

Ausstellung

Bilder traumatischer Taten

Bernhard Heisig und Breslau. Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 24.5.–14.9.2025. Katalog hg. von Agnes Tieze. Regensburg, Ostdeutsche Galerie 2025.
160 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-89188-149-1. € 18,50

Prof. Dr. Dr. h. c. Martin Thurner
Martin-Grabmann-Forschungsinstitut für Mittelalterliche
Theologie und Philosophie
Ludwig-Maximilians-Universität München
thurner@lmu.de

Bilder traumatischer Taten

Martin Thurner



Der erste Eindruck war überwältigend: Kaum öffnete sich die Tür zum Schauraum, wurde der Besucher in der – wohl um der Kontrastwirkung etwas unterkühlt betitelten – Ausstellung *Bernhard Heisig und Breslau* gleich von dem ebenso großformatigen wie farbintensiven Bild *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder* | Abb. 1 | in Bann genommen, gleichsam hineingezogen in dessen bis zum Bersten gespannte formale und inhaltliche Dynamik. Man spürte gleich: Hier geht es nicht bloß um das objektive historische Faktum, dass der Maler eben vor 100 Jahren in dieser Stadt geboren wurde, sondern um ein Sinnbild für eine tiefere, ja abgrundtiefe menschliche Erfahrung, die in der Kunst zum Ausdruck kommt.

Doch gemäß der Interpretationsmaxime „begreifen, was mich ergreift“ (Emil Staiger) zunächst der Reihe nach: Von seinem Stiftungsauftrag her widmet sich

das 1966 gegründete Kunstforum Ostdeutsche Galerie nicht etwa den Gebieten der ehemaligen DDR, sondern der Kunst-Kultur der vormals deutsch geprägten Gegenden im östlichen Europa, in Tradition und Gegenwart. Die Ausstellung wurde dort nicht deshalb konzipiert, weil Heisig ein ‚DDR-Maler‘ war, sondern weil mit dem bis 1945 deutsch geprägten und von da an polnischen ‚Breslau‘ ein Thema in den Mittelpunkt seiner Kunst kommt, in dem sich auch die Zielsetzung des Museums konzentriert. Für das Timing spielte aber nicht nur das Gedenken an Heisigs 100. Geburtstag eine Rolle, sondern auch die prosaische Tatsache, dass das eingangs genannte Bild sich derzeit (wie lange?) noch als Leihgabe des Lindenau-Museums Altenburg im Regensburger Museum befindet. Als weiteste Klammer des Projektes soll man sich aber auch das Weltkriegs-Ende mit der Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945, vor nun 80 Jahren, bewusst halten. Breslau wurde nur zwei Tage vorher, am 6. Mai 1945, von den sowjetischen Truppen eingenommen, nachdem NS-Gauleiter Karl Hanke die Verteidigung der Stadt als „ein Bollwerk im Kampf gegen den Bolschewismus“ (Kat., 19) angeordnet hatte – ein aussichtsloses Unterfangen, das zur vollständigen Zerstörung der Breslauer Innenstadt führte.

Täter und Opfer zugleich

Die besondere Zusitzung der gezeigten Bilder geht auf die außergewöhnliche Tatsache zurück, dass Bernhard Heisig (1925–2011) nicht nur Opfer der kriegsbedingten Zerstörung und Einnahme Breslaus wurde, sondern als 17-jähriger Freiwilliger selbst Teil jener SS-Truppen war, welche dann drei Jahre später die zur ‚Festung‘ erklärte Stadt verteidigten. Die malerische Auseinandersetzung mit den Mörtern seiner Heimatstadt gewinnt so die Qualität einer Konfrontation mit eigener Verblendung und Schuld.



| Abb. 1 | Bernhard Heisig, Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder, 1969/77. Öl/Lw., 178 × 170 cm. Altenburg, Lindenau-Museum, Inv.nr. 2222. Kat., S. 73. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

Das erklärt individuell den traumatischen Charakter der Darstellungen, weil sie ein inneres Dilemma äußerlich ins Bild zu bannen versuchen, von dem der Künstler selbst offenbar zeit seines Lebens nicht loskommen konnte. Die Malerei dokumentiert hier also einen psychologischen Prozess, der eigentlich auch in der kollektiven Psyche des deutschen Volkes hätte stattfinden müssen. Doch was Letzteres betrifft, so dominierte in beiden Staaten Nachkriegs-Deutschlands ein anderer psychologischer Mechanismus: die Verdrängung. So besteht die Tragik der Figur Heisigs nicht nur darin, dass er eben dieses unlösbare Dilemma zu bearbeiten hatte, sondern dass er damit nicht nur in Ost, sondern auch in West, ziemlich einsam auf weiter deutscher Flur stand. Im Unterschied zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg sind nach dem Zweiten die Künstler wirklich rar, die sich mit ihrer eigenen Täterschaft auseinandersetzen, wohl weil die Zerstörung nicht nur auf die Schlachtfelder begrenzt war, sondern bis in die eigenen privaten Wohnzimmer wütete. Was für Heisig problematisch war, können wir

heute nur bewundern – und dort monieren, wo es immer noch fehlt.

Wie langwierig der Prozess dieser Erinnerungsaufarbeitung war, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Heisig erst 1968, also gut ein Vierteljahrhundert später, den Komplex ‚Breslau‘ zum expliziten Thema seiner Bilder macht. Das hat auch mit seinem Werdegang in einer anderen deutschen Diktatur zu tun, zu der er ebenso in einem nicht widerspruchsfreien Verhältnis stand. Das Jahr 1968 stellt in der Biographie Heisigs insoweit eine Zäsur dar, als er in diesem Jahr von seiner seit 1956 innegehabten Professur an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, deren Rektor er seit 1961 sogar mehrmals zeitweilig war, zurückgetreten ‚wurde‘. Der Grund war, dass sich die dort neu formierende, später so genannte ‚Leipziger Schule‘ immer mehr vom staatlich verordneten sozialistischen Realismus entfernte und zu einer ganz eigenen, psychologisierend-expressiven Malweise befreite, welche die Brüche und Konflikte in Individuum und Geschichte ins Bild brachte – und daher gleich offiziell des Pessi-



| Abb. 2 | Bernhard Heisig, Meine Mutter vor brennender Stadt (Mutterbildnis I), 1976. Öl auf Hartfaser, 122 × 84 cm. Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Inv.nr. MO102051. Kat., S. 109. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

mismus, Formalismus und der westlichen Dekadenz bezüglich wurde.

Umso erstaunlicher ist es, dass *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder* von einem öffentlichen Museum in der damaligen DDR, in dessen Besitz es sich noch heute befindet, angekauft und ausgestellt wurde – es gab offenbar mutige Direktoren. Denn der ‚Antifaschismus‘ war zwar für das Selbstverständnis der DDR(-Ideologie) konstitutiv, jedoch beschränkt auf die Erinnerung an den kommunistischen Widerstandskampf, nicht etwa auf die Opfer oder gar die Täter im Bereich des späteren DDR-Regimes bezogen. Wenn Heisig in seinen Breslau-Bildern die deutschen Akteure als Mörder zeigt, und nie direkt die

kommunistischen Invasoren, so kann diese, dann ja in(folge) der Tat als Geschichtspessimismus inkriminierte Einstellungsoptik durchaus auch als subversiver Widerstand gegen die zeitgleiche DDR-Erinnerungspolitik gesehen werden, die mit ihrem nach vorne gerichteten Blick quasi ein Erinnerungsverbot war und eine Auseinandersetzung mit individueller Schuld ablehnte (vgl. hierzu den Überblick von Birgit Müller, *Erinnerungskultur in der DDR*, Bundeszentrale für politische Bildung, 26.08.2008 ↗ mit weiteren Literaturhinweisen und insbesondere den von Werner Bergmann, Rainer Erb und Albert Lichtblau herausgegebenen Sammelband *Schwieriges Erbe. Der Umgang mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Österreich, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M./New York 1995).

Auffällig wird in dieser Hinsicht, dass eine Opfergruppe in den Breslau-Bildern nicht ausdrücklich kenntlich erscheint, für welche die DDR ebenfalls keine Verantwortung übernehmen wollte: Aus der jüdischen Gemeinde in Breslau stammte etwa die Philosophin Edith Stein, die als Karmeliter-Nonne 1942 in den Gaskammern von Auschwitz ermordet wurde. Wusste Heisig davon? Jedenfalls wird (erst) ab 1987 der Holocaust explizit zu einem bestimmenden Thema seiner künstlerischen Produktion.

Generationensprünge und familiäre Tragik

Die Eindruckskraft von Heisigs Breslau-Bildern röhrt auch daher, dass er in ihnen ein Bildvokabular gewinnt, welches er in weiteren Werken zur Anwendung bringen kann, um Krieg und Gewalt nicht nur als punktuelles historisches Geschehen zu illustrieren, sondern als ein diachrones menschliches Verhängnis sichtbar zu machen. Dies gelingt, indem Heisig diese universale Dimension wie selbstlaufend von seiner individuellen Erfahrung her ableiten kann, indem er sein Kriegstrauma in demjenigen der Generationen seiner Mutter und seines Sohnes spiegelt.

In den meisten der etwa zehn Porträts | Abb. 2 | ist seine Mutter vor dem Hintergrund der apokalyptisch brennenden Stadt Breslau dargestellt, stets mit un-



| Abb. 3 | Bernhard Heisig,
Der Kriegsfreiwillige,
1982/84/86. Öl/Lw., 150 ×
120 cm. Berlin, Galerie
Brusberg. Kat., S. 137.
© Bonn, VG Bild-Kunst
2026 ↗

bestimmt zur Seite gewendetem Blick und mit fast geschwollenen (Arbeits-)Händen, die häufig wie zum Gebet ineinander gefaltet sind. Diese Gesten veranschaulichen eine andere psychologische Art der Trauma-Reaktion, die nicht wie Heisigs Malerei zu einer „Wut der Bilder“ (Eckhart Gillen) ausbricht, sondern still (in sich?) abgekehrt sistiert – in resignativer Trauer über Unwiederbringliches oder in religiöser Kontemplation der Möglichkeit einer inneren Erlösung? Beide Perspektiven sind denkbar: Heisig als selbsterklärter Atheist malt eben (s)eine Mutter, die bekennende katholische Christin war.

Würde man nur den Titel kennen, so erwartete man im ausgestellten Bild *Der Kriegsfreiwillige* (1982/1984/1986) | Abb. 3 | ein Selbstporträt des

Malers in seiner ‚Hitler-Jugend‘-Zeit. Das mag hier auch mitschwingen, doch der näherliegende ikonographische Anknüpfungspunkt ist ein 1981 vorausgehendes, in der Ausstellung daneben platziertes Werk *Begegnung mit Bildern* | Abb. 4 |, in dem Heisig vor dem Hintergrund mit Zitaten aus Otto Dix’ Erster-Weltkrieg-Triptychon *Der Krieg* (1929–1932) | Abb. 5 | seinen Sohn Walter porträtiert – in Uniform der Nationalen Volksarmee der DDR. Optisch führte dieser Anblick beim Vater offenbar zu einer Art Re-Traumatisierung. Denn unverhohlen bewusst knüpfte dieses Design an preußische Vorlagen an, die ihrerseits in den Uniformen der Hitler-Wehrmacht zitiert wurden. Momenthaft erschreckt erblickt Heisig in dieser ‚Uniformierung‘ sich oberflächlich bekämpfen-

der, im fatalen Kern aber ablösender militaristischer Ideologien das generationenübergreifende Unheil der Verstrickung in Krieg und Gewalt, vor dem er (seinen Sohn) eben durch *Begegnung mit Bildern* abschreckend zu bewahren sucht.

Vom Mythos zur hypostasierten Kriegsdienstverweigerung

Im schonungslosen Blick auf die auch die Gegenwart bestimmende Gewaltgeschichte scheut Heisig konsequenterweise auch nicht davor zurück, den preußischen Militarismus ikonoklastisch zu stürmen. Dieses die gesamtdeutsche Identität mitbestimmende Momentum steht insofern zu ‚Breslau‘ auch in einem regionalen Zusammenhang, als ja Schlesien 1741 vom Preußenkönig Friedrich II. erobert wurde. Seit 1976 dringen Preußen und Friedrich als verstörnde Bildmotive in das Werk Heisigs immer wieder an



| Abb. 4 | Bernhard Heisig, Begegnung mit Bildern, 1981. Öl/Lw., 101 × 80 cm. Berlin, Staatl. Museen, Neue Nationalgalerie. Kat. S. 135. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗



| Abb. 5 | Otto Dix, Der Krieg (Triptychon), 1929–32. Mischtechnik auf Sperrholz, 204 × 468 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Inv.-Nr. 3754. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

| Abb. 6 | Bernhard Heisig, Preußischer Soldatentanz I, 1978–79. Öl/Lw., 165 × 150 cm. Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Inv.nr. 10415. Kat., S. 123. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗



zahlreichen Stellen ein. Im Ausstellungsstück *Preußischer Soldatentanz I* (1978–79) | Abb. 6 | formt ein nicht mehr individuell zu diversifizierendes Knäuel von Soldatenleiber-Fragmenten – in objekthafter Degeneration vermengt mit Bajonetten, Pickelhauben und Schlachttrompeten – eine Pyramide, also das ‚unsterbliche‘ Macht- und Herrschafts-Symbol seit der Frühzeit der Pharaonen.

So berührt Heisigs malerische Kriegs-Trauma-Bewältigung durchaus auch mythische und religiöse Archetypen, auch wenn er sich selbst deswegen weder dem Expressionismus noch dem Surrealismus zurechnen würde. Den bewegendsten Höhepunkt dafür veranschaulicht das aus der Nationalgalerie Berlin für die Ausstellung gewonnene Bild *Christus verweigert den Gehorsam II* (1986–88). | Abb. 7 | Wird hier die Kriegsdienstverweigerung gar zu einem religiösen

Akt, wenngleich im Sinne einer negativen Dialektik, welche die Gegensätze in einer bewusst unversöhnlich offen bleibenden Weise aufeinander bezieht? Die Titelfigur erscheint im Bild gedoppelt: einmal als der verblichene Gekreuzigte im schwarzen Hintergrund und dann dominierend nach vorne ausbrechend in einer Gestalt, die durch Seitenwunde und Stachelkrone zwar mit Christusattributen bestimmt wird, sich durch die vom Hals hängende Erkennungsmarke aber auch als Soldat erweist. Verweigert hier Christus seinem Vatergott den Gehorsam, weil er es alles andere als nachvollziehen kann, dass der Schöpfergott „alles so weise eingerichtet“ habe, wie es in dem in die Malerei eingewebten Spruchband heißt – oder stellt sich der Kriegsdienstverweigerer bewusst in die Nachfolge des pazifistischen Evangeliums des Gekreuzigten? Nicht nur dieses, sondern viele seiner



| Abb. 7 | Bernhard Heisig, Christus verweigert den Gehorsam II, 1986–88. Öl/Lw., 141 × 281 cm. Berlin, Staatl. Museen, Neue Nationalgalerie, Inv.nr. A IV 629. Kat., S. 138/139. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗

Bilder hat Heisig in mehreren Fassungen gemalt und nie gefirnißt, sodass er auch an vermeintlich ‚fertigen‘ Bildern immer wieder Übermalungen vornahm, häufig sogar noch im Museum und sehr zum Missfallen der beherbergenden Institution (vgl. dazu den Beitrag von Agnes Tieze im Katalog, 57–67, in dem sie ausführlich auch auf die verschiedenen Fassungen der *Festung Breslau* eingeht). Wenn schon das Bild unfertig bleibt, so kann erst recht nicht eine bestimmte Interpretation die letztgültige sein. Die extreme Ambivalenz des Christus-Bildes verweist daher auf etwas für die Kunst Heisigs Grundsätzliches: Was in seinen Bildern zum Ausdruck drängt, kann nicht abgeschlossen werden, weil es eben das traumatische Dilemma individueller und gesamt menschlicher Gewaltgeschichte selbst ist.

Malerei als Trauma-Bearbeitung

Dieser Charakter von Malerei als individual- und kollektivpsychologischer Arbeit manifestiert sich besonders in den in der Ausstellung gezeigten ‚Atelierbildern‘. Hier präsentiert Heisig, eben gar nicht im Sinne von ‚Historienmalerei‘, sondern synchron und multi-lokal, „polyfokal“ und „polyvalent“ (dieses für Heisig spezifische Darstellungsprinzip wird herausgearbeitet im Katalogbeitrag von Bernhard Maaz, Polyvalenz ist Prinzip. Bernhard Heisig im Strom der Moderne, 33–50), häufig auch als Bild im Bild, dicht gedrängte Szenerien, die als Chiffren für (ihn) bedrängende

Traumata wirken. So wird Geschichte zum multiplen Alpträum. Im in der Ausstellung gezeigten Gemälde *Die Ardennenschlacht* (1978–81) | Abb. 8 | kommt derart auch das Titel-Ereignis als fast surreale Imagination ins Bild, in der ein entblößter Soldat bewusstlos mit einem Spielzeug-Panzer hantiert, während über ihm die Schlachtruppen hereinbrechen und unter ihm ein (Wohnzimmer-)Teppich liegt, unter den die Opfer und damit das ganze Geschehen ‚gekehrt‘ werden (zur Aufdeckung dieser Verdrängung vgl. den Katalogbeitrag von Eckhart Gillen, Bernhard Heisig auf der Suche nach einer Sprache für das Trauma des „unbelehrbaren Soldaten“, 11–32).

Indem Heisig diese Verdrängungsmechanismen in seinen Bildern gegen sich wendet, zeigt er, dass er sie nicht mehr mitmachen will, zu welchem Preis auch immer, innerlich-psychologisch wie äußerlich-politisch. Wahrscheinlich ist es diese gewagte Kraft, die den Betrachter in der Ausstellung derart unmittelbar überwältigt, und der er im Rundgang mehr und mehr auf die Spur kommen kann. So geben Heisigs Werk allgemein und die Ausstellung im Besonderen vielleicht auch eine Antwort auf das Verdikt von Theodor W. Adorno: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (*Gesammelte Schriften* 10/1, Darmstadt 1977, 30). Wird das unvorstellbare Grauen durch die Ästhetisierung auch und gerade in der farbigen Sinnlichkeit der Malerei nicht noch mehr verharmlost, als in den Schwarz/Weiß-Buchstaben

der Literatur? Dem kann man nur entgehen, wenn ein Kunstwerk jene Qualität erreicht, die am antiken Anfang der europäischen Kulturgeschichte schon Aristoteles in seiner Poetik für die Tragödie bestimmt eingefordert hatte: Notwendig ist eine „Nachahmung (*mimesis*) [...], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*katharsis*) von derartigen Erregungszuständen bewirkt“ (übers. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1992, 5). Heisigs ‚Breslau‘-Bilder wollen wohl diese kathartische Wirkung erzielen.

Die umfangreichste aktuelle Publikation samt bisher umfassendster biographischer Quellen-Dokumentation, der von Heiner Köster herausgegebene Gedenkband *Bernhard Heisig zum 100. Geburtstag* (Leipzig 2025) trägt den Haupttitel *Erinnern und verantworten*. Damit ist die Intention von Heisigs Kunst denkbar knapp und treffend umschrieben: Sie ist mimetisch, kathartisch und damit letztlich in einem sehr ursprünglichen Sinne ethisch (zum Forschungsstand vgl. zuletzt April A. Eisman, *Bernhard Heisig and the Fight for Modern Art in East Germany*, Rochester 2018 und die einordnende Rez. von Karl-Siegbert Rehberg, Auf der Suche nach der Wahrheit: Bernhard Heisig und der Sozialistische Realismus in der DDR, in: *Kunstchronik* 73/3, 2020, 137–143; *Bernhard Heisig. Das Welttheater eines deutschen Malers in sechs Akten*, hg. v. Dieter Brusberg, München 2014; *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*. Ausst.kat. Museum der bildenden Künste Leipzig u. a., hg. v. Eckhart Gillen, Köln 2005). Da man diese besondere künstlerische Aura der traumatischen Spuren historischer Abgründe eigentlich nur vor den Originalen selbst erleben kann, bleibt zu wünschen, dass die Ausstellung *Bernhard Heisig und Breslau* viele Besucherinnen und Besucher gefunden hat und viele Nachfolgeereignisse finden wird (derzeit: *Bernhard Heisig. Malerei als Ereignis. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag*. Angermuseum Erfurt, 12.10.2025–1.3.2026).



| Abb. 8 | Bernhard Heisig, *Die Ardennenschlacht*, 1978–81. Öl/Lw., 200 × 150 cm. Berlin, Staatl. Museen, Neue Nationalgalerie, Inv.nr. B 1256. Kat., S. 125.
© Bonn, VG Bild-Kunst 2026 ↗