

Bekenntnis zur historischen Wahrheit: Bernhard Heisig und Adolph Menzel

Eckhart J. Gillen

Dieser Beitrag erkundet das Verhältnis des deutschen Malers und Grafikers Bernhard Heisig (1925–2011) zu dem Künstler Adolph Menzel (1815–1905). Eine erste Begegnung mit Menzel war forciert durch Heisigs Hochschule, wo Menzel den Studierenden als unbedingtes Vorbild für den Sozialistischen Realismus und als Antipode der Moderne präsentiert wurde. Erst später und im Zuge der eigenen Beschäftigung mit Menzels Arbeiten entdeckte Heisig die Modernität in dessen Werk.

Im Zusammenhang mit der Suche nach der Wahrheit historischer Ereignisse und in der Kritik an der offiziellen Historienmalerei der DDR steht seine Beschäftigung mit Menzels Historiengemälde »Aufbahrung der Märzgefallenen«, das ein dramatisches Massenereignis in Berlin vom 20. März 1848 darstellt im Zusammenhang mit der niedergeschlagenen Revolution. Menzel vollendete das Gemälde nicht, weil für ihn die Wahrheit des Geschehens trotz seiner Augenzeugenschaft nicht mehr glaubhaft herzustellen war. In einem Zyklus von Handzeichnungen setzte sich Heisig 1953 mit Menzels unvollendeten »Märzgefallenen« auseinander und fand darin möglicherweise eine Bestätigung seiner Haltung. Denn nur kurze Zeit später sah er sich außer Stande, ein offizielles Historienbild zu den Ereignissen des Kapp-Putsches vom März 1920 zu realisieren. In diesem Sinne können beide Maler als Fanatiker der historischen Wahrheit bezeichnet werden.

Bernhard Heisig und Adolph Menzel, beide gebürtige Breslauer, verbindet ein nachgerade manisches Verhältnis zur Realität, die in einer steten Folge von Skizzen und Handzeichnungen erfasst und aufgezeichnet wird. In ihren Ateliers versammelten sie, gleichsam wie in einer Wunderkammer voller bestaunenswerter Objekte, Fragmente der alltäglichen Außenwelt, um daran ihren Realitätssinn zu schulen. So finden wir auf Fotografien von Heisigs Ateliers in Leipzig, Zum Harfenacker 6, und in Strodehne im Havelland Gegenstände wie einen alten Hinterlader, eine Trompete, eine Pickelhaube oder einen Stahlhelm. Heisig erklärte dazu: »Ich kann so'n Ding sowieso nur machen, wenn ich's richtig vor mir sehe.«¹ Gipsabgüsse von zwei Muskelmännern, ein Totenschädel, eine Kopfbüste und ein Pferd, das sein Muskelspiel zeigt, erinnern an Adolph Menzels Gemälde *Atelierwand* von 1852 (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie) (Abb. 1) sowie eine weitere Version aus dem Jahr 1872 (Hamburger Kunsthalle). Beide Gemälde zeigen eine wie zufällig wirkende Aneinanderreihung von Gipsabgüssen menschlicher Körperteile und einen Totenschädel. Werner Hofmann betonte für die Hamburger *Atelierwand* die Mischung von Bildzitaten (Torso der *Venus von Milo* und Dante) mit anonymen Köpfen und einem Tierschädel als Indiz für eine Sicht der Wirklichkeit, die

»pluralistisch, disparat und mehrsinnig« sei, während Schere und Zirkel neben dem Dante-Profil auf Zergliederung und exakte Vermessung als Kennzeichen des Positivismus moderner Wahrnehmung verwiesen.²

Heisigs neugierig-unbefangene Beschäftigung mit Menzel nahm Anfang der 1950er Jahre die »postmoderne« Sicht einer Menzel-Renaissance der 1990er Jahre vorweg, für die der Zeichner des Industrieproletariats gleichberechtigt neben dem Alltagsbeobachter und Historienmaler der Hohenzollern stand.³ Menzels Bruch mit einer distanzierten, ganzheitlichen »Erfahrung der Wirklichkeit« faszinierte den Maler Heisig ebenso wie die Kunsthistoriker. Peter-Klaus Schuster schrieb im Katalog der Nationalgalerie 1996 zur Modernität Menzels: »In einer [...] Welt der Parataxen sind überprüfbare Zusammenhänge und lebendige Anschauung der Dinge nur noch durch die intensive Kenntnis aller Details zu gewinnen. Das Detail wird dabei zum Fragment wie zum Baustein eines verlorenen oder wiederzugewinnenden Ganzen.«⁴ Damit spricht Schuster einen Charakterzug an, der auch bei Bernhard Heisig deutlich ausgeprägt ist. Denn sowohl bei Autoren, die er illustrierte, als auch bei Filmen, von denen er sich für seine Malerei inspirieren ließ, hasste er nichts mehr als Ungenauigkeit im Detail. Heisig war wie Menzel ein Wirklichkeitsfanatiker, davon zeugen unter anderem seine Recherchen zur Pariser Kommune. Bei seinem ersten Besuch in Paris, so berichtet sein Begleiter, der Leipziger Kunsthistoriker Karl Max Kober, fand Heisig auf Anhieb und ohne Hilfsmittel die Stellung einzelner Barrikaden und die Orte verschiedener Ereignisse und Kämpfe.⁵

Auch Menzel gab in 138 Anmerkungen zu seinem ersten Auftragswerk, den Illustrationen zu Franz Kuglers »Geschichte Friedrich des Großen«, einen »Historischen Nachweis zur Verständigung einiger Illustrationen« bei, mit dem er für die historische Richtigkeit seiner Darstellung, seien es Uniformen, Architekturen, Möbel, bürgte.⁶

1 Bernhard Heisig im Gespräch mit Markus Lüpertz, Via Lewandowsky, moderiert von Peter Sager, Wer hat Angst vor Schwarz, Rot, Gold? Drei Maler streiten über Deutschlandbilder, in: Zeit-Magazin 36, 29.8.1997, S. 30.

2 Werner Hofmann, Menzels Universalität, in: Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.-Kat. [Paris, Musée d'Orsay, 15.4.–28.7.1996; Washington, National Gallery of Art, 15.9.1996–5.1.1997; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum, 7.2.–11.5.1997], Köln 1996, S. 399.

3 Vgl. Claude Keisch, Menzel Kreuzwege Brüche, in: Hofmann 1996, wie Anm. 2, S. 429–444.

4 Peter-Klaus Schuster, Menzels Modernität, in: Hofmann 1996, wie Anm. 2, S. 425.

5 Vgl. Karl Max Kober, Bernhard Heisig. Gemälde und Druckgrafik, Ausst.-Kat. [Schleiz, Staatliches Museum Schloss Burgk, Neue Galerie, 15.6.–30.8.1981], Schleiz 1981, S. 31.

6 Die »Geschichte Friedrich des Großen« umfasste 200 Zeichnungen für Holzschnitt und entstand zwischen 1843 und 1849.



1 Adolph Menzel, *Atelierwand*, 1852, Öl auf Papier, auf Holz kaschiert, 61×44 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 904

An Menzel imponierte ihm die »fast abnorme Arbeitswut, mit der er sich terrorisierte«,⁷ die Detailbesessenheit und Genauigkeit der Recherche. Wie Menzel interessierte sich Heisig nicht für Theorien, Ideologien und Konzepte, sondern immer für das sinnlich Begreifbare, Sichtbare, Reale und Konkrete. In diesem Sinne beschreibt Jens Christian Jensen Menzel als einen materialistischen Künstler, für den nur zählt, »was man sehen, festhalten und mit den Sinnen erfahren kann.«⁸

Zunächst allerdings war Adolph Menzel für Heisig und seine Kommilitonen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HfGB) ein ihnen aufoktroiertes Vorbild für den Sozialistischen Realismus, der als verbindliche Kunstdoktrin gelehrt wurde. Der detailge-

naue Realismus des 19. Jahrhundert galt als Methode, mit der die Verheißungen der Zukunft im Sozialismus dem Publikum bereits in der Gegenwart vor Augen geführt werden sollten.

Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1953 galt als erste Manifestation dieses politischen Stils. Dort hing ein Gemälde, das programmatisch die Kunst Adolph Menzels zum Vor- und Musterbild für

7 Vgl. Bernhard Heisig, Über die Kunst der Illustration. Der Fall Adolph Menzel, in: *Marginalien* 18, 1965, S. 55.

8 Jens Christian Jensen, *Adolph Menzel (DuMont's Bibliothek großer Maler)*, Köln 1982, S. 36.



2 Hans Mayer-Foreyt, Ehrt unsere alten Meister, 1952, Öl auf Leinwand, 82×109,5 cm, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin

die in der DDR neu zu schaffende Kunst erklärte. Heisigs Leipziger Studienkollege Hans Mayer-Foreyt malte unter dem bezeichnenden Titel *Ehrt unsere alten Meister* (Abb. 2) einen älteren Arbeiter, der durch sein Abzeichen am Rockaufschlag als Aktivist gekennzeichnet ist, wie er mit kritischer Miene eine Zeichnung betrachtet, die ein Kunststudent, der hinter ihm steht und voller Spannung auf das Urteil des Arbeiters wartet, aus seiner Mappe genommen hat. »Adolf Menzel« steht in Großbuchstaben auf dem Blatt, das der Student in der Hand hält.⁹

Joachim Uhlitzsch, Dozent an der HfGB, lobte das Gemälde von Mayer-Foreyt. Es zeige, dass »allein die Arbeiterklasse der legitime Erbe und Beschützer der großen künstlerischen Leistungen der Vergangenheit« sei. »Ihr Vertreter sitzt im Vordergrund des Bildes, und der Student, der gekommen ist, um mit ihm über Menzel zu diskutieren, ist ein typischer Vertreter der neuen, der Arbeiterklasse eigenen Intelligenz.«¹⁰ Das Motiv der zwei Männer, die sich im Namen eines Dritten treffen (in diesem Fall Adolph Menzel, als Schriftzug auf dem zweiten Blatt), verleiht der Szene einen religiösen Unterton in Anspielung auf das Abendmahl in Emmaus.¹¹

Die SED folgte der Stalin zugeschriebenen Losung, die sozialistische Kunst sei »proletarisch ihrem Inhalt nach, national ihrer Form

nach«.¹² Daher orientierte die Partei Künstler auf das nationale »Kulturerbe« der deutschen Renaissance – ein Ausschnitt aus Albrecht Dürers Selbstporträt von 1498 schmückte programmatisch das erste Heft der

9 Hans Mayer-Foreyt, geboren 1916 in Brüx bei Teplitz/Tschechien, 1947 Beginn des Studiums an der HfGB, seit 1951 Dozent und seit 1956 Professor und Abteilungsleiter für das Grundstudium. Er wurde am 12.9.1953 selbst zum »Aktivist« vorgeschlagen mit der Begründung, er habe »in der entscheidenden Zeit der kämpferischen Auseinandersetzung mit dem Formalismus sich eindeutig auf die Seite des Realismus gestellt. [...] Darüber hinaus hat er in seinem Bild ›Ehrt unsere alten Meister‹ auf der 3. Deutschen Kunstausstellung seine enge Verbundenheit mit der Arbeiterklasse in hoher künstlerischer Form zum Ausdruck gebracht.« Gezeichnet Braune, Vorsitzender der Betriebsgewerkschaftsleitung und Prof. C.K. Massloff, Direktor (SSa Lpz, StAkadGuB, Mappe 341).

Heisig entwickelte nach seinem Studienabbruch gemeinsam mit Mayer-Foreyt ein eigenes Grundstudium nach dem Vorbild der französischen Akademie der Schönen Künste in den Räumen eines Studentenheims.

10 Joachim Uhlitzsch, Leipziger Maler auf der III. Deutschen Kunstausstellung, in: Leipziger Volkszeitung, 15.3.1953.

11 Der kunsthistorische Topos »Die in seinem Geist Versammelten« geht auf die durch Matthäus 18, Vers 20 überlieferte Äußerung von Jesus Christus zurück: »Denn wo zwei oder drei auf meinen Namen versammelt sind, da bin ich in ihrer Mitte«.

12 Bildende Kunst 1, März/April, 1953, S. 2.

zu Jahresbeginn 1953 neugegründeten Zeitschrift »Bildende Kunst«¹³ – und die deutsche »realistische« Kunst des 19. Jahrhunderts, vor allem vertreten durch Adolph Menzel. Die Theoretiker des Sozialistischen Realismus missverstanden die Gemälde dieser Maler als Sitten- beziehungsweise Genrebilder zur sittlichen Erbauung und Erziehung des Volkes.¹⁴ In ihrer dogmatischen Borniertheit sahen sie in dem großen Realisten des 19. Jahrhunderts nur den traditionalistischen Antipoden der Moderne und blieben blind für den »Formalismus« von Menzels Malerei, die sich von literarischen Erzählmustern emanzipiert und mit avantgardistischen Kunstgriffen wie Fragmentierung und Montage »die Zersetzung überkommener Hierarchien, Werte, sozialer Strukturen« »feinnervig« wahrnimmt.¹⁵ Aus einem Wirklichkeitsfanatiker machten sie einen moralisierenden Naturalisten.

Trotz seiner Schwierigkeiten mit dem Traditionalismus der Massloff'schen Lehrmethode an der Leipziger HfBG bewertete Heisig im Rückblick das Beharren auf Vorbilder des 19. Jahrhunderts und auf die menschliche Figur als durchaus produktiv für seine Entwicklung: »Hauptsache für mich ist, daß ich durch diese Zwangsbegegnung, die sich aus der Notwendigkeit ergab, mich als Student mit diesen Lehrmeinungen beschäftigen zu müssen, Menzel, Velázquez, Leibl und andere kennenlernte, die anfangs für mich keine Bedeutung hatten, weil ich von ihnen nichts wissen wollte. Es kamen also Zwangskontakte zustande, die sich später fruchtbar auswirkten. Das ist eine Wechselwirkung zwischen Wollen und Sollen.«¹⁶ Trotz aller »teilweise bis ins Groteske gehenden Überspitzungen« habe die Hochschule damals die »Grundlagen für ihren späteren Ruf« gelegt. »Das ist auch das ganz unbestreitbare Verdienst von Kurt Massloff, den ich als Student weidlich gehaßt habe. [...] Später habe ich ihn verstanden [...] wegen seiner unerschütterlichen Haltung.«¹⁷

In diesem Sinne erkannte Bernhard Heisig, auch unter dem Einfluss seines Lehrers Max Schwimmer,¹⁸ welches künstlerische Potenzial ihm die Auseinandersetzung mit dem radikalen Realisten und peniblen Beobachter Adolph Menzel bot. An Menzel schulte Heisig bald seine Kritik an der anekdoten- und genrehaften Auffassung der Malerei in Leipzig, die er in seinen Rezensionen der dortigen Bezirkskunstausstellungen in der Zeitschrift »Bildende Kunst« artikulierte.¹⁹ Auch nach seinem Studienabbruch setzte er das Studium von Menzels Zeichnungskunst intensiv fort.

Den verbreiteten Vorurteilen eines trockenen Akademikers zum Trotz ist Menzel für Heisig »abenteuerlicher in seiner Art zu leben und zu phantasieren als viele andere [...]. Und diese Rolle des sich freiwillig beschränkenden Genies ist seltsam genug, um sich einmal damit zu beschäftigen.«²⁰ »Und was heute viele, die sich als gute Zeichner ausgeben, nicht sehen: Menzel beendete eine Zeichnung sofort, wenn die nötige Information gegeben war. Er zeigt nirgendwo, wie schön er zeichnen kann. Das kommt so nebenbei bei ihm. Wie eben bei allen großen Zeichnern. Wenn bei ihm eine Verkürzung etwa zeichnerisch nicht gelöst ist, streicht er sie durch. Ist sie gelöst, so hört die Zeichnung dort sofort auf.«²¹

Menzels Modernität, von der sich Heisig angezogen fühlt, liegt im Bruch mit einer distanzierten, ganzheitlichen »Erfahrung der Wirklichkeit«, der sich mit Begriffen wie »Wahllosigkeit, Detailsucht, Fragmentation und Montage« charakterisieren lässt.²² Bezeichnend ist auch, was Menzel nicht darstellte: »So gut wie keine religiösen Themen. Nichts Mythologisierendes. Keine reinen Landschaften [...].«²³

Das von Massloff geförderte und durch Max Schwimmer geweckte Interesse Heisigs an Adolph Menzel richtete sich zuerst und vor allem auf dessen unvollendet gebliebenes Gemälde *Die Aufbahrung der Märzgefallenen* in Berlin, entstanden 1848 (Abb. 3), das Heisig nach Reproduktionen sehr genau studierte und in zahlreichen eigenen Studien verarbeitete. In der Auseinandersetzung mit diesem so demonstrativ unvollendeten Gemälde von Menzel wurde Heisig die Problematik der Historienmalerei zwischen künstlerischem Eigensinn und einem staatlich verordneten Geschichtsbild bewusst, was für seine Arbeit nicht folgenlos bleiben sollte.

Menzel kam am 21. März 1848 aus Kassel nach Berlin zurück, nachdem die blutigen Barrikadenkämpfe vom 18./19. März gerade beendet

13 Herausgeber ist die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und der Verband bildender Künstler Deutschlands.

14 Uhlitzsch und Kurella knüpften an Friedrich Theodor Vischer und seine »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« (1846, 6 Bände, München 1922/23) an, in der dieser der Kunst einen Erziehungsauftrag zur »Versittlichung« des Volkes überträgt. Alfred Kurella führte in seiner Rede vor Leipziger Künstlern (vermutlich am 5.11.1961) aus: »Kunst ist Volkserziehung«. SStA, BT/RdB, Mappe 7976, Bl. 9f., offensichtlich die Abschrift des Tonbandmitschnitts einer frei gehaltenen Rede in den Räumen der am 5.11.1961 eröffneten 6. Leipziger Bezirkskunstausstellung, die am Ende einer Aussprache über den XXII. Parteitag der KPdSU 17.–31.10.1961 stand.

15 Keisch 1996, wie Anm. 3, S. 437.

16 Bernhard Heisig, in: Henry Schumann, Ateliengespräche, Leipzig 1976, S. 122.

17 Ebd., S. 121.

18 »Aber durch Max lernte ich auch die Zeichenkunst Menzels kennen.« Bernhard Heisig, Erinnerung an Max Schwimmer, in: Max Schwimmer 1895–1960. Grafik – Malerei – Illustration, Ausst.-Kat. [Leipzig, Galerie der HfGB, 27.11.1980–9.1.1981], Leipzig 1980.

19 1956 schreibt Heisig über die Leipziger Bezirkskunstausstellung im Grassi-Museum, es überwögen Malereien, »die man ganz sachlich als »Ferienbilder« bezeichnen kann. Im Sommer ist es die Ostsee [...] in Ahrenshoop sitzt – so hört man – hinter jedem Baum ein Maler auf dem Anstand [...]. Der Tummelplatz solcher Gemüter ist ein mit halbmodernen Attributen versehener abgestandener Impressionismus, bei dem der Pinselduktus den inhaltlichen Unterdruck kompensieren soll. In welcher Zeit leben wir eigentlich? [...] Verwirrte Seelen in verantwortlichen Funktionen glauben ahnungslos und ernsthaft, solche Bilder seien imstande, die »Liebe zur Heimat« beim Betrachter zu entfachen. [...] Der Genarrte ist der Zeitgenosse. [...] Es wird hier [...] gegen eine von ideologischen Mißverständnissen geförderte Trägheit gesprochen, die sich in bequemen Anleihen äußert [...]. Das inhaltliche Vakuum ist eine gesellschaftliche Erscheinung [...]. In diesem Sinne sind unsere Ausstellungen unzeitgemäß. Sie werden in ihrem ziel- und gesichtslosen Arrangement zum Ablageplatz von Mittelmäßigkeiten.« Bernhard Heisig, Leipziger Bezirkskunstausstellung 1956, in: Bildende Kunst 1957, 1, S. 66f.

20 Vgl. Heisig 1965, wie Anm. 7, S. 51. In diesem Essay reflektiert Heisig Menzels Rolle als »freiwillig beschränktes Genie«, das »die genialen Improvisationen seiner Jugend« verachtet oder »durch nachträglich hinzugefügte kleinliche Zutaten« entstellt. Wie so oft sieht er und sucht er Parallelen zu seiner eigenen Situation: »Also wir waren ja auch sozusagen eingekreist, politisch, wir konnten ja nicht raus, solche Dinge haben ja manchmal auch eine Kraftquelle, indem man sich auf seine Mittel besinnen muß [...] Die ganze Vorstellung von Kunst war diktiert von der Notwendigkeit, Kunst in ein bestimmtes gesellschaftliches Moment zu bringen. Dazu wurde die Figur gebraucht. Was mir wieder entgegenkam.« Lutz Dammbeck, Interview mit Bernhard Heisig, 2.3.1995, Vorgespräch für den Film *Dürers Erben*, Typoskript, S. 6 (Archiv des Autors).

21 Henry Schumann, Ateliengespräche, Leipzig 1976, S. 122.

22 Susanne von Falkenhausen, Historie und Politik – Beliebigkeit und Sinngebung: Menzel und der Historismus, in: Adolph Menzel: Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, hg. v. Lucius Grisebach, bearb. v. Sigrid Achenbach, Ingeborg Becker, Susanne von Falkenhausen, Berlin 1984, S. 23.

23 Peter H. Feist, Adolph Menzel und der Realismus, in: Adolph Menzel – Gemälde und Zeichnungen, Ausst.-Kat. [Berlin, Nationalgalerie, 4.7.–2.11.1980], Berlin/DDR 1980, S. 19.



3 Adolph Menzel, Die Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848, unvollendet, Öl auf Leinwand, 45×63 cm, Hamburger Kunsthalle, erworben 1902 von Alfred Lichtwark aus dem Atelier des Künstlers, Inv.-Nr. 1270

waren.²⁴ Am darauffolgenden Tag wurde er Zeuge der feierlichen öffentlichen Aufbahrung für die 183 von den preußischen Regierungstruppen während der Barrikadenkämpfe getöteten Revolutionäre. Auf Menzels kleinem Gemälde ist die Aufbahrung der Särge auf den Stufen der Neuen Kirche (Deutscher Dom) am frühen Morgen zu sehen. Er hält Momente der sich chaotisch bewegenden Menge auf dem Gendarmenmarkt fest, bevor sich aus ihr langsam ein Trauerzug zu formieren beginnt. Mehr als 20.000 Menschen aller sozialen Gruppen und Stände sollen hier zusammengekommen sein. Auf dem Weg zum eigens angelegten »Friedhof der Märzgefallenen« in Friedrichshain vor den Toren der Stadt passierte der Zug mit einer Länge von über sieben Kilometern das Schloss, wo der König auf einem Balkon sich barhäuptig vor der Menge verneigte.

Von einem leicht erhöhten Standpunkt auf den Stufen des Französischen Doms außerhalb des Bildes blickt der Betrachter von Menzels Gemälde auf den Portikus des Deutschen Doms gegenüber mit den pyramidal aufgebahrten schwarzen Särgen. »Diese makabre ›Architektur‹ ist das einzige stabile Element in einer asymmetrischen Bildstruktur, die sich in einzelne Fragmente aufzulösen scheint.«²⁵ Der Blick des Betrachters wird von links ins Bild gelenkt von einer Gruppe, die einen hellbraunen Sarg auf einer mit einem weißen Tuch bedeckten Bahre in

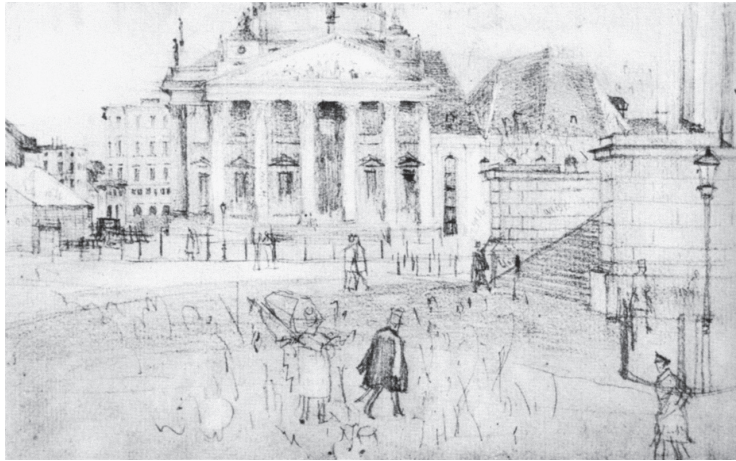
Richtung Trauerkatakomben trägt und die dunkel gekleidete Menge teilt, die sich um das demonstrativ leere Zentrum des Bildes in alle Richtungen chaotisch zu bewegen scheint.

Eine Studie²⁶ zu dem Gemälde im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Abb. 4) zeigt bereits den Blickpunkt des ausgeführten Gemäldes, allerdings ohne die aufgebahrten Särge vor dem Portal des Deutschen Doms. Der Platz ist noch weitgehend leer, nur wenige skizzenhaft ausgeführte Figuren sind erkennbar, darunter die Bahre mit einem Sargträger im Vordergrund.

24 Dort hatte Menzel als Auftragswerk des Kasseler Kunstvereins gerade den monumentalen Karton *Einzug Heinrich des Kindes des späteren ersten Landgrafen von Hessen, mit seiner Mutter in Marburg 1247* beendet, vgl. Susanne von Falkenhausen, *Zeitzeuge der Leere – Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel*, in: Hofmann 1996, wie Anm. 2, S. 494.

25 Françoise Forster-Hahn, *Das unfertige Bild und sein fehlendes Publikum. Adolph Menzels ›Aufbahrung der Märzgefallenen‹ als visuelle Verdichtung politischen Wandels*, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 13), Berlin 2014, S. 270.

26 *Studie zu dem Gemälde ›Aufbahrung der Märzgefallenen‹. Blick auf den Gendarmenmarkt in Berlin, 1848*, Bleistift, 12,9×20,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, N 1742. 1905:5234.



4 Adolph Menzel, Studie zu dem Gemälde »Aufbahrung der Märzgefallenen«. Blick auf den Gendarmenmarkt in Berlin, 1848, Bleistift, 12,9×20,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, N 1742.1905:5234

»Die Bildinszenierung signalisiert nervöse Erregung, Dissonanz und die dynamische Energie der Menge«,²⁷ die Menzel selbst so empfunden haben mag, als er »den ganzen Tag auf den Beinen, fast wie ein Zeitungsreporter« unterwegs war, »um zu skizzieren. Das Ereignis erfüllte meine Seele mit Grauen und mein Herz mit Hoffnung; aber – aber. Was ich dann später sah und erlebte, hat mir die Lust benommen, noch einmal die Hand zu heben, um das Bild zu vollenden.«²⁸

Menzels Entscheidung, ein Bild der morgendlichen Unruhe und Unentschiedenheit der Stadtbevölkerung in ihrer ganzen Diversität der Ränge und Stände zu malen und nicht die machtvoll formierte Masse auf dem Schlossplatz, die den König zu Demutsgesten zwingt, zeigt vielleicht die eigene Ambivalenz des Künstlers gegenüber dem revolutionären Aufbegehren der Bürgerschaft, die zwischen der Loyalität zur Monarchie und der Hoffnung auf eine freiheitliche, demokratische Verfassung schwankte.²⁹

Spätestens als am 10. November 1848 unter General Friedrich von Wrangel preußische Truppen Berlin besetzten, dieser den Belagerungszustand erklärte sowie die Bürgerwehr und die verfassungsgebende Nationalversammlung Preußens im Schauspielhaus auflöste, hatte sich das Bildprojekt mit all seinen daran geknüpften vagen Hoffnungen auf Reformen für Menzel erledigt. Es war nie als abschließende Würdigung eines historischen Augenblicks angelegt, dazu war allein schon das Format mit 45 auf 63 Zentimetern zu intim. Es gibt keine Protagonisten, kein Zentrum der Ereignisse. Die anonyme Menge als bildbestimmendes Element wirkt chaotisch, sie wendet sich dem Betrachter zu und kehrt ihm zugleich den Rücken, sie läuft auseinander und ineinander. Die Komposition wirkt eigentümlich zusammengesetzt, wie eine Montage heterogener Eindrücke, die Menzel in seinen Skizzenbüchern festgehalten hat. Teile der Menschenmenge sind am linken Bildrand nur skizzenhaft als Umrisse angelegt. Menzel hat dieses kleine Gemälde als Zeitzeuge und aus eigenem Antrieb mit dem Gefühl gemalt, einem bedeutenden Augenblick beizuwohnen, dessen Ausgang ungewiss ist. Niemand hat ihn damit beauftragt. Alfred Lichtwark, der das Gemälde 1902 für die Hamburger Kunsthalle erwarb, befragte den alten Maler zu den Ereignissen von 1848 und berichtete über das Gespräch: »Er [Menzel] wäre mit Herzklopfen und in hoher Begeisterung für die Ideen, in

deren Dienst die Opfer gefallen, an die Arbeit gegangen, aber ehe er fertig gewesen wäre, hätte er gesehen, daß alles Lüge oder dummes Zeug gewesen wäre, und er hätte das Bild mit dem Gesicht gegen die Wand gestellt und in seinem Ekel keine Hand mehr daran legen mögen...«³⁰

Parallel zu den repräsentativen gemalten Huldigungen der Hohenzollernmonarchie hat Menzel immer wieder versucht, die Wirklichkeit in ungewöhnlichen Perspektiven und Ausschnitten zu erfassen, in denen »die Wahrheit des Einzelnen« größer ist »als die des Ganzen«. ³¹ In den Details der Wirklichkeit suchte Menzel die Wahrheit, um die es ihm in seiner Kunst geht: »Wo Wahrheit ihm nicht mehr glaubhaft herzustellen war, blieben Menzels Bilder, die Bilder dieses optisch so versierten Alleskönners, nach seiner eigenen Äußerung unvollendbar. Das gilt für die revolutionären *Märzgefallenen* ebenso wie für die *Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen*«³² (Abb. 5). Auf dem letztgenannten ebenfalls im eigenen Auftrag begonnenen Monumentalgemälde³³ einer Schlacht im Siebenjährigen Krieg gegen die zweifach stärkere kaiserliche Armee der Habsburger, bei der Friedrich II. 30.000 Soldaten für seinen überraschenden Sieg opferte, bleiben ausgerechnet die Hauptfigur, der königliche Feldherr, und einige seiner Generale, die er auf das Gefecht einschwört, weiße Flecken. König Wilhelm I. verlangte Änderungen, die sich als skizzenhafte Kreidelinien nachverfolgen lassen. Ein Ankauf für die Nationalgalerie kam nicht zustande.³⁴ So

27 Forster-Hahn 2014, wie Anm. 25, S. 270.

28 Ottomar Beta, Gespräche mit Adolf Menzel, in: Deutsche Revue 3, 1898, S. 107–108, zit. n. Forster-Hahn 2014, wie Anm. 25, S. 273.

29 Vgl. Friedrich Rothe, Klassenpositionen fortschrittlicher Maler im Vormärz, in: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49, Ausst.-Kat. [Berlin, Schloss Charlottenburg, Orangerie, 2.12.1972–15.1.1973], hg. v. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1972, S. 146f.: Menzel habe, als seine Hoffnungen auf die Überwindung oder zumindest Abschwächung der Klassenwidersprüche durch den Gebrauch der »Vernunft« sich nicht erfüllten, enttäuscht die Arbeit an der Ölskizze abgebrochen und sich den großen Gemälden *Die Tafelrunde von Sanssouci* (1850) und *Das Flötenkonzert* (1852) zugewandt, die den »aufgeklärten Absolutismus Friedrich II. verherrlichten«. – Für Elke von Radziewski ist die Aufbahrung ein Schlüsselbild seines Richtungswandels: »ein Werk, das in verschiedene Teile auseinanderfällt. Es ist bezeichnend, daß Menzel, der Ideale und Einsichten über die Wirklichkeit gedanklich und ästhetisch nicht mehr zusammenfügen konnte, dieses Gemälde unvollendet ließ.« Die Bürger, Handwerker, Studenten streben »uninteressiert in alle Richtungen auseinander. [...] Menzels Hoffnung, große, übergreifende Ideen könnten das Volk dauerhaft zusammenschließen und ihm eine gemeinsame Orientierung bieten, war enttäuscht. Die Erfahrung der Dissonanz ist das Erlebnis, das in Zukunft Menzels Werk prägen und sein Interesse auf das Einzelne, das Fragment lenken wird.« Elke von Radziewski, Menzel – ein Realist?, in: Werner Hofmann (Hg.), Menzel – der Beobachter, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 22.5.–25.7.1982], München 1982, S. 20f. – Auch als Ölskizze ist die »Auflösung der gemeinschaftlichen Aktion in die unterschiedlichsten individuellen Handlungsweisen« und die parallele Darstellung unterschiedlicher Vorgänge, »die in ihrer Gleichzeitigkeit die Wahrnehmung eines unmittelbar Beteiligten suggerieren« virtuos und modern, vgl. Jenns E. Howoldt, Adolph Menzel in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993, S. 18. – In seiner Menzel-Monografie resümiert Jens Christian Jensen: »Menzels Blick trifft auf eine auseinanderdriftende Massengesellschaft, die nichts mehr zusammenhält, die keine Gemeinsamkeit mehr kennt, die in Unordnung verfällt und den einzelnen auf sich selbst zurückführt.« Jensen, wie Anm. 8, S. 47.

30 Vgl. Werner Hofmann (Hg.), Menzel – der Beobachter, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 22.5.–25.7.1982], München 1982, S. 84.

31 Hugo von Tschudi, Gesammelte Schriften zur neuen Kunst, München 1912, zit. n. Schuster 1996, wie Anm. 4, S. 416.

32 Ebd., S. 426.

33 *Ansprache Friedrich des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 1757*, 1859–61, Öl auf Leinwand, 318×424 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

34 Vgl. Claude Keisch, So malerisch! Menzel und Friedrich der Zweite, Leipzig 2012, S. 88–89.



5 Adolph Menzel, *Ansprache Friedrich des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 1757*, 1859–61, Öl auf Leinwand, 318×424 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 839

blieb auch dieses Gemälde unvollendet im Atelier des Künstlers in der Sigismundstraße nahe dem heutigen Standort der Neuen Nationalgalerie stehen.

Menzels Ideal der künstlerischen Wahrheit, sein Bemühen, »Wirklichkeit als wahrhaftig erlebbar zu machen«, stellte sich auch Bernhard Heisig. Die vielen Zeichnungen und Lithografien nach Menzels *Märzgefallenen*, die 1953 entstanden sind, zeugen davon. Heisig gelangen eigenständige und eigenwillige Paraphrasen auf das Gemälde, die zwischen Nüchternheit und einer an Alfred Kubin und Max Klinger geschulten Fantastik vermitteln. Die Lithografie *Aufbahrung der Märzgefallenen V* (Abb. 6) beispielsweise überdehnt auf surreale Weise den Raum des Gendarmenmarktes zwischen der Neuen Kirche (Deutscher Dom) und der Freitreppe des Schauspielhauses im Hintergrund zur unheimlich leeren Fläche im Mittelgrund, vor der der Trauerzug mit dem Sargkarren sich um so bizarrer abhebt. Anstelle der Bahre setzt Heisig immer einen Karren ein, vielleicht eine Reminiszenz an die Marketerin des Dreißigjährigen Krieges aus der *Mutter Courage* von Bertolt Brecht.

Das Hochformat einer Bleistiftzeichnung (Abb. 7), die einen Seitenwechsel vollzieht und die Szene aus der Perspektive des Deutschen auf den Französischen Dom zeigt, wird bestimmt von einer extrem ver-

dichteten und ineinander verknäulten Menge, die sich aggressiv um den Sargkarren zwischen den steil aufragenden Architekturlinien des Gendarmenmarktes drängt. Abweichend von Menzels statischer Darstellung der Menge zeigt Heisig hier und in weiteren Fassungen



6 Bernhard Heisig, *Aufbahrung der Märzgefallenen V*, 1953, Lithografie, 31,5×51 cm, WVZ Sander 8, Museum der bildenden Künste Leipzig



7 Bernhard Heisig, *Aufbahrung der Märzgefallenen*, 1953, Bleistiftzeichnung, 47×35 cm, Dieter Brusberg, Berlin

eine aufgewühlte, dramatisch erregte Menge, die den Handwagen umringt. In den Querformaten der Kohle- und Kreidezeichnung tritt die Topografie ganz in den Hintergrund, um den Betrachter unmittelbar mit dem Geschehen konfrontieren zu können. Eine Kohlezeichnung (Abb. 8) verdichtet die Menge zu einer schwarzen Masse, hinter der der Turm des Deutschen Doms nur noch als Gittergerüst erkennbar bleibt. Mit diesem Kunstgriff zieht Heisig den Betrachter unmittelbar in die Handlung hinein. Auf der Kreidezeichnung *Aufbahrung der Märzgefallenen I* (Abb. 9) versinken die Fassaden des Architekturensembles im Nebel, um so präsenter agieren die trauernden Frauen und die erregt gestikulierenden Figuren der dunkel gekleideten Männer mit ihren schwarzen Zylindern auf der vordersten Bildebene. Im Gegensatz zu Menzels würdevoller Schulterung des Sarges auf einer Bahre ging es

Heisig offensichtlich darum, sich in die Dramatik der Ereignisse einzufühlen und die Szenen auf Menzels Gemälde im spontanen Zeichengestus lebendig werden zu lassen.

Die Lithokreide sollte künftig das bevorzugte Arbeitsmaterial von Heisig werden, das der atmosphärischen Dichte und den Hell-Dunkel-Strukturen des Bleistiftes am nächsten kommt. Die Dynamik, Detailbesessenheit und Virtuosität dieser Bleistift- und Kreidezeichnungen stehen in einem auffallenden Kontrast zu der eher steifen Gemäldefassung mit der Darstellung der Ereignisse der Revolution 1848, die Heisig ein Jahr später unter dem Titel *1848 in Leipzig*³⁵ begann und 1958

35 1954/58, Öl auf Leinwand, 126,8×190,3 cm, Museum für bildende Künste Leipzig. Dieses Gemälde gilt als das erste Historienbild von Heisig.



8 Bernhard Heisig, Studie zur Aufbahrung der Märzgefallenen, 1953, Kohlezeichnung, 30×56 cm, Verbleib unbekannt



9 Bernhard Heisig, Aufbahrung der Märzgefallenen I, 1953, Kreidezeichnung, 30×56 cm, Verbleib unbekannt

beendete. Sie zeigt die Menschenmenge auf dem Markt vor der Fassade des Alten Rathauses steif und reglos wie auf der Bühne einer Kostümoper.

Während 1848 in Leipzig noch ein Auftragswerk für die Goethe-Schule in Leipzig war, sah sich Heisig im gleichen Jahr 1954 erstmals mit einem offiziellen Auftrag für ein Historiengemälde konfrontiert. Er sollte den Kapp-Putsch von 1920 im Ruhrgebiet malen für das am 18. Januar 1952 gegründete Museum für Deutsche Geschichte im Zeughaus. Hier sollte die deutsche Nationalgeschichte und die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung³⁶ in Gestalt einer Bildergalerie dem Publikum vor Augen geführt werden. Ganz offensichtlich ging es der SED dabei nicht um eine kritische Aneignung historischer Ereignisse, wie sie Bernhard Heisig betreiben wollte, sondern um Kunst im Dienst eines längst überwunden geglaubten Historismus, das heißt im »Dienst einer Weltordnung, einer Staatsidee, einer Weltanschauung, die aus der Geschichte programmatisch ihre Denkmodelle und Formenmodelle« bezieht.³⁷ Damit knüpfte man bezeichnenderweise an die Tradition illustrativer Geschichtsbilder an, die schon weitaus früher zwecks eingängiger Veranschaulichung der deutschen Geschichte im Zeughaus gehangen hatten.

Mit dieser Auffassung von Historienmalerei hatte Bernhard Heisig von Anfang an seine Schwierigkeiten. Er wollte der historischen Wahrheit der Ereignisse rund um den Kapp-Putsch und den sogenannten Ruhraufstand durch eine daraufhin spontan gebildete Roten Ruhrarmee auf die Spur kommen und sich erst einmal den historischen Schauplatz in Essen anschauen. Dort wollte er »Teilnehmer des Kapp-Putsches kennenlernen. Am meisten hatte mich die düstere Architektur des Wasserturmes beeindruckt, wo während des Putsches heftige Kämpfe stattfanden. Ich fand dann auch einige der Zeitzeugen, habe mich aber gewundert, daß keiner darüber reden wollte, noch dazu mit jemand, der aus Ost-Berlin kam. Am Wasserturm war eine Tafel angebracht, auf der zu lesen stand, daß eine Kompanie oder Abteilung der Polizei, die sich im Turm verschanzt und dann ergeben hatte, dennoch von den Kommunisten erschlagen wurde.«³⁸

Nach seinen Recherchen an Ort und Stelle kam Heisig zu dem Schluss, dass sich die Ereignisse für die Beteiligten ganz anders entwickelt hatten als die SED-gelenkte Geschichtsschreibung die Vorgänge sehen wollte. Eine Polizeieinheit hatte sich ergeben und wurde trotzdem von der Roten Ruhrarmee niedergemetzelt.

»Das hat mich schon in ziemliche Konflikte gebracht, weil ich das anders gelesen hatte. So kam es dann auch, weil wir uns nicht einigen konnten, nicht zu diesem Auftrag und ich habe ihn dann [1956, E.G.] zurückgegeben.«³⁹

Entstanden ist aber eine »Ideenskizze«, die an die Märzgefallenen und die Revolutionsszenen von 1848 nach Menzel anknüpfen: *Barrikade I (Ideenskizze Kapp-Putsch in Essen)*, um 1955 (Abb. 10), zeigt im Strich bis zum pastosen Schwarz verdichtete Angehörige der Roten Ruhrarmee hinter einer Barrikade im engen Straßenlabyrinth der Großstadt Essen; mit ihren Gewehren zielen sie in Richtung eines Wasserturmes.

Dieser erste Auftrag, einen historischen Stoff zu bearbeiten, fand zwar Heisigs Interesse, zeigte ihm aber zugleich die Gefahren und Grenzen »im Spannungsfeld von Anpassung und Druck. [...] Das Reibungsfeld ist eine Notwendigkeit.«⁴⁰ Der Auftrag stellte dem Maler eine Aufgabe, »die er lösen soll, aber die er dann auf seine Weise lösen will

[...]. Du willst das, ich will es auch, aber ich will es anders.«⁴¹ Dann entsteht »das Hin und Her, nee, so wollen wir es, nein, so mach ich es. [...] Ich habe es nicht so gemacht bei dem Auftrag zum Kapp-Putsch in Essen.«⁴²

Von diesem Auftrag, ein historisches Thema aus der Geschichte der Arbeiterbewegung zu erarbeiten, die innerhalb der SED einen hohen Stellenwert hatte, trat Heisig also zurück. Angesichts der Zeichnungen und Lithografien zu den *Märzgefallenen*, zum Revolutionsjahr 1848 und zum Kapp-Putsch aus den Jahren 1953–1955 stellt sich die Frage, ob Heisig den Arbeiteraufstand in der DDR vom 17. Juni 1953, ähnlich wie Menzel den 22. März 1848, als historische Zäsur empfunden hat. Wir wissen es nicht. Im Gespräch mit dem Autor erinnerte sich Heisig sehr genau an die Ereignisse in Leipzig am 17. Juni 1953: »Mir war sehr schnell klar, um was es ging. Es wurde geschossen, die Russen griffen mit Panzern ein. Wir standen etwas ratlos am Fenster der Hochschule. Ich hatte das Gefühl, endlich passiert hier was. Es herrschte überall Mangelwirtschaft.«⁴³ Es gab Tote, Verhaftungen und Hinrichtungen. »Plötzlich kamen Panzer. Ich habe selbst einen Toten weggetragen.«⁴⁴

Im Zusammenhang mit einem anderen Auftragswerk, *Die Gerarar Arbeiter am 15. März 1920*, das er 1960 für die Kunstsammlung der

36 Bereits im Oktober 1951 hatte das Zentralkomitee (ZK) der SED beschlossen, ein zentrales Institut für Geschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin/DDR einzurichten, das die Institute für die Geschichte des deutschen Volkes an den Universitäten nach sowjetischem Vorbild anleiten sollte. In diesem Zusammenhang war auch die Gründung eines Museums für Deutsche Geschichte im Zeughaus vorgesehen. In diesem Museum sollte sichtbar werden, »welche Kraft unser Volk aus seiner Geschichte, seinen großen nationalen Traditionen, seinem nationalen Kulturerbe zu schöpfen vermag.« (Siehe Ulrich Neuhäuser-Wespy, *Geschichte der Historiographie der DDR. Die Etablierung der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft und die Rolle des zentralen Parteiapparates der SED in den fünfziger und sechziger Jahren*, unveröff. Typoskript 1994, S. 19f. Zit. n. Rüdiger Thomas, *Staatskultur und Kulturation*, in: *Kunstdokumentation SBZ/DDR. Aufsätze, Berichte, Materialien*, hg. von Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, Köln 1996, S. 22f. – Mit einer selektiven Geschichtsaneignung progressiver Momente der deutschen Geschichte, die in der Gründung der DDR gipfelte, wollte die SED die »Misere-Theorie« überwinden, die auf Alexander Abuschs 1946 im Aufbau-Verlag erschienenem Buch *Der Irrweg der Nation* gründete, nach der die deutsche Geschichte seit den Bauernkriegen als eine Geschichte des permanenten Scheiterns fortschrittlicher Kräfte im Kampf gegen die Reaktion gedeutet wurde. Dies geschah aus der Einsicht, dass sich aus einer total gescheiterten Nationalgeschichte kein identitätsstiftendes Geschichtsbewusstsein ableiten lässt. Künstlern, die das nicht so sahen, wurde von der SED »Geschichtspessimismus« vorgeworfen.

37 Wolfgang Götz, *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV*, 1970, S. 196–212, hier S. 211, zit. n. Heinrich Dilly, *Entstehung und Geschichte des Begriffs ›Historismus‹ – Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte*, in: Michael Brix, Monika Steinhauser (Hg.), *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Lahn/Gießen 1978, S. 12.

38 Interview des Autors mit Bernhard Heisig in Strodehne, 15.10.2000. Vgl. auch Brief von Bernhard Heisig an Monika Flacke, in: Monika Flacke (Hg.), *Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Ausst.-Kat. [Berlin, Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27.1.–18.4.1995; Kopenhagen, Arbejdermuseet, 6.10.–17.12.1995], Berlin 1995, S. 129.

39 Lutz Dammbeck, Interview mit Bernhard Heisig, 20.4.1995, Typoskript, S. 25.

40 Ebd., S. 20.

41 Dammbeck 1995a, wie Anm. 20, S. 6.

42 Dammbeck 1995b, wie Anm. 39, S. 22.

43 Gespräch des Autors mit Bernhard Heisig in Strodehne, 1.6.2000.

44 Strodehne, 15.10.2000, wie Anm. 38. – Vgl. Heidi Roth, *Der 17. Juni 1953 in Leipzig (Originalbeitrag für DDR-Lesebuch)*, in: *DDR-Lesebuch*, Bd. 2: *Stalinisierung 1949–1955*, hg. von Ilse Spittmann, Gisela Helwig, Köln 1991, S. 219–223. Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Hans-Dieter Schäfer berichtet, wie er als 14-jähriger Schüler in Delitzsch bei Leipzig am 17. Juni 1953 Zeuge wurde, wie ein Mitschüler von hinten erschossen wurde.



10 Bernhard Heisig, Barrikade I (Ideenskizze Kapp-Putsch in Essen), um 1955, Kohle, 50×60,3 cm, Kunstsammlung Gera

Wismut AG malte und das er 1984 »korrigierte«, erzählte Heisig 1996 dem Leipziger Medienkünstler Lutz Dammbeck, er habe damals die Ereignisse in Gera mit Erfahrungen verbunden, »die ich am 17. Juni [1953, E.G.] erlebt habe, zum Beispiel eine Frau, die mit einem Gemüsegewagen abgeholt wurde und der sie in den Bauch geschossen hatten. Ihr lief das Blut zwischen den Beinen raus, in Leipzig damals. Ich will damit sagen, warum interessiert mich so ein Auftrag? Weil ich damit andere Dinge verbinden kann, die unter Umständen für mich eine Rolle gespielt haben und die ich nicht loswerden kann, denn, wenn ich sie loswerden könnte, würde ich sie nicht malen.«

Lutz Dammbeck fragte ihn, ob es damals möglich war, die Gewaltszenen am 17. Juni 1953 in Leipzig direkt zu thematisieren: »Wie geht man damit um?« Heisig: »Ja, glauben Sie denn, daß das am 17. Juni so viel anders war als in Gera, als es dort geknallt hat?« Dammbeck: »Aber, Sie haben das Erlebte dann doch etabliert unter der Maske des ›richtigen‹ Themas: Geraer Arbeiteraufstand, und eben nicht 17. Juni. [...] Es wird ein bisschen gedehnt, aber diese Nabelschnur zur Partei, die bleibt doch erhalten.« Heisig: »Ich weiß nicht, was Sie unter Nabelschnur verstehen.«⁴⁵

Wie Heisigs verständnislose Antwort zeigt, traf Dammbeck hier einen blinden Fleck des Künstlers bezüglich seines Balanceaktes zwischen seiner Behauptung der eigenen Sicht auf die Realität und der Rückversicherung gegenüber den Erwartungen der Parteiführung.

Lange behandelte Heisig seine persönlichen, traumatischen Erinnerungen an den Krieg, in dessen letzten Tagen er seine von Adolf Hitler zur Festung erklärte Heimatstadt Breslau als Angehöriger der Waffen-SS gegen die übermächtige Rote Armee verteidigte, verdeckt unter

parteipolitisch genehmen Themen.⁴⁶ Im Gegensatz zum Genre der repräsentativen Historiengemälde, die, wie der Bildzyklus zur Pariser Kommune, wegen ihres »Geschichtspessimismus« in der Kritik der Partei standen und oft hinter unzähligen Übermalungen und Korrekturen verschwanden, eröffnete ihm die Grafik einen Spielraum, der sich der öffentlichen Kritik entzog. Im freien Experimentieren mit dem Zeichenstift konnte Heisig spontan auf seine Eingebungen reagieren und spätere Bilder vorbereiten, die in den 1970er und 1980er Jahren zunehmend ohne den Umweg über das ›richtige‹ Thema seine Erfahrungen als »Kriegsfreiwilliger« im Zweiten Weltkrieg wiedergeben.⁴⁷

In diesem Sinne macht Heisigs Entscheidung, den Sieg der Kommunisten 1871 nicht darzustellen und der historischen Wahrheit treu zu bleiben, ihn zu einem würdigen Nachfolger von Adolph Menzel, der, außer seinem Gemälde über den katastrophalen Sieg bei Leuthen im

⁴⁵ Dammbeck 1995b, wie Anm. 39, S. 25f.

⁴⁶ Vgl. dazu Eckhart Gillen, »Mein Thema war der Krieg«. Bernhard Heisig auf der Suche nach einer Sprache für das Trauma des ›unbelehrbaren Soldaten‹, in: Bernhard Heisig und Breslau, hg. von Agnes Tieze, Ausst.-Kat. [Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 24.5.–14.9.2025], Regensburg 2025, S. 11–31, hier: S. 19–21.

⁴⁷ In zahlreichen Zeichnungen und Lithografien, die z.B. das Kommune-Thema der 1960er Jahre begleiten, haben sich die Entwürfe zu den übermalten und zerstörten Gemälden des Zyklus erhalten. Mit 564 Werknummern (einschließlich der Zustandsdrucke und Druckvarianten sogar 902) kommt dem grafischen Schaffen ein besonderes Gewicht im Werkzusammenhang von Heisig zu. Dazu gehören auch autonome Bildfolgen wie der *Faschistische Alptraum* von 1965/66, Heisigs grafisches Hauptwerk. Der Leipziger Kunstkritiker Henry Schumann urteilt, dass »Bernhard Heisig im Innersten mehr mit der Schwarz-Weiß-Kunst als mit der Malerei verbunden ist.« Siehe Henry Schumann, Satire und zarte Impression. Der Leipziger Maler und Graphiker Prof. Bernhard Heisig, in: Sächsisches Tageblatt, 19.7.1963, S. 3.



11 Adolph Menzel, Friedrich und die Seinen bei Hochkirch, 1856, Öl auf Leinwand, 295×378 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust)

Siebenjährigen Krieg, das Fragment blieb, nur eine bittere Niederlage Friedrichs II. 1758 in der Schlacht bei Hochkirch auf seinem Bild *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch* von 1856 (Abb. 11) gemalt hat. Diese Darstellung eines Kriegsinferno ist 1945 im Berliner Zoobunker verbrannt,⁴⁸ einem der für sicher gehaltenen Auslagerungsorte für Kunstgegenstände von der Museumsinsel während des Krieges. Menzel betonte in einem Brief, dieses Gemälde habe er gemalt »aus glühender Lust zur Malerei im großen – ohne jegliche Anregung, geschweige Bestellung, sondern sogar mit der fast sicheren Aussicht, dieses Riesensbild⁴⁹ einer Niederlage, die damals durchaus nicht hoffähig war, niemals an den Mann zu bringen.«⁵⁰ An anderer Stelle wehrte er sich dagegen, je ein »patriotischen Lärm schlagendes Kunstprodukt« erzeugt zu haben: »bin kein Schlachtenmaler [...]«. ⁵¹ Das Gemälde ist im Vergleich zur Schlachtenmalerei des 19. Jahrhunderts ein Antikriegsbild. Der König reitet quer zu den chaotischen Reihen der Soldaten mit irrem Blick auf die in Auflösung sich befindende Armee auf die Betrachtenden zu.

Vergleichbar mit Adolph Menzel war Heisig überzeugt davon, dass der Künstler »in eigener Verantwortung« entscheiden und sich mit seiner Kunst an den ganzen Menschen wenden muss, »seine Freuden, seine Wünsche, seine Sehnsüchte, seine Träume, aber auch seine Tragik und seine Angst, seine Unvollkommenheit, seine Leiden, sein Leben. Leben und Tod sind Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Auch hier darf nichts verdrängt werden.«⁵²

Abbildungsnachweis

1: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders. – 2: bpk / Deutsches Historisches Museum / Arne Psille © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. – 3: Wikimedia Commons (gemeinfrei). – 4: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (gemeinfrei). – 5: bpk / Nationalgalerie, SMB / Klaus Göken. – 6, 7, 10: Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Ausst.-Kat. [Museum der bildenden Künste Leipzig, 20.3.–29.5.2005; K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 11.6.–25.9.2005; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 22.10.2005–30.1.2006], hg. von Eckhart Gillen, Köln 2005, S. 71, 70, 75. – 8, 9: Repro-Vorlage Estate Bernhard Heisig bei Johannes Heisig © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. – 11: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (gemeinfrei).

48 Das ist eine Beobachtung von Rolf Hochhuth: Das Drama eines frühen Impressionisten, in: Zeit-Magazin 29, 15.7.1988, S. 40f.

49 Öl auf Leinwand, 295×378 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust).

50 Adolph Menzel, Brief 297, in: Marie Ursula Riemann-Reyher, Claude Keisch (Hg.), Adolph Menzel – Briefe: 1830 bis 1905, Berlin 2007, zit. n. Keisch 2012, wie Anm. 34, S. 71.

51 Leopold Freiherr von Zedlitz, Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam, Berlin 1834, S. 427, zit. n. Keisch 2012, wie Anm. 34, S. 6.

52 Rede von Bernhard Heisig auf dem V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands im März 1964 in Berlin/DDR. Wie die Reden von Fritz Cremer und Hermann Raum fehlt auch diese Rede im unveröffentlichten Protokoll des Verbandsarchives und ist nur als Tonbandabschrift aus dem Nachlass von Karl Max Kober im Künstlerarchiv der Akademie der Künste erhalten. Nach dieser Rede musste Heisig sein Amt als Rektor niederlegen und wurde am 10. Juni auf einer Parteiaktivtagung im Ostberliner Künstlerclub »Möwe« zu einer demütigenden Selbstkritik gezwungen.