

cient, the printing was arranged in such a way that the reader has to turn several pages to see the entire drawing. Another special feature is that the references are not listed as footnotes or endnotes, but are given their own page which is narrower than that of the main text. Thus, between each double-page, a slip of paper is inserted on which the references are noted. This way, the literature is given its own space, no longer banished to the margins, but interwoven at its core with the main text – it is inserted or worked into the publication like little notes. The special layout goes back to the author's opinion that scientific books need an adequate form to stimulate the reader at the threshold of looking and thinking. (7) Thereby, Leisch-Kiesl also contributes to opening up strict science and its formal requirements in order to provide spaces for art and creativity. Here, what is often negotiated under terms such as 'artistic research' or 'arts-based-research' seems to be applied calmly and elegantly: the intertwining of science and art, or, rather, the thinking through art, or how one can gain a new understanding of thinking starting from art. Leisch-Kiesl does not place a theoretical construct over Toba Khedoori's drawings but succeeds in letting the specific drawings guide her thinking. Coming from this, she develops a concept of 'evoking a sign' that is central to iconicity. This turn in thinking requires an adequate form on several other levels, such as the already mentioned modification of methods and the special design, but also the transformation of standard scientific structure that in Leisch-Kiesl's publication is not strictly linear but rather circumferential with intermeshed reflections. The drawings are thus viewed from several different perspectives and questioned for their theoretical implications. With *Evoking a Sign*, the author presents a comprehensive outline whose translation into English has not caused a loss of innovative power in the author's line of argument. On the contrary, the translation gives clear contours to the work of Khedoori as well as to the field of image theory.

JULIA REGINA MEER
Wien



Annette Müller-Spreitz; Autonomie und Anpassung. Die Bildtitel bei Wolfgang Mattheuer 1950 bis 1990; Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2018; 387 S., 45 farb. Abb.; ISBN 978-3-96023-153-0; € 39

Wolfgang Mattheuer (1927–2004) begann 1941 mit einer Lithografenlehre im Betrieb seines Vaters, besuchte nach kurzem Militärdienst 1946–47 die Leipziger Kunstgewerbeschule, studierte 1947–51 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) Leipzig, arbeitete freischaffend als Grafiker, wurde nach einer Assistenz 1965 als Professor an die HGB Leipzig berufen, die er 1974 als freischaffender Künstler wieder verließ. 1958, als das Ende der Stalin-Ära sich abzeichnete, wurde er auf eigene Bewerbung Mitglied der SED, ver-

ließ diese aber im Oktober 1988 mit der folgenden Begründung: „An die SED Grundorganisation Bildende Kunst Leipzig, 7. Oktober 1988. Ich kann nicht jubeln und kann auch nicht Ja sagen, wo Trauer und Resignation, Mangel und Verfall, Korruption und Zynismus, wo bedenkenloser, ausbeuterischer Industrialismus so hochprozentig das Leben prägen und niederdrücken und wo programmatisch jede Änderung heute und für die Zukunft ausgeschlossen wird. Mit aller Vernunft und selbstkritischem Zweifel eines geborenen Proletariers: Ich kann das Gewordene nicht anders sehen und bezeichnen. Meine Verantwortungswilligkeit und Verantwortungsfähigkeit haben ihre Grenzen erreicht. Ich muß meine Konsequenzen ziehen. Ich werde weiterhin in dem Land und der Stadt, in denen ich verwurzelt bin, mit aller Kraft und allen meinen Fähigkeiten arbeiten, aber ich kündige meine Mitgliedschaft in der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands.“¹

I. Etwa gleichzeitig mit der Hommage an einen wichtigen westdeutschen ‚Entdecker‘ der ‚Leipziger Schule der Malerei‘² erscheinen neue Arbeiten über diese Malerei mit zeitlicher, geistiger und wissenschaftlicher Distanz und breitem Interesse an dem Hintergrundmaterial, beispielsweise in den nach 1989 geöffneten Archiven.³ Annette Müller-Spreiz legt einleitend und umfangreich die öffentlichen Bedingungen des Kunst- und Ausstellungsbetriebs in der DDR dar, die trotz einzelner ‚freier‘ Galerien und Aktivitäten, Anschlussversuche an europäische Entwicklungen im Privatatelier und der anwachsenden Jugendbewegung in den ersten beiden Dekaden unter dem Diktat der Einparteindiktatur und ihrer Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus‘ standen.⁴ Die Regierung sah in der Kunst ein machtvoll Instrument, ihre ‚gesellschaftsentscheidenden‘ Ideologien und Utopien glaubwürdig allgemein durchzusetzen. Besonders Sprachregelungen der Doktrin und die vorgegebenen ausstellungsrelevanten Rubriken⁵ betreffen das schwierige Thema künstlerischer *Autonomie und An-*

1 Auszug des Briefes aus: Wolfgang Mattheuer, *Äußerungen*, Leipzig 1990, S. 228 (im Folgenden zit. als *Tagebuch 1*); ders., *Aus meiner Zeit*, Stuttgart u. a. 2002 (im Folgenden zit. als *Tagebuch 2*). Beide Tagebücher überschneiden sich teilweise, Texte aus *Tagebuch 1* erschienen wieder in *Tagebuch 2*.

2 Eduard Beaucamp, *Im Spiegel der Geschichte. Die Leipziger Schule der Malerei*, hrsg. von Matthias Bormuth, Richard Hüttel und Michael Triefel, Göttingen 2017.

3 So auch Anja Hertel, *Wolfgang Mattheuer. Die politische Landschaft*, Marburg 2014; wiederkehrende Werkausgaben und Schriften der Kritik: Wolfgang Mattheuer, *Flugversuch, Retrospektive der Zeichnungen*, hrsg. von Ingrid Mössinger und Kerstin Drechsel, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, München 2008; Wolfgang Mattheuer, *Das druckgrafische Werk, Schenkung Hartmut Koch*, hrsg. von Ingrid Mössinger und Kerstin Drechsel, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Köln 2010; Heinz Schönemann, *Wolfgang Mattheuer*, Leipzig 1988; Wolfgang Mattheuer, *Ein Künstler der DDR*, hrsg. von Kunstverein in Hamburg, Ausst.-Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 1977; Lothar Lang, *Wolfgang Mattheuer*, Berlin 1978; ders., *Malerei und Grafik in der DDR*, Leipzig 1983; Karin Thomas, *Die Malerei in der DDR. 1949–1979*, Köln 1980; *Zeitvergleich (1982)*, *Malerei und Grafik aus der DDR*, hrsg. von Axel Hecht, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg u. a., Hamburg 1982; *Weggefährten – Zeitgenossen (30 Jahre Kunst der DDR)*, hrsg. von Günter Feist, Ausst.-Kat. Altes Museum Berlin, Berlin 1979; Ursula Mattheuer-Neustädt, *Bilder als Botschaft – Die Botschaft der Bilder*, Leipzig 1997.

4 Zu den Stilproblemen der ersten Dekaden des sozialistischen Realismus‘ in der DDR Uwe M. Schneede, „Farbe und merkwürdiges Vorbild ins Land tragen. Entwicklungen in der Kunst der DDR“, in: Ausst.-Kat. Hamburg u. a. 1982 (s. Anm. 3), S. 14–29.

5 Diese waren: Politik, Industrie – Arbeit – Technik, Landwirtschaft, Deutsch-Sowjetische Freundschaft, Aus dem Leben der NVA (DDR-Armee), Forschung – Wissenschaft – Kultur, Jugend – Sport – Familie – Freizeit, Kulturlandschaften.

passung in diesem Rahmen, soll der Einzelfall sach- und perspektivenbewusst, denk- und werkgerecht beurteilt werden. Ein abwägender Künstler hatte zu bedenken, wie weit er in die Nähe von Freund-Feind-Schemata, überregionaler Familien- und Brudertopoi, realitätsferner Schönfärberei, dogmatischer Selbstgewissheit der regierungsnahen Ideologie geriet, wie weit er diese unterschwellig satirisch nutzen konnte.

Durch jenen hier eingangs genannten, ideologischen Rahmen war selbst der – in sich diskussionswürdige – Ansatz einer demokratischen Kunstproduktion vorgeprägt, die mit dem Bitterfelder Weg seit 1959 eine allgemein interessante Idee hätte anstoßen können. Dieses Programm regte Künstler an, in die Betriebe zu gehen, um die Arbeitswelt kennenzulernen, regte Arbeiter im besten Falle an, Künstler und Kunst besser zu verstehen und gelegentliche Einladungen für eine Jurybeteiligung anzunehmen. Zur Jury der V. Deutschen Kunstausstellung 1962 in Dresden beispielsweise gehörte Mattheuer. „Hier diskutierten Künstler, Kunstwissenschaftler und Arbeiter (Maurer, Rohrleger, Schweißer, Buchhalterin u. a.) über die eingereichten Kunstwerke. Lea Grundig beschrieb die Diskussionen in der Jury als ‚gemeinsames Ringen um das richtige Werten.‘“ (25)

Solche und andere Ansätze wurden durch Übergriffe der höheren oder höchsten Behörde, letzte Aufhebung einer Juryentscheidung, befohlene Abhängung einzelner Bilder noch in der Ausstellung und so weiter, häufig gestört. Selbst Kunststudenten wurden teilweise überwacht. Nach dem Ostberliner Aufstand vom 17. Juni 1953 wagte sich Kritik von Künstlern und selbst dem Präsidenten des Kulturbundes Johannes R. Becher an der Bevormundung etwa der staatlichen Kunstkommission für einzelne Stile und eklatante Eingriffe in Ausstellungen wider Entscheidungen der Jury öffentlich vor.⁶ Bernhard Heisig beklagte mutig auf dem V. Kongreß des Verbandes Bildender Künstler der DDR (VBKD) 1964 nahe den Thesen von Ernst Fischer und Roger Garaudy das verkümmerte Zeit- und Kunstbewusstsein unter der restriktiven Politik, erinnerte große Vorbilder im Westen – und erhielt zur Antwort, die Partei (SED) sei Schöpferin des neuen Weltbildes, auch für Künstler.⁷ Eine latent anschwellende kritische Bewegung schuf seit den 1970er Jahren begrenzt Freiraum für eine vielseitig originelle und interessante Kunst. Hilfreich war dafür der gegenseitige staatliche Anerkennungsvertrag zwischen BRD und DDR von 1973 und der Austausch von ständigen Vertretungen an beiden Regierungssitzen.⁸

6 Vgl. Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR* (Zeitgeschichtliche Forschungen 8), Berlin 2001, S. 60ff. und dokumentarischer Anhang; Eckart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln 2005; *Kunstdokumentation SBZ DDR 1945–1990*, hrsg. von Günter Feist, Eckart Gillen und Beatrice Vierneisel, Köln 1996; Hanne Reinecke, „Ausbildung und soziale Stellung der Künstler in der DDR“, in: *Ausst.-Kat. Hamburg* u. a. 1982 (s. Anm. 3), S. 36–38.

7 Gillen 2005 (s. Anm. 6), S. 103ff. Heisigs Rede wurde im offiziellen Protokoll der Tagung gelöscht. Erhalten in Eckart Gillen, *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit* (Bernhard Heisig), Diss. Univ. Heidelberg 2003, Berlin 2002, S. 431–435; Ernst Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Dresden 1959; Roger Garaudy, *Für einen Realismus ohne Scheuklappen* (*D'un réalisme sans rivages*, Paris 1963), Wien 1981; vgl. Peter H. Feist, „Picasso“, in: *Bildende Kunst* 4 (1956), S. 336f.; Harald Olbrich, „Picasso“, in: *Bildende Kunst* 29 (1981), S. 269–273.

8 Der Entwurf dokumentarisch in *Tribüne*, 9.11.1972.



Abb. 1: *Erschrecken* (77/6), 1977, Öl/HF, 125 × 100 cm (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Dauerleihgabe des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Leihgabe der Sammlung Aachen) (131)

Erschrecken (Abb. 1) heißt der Bildversuch, in dem Mattheuer 1977 jene politischen Erfahrungen neuartig symbolisiert fasste. Ein Epochensymbol, wie es Max Ernst im *Hausengel* (*Würgeengel*, 1937), Picasso in *Guernica* (1937), Bernhard Heisig als groteske Erinnerung des Kriegsversehrten (*Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977) darstellten, versucht der eingeschworene Realist in einem doppelten Selbstbildnis: plastisch ausgeformt im gemalten nächtlichen Weltraum zwei denkmalhaft gefügte Halbakte hintereinander, mit Hand- und Armgesten des Erschreckens, der Verweigerung (Verletzung) und des bewussten Widerstands. In der Spannung zwischen der abstrahiert wirkenden Oberfläche und den ausdrucksstarken Charakterzeichen der Hände, zwischen Abstraktion und Naturgebärde prägt die Männer das Selbstbildnis des Künstlers, in dem er persönliche Betroffenheit und Verantwortung für seine Bilder signalisiert. Die Dialektik zweier unterschiedlicher ‚Selbst‘ und vierfach verschiedener Gebärden weist auf ein Gefühls- und Reflexionsspektrum angesichts einer schon nahen Bedrohung. Wäre hier der Raum, müsste man die Deutung mit Mattheuers gezeichneten Selbstbildnissen beginnen, die von eindringlichen Zeitspuren, von Erfahrungen in diesem ostdeutschen Staat geprägt sind. Vor sich sieht man geradezu auch Mattheuers Versionen des gemalten *Koloß* von 1968 und 1970, jenen als massiv erdrückenden Halbakt, in bürokratischen Schriften blätternd über einem Arbeiter, diesen, wie er mit feistem Grinsen eine Großstadt als Metapher der Gesellschaft unterdrückt.⁹

⁹ Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Hamburg 1977 (s. Anm. 3), Abb. S. 32f.



Abb. 2: *Hinter den sieben Bergen* (73/15), 1973, Öl/HF, 170 × 130 cm (Museum der bildenden Künste Leipzig) (128)

Werner Hofmann sah die Doppelfigur in *Erschrecken* im Zusammenhang mit Mattheuers Epochensymbol *Jahrhundertschritt*, das, erprobt in Plastik, Holzschnitt und Malerei, mit den fanatischen Leitmotiven Hitlergruß und Faust, Generals-embem (Krieg), aber Kopflosigkeit und dem Siebenmeilenschritt Leitaspekte des 20. Jahrhunderts zitierte:¹⁰ Der Armstumpf in *Erschrecken* sei – in mehrdeutiger Anspielung – vom Hitlergruß übriggeblieben und ‚dieser hintere Mattheuer‘ wolle das damalige Grausen nicht mehr sehen (erinnern). Der vordere könne sich nicht für eine neue Parteinahme entscheiden, lege die symbolische Faust noch – selbstbewahrend – vor die Stirn und wehre mit der Rechten – ambiguo zwischen Erschrecken und bewusstem Widerstand – den neuen Zumutungen. Tatsächlich hat Mattheuer in ein Selbstbildnis als *Alptraumkopf* ein skizziertes Kürzel des *Jahrhundertschritts* eingeschrieben.¹¹ Das Doppelsymbol von *Erschrecken* könnte sich in Angst, Verletzung und bewusstem Widerspruch, aber auch vorab auf allgemeinere DDR-Erfahrung beziehen.

Im Anschluss an die Notiz der Ehefrau, „Zerstörungsmaschinerien“, die „bloßer Irrtum oder leichtfertige Drohgebärden“ anstießen, hätten Mattheuer im „Erschrecken vor der eigenen Hilflosigkeit“ bedrängt,¹² deutet Müller-Spreitz das Bild als Zeugnis innerer Bedrängnis durch repressive Maßnahmen der Diktatur, die ihm nahekamen. (301f.) Seit 1970, so belegen Stasi-Akten, geriet Mattheuer ins Visier der

10 Werner Hofmann, „‚Erschrecken‘ – Worüber“, in: Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 (s. Anm. 3), S. 17–21.

11 Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 (s. Anm. 3).

12 Mattheuer-Neustädt 1997 (s. Anm. 3), S. 105 (Teil I 1987, geschr. 1981/82).

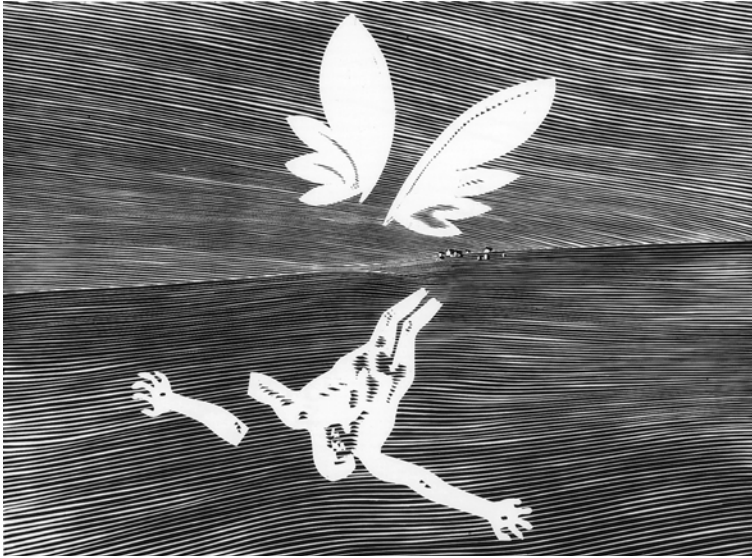


Abb. 3: *Ikarus (Und die Flügel ziehen himmelwärts)*, 1979, Linolstich, 56 × 76 cm (Kunstsammlungen Chemnitz) (Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 [s. Anm. 3], S. 210)

Überwachungsbehörde: da er sich zunehmend auch öffentlich in Parteigremien, vor Funktionären und so weiter kritisch äußere und seine ‚staatsbürgerliche Haltung‘ gegenüber westlichen Gesprächspartnern nicht nachdrücklich bekenne. Auch Depressionen, Phasen von Melancholie und verstörender Einsamkeit galten Parteibeobachtern als gefährliche *Décadence* eines Mannes, der anspornende Bilder für die Gesellschaft liefern sollte. Bedrängnisse durch den Staat und depressive Arbeitsmühen kamen phasenweise zusammen. Seit 1976/77 häufen sich Titel und Motive wie *Trauer*, *Zerrissenheit*, *Zwiespalt*, *Verwirrt im Nebel*. Ab 1988, seit dem absehbaren Ende der DDR, wählte er *Panik I* und *Der Schrei* (1989), eine schemenhaft verkürzte Version von *Erschrecken*, Sinnbild der Ohnmacht zwischen Mauern vor der Wende 1989/1990, in weißer Kreide auf schwarzem Papier.¹³ So formten ambivalent zahlreiche politische und tiefe psychologische mögliche Anlässe mit am großen dramatischen Symbol der Betroffenheit, das Mattheuer über Jahre in zahlreichen Motiv- und Formfassungen beschäftigte – immer wieder überdacht, gewandelt und teilweise auf aktuelle innere Bewegungen bezogen.¹⁴

¹³ Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Chemnitz 2008 (s. Anm. 3), Kat.-Nr. 98, S. 151 und Kat.-Nr. 93, S. 150.

¹⁴ Drei frühe Bleistiftzeichnungen und ein Holzschnitt des Motivs von 1976 könnten im Zusammenhang mit der erzwungenen Ausbürgerung Wolf Biermanns am 16.11.1976 nach seinem DDR-kritischen Kölner Konzert stehen. Der Verlust seiner in vielen Aspekten tief empfundenen Heimat der Wohnsitze in Reichenbach und Leipzig wäre für Mattheuer ein kaum vorstellbares Chaos gewesen.



Abb. 4: *Am Ende, irgendwann...?* (86/12), 1986, Öl/
Lwd., 200 × 200 (Museum der
bildenden Künste Leipzig
Dauerleihgabe der Ludwiggale-
rie Schloss Oberhausen) (127)

II. Bevor ich zu den Hauptzielen des Buches von Müller-Spreitz komme, stelle ich einen virtuellen Bilderstreit voran, in dem die Autorin einleitend Mattheuers Arbeit mit Titeln auf dieser Ebene beispielhaft darstellt, nämlich im kritischen Widerspiel zwischen einem scheinbar gängigen Titel der Arbeitswelt und dem stilistisch innovativen, stark verfremdeten Bild. Mattheuers *Ausgezeichnete* [für Arbeitsleistungen ausgezeichnete Frau] entstand im Nachklang der im physiognomisch eindringlichen Charakterporträt gewürdigten ‚sozialistischen Persönlichkeit‘, der Planer- und Lenkerfiguren, die in Willi Sittes *Chemiearbeiter am Schaltpult* (1968)¹⁵ gipfelten, der komplizierte elektronische Steuerungsanlagen sicher und selbstbewusst bedient. Die Spannung zwischen gebrochen farbigem Facettenstil, der digitale Prozesse gleichsam spiegelt, und kraftvoller Anatomie, dynamisch steuernder Handgebärde fast aus dem Bild heraus betont den Meister der Produktivkräfte, der benötigten technisch-szientifischen Wissenschaften. Mattheuers *Die Ausgezeichnete* (1973/74; 114, Nr. 3) von einem anderen Ende der Arbeitsprozesse zeigt eine völlig andere, fast gegenteilige Stilisierung: wie innerlich erstarrt sitzt die ältere Frau bewegungslos hinter der langen Tafel einer eben beendeten Betriebsfeier, die eine Barriere zum

¹⁵ Vgl. Abb. in Thomas 1980 (s. Anm. 3), S. 69, Abb. 21; dort Sittes eigener Text, das Pathos des Bildes noch übersteigernd: das Gesicht spiegle abwechselnd Gelassenheit und höchste Konzentration. Der Raum gleiche „dem Gehirn eines sozialistisch gelenkten Chemiegiganten oder [einem] seiner Teile, von wo aus komplizierte Prozesse und gewaltige Produktionsanlagen gesteuert werden“. Unsere veränderte Umwelt verlange neue Ausdrucks- und Darstellungsmittel.

Bildbetrachter bildet. Das flachweiß wirkende, endlose Tafeltuch, ein hartweißes Schlaglicht, die symmetrische Frontalsicht und die fast veristisch scharfe Zeichnung der Konturen vor der Hinterwand sind Metaphern phantasieloser Kälte und Leere, in der die Frau einsam zurückblieb:¹⁶ die Augen in subtilem Anflug von Enttäuschung und bemühtem Lächeln fast geschlossen, verloren im Raum, nichts als spärliche Tulpenstängel als Relikt der Ehrung vor sich. Mattheuer betont das Gegenteil von Aura und Staatsprunk zum verdienten oder glücklichen Feierabend sozialistischer Rhetorik. Die fast hermetische Stilisierung in der Fläche, die strenge Askese der Formen und Kompositionselemente in Anlehnung an Formen neuen Realismus' wie Neue Sachlichkeit, Verismus, Magischer Realismus, die im Westen entwickelt wurden, ließ viele am sozialen Realismus geschulte Besucher der 9. Kunstausstellung des Bezirkes Leipzig (30.8. bis 30.11.1974) und der VII. Ausstellung der DDR in Dresden ratlos zurück. War es nur das Bild eines bescheidenen Menschen, den die Ehrung verlegen machte?

Der Kunstkritiker Lothar Lang konnte schon 1975 die stilistische Kerninnovation eines ‚Realisten‘ des Landes deutlich ansprechen: „Dieses Gemälde [Die Ausgezeichnete] rief zahlreiche Diskussionen hervor – eine mit einer Auszeichnung geehrte Person ist in der Kunst der DDR so noch nicht dargestellt worden. Mattheuer erreichte mit der Komposition (Vereinzelung der Figur, betont durch den Tisch, der als Schranke fungiert) die Verfremdung eines nahezu alltäglichen Vorganges“, mit der kühlen Distanz und ikonografischen Offenheit Fragen nach der Beziehung dieser Einzelnen zur Gesellschaft und umgekehrt.¹⁷

Spätestens seit seiner Einzelausstellung 1977 im Hamburger Kunstverein unter der Leitung von Uwe Schneede, in der unter anderem *Die Ausgezeichnete*, die fast hermetisch stilisierten Gemälde *Schwebendes Liebespaar* und *Kahnfahrer*, das (blaue) *Leipzigpanorama* (1971), *Das vogtländische Liebespaar*, *Osterspaziergang II*, *Horizont*, *Ein weites Feld* sowie als Frontispiz *Hinter den sieben Bergen* (Abb. 2) gezeigt wurden, erkannten namhafte ost- und westdeutsche Kritiker prägende Strukturen nahe der *Ausgezeichneten* in Mattheuers Werk. Schneede schrieb in diesem Katalog 1977: „[B]ei seinem Prozeß der Bildfindung spielen [...] Erfahrungen, die er mit historischer Kunst – Surrealismus, Neue Sachlichkeit, Verismus – gemacht hat, eine beträchtliche Rolle [...] In Gleichnis und Metapher verquicken sich gesehene und erdachte Wirklichkeit zu oft

16 Eine ähnliche Komposition wendete der ‚Tübke-Enkel‘ und neobarocke Manierist Michael Triegel als Allegorie des Glaubenszweifels gegen rauschende Kostümfeste der Kunsttradition: Triegels letztes *Abendmahl* zitiert einen Christus ohne Gesicht, allein, axialsymmetrisch hinter der noch endloseren weißen Tafel, deren schreckliche Leere zahllose, veristisch scharf abgebildete Knitterfalten zelebrieren. Der Hintergrund manifestiert als tiefes Schwarz die Farbe des Zweifels. *Michael Triegel, Discordia Concors*, hrsg. von Karl Schwind, München 2018, Abb. S. 62f.; ebd. S. 43: „Es herrscht eine große Leere. Die Konstruktion der Welt durch die Perspektive ist intakt, und doch sind Welt und Individuum voneinander getrennt.“

17 Lang 1978 (s. Anm. 3), S. 42. Selbst ex negativo bestätigte Lang die hier folgend genannten westlichen Urteile: „Einendes Prinzip zwischen Holzschnitten und Malerei [Mattheuers ist jetzt] die betont herausgearbeitete optische Schärfe der Gegenstandswelt, die bürgerliche Kunstkritiker in jüngster Zeit [...] in die Nähe des amerikanischen ‚Hyperrealismus‘ (auch ‚Fotorealismus‘ genannt)“ rückten, ebd., S. 12. Diese einseitige Rubrizierung sei irrig.

unerwarteten und überraschenden Bildern, deren sinnliche Qualität und deren gedanklicher Anspruch den zum Dialog bereiten Betrachter fordern“.¹⁸ Peter Sager schrieb zu dem vedutenhaft klaren und schönen *Stadtpanorama Leipzigs* (1971) in der Ferne vor dem Völkerschlachtdenkmal (Betrachterstandpunkt) von der „Über- und Unwirklichkeit trotz strenger Wirklichkeitsobsession; die Beunruhigung, die von ihrer Ruhe ausgeht; die Fremdheit ihrer vertrauten Gegenstände“. – „Weniger als das Abgebildete, das Sujet, sein stofflicher Reiz, interessiert der Abbildungsprozeß selbst, die Bedingungen und Möglichkeiten der Abbildbarkeit als konzeptuelles Thema“¹⁹. Klagten einige Leipziger, diesen tiefblauen Himmel gäbe es hier gar nicht, schätzten andere diese „sachliche Klarheit, Poesie, Heiterkeit und Liebe zur sozialistischen Heimat“²⁰, so sagte Mattheuer, er hätte Klarheit und Schönheit hier bewusst übersteigert, um das Auge für Wirklichkeiten zu schärfen²¹ – mit anderen Mitteln ein ähnliches stilistisches Experiment wie *Die Ausgezeichnete* geschaffen. So folgte auch bald im gleichen Format das gegensätzliche *Graue (nebelverhangene) Leipzig* mit Hinweisen auf das Völkerschlachtdenkmal von 1913 (Bruno Schmitz, *Erinnerung an 1813*) gleichsam vor dem Bildhorizont, eine Relativierung der Betrachterstandpunkte für beide Leipzigsansichten.²²

III. Das Hauptziel des zu besprechenden Buches ist nicht die subtile Ausdeutung assoziativer Valeurs bestimmter Titel-Bild-Komplexe, wie man es für Symbolismus und Impressionismus, für die poetischen Wort-Bildbeziehungen bei Paul Klee, Max Ernst, René Magritte und anderen versucht hat. Ziel sind die assoziativen ‚Titelcluster‘ in ihrer Entwicklung, meistens mit verwandten Bildmotiven, ein Stück Werk und, wie sich zeigen wird, auch Rezeptionsgeschichte. Wechselnde Titel für gleiche Bilder (und umgekehrt) sowie deren Bezüge, doppelt verwendete oder ambivalent benachbarte Formulierungen, im Zuge der Werkgenese verschobene Assoziationsräume oder durch Zitate, Allegorien, Metaphern experimentell geöffnete Bildfelder zeichnen die sehr bewusste Titelkunst Mattheuers aus. Kleine und größere Bezugnetze vermitteln den aufmerksamen Betrachtenden und LeserInnen der Ikonografie unterschwellig kritische, oft mehrdeutige und anspielungsreiche Bildgedanken des Künstlers. Einige Titel wurden parallel zur konfliktreichen, zwischen früher und später DDR-Historie gebrochenen Lebensgeschichte stark verändert, um dieser, nicht jener treu zu bleiben. „Bildtitel“, so der Künstler, „sind Schlüssel, die auf- und ab-

18 Ausst.-Kat. Hamburg 1977 (s. Anm. 3), S. 11. Heinz Schönemann, späterer Leipziger Biograf des Künstlers, schrieb in diesem Katalog über Mattheues kritische Parabeln: „Die beschworene Deutungsvielfalt dieser aus der Konfrontation von Alltag und Utopia gewonnenen Weltsicht liegt beim Betrachter [...], wenn nicht nur Verständnis und Interpretation, sondern Veränderungsbereitschaft aufkommen soll [...]. Vor allem ‚Kain‘, ‚Liebespaar‘ und ‚Ausgezeichnete‘ ließen Ausstellungsbesucher, Maler und Theoretiker lange nicht zur Ruhe kommen“, ebd., S. 13; vgl. bei Schönemann 1988 (s. Anm. 3), Dokument; Anhang besonders die Texte von Hans Platschek und Peter Klaus Schuster.

19 Peter Sager, *Neue Formen des Realismus‘, Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln 1977 [1973], S. 221.

20 Akte des Stadtarchivs Leipzigs, zit. bei Hertel 2014 (s. Anm. 3), S. 147.

21 Zit. bei ebd., S. 149.

22 Dazu Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 233–235.

schließen, [...] sind eine Brücke, auf der der Betrachter in das Bild hineingeht, über den trennenden Graben zwischen seiner Wirklichkeit und der des Bildes“²³. Kritisches Bewusstsein vor allem verhindere seichte, gefällige, schönfärbende Titel für seichte Realismen oder Ansichten der „Schrebergartenkultur“²⁴. Bernhard Heisig sagte in einem Interview, ein nur der technisch-wirtschaftlichen Gegenwart und ihrer Arbeitswelt zugewandter Realismus sei in Gefahr, Menschen in eine Maschinenwelt zu zwingen und liefere keine Bilder. Deshalb interessierten sich viele DDR-Maler für antike, christliche und andere Mythen, ihre fantasievollen Symbole, Figuren und Geschichten. Mattheuer hätte hinzugefügt, sie vor allem erlaubten das in Diktaturen oft notwendige bildlich-verdeckte Sprechen.

Die assoziative Vernetzung Mattheuerscher Titel und Bildmotive untereinander stellt die Autorin im Hauptteil zunächst in der Genese und Variation mythischer Figuren für moderne – meist politisch-kritische – Tagträume dar. Seine erste Wahl einer mythischen Figur nach der alttestamentarischen Geschichte von Kain und Abel überraschte auf der 7. Bezirkskunstausstellung (BKA) Leipzig als Beitrag eines sozialistischen Realisten. Das moralische Engagement wider ein bestimmtes weltpolitisches Ereignis, prägend auch für Kollegen der Leipziger Schule, bezog sich auf den algerischen Kolonialkrieg Frankreichs, der den Zugang zu den Ölquellen sichern sollte. Mattheuers frühe Lithografie-Version, betitelt *Algerien* (1958), zeigt hinter einem Erdbezirk in hohen Flammen Flugzeuge, deren Sturzbewegung gleichzeitig Angriff oder Absturz bedeuten konnte; davor einen in Qualen stürzenden Mann und ein ‚Familienkürzel‘ der Kriegsoffer, Mutter und Kind. Sehr bald wurde aus dem empirisch-spezifisch und regional-politisch erzählenden Geschehen ein konzentrierteres Motiv ohne alles erzählende Beiwerk: die mythischen Bruderfeinde *Kain* und *Abel*, dieser stürzend, jener brutal angreifend.

Auf der nächsten Stufe verblieb der Mörder mit dem Dolch und der vieldeutige und vorerst noch enigmatische Titel *Kain* (120, Nr. 17).²⁵ Warum muss der Mensch immer wieder Feind des Menschen sein? „Ich bin dabei nicht von den Mythen auf die Wirklichkeit gekommen, sondern von der Wirklichkeit auf die Mythen und habe erstaunt festgestellt, daß alle noch etwas bedeuten.“²⁶ Gleichzeitig gelang Mattheuer ein frühes Pendant seiner kühnen Raumlösungen: mit gezücktem Dolch stürzt der massige Unhold, wie das mythische Böse aus dem Welt-, fast in den Betrachterraum vor. 1972 stellte er ihm ein Opfer despotischer Staatsmacht als direktes Symbol eines historischen Ereignisses entgegen: den gestürzten Sänger Victor Jara, bei dem chilenischen Militärputsch gegen Salvador Allende ermordet, mit brennender Gitarre am Boden einer in Dunkelrot getauchten Landschaft vor schwarzer Sonne (*Requiem für Victor Jara*, separat auch die *Brennende Gitarre*).²⁷

23 Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 153.

24 Ebd., S. 144. Vgl. Mattheuer-Neustädt 1997 (s. Anm. 3), S. 67.

25 Vgl. Lithografie in Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 (s. Anm. 3), Kat.-Nr. 151, S. 27.

26 Mattheuer *Tagebuch 2* (s. Anm. 1), S. 156.

27 Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Chemnitz 2008 (s. Anm. 3), Kat.-Nr. 32, Kat.-Nr. 38, Abb. S. 141.

Ostdeutsche wie westdeutsche Kritikerinnen und Kritiker betonten die Ambivalenz jener Sinnbilder mit ihren leidenschaftlichen Gebärden als besonderen Anreiz für die Bildbetrachter mitzudenken, Entscheidungen zu erwägen. Die ursprünglich ästhetische Bildgenese des *Kain* lockte mit ihrem persönlich ethischen Kern und leidenschaftlichen Impulsen Rezeptionen mutiger Autonomie und lautstarke ideologische Verleumdung an den Rändern des rezipierenden Kunstbetriebs herbei. Ein Umfeld, mit dem Mattheuer fortan rechnen musste. Heinz Schönemann, Mattheuers wichtigster späterer Biograf, kaufte als Direktor der Moritzburg in Halle das Gemälde *Kain*. Für ihn ein Beispiel „engagierter, aber unangepasster Malerei“ (208) – auch als Schachzug gegen die Dogmatiker in der Dresdner Ausstellungsjury, die für das größte jährliche Staatsereignis auswählten. Tatsächlich wurde *Kain* – mitlanciert durch Günter Meißner, Redakteur des Zentralblatts *Bildende Kunst* – in der Aura ‚überraschend neuer Tendenzen‘ für die nächste Dresdner Ausstellung angenommen. Der anderen Seite diente *Kain*, in politischen Schlagworten gegen die ‚feindlichen‘ Brüder der BRD auszuteilen, das Symbol in eine krude Tendenz zu verfälschen: „im gespaltenen Deutschland [...] , wo die schon millionenfach mit dem Kains-Mal gebrandmarkten bundesrepublikanischen Revanchepolitiker, welche so gern scheinheilig von ihren ‚Brüdern und Schwestern‘ daherreden, unbelehrbar und machtbesessen zum Bruderkrieg rüsten in dem Wahn, mit nackter Gewalt das Rad der Geschichte zurückdrehen zu können [...]“.²⁸

Auch die erste und die zweite Fassung des neu gedeuteten *Sisyphosmythos* von 1971 und 1972 nutzten die ausdrucksstarke Raumdynamik und gaben als Ausgang folgender Blätter eine ‚götterkritische‘, befreiende Tat des Titelhelden in einem Teilsatz: *Die Flucht des Sisyphos* (122, Nr. 19) [von seinem Stein und dessen Qualen]. „Ich glaube, Sisyphos ist eine Figur, die durchaus im Bewußtsein der Menschen lebt [...] Sisyphosarbeit, das meint jede sinnlose Arbeit, die Entfremdung des Menschen von seiner Arbeit im Marxschen Sinne [...] Hier wird sich eine neue Qualität herausbilden und zeigen müssen, etwas Besseres, etwas Humaneres, eine Alternative zur Wegwerfgesellschaft muß entstehen“.²⁹ In einem Riesensprung setzt der modern sportlich gekleidete Mann von der Höhe hinab zur Stadt, zurück zur menschlichen Gemeinschaft in der Tiefe. Die Befreiung von sinnlosen und despotischen Arbeitsaufträgen wäre auch die vom Gefängnis der Figur ‚im Laufrad‘ [der Stein verfolgt ihn mitrolle] oder dreier Figuren im flammenden Rad, anderen Bildlösungen des Künstlers.³⁰ Zu weiteren Lösungen des *Sisyphosmythos* zählt dann *Sisyphos behaut den Stein* (1974), das heißt, er formt das Bild des Unterdrückers aktiv künstlerisch um, zunächst zum Protestsymbol einer gewaltigen Faust. Anregung hatte Albert Camus *Le Mythe de Sisyphe* (1942) selbst in seiner ganz anderen Deutung gegeben. Mattheuer war ein wenig stolz, 1990 sagen zu können, seine *Flucht des Sisyphos* (1972) und *Der übermütige Sisy-*

28 Dieter Gleisberg, „Wolfgang Mattheuer“, in: *Weggefährten*, hrsg. von C. Stephan-Brosch, Dresden 1970, S. 224–239, hier S. 230.

29 Mattheuer, *Leipziger Volkszeitung*, 15.8.1973, zit. in: Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 39.

30 Vgl. Lithografie in Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 (s. Anm. 3), Nr. 224, Abb. S. 57; vgl. Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 38f.

phos und die Seinen (1976), die den Stein gemeinsam in den Abgrund rollen, hätten das Ende der DDR und die gesellschaftliche Wende des Landes vorausgesehen.

Mit zahlreichen Motivvarianten fast durch das ganze Leben folgte dann *Ikarus* (Abb. 3), die schon im antiken Bildkern unbegrenzte Flug-, Freiheits- und Raumsehnsucht des Menschen, die Mattheuer an Wagnis und Hybris, Aufbruch und Scheitern in allen künstlerischen Techniken faszinierte. „Breughels Ikarus sah ich schon früh in einer Schroll-Publikation. Wie auf dem Bild der, der fliegen wollte, zur Sonne, zu den Sternen, unbemerkt von seinen Zeitgenossen ins große Wasser stürzt und ersäuft, blieb mir ein unvergeßliches, aufregendes Bilderlebnis.“³¹ „Sicher ist der Menschheitstraum vom Fliegen ein anderer als es das Geflogenwerden in einem technischen Apparat ist, viel eher erfüllt er sich mit dem Gleitschirm oder auch mit dem Segelflugzeug, und sicher träumte Leonardo beim Zeichnen seiner Konstruktionen seinen großen Flugtraum [...] Leonardos Zeit war Aufbruch in neue geistige Welten, und trotzdem dachte man noch an Himmel und Hölle, man zweifelte und hoffte in die Zukunft, suchte nach Erkenntnis und Klarheit, fern von bloßem Spiel. Man war der Vernunft nicht überdrüssig, man entdeckte ihre Möglichkeiten.“³² Vermessene Wissenschaft aber muss in Mattheuers stürzendem Astronauten die Warnung vor grenzenlosen Techno-Träumen ansehen, während der Bildbetrachter imaginär über der Kapsel im Weltraum das Abenteuer des Versuchs miterlebt. Auch Heisig hat in einer großen Weltlandschaft mit Ikarus nicht nur auf Pieter Breughels Bild, auf Flugträume und -abstürze von Montgolfieren bis zu Charles Lindbergh und Astronauten, sondern auf Despoten von Kirche und Staat, auf die Befreiung des Denkens seit Leonardo da Vinci und Galileo Galilei sowie auf kritische Kämpfe und Befreiungsversuche etwa der Pariser Commune von 1871 angespielt.³³

Das Doppelsymbol eines schwer gestürzten Mannes und weißer Flügel, die sich ablösen und ‚himmelwärts ziehen‘ [die Hoffnung stirbt zuletzt] hat Mattheuer dann in den vielfältigsten Bildvarianten, teilweise mit Sängern und Rockmusikern, die an Wolf Biermann erinnern, eingesetzt. Da reale Flugversuche von der Überwachung der DDR argwöhnisch als Ansatz zur Republikflucht beobachtet wurden, erstaunt es, dass einige seiner Ikarustitel nicht auffielen oder geahndet wurden. Der mehrdeutige Titel *Sonnenuntergang* (1987) etwa verband in einer Nachtszene den gestürzten Flieger am Boden mit der im grellen Schein einer Taschenlampe ‚entdecken‘ zweiten Figur. Ihre Schreckgebärden deuten etwas wie Flucht, jedenfalls ‚dunkle Absichten‘ an. 1985 und 1989 dann, gegen Ende des Staates, geht ein mächtiger *Ikarus* der zögernden Gemeinde voran ‚aus dem Kasten‘, erhebt *Ikarus* sich nach dem Sturz in einem dunkelschroffen Felsental, ein weißer Flügel schwebt über ihm.³⁴

IV. Mattheuer wurde vor allem als neuer Landschaftsmaler bekannt. In eigenwilliger Stilisierung entwickelte er die weite Übersichtslandschaft aus gesehenen und

31 Mattheuer *Tagebuch 2* (s. Anm. 1), S. 150.

32 Ebd., S. 88.

33 Michael Philipp [für Museum Barberini, Potsdam], *Dürfen Kommunisten träumen? Die Galerie im Palast der Republik, eine Dokumentation* (Barberini Studien 1), München u. a. 2017, Nr. 5.

34 Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 (s. Anm. 3), Nr. 324 und Nr. 368.

erdachten Teilen wie *Das grüne Vogtlandbild* (1983/84), einige romantisierende Pendants wie *Das Vogtländische Liebespaar* (1972) unter einem gleißend sonnengelben Himmel, die scheinbare Utopie wie *Das blaue Leipzig* (1971), die allégorie réelle wie *Eingeschneite Aktion* (1979/80), oft der lähmenden DDR-Gegenwart verglichen, ambiguo-politische Symbole wie das dunkel drohende *Gewitter vor Schöneck* (1980), das vorformulierte politische Symbol wie *Jahrhundertschritt*, als *Verlorene Mitte* (1982/85) über weitem Grünland den komplexen Disput fordernd. Dann vor allem umweltkritische Sujets exzessiv industrieller Zersiedlung und Naturzerstörung wie *Bratsker Landschaft* (1967) oder *Osterspaziergang II* (1971), ein ironisches Zitat aus Goethes *Faust* („Vom Eise befreit...“) für den Moloch Autoverkehr auch am Ostermorgen. Die ‚schönsten‘ Landschaften Mattheuers verraten ihren Hintersinn erst in zahlreichen Verfremdungsmotiven. Das Generalsujet der ersten Dekaden DDR, die affirmative Abbildung großer Industriekomplexe, ist von ihm kaum bekannt. *Guten Tag* (1974) spannt nicht nur den subtil gestuften ‚Friedrichhimmel‘ über dem farblich täuschenden Smog einer Großstadt mit Industrieansiedlung und setzt in dieser Weise den Horizont als dialektische Grenze ein, es wirken zahlreiche weitere Verfremdungsmotive.

Aus dieser Gruppe hebt Müller-Spreitz den anspielungsreichen Titel *Hinter den sieben Bergen* (1973)³⁵ für eine synthetische, als politisch konnotierte moderne Landschaft mit einem zentralen Symbol hervor. (256–269) Die mittlere, dicht befahrene Fernstraße einer Topografie mit verstreuten Industriebauten und Wohnhäusern (Abb. 2) führt in großen Schwüngen zur schwebenden Erscheinung am Horizont, einem Zitat der personifizierten *Liberté* aus Delacroix’ *Die Freiheit führt das Volk* zur französischen Revolution von 1830. Mit ihr schien aus westlicher Perspektive ein kraftvoll systemkritisches Symbol im Mittelpunkt formuliert. Mattheuers Umdeutung mit Luftballons und Blumen führte das Zitat jedoch in eine offene, mehrdeutige Ikonografie, in der auch ostdeutsche Ideologen ein ‚Angebot‘ sahen. Da Vieldeutigkeit Kernstruktur seiner Kunstprinzipien war, konnte man dies nicht Anpassung nennen. Fast schien es, als hätte er eine Begegnung ostdeutscher und westdeutscher Kritiker provozieren wollen, so jedenfalls das Ergebnis.

Mattheuer selbst hatte sich anfangs in einem Gedicht geäußert,³⁶ das er aus naheliegenden Gründen damals nicht publizieren konnte. Die ersten Grafikversionen von *Hinter den sieben Bergen* legte er in Gedanken an den ‚Prager Frühling‘ liberalisierter sozialistischer Machtstrukturen von 1968 an. Als die Truppen des Warschauer Paktes (einschließlich der DDR) diese Bewegung auf Geheiß der Sowjetunion niederschlugen – Kriegslärm, Militärkolonnen, Panzer und Flugzeuge durchtönten Mattheuers Vogtland³⁷ –, hatte sein Gedicht einen doppelten Protestcharakter. Auch im

35 Mattheuers Landschaften diskutiert historisch und stilistisch ausführlich Hertel 2014 (s. Anm. 3).

36 „Hinter den sieben Bergen/Hinter den sieben Bergen spielt die Freiheit./Hinfahren sollte man. Sehen müßte man’s mit eigenen Augen,/das Schöne:/Die Freiheit spielt mit bunten Luftballons./ Und andere fahren hin/Mit Panzern und mit Kanonen/Um nachzuschauen./Und die Freiheit/Spielt nicht mehr am Himmel/Dort schiebt der Wind die Wolken“, in: Eintrag vom 1.3.1969 im damaligen separaten Tagebuch, zit. in: Müller-Spreitz 2018, S. 257, Anm. 920.

37 Mattheuer *Tagebuch 2* (s. Anm. 1), August 1968, S. 23.

Bild selbst ist die Anspielung auf Heinrich Heines *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844) mit der Assoziation zu den in Europa unterdrückten demokratischen Freiheitsrechten versteckt (siehe unten). Schließlich ist zu erinnern, dass die Westdeutsche, Berliner und Pariser Studentenrevolte 1968 ihren Höhepunkt erreichte. Rückblickend schrieb er 1972 ins Tagebuch: „Das Erleben dieser Tage konzentrierte sich in meinem Gedicht und dann in Zeichnungen und Holzschnitten. Es ließ mich nicht los, drängte mich zu immer neuen Versuchen, die dann Jahre später, 1972, in dem Bild ‚Hinter den sieben Bergen‘ kulminierten. Den Titel hatte ich schon 1968 für mein Gedicht gefunden“³⁸. Es ist also deutlich, dass die erste Konzeption als Symbol der Freiheit am Horizont und als ernsthaftes Zitat des Delacroix-Bildes gemeint war, wie immer er die Deutung später änderte, wie immer verschiedene Interpreten urteilten.

Müller-Spreitz beschäftigt sich eingehend mit den Vorskizzen und der Genese des in Frage stehenden Hauptbildes, die ich hier abkürze. Als frühes ikonografisches Grundelement brachte die Fernstraße durchs Land und die Frauenheroine schon der Holzschnitt Mattheuers (1967) zu Friedrich Gottlieb Klopstocks Gedicht *Kennet Euch selbst* von 1789, das die Französische Revolution rühmt und Deutsche zur Nachahmung aufruft.³⁹ Dieser Entwurf zeigte neben der Straße zur strahlenden Sonne einen Rednerkopf, einen sitzenden Denker und einen großen (noch sitzenden) Vogel als Flugsymbol. Über dem Kopf die kleine Heroine Liberté mit Flagge. 1973 griff er die Komposition in einem großformatigen Ölgemälde (170 × 130 cm) wieder auf in der Form, die mit dem Zitat der Liberté aus Delacroix' *Revolutionsbild* von 1830 beiderseits des Eisernen Vorhangs stark beachtet wurde. Statt der kämpferischen Liberté mit Jakobinermütze, Flagge und Bajonett trug die Friedfertige hinter den sieben Bergen fünf bunte Luftballons in der hohen Rechten, Blumen in der Linken und wirkte mit ihrem antikisch bloßen Busen, dem windbewegten weißen Kleid wie der Gegenentwurf in einem klassisch-romantischen Topos. Wer Mattheuer kannte, wusste, dass dieses Leitmotiv so einfach nicht aufzulösen war, sondern seine ambivalent vieldeutigen Facetten behielt.

Überdies brachte er in der Komposition vier Verfremdungsorte unter: der dichten Autokolonne der Fernstraße fährt ein Wagen auf der Nebenspur entgegen; die ‚Erdkegel‘ am Horizont sind nach eigenem Hinweis Abraumhalden. Im linken Vordergrund fällt der Blick auf eine kleine, abgedrängte ‚Kinderinsel‘ mit Bäumen (vgl. das Bild *Ein weites Feld*). Auf den Verkehrsschildern zuseiten der Straße warnt der Künstler vor einer allzu raschen ‚Bildphilosophie‘. Man erkennt an heiteren Logos, wozu die Landschaft auch dienen könnte: die Wirklichkeitsebene der Darstellung zu überdenken (eine Fotokamera), zu spielen (Tischtennisschläger) sowie einige völlig rätselhafte Zeichen. Überdies verwiesen etwas versetzt die Buchstaben ‚EIAPOPEIA‘ auf das Lied des Harfenmädchens aus Heines *Deutschland, ein Wintermärchen*, anspielend auf die versagten demokratischen Freiheitsrechte.⁴⁰

38 Eintrag vom 09.10.1972, in: Mattheuer *Tagebuch 2* (s. Anm. 1), S. 24.

39 Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstocks *Gelehrtenrepublik*, Hamburg 1774.

40 Mattheuer *Tagebuch 2* (s. Anm. 1), S. 204: „Mit Heine leben wir beide schon lange [...] das ‚Eiapo-peia‘ in ‚Hinter den sieben Bergen‘ spielt auf ihn an. Besonders meine Frau hat sich viel mit ihm und seinem Werk beschäftigt.“

Schneede setzte das Bild ins Frontispiz seiner wichtigen Mattheuer-Ausstellung 1977 im Hamburger Kunstverein und fragte: „Steuert die Autoschlange auf eine märchenhafte Verheißung zu, auf eine bessere Zukunft, in der die Utopie Wirklichkeit wird?“ (Mattheuers Gedicht war damals noch nicht publiziert.) Der Leipziger Kritiker Henry Schumann sah als Ziel dieser Landschaft ein diesseitiges mögliches ‚Utopia‘, das ersehnte „Reich der Freiheit“ im Sinne von Karl Marx.⁴¹ Biograf Schönemann konnte 1988 immerhin erläutern, mit der Ortsangabe sei der Gebirgskamm nach Böhmen gemeint, hinter dem die Fata Morgana aus Prag, eine tschechische Jungfrau auftauche. (264) Die westdeutsche Presse dachte teilweise an die Republikflucht der dichten Autokolonne.⁴² Ostdeutsche Kritik warnte umgekehrt: das Märchenland hinter den sieben Bergen (gleich BRD, Siebengebirge bei Bonn) locke nur mit „Illusion und Täuschung“ (265, Joachim Uhlitzsch), die Sehnsucht danach stelle alles realiter Erreichte hier in Frage (267, Dieter Gleisberg). Peter Palme verwandelte das ikonografische Angebot in die schärfste BRD-Kritik (mit einer Unterstellung der Tendenz Mattheuers, die dessen vieldeutiger Titelarbeit widersprach). Der Horizont sei hier, schrieb Palme, „Erscheinungsort kleinbürgerlicher Glücksvisionen, denen Autokolonnen auf der in die Tiefe eilenden glatten Straße zujagen“. „Die in den Fassungen wechselnd ausgeprägten Visionen der Fortuna, ihre Illusionsluftballons als Pseudogestirne hochhaltend, sowie das Märchenzitat [Schneewittchen] als Bildertitel“ pervertierten romantische Vorstellungen – nun aber von Mattheuer bewusst sarkastisch eingesetzt als „Bodensatz“ der Fantasie, „den Elfenreigen und Reklamegöttinnen kapitalistischer Subkultur verschwistert, nicht der Märchenhaftigkeit schwindischer Elementargeister“⁴³ Hat Mattheuer auf solche Vorwürfe reagiert, als er nach 1989 die Replik *Hinter den sieben mal sieben Bergen*, nun wirklich in einem bunt-urbanen Reklamewunderland, nicht scheute? Im Entstehungsjahr jenes Gemäldes 1973 hatte er zu dem ersten Anlass des Bildes (Prag 1968) Distanz gewonnen oder sah starke Anlässe für eine verdeckte Selbstdeutung. Die Heroine Liberté sei in ihrer ‚Schönheit‘ nun als Gegenfigur auf die hässliche Industrielandschaft bezogen, jene Abraumhalden am Horizont auf sein anderes großes Thema politischer Landschaften. „Alle Linienführungen sind auf diese allegorische Figur bezogen und werden dann aufgehoben, sie thront, sie beherrscht das Bild“ (263, Anm. 946).

Um den ikonografischen Ort *Horizont* oder *Hinter dem Horizont* ordnet sich dann eine Gruppe zwischen Vorder- und Hintergrundmotiven konfliktreich strukturierter Landschaften. Schon den jugendlichen Radwanderer Mattheuer zogen die fernen und fernsten Berge magisch an. „Da wuchs in mir die Sehnsucht zum Blick hinter

41 Ausst.-Kat. Hamburg 1977 (s. Anm. 3), S. 7; Henry Schumann, „Wolfgang Mattheuer, *Hinter den sieben Bergen*“, in: *Malerei der DDR, Kataloge des Museums der bildenden Künste Leipzig* 5 (1977), S. 52.

42 Dieter Fink, „Die Flucht des Sysippos“, in: *Die Welt* 70 (23.3.1974), S. 3.

43 Peter Palme, „Zur Romantikkreption in der DDR-Kunst. Beobachtungen am Werk von Wolfgang Mattheuer“, in: *Caspar David Friedrich, Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848. 1. Greifswalder Romantik-Konferenz 1974*, Wiss. Zeitschrift der Univ. Greifswald 1976, S. 138–141, hier S. 141.

den Horizont viele großartige fremde Berge bis in weite böhmische Fernen hinein ließen hinter sich Wunderbares ahnen und die Sehnsucht weiter wachsen“.⁴⁴ Diese Sehnsucht blieb dem älteren und erfahrenen Künstler. So verband sich mit dem schlichten Bildtitel *Horizont* (1970)⁴⁵ bereits der Gegensatz zwischen engstirnigen Zeitungslesern und ‚Phrasenschluckern‘ im Vordergrund eines Hügels und der heiter initiativen Gruppe Jugendlicher ganz oben, die dahinter schauen, den Himmel und Weiten sehen, im Licht ‚von drüben‘ stehen. In *Adam wartet* (1966/67) hat er die fernhinschauende mythische Figur mit ihrem Boot oben mit der möglichen Assoziation ‚Paradies‘ verbunden; mit dem suggestiv umgangssprachlichen Ausruf *Mensch! ich seh’ die ganze Welt* (vom Horizont aus, 1976) auch die spontane Sehnsucht eines DDR-Bürgers nach Freiheit – welche beklemmende Bilder von Mauern, Enge und Einsamkeit andernorts begründen, die sich auch in seinen Gedichten ausdrücken.⁴⁶

Als er 1969 das Thema ‚Horizont‘ unter dem Titel *Nachrichten*⁴⁷ wieder aufnahm, saß das Klischee ‚Zeitungsleser‘ zentral in einer Weltlandschaft mit Zeichen der Werkgeschichte: Kain und *Schwebendes Liebespaar*, Genosse Spießler im Kasten und Werkleute am technischen Aufbau, Flug und Fernstraße zu Abraumhalden unter der Sonne, blauer Himmelsfetzen und Gewitter mit Blitz (einschlagend in den Kasten des Spießlers) auf dialektisch gegenüberliegenden Seiten. Zeichen gleichsam der eigenen Vergangenheit und des utopisch Zukünftigen, zwischen deren facettenhaft in der Zeit gleitenden Variationen sich solche Titel-Bild-Cluster Mattheuers entwickeln. Er und die Kritik betonten häufig, dass Wahrnehmung und Denkbegleitung des Betrachters entscheidende Partner des Verstehens seiner Sinnbilder und Bildcluster sind. Insofern gleicht diese Werkgenese der These Hans-Georg Gadamers, Kunstwerke lebten (und wandelten, bereicherten sich) mit ihren Rezeptionsfacetten in der Geschichte.⁴⁸

In ähnlicher Weise lässt sich ein Netzwerk des politisch kämpferischen Titels *Und immer wieder: Trotz alledem!* (126, Nr. 32) von Mattheuers Beteiligung an der Mappe *Roter Oktober 1977* bis zu Titeln kritischer Aufsätze von Karl Liebknecht 1919 und Freiligrath 1848 unter der Redaktion von Karl Marx zurückverfolgen, wie Müller-Spreitz ausführlich darstellt. (248, Anm. 892)⁴⁹ Jedoch wandelte sich Mattheuers Auslegung des Titels von der kämpferisch-sozialistischen Tendenz im Zuge seiner

44 Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 116f.

45 Abb. in Ausst.-Kat. Hamburg 1977 (s. Anm. 3), Kat.-Nr. 21, S. 55.

46 „Allein/Er sieht links Mauern/Er sieht rechts Mauern/Er sieht hinten Mauern/Er sieht vorn Mauern/Er spürt unten kalten Stein/Er fühlt oben leeres Nichts [...]/Er resigniert/In der Enge der Mauern/Er paßt sich an/In der Not der Mauern [...]“ (Ausschnitt), in: Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 17f.

47 Vorhangentwurf zu Günther Rückerts Stück *Der Nachbar des Herrn Pansa*, Deutsches Theater, Berlin, Abb. in Ausst.-Kat. Berlin 1979 (s. Anm. 3), S. 168.

48 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Berlin 2011.

49 Freiligraths Gedicht *Trotz alledem*, 6. Juni 1848 in der *Neuen Rheinischen Zeitung*, hrsg. von Karl Marx, Köln: „Ihr hemmt uns, doch ihr zwingt uns nicht-/unser die Welt, trotz alledem“. Dazu Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter*, Frankfurt a.M., Berlin 1969, S. 93ff.; Karl Liebknecht, „Trotz alledem, Die Rote Fahne“, 15. Januar 1919, in: ders., *Ausgewählte Reden und Aufsätze*, Berlin 1952, S. 505–520; vgl. Ronald Paris, *Unser die Welt – trotz alledem*, 1975, Wandbild für Palast der Republik; Philipp 2017 (s. Anm. 33), Nr. 8.

Staatskskepsis zu einer kämpferischen Kritik eher an diesem Staat beziehungsweise der regierenden Partei. Der Holzschnitt für die Mappe *Roter Oktober 1977* zeigt über einer vertikal als Turm stilisierten Menge die Leitfigur eines Mannes mit erhobener Faust. Stürmische Flammen brechen aus dem Turm, der auch einen, nur einen Flügel des lädierten *Ikarus* zeigt. Einen Holzschnitt von 1978 prägte schon die resignierende Konzeption dieser Kämpferfigur im Konflikt mit mehreren erdwärts Stürzenden und dem hinteren Selbstbildnis aus *Erschrecken* mit zwei gebrochenen Armen. 1983 schrieb Mattheuer, er würde, sich an politischen Reden weiter beteiligend, sich mit seinen „Lebens- und Welterfahrungen immer krasser und fremder dem im Lande üblichen Agitationsoptimismus gegenübersehen“.⁵⁰ 1986 entstand unter dem gänzlich gewandelten Titel *Kein Ende, irgendwann...?* (Abb. 4) die großformatige Ölfassung eines vielfigurigen und assoziativ vieldeutigen Gedanken- und Diskussionsbildes mit rückblickenden Selbstzitaten, teils des heftigen Scheiterns: Erschrecken, geballte Faust, ein Ikarusflügel, Flammen, Sturz, Gitter und ähnliche Zeichen inmitten der erregten, gebärdenreichen Menge. Lange Reflexionen und Selbstreflexionen gingen voraus. Diese vieldeutige „Demonstration“ deutet Müller-Spreitz, könnte nun auf eine neue „begreifende Vereinigung der Menschen“ hindeuten mit dem Versuch, „die sozialen und demokratischen Ungerechtigkeiten [...] zu beenden.“ (155) Im Tagebuch *Äußerungen* steht dazu: „Kunst ist Behauptung menschlichen Selbstbewusstseins. In ihr behauptet sich das Individuum gegen die Allgemeinheit, aber wird auch das Allgemeine gegen das Individuum behauptet. Sie behauptet Schönheit und Harmonie gegen die destruktiven Kräfte des Menschen, Anteilnahme gegen Gleichgültigkeit und Lethargie. Sie behauptet menschliche Phantasie und ordnende Kraft gegen die Willkür des Natürlichen, sie behauptet die Natur gegen sinnlose, zerstörerische Ausbeutung. Sie behauptet die Ideale gegen die Argumente des Pragmatismus, nicht nur, indem sie sie vorzeigt, sondern auch, indem sie die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit erlebbar macht, aber sie behauptet auch die Wirklichkeit gegen abstrakte Prinzipien [...]“⁵¹

V. Eine Art Kunsttheorie im paradigmatischen Bild lieferte Mattheuer sowohl zu ‚Wirklichkeit und Kunsterkenntnis‘ als auch zu jenen perspektivisch-assoziativen Bildclustern in dem großen Gemälde *Drinnen, Draußen und Ich* (1986; 116, Nr. 7) – wobei die perspektivische Erkenntnis jeweils zu den sich entwickelnden sozialen und anderen Interessen hinzutrat. Die multiperspektivische Raumansicht einer Ecke des eigenen Ateliers in der Hauptmannstraße 1 in Leipzig, bei offenem Fenster zur empirischen Stadtlandschaft geht vom sehenden, arbeitenden, Wirklichkeit und Kunst reflektierenden Künstler-Ich aus, das thematisch bekräftigend eine Brille trägt, die nur wenige Selbstbildnisse zeigen. Die zwischen den Augen des Künstler-Ichs, hier dargestellte Objekt und Subjekt zugleich, und den Augen des Betrachters spielende Optik prägt die in vielfacher Spiegelung aufgebrochenen und bezogenen Raumsegmente. In der Mitte einer Eckansicht des Ateliers zeigt das Werk anstelle einer Staffelei einen

50 Mattheuer *Tagebuch 2* (s. Anm. 1), S. 172.

51 Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 105f.

hochrechteckigen Spiegel, der den Maler arbeitend an einer Leinwand wiedergibt. Im weit geöffneten Fenster des Hintergrundes erscheint eine kleine Stadtlandschaft mit Kirchturm: dieselbe, die er weitgehend fertig gemalt hat und rechts vom Spiegel abstellte. Wohl mit Absicht wählte er dieses schlichte Stück ‚Realität‘ mit Zeichen von Architektur und Natur aus der engeren Umgebung, andeutend, dass selbst sie in diesem Atelier oft durch reflektiertes Bewusstsein und Wahrnehmen bedingt sind. Obwohl er das Bild *Drinnen, Draußen und Ich* nach der langen Geschichte solcher Spiegel-motive seit dem niederländischen 17. Jahrhundert etwas schematisch konstruiert, bietet die Autorin eine interessante Deutung auch zur engen Beziehung des selbst schon mehrseitig gerichteten Titels zum Bild. Zudem sind etwas versteckt vier weitere äußerst kritische Motive zu sehen, auf die ich zurückkomme. Müller Spreitz schreibt: „Der Titel ist derart mit dem Bild verbunden, dass er die Blickrichtung des Rezipienten vom Interieur (drinnen) im Vordergrund nach außen (Draußen) in den Hintergrund [und] zurück zum Spiegelbild (Ich) im Vordergrund zu beschreiben vermag. Von diesem Drinnen ist der Blick schnell wieder Draußen über das zweite hintere Fenster als auch über die in Arbeit befindliche Leinwand, die von rechts ins Bild ragt und die Aussicht des links im Bild sichtbaren Fensters abbildet. Der Titel fokussiert zum Schluß wieder das Ich, das auch im Bildzentrum die Aufmerksamkeit auf sich zieht.“ (166) Durch das Format (200 × 200 cm) und des Malers ‚Selbst‘ fast in Lebensgröße erwecke das Werk für betrachtende Augen den Eindruck, sie stünden direkt im Atelier neben dem Maler (vor seinem Spiegel) und das Perspektivennetz könnte sich von diesem Blickpunkt aus aufs Neue entfalten.

Im Spiegel öffnet sich zudem der weitere Innenraum eines eigenen Gemäldes an der Wand hinter Mattheuer, ein symbolischer Kastenraum, der Inneres anders als die schlicht-bürgerlich wirkende Aussicht auf ein Stück Leipzig deutet. Ein junger Mann verlässt diese Enge fluchtartig durch die weit aufgeschlagene Tür ins Freie. Mattheuer nannte dieses Bild *Geh' aus Deinem Kasten* [suche die Freiheit]. (279ff.) Nachweislich wurde der Titel durch die Inschrift über der Haustür des Protagonisten von Wilhelm Raabes Roman *Stopfkuchen*, Heinrich Schaumann, angeregt, denn dort steht: „Da redete Gott mit Noah und sprach: gehe aus dem Kasten.“⁵² In Anlehnung an das Erstes Buch Mose, Kap. 8,15–17: „da redete Gott mit Noah und sprach [bei der Landung nach der Sintflut]: Gehe aus dem Kasten“, du und alles Getier in der Arche, auf dass sie sich regen, „und fruchtbar seien und sich mehrten auf Erden.“ Die Stiftung also einer neuen Menschen- und Weltepoche. Schließlich sind über dem Kastenbild drei kleine Linolstiche des Künstlers zu entdecken. Sie beziehen mit *Geh aus dem Kasten* die angeschlagenen Erkenntnis- und Existenzthemen allegorisch auch auf das Eingeschlossen-Sein innerhalb der DDR. Zu sehen sind eine verlorene Insel im Ozean (*Was nun?*), ein Mauersymbol (*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*) und der *Jahrhundertschritt* (Figur mit faschistischen und kommunistischen Handzeichen) unter dem neuen Titel *Aggression* (118, Nr. 13), verweisend auch auf das oft kritische

⁵² Mattheuer *Tagebuch 1* (s. Anm. 1), S. 132, zu Wilhelm Raabe, *Stopfkuchen*, *Eine See- und Mordgeschichte*, Hamburg 1984 [1954], S. 155 und passim.

Interesse an politischen Motiven selbst der Stadt- oder Weltpolitik in bestimmten Formenclustern.⁵³

Zu dem Kastenraum an der Hinterwand von *Drinnen, Draußen und Ich* wären weitere Kastenräume Mattheuers zu assoziieren – wie die Zeichnung *Der Maskenmann* von 1981⁵⁴: als Statue steht hier Mattheuer mit einer Schafsmaske wie zum Abtransport auf einem ‚Roller‘ neben der Selbstporträtbüste in einem völlig ausgeräumten, holzgezimmerten Raum mit einem leeren Schrank; die offene Tür führt in einen weiteren verschlossenen Raum. Ist die Statue eine Metapher für das zum Kunstwerk gewordene Selbst, die Maske, wie der Künstler schrieb, teils eine für verdeckte Ikonografien, teils für den Mut, im rechten Augenblick ‚Gesicht zu zeigen‘, die Maske abzulegen, so muss die Frage an das Zimmer lauten: Sehen wir eine Chiffre für freies Gestalten, für ein Areal, das erst die Fantasie füllen muss wie die leere Leinwand – oder eine Chiffre für Leere, für beklemmend einschließende Wände? Über den Schrank, der ein Stück aus Mattheuers Wohnung abbilden soll, führt das Werknetz dann zu weiteren Kästen, Theatern und Ateliersammlungen – die aber meistens mit heftigem Protest verlassen werden.⁵⁵ In den Tagebüchern wird sowohl über den möglichen Ausbruch aus verfahrenen Arbeitssituationen, einen solchen Neuanfang als auch über eine Befreiung aus der DDR nachgedacht.

An einen ganz anderen, historisch auch schwierig zu beurteilenden Bereich der Mattheuer'schen Arbeit, den Müller-Spreitz gelegentlich streift, soll hier kurz noch erinnert werden. Von gewissem Einfluss auf Mattheuers umfangreich erarbeitete, teils realismus-, teils umweltkritische Landschaften, um die sich später eine größere Gruppe freier, poetischer, stimmungsvoller Titel sammelte, wurde als kritische Gegenposition überraschend Caspar David Friedrich angesehen. Deutsche Romantik war lange wegen ihres ideellen Gegensatzes zum Sozialismus und sozialistischen Realismus' ein mit Skepsis behandeltes Thema der DDR-Kunstkritik gewesen. Nun wollte man an Friedrichs politisch-kritisches Engagement, die Wirklichkeitsbeobachtung seiner Heimat und die großen Bilder der Epochenkrise nach der Französischen Revolution anknüpfen. Im Dresdner Albertinum wurde 1974 zu dessen 200. Geburtstag parallel zur Kunsthalle Hamburg eine große Ausstellung geplant, der die erste einer längeren Folge von Friedrich-Konferenzen in seiner Heimatstadt Greifswald vorausging.⁵⁶ Bei der Vorbereitung ergab sich der Gedanke, einen aktuellen Maler des Landes hinzuzunehmen, und die Wahl fiel auf Mattheuer. So wurde er zu einer Einzelausstellung, begleitend zur großen Friedrichschau in mehreren Sälen des Dresdner Albertinums, eingeladen, sein großer persönlicher Durchbruch als Maler. Beide Teile wurden ein großer Erfolg bei Publikum, Rezensenten und Tagespresse.

53 Wolfgang Mattheuer, *Was nun?* (Insel), 1980; vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 (s. Anm. 3), Nr. 312 und Nr. 313.

54 Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Chemnitz 2008 (s. Anm. 3), Kat.-Nr. 63, S. 123.

55 Vgl. Ausst.-Kat. Chemnitz 2010 (s. Anm. 3), Nr. 301ff.

56 Auch parallel zur zweiten Greifswalder Romantikkonferenz 1977 über Philipp Otto Runge gab es die seit längerer Zeit wichtigste Rungeausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Vgl. Ausstellungen *Menzel*, Alte Nationalgalerie Berlin 1980, Kunsthalle Kiel 1981, Hamburger Kunsthalle 1982.

Frühes Zeugnis für dieses Interesse an Friedrich wurde die stilistisch schlichte, in den Spiegelmotiven ästhetisch aber komplexe Bleistiftzeichnung *Caspar David Friedrich feiert Geburtstag* (1967)⁵⁷: ein raffiniertes Widerspiel fiktiver Kunsträume auf mehreren Ebenen mit Fragen an deren Realität – man darf sagen eine Art *Drinnen, Draußen und Ich* in nuce. Mit vereinfachtem Vordergrund hing Friedrichs *Böhmische Landschaft mit dem Millesschauer*⁵⁸ als Zeichenversion gerahmt an der Rückwand eines (gezeichneten) Studios mit Blumentischchen – darauf wie zufällig abgelegt ein kleines Skizzenheft mit dem Umriss dieses böhmischen Berges. Schon das Verhältnis zwischen Skizze und Bild verblieb als Frage an den Betrachter. Hatte der fiktive Studiobesitzer (Mattheuer selbst?) die Skizze aus Böhmen mitgebracht und danach ein Friedrich nachempfundenes – verändertes – Bild geschaffen? Ein ‚wirklicher‘ frischer Blumenstrauß innerhalb dieser imaginierten Räume wurde zum Angelpunkt der vielfach gebrochenen und gespiegelten Wirklichkeiten. Das Ganze kam ja noch einmal aus Mattheuers Hand und stellte so bezüglich Friedrich und der Kunstgeschichte eine konzeptuelle Vorform dar zu *Drinnen, Draußen und Ich*. Eine gelungene Hommage. Von hier aus darf der Blick einerseits auf Mattheuers umweltkritische Zeichnungen und Gemälde mit einem Friedrich-Verweis fallen, andererseits auf zahlreiche stimmungsvoll farbige Landschaftszeichnungen, die, wie Mattheuers Band *Flugversuch* und der Bildanhang zu *Meine Sonnen heißen: Trotz alledem* (Buch der Nachrufe) verraten, noch mit interessanten Entdeckungen aufwarten.

VI. Annette Müller-Spreitz hat das biografische und kunstrelevante Hintergrundmaterial für ihre ausgewählten Kapitel auch in den seit der Wende 1989 offenen Archiven weitreichend recherchiert und in die diskutierten Auswahlbeispiele, die Entwicklung der Titel-Bildcluster Mattheuers fruchtbar eingeführt. Eine umfangreiche Bibliografie und datierte Bilderliste werden der ausgezeichneten Ausstattung des Buches (Papier, Typografie, Abbildungen) gerecht. Es fehlt ein Schlusswort zu der veränderten Kunstszene der 1970er und 1980er Jahre, für die Teile der VIII. Ausstellung der DDR 1977 und der IX. 1982, der Katalog *Weggeführten Zeitgenossen* 1979, einige Bezirkskataloge dieser Jahre wie der für *Bezirk Leipzig* 1979, die große Rehabilitation *Expressionismus. Die Avantgarde in Deutschland* 1986 in der Alten Nationalgalerie Berlin, für die einige Galerien wie die der HGB Leipzig, einige Schriftsteller wie Harald Olbrich, Erhard Frommhold, Peter H. Feist und Günter Regel Marksteine sind.⁵⁹ Dieser Wandel betrifft auch die Einschätzung zahlreicher Titel Mattheuers.

Auch das zwischen Titel und Bild, Innen- und Außenraum, Interieur und ein klingender oder gegensätzlicher Landschaft von Mattheuer vielseitig gestaltete und für Müller-Spreitz' Thema recht ertragreiche Motiv ‚Fensterbild‘ hat sie (bis auf einige statistische Zeilen, 145–147) ausgelassen. Dem Mut, sich in dieses schwierige

57 Vgl. Abb. in Schönemann 1988 (s. Anm. 3), Abb. 21.

58 Vgl. Abb. in *Friedrich*, hrsg. von Helmut Börsch-Suphan, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1974, Nr. 88 (vgl. Nr. 89) und Farbtafel VI.

59 Günther Regel, *Medium Bildende Kunst; Bildnerischer Prozeß und Sprache der Formen und Farben*, Berlin-Ost 1986. Eine der mutigsten Parallelen zwischen west- und ostdeutscher Malerei im Abbildungsteil.

Feld von Autonomie und Anpassung gestürzt zu haben, muss man konzedieren, dass die weitreichenden Bildrezeptionen in Ost und West nicht immer zu einem klar umrissenen Urteil führen können und der von Kulturfunktionären aus Mattheuers kritischen oder mehrdeutigen Titeln irrtümlich ‚herauslesbare‘ Konsens mehrfach ohne Disput so stehen bleibt. Die Kunsthistorik selbst erinnert diese Periode, wie sehr die einst vom New Criticism René Welleks und Wolfgang Kayzers geforderte ‚werkimmanente Interpretation‘ unter diesen Verhältnissen zu kurz griffe. ‚Autonomie‘ im Titel dieser Arbeit meint ja nicht Werkimmanenz, sondern freie politisch-kritische Distanz zu den Staatsideologien.

Leider hatte die Autorin in einem längeren zweiten Teil die Idee, Wesentliches über Mattheuers Bildtitel in einer wohl mit dem Computer erstellten umfangreichen Statistik zu erkunden. Diese beschränkt sich weitgehend auf rein pragmatisch-formale Auskünfte darüber, wieviel Substantive, wieviel Präpositionen verwendet der Künstler in Titeln und so weiter. Dieser Teil wäre Vorarbeit für Kollegen, die in ihrem Feld weiterarbeiten wollen, sagt in dieser Form Kunsthistorikern aber wenig (eine kunsthistorische Arbeit wird einleitend versprochen). Zudem führen einige allzu unbesehen übernommene Unterrubriken zu schiefen Nebenurteilen über den Künstler und seine Kunst. Es mag interessant sein, wie viele Bilder das Wort ‚Garten‘ im Titel tragen, welche künstlerisch umgesetzten Ansichten des Vogtlandes geografisch bekannte Namen tragen. Insgesamt ist die Statistik ohne begleitende Stilanalyse kein Instrument, das Mattheuers Bilder aufschließen könnte.

Ähnlich warf vermutlich irgendein Link zu Mattheuers Bild *Verlorene Mitte* (1982/85; 118, Nr. 12) Sedlmayrs Buch *Verlust der Mitte* von 1948 zur damals modernen Kunst aus, und es soll nun die Quelle dieses Bildes sein. Das ist schon deshalb äußerst unwahrscheinlich, weil Sedlmayrs Bücher zur Moderne Picasso als irgeleiteteten Proteus des Beliebigen, Verrückten, Verzerrten und so weiter hinstellen.⁶⁰ Mattheuer jedoch schätzte Picassos Kunst hoch. Mattheuers *Verlorene Mitte* leitet sich ja aus der aktuellen politischen Figuration des *Jahrhundertschritts* mit faschistischen und kommunistischen Handzeichen her. Die über einer weiten Landschaft des Bildes *Verlorene Mitte* zersprengten Glieder dieser Figur formieren in der Spannung zu ihr ein komplexes, vieldeutiges welt- und zeitpolitisches Sinnbild, das einen entsprechenden Disput fordert. Dennoch trägt Müller-Spreitz zu einer allmählich objektiveren Balance der Künste in Ost- und Westdeutschland, nach den vielbesprochenen, meist einseitig westlich orientierten Fanfaren zum ‚Bilderstreit‘, nach den bekannten Allüren der westlichen ‚Siegermacht‘ seit 1990 bei, deren einschneidende Verletzungen etwa die Texte Christa Wolfs in *Weg nach Tabou*⁶¹ spiegeln.⁶²

REINER ZEEB
Augsburg

60 Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955, S. 35, 64, 75ff., 86 und 105; ders., *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, Text zu Abb. 54 sowie S. 110ff., 120, 145ff., 149 und 211ff.

61 Christa Wolf, *Auf dem Weg nach Tabou*, Köln 1994.

62 Sowie die Texte der Familie Mattheuer.