strodehne beginnen. Die Eindrücke ihrer wöchentlichen Besuche bündeln sie in dem Buch *Zeit und Leben*⁷⁷⁶, das die verschiedenen Entwicklungsstadien dokumentiert, Vorstudien, Ölskizzen und zu Rate gezogene Fotografien enthält.

Wie seine Kollegen hat sich auch Heisig nach gewissen, von der Architektur bestimmten, räumlichen Vorgaben zu richten. Dadurch wird jeder Künstler mehr oder weniger gezwungen, den direkten Dialog mit dem Bau aufzunehmen, was zuweilen als Einschränkung empfunden wird.⁷⁷⁷ Das vorgesehene, kräftig blaue Paneel und die grün-gelb-blaue Bestuhlung der späteren Parlamentscafeteria lässt den Raum in Konkurrenz zum Werk treten. Noch 1998 scheint sich Heisig nicht vorstellen zu können, für ein Restaurant zu malen, wie aus der Korrespondenz zwischen ihm und Dieter Brusberg hervorgeht.⁷⁷⁸ Ein Jahr später sieht er die Angelegenheit entspannter: „Warum soll es nicht in der Kantine hängen, im Kontext zu Bockwurst? Das ist das Leben.“⁷⁷⁹

Einen Eindruck von der vorgesehenen Bildkonzeption kann die Öffentlichkeit bereits in Bad Homburg, Wuppertal und Berlin gewinnen, wo 1998 erstmals ein *Bildentwicklung* genannter Entwurf ausgestellt wird (Abb. 267). Eine zweite, stärker abstrahierende Studie entsteht im gleichen Jahr (Abb. 268). Beide zeigen die geplante Aufteilung der Leinwand in einzelne Handlungseinheiten, die sich um Soldatenkämpfe, Friedrich den Großen, die Rückenfigur, den 'Pflichttäter', Film- bzw. Lautsprechertürme aufbauen.

Anfang 1999 wird die großformatige Leinwand schließlich von Rüdiger Küttner an Ort und Stelle installiert, einem Platz, der dem entschiedenen Fürsprecher der Leipziger 'Staatskünstler', Eduard Beaucamp, wegen seiner Abgeschlossenheit missfällt.⁷⁸⁰ Hier ist sie - ob absichtlich oder nicht - den Augen der

⁷⁷⁶ Küttner/ Merkert, 1999.

⁷⁷⁷ Adriani/ Stempel, S. 208.

⁷⁷⁸ Vgl. Brief Dieter Brusbergs an Heisig vom 5. Juli 1998; Archiv Brusberg, Berlin.

⁷⁷⁹ Veit Stiller: *Abenteuer im Kopf. Zum Werk von Bernhard Heisig*; in: *DIE WELT* vom 19. Juni 1999, S. W 3.

⁷⁸⁰ Eduard Beaucamp: *Dämon des Krieges*; in: *FAZ* vom 28. März 1998, S. 33. Stephan Speicher dagegen vertritt die Meinung, dass der „Geschichtsfries [...] mit Roheit in die Abgeordneten-Cafeteria gezwängt“ wurde. Speicher: *Ende eines Kunstkriegs*; in: *Berliner Zeitung* vom 1. August 2003, S. 4. Allein davon kann keine Rede sein, ist das Wandbild

Besucherscharen entzogen und kann nicht, wie Süßmuth es sich gewünscht hätte, dazu beitragen, Kunst in das Bewusstsein der Allgemeinheit zu heben.⁷⁸¹ Immerhin könnten deutsche Politiker und ihre internationalen Gäste dazu animiert werden, sich in den Pausen über die deutsche Geschichte auszutauschen.⁷⁸²

Beschreibung

Das Tableau *Zeit und Leben* umspannt eine etwa zweihundertfünfzigjährige Epoche preußisch-deutscher Geschichte und macht sie an schon vertrauten und wenigen neuen Motiven fest (Abb. 269). Das überbreite Querformat mit den Maßen 124,5 x 591,5 cm erhält seine kompositionelle Ausgewogenheit und Gliederung durch vertikal eingezogene Motive: den preußischen Soldaten mit Pickelhaube, Friedrich den Großen, die Rückenfigur, den 'Pflichttäter' und eine Ritterstatue. Ähnlich wie in dem Gemälde *Menschen, Kriege, alter Maler* (Abb. 71) schneiden alle genannten Leitmotive Vorder-, Mittel- und Hintergrund. So stehen ihre Füße zwischen einer überschaubaren Anzahl von Köpfen, die wie stets bei Heisig am unteren Bildrand zu finden sind. Wo hinter den Körpern der Hauptfiguren der Blick in die Tiefe möglich ist, sind schmale Streifen eines die Szene zusammenhaltenden, von Grau in Blau übergehenden Himmels über brauner Landschaft mit Marterstangen oder grüner Wiese zu sehen. Die Ikonographie wird durch weitere markante Gegenstände, Wanduhr, Gitter, Litfasssäule und Medienturm, bereichert.

Römische Zahlen und Zeiger auf einem monumentalen roten Zifferblatt, dem Bildsignal am Übergang zum rechten Bildmittel, stellen - wie auch die Wanduhr auf der linken Seite - den Bezug zur titelgebenden *Zeit* her. *Zeit* als Geschichte strukturiert die Leinwand in drei große historische Themenkomplexe: das Preußen Friedrichs des Großen und der Revolution von 1848 auf der linken, die Weltkriege des zwanzigsten Jahrhunderts in der Mitte und die Gegenwart auf der rechten Seite. Attributiv gesetzte kleinere Formen wie Köpfe oder Blasinstrumente betonen den säulenartigen Charakter der Hauptmotive, die ihrerseits von Täter und Uhr dominiert werden.

doch von Heisig in vollem Bewusstsein der Raumsituation geschaffen und dieser angepasst worden.

⁷⁸¹ Vgl. Süßmuth: *Kunst im Reichstag*; in: *Kunst im Reichstagsgebäude*, 2002, S. 12 - 15.

⁷⁸² Den Vorschlag hatte der Historiker Götz Aly gemacht. Vgl. Aly, 1998, S. 4.

Die Gruppe zwischen der in dem Gitter gefangenen Rückenfigur und dem 'Pflichttäter' weicht von dem vorgestellten Kompositionsschema ab und versammelt unter einer Batterie von Lautsprechern im Hintergrund eine Anzahl von einzelnen, sich überschneidenden und in die Höhe türmenden Gestalten bzw. wieder nur deren Köpfe. Um die goldene Spitze der Pickelhaube⁷⁸³ auf dem Kopf Hindenburgs dreht sich das vertraute Repertoire: ein Soldat aus dem ersten Weltkrieg am unteren Rand und - im Uhrzeigersinn fortlaufend - das sich küssende Liebespaar, der Maler Felix Nussbaum, ein übergroßer Totenschädel neben dem im Vergleich zu den anderen ebenfalls überdimensionierten Kopf Hitlers vor der Hakenkreuzfahne und ein Wehrmichtsangehöriger. Unter dem Helm öffnet sich sein schreiender Mund, seine Hand fährt abwehrend in die Höhe.

Rechts von dieser zusammenhängenden Einheit nimmt der 'Pflichttäter' die gesamte Bildhöhe für sich in Anspruch, wobei von seinem vom oberen Rand überschrittenen Kopf nicht mehr als der aufgesperrte Mund zu sehen ist. Der Zeigefinger seiner rechten Hand weist nach oben, sein linker Arm ist bis zum Ellenbogen amputiert und mit einer Hakenprothese versehen. Die Ärmel seines Hemds sind aufgekrempelt. Um den Hals trägt er einen Orden, die soldatische Erkennungsmarke und ein großes Schild, das bis zu seinem Bauch herunterhängt, mit der bekannten, hier leicht abgewandelten Aufschrift: „Man tat seine Pflicht. Keiner schuldiger als der Nachbar. Keiner feiger als der Nachbar. Pflichttäter.“ Seine Füße sind nackt.

Auf der anderen Seite der zentralen Gruppe und links der Rückenfigur setzt sich das Panorama über ein kaum wahrnehmbares Skelett zum Preußenkönig hin fort, dessen Kopf von den Armen des Todes gerahmt ist. Der Regent erscheint wieder im preußischen Rock mit dem Orden auf der Brust, dem Dreispitz auf dem Kopf und der Totenmaske in Händen. Unter seinem rechten Arm kniet Katte, zu seinen Füßen - zum Teil von einem Gitter verdeckt - ist er selbst als trauernder Knabe zu sehen. Es folgt die helle Büste Bismarcks und darüber der Corpus der biedermeierlichen Wanduhr mit ihrem schimmernden Pendel im Glaskasten. An die Uhr gelehnt versucht der Landser mit der Pickelhaube aus dem Soldatentanzmotiv seinen Kopf mit den Armen zu schützen. Neben seinem Bein schwebt eine Trompete, sein Stiefel scheint gegen den Kopf eines Schreienden

⁷⁸³ Sowohl die Wanduhr als auch die leere Uniform auf einer Stange, Pickelhaube und Blasinstrumente finden sich im Atelier. Der Künstler braucht, wie er sagt, die Anschauung der Dinge, um sie malen zu können. Vgl. Küttner/ Merkert, S. 19, 48.

zu treten. Am linken Rand schließlich bricht jemand vor der schwarz-rot-goldenen Fahne der Revolution von 1848 zusammen. Friedrich II. und der Soldat sind von verschiedenfarbigen preußischen Standarten hinterfangen.

Zur anderen Seite des 'Pflichttäters' leitet das Programm der mittleren Zone mit der roten Uhr, auf der sich die Wörter *Pflicht* und *Täter* in Fetzen finden und über der der Titel *Zeit und Leben* in den leeren Raum geschrieben ist, zur rechten Seite hinüber. Die Litfasssäule mit der Aufschrift „du stirbst für dich, deine Leistung wird dir gestrichen, es wird dir nicht zugesehen“ schließt an die Uhr an. Sie ist gekrönt von einem massigen roten Tierleib mit schweinsartigen Augen. Darunter sind grell geschminkte Münder und eine feixende Fratze zu sehen, der Teile des Textes auf die Stirn geschrieben sind. Vor einem bräunlichen Hintergrund neben der Anschlagssäule erscheint ein Wappen mit einem Storch, darunter das aus anderen Zusammenhängen geläufige, sich umarmende Paar. Die Motivreihe setzt sich mit dem Medienturm aus Augen und Mündern und dem ihn überschneidenden Ritter fort. Der hält ein Wappen, das von einem Papierdrachen in Kinderhand und einem Flugapparat vor fahlblauem Himmel gerahmt ist, in seiner Linken. Zu Füßen des Ritters und vom Rand überschritten, ist ein Selbstporträt des Malers zu sehen.

Das Preußischblau der Uniformen, das Rot ihrer Ärmelaufschläge, die Vielfarbigkeit der Fahnentücher und das blanke Metall des Blasinstrumentes setzen dem linken Teil des Bildes eine Anzahl von Spitzlichtern auf, die sich im mittleren Bildteil zwischen Friedrich II. und der roten Uhr verlieren. Im Zitieren der beiden Weltkriege verdunkelt sich die Leinwand zunehmend, die Farben vergrauen. In dem der Gegenwart gewidmeten Bildteil dagegen wiederholen sich die ungemischten, kräftigen Grundtöne.

Im Gegensatz zu den klar definierten Handlungsräumen des Polyptychons *Gestern und in unserer Zeit* von 1974 (Abb. 1) entwickelt sich hier ein Nebeneinander filmartiger Sequenzen und sich gegenseitig kaum überschneidender Hauptmotive. Der Wechsel der Perspektive von Drauf- zu Unter- bzw. Nahsicht führt abermals zur Verunklärung des Betrachterstandpunktes und des dargestellten Raumes.

Deutung

Indem der Maler bei seinem von der deutschen Historie beherrschten Lebensthema bleibt, legt er sich und anderen „Rechenschaft über Woher und Wohin“⁷⁸⁴ seiner Nation ab. Der in der Umarmung des Todes gezeigte Friedrich ist ebenso wie die mit dem Totenschädel janusartig verschmolzene Hitler-Physiognomie als Ursache für das Elend der Menschen, für ihre Verwundungen und Schmerzen kenntlich gemacht. Trotzdem sind nicht sie die am auffälligsten herausgehobenen Gestalten der Szene, sondern der ‚Pflichttäter‘, ohne dessen Eifer und Willfährigkeit die Herrschenden nichts ausrichten könnten.⁷⁸⁵ Dass dieser, hier monströs überzeichnete Typus - nach Überzeugung des Malers - selbst für ‚unsere‘ Zeit noch immer von Bedeutung ist, machen seine Positionierung an der Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart und die Schnüre, die ihn mit beiden verbinden, deutlich.

Dem Täter ist die Rückenfigur dialektisch gegenübergestellt, die Arme im Kreuzigungsgestus im Gitter gefangen, den Kopf auf der Brust, so dass er kaum mehr zu sehen ist, die Finger der abwehrenden rechten Hand gespreizt. ‚Eingebunden‘ zwischen dem Alten Fritz und dem ‚Führer‘, zwischen denen der Gestus seiner Hände vermittelt, ist auch er als Opfer machtpolitischer Interessen zu verstehen. Das Gitter symbolisiert die Beschränkungen der jeweiligen Zeitläufe, denen jedermann - Untertan oder Freigeist - ausgesetzt ist. Wie Christus, der sich vom Kreuz löst, versucht auch dieser Jedermann, sich von den gegebenen Zwängen zu befreien und sein Geschick in die eigenen Hände zu nehmen. Egal, ob die Rückenfigur als Alter Ego Heisigs gedeutet wird oder als Mensch schlechthin: Bei dem Wunsch, sich zu emanzipieren, erstaunt doch das Fehlen jeglichen Hinweises auf die Herrschaft der SED in diesem der nationalen Geschichte gewidmeten Fries. Gerade die Erinnerung an die jüngste Vergangenheit hätte im teils restaurierten, teils umgebauten und damit von seiner Vergangenheit gezeichneten Gebäude den ihr adäquaten Rahmen gehabt.

Auf dem in dramatischem Rot leuchtenden Zifferblatt stehen die Zeiger auf kurz vor zwölf. An der Schwelle zur Gegenwart macht diese einfache Metapher darauf aufmerksam, dass die Uhr gerade noch rechtzeitig stehen geblieben ist, als der nationalsozialistische Schrecken beendet werden konnte. Wie um die

⁷⁸⁴ Werner Hofmann, 1998, S. 16.

⁷⁸⁵ Merkert charakterisiert ihn deshalb treffend als Repräsentanten einer Generation von „Schuldbeladenen, Mitläufern, verantwortungslosen Verantwortlichen, Mundhaltern, Wegsehern und Ja-Schreibern“; in: Küttner/ Merkert, S. 11.

Nachgeborenen stets an die Herrschaft des Totalitarismus zu erinnern, ist die Uhr auf ein Megaformat aufgebläht.⁷⁸⁶ Auf ihr haben die Jahre und Jahrhunderte einige wenige Wortfetzen hinterlassen, die im Farbton dem Hemd des Täters gleichen, einem schmutzigen Weiß als Farbe der verlorenen Unschuld. Die Wortfragmente könnten als Hinweis darauf verstanden werden, dass das Zifferblatt als Sinnbild der Zeit einst von einer intakten weißen Schicht im Sinne eines unbeschriebenen Blattes vollständig überzogen war. Diese Schicht ist nun vom Mahlstrom der Zeit - symbolisiert durch die Zeiger, die sich bis kurz vor zwölf fortgedreht haben - bis auf wenige Spuren getilgt. Bald wird sie gänzlich abgetragen sein, so dass nichts mehr an die Täter von einst erinnert.

In diesem Zifferblatt und der Figur des 'Pflichttäters' scheint das gesamte semantische Konzept Heisigs für das Bundestags-Bild gebündelt zu sein. Es ist einerseits als Mahnung an die Nachgeborenen zu verstehen, andererseits als Erinnerung an Ereignisse, für die es bald keine Zeitzeugen mehr geben wird. Sobald sie gestorben sind, wird die Vergangenheit nicht mehr lebendiger Teil der Gegenwart sein. Emotionalität und Expressivität, wie sie im Werk dieses Malers typisch sind, werden einer neutralen, wissenschaftlichen Betrachtungsweise oder reiner Fiktion weichen, die Verbrechen im Namen des Nationalsozialismus einer vergangenen Epoche angehören. Wenn sie aber aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwinden, könnten neue Täter - die in die Gegenwart hineinreichenden Tentakel machen es deutlich - wieder zur Gefahr für die Gesellschaft werden, gerade weil sich niemand mehr an die Verführten von einst und die leichte Verführbarkeit des Menschen überhaupt erinnert.

Heisig belässt es aber nicht bei einem allgemeinen Erinnerungs- und Mahnbild, sondern nimmt mit dem auf die Leinwand geschriebenen Titel und der Beschriftung der Litfasssäule explizit Bezug auf die unterschiedliche Bewertung ein und derselben Lebensleistung in wechselnden Zeiten.⁷⁸⁷ Damit - und mit seinem Selbstporträt - macht er erneut auf die persönliche Kränkung aufmerksam, als die er das Urteil über sein Werk und seine Person nach der Wende empfunden hat. Die abstoßenden Züge der Grimasse, die - wie das

⁷⁸⁶ Zeitgleich zu diesem Zifferblatt entsteht eine Lithographie mit dem Titel *Die große Uhr* (Abb. 270).

⁷⁸⁷ Der Begriff der Zeit hat nicht allein für dieses Bild Bedeutung, sondern wird seit den siebziger Jahren für eine Reihe von Arbeiten wie *Gestern und in unserer Zeit*, *Begegnung mit gestern*, *Zeit der Haie*, *Zeit zu leben*, *Die schöne Jugendzeit* oder auch *Menschen, Kriege, alter Maler* verwendet, bei dem mit dem von *Damals und gestern und heute und ...* geänderten Titel nicht mehr nur auf die Wiederholung von Geschichte, sondern auch auf das eigene Leben und die persönliche Vergänglichkeit abgehoben wird.

Haupt der Gorgo mit Schlangen - hier mit Worten umschlungen ist, könnten dem potentiellen Kritiker gelten und ihn - dem Mythos entsprechend - versteinern lassen, respektive seinen 'bösen Blick' bannen. So gesehen kann auch das massige, rote, die Litfasssäule bekrönende Monstrum als Allegorie desjenigen gedeutet werden, der in den Medien herabwürdigende Kommentare verbreitet.

Die über die Schulter schauende Frau, das Selbstporträt und der Fliegende⁷⁸⁸ repräsentieren das Leben in der Gegenwart, das Liebespaar und der mit seinem Winddrachen spielende Knabe weisen in die Zukunft.⁷⁸⁹ Sie sind Ausdruck der Hoffnung und als Gleichnis für Lebenslust zu verstehen. Die Verbindung 'unserer' Zeit mit dem Medienturm als ständig plappernder Geräusch-Kulisse verweist - wie die sich spiralgig in die Höhe schraubenden Filmstreifen anderer Bilder - auf den zunehmenden Einfluss der Medien auf das moderne Leben.

Topographische Besonderheiten stellen den Landstrich vor, in den Bernhard Heisig sich 1992 zurückgezogen hat. Der Ritter Roland⁷⁹⁰ vom Marktplatz in Stendal versinnbildlicht Freiheit und Selbstbewusstsein und damit bürgerliche Tugenden, die sich erst nach Friedrich dem Großen mit den von Stein-Hardenbergschen Reformen Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zu entfalten begannen. In der Linken hält er einen kleinen Schild mit dem Stendaler Stadtwappen, dem brandenburgischen Adler.⁷⁹¹ Mit ihm wird der Bezug zu den preußischen Fahnen hergestellt und zu dem Vogel, der in der Bundesrepublik bis heute als heraldisches Emblem eine Rolle spielt. Der seit Friedrich Barbarossa als Reichswappen und Herrschaftssymbol geführte Vogel wird mit einem Storch

⁷⁸⁸ In dem hier gezeigten Regionalismus ist auch der Fliegende direkt auf das Havelland bezogen. Hier war der Ingenieur und Flugtechniker Otto Lilienthal 1896 bei einem seiner Flugversuche abgestürzt und hatte unweit von Strodehne den Tod gefunden.

⁷⁸⁹ Mit dem Kinderspielzeug bezieht sich Heisig auf den Song der DDR-Kultgruppe *Puhdys*, *Laß deinen Drachen steigen*, der in dem Defa-Film *Paul und Paula* nach einem Drehbuch von Ulrich Plenzdorf Verwendung fand. Die *Puhdys* sind eine 1969 gegründete Rockgruppe, die vor allem in den siebziger Jahren zahlreiche Hits produzierte und auch im Westen auftreten durfte. 1977 urteilt die *FAZ*: „Den Puhdys fehlt die Frechheit. [...] [Sie] dozieren, ihre Kompositionen sind Lehrstücke der Rockmusik, zusammengesetzt aus didaktischen Einheiten, für Curriculum-Diskussionen geeignet, ohne sprühende Phantasie, viel zu ernsthaft. Auch die Texte bestätigen den artfremden Schulmeister-Gestus dieser Musik. Da wird ständig der pädagogische Zeigefinger gereckt, belehrt, Ratschläge erteilt, werden einfache Lösungen für komplexe Probleme angeboten.“ Wolfgang Sandner: *Rock mit erhobem Zeigefinger*, in: *FAZ* vom 7. März 1977, S. 19.

⁷⁹⁰ Die nicht nur, aber vor allem in verschiedenen norddeutschen Städten zwischen Weser und Oder aufgestellten Ritterstandbilder sind vorwiegend als Sinnbild für Stadtfreiheit, Marktrecht und Prosperität zu verstehen. Der Ritter ist zumeist durch folgende Attribute charakterisiert: Rüstung, Mantel, Helm, Schild und fast immer durch ein Schwert. Vgl. Dietlinde Munzel-Everling: *Rolande: Die europäischen Rolanddarstellungen und Rolandfiguren*, 2005, S. 49 - 85.

⁷⁹¹ Ebd., S. 76 - 80.

auf einem weiteren Wappen vom Domstift St. Petri in Bautzen konfrontiert.⁷⁹² Anstelle des Raubvogels zeigt es alternativ die kontemplative Parabel christlicher Pietas⁷⁹³, die in 'unserer' Zeit endlich die Oberhand gewinnen soll.

Die durch den Storch verkörperte Nächstenliebe, das Paar, das Kind und der auf die bürgerliche Eigenständigkeit abhebende Roland verbreiten eine durchaus optimistische Stimmung, wenngleich die auf heute zurückwirkende Vergangenheit die Vorstellung einer Idylle nicht zulässt. Aber anders als in der einzigen vergleichbaren Arbeit *Menschen, Kriege, alter Maler*, 2002/ 04, mit der die Bedrohung der Zukunft allegorisierenden Eiform, herrscht trotz des Voranschreitens der Zeit, von der niemand voraussagen kann, was sie bringen wird, Zuversicht vor. Obwohl Heisig die deutsche Geschichte in einer Traditionslinie von Friedrich II. über Bismarck und Hindenburg zu Hitler⁷⁹⁴ und in die Gegenwart führt, kommt er der Würde des Regierungssitzes insofern entgegen, als er seinen Glauben an die Stabilität der in der Bundesrepublik herrschenden demokratischen Gesellschaftsordnung durch positiv besetzte Signale demonstriert.

3.4. Vergleich der Auftragsarbeiten von 1972/ 74 und 1999

Beide Wandbilder, sowohl für die SED-Bezirksleitung als auch für den Deutschen Bundestag, führen in einem breit angelegten Panorama die preußische Geschichte - damals in der Weimarer Republik, heute bei Friedrich II. beginnend - als Grundlage gegenwärtiger Befindlichkeit vor. Dabei wurde 1974 das Leben in der DDR im Sinne politischer Korrektheit optimistisch dargestellt. Für die Bevölkerung galt, dem Vorbild des Brigadiers und seines Kollektivs nachzueifern. Heute hängt das Glück nicht mehr vom Schaffen einer Arbeiterbrigade und der Erfüllung des Normsolls ab, sondern ist von jedem einzelnen selbst zu schmieden. Jetzt beherrscht der 'Pflichttäter' die Szene, der, obwohl sein

⁷⁹² Vgl. Küttner/ Merkert, S. 41.

⁷⁹³ Vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*, 1998, S. 428.

⁷⁹⁴ Dieses Preußenbild wurde 1979 von Ingrid Mittenzwei entworfen, die als Ausgangspunkt für den Verlauf der preußischen Geschichte den Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. benannte, unter dem „das Leben der gesamten Gesellschaft jenen militaristischen Zuschnitt und jene barbarischen Züge“ annahm, die sich „als unheilvolle Tradition in der deutschen Geschichte fortsetzten.“ Mittenzwei, 1980, S. 13. Auch Roters verweist auf die Kontinuität preußischer Rechtsbrüche in der Geschichte seit Friedrich dem Großen: den Einmarsch preußischer Truppen in Schlesien 1740, die Besetzung Belgiens 1914, den Einmarsch von Hitlers Soldaten in Polen 1939 und die Niederlage Deutschlands, die sich 1945 im Untergang der Festung Breslau manifestierte. Vgl. Roters, 1989, S. 83.

Verhalten der Vergangenheit angehören sollte, jedem einzelnen den Spiegel vorhält und zur Wachsamkeit, auch sich selbst gegenüber, aufruft.

Die im Titel erwähnte Zeit wird 1974 am Bild der erfüllten Gegenwart allegorisiert. An die Vergangenheit wird durch Soldaten, Panzer, Brände und Mahnmal ebenso beschwörend erinnert wie an die 'Bedrohung' des Sozialismus durch den Westen. Fünfundzwanzig Jahre später machen die beiden mächtigen Uhren im Wandbild des Bundestages dagegen auf die von der Zeit hervorgerufenen Veränderungen aufmerksam. Dem ihr geschuldeten Wandel haben sich die Menschen von Generation zu Generation zu stellen und anzupassen. So ist der Kampf der Ideologien der Auseinandersetzung des einzelnen mit den aktuellen Herausforderungen im Jetzt gewichen, die sich, anders als in *Menschen, Kriege, alter Maler*, nicht mehr allgemein bedrohlich ausnehmen.

Resümee

Auch nach 1989 fährt Bernhard Heisig fort, seine Malerei neben den Gattungen Porträt, Landschaft und Stilleben auf Ereignisse in Geschichte und Gesellschaft zu konzentrieren. Dabei ergänzen sich Form und Inhalt. Gegenläufige Linien und nervös und fahrig aufgetragene Pigmente, deren trockene Mischung die Bildoberfläche narbig und gebrochen wirken lassen, versinnbildlichen die komplexe deutsche Vergangenheit und Gegenwart. Farben und Motive sind in den dichten, unentwirrbaren Bildteppichen so mit- und ineinander verwoben, dass auch das Schicksal der in sie hineingewirkten Menschen von den gegebenen Umständen abzuhängen und damit unabwendbar zu sein scheint. Die Nähe zu Arbeiten des späten Lovis Corinth, der seit 1911, nach einem schweren Schlaganfall, die Farbe als Ausdrucksträger höchster Expression verwendete⁷⁹⁵, und zur affektgeladenen Kunst Oskar Kokoschkas ist offensichtlich.⁷⁹⁶

Aus westdeutscher Perspektive betrachtet, mutet die traditionelle Malweise Bernhard Heisigs in ihrer expressiven Gegenständlichkeit und der düsteren Ernsthaftigkeit wie aus der Zeit gefallen an. Während nach dem Zusammenbruch die meisten seiner Zeitgenossen im Westen Deutschlands radikal mit der figurativen Malerei und dem Expressionismus der später als 'klassisch' bezeichneten Moderne brachen und sich in fundamentaler Umdeutung des künstlerischen Ausdrucks der Nouvelle École de Paris und dann den revolutionär neuen Kunstströmungen aus den USA zuwandten, malte Heisig - wie viele seiner im Sozialismus lebenden Kollegen - von Anfang an gegenständlich und kam damit - bewusst oder unbewusst - den Vorstellungen der Kulturfunktionäre der noch jungen DDR entgegen. Bis auf einige wenige Ausnahmen (z. B. *Lernende Jugend*, 1952, Abb. 20) schuf er aber keine rein propagandistische Kunst, sondern machte Untergang, Schuld und Zweifel sowie den Kampf der Schwachen gegen die herrschenden gesellschaftlichen Kräfte im Sinne des Sozialismus zum Mittelpunkt seines Schaffens. Dabei verschmelzen bis heute verschiedene Zeit- und Raumebenen zu simultanen Bildwelten.

⁷⁹⁵ Anlässlich der Corinth-Ausstellung 2008 in Leipzig weist Heisig auf die Beeinflussung seiner Arbeit durch den älteren Kollegen hin. An ihm verehrt er - im Gegensatz zu dem von ihm als 'feiner' bezeichneten Max Liebermann - die Direktheit der malerischen Aussage, wahrscheinlich auch den Furor der letzten Bilder, der sich auch im eigenen Werk findet. Vgl.: *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, 2008, S. 368.

⁷⁹⁶ Vgl. auch Peter M. Bode: *Bernhard Heisig*; in Ausst.-Kat. *Zeitvergleich 1983. Malerei und Grafik aus der DDR*, 1982, S. 181.

Im Sinne einer über die Wende hinaus bewahrten humanistischen Grundhaltung steht immer der Mensch im Zentrum seiner künstlerischen Überlegungen⁷⁹⁷ und die Unmenschlichkeit der Systeme, die ihn für ihre Zwecke zu instrumentalisieren versuchen. Abgesehen von den Hauptfiguren, zu denen nicht selten der Künstler selbst zählt, wird ein vielgestaltiges Bildpersonal vorgestellt. Der für den Maler typische Bildaufbau ist von Peter Pachnicke sowie von Karl Max Kober ausführlich beschrieben worden.⁷⁹⁸ Ausgehend von einem 'Bildsignal', das den Blick des Betrachters unmittelbar fesseln soll - wie beispielsweise die rote Uhr in *Zeit und Leben* - sorgt ein Bildgerüst, der so genannte 'Apparat', dafür, dass Raum und Masse im Gleichgewicht gehalten werden. Derartig strukturiert, werden der Komposition im Alterswerk so viele weitere Motive hinzugefügt, dass der Raum - im Gegensatz zum frühen bzw. reifen Œuvre - seine einst klare Gliederung verliert. Mit den künstlerischen Mitteln der Überfülle, dem Verschleifen der Konturen und dem unruhigen Pinselduktus schafft der Maler ein Bild seiner - 'unserer' - Zeit.

Obwohl die grundsätzliche Beibehaltung bewährter Muster prima vista den Eindruck erwecken könnte, als habe der politische Wechsel keinerlei Einfluss auf seine Arbeit gehabt, hat die Analyse der verschiedenen Werkgruppen doch ergeben, dass es neben den stilistischen auch zu inhaltlichen Modifikationen gekommen ist. An die Stelle verhaltener Agitation im Sinne von Antifaschismus, Antiimperialismus und Klassenkampf treten nun persönliche Resignation und allgemeiner Zukunftspessimismus. Der Niedergang der DDR wird auf unterschiedliche Weise reflektiert, politische Positionen aber nicht aufgegeben.

Mit den Gesetzen des freien Marktes, dem Diktat des Kapitals und dem immer noch zunehmenden Einfluss der Medien bleibt der Mensch den Bedrohungen seiner Zeit ausgeliefert wie schon Generationen vor ihm. Nur selten, wie im Bild für den Deutschen Bundestag, wagt Heisig einen optimistischen Blick auf die Zukunft. Der Künstler, der in der DDR an der Verwirklichung des sozialistischen Modells mitwirken wollte, vermittelt hier den Eindruck, als betrachte er - nach dem Scheitern des 'Arbeiter- und Bauernparadieses' - nun die Demokratie als die beste aller möglichen Staatsformen. Was Jahre später im Gemälde *Menschen, Kriege, alter Maler* erneut als der Circulus vitiosus menschlichen Schicksals erscheint, wird diesmal durchbrochen und der Eindruck vermittelt, als

⁷⁹⁷ Vgl. Schumann, 1976, S. 120.

⁷⁹⁸ Vgl. Pachnicke, S. 15 - 17; Kober, 1981, S. 40, 41.

hätte das deutsche Volk aus dem Schrecken des Nationalsozialismus seine Lehre gezogen und ginge besseren Zeiten entgegen.

Wie die großen Geschichtspanoramen hat Heisig auch andere Inhalte in Serien bearbeitet. Das wiederholte Umkreisen des Kriegsthemas beispielsweise lässt sich mit der seelischen Erschütterung des jungen Soldaten erklären, der seine Erlebnisse im Feld und an der Front auf diese Weise zu bannen versucht. Noch in hohem Alter spricht der Künstler von Innenbildern, die nach außen drängen und ihm die Nächte zum Albtraum werden lassen.⁷⁹⁹ Dieses als 'Flashback' bezeichnete Phänomen - ein Begriff aus der Psychiatrie, der die „andrängenden [und emotional wie echt erlebten] Erinnerungen des traumatisierenden Ereignisses“ meint⁸⁰⁰ - könnte als tiefenpsychologische Begründung für die verschiedenen Variationen ein und desselben Sujets angesehen werden. Weitere Argumente für Wiederholungen, die Heisig auch als typisch für sich selbst bezeichnet, nennt er in einer Laudatio auf seinen Kollegen Wolfgang Mattheuer 1987.⁸⁰¹

„Er malt nicht dauernd ganz neue Bilder, sondern verwendet Erworbenes wieder unter neuen Aspekten. Seine Bilder stehen aufeinander [...] und in jedem sieht man die Erkenntnisse des vorherigen.“⁸⁰²

Es handele sich gerade nicht um „mangelnde Stoffinnovation“⁸⁰³, also 'Einfallslosigkeit', sondern um das Ausprobieren der eigenen Mittel und Möglichkeiten. Minimale Veränderungen maltechnischer, aber auch inhaltlicher Art sind deshalb als Zeichen der Auslotung der eigenen Haltung seinem Gegenstand gegenüber zu begreifen.

Über die Variation eines Themas hinaus hat Heisig immer auch die Übermalung gepflegt, die sich früher sowohl der Fremdbeurteilung (durch die Kunstfunktionäre) als auch dem selbstkritischen eigenen Anspruch verdankte. Wie die Variation ist auch die Übermalung heute vor allem Ausdruck dafür, dass die gleiche Problemstellung eine Mehrzahl an künstlerischen Lösungsmöglichkeiten zulässt und sichtbarer Beweis für ein Weiterdenken der bildinhärenten Problematik ist. Ein sprechendes Beispiel sind die vielen Versionen von *Begegnung mit Bildern*.⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ Vgl. Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

⁸⁰⁰ Vgl. Matthias Berger: *Psychiatrie und Psychotherapie*, 2000, S. 808.

⁸⁰¹ Heisig: *Laudatio auf Wolfgang Mattheuer*, 1987; in: *Ruhig mal die Zähne zeigen*, 2005, S. 33.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Ebd.

⁸⁰⁴ Vgl. Gillen: *Begegnung mit Bildern*, 2005, S. 178 - 183.

Von anderer Qualität aber ist die 'Korrektur' zweier übermalter Leinwände im Polyptychon *Gestern und in unserer Zeit* von 2005. Hier hat Heisig nach der Wende offensichtlich auch 'weitergedacht', vor allem aber hat er die der „Parteidisziplin“ geschuldeten, „politischen Kompromißformeln“⁸⁰⁵ einfach wegetuschiert. Gerade deshalb sollte in diesem Fall nicht von einer 'Weiterbearbeitung' gesprochen werden, eine Terminologie, die der Maler in derartigen Zusammenhängen stets bevorzugte⁸⁰⁶, und die er durch den Hinweis, die Arbeit sei 'unfertig', wohl auch jetzt für sich in Anspruch nehmen wollte mit der Begründung, dass ihn die Auftraggeber unter Termindruck gesetzt und ihm zudem zu viel hineingeredet hätten. Das sei auch in anderen Fällen so gewesen. Folglich hätten einige seiner Bilder bei Ausstellungen oder Lieferung noch nicht immer den eigenen Ambitionen entsprochen.⁸⁰⁷ Dambeck dagegen bezeichnet dieses Arbeitsverhalten aus der Sicht des Unangepassten als „Nabelschnur zur Partei“⁸⁰⁸, die bis zum Ende der DDR erhalten geblieben sei und die Heisig stets daran gehindert habe, offen und eindeutig Stellung zu beziehen.⁸⁰⁹ Nach der Wende entfällt diese Bevormundung. Nun hat es den Anschein, als hätte der Künstler den ursprünglichen Bildinhalt in dem veränderten politischen Umfeld als kompromittierend empfunden. Nur so lässt sich die umfangreiche Neufassung erklären.

In den großformatigen Panoramen und den Gemälden zur preußischen Geschichte versucht Heisig, über die Erinnerung hinausweisende Mahnbilder zu schaffen, die das Gewissen des Betrachters erreichen sollen. Ganz im Sinne des von ihm oft zitierten Bertolt Brecht werden hier lehrreiche Parabeln aufgeführt⁸¹⁰, um - über die Wissensvermittlung hinaus - im Zuschauer eine Reflexion über Gegenwart und Zukunft sowie die Überprüfung des eigenen Standpunktes anzuregen. Aber anders als bei Brecht, der, wie er selbst sagte, „die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren“⁸¹¹ wollte, verweigert Heisig seinen Bildern selbst im emotionalen Überschwang von Mimik und Gestik, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, jede Lust. Dennoch widerspricht seine geradezu überbordende

⁸⁰⁵ Dambeck, 1995.

⁸⁰⁶ Im Gespräch mit Peter M. Bode betonte der Maler 1982, dass er nicht übermale, sondern „verändere“ und „verbessere“, angeregt durch den andauernden Denkprozess „weiterarbeite“. Vgl. Bode, 1982, S. 103.

⁸⁰⁷ Vgl. *Bernhard Heisig im Gespräch mit Reinhart Grahl*; in: »Sonntag«, 41, 1989, S. 5.

⁸⁰⁸ Dambeck, 1995.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd.

⁸¹⁰ Vgl. S. 135.

⁸¹¹ Brecht: „Katzgraben“- *Notate*; in: *Werke*, Bd. 25, S. 418.

Vorstellungskraft, die metaphern- und allegorienreiche Bildsprache dem harschen Urteil von Georg Baselitz, der gerade ihm (und Mattheuer) vorwirft, die Phantasie als feste Größe der zeitgenössischen Kunst verraten zu haben.⁸¹²

Recht hat Baselitz dagegen, wenn er behauptet, dass Heisig eine gewisse „Verrücktheit“⁸¹³ fehle, hat sich der Maler doch mit der Partei arrangiert und sich damit selbst Grenzen auferlegt, die einige seiner DDR-Kollegen nie zu akzeptieren bereit waren. Anders als in der Bundesrepublik, wo die Achtundsechziger, unter ihnen viele junge Künstler, den Aufstand gegen die Vätergeneration probten, den anerzogenen Gehorsam verweigerten und die noch junge Republik damit vor eine ihrer größten Herausforderungen stellten, versuchte die SED, die Bürger der Deutschen Demokratischen Republik zu lenken und zu bevormunden. Die Intellektuellen in der BRD dagegen schufen sich immer größere Freiräume und stellten weiterhin vor allem Autoritäten zum Teil auf spöttische Weise in Frage. So lässt sich beispielsweise das Rundbild von Johannes Grützke aus den achtziger Jahren verstehen, das eine Episode deutscher Geschichte verhandelt. Es zeigt die ersten freigewählten deutschen Parlamentarier am 18. Mai 1848 bei ihrem Einzug in die Frankfurter Paulskirche.⁸¹⁴ Grützke, als Repräsentant der ‚Schule der neuen Prächtigkeit‘⁸¹⁵, stattet seine Protagonisten mit ungeschönten Allerweltsphysiognomien aus und lässt sie sich ziellos im Kreis drehen, widmet sich der gestellten Aufgabe also auf respektlose, hintergründig-ironische Art.⁸¹⁶

Diesen leichten Ton trifft Heisigs Malerei auch nach dem politischen Umbruch nicht. Weil seine Kunst aber auch schon vor 1989 ernst und schwer war, wurde sie einst von Günter Grass als „deutscher“⁸¹⁷ bezeichnet. Damit meinte der Schriftsteller die „figürliche, expressiv gegenständliche, komplexe und die Last deutscher Geschichte mitschleppende Bildgestaltung“ im Gegensatz zur „Unverbindlichkeit“ westlicher Kunstproduktion.⁸¹⁸ Da Heisig den Vorgaben der

⁸¹² Vgl. Hecht/ Welti, 1990, S. 70.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Das Rundbild ist in der Rotunde im Eingangsbereich der Paulskirche installiert.

⁸¹⁵ Grützke gründete diese Schule zusammen mit den Malern Manfred Bluth, Matthias Koeppel und Karl-Heinz Ziegler 1973 in Berlin.

⁸¹⁶ „Geschichte als Sisyphos-Unternehmen“, wie Heinz-Dieter Kittsteiner es nennt.

Kittsteiner: *Frankenhausen und Frankfurt. Zwei deutsche Historienbilder*, 1992, S. 93.

⁸¹⁷ Dieser Kommentar von Günter Grass findet sich im Vorwort des Ausstellungskatalogs *Zeitvergleich - Malerei und Grafik aus der DDR*, 1982, S. 12, meinte aber nicht nur Arbeiten von Heisig, sondern auch von Mattheuer, Sitte oder Tübke, um nur die wichtigsten zu nennen.

⁸¹⁸ Grass: *Trompetengold*; in: *Festschrift Bernhard Heisig*, 2005, S. 86.

Avantgarden jenseits des Eisernen Vorhangs stets misstraute⁸¹⁹, die ihre Zugehörigkeit nicht nur durch Ironisierung, sondern auch durch Verletzung gesellschaftlicher Normen, d.h. oftmals massive Tabubrüche, ausdrückten und weiterhin ausdrücken, ist es naheliegend, dass sein Werk im Vergleich dazu noch immer als unzeitgemäß erscheint.

Unabhängig von der jeweils vorherrschenden politischen Meinung im Lande hat Heisig in all den Jahren unbeirrt an einer subjektiven, dramatisch-emotionalen Inszenierung seiner Stoffe und damit an einem gewissen Pathos festgehalten, das nach 1989/ 90 sogar noch eine Steigerung erfährt. Diese Passion für seine Themen ist heute - nach eigener Aussage - zusätzlich von Wut begleitet⁸²⁰, die sich gegen die Verführung des Menschen, d.h. seine Instrumentalisierung durch andere, Mächtigere richtet. Das aus den Aktionen von Manipulatoren und Manipulierten entstehende Elend drückt sich in den unübersehbar leidenschaftlich-heftigen Gebärden, Mienen und Haltungen der Protagonisten aus: ihre Hilfe heischende, an das Mitgefühl appellierende Gestik; ihre Schreie; die verpflasterten Augen verwundeter Soldaten, ihre amputierten Gliedmaßen, ihre Prothesen und ihr Blut; die Grausamkeit der Täter, die in genagelten Schuhe über andere hinwegtrampeln, die schießen, würgen und morden. Diese Signale haben vor allem ein Ziel: beim Rezipienten Erschütterung zu provozieren. Weitere eindringliche Motive kommen hinzu, die allerdings als leere Äußerlichkeit, als eitel und zugleich als Zeichen für Obrigkeitsdenken, Gehorsam und Abhängigkeit entlarvt und erkannt werden sollen: Uniformen, Orden und Ehrenzeichen sowie Fahnen, Reichsadler und blitzende Blasinstrumente. Dass das Pathos nicht in schiere Übertreibung abgeleitet, verdankt sich allein der glaubhaft vermittelten persönlichen Betroffenheit des Künstlers selbst.

Die bedeutungsschweren, virtuos gemalten Erinnerungsbilder erzählen - bis auf wenige, nicht für jedermann erschließbare Metaphern - in verständlicher Bildsprache von der deutschen Geschichte und ihren inneren Zusammenhängen, so wie der Maler sie sieht. Dabei schränken sowohl der appellative Charakter als auch die relative Eindeutigkeit der Darstellung eine intensive geistige Auseinandersetzung des Betrachters mit der komplexen Materie ein. Eine

⁸¹⁹ Heisig vergleicht die 'Autonomie' der westlichen Kunstszene mit einem Kindergarten, in dem jeder machen kann, was er will. Gespräch mit Heisig, Strodehne, 18. Juli 2003, Tonbandprotokoll.

⁸²⁰ Hanno Rauterberg: *Nur Wut, Wut, die kann ich richtig gut malen*; in: *DIE ZEIT* vom 17. März 2005, S. 51

Befragung seiner eigenen Position findet im Gegensatz zur häufig verschlüsselten Kunst in den alten Bundesländern, die, wie von Heinz Dieter Kittsteiner diskutiert, möglicherweise durch ihre Kodierung zur „Philosophie für einen kleinen Kreis von »Insidern« geworden ist“ und nur von ihm verstanden wird⁸²¹, nicht oder nur in reduziertem Maße statt. Auch diese Eigenart Heisigscher Malerei lässt sich aus der politischen Vergangenheit des Künstlers ableiten. Anders als im Westen sahen sich viele Kunstschaffende unter den Bedingungen des ´realen Sozialismus`, der sich auf den jahrhundertealten Freiheitskampf des Proletariats berief, in der Pflicht, jedermann, jedem Arbeiter und Bauern, den Zugang zu ihrem künstlerischen Kosmos zu erleichtern.

Unbeeindruckt vom politischen Umbruch behält Heisig die seit jeher sein Œuvre charakterisierenden Eigenheiten bei. So forscht er weiter faschistischen Unterströmungen nach, um nicht nur der historischen ´Wahrheit`, sondern auch den Eigenarten der deutschen Volksseele auf den Grund zu kommen. Dabei bleibt der antizipatorische Blick ebenso erhalten wie der pädagogische Impetus. Das ins Negative gewendete Typusbild spiegelt immer noch die Karikaturen der ehemals herrschenden bürgerlichen Stände, und - neu hinzukommend - das Zerrbild des Pflichttäters, der möglicherweise in jedem Menschen zum Leben erweckt werden könnte. Das zur Schau gestellte Pathos ruft die ersten Pathos-Theorien der Antike auf⁸²² und war seit den sechziger Jahren, als Heisig sich intensiv mit dem Thema der Kommune auseinanderzusetzen beginnt, Mittel, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erregen und ihn in einen Zustand der Empathie mit den von den herrschenden Systemen Ausgebeuteten zu versetzen.⁸²³

In seinen ´großen` Bildern, *Zeit und Leben* und *Menschen, Kriege, alter Maler* leitet Heisig die deutsche Geschichte mit ihrem absoluten Tabubruch von 1933 bis 1945 genau her, kommentiert aber die Repression der DDR-Bevölkerung in den darauf folgenden mehr als vierzig Jahren nicht weiter.⁸²⁴ Gerade im Kontext des Deutschen Parlaments hätte es nahegelegen, die Unfreiheit des einzelnen

⁸²¹ Kittsteiner, 2006, S. 285.

⁸²² Diese ersten Pathos-Theorien wurden von Platon und Aristoteles aufgestellt. Letzterer zielte mit einer von Pathos getragenen Rede darauf, den Adressaten in einen bestimmten Seelenzustand zu versetzen. Vgl. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 2003, S. 693.

⁸²³ Mit dem Begriff ´Pathos` (griechisch: Leidenschaft, Affekt, Überschwang) war dabei das gemeint, „was einem Ding oder einem Menschen zustößt und sich ihm damit einprägt“ und die „Artikulation dieser Erregung in Wort und Gebärde“; in: ebd., S. 689, und in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, 2002, S. 724.

⁸²⁴ Diese These hat sich an Arbeiten wie *Menschen, Kriege, alter Maler* oder dem Gemälde für den Deutschen Bundestag, *Zeit und Leben*, erhärten lassen.

im SED-Sozialismus als Episode deutscher Geschichte zu bezeugen, selbst wenn Heisig diese Zeit persönlich nicht als Albtraum empfunden haben mag. Während das Trauma des Zweiten Weltkrieges als für den Maler prägend apostrophiert und diese Feststellung in der Literatur zu Recht gebetsmühlenartig wiederholt wird, scheint er die DDR nicht einmal vom Standpunkt eines nach der Wende ´unabhängigen` Beobachters als Unrechtsstaat verurteilen zu wollen.

Deshalb ist die nicht nur vom Spätwerk reklamierte humanistische Grundhaltung an dieser Stelle wenig überzeugend. Bei dieser Einschätzung handelt es sich nicht, um jedes Missverständnis von vornherein auszuschließen, um einen moralisierenden Vorwurf, sondern darum, dass eine politische Tatsache, die die Geschichte der Deutschen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entscheidend geprägt hat, im Bild für den Bundestag ausgeblendet bleibt.⁸²⁵ Dort wird vom Täter mit dem eisernen Kreuz um den Hals direkt in die Gegenwart übergeleitet. Die friedliche, die Wende herbeiführende Revolution von 1989 wird dagegen nur in einer bescheidenen Lithographie zum zehnten Jahrestag der Wiedervereinigung auf allegorische Weise dargestellt.⁸²⁶ Diese Tatsache erstaunt umso mehr, weil Heisig sich selbst als Chronist⁸²⁷ begreift, der an der historischen Wahrheit interessiert und - nach eigener Darstellung - immer „nah an ihr dran“ ist.⁸²⁸ So wie der Künstler den Unterschied zwischen faschistischem und sozialistischem Schießen erst hat lernen müssen⁸²⁹, so scheint er auch zwischen einer faschistischen und einer sozialistischen Diktatur zu trennen, ungeachtet dessen, dass beide, vom einmalig bleibenden Tabubruch des Holocaust abgesehen, vergleichbare unmenschliche Gräueltaten verübt haben.

Mit dem Übergehen der DDR-Vergangenheit, der er sich ausschließlich in Bezug auf seine persönliche Betroffenheit bzw. den Untergang des Sozialismus malerisch stellt, und dem Zurückweichen vor einer Stellungnahme zu dem im Namen von Partei und Staat verübten Vergehen gegen die Menschlichkeit ist

⁸²⁵ Auf Nebenschauplätzen wie in *Fliegenlernen im Hinterhof* ist die DDR gemeint.

⁸²⁶ Vgl. *Vom Fliegen im Hinterhof - zum 3. Oktober 2000*; in: *Bernhard Heisig - Schutzversuche*, 2002, o. S.

⁸²⁷ Auffallend oft stellt sich Heisig inmitten der großen Panoramen selbst dar. Der Maler prüft sich hier allerdings weniger im Sinne einer Selbsterforschung wie in den auf das Selbstporträt beschränkten Bildern, sondern zeigt sich als Chronist, der die Zeit reflektiert und ´den Überblick hat`. Als Mahner und Warner macht er auf ungelöste Probleme und neuartige Gefährdungen aufmerksam. Wie er sich abwendet (*Traumtänzer*, Abb. 248) oder scheinbar emotionslos neben singenden Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg hockt (*Gestern und in unserer Zeit*, 2005, Abb. 39 b), entfernt er sich von den Betroffenen und an ihrer Zeit Leidenden und stellt sie mit dem Abstand des neutralen Beobachters vor.

⁸²⁸ Vgl. *Bernhard Heisig im Gespräch mit Reinhart Grahl*, 1989, S. 5.

⁸²⁹ Vgl. S. 153.

die Chance vertan, sich selbst zu dem dort geschehenen Unrecht künstlerisch zu befragen. Eine Aufarbeitung mit schöpferischen Mitteln hätte einer Verdrängung entgegenwirken und dazu beitragen können, auch dieses Kapitel deutscher Geschichte im kollektiven Gedächtnis und damit vor dem Vergessen oder vor sentimentaler Beschönigung zu bewahren. So gesehen bekommt Richard von Weizsäckers Redebeitrag zum 45. Jahrestag des Kriegsendes in Europa 1985 eine neue Aktualität: Ohne jemanden direkt anzugreifen, machte der damalige Bundespräsident auf die Wichtigkeit von Erinnerung aufmerksam:

„Wir alle, ob schuldig oder nicht, ob alt oder jung, müssen die Vergangenheit annehmen. Wir alle sind von ihren Folgen betroffen und für sie in Haftung genommen. Jüngere und Ältere müssen und können sich gegenseitig helfen zu verstehen, warum es lebenswichtig ist, die Erinnerung wachzuhalten. Es geht nicht darum, Vergangenheit zu bewältigen. Das kann man gar nicht. Sie läßt sich ja nicht nachträglich ändern oder ungeschehen machen. Wer aber vor der Vergangenheit die Augen verschließt, wird blind für die Gegenwart. Wer sich der Unmenschlichkeit nicht erinnern will, der wird wieder anfällig für neue Ansteckungsgefahren.“⁸³⁰

Abgesehen davon, dass Bernhard Heisig die Aufarbeitung der DDR-Epoche schuldig bleibt, gelingt ihm doch eine ansonsten lückenlose, in einen surrealen Kontext eingebettete und damit einzigartige Vorführung deutscher Vergangenheit und Gegenwart in ihren jeweiligen gesellschaftspolitischen Bezügen. Mit großer Emotionalität und unter Ausschöpfung der klassischen Pathosformeln malt er damit gegen das Vergessen an und konstruiert einen von menschlichen Schwächen gezeichneten Bilderkosmos. Diese Schwächen sind es, die einen von gegenseitiger Achtung und Respekt vor der Freiheit des Andersdenkenden getragenen Umgang der Menschen untereinander weiterhin als unwahrscheinlich erscheinen lassen und Anlass für die resignative Stimmung im Alterswerk sind.

⁸³⁰ Richard von Weizsäcker: *Reden und Interviews (1), 1. Juli 1984 - 30. Juni 1985*, 1986, S. 284.

Anhang

1. Literaturverzeichnis

- Abusch, Alexander:** Demokratisierung der Kultur. Auf der Sitzung des Präsidialrates des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands am 22. Februar 1957; in: »Sonntag«, 9, 3. März 1957 (Beilage o. S.)
- Abusch, Alexander:** Der Irrweg einer Nation, Aufbau-Verlag, Berlin 1960⁸
- Ackermann, Joachim:** Der SED-Parteiparat und die Bildende Kunst; in: Hannelore Offner/ Klaus Schroeder: Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 - 1989; Akademie Verlag, Berlin 2000
- Ackermann, Joachim:** Die Kunstaustellungen der DDR; in: Offner/ Schroeder: Eingegrenzt - Ausgegrenzt, 2000
- Adolph Menzel.** Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen; Ausst.-Kat. Museum Georg Schäfer, Jens Christian Jensen; Hg., Schweinfurt 2000
- Adorno, Theodor W.:** Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. Rolf Tiedemann, Hg.; Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1994
- Adriani, Götz/ Stempel, Karin:** Das Konzept; in: Kunst im Reichstagsgebäude. DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2002
- Agde, Günter:** Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1991
- Alföldy, Géza:** Ungarn 1956. Aufstand, Revolution, Freiheitskampf. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1997
- Alfter, Dieter:** Friedrich der Große. König zwischen Pflicht und Neigung. Monumente. Publikationen der Deutschen Stiftung Denkmalschutz, 2004. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung 12. 6. - 5. 9. 2004 in Bad Pyrmont
- Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden 1946.** Veranstaltet von der Landesverwaltung Sachsen, dem Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und der Stadt Dresden; Stadthalle Nordplatz, August - Oktober 1946
- Aly, Götz:** Das müssen wir erklären; in: Berliner Zeitung vom 19. März 1998, S. 4
- Amos, Heike:** Auferstanden aus Ruinen Die Nationalhymne der DDR 1949 - 1990. Dietz, Berlin 1997, S. 132 - 159
- Angelow, Jürgen:** Kontexte ungleicher Deutung. Zur Rezeption Friedrichs II. im geteilten Deutschland; in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, Bd. 56, 2, 2004, S. 136 - 151
- Anz, Thomas:** Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. edition spangenberg, München 1991
- Arendt, Hannah:** Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. Piper, München 1976
- Aretin, Karl Otmar von, et al.:** Friedrich der Große, Herrscher zwischen Tradition und Fortschritt. Bertelsmann, Gütersloh 1985
- Arlt, Peter:** Antikenrezeption in der bildenden Kunst der DDR. Zu Entwicklungsprozessen der antiken-mythologischen Ikonographie in Malerei, Grafik und Plastik von 1945 bis 1985 und der ikonographisch-ikonologischen Methode in der Kunstwissenschaft der DDR. Dissertation B, Erfurt 1988. Eingereicht an der Päd. Hochschule Erfurt/ Mühlhausen 1985
- Arnheim, Rudolf:** New Essays on the Psychology of Art. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1986
- Arnold, Walter:** Unsere Kunst dient der Arbeiterklasse. Rede auf der Tagung der bildenden Künstler, 21. und 22. März 1957; in: Neues Deutschland, 79, 2. April 1957, S. 4
- Aufstieg und Fall der Moderne.** Ausst.-Kat. der Kunstsammlungen zu Weimar und der Weimar 1999-Kulturhauptstadt GmbH in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin. Rolf Bothe/ Thomas Föhl, Hg.; Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1999
- Augstein, Rudolf:** Preußens Friedrich und die Deutschen. S.-Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt/ Main 1981

- Azéma, Jean-Pierre/ Winock, Michel:** Les Communards. Le Temps qui court. Editions du Seuil, o.O. 1971
- Baring, Arnulf:** Der 17. Juni 1953. Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart 1983
- Baselitz: Vorwärts in die Erinnerung.** Georg Baselitz im Gespräch mit art; o. V.; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 2, 1999, S. 17
- Baum, Karl-Heinz:** In dieser beschissenen Gegend; in: Frankfurter Rundschau vom 5. Mai 1992, S. 8
- Baumann, Hans D.:** Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6. Horst Wackerbarth, Hg.; Stadtzeitung und Verlag, Kassel 1977
- Baumgartner, Marcel:** «... das Richtige als dazwischenliegend zu treffen.» Form als Inhalt im Spätwerk von Klee. Eduard Hüttinger zum 60. Geburtstag; in: Paul Klee. Spätwerke 1937 – 1940. Bündner Kunstmuseum Chur, 1986
- Baumgartner, Marcel:** Außer der Zeit? Das »Spätwerk« von Pierre Bonnard (1867 - 1947) und die Kunstgeschichte; in: Carolin Bahr/ Gora Jain, Hg.: Festschrift für Norbert Werner zum 60. Geburtstag. (Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte 10), Dettelbach: Röhl, 1997, S. 167
- Beaucamp, Eduard:** Im Tumult der Geschichte; in: FAZ vom 31. März 1995, 77, S. 43
- Beaucamp, Eduard:** Dämon des Krieges; in: FAZ vom 28. März 1998, 74, S. 33
- Beaucamp, Eduard:** Der Bilderstreit; in: Ausst.-Kat. Kunst in der DDR, 2003, S. 107 - 117
- Beaucamp, Eduard:** Kritische Reflexion. Werke ostdeutscher Künstler im Museum am Dom. Museumsschriften der Diözese Würzburg, Bd. 7, Jürgen Lenssen, Hg.; Schnell + Steiner, Regensburg 2003
- Beaucamp, Eduard:** Die Macht der Erinnerung - Geschichtsphantasie und Geschichtsreflexion im Werk Werner Tübkes; in: Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte, 34, 2006, S. 293 - 308
- Beaucamp, Eduard:** Grenzen im Kopf; in: FAZ vom 2. Oktober 2009, Nr. 229, S. 36
- Becher, Johannes R.:** Gedichte 1911 - 1958. Damnitz, München 1971
- Becker, Josef und Ruth:** Hitlers Machtergreifung 1933. Vom Machtantritt Hitlers 30. Januar 1933 bis zur Besiegelung des Einparteienstaates 14. Juli 1933. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1983
- Behrendt, Harald:** Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag. Ludwig, Kiel 2006
- Benninghoven, Friedrich/ Börsch-Supan, Helmut/ Gundermann, Iselin:** Friedrich der Große. Ausstellung des Geheimes Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages König Friedrichs von Preußen, Nicolai, Berlin 1986²
- Berger, Matthias:** Psychiatrie und Psychotherapie. Urban & Fischer, München, Jena 2000
- Bergmann, Werner; Erb, Rainer; Lichtblau, Albert:** Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland. Campus, Frankfurt, New York 1995
- Bernhard Heisig. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien.** Gemäldegalerie Neue Meister Dresden, Museum der bildenden Künste Leipzig. Ministerium für Kultur der DDR, Hg.; Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft, Dresden 1973
- Bernhard Heisig.** Malerei, Graphik, Zeichnungen. Ministerium für Kultur der DDR; Verband Bildender Künstler der DDR, Rat des Bezirkes, Museum der bildenden Künste; Museum der bildenden Künste, Hg.; Messedruck, Leipzig 1985
- Bernhard Heisig.** Retrospektive. Ausst. Kat. (Zentrum für Kunstausstellungen der DDR) Berlinische Galerie Martin-Gropius-Bau, Berlin (West); Rheinisches Landesmuseum Bonn; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie

moderner Kunst, München; (Graphik und Illustration:) Sprengel Museum, Hannover; Städtische Galerie Schloß Oberhausen, Ludwig-Institut für Kunst der DDR. Jörn Merkert/ Peter Pachnicke, Hg.; Prestel, München 1989

Bernhard Heisig im Gespräch mit Reinhart Grahl; in: »Sonntag«, 41, 1989, S. 5

Bernhard Heisig. Zeiten zu leben. Malerei. Ausst. Kat. Herford; Städtische Galerie Haus Seel, Siegen; Landesmuseum Oldenburg; Hans-Thoma-Gesellschaft - Kunstverein Reutlingen und Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Reutlingen. Theodor Helmert-Corvey, Hg.; Kerber, Bielefeld 1994/95

Bernhard Heisig. Geisterbahn. Galerie Berlin, Hg.; Ars Nicolai, Berlin 1995

Bernhard Heisig. »Begegnung mit Bildern«. Dieter Brusberg, Hg.; Brusberg Dokumente 35, Edition Brusberg, Berlin 1995

Bernhard Heisig: Über das Bild „Christus verweigert den Gehorsam“; in: Bernhard Heisig. »Begegnung mit Bildern«. Brusberg Dokumente 35, Edition Brusberg 1995, S. 61

Bernhard Heisig: Lithographien 1963 - 1997. Galerie Berlin, Berlin 1997

Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten. Ernst-Walter Brüggemann/ Rüdiger Küttner, Hg.; Publikation anlässlich der Ausstellung »Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten« in Bad Homburg, Wuppertal und Berlin; Wienand, Köln 1998

Bernhard Heisig. Zeit und Leben. Galerie Berlin, Hg.; Berlin 1999

Bernhard Heisig. Schutzversuche. 1963 - 2001. Galerie Berlin, Küttner/ Ebert GmbH, Redaktion: Rüdiger Küttner, Berlin 2002

Bernhard Heisig. Gestern und in unserer Zeit. Dieter Brusberg, Hg.; Brusberg Dokumente 40, Edition Brusberg, Berlin 2003

Bernhard Heisig. Herbstspaziergang. Galerie Berlin, Hg.; Berlin 2003

Bernhard Heisig: Die Wut der Bilder. Ausst.-Kat.; Eckhart Gillen, Hg.; DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005

Heisig, Bernhard: Ruhig mal die Zähne zeigen. Über Kunst, Künstler und Gesellschaft; Peter Engel, Rüdiger Küttner, Dieter Brusberg, Hg.; Graphisches Centrum Cuno GmbH & Co KG, Calbe 2005

Bernhard Heisig - eine Hommage aus gegebenem Anlaß; Dieter Brusberg, Hg.; Ausst.Kat. der Galerie Brusberg, Berlin 2005

Bernhard Heisig - Bilder einer Sammlung; Ausst.-Kat. Kunstverein „Talstraße“ e.V.; Halle/ Saale 2005

Bernhard Heisig: Die Lust der Malerei. Galerie Berlin, Berlin 2005

Bernhard Heisig im Gespräch mit den TAGESSPIEGEL-Redakteuren Christina Tilmann und Michael Zajonz: Wut erhält mich am Leben; in: DER TAGESSPIEGEL vom 21. Oktober, 18, 2005, S. 25

Bernhard Heisig. Neue Bilder. Galerie Berlin und Bernhard Heisig, 2008

Betthausen, Peter: „Der Brigadier“. Gemälde von Bernhard Heisig; in: Kulturelles Leben. Zeitschrift für die Kulturarbeit der Gewerkschaften, 4, 1973, o. S.

Beyer, Ingrid: Die Künstler und der Sozialismus. Dietz, Berlin (Ost) 1963

Beyer, Ingrid: „Ende des Abendprogramms“ von Bernhard Heisig; in: Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie. Aufbau-Verlag, Hg., Berlin, Weimar, Jg. 29, 8, 1983, S. 1353

Bilder aus Deutschland. Malerei, Skulptur, Grafik. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig. Evelyn Weiss, Hg.; Ausst.-Kat.; Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. Köln 1990

Blättner, Martin: Vormund für das Publikum; in: Kunstforum International, April - Mai 2001, 154, S. 474, 475

Blechen, Camilla: Himmelwärts stürzen; in: FAZ vom 24. August 2004, 196, S. 36

Bode, Peter M.: Bernhard Heisig; in: Ausst.-Kat. Zeitvergleich - Malerei und Grafik aus der DDR. Verkaufsausstellung des Staatlichen Kunsthands der DDR

in Zusammenarbeit mit der Galerie Brusberg. art DAS Kunstmagazin, Hg.; Gruner & Jahr AG & Co., Hamburg 1982

Bode, Ursula: Damals und gestern und heute und ...; in: »Gestern und in unserer Zeit«; Dieter Brusberg, Hg.; Ausst.-Kat., Galerie Brusberg Berlin; Edition Brusberg 2003

Böhme, Hasso, Hg.: 150 Jahre Struwwelpeter. Das ewig junge Kinderbuch. Rothenhäusler, Stäfa 1995

Bohrer, Karl Heinz: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung. Carl Hanser, München, Wien 2003

Braunbehrens, Volker/ Müller, Lothar et al.: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts. Rowohlt, Berlin 1996

Brecht, Bertolt: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis; in: Werke, Bd. 3. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1988

Brecht, Bertolt: Das Leben des Galilei; in: Werke, Bd. 5; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1988

Brecht, Bertolt: Gedichte I; in: Werke; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1988

Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg; in: Werke, Bd. 6; Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp, Frankfurt/ Main, 1992

Brecht, Bertolt: Die Tage der Kommune; in: Werke, Bd. 8, 1992

Brecht, Bertolt: „Katzgraben“-Notate 1953; in: Werke, Bd. 25, Werner Hecht, Hg.; Aufbau-Verlag Berlin 1994

Brecht, Bertolt: Hundert Gedichte 1918 - 1950. Aufbau-Verlag, Berlin 2002

Breslau und Umgebung. Izabella Gawin, Dieter Schulze; Edition Temmen, Bremen 2008

Brinckmann, Alfred Erich: Spätwerke großer Meister. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., Frankfurt/ Main 1925

Brüne, Gert: Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906 - 1993). Jutta Held, Hg.; Schriften der Guernica-Gesellschaft. Kunst, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert, Weimar 2005

Bruhat, Jean/ Dautry, Jean/ Tersen, Emile: Die Pariser Kommune von 1871. VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1971

Bruns, Jörg-Heiko: Zum Ikarusmotiv in der bildenden Kunst in beiden deutschen Staaten nach 1945; in: Ausst.-Kat. Ost-westlicher Ikarus, 2004

Brusberg, Dieter: ... sie malen ja nur. »Zeitvergleich `88 aktuelle Malerei aus der DDR.« Ein Rückblick. Brusberg Dokumente 19, Edition Brusberg, Berlin 1989

Brusberg, Dieter: Bernhard Heisig. »Begegnung mit Bildern«; herausgegeben von Dieter Brusberg zum 70. Geburtstag von Bernhard Heisig; Brusberg Dokumente 35, Berlin 1995

Brusberg, Dieter: Gestern und in dieser Zeit. Mutmaßungen und Behauptungen über Bernhard Heisig - Geschichte und Gegenwart; in: Ausst.-Kat. Farbe · Form · Zeichen - Sammlung Piepenbrock, Edition Braus, Heidelberg 2002

Brusberg, Dieter: Bernhard Heisig. »Gestern und in unserer Zeit«; herausgegeben von Dieter Brusberg aus Anlaß der Ausstellung vom 6. September bis 15. November 2003. Brusberg Dokumente 40, Berlin 2003

Brusberg in Basel 2003 Ausstellung und Angebote zur 34. Art Basel im Juni 2003, Kabinett-Druck 29, Berlin 2003

Bumke, Joachim: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur 1150 - 1300. Beck, München 1979

Bundesgesetzblatt, Teil II, Jahrgang 1990, Z1998A, 1990, Nr. 20. Herausgegeben vom Bundesminister der Justiz, Verlag Bundesanzeiger Verlagsgesellschaft m.b.H.

Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1978

- Caspar David Friedrich.** Die Erfindung der Romantik. Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle, Hubertus Gaßner, Hg.; Hirmer Verlag, München 2006
- Celan, Paul:** Werke. Historisch-kritische Ausgabe, 1. Abteilung, Bd. 2,1/ 3,1. Suhrkamp, Frankfurt/ Main 2003
- Clark, Christopher:** Preußen: Aufstieg und Niedergang 1600 - 1947. Deutsche Verlags-Anstalt, München 2007⁴
- Clewing, Ulrich:** Das Finanzministerium ist für die Porträtisten reserviert. Kunst am Bau: Schmuck für Regierungsbauten in Berlin; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 5, 1998, S. 121
- Colbow, Ingo:** Mit Wasserwerfern und Hunden gegen Rhythmen aus dem Westen; in: Leipziger Volkszeitung vom 30. Oktober 1995, S. 10
- Conermann, Gisela:** Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 230; Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995
- Dähn, Fritz:** Ausblick auf die 3. Deutsche Kunstausstellung in Dresden; in: Bildende Kunst, 1, 1953, S. 25 - 29
- Dammbeck, Lutz:** Interview mit dem Maler Bernhard Heisig am 20. April 1995 für den Film »Dürers Erben« in Strodehne/ Havelland; unveröffentlicht
- Dammbeck, Lutz:** Gespräch: Lutz Dammbeck, o.V.; in: Uta Grundmann/ Klaus Michael/ Susanna Seufert: Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971 - 1990, 1996, S. 33
- Damus, Martin:** Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. rowohlt's enzyklopädie 524, Reinbek, 1991
- Das Bild des Menschen;** o. V.; in: Kunsterziehung, 3, 1973, S. 5
- Davies, Norman/ Moorhouse, Roger:** Die Blume Europas. Breslau - Wroclaw - Vratislavia. Die Geschichte einer mitteleuropäischen Stadt. Droemer, München 2002
- Der bunte Rock in Preußen, Militär- und Ziviluniformen 17. bis 20. Jahrhundert.** Ekhart Berckenhagen, Gretel Wagner, Hg.; Ausst.-Kat. der Kunstbibliothek Berlin mit dem Museum für Archäologie, Modebild und Grafik-Design, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1981
- Der Künstler zu seinem Werk;** o. V.; in: Kunsterziehung, Zeitschrift für Lehrer und Jugenderzieher; Volk und Wissen, Berlin, 2, 1973, S. 4, 5
- Der Wandel des Preußenbildes in den DDR-Medien;** Rainer Waterkamp, Hg.; Schriftenreihe: Medienberatung 1; Bundeszentrale für politische Bildung <Bonn>, Bonn 1997
- Der Weimarer Bilderstreit.** Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation. Kunstsammlungen Weimar, Hg.; Ulrike Bestgen, Red.; Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2000
- Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig.** Bernhard Mensch, Peter Pachnicke, Hg.; Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, 2006
- Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land.** Eckart Gillen für die Berliner Festspiele GmbH und den Museumspädagogischen Dienst, Hg.; 47. Berliner Festwochen. Martin-Gropius-Bau. DuMont, Köln 1997
- Dictionnaire de la Commune.** Bernard Noël, Fernand Hazan, Editeurs, 35-37 Rue de Seine Paris VI, 1971
- DIE BIBEL** oder die ganze HEILIGE SCHRIFT des Alten und Neuen Testaments. Württembergische Bibelanstalt Stuttgart 1966
- Dieckmann, Christoph:** Küche, Kammer, weite Welt. Mythen der Erinnerung; in: Rauhut/ Kochan: Bye Bye, Lübben City, 2004
- Die Massenmedien der DDR.** Presse, Rundfunk, Fernsehen und Literaturbetrieb im Dienste der SED; Friedrich-Ebert-Stiftung, Hg.; Verlag Neue Gesellschaft GmbH, Bonn 1983

dpa: Ostdeutsche Maler kritisieren DDR-Schau; in: DER TAGESSPIEGEL vom 27. Juli 2003, S. 25

Dühr, Elisabeth: Kunst am Bau - Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Europäische Hochschulschriften, Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Serie III. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/ Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1991

Dürr, Josef: Die Expressionismusdebatte. Untersuchungen zum Werk von Georg Lukács. Dissertationsdruck Novotny jr., 8135 Söcking/ Starnberg 1982

dv: Wo? In: FAZ vom 5. April 2005, 78, S. T2

Ebker, Nikola: Politische Ökonomie der Kulturförderung. Entwicklungen zwischen Staat, Markt und 3. Sektor, ARcult-Media, Bonn 2000

Eckert, Albert: In der Nationalgalerie soll es niemand wissen; in: FAZ vom 18. Mai 1994, 114, S. 11

Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte; Manfred Fath, Stefan Germer, Hg.; Prestel, München 1993

Egging, Björn: Von Pop zu Politik. Studien zur Entwicklung der politisch engagierten Kunst KP Brehmers, Diss., Universität Hamburg 2004

Ein bedeutsames Kulturdokument. Entschließung der Ersten Zentralen Kulturtagung der SED (5. bis 8. Mai 1948); in: Neues Deutschland, 107, 11. Mai 1948, S. 3

Einblicke. Privatsammlung Piepenbrock. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne, Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin 2007

Einem, Herbert von: Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs? In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 7, 1940

Einem, Herbert von: Zur Deutung des Altersstiles in der Kunstgeschichte, 1973; in: Jan Gerrit van Gelder: Album amicorum, Martinus Nijhoff, The Hague 1973, S. 78

Ein ruhiges Chaos; o.V.; in: DIE ZEIT vom 1. Juli 1977, S. 35

Eisman, April: Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art. University of Pittsburgh, 2007

Elsner, Monika/ Müller, Thomas: Der angewachsene Fernseher; in: Gumbrecht, Hans Ulrich/ Pfeiffer, Karl Ludwig: Materialität der Kommunikation. Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1988

Elsner, Ursula: Anna Seghers. Das siebte Kreuz. Oldenbourg, München 1999

Engelhausen, Frank: Die Revolution von 1848/ 49, Seminarbuch Geschichte; Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 2007

Engelhard, Günter: Bernhard Heisig. Ein Grübler liebt den Kampf; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 10, 1989, S. 30 - 48, 50

Erger, Johannes: Der Kapp-Lüttwitz-Putsch. Kommission für Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien. Düsseldorf 1967

Eugène Delacroix. Peter Rautmann, Hg.; Hirmer Verlag, München 1997

Feist, Günter/ Gillen, Eckhart: Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988. Museumspädagogischer Dienst Berlin, Hg. Aus Anlaß der Ausstellung „Zeitvergleich `88 - 13 Maler aus der DDR“ vom 11. September bis 20. November 1988; NiSHEN, Berlin 1988

Feist, Günter/ Gillen, Eckhart/ Viernisel, Beate: Kunstdokumentation SBZ/ DDR. 1945 - 1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. DuMont, Köln 1996

Feist, Günter: Antworten auf einen Brief; in: Kaiser/ Rehberg, 1999

Feist, Peter H.: Zeugnisse kontinuierlicher Entwicklung; in: Bildende Kunst, 10, 1967, S. 507

Feist, Peter H.: Aktuelle Tendenzen in der sozialistisch-realistischen Kunst der DDR; in: Bildende Kunst, 7, 1976, S. 356 - 358

Feist, Peter H.: Sozialistischer Realismus; in: Bildende Kunst, 8, 1976, S. 410, 411

- Fest, Joachim:** Das nie endende Menetekel der Geschichte; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten. Wienand, Köln 1998
- Finckh, Gerhard:** Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst. Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen; Museum Folkwang, Hg.; Plitt Druck- und Verlag GmbH, Oberhausen
- Fiske, John:** Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum, 1989; in: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, 2002⁴
- Flacke, Monika:** Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisation der DDR. Publikation zum Symposium im Deutschen Historischen Museum am 13./ 14. 12. 1993. Ars Nicolai, Berlin 1994
- Flacke, Monika,** Hg.: Auftrag: Kunst 1949 - 1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin. Klinkhardt & Biermann Verlagsbuchhandlung GmbH, München/ Berlin 1995
- Fledelius, Karsten:** Semiology of Distortion: an analysis of the Nazi Propaganda Film "Gestern und Heute" (1938); in: Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V., Hamburg 1981; Klaus Oehler, Hg., Bd. II, Stauffenburg, Tübingen 1984, S. 795 - 806
- Flügge, Matthias:** Der Gegenstand. Die Sammlung. In: Jahresringe. Kunstraum DDR; eine Sammlung 1945 - 1989. Matthias Flügge, Hg.; Verlag der Kunst, Dresden 1999
- Frank, V.:** Vitalität und Gedankenreichtum. Zu Werken Prof. Bernhard Heisigs in der Bezirkskunstaussstellung zum 20. Jahrestag der DDR; in: Sächsisches Tageblatt vom 29. 6. 1969, S. 4
- Frey, Dagobert:** Das Fragmentarische als das Wandelbare bei Rembrandt; in: Das Unvollendete als künstlerische Form, Saarbrücker Symposium, Josef Adolf Schmall, Hg.; Francke, Bern 1959, S. 91 - 116
- Fricke, Karl Wilhelm:** Permanenter Klassenkampf; in: FAZ vom 11. Dezember 2007, 288, S. 9
- Friedrich II. und die Kunst.** Ausst.Kat. Potsdam 1986 Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Hg.; 1986
- Fritton, Matthias:** Die Rhetorik der Deutschlandpolitik. Eine Untersuchung deutschlandpolitischer Rhetorik der Regierungen der Bundesrepublik Deutschland unter besonderer Berücksichtigung von Reden anlässlich des Gedenkens an den 17. Juni 1953. Verlag für Wissenschaft und Forschung, ein Verlag der J.B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 1998
- Frommann, Eberhard:** Die Lieder der NS-Zeit. Untersuchungen zur nationalsozialistischen Liedpropaganda von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. PapyRossa, Köln 1999
- Fuchs, Konrad:** Politische Geschichte 1918 - 1945; in: Menzel, Josef Joachim, Hg.: Geschichte Schlesiens, Bd.3. Jan Thorbecke, Stuttgart 1999
- Fühmann, Franz:** Das mythische Element in der Literatur; 1974; in: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964 - 1981. VEB Hinstorff, Rostock 1986
- Fühmann, Franz:** Essays, Gespräche, Aufsätze 1964 - 1981. VEB Hinstorff, Rostock 1986
- Gahtgens, Barbara:** Zeitverschiebung; in: DIE ZEIT vom 21. Oktober 1988, 43, S. 84
- Gantner, Joseph:** Der alte Künstler. In: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. 2. 1965. Gert von der Osten, Georg Kauffmann, Hg.; Gebr. Mann, Berlin 1965, S. 76
- Gaßner, Hubertus/ Gillen, Eckhart:** Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934. DuMont, Köln 1979

Gaßner, Hubertus: Die mythische Dimension in der Malerei. Am Beispiel von Wolfgang Mattheuer und Walter Libuda. In: Ausst.-Kat. Zeitvergleich `88. 13 Maler aus der DDR. Neues Kunstquartier des T.I.P.; Ulrich Eckhardt, Dieter Brusberg, Hg.; 1988

Gaus, Günter: Wendewut. Eine Erzählung. Hoffmann und Campe, Hamburg 1990

George Grosz - Berlin · New York. Peter-Klaus Schuster, Hg.; Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Ars Nicolai, Düsseldorf 1995

Gerhard Altenbourg. Im Fluß der Zeit. Ausst.-Kat. der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Zusammenarbeit mit dem Kupferstichkabinett Dresden und der Staatlichen Graphischen Sammlung München; Armin Zweite, Hg.; Prestel, München, Berlin, London, New York 2003

Giesecke, Dana: Vom Schulbegriff zum Markenzeichen. Aneignung, Nimbus oder Abgrenzung der jüngsten Generation der „Leipziger Schule“. Diplomarbeit im Studiengang Soziologie der Technischen Universität Dresden, 2004

Gillen, Eckhart/ Haarmann, Rainer, Hg.: Kunst in der DDR. Künstler/ Galerien/ Museen/ Kulturpolitik/ Adressen. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1990

Gillen, Eckhart: Kunst nach Auschwitz? Stichworte zum Umgang mit der Vergangenheit in der deutschen Kunst nach 1945; in: Kunst in Deutschland 1945 - 1995. Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa. Stiftung Ostdeutsche Galerie, Hg., Auss.-Kat. Regensburg. Schriften des Museums Ostdeutsche Galerie in Regensburg, Nr. 11; Regensburg 1995

Gillen, Eckhart: »Die Ausstellung stellt eine schwere Erregung dar ...«. Aufstieg und Fall – Die Kunst in Weimar; in: Kunstchronik, 8, 1999, S. 382 - 386

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. Dissertation an der Universität Heidelberg, 2003

Gillen, Eckhart: Bernhard Heisig scheitert als Historienmaler und findet sein Thema: Die Pariser Kommune als Schützengrabenbild; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder. DuMont, Köln 2005

Gillen, Eckhart: Beharrlichkeit des Vergessens. Der Maler als Regisseur seiner Erinnerungen; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder. DuMont, Köln 2005, S. 28 - 49

Gillen, Eckhart: Begegnung mit Bildern; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder. DuMont, Köln 2005

Gillen, Eckhart: Festung Breslau; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, 2005

Gillen, Eckhart: Preußischer Totentanz; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, 2005

Gillen, Eckhart: Christus, der Dulder, verweigert den Gehorsam; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, 2005

Gillen, Eckhart: Auftrag der SDAG Wismut: Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, 2005

Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR. Zeitgeschichtliche Forschungen, Bd. 8. Diss.; Duncker & Humblot GmbH, Berlin 2001

Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe in 10 Bänden, Bd. 3. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1885

Goldhagen, Daniel: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Siedler, Berlin 1996⁹

Goya. Los desastres de la Guerra; Ausst.-Kat. der Kunsthalle Hamburg, Eckhard Schaar, Hg.; Hatje, Stuttgart 1992

- Gransow, Volker:** Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands. Alfred Kröner, Stuttgart 1991
- Gransow, Volker:** Die deutsche Wiedervereinigung. Dokumente zur Bürgerbewegung, Annäherung und Beitritt. Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1991
- Grass, Günter:** Trompetengold; in: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Bernhard Heisig. Heiner und Marianne Köster, Hg.; Faber & Faber, Leipzig 2005
- Grimmling, Hans Hendrik:** Antworten auf den Brief; in: Kaiser/ Rehberg 1999, S. 594
- Gropp, Rose-Maria:** Die große Macht auf Leinwand; in: FAZ vom 23. Januar 2008, 19, S. 35
- Grund, Henning:** »Preußenschlag« und Staatsgerichtshof im Jahre 1932. Studien und Materialien zur Verfassungsgerichtsbarkeit, Bd. 5. Christian Starck, Hg.; Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 1976
- Grundig, Lea:** Unser Ringen um die sozialistische Kunst; in: Bildende Kunst, 3, 1953, S. 28 - 31
- Grundmann, Uta/ Michael, Klaus/ Seufert, Susanna,** Hg: Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971 - 1990. Thom, Leipzig 1996
- Grundmann/ Michael/ Seufert:** Bernhard Heisig: Aus einem Gespräch, Strodehne, 17. August 1994; in: Die Einübung der Außenspur, 1996, S. 56
- Guratzsch, Herwig:** Selbstbildnisse und Gruppenbilder; in: Ausst.-Kat. Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1997; Museum der bildenden Künste Leipzig und Hochschule für Graphik und Buchkunst 1997. Herwig Guratzsch, G. Ulrich Großmann, Hrsg.; Cantz, Ostfildern-Ruit 1997
- Gysi, Klaus:** Die Kunst im entwickelten System des Sozialismus; in: Bildende Kunst, 12, 1967, S. 661
- Häntzschel, Jörg:** Künstler und Kommissionen rudern für Deutschland. Was schmückt, was stört, was repräsentiert in den neuen Hauptstadt-Bauten – 60 Millionen Mark müssen für Kunst ausgegeben werden; in: Süddeutsche Zeitung vom 4. Februar 1998, S. 13
- Hager, Kurt:** Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze 1972 bis 1981. Dietz, Berlin 1982
- Hahn, Gerhard:** Zur Darstellung der Arbeiterklasse in der bildenden Kunst; in: Einheit, 4, 1974, S. 451
- Halbrehder, Corinna:** Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung. Kunstausstellung der DDR I - VIII. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 224. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften Frankfurt/ Main 1995
- Hamann, Richard:** Der Impressionismus in Leben und Kunst. Verlag der DuMont-Schaubergschen Buchhandlung, Köln 1907
- Hammer-Tugendhat, Daniela:** Kunst der Imagination/ Imagination der Kunst; in: Krüger/ Nova, Hg.: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Philipp von Zabern, Mainz 2000, S. 139
- Hans Holbein d.J.;** Christian Müller. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Prestel, München 2006
- Haraszti, Miklós:** Der Staatskünstler. Rotbuch, Berlin 1984
- Hartung, Klaus:** Neunzehnhundertneunundachtzig. Ortsbesichtigungen nach einer Epochenwende. Luchterhand Literaturverlag GmbH, Frankfurt/ Main, 1990
- Hartung, Klaus:** Essay aus Kopf und Fleisch; in: DIE ZEIT vom 5. September 1997, 37, S. 59
- Hauschild, Joachim:** Hektische Absage nach jahrelanger Forschung; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 2, Februar 2001, S. 112
- Hecht, Axel:** Neue Kunst der DDR, 1982; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 11, 1982, S. 27, 43, 51

- Hecht, Axel/ Welti, Alfred:** Ein Meister, der Talent verschmäht; Werkstattgespräch mit Georg Baselitz; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 6, 1990, S. 54 - 72
- Heisig, Bernhard:** Zur Leipziger Bezirkskunstausstellung; in: Bildende Kunst, 5/ 6, 1954, S. 81
- Heisig, Bernhard:** Leipziger Bezirkskunstausstellung; in: Bildende Kunst, 6, 1955, S. 476, 477
- Heisig, Bernhard:** Junge Künstler in Leipzig; in: Bildende Kunst, 3, 1956, S. 127 - 131
- Heisig, Bernhard:** Leipziger Bezirkskunstausstellung; in: Bildende Kunst, 1, 1957, S. 66, 67
- Heisig, Bernhard:** Atelierausstellung in Leipzig; in: Bildende Kunst, 3, 1957, S. 168
- Heisig, Bernhard:** Es gibt keine Kunst an sich; in: Bildende Kunst, 4, 1960, S. 213 - 218
- Heisig, Bernhard:** Über die Kunst der Illustration, 1965; in: Ruhig mal die Zähne zeigen, 2005, S. 96
- Heisig, Bernhard:** Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir? Diskussionsbeitrag aus dem Plenum des VIII. Kongresses des VBK-DDR; in: Bildende Kunst, 3, 1979, S. 107, 108
- Heisig, Bernhard:** Der Wirklichkeit stellen, mitverändern, 1981; in: Ruhig mal die Zähne zeigen, 2005
- Heisig, Bernhard:** Laudatio auf Wolfgang Mattheuer, 1987; in: Ruhig mal die Zähne zeigen, 2005
- Heisig, Bernhard:** Notizen, 1988; in: Ruhig mal die Zähne zeigen, 2005, S. 30
- Held, Jutta:** Die bösen Sieger. Erschießungsbilder, Historie und Avantgarde; in: FAZ vom 21. Oktober 2000, 245, S. VI
- Herbert, Ulrich/ Groehler, Olaf:** Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten. Ergebnisse-Verlag, Hamburg 1992
- Hetzer, Theodor:** Rubens und Rembrandt. Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH & Co KG, Stuttgart 1984
- Hieronymus Bosch.** Larry Silver, Hg.; Hirmer Verlag, München 2006
- Hofmann, Werner:** Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Prestel, München, 1979
- Hofmann, Werner:** Goyas negative Morphologie; in: Hofmann, Helmann, Warnke: Goya. Alle werden fallen. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/ Main 1981
- Hofmann, Werner:** Warum Heisig in den neuen Bundestag gehört; in: FAZ vom 24. März 1998, 70, S. 16
- Hofmann, Werner:** Aufstieg und Absturz; in: Ausst.-Kat. Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. G+H Verlag Berlin, Berlin 2003
- Hohmeyer, Jürgen:** Unruhe an neuen Fronten; in: DER SPIEGEL vom 27. Juni 1977, 27, S.170
- Hohmeyer, Jürgen/ Schwarz, Ulrich:** Rembrandt hatte auch nicht immer recht. Spiegel- Gespräch mit Bernhard Heisig; in: DER SPIEGEL vom 2. Juli 1984, 27, S. 153
- Hohmeyer, Jürgen:** Germanias Hammelsprung; in: DER SPIEGEL vom 12. April 1999, 15, S. 47
- Honecker, Erich:** Aus meinem Leben. Dietz, Berlin 1980
- Honecker, Erich:** Alles zum Wohl des Volkes - dafür leben, dafür arbeiten und dafür kämpfen wir; in: Neues Deutschland vom 16. Februar 1981, S. 3
- Honnef, Klaus:** Ein Regisseur mit den Mitteln der Malerei; in: Bernhard Heisig Retrospektive. Prestel, München 1989

Honoré Daumier. Ausst.-Kat. Honoré Daumier - Zeichnungen. Graphische Sammlung des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie, Frankfurt/ Main; Gerd Hatje, Stuttgart 1992

hub: Experiment und Epigonentum. Atelierausstellung junger Leipziger Künstler; in: Sächsisches Tageblatt vom 9. Dezember 1956, S. 5

Hülse-Esch, Andrea von/ Westermann-Angerhausen, Hiltrud, Hg.: Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Eine Ausstellung des Museum Schnütgen in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in der Cäcilienkirche, Museum Schnütgen, Köln, 6. September bis 26. November 2006. Katalog in zwei Teilbänden. Schnell & Steiner GmbH, Regensburg 2006

Hüneke, Saskia: Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts; in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2, 1997/ 1998, Berlin 2001, S. 59 - 86

Hütt, Wolfgang: Realismus und Modernität. Impulsive Gedanken über ein notwendiges Thema; in: Bildende Kunst, 10, 1956, S. 565 - 567

Hütt, Wolfgang: Malkunst gegen die ästhetische Norm; in: Kritische Berichte, 3, 1991, S. 55 - 67

Hüttinger, Eduard: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert; in: Beiträge zur Motivkunde, Prestel, München 1970

Iden, Peter: Fahrten ohne Ankunft; in: Frankfurter Rundschau vom 24. Juni 1977, 1145

Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz XXXI, herausgegeben im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Mann, Berlin 1994

Janowski, Bernd: Ecce homo. Stellvertretung und Lebenshingabe als Themen Biblischer Theologie. Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn, 2007

John Heartfield in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Kurt Kusenberg, Hg.; Rowohlt's Monographien, Rowohlt's Taschenbuchverlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1978

Jordan, Max: Das Werk Adolph Menzels. Eine Festgabe zum Geburtstag des Künstlers. Wiesbaden 1979

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Schreckensbilder: Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert. Reimer, Berlin 1993

Junk, Peter/ Zimmer, Wendelin: Felix Nussbaum. Leben und Werk. DuMont Köln, Rasch Verlag Bramsche, 1982

Kaernbach, Andreas: Kunstbeirat und Kunstkommission; in: Kunst im Reichstagsgebäude, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2002

Kästner, Erich/ Leonhardt, Rudolf Walter: Kästner für Erwachsene. S. Fischer, Frankfurt/ Main 1966

Kaiser, Monika: Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker; in: Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung. Rainer Eppelmann, Bernd Faulenbach, Ulrich Mählert, Hg.; im Auftrag der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur. Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 2003, S. 69 - 74

Kaiser, Paul: Die Grenzen der Verständigung. Künstlerstrategien und individuelle Handlungsräume im staatlichen Auftragswesen der DDR; in: Kaiser/ Rehberg: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Junius, Dresden 1999

Kaiser, Paul/ Rehberg, Karl Siegbert: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Junius, Dresden 1999

Kaiser, Paul: For eyes only; in: Der Weimarer Bilderstreit, 2000, S. 300 2003

Kaiser, Paul: Vom Auszug der Kunst aus der DDR-Geschichte. Porentief rein: Anmerkungen zur Ausstellung der Nationalgalerie Berlin; in: Berliner Zeitung vom 1. August 2003, S. 9

- Kaiser, Paul:** Prinzip Zugriff. Bernhard Heisigs Wandbild »Gestern und in unserer Zeit« vor und nach 1989; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, 2005
- Karich, Swantje:** Wofür braucht das Land Kunst; in: FAZ vom 2. Juni 2008, 126 S. K 4
- Karl Hofer 1878 - 1955;** Ausst.-Kat., Staatliche Kunsthalle Berlin, Badischer Kunstverein e.V.; Heenemann, Berlin 1978
- Keßler, Mario:** Die SED und die Juden. Politische Entwicklungen bis 1967. Zeithistorische Studien; Forschungsschwerpunkt Zeithistorische Studien Potsdam, Hg.; Akademie Verlag, Berlin 1995
- Kittsteiner, Heinz Dieter:** Frankenhausen und Frankfurt. Zwei deutsche Historienbilder; in: Kritische Berichte, 20, 1992, S. 89 - 100
- Kittsteiner, Heinz Dieter:** Kunst in der DDR - Ein Versuch; in: Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte, 34, 2006, S. 269 - 292
- Kloosterhuis, Jürgen:** Katte: Ordre und Kriegsartikel: aktenanalytische und militärhistorische Aspekte einer „facheusen“ Geschichte. Duncker und Humblot, Berlin 2006
- Kober, Karl Max:** Gedanken zur Leipziger Malerei; in: Bildende Kunst, 1, 1972, S. 3
- Kober, Karl Max:** Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken; in: Bildende Kunst, 9, 1972, S. 445
- Kober, Karl Max:** Gedanken zum Gemälde „Gestern und in unserer Zeit“ von Bernhard Heisig; in: Leipziger Volkszeitung vom 23. November 1974, S. 13
- Kober, Karl Max:** Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1950 auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik. Karl-Marx-Universität, Leipzig 1978
- Kober, Karl Max:** Bernhard Heisig. VEB Verlag der Kunst, Dresden 1981
- Kober, Rudolf:** „Ende des Abendprogramms“ von Bernhard Heisig; in: Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie. Aufbau-Verlag, Hg., Berlin, Weimar, Jg. 29, 8, 1983, S. 1355
- Koch, Margarete:** Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto. Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1965
- Königsdorf, Helga:** Deutschland, wo der Pfeffer wächst. Ein Beitrag zur Diskussion um die Literatur der DDR und ihre Autoren; in: DIE ZEIT vom 20. Juli 1990, 30, S. 40
- Erwin Könnemann/ Hans-Joachim Krusch:** Aktionseinheit contra Kapp-Putsch. Dietz, Berlin (Ost) 1972
- Kommuniqué** des Politbüros des Zentralkomitees der SED vom 9. Juni 1953, o.V.; in: Neues Deutschland vom 11. Juni 1953, 134, S. 1
- Koop, Volker:** »Dem Führer ein Kind schenken«. Die SS-Organisation Lebensborn e.V.; Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien 2007
- Krajewska, Helena:** Die Dresdner »Fünfte« aus polnischer Sicht; in: Bildende Kunst, 4, 1964, S. 212
- Krauß, H. Alexander:** Die Rolle Preußens in der DDR-Historiographie. Zur Thematisierung und Interpretation der preußischen Geschichte durch die ostdeutsche Geschichtswissenschaft. Peter Lang, Frankfurt/ Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993
- Kretzschmar, Harald:** Bilderstreitlichter von; in: Ossietzky, Zweiwochenschrift für Politik/ Kultur/ Wirtschaft, 17, 2003, o. S.
- Krockow, Christian von/ Jürgens, Karl-Heinz:** Friedrich der Große. Lebensbilder. Lübbe, Bergisch Gladbach 1986
- Krüger, Klaus/ Nova, Alessandro:** Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Philipp von Zabern, Mainz 2000
- Krüger, Peter:** Dürers „Apokalypse“. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996

- Krüger, Thomas:** Die DDR-Kunst wird nicht ausgegrenzt; in: Berliner Zeitung vom 21. Januar 1998
- Küttner, Rüdiger / Merkert, Jörn:** Bernhard Heisig. Zeit und Leben. Das Bild für den Reichstag. Galerie Berlin 1999
- Kuhn, Nicola:** Mal's noch einmal. Zum 70. Geburtstag: der Künstler Georg Baselitz über Alterswerke, Schuldgefühle - und den Spaß am großen Format; in: DER TAGESSPIEGEL vom 23. Januar 2008, S. 21
- Kulemann, Wilhelm:** Die Sozialdemokratie und deren Bekämpfung. Eine Studie zur Reform des Sozialistengesetzes. Carl Heymanns, Berlin 1890
- Kunisch, Johannes:** Friedrich der Große. Der König und seine Zeit. Beck, München 2004
- Kunst im Auftrag** - Auftrag der Kunst. Gegenseitiges Vertrauen - hoher geistiger Anspruch. Aus der »Langfristigen Konzeption des Ministeriums für Kultur und des Verbandes Bildender Künstler der DDR für die Weiterentwicklung und Förderung der bildenden und angewandten Kunst 1976/ 80; o. V.; in: Bildende Kunst, 1, 1980, S. 47, 48
- Kunst im Reichstagsgebäude.** Im Auftrag des Deutschen Bundestages. Götz Adriani/ Andreas Kaernbach/ Karin Stempel, Hg.; DuMont, Köln 2002
- Kunst in der DDR.** Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Eugen Blume / Roland März, Hg.; G+H Verlag, Berlin 2003
- Kunst in Deutschland 1945 - 1995.** Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa. Stiftung Ostdeutsche Galerie, Hg.; Schriften des Museums Ostdeutsche Galerie in Regensburg, Nr. 11; Regensburg 1995
- Lachmann, Karl,** Hg.: Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 9. Göschen, Stuttgart 1893. 3., auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Unveränderte photomechanischer Nachdruck, Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1968
- Lachnit, Edwin:** o.T.; in: Ausst.-Kat. Oskar Kokoschka. Klaus Albrecht Schröder, Johann Winkler, Hg.; Prestel, München 1991
- Lahann, Birgit:** Salto mortale in zwei Diktaturen. Bernhard und Johannes Heisig; in: Braunbehrens, Müller et al.: Väter und Söhne. Zwölf biographische Porträts. Rowohlt, Berlin 1996
- Lahann, Birgit:** »Es lebe die Kunst« - »Jaja«; in: STERN vom 12. März 1998, S. 102
- Lang, Lothar:** Malerei und Graphik in Ostdeutschland. Faber und Faber, Leipzig 2002
- Lee, Woo-Seung:** Das Fernsehen im geteilten Deutschland (1952 - 1989). Ideologische Konkurrenz und programmliche Kooperation. Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam 2003
- Lehmann-Brauns, Uwe:** Die verschmähte Nation. Berliner Begegnungen, Wertungen. Hohenheim, Stuttgart, Leipzig 2005
- Leone Battista Alberti's** kleinere kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 1877. Im Originaltext herausgegeben von Hubert Janitschek. Neudruck der Ausgabe 1877, Otto Zeller, Osnabrück 1970
- Letsch, Herbert:** Vom Wollen und von Lösungen; in: Bildende Kunst, 3, 1966, S. 165
- Letsch, Herbert:** Handschrift - Expressivität - Ideologie; in: Leipziger Volkszeitung vom 24. 5. 1969, S. 14
- Lewandowsky, Via:** SPIEGEL-Gespräch zwischen Lewandowsky, Ulrike Knöfel und Matthias Schreiber: Gespenstische Begegnung; in: DER SPIEGEL vom 21. Juli 2003, 30, S. 155
- Lichtnau, Bernfried:** Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der Deutschen Demokratischen

- Republik: Bestimmung der Funktions- und Gestaltungsdifferenzierung historisch-thematischer Kompositionen. Dissertation an der Universität Greifswald, 1988
- Lindner, Bernd:** Eingeschränkte Öffentlichkeit? Die alternative Galerieszene in der DDR und ihr Publikum; in: Schweinebraten: Die Vergangenheit der Gegenwart, Bd. 1: Blick zurück im Zorn, 1998
- Lindner, Bernd:** Wunschbilder? Kunstrezipienten als Förderer und Kritiker von Auftragskunst in der DDR; in: Rehberg/ Kaiser, Dresden 1999
- Lloyd, Jill:** Ankündigungen der Sterblichkeit; in: Lovis Corinth. Retrospektive 1996 - 1997. Peter Klaus Schuster/ Lothar Brauner, Hg.; Prestel, München, New York 1996
- Locher, Horst/ Küttner, Rüdiger:** Geisterbahn. Im Gespräch mit Bernhard Heisig am 7. Juli 1995; in: Ausst. Kat. Bernhard Heisig Geisterbahn, Galerie Berlin, Hg.; Ars Nicolai, Berlin 1995
- Löffler, Klara:** Zurechtgerückt. Der zweite Weltkrieg als biographischer Stoff. Reimer, Berlin 1999
- Löffler, Sigrid:** Bomben und Plakate: Zur Verhaiderung des österreichischen Kulturklimas; in: Süddeutsche Zeitung vom 25. Oktober 1995, S. 13
- Lovis Corinth.** Werkkatalog; Charlotte Berend-Corinth. F. Bruckmann, München 1958
- Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945.** Herwig Guratzsch/ G. Ulrich Großmann, Hg.; Cantz, Ostfildern-Ruit 1997
- Lüttich, Jürgen/ Scheel, Joachim/ Salchow, Claudia:** Funktionen, Mechanismen und Subjekte im gesellschaftlichen Auftragswesen der DDR zwischen 1970 und 1990; in: Kaiser/ Rehberg: Enge und Vielfalt und Kunstförderung in der DDR. Junius, Dresden 1999
- Luhmann, Niklas:** Die Realität der Massenmedien. VS Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden 2004³
- Lukács, Georg:** Wider den missverstandenen Realismus. Claassen, Hamburg 1958
- Lukács, Georg:** Probleme des Realismus I; Bd. 4: Essays über Realismus. Luchterhand, Neuwied und Berlin 1971
- März, Roland,** Hg.: John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse. Erinnerungen. Interpretationen. Eine Dokumentation. VEB Verlag der Kunst Dresden, 1981
- März, Roland:** Rezeptionen; in: Ausst.-Kat. Kunst in der DDR, 2003
- Magritz, Kurt:** Die Bedeutung des nationalen Kulturerbes für die Arbeiterklasse; in: Neue Welt, 10, 1951, S. 87 - 110
- Magritz, Kurt:** Die Wahrheit der Kunst ist die Wahrheit des Lebens. Zur 3. Deutschen Kunstausstellung in Dresden; in: Bildende Kunst, 2, 1953, S. 34 - 44
- Magritz, Kurt:** Die Ideen des klassischen Humanismus und die Malerei der deutschen Renaissance; in: Bildende Kunst, 4, 1953, S. 27 - 37
- Malen für den Staat,** o. V.; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 11, 1982, S. 26 - 51
- Mansfeld, Heinz:** Zur 3. Deutschen Kunstausstellung; in: Bildende Kunst, 3, 1953, S. 21 - 27
- Mattheuer, Wolfgang:** Aus meiner Zeit. Tagebuchnotizen und andere Aufzeichnungen. Hohenheim, Stuttgart, Leipzig 2002
- Mattheuer-Neustädt, Ursula:** 56 Jahre. Zum 80. Geburtstag von Bernhard Heisig; in: Marginalien, 2 (178. Heft), 2005, S. 3 - 19. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie. Pirckheimer Gesellschaft, Hg.; Harrassowitz, Wiesbaden
- Matzner, Florian,** Hg.: Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Hatje Cantz, Ostfildern 2001
- Maur, Karin von:** Oskar Schlemmer; Monographie. Prestel, München 1979
- Maur, Karin von:** Auferstehung; in: Ausst.-Kat. Max Beckmann: Meisterwerke 1907 - 1950. Hatje, Stuttgart 1994
- Max Beckmann:** Katalog der Gemälde, Bd. II, Hans Martin von Erffa, Hg.; Verlag Kornfeld und Cie., Bern 1976

- Max Beckmann:** Die Realität der Träume in den Bildern. Rudolf Pillep, Hg.; Piper, München, Zürich 1990
- Max Beckmann: Meisterwerke 1907 - 1950.** Anlässlich der Ausstellung Max Beckmann – Meisterwerke aus Saint Louis vom 21. September 1994 bis zum 8. Januar 1995 in der Staatsgalerie Stuttgart. Karin von Maur, Hg.; Hatje, Ostfildern 1994
- Max Beckmann. Exil in Amsterdam.** Pinakothek der Moderne, Hg.: Max Beckmann. Exil in Amsterdam. Hatje Cantz, Ostfildern 2007
- Max Liebermann - der deutsche Impressionist.** Nichts trägt weniger als der Schein. Dorothee Hansen, Hg.; Hirmer, München 1995
- Max Liebermann. 1900 - 1935.** Matthias Eberle, Hg.; Bd. 2. Hirmer, München 1996
- Meissner, Günter:** Ein Bild der Kommune; in: Leipziger Volkszeitung vom 30. Oktober 1965, S. 6
- Melville, Gert/ Vorländer, Hans, Hg.:** Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2002
- Merkert, Jörn:** Wird der Künstler noch gebraucht; in: Ausst.-Kat. Ostwind. Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der Grundkreditbank. Dieter Brusberg/ Bärbel Mann, Hg.; im Ausstellungsforum der Grundkreditbank Berlin. Eine Ausstellung im Rahmen der Berliner Festwochen 1997 - Deutschlandbilder. FAB-Verlag, Berlin 1997
- Michael, Meinhard:** Nicht mehr so oft in den Nahkampf. Abschied von Leipzig ohne Groll: Gudrun Brüne und Bernhard Heisig ziehen ins Havelland. Gespräch mit Bernhard Heisig; in: Leipziger Volkszeitung vom 16. Dezember 1992, S. 6
- Milgram, Stanley:** Das Milgram-Experiment: zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität. Rowohlt, Reinbek 1974
- Mitscherlich, Alexander und Margarete:** Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens. Piper, München, Zürich 1991²²
- Mittenzwei, Ingrid:** Friedrich II. von Preußen. Eine Biographie. VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin (Ost) 1979
- Mittenzwei, Ingrid:** Preußen nach dem Siebenjährigen Krieg. Auseinandersetzungen zwischen Bürgertum und Staat um die Wirtschaftspolitik. Akademie Verlag, Berlin 1979
- Mittenzwei, Ingrid:** Friedrich II. von Preußen. Eine Biographie. Pahl-Rugenstein, Köln 1980; vom VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften genehmigte Lizenzausgabe
- Mitter, Armin/ Wolle, Stefan:** Untergang auf Raten: unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte. Bertelsmann, München 1993
- Möbius, Friedrich:** Erkenntnis und Gestaltung; in: Bildende Kunst, 6, 1968, S. 329, 330
- Möbius, Helga:** Überlegungen zur Ikonografie; in: Ausst.-Kat. Weggefährten - Zeitgenossen, 1979
- Möller, Karl-Dietmar:** Syntax, Semantik und Realitätsbezug alternierender komparativer Sequenzen. Präliminarien zu einer Analyse von „Gestern und Heute“; in: Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V., Hamburg 1981; Klaus Oehler, Hg., Bd. II. Stauffenburg, Tübingen 1984, S. 807 - 818
- mön:** Ein Christo fürs Reichstags-Restaurant. Bundestag entscheidet über Kunst am Bau; in: Berliner Zeitung vom 24. April 1997, S. 20
- Möseneder, Karl:** Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Reimer, Berlin 1997
- Moritz Götze - re:realismus.** Ausstellungskatalog, Stiftung Schloß Neuhausen, 2003
- Müller, Hans-Joachim:** Halbakt im Reifenwerk; in: DIE ZEIT vom 10. Februar 1995, 7, S. 49

- Müller-Jensen, Kei:** Das Alterswerk eine Gratwanderung. Edition Rottloff, Karlsruhe 2007
- Mueller von der Haegen, Anne:** Reflexion an der Rückenfigur in den Bildern Caspar David Friedrichs; in: Augen-Blicke: kunstgeschichtliche Aufsätze für Martin Gosebruch zu seiner Emeritierung dargebracht von Studenten und Doktoranden der Kunstgeschichte Braunschweig im Sommer 1986. Goltze, Göttingen 1986
- Munzel-Everling, Dietlinde:** Rolande: Die europäischen Rolanddarstellungen und Rolandfiguren. Janos Stekovics, Hg.; Verlag Janos Stekovics, Döbel 2005,
- Nam June Paik.** Fluxus/ Video. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen; Wulf Herzogenrath, Hg., 1999
- Nell, Peter:** Über den Begriff des Typischen; in: Neue Deutsche Literatur, 1, 1953
- Neuer Kurs und die Bildenden Künstler;** in: Das Blatt (Sonderausgabe). Beiträge aus den Protokollen vom 7. und 8. August 1953 und vom 14. November 1953, VBK Zentraleitung, Dresden o. J (1953)
- Novalis:** Heinrich von Ofterdingen; Andrea Neuhaus, Hg.; Suhrkamp, Frankfurt/ Main 2007
- Oesterle, Kurt:** Die heimliche deutsche Hymne; in: Schwäbisches Tagblatt vom 15. November 1997, 264, S. 30
- Offner, Hannelore/ Schroeder, Klaus:** Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961 - 1989. Akademie Verlag, Berlin 2000
- Ohse, Marc-Dietrich:** Jugend nach dem Mauerbau. Links, Berlin 2003
- Ohser, Erich/ e.o. plauen:** Politische Karikaturen, Zeichnungen, Illustrationen und alle Bildgeschichten "Vater und Sohn". Südverlag, Konstanz 2000
- Olbrich, Harald:** Voll schöpferischer Unrast; in: Bildende Kunst, 1, 1972, S. 13 - 18
- Orlow, N.:** Wege und Irrwege der modernen Kunst; in: Tägliche Rundschau vom 20. und 21. Januar 1951, 17, jeweils S. 4
- Oskar Kokoschka.** Ausst.-Kat. anlässlich der Kokoschka-Ausstellung im Kunstforum Länderbank Wien 1991; Klaus Albrecht Schröder/ Johann Winkler, Hg.; Prestel, München 1991
- Oskar Schlemmer:** Die Fensterbilder; Reinhold Hohl, Hg.; Insel, Frankfurt/ Main 1990²
- Ost-westlicher Ikarus. Ein Mythos im geteilten Deutschland.** Max Kunze, Hg.; Ausst.-Kat. Winkelmann-Gesellschaft Stendal, Gotha, Duisburg, Wasserburg, 2004/ 05
- Ostwind.** Fünf deutsche Maler aus der Sammlung der Grundkreditbank. Dieter Brusberg/ Bärbel Mann, Hg.; im Ausstellungsforum der Grundkreditbank Berlin. Eine Ausstellung im Rahmen der Berliner Festwochen 1997 - Deutschlandbilder. FAB-Verlag, Berlin 1997
- Ott, Sieghart:** Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1968
- Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891 - 1991.** Ausst.-Kat. der Galerie der Stadt Stuttgart, Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin; Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt, Hg.; Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1991
- o. V.:** Kunst im Auftrag - Auftrag der Kunst. Gegenseitiges Vertrauen - hoher geistiger Anspruch. Aus der »Langfristigen Konzeption des Ministeriums für Kultur und des Verbandes Bildender Künstler der DDR für die Weiterentwicklung und Förderung der bildenden und angewandten Kunst 1976/ 80«; in: Bildende Kunst, 1, 1980, S. 47, 48
- Pablo Picasso.** Mensch und Werk. Domenico Porzio, Marco Valsecchi, Hg.; Südwest Verlag, München 1973
- Pachnicke, Peter:** In jeder Figur stecke ich drin. Innovation der Figurenmalerei; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Retrospektive, Berlin 1989

- Pätzke, Hartmut:** Von »Auftragskunst« bis »Zentrum für Kunstausstellungen«. Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR; in: Ausst.-Kat. Kunst in der DDR, 2003
- Pätzold, Kurt/ Weißbecker, Manfred,** Hg.: Schlagwörter und Schlachtrufe, Bd. 1. Aus zwei Jahrhunderten deutscher Geschichte. Miltzke, Leipzig 2002
- PICASSO. Malen gegen die Zeit.** Werner Spies, Hg.; Albertina, Wien 2006/2007; K20 Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007. Hatje Cantz, Ostfildern 2006
- Poe, Edgar Allan:** Erzählungen. Winkler, München 1967
- Pohl, Edda und Sighard:** Die ungehorsamen Maler der DDR. Anspruch und Wirklichkeit der SED-Kulturpolitik 1965 - 1979. Oberbaum, Berlin (West) 1979
- Porträt- und Bildniskunst** ist keineswegs überholt; in: Bildende Kunst, 5, 1968, o. V.
- Postman, Neil:** Das Zeitalter des Showbusiness, 1985; in: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, 2002⁴
- Preiß, Achim:** Offiziell/ Inoffiziell - Die Kunst der DDR; in: Ausst.-Kat. Aufstieg und Fall der Moderne. Rolf Bothe/ Thomas Föhl, Hg.; Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1999
- Preiß, Achim:** Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts. VDG, Weimar 1999
- Preiß, Achim:** Die Debatte um die Weimarer Ausstellung; in: Der Weimarer Bilderstreit, 2000, S. 9
- Preuss, Sebastian:** Die Kunst der DDR wird eisern ausgegrenzt; in: Berliner Zeitung vom 8. Dezember 1997, S. 11, 12
- Preuss, Sebastian:** In den alten Straßen; in: Berliner Zeitung vom 21. Februar 2006, S. 25
- Preußen in Film und Bild.** Zeitgenössische Darstellungen und Filme der DDR in Gegenüberstellung; Bundeszentrale für politische Bildung <Bonn>; Konzeption und Projektleitung Rainer Waterkamp. Schriftenreihe: Medienberatung 1, Beiheft, Bonn 1997
- Protokollband des Vierten Kongresses des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands** 1. - 5. Dezember 1959 in Markkleeberg. Zentralvorstand des Verbandes der Bildenden Künstler, Hg., o. J., S. 57 - 65
- Quast, Giselher/ Jerratsch, Jürgen:** Der Dom zu Magdeburg, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 2004
- Rasche, Stefan:** Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945. Theorie der Gegenwartskunst, Band 15. Matthias Bleyl, Hg.; LIT Verlag, Münster, Hamburg, London 2003
- Rauhut, Michael/ Kochan, Thomas,** Hg.: Bye Bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR. Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 2004
- Rauterberg, Hanno:** Nur Wut, Wut, die kann ich richtig gut malen; in: DIE ZEIT vom 17. März 2005, Nr. 12, S. 51
- Rehberg, Karl Siegbert:** Mäzene und Zwingherrn. Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und „Organisationskunst“; in: Kaiser/ Rehberg, Hg.: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen. Junius, Dresden 1999
- Rehberg, Karl Siegbert:** Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den »Eigengeschichten« der beiden deutschen Nachkriegsstaaten. In: Gert Melville/Hans Vorländer: Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2002
- Rehberg, Karl-Siegbert:** Zwischen Skandalisierung und Verdrängung: Bildwelten der DDR in Ausstellungen und Museen nach 1989; in: Hieber, Lutz/ Moebius, Stephan/ Rehberg, Karl-Siegbert: Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur. transcript, Bielefeld 2005

- Rehberg, Karl-Siegbert:** Expressivität zwischen Machtkalkül und »produktiver Verunsicherung«. Bernhard Heisig als >Motor< und Integrationsfigur der Leipziger Malerei; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, 2005
- Reimann, Brigitte:** Franziska Linkerhand, Neues Leben, Berlin 1974
- Rossberg, Ralf Roman:** Geschichte der Eisenbahn. Sigloch Service Edition, Künzelsau 1977
- Roters, Eberhard:** Schlesisches Himmelreich - Preußische Hölle oder: Die Tiefe der Erinnerung; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Retrospektive, 1989/ 90. Prestel, München 1989
- Roters, Eberhard:** Der Maler und sein Thema; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Zeiten zu leben. Kerber, Bielefeld 1994
- Roters, Eberhard:** Bernhard Heisig. Zeiten zu leben; in: Ausst.-Kat. Geisterbahn. Galerie Berlin, Ars Nicolai, Berlin, 1995
- Roters, Eberhard:** Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive, Bd. I und II. DuMont, Köln 1998
- Rügener, Werner:** Göttliches Licht und kapitalistischer Realismus; in: Neue Rheinische Zeitung vom 19. September 2007, Nr. 113
- Rüger, Maria:** Fritz Cremer. Nur Wortgefechte? Schriftenreihe des Wilhelm-Fraenger-Instituts Potsdam, Bd. 6. Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam 2004
- Ruthe, Ingeborg:** Erst Wind, jetzt Sturm. CDU-Hearing zeigt, wie Kunststreit in Politik ausartet; in: Berliner Zeitung vom 23. April 1994, S. 29
- Ruthe, Ingeborg:** Leiden an der Utopie; in: Berliner Zeitung vom 29. November 1997, S. 9, 10
- Ruthe, Ingeborg:** Manchmal glimmt und rußt es noch; in: Berliner Zeitung vom 4. August 2003, S. 14
- Salm-Salm, Marie-Amélie zu:** Da steckt eine Menge Corinth drin! Bernhard Heisig im Gespräch mit Marie-Amélie zu Salm-Salm; in: Ausst.-Kat. Lovis Corinth und die Geburt der Moderne. Ulrike Lorenz, Hg.; Kerber, Bielefeld 2008
- Salvador Dali** Retrospektive 1920 - 1980. Ingo F. Walther, Hg.; Prestel, München 1980
- Sammlung Handzeichnungen der DDR** in der Kunstgalerie Gera; Jahrgang 1987, Band 5. Bernhard Heisig. Zeichnungen zum Roman von Anna Seghers »Das siebte Kreuz«. Gera 1987
- Sammlung Piepenbrock.** Farbe · Form · Zeichen. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig. Herwig Guratzsch, Hg.; Edition Braus im Wachter Verlag, Heidelberg 2002
- Sammlung Siegfried Seiz.** Figurative Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR. Gisold Lammel, Hg.; Altes Rathaus Potsdam. Potsdam 1999
- Sandberg, Herbert:** Neue Wege suchen; in: Bildende Kunst, 2, 1955, S. 148
- Sander, Dietulf:** Bernhard Heisig - Das druckgraphische Werk. Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypien 1950 - 1990. Dissertation, Universität Leipzig 1992
- Sander, Dietulf:** Die Lithographien der neunziger Jahre. Souveränität und Kontinuität im druckgraphischen Œuvre Bernhard Heisigs; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten. Ernst Brüggemann, Rüdiger Küttner, Hg., Wienand, Köln 1998, S. 266, 268
- Sandner, Wolfgang:** Rock mit erhobenem Zeigefinger; in: FAZ vom 7. März 1977, 55, S. 19
- Savigny, Jean Baptiste Henri/ Corréard, Alexandre:** Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Matthes & Seitz, Berlin 2005
- Schäfer, Daniel:** „Gegen den Tod gibt es kein Kraut“. Arzt und Tod im Totentanz und in der spätmittelalterlichen Medizin; in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön: Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Andrea von Hülsen-Esch, Hiltrud Westermann-Angerhausen, Hg.; Schnell & Steiner GmbH, Regensburg 2006
- Schirmer, Gisela:** Zum Selbstverständnis eines sogenannten „Staatskünstlers“ der DDR; in: Icarus, Sonderheft, 1, 2001, S. 7 - 22

- Schirmer, Gisela:** DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch. Dietrich Reimer, Berlin 2005
- Schleime, Cornelia:** Antworten auf den Brief; in: Kaiser/ Rehberg: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Publikation des Kunstfonds Sachsen. Junius, Dresden 1999
- Schlenker, Wolfram:** Das »Kulturelle Erbe« in der DDR. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 1977
- Schlösser, Hans:** Die Aufgaben des Verbandes bildender Künstler; in: Neues Deutschland vom 18. März 1952, 66, S. 4
- Schmidt, Diether:** Fritz Cremer. Genug gekreuzigt! Zeichnungen und Grafik. Im Katalogfaltblatt der Galerie Comenius, Dresden 1981
- Schmidt, Hans-Werner:** Laudatio zur Verleihung der Ehrenmedaille der Stadt Leipzig; in: Gestern und in dieser Zeit. Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Bernhard Heisig. Heiner und Marianne Köster, Hg.; Faber & Faber, Leipzig 2005
- Schmidt, Jutta:** Über die Gestaltung des sozialistischen Menschenbildes. Vor der VI. Deutschen Kunstausstellung; in: Einheit, 11, 1966, S. 1438
- Schmidt, Werner, Hg.:** Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und aus dem sowjetischen Sektor Berlins 1949 - 1989; Ausst.-Kat. Dresden, Hamburg. Argon, Berlin 1990
- Schmied, Wieland:** Zur Moderne keine Alternative; in: Ausst.-Kat. Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig; Köln 1990, S. 43
- Schmitt, Hans-Jürgen, Hg.:** Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1973
- Schmitz-Köster, Dorothee:** „Deutsche Mutter, bist du bereit ...?“. Aufbau-Verlag, Berlin 1997
- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef:** Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde; in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Prestel, München 1970
- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef:** Fensterbilder; in: Ausst.-Kat. Einblicke - Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute. Ausst.-Kat. der 30. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 1976. Der Artikel Fensterbilder ist mit leichten Veränderungen entnommen: Schmoll: Fensterbilder - Motivketten in der europäischen Malerei; in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jh., München 1970
- Schneider, Peter:** Der Mauerspringer. Luchterhand, Darmstadt 1982
- Schröder, Albrecht/ Zweite, Armin:** Picasso. Malen gegen die Zeit. Werner Spies, Hg.; Albertina, Wien 2006/2007; K20 Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007. Hatje Cantz, Ostfildern 2006
- Schütrumpf, Jörn:** Die politischen Determinanten und die Herausbildung der organisatorischen Strukturen von Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR 1949 - 1963; in: Kaiser/ Rehberg, Hg.: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Junius, Dresden 1999
- Schütz, Heinz:** Barocktheater und Illusion. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX, Bd. 15, Peter Lang, Frankfurt/ Main, Bern, New York, Nancy 1984
- Schulz, Bernhard:** An der Geschichte leiden - Retrospektive von Bernhard Heisig in der Berlinischen Galerie; in: DER TAGESSPIEGEL vom 1. Oktober 1989, 13383, S. 4
- Schulz, Bernhard:** Bildende Kunst; in: DER TAGESSPIEGEL vom 31. Dezember 1989, 13458, S. 25
- Schulz-Hoffmann, Carla:** »So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele.«; in: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Exil in Amsterdam, Pinakothek der Moderne, Hg., Hatje Cantz, München 2007
- Schumann, Henry:** Ateliergespräche. VEB E.A. Seemann, Leipzig 1976

- Schumann, Henry:** Leitbild Leipzig. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre; in: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945 - 1990, Aufsätze, Berichte, Materialien; Günter Feist, Eckart Gillen, Beatrice Vierneisel, Hg.; Museumspädagogischer Dienst Berlin in Zusammenarbeit mit der Stiftung Kulturfonds. DuMont, Köln 1996
- Schuster, Peter-Klaus:** Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Zu Vorgeschichte und Absicht der Ausstellung; in: Ausst.-Kat. Kunst in der DDR. G+H Verlag Berlin, Berlin 2003
- Schweinebraden, Frh. v. Wichmann Eichhorn, Jürgen:** Die Vergangenheit der Gegenwart; Bd. 1: Blick zurück im Zorn. EP Edition und Verlag Jürgen Schweinebraden, Niedenstein 1998
- Schwenger, Hannes:** Sozialistische Künstlerorganisation; in: Offner/ Schroeder: Eingegrenzt - Ausgegrenzt. Akademie Verlag, Berlin 2000
- Schwerfel, Heinz Peter:** Kunstskandale: über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst. DuMont, Köln 2000
- Seghers, Anna:** Das siebte Kreuz. Philipp Reclam jun., Leipzig 1986
- Seghers, Anna:** Das siebte Kreuz. Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/ Main 1986
- Seidl, Ernst:** Die Räume, die Kunst und die Kritik; in: Der Weimarer Bilderstreit, 2000, S. 325
- Semjonow, Wladimir S.:** Von Stalin bis Gorbatschow. Ein halbes Jahrhundert in diplomatischer Mission 1939 - 1991. Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 1995
- Shann, Keith C.:** Der Volksaufstand in Ungarn. Bericht des Sonderausschusses der Vereinten Nationen. Untersuchungen, Dokumente, Schlussfolgerungen. Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen, Verbindungs- und Informationsstelle Bonn. Brönners Druckerei, Frankfurt/ Main 1957
- Shapira, Marie Claude:** La Caricature entre République et Censure. P.U.L., Lyon 1996
- Siegert, Wolf:** Die Furcht der Kommune. Untersuchungen zur Entstehung und Bedeutung von Bertolt Brechts »Die Tage der Commune«. Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 590. Peter Lang, Frankfurt/ Main, Bern, 1983
- Silver, Larry:** Hieronymus Bosch. Hirmer, München 2006
- Sommer, Tim:** Wie die PDS Kunstgut ihrer Mutterpartei SED sucht; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 2, 2000, S. 111
- Sommer, Tim:** Lenin wies den Weg zu Marks; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 12, 2002, S. 122, 123
- Sonntag, Stephanie:** Ein »Schau-Spiel« der Malkunst. Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Deutscher Kunstverlag, München 2006
- Spannuth, Jan Philip:** Rückerstattung Ost. Der Umgang der DDR mit dem »arisierten« Eigentum der Juden und die Rückerstattung im wiedervereinigten Deutschland. Klartext, Essen 2007
- Speicher, Stephan:** Ende eines Kunstkriegs; in: Berliner Zeitung vom 1. August 2003, S. 4
- Stadler, Siegfried:** In Treue gemalt. Die Leipziger Kunstszene und die Herrschaft der SED; in: FAZ vom 7. April 2001, 83, S. 45
- Staeck, Klaus:** Kunst. Was soll das? Die Dritte Bitterfelder Konferenz. Steidl, Göttingen, 1994
- Staritz, Dietrich:** Die Gründung der DDR. Von der sowjetischen Besatzungsherrschaft zum sozialistischen Staat. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984
- Stechow, Wolfgang:** Pieter Bruegel. DuMont, Köln 1977
- Stiller, Veit:** Abenteuer im Kopf. Zum Werk von Bernhard Heisig; in: DIE WELT vom 19. Juni 1999, S. W 3

- Strouhal, Ernst:** Versuch über die Schaukel: Ambivalenz des Spiels von Fragonard zu Schiller; in: Mozart: Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts; Herbert Lachmayer, Hg.; Hatje Cantz, Ostfildern 2006
- Stuhr, Inge:** Zur Ikarusthematik bei Bernhard Heisig; in: Ausst.-Kat. Bernhard Heisig, Leipzig 1985
- Süßmuth, Rita:** Kunst im Reichstag; in: Kunst im Reichstagsgebäude, 2002, S. 12 - 15
- Sylvester, David:** Gespräche mit Francis Bacon. Prestel, München, New York 1997
- Tannert, Christoph:** Im Eifer der Wiedergutmachung. Zur Präsentation von DDR-Kunst in der Neuen Nationalgalerie; in: DER TAGESSPIEGEL vom 20. Mai 1994, S.13
- Tannert, Christoph:** Maske Auftragskunst. Zum Abschluß der großen Berliner Ausstellung; in: Schweinebraten, 1998, Bd. 1, S. 191
- Thomas, Karin:** Kunst in Deutschland seit 1945. DuMont, Köln 2002
- Thormüller, Anton:** Notsignale aus einem Unterseeboot; in: FAZ vom 19. September 1998, 218, S. 36
- Timm, Angelika:** Hammer, Zirkel, Davidstern. Das gestörte Verhältnis der DDR zu Zionismus und Staat Israel. Bouvier, Bonn 1997
- Trempler, Jörg:** Der Stil des Augenblicks. Das Bild zum Bericht; in: Savigny, Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Matthes & Seitz, Berlin 2005
- Tröster, Christian:** Die Avantgarde wird Staatskunst. Rund 70 Millionen Mark gibt der Bund für die Kunst in den neuen Berliner Regierungs- und Parlamentsgebäuden aus. Ein Jahrhundert-Programm; in: art DAS KUNSTMAGAZIN, 2, 1999, S. 22 - 25
- Tübke, Werner:** Sozialistischer Realismus. Balanceakt zwischen sozialistischem Inhalt und westlich aufpolierter Verpackung? In: Bildende Kunst, 5, 1963, S. 267 - 268
- Uhland, Ludwig:** Werke; Bd. 1, Sämtliche Gedichte. Winkler, München 1980
- Uhlitzsch, Joachim:** Auf dem Weg zur sozialistischen Kunst. Zur 5. Bezirkskunstausstellung des Verbandes bildender Künstler in Leipzig; in: Leipziger Volkszeitung vom 25. Juni 1959, S. 5
- Uhlitzsch, Joachim:** Gefühlsmäßige Vertiefung. Zur V.(sic!) Bezirksausstellung des VBKD Leipzig; in: Neues Deutschland vom 9. Juli 1959, S. 5
- Uhlitzsch, Joachim:** Auf dem richtigen Weg. Zu einigen Werken der VI. Kunstausstellung im Bezirk Leipzig; in: Bildende Kunst, 2, 1962, S. 68
- Uhlitzsch, Joachim:** Die VI. Bezirkskunstausstellung. Gruppenporträts und Historienbilder in der VI. Leipziger Bezirkskunstausstellung; in: Junge Kunst, 2, 1962, S. 48
- Uhlmann, Manuela:** Ein neuer Bildtyp. Das Brigadebild in der DDR; in: Paul Kaiser/ Karl-Siegbert Rehberg: Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Junius, Dresden 1999
- Ulbricht, Walter:** Welches sind die Hauptaufgaben auf dem Gebiet der Kultur? In: Neues Deutschland vom 23. Juli 1950, 169, S. 7
- Ullmann, Ernst:** Das Bild des sozialistischen Menschen; in: Elmar Faber/ Erhard John, Hg.: Das sozialistische Menschenbild. Weg und Wirklichkeit. Karl-Marx-Universität, Leipzig 1967
- Ullmann, Ludwig:** Picasso und der Krieg. Karl Kerber, Bielefeld 1993
- Vierneisel, Beatrice:** Ein Versuch, das „Auftragswesen“ der DDR auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu erhellen; in: Volks Eigene Bilder; Dokumentationszentrum Kunst der DDR, Hg.; Metropol, Berlin 1999
- Villain, Jean:** Die großen 72 Tage. Ein Report über die Pariser Kommune. Verlag Volk und Welt, Berlin 1971
- Vorschläge des Kulturbundes für die Entwicklung unseres Kulturlebens vom 3. Juli 1953;** in: Neues Deutschland vom 8. Juli 1953, S. 4

- Walther, Klaus-Dieter:** Brief zu einem Bild; in: Leipziger Volkszeitung vom 6. November 1965, S. 6
- Warnke, Martin:** Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. DuMont, Köln 1985
- Weber, Hermann:** Die DDR 1945 - 1990. R. Oldenbourg, München 2000³
- Wegener, Ulrike B.:** Die Faszination des Maßlosen: Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher; Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 93. Georg Olms, Hildesheim, Zürich, New York 1995. Dissertation Universität Hamburg
- Weggefährten - Zeitgenossen.** Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten. Günter Feist/ Ursula Feist, Hg.; Ausstellung zum 30. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin (Ost) 1979
- Weidenfeld, Werner/ Korte, Karl-Rudolf:** Handbuch der deutschen Einheit. 1949 - 1989 - 1999. Campus, Frankfurt/ New York, 1999
- Weidner, Klaus:** „Ende des Abendprogramms“ von Bernhard Heisig; in: Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie. Aufbau-Verlag, Hg.; Berlin, Weimar, Jg. 29, 8, 1983, S. 1365
- Weinrich, Harald:** Europäische Palimpseste: in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 30, 1/2. Winter, Heidelberg 2006
- Weiß, Peter:** Die Ästhetik des Widerstands, 2. Bd.; Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1978
- Weiß Taube auf dunklem Grund.** 40 Jahre Internationales Festival für Dokumentar- und Animationsfilm; Leipziger DOK-Filmwoche, Hg.; Henschel, Berlin 1997
- Weizsäcker, Richard von:** Reden und Interviews (1), 1. Juli 1984 - 30. Juni 1985. Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung, Hg.; Bonn 1986
- Wekwerth, Manfred:** Brecht-Theater - eine Chance für die Zukunft; in: Das Argument, Sonderheft 255, 2004, S. 250 - 269
- Welzer, Harald:** Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden. S. Fischer, Frankfurt/ Main 2005
- Wentzel, Hans:** Jean-Honoré Fragonards „Schaukel“: Bemerkungen zur Ikonographie der Schaukel in der bildenden Kunst; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 26, 1964, S. 187 - 218. DuMont, Köln
- Werckmeister, Otto Karl:** Was haben Max Beckmann, Otto Dix und George Grosz in den Gemälden von Bernhard Heisig zu suchen? Unveröffentlichter Vortrag, 19. Januar 2006, Martin-Gropius-Bau, Berlin
- Wilks, Guntram:** Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre. Tectum, Marburg 2005
- Winkler, Gerhard:** Die Bedeutung von Lessings Schrift 'Laokoon' für die Herausbildung einer bürgerlich-realistischen Theorie und für die Entwicklung der deutschen sozialistischen nationalen bildenden Kunst. Dissertation am Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, 1961
- Witt-Stahl, Susann:** „... But his soul goes marching on“. Musik zur Ästhetisierung und Inszenierung des Krieges. Forum Jazz Rock Pop, Bd. 3. Coda, Karben 1999
- Wolf, Christa:** Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1987 - 2000. Luchterhand, München 2001
- Worauf vertrauen wir? Humanistische Werte in der DDR.** Parteihochschule 'Karl Marx' beim ZK der SED, Lehrstuhl Marxistisch-Leninistische Philosophie, Hg.; Dietz, Berlin 1986
- Wyss, Beat:** Pieter Brueghel. Landschaft mit Ikarussturz. Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994
- Zeitvergleich - Malerei und Grafik aus der DDR.** [Eine Verkaufsausstellung des Staatlichen Kunsthandels der DDR in Zusammenarbeit mit der Galerie Brusberg, Hannover. Axel Hecht, Hg.; Gruner & Jahr, Hamburg 1982

Zeitvergleich `88. 13 Maler aus der DDR. Neues Kunstquartier im T.I.P. Berlin vom 11. 9. - 20. 11. 1988. Unter Mitarbeit von Eckart Gillen. Ulrich Eckhardt, Dieter Brusberg, Hg.; Berlin 1988

Zimmerling, Zeno und Sabine, Hg.: Neue Chronik der DDR, Berichte, Fotos, Dokumente, Bd. 1 - 8. Tribüne, Berlin 1990, 1991

Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute. Eine Ausstellung des Museum Schnütgen in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in der Cäcilienkirche, Museum Schnütgen, Köln, 6. September bis 26. November 2006. Katalog in zwei Teilbänden. Andrea von Hülsen-Esch, Hiltrud Westermann-Angerhausen, Hg.; Schnell & Steiner GmbH, Regensburg 2006

Nachschlagewerke

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Karlheinz Barck, Hg.; J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2001

Biographisches Handbuch der SBZ/ DDR, 1945 - 1990, Bd. 1. Gabriele Baumgartner/ Dieter Hebig, Hg.; K. G. Saur, München 1995

Biographisches Handbuch der SBZ/ DDR 1945 - 1990, Bd. 2. Gabriele Baumgartner/ Dieter Hebig, Hg.; K. G. Saur, München 1997

Biographisches Lexikon zum Dritten Reich. Hermann Weiß, Hg.; Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/ Main, 2002

Das Personallexikon zum Dritten Reich. Wer war wer vor und nach 1945. Klee, Ernst, Hg.; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt/ Main 2003

DDR-Handbuch, Band 1 A - L / Band 2 M - Z. Wissenschaftliche Leitung: Hartmut Zimmermann unter Mitarbeit von Horst Ulrich und Michael Fehlauer. Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1985³

Dictionnaire de la Commune. Bernard Noël, Fernand Hazan, Editeurs, 35 - 37 Rue de Seine Paris VI, 1971

Die Morgenfrühe, Nr. 6. Voggenreiter, Potsdam 1943⁶

Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Beschlüsse und Erklärungen des Zentralkomitees sowie seines Politbüros und seines Sekretariats, Bd. IV. Ostberlin 1954

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. 9. Dudenverlag Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 1999

Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949. Peter Schade, Hg.; Walhalla, Regensburg 2009

Handbuch der DDR. Zimmermann, Hartmut, Hg.; Bd. 1. Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1985

Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Gert Ueding, Hg.; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003

Knauers Lexikon der Symbole. Biedermann, Hans; Knaur, München 1998

Kulturpolitisches Wörterbuch. Bühl, Harald. Dietz, Berlin (Ost) 1970¹

Lexikon der christlichen Ikonographie, 1968 - 1976. Engelbert Kirschbaum, Hg.; 8 Bände. Herder, Rom u.a. 1976

Lexikon Deutschland nach 1945; Friedemann Bedürftig, Hg.; Carlsen, Hamburg 1996

Psychologisches Wörterbuch. Dorsch, Friedrich/ Häcker, Hartmut/ Stapf, Kurt H. Hg.; Hans Huber, Bern, Göttingen, Toronto, Seattle, 1994¹²

RBBau. Richtlinien für die Durchführung von Bauaufgaben des Bundes im Zuständigkeitsbereich der Finanzbauverwaltungen; Bundesschatzministerium, Hg.; Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin-Wilmersdorf 1965

Wer war wer in der DDR. Ein biographisches Handbuch. Bernd Rainer Barth et al.; Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/ Main 1995

Wer war wer in der DDR. Ein biographisches Handbuch. Helmut Müller-Enbergs, Hg.; Links, Berlin 2000

Wörterbuch der Vergangenheitsbewältigung, Bd. 2. Thorsten Eitz, Hg.; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2009

Zimbardo, Philip G.: Psychologie. Springer, Berlin, Heidelberg, New York, Barcelona, Budapest, Hongkong, London, Mailand, Paris, Tokyo 1995⁶

2. Andere Medien

Bilderstreit - Die Debatte um die Kunst der DDR. Symposium, 1. - 3. August 2003; Veranstalter: DFG-Sonderforschungsbereich 537 »Institutionalität und Geschichtlichkeit« an der Technischen Universität Dresden und Stiftung Schloss Neuhausen; vgl.

www.schlossneuhausen.de/fileadmin/downloads/Rueckblick_02-06.pdf, S. 42; 13. Juni 2008

Der Henker von Breslau - Schlesiens Gauleiter Karl Hanke. Film von Ernst-Michael Brandt; in: MDR vom 30. April 2006, 22.50 Uhr

Farschid, Marina: Ausstellung: Bernhard Heisig - Die Wut der Bilder; in: rbb, 22. 11. 2005, 10.00 Uhr

Göpfert, Peter Hans: Live-Frühkritik, SFB 3, 28. Januar 1995

3. Archivalien

Akademie der Künste, Archiv der Akademie der DDR, ZAA 18, AdK-O, ZAA 18

Erklärung der Akademie der Künste vom 30. Juni 1953. AdK-O, ZAA 18, Bl. 17

Teilbestand: Verband Bildender Künstler-Archiv (VBK-ZV)

Selbstkritik Bernhard Heisigs, verlesen von Bernhard Heisig am 10. Juni 1964 in der 'Möwe' in Berlin. Auszug aus der Tonbandaufnahme von der Parteiaktivtagung zu Fragen der Bildenden Kunst am 10. 6. 1964. Diskussionsbeitrag: Gen. Bernhard Heisig. VBK-ZV, 70, Bl. 000062 - 88, 11. 6. 1964

Fritz Cremers Diskussionbeitrag auf dem V. Kongress des VBKD, 24. - 26. 3. 1964, und die Reaktionen der Genossen. VBK-ZV 70, Bl. 000039 - 59

Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR, Außenstelle Leipzig (BStU, ASt. Leipzig)

Bericht Karl Max Kobers, alias 'Dr. Werner', an das MfS vom 3. 7. 1974. BStU, ASt. Leipzig, AIM 1011/ 88/II/ 1/ Bl. 000022 und 000023

Kontaktgespräch des MfS mit Prof. Bernhard Heisig vom 13. 5. 1975. BStU, MfS, BV Leipzig, AIM 2005/ 76/ Bl. 000167 - 000170

Staatsarchiv Leipzig (StAL)

Aktennotiz, undatiert, der SED-Geschäftsstelle Leipzig. StAL, SEDBLLp, 21123, IV/ B/ 2/ 3/ 165, unpaginiert

Vorlage für das Sekretariat der SED-Bezirksleitung, Abteilung Kultur vom 3. 9. 1971. StAL, SEDBLLp, IV/ B/ 2/ 03/ 165, unpaginiert

Vorlage für das Sekretariat der Bezirksleitung der SED vom 27. 3. 1972, S. 8, 9. StAL, SEDBLLp, IV/ B/ 2/ 03/ 165, unpaginiert

Sekretariat der Bezirksleitung, 5. 2. 1974. StAL, SED Bezirksleitung Leipzig, Nr. IV/ C/ 2/ 3/ 141

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO/ DDR)

Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951. SAPMO/ DDR DY 30/ IV 2/ 1/ 94

Abusch, Alexander: Schlusswort auf der Kulturkonferenz der SED, 23. Oktober 1957. SAPMO/ DDR, DY30/ IV 2/ 9. 06/ 66

Ulbricht, Walter: Der XXII. Parteitag der KPdSU und die Aufgaben in der DDR; Referat auf der 14. Tagung des Zentralkomitees der SED vom 23. - 26. November 1961. SAPMO/ DDR, DY/ 30/ IV 2/ 1/ 260, S. 101

Ulbricht, Walter: Rede auf dem VI. Parteitag der SED vom 15. - 21. Januar 1963. SAPMO/ DDR, DY 30/ IV 1/ VI/ 1, Bd. 1, S. 157

Kurzinformation über den Verlauf des V. Kongresses des VBKD vom 24. - 26. März 1964 in Berlin. SAPMO/ DDR, DY 30/ IV A 2/ 2.024/37, Bl. 12 - 15, hier Bl. 13

Honecker, Erich: Bericht des ZK der SED an den VIII. Parteitag, 15. - 19. Juni 1971. SAPMO/ DDR, DY/ 30/ IV 1/ VIII, 1, Bd. 1, S. 160

Honecker, Erich: Schlußwort auf der 4. Tagung des ZK der SED, 17. Dezember 1971. SAPMO/ DDR, DY 30 IV 2/ 1, Bd. 446, S. 383

Lebenslauf Sabine Heinke

Name Heinke, Sabine Regina

Geburtstag 25. 10. 1943

Geburtsort Neuruppin

Schulischer Werdegang

1949 - 1953 Grundschulen in Krangen, Kyritz und Alt-Ruppin (Mark Brandenburg)

1955 - 1963 Gymnasien in Hamburg, Kiel und Braunschweig

1963 Abitur in Braunschweig

Studium

1963 - 1966 Studium der Pädagogik in Braunschweig

Unterricht

1966 - 1971 Unterricht an Grund- und Hauptschulen in Düderode, Niedersachsen, Karlsbrunn und Hostenbach, beide Saarland

1974 - 1995 Unterricht in der Erwachsenenbildung an der Volkshochschule Siegen im Fach Englisch

Studium

1995 - 2001 Magisterstudium an der Justus-Liebig-Universität zu Gießen mit dem Hauptfach Kunstgeschichte und den Nebenfächern Archäologie und Psychologie

2001 Abschluss des Studiums mit dem Magister Artium

Thema der Magisterarbeit: Richard Serra. My Curves are not mad
Betreuer: Prof. Dr. Marcel Baumgartner

Juli 2003 Beginn der Arbeit am Promotionsvorhaben: Das Werk Bernhard Heisigs nach dem Systemwechsel von 1989 am Beispiel seiner Bilder zu Geschichte und Gesellschaft

1. Gutachter: Prof. Dr. Marcel Baumgartner, Justus-Liebig-Universität, Gießen

2. Gutachter: Prof. Dr. Bernfried Lichtnau, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

Publikationen

Richard Serra - Plastik aus Stahl; in: Stahl und Eisen, Jg. 122, 6, 17. Juni 2002, S. 69 - 71

Mutterbildnisse; in: Ausstellungskatalog: Bernhard Heisig: Die Wut der Bilder, Eckhart Gillen, Hg.; Köln 2005, S. 168 - 171.

Zwei deutsche Maler; in: ebd., S. 206 - 210.

Selbstbildnisse; in: ebd., S. 230 - 233.

Weltlandschaften und Weltbilder; in: ebd., S. 244 - 245.

Panoramen der Erinnerung; in: ebd., S. 254 - 261.

Unterwegs zu Bernhard Heisig; in: Gestern und in dieser Zeit. Bernhard Heisig zum Achtzigsten, Festschrift 2005

Erklärung

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Sabine Heinke

Wilnsdorf, November 2008

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Marcel Baumgartner, der sich meiner Arbeit von Anbeginn mit großem Interesse zuwandte und sie kritisch begleitete. Für seine stete Gesprächsbereitschaft, seine Anregungen sowie die sorgfältige Lektüre des Manuskripts bin ich ihm von Herzen dankbar.

Prof. Dr. Lichtnau danke ich für die Aufgeschlossenheit meinem Thema gegenüber, für die Einblicke in seinen reichen Erfahrungsschatz sowie die weiterführenden Gespräche an seinem Institut in Greifswald.

Des weiteren danke ich Rüdiger Küttner von der Galerie Berlin in Berlin. Er war mir in jeder Beziehung eine Hilfe. Seine in vielen Gesprächen gezeigte Geduld, seine Kenntnisse und seine Ermutigung haben mir sehr geholfen. An dieser Stelle sei auch dem Meisterschüler Bernhard Heisigs, Hartwig Ebersbach gedankt, der mir sein Atelier in Leipzig zum Gedankenaustausch öffnete, sowie Otto Karl Werckmeister, der mir das Manuskript seines Vortrages anlässlich der Ausstellung *Die Wut der Bilder*, 2006 in Berlin, zur Verfügung stellte. Lutz Dambeck sei Dank für seine Offenheit und die Bereitwilligkeit, mir zu den verschiedenen Kunstereignissen in der DDR schriftliches Material zur Verfügung zu stellen. Danken möchte ich auch der Künstlerin Ursula Mattheuer-Neustädt, der Frau Wolfgang Mattheuers, die mich mit ihrer Sicht auf den Freund vertraut machte. Bei allen Detailfragen zum Werk ihres Mannes stand mir dankenswerter Weise der Sammler Peter Mathar jederzeit zur Seite.

Danken möchte ich Dr. Eckhart Gillen vom museumspädagogischen Dienst Berlin für seine Unterstützung und das Vertrauen in die Bewältigung der von mir in Angriff genommenen Arbeit. Auch Dr. Dietulf Sander vom Museum der bildenden Künste in Leipzig sei Dank für seine vielfältige Unterstützung meines Projektes und seine zahlreichen Hinweise auf weitere Quellen.

Vielfältige Hilfe, für die ich außerordentlich dankbar bin, bekam ich in den Archiven der Akademie der Künste in Berlin, des Deutschen Historischen Museums in Berlin - dort vor allem auch durch Dr. Monika Flacke - und dem Sächsischen Staatsarchiv in Leipzig, deren MitarbeiterInnen zur Lösung meiner Detailfragen ebenso beigetragen haben wie die der dort ansässigen Außenstelle der Birthler-Behörde und die des Bundearchivs in Berlin.

Bedanken muss ich mich schließlich bei den vielen Sammlern der Kunst Bernhard Heisigs, von denen an dieser Stelle nur Hartwig und Maria-Theresia Piepenbrock und die Sammlung Peter Ludwig namentlich genannt werden sollen. Sie alle haben mein Vorhaben mit großem Interesse verfolgt und mir voller Vertrauen ihre Schätze zugänglich gemacht.

Schließlich danke ich dem Galeristen Dieter Brusberg für den zu Bernhard Heisig hergestellten ersten Kontakt 2003 und die fachkundigen Gespräche. Vor allem aber möchte ich mich bei Bernhard Heisig selbst bedanken, den ich einige Male in seinem Atelier in Strodehne aufsuchen konnte und der sich bereit fand, mir weitere Fragen schriftlich zu beantworten.

Ein besonderer Dank geht an meine Familie, die mich zu jeder Zeit unterstützt hat, besonders aber an meinen Mann, ohne dessen Verzichtsbereitschaft, Geduld und Ermunterung diese Arbeit kaum denkbar gewesen wäre.