

Dietrich Schubert

Wolfgang Mattheuer – Die Kunst, das Unsichtbare im Sichtbaren spürbar zu machen, oder: Die Metaphysik in der Gegenständlichkeit

»Der Maler soll nicht bloß malen,
was er vor sich sieht, sondern auch,
was er in sich sieht.
Sieht er nichts in sich, so unterlasse
er auch zu malen,
was er vor sich sieht.«

C. D. Friedrich

Der Künstler und sein Kunstwerk deuten diejenige Wirklichkeit, die ausgewählt und gestaltet ist. »Der Künstler lehrt die Kunst der Beobachtung der Dinge«, schrieb Bertolt Brecht in seinem Text über die »Porträtkunst in der Bildhauerei«. ¹ Nach Brecht gehört es zum Ethos des Künstlers, das Wirkliche genau zu beobachten, subjektiv zu durchdringen und somit zu deuten, ja er lehrt durch die Formungs-Prozesse eigentlich erst den Menschen das besondere Sehen und Durchdringen des Konkreten unserer Lebenswelt. Das funktioniert nicht mittels blauer Leinwände oder versilberter Röhren oder laufender Farbsoßen oder lila Neonröhren in einer Galerie- oder Kunsthallen-Ecke. Aber es geht auf der Basis eines *poetischen Realismus*, den Wolfgang Mattheuers Kunst verkörpert.

Als ich im Oktober 2001 mit Heidelberger Studenten eine Exkursion nach Dresden durchführte und wir das Programm planten, war in der Malereigeschichte der Bogen von Dürer über Rembrandt zu C. D. Friedrich und zu Mattheuer gespannt. Zu unserer Enttäuschung hingen aber nicht alle Gemälde Mattheuers in der Galerie im Albertinum, so daß ich den Direktor U. Bischoff erst ersuchen mußte, uns außer den Sisyphos-Tafeln auch und besonders das »*Vogtländische Liebespaar*« von 1972, erworben schon kurz danach in Dresden, im Depot zugänglich zu machen. Zum Glück kam es daraufhin dergestalt, daß das Gemälde auf einer Staffelei im Treppenhaus des Albertinums neben Rodins großen Gips des »*Penseur*« plaziert wurde. Man könnte meinen, die Rodinsche Überfigur erdrückte das feine Gemälde Mattheuers. Aber dies täuscht: das magische Bild sog alle Aufmerksamkeit auf und ließ den gipsernen Koloß verblassen.

Ich hatte das Hauptwerk Mattheuers bereits 1981 während einer großen DDR-Exkursion mit Kollegen Peter C. Claussen in der permanenten Hängung der Galerie Neue Meister in Dresden gesehen und nie vergessen können, insbesondere die gleisende Sonne, Kontrapunkt zum prototypischen Liebespaar, Menschen, die sich gegenseitig halten und beschützen.

Der Spanier Picasso soll einmal gemeint haben, es gäbe Maler, die aus der Sonne einen gelben Fleck machen, und es gäbe Maler, die aus einem gelben Fleck eine Sonne machen. Ohne Zweifel dachte er dabei an Van Gogh, wir denken auch an Pechsteins Nidden-Bilder von 1909, und wir blicken heute auf das »*Vogtländische Liebespaar*«, das sein Leiden an der Gesellschaft zu vergessen sucht, jenseits des Städtchens Mylau, oben auf den grünen Feldern, diesseits der Göltzschtal-Brücke,



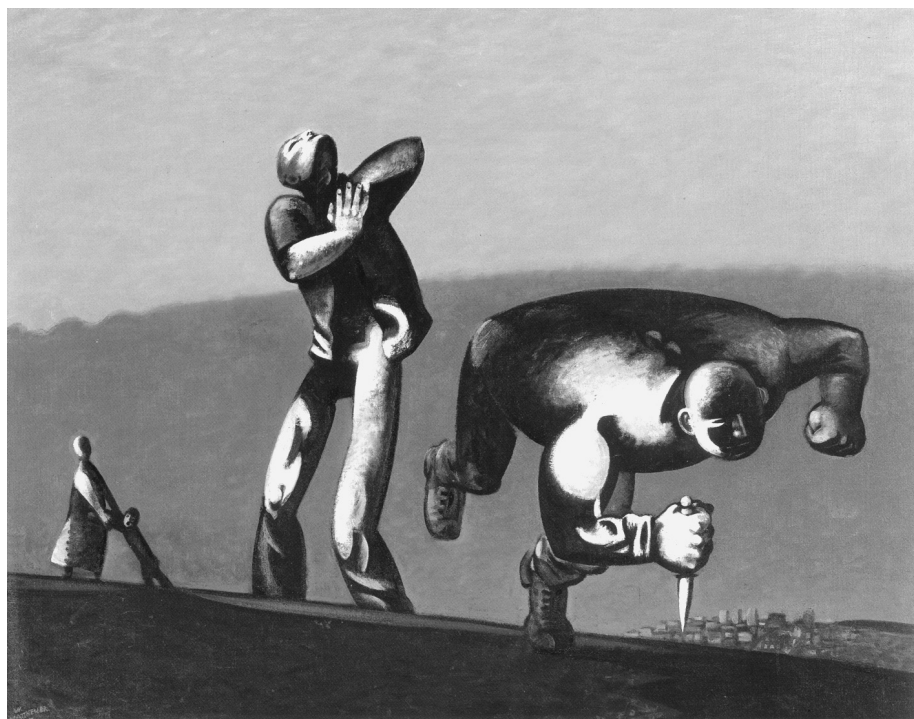
1 Mattheuer: Das Vogtländische Liebespaar, 1972, Dresden Gemäldegalerie Neue Meister

zwei Menschen, die eins werden in ihrer Umarmung angesichts der alles überstrahlenden Sonne, dem Symbol des Lebens, der Hoffnung und der Zukunft, die mit ihrem gleisenden Licht alles verändert und die Liebenden in der Morgenkühle erwärmt.

Vor Jahren sagte ein Westkünstler in Stuttgart, die DDR-Malerei sei doch alles »ekelhaft«. Wieviel Dummheit, Ignoranz und Anmaßung muß diesen Kopf entleert haben, daß solch ein Satz – öffentlich – gesagt wurde. Ähnlich muß Achim Preiß von einer tristen Unkenntnis über die unterschiedlichen Qualitätsstufen der DDR-Malerei geprägt worden sein, also voll westlicher Ideologie der Abstraktion bis zur Gegenstandslosigkeit, also alles zu verdrängen, d. h. gegenstandslos zu machen (wie Günter Grass 1985 in seiner Rede zum 8. Mai 1945 sagte), als Preiß im Mai 1999 in Weimar in »Aufstieg und Fall der Moderne« allein durch eine Hängung, die an die Nazi-Praktiken erinnerte, die DDR-Maler diskriminierte,² so daß Mattheuer den Ausdruck »westliche Siegermentalität – haßerblindet inkompetent« verwendete. Beaucamp schrieb in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zu Recht, man solle endlich »Zensur und Manipulation aufgeben und einen fairen Vergleich zwischen Ost und West zulassen.« Dies geschah übrigens schon 1983 versuchsweise mit der Wanderausstellung »Zeit-Vergleich«, in der Mattheuer mit elf Werken vertreten war, und 1988 mit einem zweiten Teil gleichen Titels.

Wer die DDR-Künste schon vor 1989 kannte und auch Kontakte zu Künstlern hatte (wie ich zu Franziska Schwarzbach in Berlin und Bernd Göbel in Halle³), wußte um qualitative Differenzen zwischen den Bildhauern Stötzer und Engelhardt, Franziska Lobeck-Schwarzbach und Sonja Eschefeld, Helmut Heinze und Klaus Schwabe, zwischen Malern wie Sitte und Mattheuer oder Tübke und Metzkes, Stelzmann und Kettner als Zeichner. Ich nenne nur diese wenigen Namen,⁴ um ganz unterschiedliche Positionen von Naturalismen und Realismen, von verschiedenen Dichtegraden an Formgebung und Ausdrucksgehalt zu bezeichnen. Allein die Differenz zwischen dem am 16. Jahrhundert epigonal orientierten Manieristen kleinteiliger Darstellung Werner Tübke und dem dynamischen Kolorismus von Bernhard Heisig oder zwischen dem Parteimaler Sitte, der einen nicht überzeugenden Pseudo-Futurismus in der DDR etablieren wollte, und Wolfgang Mattheuers anscheinend so bescheidenen Wirklichkeitsbildern (keine Auftragskunst!), meditative Bilder, die mit weniger Lärm auf die tiefere Kontemplation des DDR-Menschen und aller Menschen zielte, – allein solche Unterschiede sind Unterschiede historischer und künstlerischer Qualität.

Dies wurde deutlich im Künstler-Streit 1990, als Baselitz schimpfte und Mattheuer am 17.10.1990 in der F.A.Z. antwortete mit dem Text »*Die Schlacht der Vorurteile*«,⁵ ferner in den Artikeln in der ZEIT im Mai 1994, als zwischen Hans-Joachim Müller und Ulrich Greiner gestritten wurde,⁶ auch in den jüngeren Debatten von Februar 2001 um Willi Sitte und seine geplante Ausstellung in Nürnberg.⁷ Mein



2 Mattheuer: Kain, 1965, Halle Moritzburg-Museum

kritischer Beitrag über Sitte – nicht als DDR-Person sondern als Zeichner und Maler – wurde im April 2001 refusierte; weder die ZEIT noch die Berliner Tagezeitung noch die F.A.Z. druckten ihn ab, er paßte nicht ins Klima, als es um die Verteidigung eines speziellen DDR-Exponenten durch E. Beaucamp und Claus Pese ging. Verglichen mit Willi Sitte war Wolfgang Mattheuer als Graphiker und Maler nie ein »Staatskünstler« mit Aufträgen bzw. ein »Propagandist des autoritären DDR-Staates«, so wie Tübke mit »Arbeiterklasse und Intelligenz«, wie Sitte z. B. mit der ideologisch kopflastigen Leuna-Malerei.

Mir ging es jedoch schon immer primär um die künstlerische *Qualität*, um nichts anderes, sonst hätten wir es nicht mit bildender *Kunst* zu tun sondern mit Design, mit Plakat, mit Propaganda oder mit Literatur. Es ist die Frage nach der Einheit von Inhalt und Form-Gestalt (letztlich also dem Gehalt), überhaupt nach dem Sinn der Lehre von der malerischen Einheit. Sitte arbeitete additiv, er fügt Farbflecken an Farbflecken, Linie an Linie ohne aus den Mitten, aus dem Ganzen heraus zu zeichnen, wie es Delacroix forderte. Mattheuers Gestaltung dagegen ist einheitlich, seine Gestaltungsprinzipien sind in sich kohärent, eben vereinheitlicht, ein Kolorismus, der weniger laut als bei Sitte oder Heisig erscheint.

Holzschnitte und Lithographien waren oft die Keimzellen für die Gemälde; diese verwandeln also »graphische Vorstufen in tiefsinnige Bildgleichnisse« (wie Dieter Gleisberg schrieb).⁸ Die Dinge sind in ihrer je unterschiedlichen Erscheinung charakterisiert mit den Mitteln einer sensiblen Malerei, die nicht einfach abschildert (wie Farb-Photographien oder wie der amerikanische »Fotorealismus«, der kein echter Realismus im Sinne von Vereinfachung und Verdichtung ist) oder einen Pseudo-Expressionismus DDR-angepaßt fortschreibt. Zusammen mit den koloristischen Mitteln, das Gemälde nicht aus Linien sondern ganz aus der Farbe aufzubauen, ist es die bildnerische Phantasie Mattheuers als entscheidendes Element, die Imagination der Umsetzung des Beobachteten, also die Veränderung, die leise Abstraktion – alle Kunst ist Abstraktion von den Ägyptern über Rembrandt bis Van Gogh – die Überhöhung mit symbolischen Dimensionen, die Überformung eines wesentlichen Sujets oder nur eines Teiles innerhalb der Gesamtkomposition. Da stehen scheinbar harmlose Stoffe wie »*Erstes Grün*« (1974, Museum Weimar) neben der »*Ausgezeichneten*« von 1973 (in Leipzig und Dresden 1974 gezeigt, heute Nationalgalerie Berlin),⁹ also Natur-Symbolik neben Sozial-Aussage. Offensichtlich wirkte die abgehärmte Frau, die müde am Tisch sitzt, auf die DDR-Betrachter und besonders die SED-Funktionäre provozierender, weil realistisch wahr, gleichsam ein Spiegel der Verhältnisse in der DDR-Wirtschaft und der Ausbeutung der Menschen. Aber auch die Vereinsamung eines Einzelnen wollte der Maler anschaulich machen.¹⁰

Die anscheinend nicht-sozialen Stilleben oder puren Natur-Bilder (»*Abend bei Reichenbach*« 1963) sind nicht weniger wahr und nicht weniger intensiv, sie haben uns immer an die deutsche Romantik eines Friedrich erinnert. Sie provozierten nur nicht derart wie die Figuren-Bilder Mattheuers wie etwa »*Algerien*« 1958, der aufsehenerregende »*Kain*« von 1965 (auf der 7. Bez. Ausst. Leipzig, heute Museum Halle), »*Der Anfang*« von 1971 oder vor allem 1976/77 das beeindruckende »*Erschrecken*« mit einem verdeckten Doppelselbstbild¹¹ (auch als Holzschnitt) oder die Gemälde des herrschenden »*Koloß*« von 1967 und 1970, die die ideologische Beherrschung innerhalb des Lebens personifizierten, die Macht jeglicher Systeme, die kleine und die große Macht. Uwe Schneede stellte sie im Winter 1977/78 im Hamburger Kunstverein



3 Mattheuer: Blick auf Leipzig, 1971, Museum der Künste Leipzig

aus.¹² Der Maler und seine Frau Ursula Neustädt erhielten eine Reiseerlaubnis, zumal auf der 6. Documenta Kassel erstmals auch ein Komplex von DDR-Werken, von den vier ›Großmalern‹ Tübke, Mattheuer, Heisig und Sitte, als repräsentativ gezeigt wurden.¹³ Dabei war u. a. das Gemälde »*Hinter den 7 Bergen*« von 1973.

Mattheuers Stil wurde missverständlich qualifiziert – in Ost und West. Schon 1973 frag die »*Leipziger Volkszeitung*« in einem Interview, man habe gehört, »daß

Sie im Westen als der Surrealist der DDR bezeichnet werden«. Der Künstler stellte richtig, daß er nicht das Unbewußte und das Irrationale darstellen wolle, sondern die Dialektik des Konkreten in einem »vernünftigem Schluß« und einem Gesamtsinn in der Formgestalt; seine Kunst suche die Erhellung der Zusammenhänge, nicht ihre Verdunklung. »So gesehen ist es eher das Gegenteil von Surrealismus.«¹⁴ Freilich sah man immer seine Nähe zu dem Romantiker Friedrich, der auch eine Magie im Sichtbaren gesucht hatte.

Im Jahre 1974 zeigte man in Dresden neben der Friedrich-Ausstellung eine mit Gemälden des Malers aus dem Vogtland.

Natürlich ist Mattheuer Realist, denn der Realismus besaß und besitzt ein Spektrum an Möglichkeiten und Modi. Realismus ist jedoch nicht mit Naturalismus, also simpler Aufnahme des rein Sichtbaren, zu verwechseln. Alfred Hrdlicka sagte einmal zu mir, alle Realisten mußten schon immer abstrahieren können. Tatsächlich, echter Realismus vereinfacht, sucht das Typische, das Allgemeine im Besonderen, d. h. er verdichtet in Form und Gehalt, weshalb Mattheuer im Januar 1975 im Gespräch mit der Sächsischen Zeitung Dresden betonte, Gegenständlichkeit allein garantiert noch nicht Realismus.¹⁵

Sollte dem heutigen Kunstbetrieb aber der Begriff *Realismus* nicht schmecken, weil er seit Daumier und Courbet immer auch mit sozialen und politischen Aussagen verbunden war oder wie bei Otto Dix von veristischer Schärfe und Entlarvungs-Psychologie, so kann dem Gegner des Realismus – und derer sind viele heutzutage, selbst Gerhard Richter hat seinen »kapitalistischen Realismus« gegen Farbsößen eingewechselt – kann den Gegnern tröstend gesagt werden, es gibt da noch einen



4 Mattheuer: Die Flucht des Sisychos, 1972, Dresden Neue Meister

ausgezeichneten Begriff, den Heinrich Heine prägte und den der französische Dichter Charles Baudelaire 1846 von diesem übernahm: »*In der Kunst bin ich Supernaturalist*. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborener Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden.«¹⁶ Baudelaire verwendete diesen Begriff dann als »*Surnaturaliste*«. Wenn ich eingangs Mattheuers Kunst als poetischen Realismus bezeichnete, so hatte ich schon die Definition von Heinrich Heine im Kopf: die schöpferische Durchdringung von Wirklichkeitsausschnitt und geistig-psychischen Energien des Malers. Das Ergebnis ist eine Bildmacht, eine *Magie* der Bild-Wirkung, die weder neusachlich ist noch surrealistisch: ein magischer Realismus individueller Ausprägung, Existenz-Bilder, Landschaften voll politischer Metaphorik, aber auch wunderbare Landschaften gleichsam wie verzauberte Stilleben (»*Ein merkwürdiger Abend*«, »*Das grüne Vogtlandbild*« 1983).

Wer die Ikonographie der DDR-Künste durchsieht, stößt auf ein Symbol der gescheiterten Hoffnungen, nämlich Ikarus. Ihn haben Zeichner, Graphiker, Bildhauer wie Göbel und auch Mattheuer dargestellt: der »*Sturz des Ikarus*« 1976–78, der auf dem Feld liegende Ikarus »*nach Sonnenuntergang*« (1987) und in zwei Versionen der sich »*erhebende Ikarus*« 1990 (Galerie Schwind).¹⁷ Auch der »*Seltsame Zwischenfall*« von 1984 (als Linolstich schon 1980)¹⁸ transponiert das Thema in die Gegenwart des Alpen-Tourismus: aus dem Bus heraus sehen die kollektiv Reisenden den bewußlosen Jüngling und seine weißen Flügel. Ungarische Busse trugen früher den Namen *Ikarus*. Veralltäglich scheint die Ikarus-Idee sogar in der Datschen-Idylle bei Sonnenuntergang »*Der Nachbar, der will fliegen*« von 1984.

Von besonderer Signifikanz und Tiefe bezogen auf das soziale Leben in der DDR und überzeitlich auf das menschliche Sein überhaupt ist die Symbolik der Gestalt des antiken Sisyphos. Keimzelle war ein Litho von 1970 »*Sisyphos im Rad*«. ¹⁹ Das Triptychon, das Mattheuer als ein Chef-d'Oeuvre 1972–75 ausführte (heute Neue Meister, Dresden) symbolisiert Hoffnungen und Resignationen innerhalb des mühevollen sozialen Lebens unter der Perspektive des sozialistischen Aufbaus (der am Parteiapparat und an der Lustlosigkeit der Menschen scheiterte). Der unermüdliche Sisyphos behaut den riesigen Stein wie ein Bildner und legt eine rechte Faust, Symbol des Antifaschismus frei, während drei faule Genossen im Hintergrund zusehen. Der überforderte Sisyphos flieht nach getaner Arbeit den Hang hinab, da der kolossale Stein zurückzurollen droht; ein pfiffiger Maskenmann beobachtet wiederum passiv. Das größte Gemälde der Dreierfolge, die 1984 auf der Biennale Venedig gezeigt wurde,²⁰ Zur Allgemeingültigkeit des Sisyphos notierte Mattheuer auch im Tagebuch am 17.8.1980 (Schönemann 1988, S. 288) »Der Stein, der Fluch des Sisyphos, verändert nichts.« ist die Leinwand von 200 x 200 cm »*Der übermütige Sisyphos und die Seinen*« von 1975: aus dem Steinbrocken ist ein Kopf herausgemeißelt, dessen Grinsen merkwürdig dem Gesicht des »*Kolof*« von 1970 ähnelt. Elf Männer unterschiedlicher Nationalität und eine anfeuernde Frau dahinter treten den Stein in die Tiefe, Sisyphos ist der zentrale Mann in Gelb. Im Hintergrund, ganz winzig wie eine Ameise, sucht er im roten Hemd wiederum einen Brocken an einem steilen Hang emporzustemmen.

Die Metaphorik ist also kompliziert: ist die Mentalität der Arbeiter aus Mutlosigkeit umgeschlagen in Übermut? oder stoßen sie bewusst das symbolische Bildwerk des Kolosses in die Tiefe, d. h. in den Abgrund? und ist etwa aus der Faust, die



5 Mattheuer: Erschrecken, Holzschnitt von 1976

der Bildhauer meißelte, am Ende ein Koloß-Kopf geworden, der in der schwarzbraunen Abraum-Landschaft – sie erinnert an den Ronneburger Uran-Abbau – ins Loch versenkt werden soll?

Lauter Fragen, die nur der Erfinder selbst hätte beantworten können. Was uns Betrachter betrifft, so ist eine gewisse Unbestimmtheit und Offenheit der Symbolik durchaus positive Prämisse für die vertiefte Wirkung, ja Bedingung einer solchen Wirkung?²¹ Der Künstler selbst sagte 1973: »Ich glaube, Sisyphos ist eine Figur, die durchaus im Bewußtsein der Menschen lebt [...] Sisyphosarbeit ist jede sinnlose Arbeit, z. B. auch etwas zu produzieren und den baldigen Verschleiß schon einzuplanen. Der Begriff ist durchaus auszuweiten auf die Entfremdung des Menschen von seiner Arbeit im Marx'schen Sinne[...]«²² Lange nach der Bilderfolge hat Mattheuer die Gestalt wieder 1988 aufgegriffen, jetzt läßt Sisyphos den Stein liegen, – das Thema bleibt wie Prometheus und Ikarus dauernder, zeitloser Menschheits-Mythos in unserem Gedächtnis.²³

Von zentraler humanistischer Aussage wurde Mattheuers Idee einer Formel für das 20. Jahrhundert, der er im Anschluß an die Imagination eines »Alpträum« (1982) und der »Verlorenen Mitte« (1985) den Titel »Jahrhundertschritt« gab: eine zerrissene Figur steht für den Menschen des 20. Jahrhunderts schlechthin, an dessen vier Extremitäten vier der radikalen, extremen politischen Phänomene erscheinen, der Hitlergruss, der nackte Opferfuß, das Militärstiefelbein und der linke nackte Arm mit dem antifaschistischen Rotfront-Gruß. Mattheuer hat diese Figuration 1987 auch als Skulptur realisiert in Bronze mit Farben.²⁴

Es ist offensichtlich, daß es in Mattheuers Oeuvre verschiedene Pole seiner Graphiken und Malerei gibt: die sozialen Gleichnisse, die politischen Bilder, die Existenz-Bilder (wie der *Stürzende*/»*Hin ist er*« als Gemälde und als Holzschnitt, ein



6 Wolfgang Mattheuer, vor einem seiner Gemälde, im April 2002 (Foto Schubert)

Ikarus ohne Flügel von 1970 oder das »Vogtländische Liebespaar«, die Schönheit des Lebens, die Ausschnitte des Alltags, die berückenden magischen Landschaften. Alle diese Teile darf man m. E. nicht gesondert sehen und verstehen, sondern es gilt das Prinzip, Mattheuers Werke helfen sich gegenseitig zu verstehen. Ist das schwebende »Liebespaar« von 1970 (im Museum zu Schwerin) wie die Konkretion eines Traumes der Vereinigung der Geschlechter zu einer Figuration, abgehoben vom Ekel und den Pressionen des Alltags, so versinnbildlicht sein berühmtes Gemälde »Hinter den sieben Bergen« von 1973 (heute im Leipziger Museum, es gab dafür allein vier Holzschnitt-Vorstufen seit 1968–69 und ein Sinn-Gedicht von September 1968, das auf die seinerzeit *größere Freiheit* in Prag anspielte), vordergründig die Idylle eines Sommers in Thüringen bzw. im Vogtland, die kollektive Sonntagsfahrt mit den Autos in die Weite, aber hintergründig die permanente Hoffnung auf eine Offenheit der Grenzen an den Bergen, über welchen die Vision der Freiheit wie aus Delacroix' Revolutions-Gemälde von 1830 mit bunten Luftballons statt der Trikolore aufsteigt. Die Figur hat auch etwas von Runges »Aurora« von 1807, sie ist aber selbst gänzlich unmateriell, auch durchsichtig wie ein Luftballon, wie eine Fata Morgana im Westen, beinahe ein »Trugbild« (so Dieter Gleisberg).²⁵

Als Mattheuer dann 1993 – ich sah das Gemälde 1995 in seinem Atelier in Leipzig – die neuere Realität dieses Traumes darstellte, »Hinter die 7 x 7 Berge«, war aus dem schönen Schein die knallbunte Konsumwelt der kapitalistischen Werbung und Tourismusbranche geworden, also eine völlige »Entzauberung« (um Nietzsches Begriff zu verwenden), ein Vorgang, der den Menschen ihr Geld kostet.

Das grosse *Selbstbildnis* des Malers von 1996 in düsteren Farben, mit leicht fragend geöffnetem Mund, neben dem eigenen Werk stehend und sich im Spiegel fi-

xierend, gemahnt uns an Max Beckmanns suggestive Selbstbildnisse zwischen Licht und Schatten, Hell und Dunkel, Sein und Nichtsein. Mag auch Mattheuers Malweise sich von der expressiveren Beckmanns unterscheiden, in der Existenzdeutung der Selbstporträts und im tieferen Gehalt der Sinnbilder hinter dem Vorschein der Sujets setzt Mattheuer die bedeutende Tradition des Leipziger Beckmann mit anderen, scheinbar sachlichen, Mitteln fort. Dies sichert ihm innerhalb der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts seinen Rang weit über Sitte oder andere Leipziger Maler hinaus. Vielleicht ist das Besondere an Wolfgang Mattheuers Kunst die versuchte Synthese aus Caspar D. Friedrich und Max Beckmann? Aber darüber müssen wir erst noch nachdenken, wie die meisten Gemälde und Holzschnitte des Künstlers mit ihrer Bildmacht ein Nachdenken im Sehen stimulieren.

Die Malerei – betonte einmal der spanische Philosoph Ortega y Gasset im Anschluss an Plato – ist eine Form der Stummheit, die Dichtung redet, die Malerei schweigt.²⁶ Da aber die Malerei den Gegenstand selbst darstellt und nicht wie in der Literatur sprachlich umschreibt, tritt »der Kontrast zwischen dem, was gezeigt, und dem, was verschwiegen wird, stärker hervor als in jeder anderen Kunst [...]«. Dieses Schweigen, das die Malerei ausströmt, scheint in Wolfgang Mattheuers Kunst eine zentrale Rolle zu spielen.

Anmerkungen

Rede zur Eröffnung der Ausstellung seiner Gemälde in den Kunstsammlungen zu Chemnitz am 20. Juli 2002, versehen mit Anmerkungen.

- 1 B. Brecht: Reflexionen über die Porträtkunst in der Bildhauerei, in: Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. I, Frankfurt/M. 1967; derselbe: Über Realismus, hg. von W. Hecht, Frankfurt/M. 1971.
- 2 Vgl. dazu die berechtigte Kritik von Kristina Bauer-Volke: »Aufstieg und Fall«: Der Eklat in Weimar – DDR-Kunst im Nachwende-Deutschland, in: Kritische Berichte 27.Jg., Heft 3, 1999, S. 81 f. und E. Beaucamp: *Weimar, die Kunst und der Schrott*, in: Frank. Allg. Ztg. 15. Mai 1999. Wolfgang Mattheuer, von dem zwei Stilleben hingen, protestierte in der ZEIT vom 27. 5. 99 (siehe W. M.: *Aus meiner Zeit – Tagebuchnotizen und andere Aufzeichnungen*, mit einem Text von E. Beaucamp, Stuttgart/Leipzig 2002, S. 232–233).
- 3 Katalog *Bernd Göbel* Plastik, Galerie Marktschlößchen, Halle 1993, Texte Heinz Schönemann/D. Schubert.

- 4 Vgl. den inzwischen erschienenen Katalog *Kunst in der DDR*, hg. von Eugen Blume und Roland März, Nationalgalerie Berlin 2003 und den Nachruf von E. Beaucamp: *Der Aufsässige* – zum Tode des Leipziger Malers Wolfgang Mattheuer, in: Frankf. Allgemeine Ztg. vom 8. April 2004.
- 5 W. Mattheuer: *Die Schlacht der Vorurteile*, in: Frankf. Allgemeine Ztg. 17. 10. 1990; teils in Ursula Mattheuer-Neustädt: *Bilder als Botschaft – Botschaft der Bilder*, Leipzig 1997, S. 118–119.
- 6 Hans J. Müller: Mahnwachen-Schnelldienst, in *Die Zeit*, vom 20. Mai 1994, Ulrich Greiner: Der deutsche Bilderstreit, in: *Die Zeit* vom 27. Mai 1994. Die Antworten von Müller und Kipphoff am 10. Juni waren unwesentlich. Ich schrieb damals in einem Leserbrief, der gedruckt wurde, daß von den sog. »Großmalern« qualitativ und kunsthistorisch nur Mattheuer bleiben werde. – Mattheuer äußerte sich zum »Kunststreit« um Ostkunst und Westkunst in seinem Artikel »*Die Schlacht der Vorurteile*« in der F.A.Z. vom 17. 10. 1990 (vgl. Ursula

- Mattheuer-Neustädt: Bilder als Botschaft – Die Botschaft der Bilder, Leipzig 1997, S. 118–119).
- 7 B. von Loeffelholz: Der Künstler an der Macht (Willi Sitte), in: Die Zeit, 22.2. 2001, S. 37; Martin Warnke: Das System Sitte, ebenda. – Ich bin freilich der Ansicht, daß Sitte ein schlechter Zeichner und ein miserabler Maler ist, was die bildnerischen Qualitäten seiner Arbeiten betrifft. Mein Text wurde deshalb von den großen Zeitungen nicht abgedruckt.
 - 8 Dieter Gleisberg: Zum grafischen Werk von Wolfgang Mattheuer, in: W. M. – das druckgrafische Werk 1954–1977, hg. von D. Gleisberg, H. Penndorf, I. Krüger, Altenburg Lindenau-Museum 1977; und D. Gleisberg (Hg.) Katalog der Wolfgang Mattheuer-Ausstellung, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1987, diese hatte einen enormen Zulauf. Dieter Gleisberg war es übrigens, der 1963 bereits die erste Mattheuer-Ausstellung in Altenburg organisierte.
 - 9 Siehe das Photo von der 9. Kunstausstellung des Bezirkes Leipzig im Kat. *Kunst in Leipzig 1949–1984*, hg. von Dieter Gleisberg, Leipzig 1984, S. 115 (Text D. Gleisberg).
 - 10 Dies betonte der Maler in seinem Brief von August 1976 an Heinz Schönemann hinsichtlich der Texte desselben für den Katalog der großen Leipziger Ausstellung (G.Winklers) im Jahre 1978, abgedruckt in: *Äußerungen* 1990, S. 69; dort auch zum »Koloß II«.
 - 11 Dies bestätigte mir der Künstler in einem Brief vom 10. Februar 1995.
 - 12 Katalog Wolfgang Mattheuer – ein Künstler der DDR, Hamburg KV 1977/78
 - 13 Vgl. Jürgen Paul: Abstraktion und Entfremdung – die 6. Kasseler Documenta, in: *Kunstchronik* 30. Jg., 1977, S. 484.
 - 14 Lothar Lang: Wolfgang Mattheuer, Henschel Berlin 1975, S. 32 Textzitat zum Gemälde »Das zweite Gesicht« von 1970; W. Mattheuer: *Äußerungen*, Leipzig 1990, S. 33–34.
 - 15 Mattheuer im Gespräch 12. Jan. 1975, in: *Äußerungen* 1990, S. 59.
 - 16 Heinrich Heine: Gemäldeausstellung in Paris (Salon 1831), in: HEINE Schriften, hg. von Klaus Briegleb, Hanser München 1975, Bd. III, S. 46; dazu siehe D. Schubert: »Jetzt wohin?«, Köln 1999, S. 40.
 - 17 Heinz Schönemann: Wolfgang Mattheuer, Büchergilde Frankf./M. und Leipzig 1988, 73–74; Kat. Wolfgang Mattheuer »Zwischen Idyll und Katastrophe« – Bilder von 1958 bis 1999 (Text E. Beaucamp, aus F.A.Z. 1997), Galerie Schwind/Museum Coburg, Coburg 1999, no. 92.
 - 18 Ausst. der Graphik 1977 im Lindenau-Museum Altenburg, vgl. Dieter Gleisberg: Wolfgang Mattheuer – das druckgraphische Werk (Werkverzeichnis), Leipzig 1977; W. Mattheuer: *Äusserungen*, Texte Graphik, Leipzig 1990, S. 164 und 242.
 - 19 Siehe D. Gleisberg (Hg.): W. M. – druckgraphische Werk, Altenburg 1977, no. 145.
 - 20 Werner Spies: Sehnsucht nach der Geschichte, in: Frankf. Allg. Ztg. vom 1. Juli 1984; Kat. *Ostwind* - Fünf deutsche Maler, Grundkredit-Bank Berlin 1997, S. 146 (Ursula Bode).
 - 21 Dazu siehe Wolfgang Iser: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, in: *Rezeptionsästhetik*, hg. von Rainer Warning, München 1975, S. 228 f.
 - 22 Siehe Kat. Mattheuer, hg. von Uwe Schneede, KV Hamburg 1977/78, S. 9; W. M. *Äußerungen*, 1999, S. 38–39.
 - 23 Vgl. dazu Bernd Seidensticker (Hg.): *Sisyphos*, Reclam Leipzig 2001
 - 24 Siehe P. Romanus, in: Katalog *Ostwind* - Fünf deutsche Maler, Grundkredit-Bank Berlin 1997, S. 151–152; – Ursula Mattheuer-Neustädt: *Bilder als Botschaft*, 1997, S. 125 f.
 - 25 D. Gleisberg (wie Anm. 18), 1977, S. 7; ferner C. Zuschlag: »Hinter den sieben Bergen«, in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument* (Festschrift für Hans E. Mittag) hg. von A. Tietenberg, München 1999, S. 219 f., der an die Freiheitsstatue in New York dachte, aber das Gedicht von 1968 legt klar den Gedanken an den »Prager Frühling« nahe, der mit Panzern beendet wurde (*Äußerungen*, 1990, S. 19 das Gedicht »Hinter den 7 Bergen«).
 - 26 José Ortega y Gasset: Velazquez, Zürich 1953, S. 28.