

Für Camus ist Sisyphos der „Held des Absurden“ und der Mythos „tragisch, weil sein Held bewußt ist“. Die Phantasie vollzieht die immer wiederkehrende Handlung des Mythos nach, bis zu dem Punkt, an dem der Stein vom Gipfel wieder herunterrollt und Sisyphos sich an den Abstieg macht „zu der Qual . . ., deren Ende er nicht kennt“. Das ist „die Stunde des Bewußtseins“, denn:

„Worin bestünde tatsächlich seine Strafe, wenn ihm bei jedem Schritt die Hoffnung auf Erfolg neue Kraft gäbe? Heutzutage arbeitet der Werktätige sein Leben lang unter gleichen Bedingungen, und sein Schicksal ist genauso absurd. Tragisch ist es aber nur in den wenigen Augenblicken, in denen der Arbeiter bewußt wird.“<sup>673</sup>

Doch das Bewußtsein, „das seine eigentliche Qual bewirken sollte“, bedeutet gleichzeitig auch die Überwindung seines Schicksals. Denn: „Sein Schicksal gehört ihm. Der Fels ist seine Sache.“ Das ist die positive Seite im Fluch des Sisyphos, nun ist er „Herr seiner Zeit“. Und wieder kommt der Moment des Abstiegs:

„Gerade in diesem Augenblick, in dem der Mensch sich wieder seinem Leben zuwendet (ein Sisyphos, der zu seinem Stein zurückkehrt), bei dieser leichten Drehung betrachtet er die Reihe unzusammenhängender Taten, die sein Schicksal werden, seine ureigene Schöpfung, die in seiner Erinnerung geeint ist . . . Dieses Universum, das nun keinen Herrn mehr kennt, kommt ihm weder unfruchtbar noch wertlos vor. . . . Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“<sup>674</sup>

Mattheuer dachte in drei wichtigen Bildern über Sisyphos und sein Verhältnis zum Stein nach. Das erste Bild dieser Reihe ist „Die Flucht des Sisyphos“ aus dem Jahr 1972 (Taf. 11a). Vor einem Unheil verkündenden Himmel wendet sich Sisyphos in Arbeiterkluft von seinem der Erdkugel ähnelnden Stein ab und flieht mit großen Sprüngen Richtung Tal, wo sich am Fuß des Berghangs in einem Bogen menschliche Siedlungen erstrecken. Was mit dem Stein passiert, bleibt offen. Der Imagination des Betrachters bleibt es überlassen, sich vorzustellen, ob der riesige, vom rechten Bildrand angeschnittene Stein ins Tal rollt und dort eventuell die menschlichen Behausungen unter sich begräbt, womit der Fluch des Sisyphos zu einem doppelten würde. Das Für und Wider des Befreiungsaktes hat einen Zeugen, dessen Ambivalenz das Thema fortführt. Einerseits ballt er die Faust zum Widerstand, andererseits verbirgt er sein Gesicht hinter der Schafsmaske der Unbeteiligt-heit<sup>675</sup> und entzieht sich damit wie der fliehende Sisyphos der Verantwortung.

Das zweite Bild „Sisyphos behaut den Stein“ aus dem Jahr 1974 (Taf. 11b) scheint „die produktive Alternative“<sup>676</sup> zu der Flucht im ersten Bild darzustellen. Der nun nicht mehr proletarisch gekleidete Sisyphos hat den ewigen Kreislauf unterbrochen und behaut den durch einen Baumstamm am Herunterrollen gehinderten Stein mit Hilfe von Hammer und Meißel. Angesiedelt ist die Szene auf einem Berghang in schrottplatzähnlicher Umgebung, Hinweis auf die „Wegwerf-Gesellschaft“, die laut Mattheuer produziert „und den baldigen Verschleiß schon“ einplant<sup>677</sup>. An der Bergkante stehen drei Männer hinter einem Geländer und beobachten das Geschehen, im Hintergrund rauchen Industrieschornsteine. Aus dem

#### *Antike und christliche Mythen für Gegenwartsthemen*

Nach dieser Mythologie der gescheiterten Revolutionen wenden wir uns nun der Hinterfragung der eigenen gesellschaftlichen Wirklichkeit mit Hilfe antiker und christlicher Mythen durch einige Künstler der DDR zu.

Wolfgang Mattheuer, „einer der eigenwilligsten und selbständigsten Bild-Erfinder in der DDR-Malerei“<sup>668</sup>, der in seiner Malerei Einflüsse der Romantik, besonders von Caspar David Friedrich, der Neuen Sachlichkeit und des Surrealismus verarbeitet<sup>669</sup>, rezipierte zu Beginn der siebziger Jahre den Mythos von Sisyphos, „dem der Absurdität und des sinnlosen Wiederholungszwanges“<sup>670</sup>, um sich mit dem Sinn der Arbeit auseinanderzusetzen. 1980 machte er dazu folgende Anmerkung:

„Der Stein, der Fluch, des Sisyphos verändert nichts. Er macht den Berg nicht höher, nicht begehbarer, nicht grüner, nicht blanker. Es bleibt alles, wie es ist, wenn er den Stein hochstemmt und der herunterrollt. Diese Aktion ist sinnloses Tun, wenn man die Strafe der Götter nicht eine sinnvolle nennen will. Die Gefühle des S. beim Raufschuften und beim leichten Runtergehen zum wieder Raufschuften beschäftigten uns.“<sup>671</sup>

Diese Äußerung verweist auf den möglichen philosophischen Hintergrund, nämlich auf den „Mythos von Sisyphos“ von Albert Camus. Dieser „Versuch über das Absurde“ beleuchtet mit den Abschnitten „Der ewige Rebell“ und „Fluch und Seligkeit“ die Ambivalenz von Sisyphos Schicksal.

„Die Götter hatten Sisyphos dazu verurteilt, unablässig einen Felsblock einen Berg hinaufzuwälzen, von dessen Gipfel der Stein von selbst wieder hinunterrollte. Sie hatten mit einiger Berechtigung bedacht, daß es keine fürchterlichere Strafe gibt als eine unnütze und aussichtslose Arbeit.“<sup>672</sup>

behauenen Stein schält sich eine riesige geballte Faust heraus, „das ‚Trotz alledem‘ des Widerstands“<sup>78</sup>. Hier „wird der notwendige Einspruch gegen die Entfremdung der Arbeit nicht mehr als pure Verweigerung, sondern als Umwandlung der entfremdeten Arbeit in eine produktive und kreative, der Menschheit dienende Tätigkeit formuliert“. Der Mythos wird umgekehrt, Sisyphos nimmt wie bei Camus „sein Schicksal selbst in die Hand“ und verwandelt sich bei Mattheuer zu Prometheus, dem „Menschenbildner“<sup>79</sup>, der „aus dem Felsbrocken das Zeichen des neuen, befreiten Menschen“<sup>80</sup> meißelt. Auch weitere Aspekte des Prometheus-Mythos werden in dem Bild angesprochen. Bekanntlich stahl Prometheus den Göttern das Feuer und brachte es den Menschen. In der Folge steht das beherrschte Feuer für die Beherrschung der Natur durch die Zivilisation und die menschliche Produktivität. Nicht umsonst sind in den frühen Arbeiterdarstellungen der DDR-Kunst meist rauchende Fabrikschornsteine im Hintergrund zu sehen, ein Motiv, das in diesem Bild wieder aufgenommen wird, nur daß ihr schwefelgelber Rauch förmlich den Himmel über der ebenfalls verwüsteten Landschaft frißt, eine kritische Anmerkung zu den Folgen der fortgeschrittenen und rücksichtslosen Industrialisierung und damit auch zum Weg der DDR, dem sich der Künstler hier mit produktivem und noch hoffnungsvollem Widerstand entgegenstellt.<sup>81</sup>

In dem Bild „Der übermütige Sisyphos und die Seinen“ aus dem Jahr 1976 (Taf. 12a) ist die Schafsmaske abgeworfen und die Zuschauer gehen zur Aktion über. Eine wild den Berg hinuntertrampelnde und fäusteschwingende, als Arbeitertypen ausgewiesene Gruppe von Männern, die von einer Frau angefeuert wird, zusammen ergeben sie wieder die symbolische Zahl zwölf, tritt den nun die Züge eines Denkmalkopfes tragenden Stein in die Tiefe, so daß er dem Betrachter förmlich entgegenfliegt. Angesiedelt ist die Szene in einer steilen, vulkanischen Berglandschaft, in der Ferne erkennt man zwei schneebedeckte Gipfel, über denen eine weiße und schwarze Wolke wie Zeichen im Himmel stehen. Aber der kollektive Befreiungsakt kann nur eine Atempause im Kreislauf des Absurden schaffen, denn rechts im Mittelgrund des Bildes „wuchtet Sisyphos im roten Hemd seinen Stein weiter in der seit alters eingeschliffenen Rinne nach oben“<sup>82</sup>.

Analog zur Uneindeutigkeit der Mythen, bleibt bei den Sisyphos-Bildern offen, ob Mattheuer die Theorie des Sozialismus nachvollzog, bei der sich der Arbeiter von der Ausbeutung im kapitalistischen System befreit, um im Sozialismus als Eigentümer der Produktionsmittel im Einklang mit der Gesellschaft selbstbestimmt und produktiv tätig zu sein oder ob er Zweifel an der gesellschaftlichen Wirklichkeit der DDR anmelden wollte, ein Beispiel für die schon erwähnte „Polyvalenz“ der Bildaussage, bei der mehrere Lesarten möglich sind.

Die Zweifel verstärkten sich, die Hoffnung schwand, davon zeugen auch die Stürze des Ikarus in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Der Mythos von Ikarus wurde in der Malerei der DDR in den siebziger Jahren häufig rezipiert, am Beginn als Synonym für Fortschritt und Erfindung, mit zunehmendem Pessimismus richtete sich der Blick der Künstler jedoch eher auf das tragische Ende des Flugversuchs: Absturz und Tod, Strafe für Leichtsinns und Hybris.<sup>83</sup> Der Mythos von Ikarus und seinem Vater Daidalos, einem berühmten Erfinder aus Athen, erzählt von ihrem Befreiungsversuch aus dem Labyrinth von Kreta, in dem sie wegen eines Verrats von Daidalos gefangen gehalten wurden. Der einfallsreiche Vater baute für sich und seinen Sohn Flügel aus Federn und Wachs, mit denen sie entkommen konnten. Trotz der Warnungen seines Vaters flog Ikarus aus Freude

am Fliegen und Übermut zu nahe an die Sonne heran, das Wachs schmolz und er stürzte kopfüber ins Meer.<sup>84</sup>

Mattheuer, den an „vielen Mythen und Historien“ interessierte, „welche Bedeutung sie noch für uns haben, wie sie uns helfen können als Träger von noch nicht gelösten Problemen und Konflikten, für mich speziell also als Träger von Bildideen“<sup>85</sup>, transponierte auch diese mythische Erzählung in die Gegenwart und ließ in seinem Bild „Sturz des Ikarus I“ aus dem Jahr 1976 (Taf. 13a) eine mit einem aufblasbaren Pinguin<sup>86</sup>, der mit seinen verkümmerten Schwingen ein Symbol für Flugunfähigkeit schlechthin ist, verbundene Figur kopfüber in die Tiefe stürzen. Dort liegt weit ausgebreitet in der Vogelperspektive stellvertretend für die menschliche Zivilisation eine Großstadt, über der, auch das als Zeichen des Unheils zu werten, begleitet von fahlgelbem Licht links im Hintergrund gerade ein schwerer Gewitterregen niedergeht. Dieser „Ikarus . . . wurde von seiner eigenen Hybris zu Fall gebracht. Er hatte sich mit durchaus untauglichen Mitteln in die Lüfte gewagt“, konstatierte Heinz Schönemann.<sup>87</sup>

Im Nachtbild „Sturz des Ikarus II“ aus dem Jahr 1978 (Taf. 13b) verlegte Mattheuer die Tragödie in eine durch eine Bergkette und einen davorliegenden Fluß angedeutete Landschaft, in der nur eine blaue Lichterkette auf die Zivilisation verweist. Die stürzende Hauptfigur wird hier zu „einer beängstigenden Symbiose von Mensch und Technik“<sup>88</sup>. Der behelmte Raumfahrer ist mit seiner Raumkapsel, an deren Seite der Ikarusflügel zitiert wird<sup>89</sup> und aus deren Heck Flammen schlagen, verwachsen, auch die nach beiden Seiten ausgesandten Notsignale können den Untergang des einsam auf die Erde Zurasenden nicht verhindern. Deutlicher als in dem vorigen Beispiel wird hier auf die Hybris von Technik und Industrialisierung und ihre möglichen Folgen verwiesen.

Christa Wolf sprach diese Gedanken und auch die Hilflosigkeit des Künstlers in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen anlässlich einer Tagebuchnotiz vom Februar 1981 aus:

„Wem soll man sagen, daß es die moderne Industriegesellschaft, Götze und Fetisch aller Regierungen, in ihrer absurden Ausprägung selber ist, die sich gegen ihre Erbauer, Nutzer und Verteidiger richtet: Wer könnte das ändern. Der Wahnsinn geht mir nachts an die Kehle.“<sup>90</sup>

So wie Ikarus weiter als Anmerkung im Werk von Wolfgang Mattheuer auftaucht, findet er sich auch in vielen Bildern von Bernhard Heisig. Explizit benannt ist er in dem Bild „Sterbender Ikarus“ von 1978/79 (Taf. 12b). Dort stürzt der schreiende Ikarus rücklings vor einem großen gelben Sonnenball ab. Im Mittelgrund des Bildes erhebt sich der Turm von Babel, auch er ein häufiges Zitat bei Heisig, als „Symbol des Hochmuts und der Maßlosigkeit“<sup>91</sup>. Der alttestamentarische Mythos des Turmbaus zu Babel erzählt, wie die Menschen nach der Sintflut nach Osten zogen und dort eine Stadt und einen Turm bauten, „dessen Spitze an den Himmel reiche, damit wir uns einen Namen machen“. Gott bestrafte diesen Hochmut, indem er ihre Sprache verwirrte, so daß sie die Stadt nicht mehr weiterbauen konnten und in alle Länder zerstreut wurden.<sup>92</sup> Durch die Verbindung des antiken mit dem biblischen Mythos enthält Heisigs Bild also eine doppelte Warnung gegen die Hybris des Fortschrittsmythos, die in Bezug auf die DDR in Erfüllung ging: Das Bauwerk konnte nicht vollendet werden.

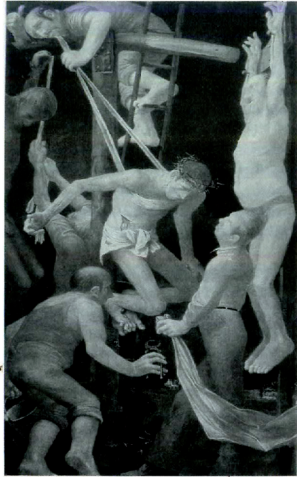


Abb. 48 Volker Stelzmann: Kreuzabnahme I, 1978/79

Volker Stelzmann wählte für die Artikulation seines Unbehagens eine Tragödie aus der christlichen Mythologie und so entstand 1978/79 die „Kreuzabnahme I“ (Abb. 48). Das schmale, hochformatige Bild war eines seiner wichtigsten Werke dieser Zeit. In einer nächtlichen Landschaft, bestimmt von warmen, dunklen Farbtönen, nimmt eine Art Baubrigade den toten Christus, der rechts und links von zwei weiteren Gekreuzigten flankiert wird, vom Kreuz. „Ihr Aktionismus drängt auf schnelle Erledigung eines unangenehmen Zwischenfalls, an dem sie selbst mitgewirkt haben“<sup>93</sup>, darauf deutet das reibungslose Zusammenspiel des unbeteiligt wirkenden Teams hin, „ihre Beziehung zum Getöteten ist die zu einem x-beliebigen Arbeitsgegenstand“<sup>94</sup>. „Das Christusmotiv steht für das Leiden“<sup>95</sup> des Künstlers an der Gesellschaft. Stelzmann geht es aber nicht nur um eine Anklage, sondern um die „alltägliche Mitschuld“ und Mitverantwortlichkeit des einzelnen, deshalb mischt sich der Künstler „stellvertretend für die Betrachter“<sup>96</sup> unter die Dargestellten, hier trägt der Arbeiter auf der Leiter oben am Kreuz mit der agitatorischen Daumen hoch-Gebärde seine Züge. Auch in diesem Gleichnis „verwirklicht sich . . . die Auffassung von Kunst als moralischer Kategorie“. Mythen und Symbole werden rezipiert und „so umgewandelt, daß sie zum Ausdruck der Weltanschauung des Künstlers werden“<sup>97</sup>. Aber auch Volker Stelzmann kapitulierte und verließ die DDR. 1986 zog er nach Westberlin. Nach einer Gastprofessur an der Frankfurter Städelschule 1987/88, wurde er 1988 als Professor an die Westberliner Hochschule der Künste berufen. Die abfälligen Reaktionen seiner Hochschullehrerkollegen, allen voran



Abb. 49 Mimmo Paladino: Ohne Titel (Tondo), 1985

Georg Baselitz, beschäftigten die deutschen Feuilletons eine Zeitlang<sup>98</sup> und w ein Vorgeschmack auf die Künstlerdebatten des Westens über den Osten nach Wende.



Taf. 11a Wolfgang Matheuer: Die Flucht des Sisyphos, 1972



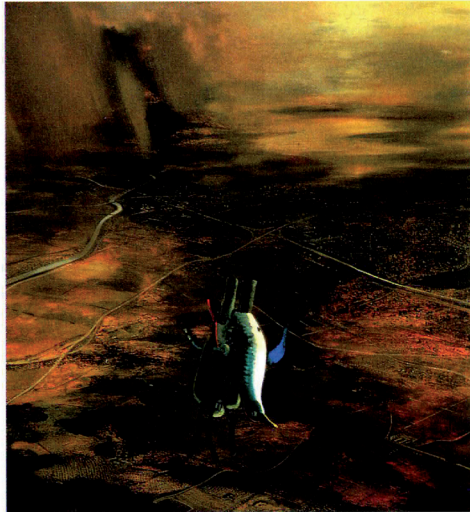
Taf. 12a Wolfgang Matheuer: Der übermütige Sisyphos und die Seinen, 1976



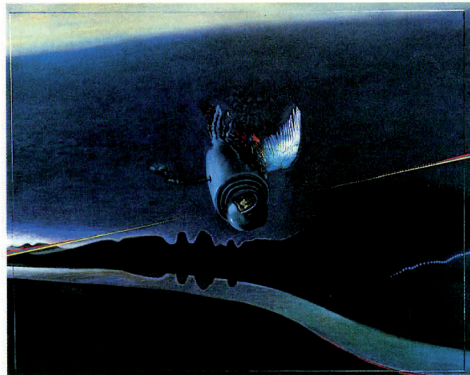
Taf. 11b Wolfgang Matheuer: Sisyphos behaut den Stein, 1974



Taf. 12b Bernhard Heisig: Sterbender Ikarus, 1978/79



Taf. 13a Wolfgang Mattheuer: Sturz des Ikarus I, 1976



Taf. 13b Wolfgang Mattheuer: Sturz des Ikarus II, 1978

*Die Sechziger Jahre*

- 1) Vgl. Geschichte der Deutschen. 1949–1990, S. 110, 116. Von Januar bis Juli 1961 waren ca. 50000, 1960 ca. 200000 und 1959 ca. 144000 Menschen aus der DDR geflüchtet.
- 2) Vgl. Geschichte der Deutschen. 1949–1990, S. 106, 122. Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 63.
- 3) Zitiert nach: Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 63.
- 4) Bernhard Koenen, 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung Halle, in einer Rede vor der Bezirksdelegiertenkonferenz, in: Neues Deutschland, 19. 12. 1962, zitiert nach: Kunstkombinat DDR, S. 49. Ansonsten vgl. S. 45–48. Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 66.
- 5) Willi Sitte: Meine ganze Kraft dem sozialistischen Realismus, in: Freiheit, 2. 2. 1963, vgl. Kunstkombinat DDR, S. 49.
- 6) Insgesamt wurden am ersten Kongrestag drei kritische Referate gehalten. Außer Fritz Cremer äußerten sich der Kunsthistoriker Hermann Raum zu Fragen der Rezeption des „Modernismus“ und Bernhard Heisig warnte vor „Provinzlerium und Stagnation. Die Künstler würden von der Kunstpolitik wie ‚Kinder‘ gehalten, die ‚nicht auf die Straße dürften‘.“ Diese Bemerkungen kosteten ihn die Stelle als Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. 1968 gab er seine Lehrtätigkeit vorübergehend ganz auf. Vgl. Kunstkombinat DDR, S. 52. Freya Mülhaupt: Biographische Dokumentation, in: Bernhard Heisig. Retrospektive, S. 101.
- 7) Fritz Cremer in seiner Rede auf dem V. Kongreß des VBKD 1964, zitiert nach: Kunstkombinat DDR, S. 53, 55.
- 8) Kunst der DDR 1960–1980, S. 19. Ansonsten vgl. Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979, S. 59. Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, S. 82. Kunstkombinat DDR, S. 56.
- 9) Vgl. Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 73, 74.

- 10) Freja Müllhaupt: Kulturpolitik zwischen bildender Kunst und Arbeiterklasse. Zum Problem der Produktion und Rezeption bildender Kunst in der SBZ/DDR bis zum VIII. Parteitag der SED 1971, in: Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, S. 73.
- 11) Vgl. Peter H. Feist: Der Mensch und seine Werke. Zum sozialistischen Realismus der sechziger Jahre, in: Dezentennium 2. Zwanzig Jahre VEB Verlag der Kunst Dresden, S. 15.
- 12) Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979, S. 60.
- 13) Vgl. Hubertus Gassner/Eckhart Gillen: Identifikation und Distanz im Arbeiterbild. Porträt und Gruppenbild des Arbeiters in der Malerei der DDR, in: Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, S. 151.
- 14) Vgl. Hubertus Gassner/Eckhart Gillen: Identifikation und Distanz im Arbeiterbild, a. a. O., S. 152, 153. Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 74.
- 15) Vgl. Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979, S. 67. Henry Schumann: Der Monteurer unserer Tage, in: Azet, 10. 4. 1965, zitiert nach: Weggefährten, Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten, S. 128. Kunst der DDR 1960–1980, S. 33. Martin Damus: Malerei der DDR, S. 209.
- 16) Vgl. Wolfgang Hürt: Willi Neubert, in: ders.: Junge bildende Künstler der DDR. Skizzen zur Situation der Kunst in unserer Zeit, S. 107, 108. Kunstkombinat DDR, S. 57.
- 17) Ullrich Kuhlirt 1973, zitiert nach: Weggefährten, Zeitgenossen, S. 146, 147.
- 18) Vgl. Hubertus Gassner/Eckhart Gillen: Identifikation und Distanz im Arbeiterbild, a. a. O., S. 153, 154. Martin Damus: Malerei der DDR, S. 209.
- 19) Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 78.
- 20) Helga Möbius: Überlegungen zur Ikonografie der DDR-Kunst, in: Weggefährten, Zeitgenossen, S. 364. Ansonsten vgl. Peter H. Feist: Der Mensch und seine Werke, a. a. O., S. 31.
- 21) Wolfgang Hürt: Willi Neubert, a. a. O., S. 110.
- 22) Vgl. Kunst der DDR 1960–1980, S. 26, 27. Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979, S. 62.
- 23) Vgl. Martin Damus: Malerei der DDR, S. 197, 198.
- 24) Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, S. 84.
- 25) Vgl. Ullrich Kuhlirt: Gemeinsamkeit von Kunst und Gesellschaft. Zur Kunst der DDR in den sechziger Jahren, in: Weggefährten, Zeitgenossen, S. 53.
- 26) Vgl. Peter H. Feist: Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein?, in: Bildende Kunst, 8, 1966, zitiert nach: Kunstkombinat DDR, S. 65.
- 27) Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979, S. 70.
- 28) Ullrich Kuhlirt: Gemeinsamkeit von Kunst und Gesellschaft, a. a. O., S. 54.
- 29) Vgl. Eckhart J. Gillen: Herkules am Schaltpult. Arbeiterdarstellungen 1951–1977, in: Aufbruch, Ankunft, Ausbruch, S. 39. Martin Damus: Malerei der DDR, S. 232, 234. Kunst der DDR 1960–1980, S. 30.
- 30) Vgl. Hubertus Gassner/Eckhart Gillen: Identifikation und Distanz im Arbeiterbild, a. a. O., S. 159.
- 31) Martin Damus: Malerei der DDR, S. 219, 220.
- 32) Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 83.
- 33) Vgl. Uwe M. Schneede: Willi Sitte, in: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, S. 177, 180.
- 34) Martin Damus: Malerei der DDR, S. 219.
- 35) Hubertus Gassner/Michael Nungesser: Entwürfe einer neuen Gesellschaft. Sowjetische Revolutionskunst, revolutionäre Kunst in Mexiko, in: Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2, S. 388.
- 36) Karin Thomas: Futurismus, in: dies.: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 82.
- 37) Portus Hulten: Futurist Prophecies, in: Futurismo & Futurismi, S. 20.
- 38) Zu dieser Gestik vgl. Interpretation des „Chemiearbeiters am Schaltpult“ von Willi Sitte weiter oben.
- 39) Zur Dreifaltigkeit in der christlichen Ikonographie: „Der einen Gestalt einerseits, der Dreigestalt andererseits stehen Versuche gegenüber, die D. als ein ‚Monstrum‘ wiederzugeben . . . : einen Oberleib mit einem dreigesichtigen Kopf, eine Gestalt mit einem Leib und drei Köpfen, ein Gebilde, bei dem aus einem Unterleib zwei oder drei Oberleiber erwachsen, endlich den Kopf mit den drei Gesichtern. Dieser Tricephalus kommt in vielen Kulturen vor. Das Christentum hat ihn aus der Antike übernommen.“ Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, S. 528. Ansonsten vgl. S. 532, 533.
- 40) Hubertus Gassner/Eckhart Gillen: Identifikation und Distanz im Arbeiterbild, a. a. O., S. 158.
- 41) Willi Sitte, zitiert nach: Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, S. 87.
- 42) Vgl. Kunst der DDR 1960–1980, S. 31.
- 43) Zirkel: „In der christlichen Ikonographie erhält Gottvater . . . als *architectus mundi* einen Z. in Anlehnung an die antik-mittelalterliche Vorstellung von der Welt als Kreis . . .“ Wörterbuch der Symbolik, S. 830.
- 44) Martin Damus: Malerei der DDR, S. 235.
- 81) Vgl. Zeugen des Jahrhunderts, S. 50.
- 82) Friedrich Möbius: Erkenntnis und Gestaltung, Bildende Kunst, 6, 1968, zitiert nach: Kunstkombinat DDR, S. 69, 70.
- 83) Hubertus Gassner: Die mythische Dimension in der Malerei. Am Beispiel von Wolfgang Matheuer und Walter Libuda, in: Zeitvergleich '88 13 Maler aus der DDR, S. 47.
- 84) Vgl. Heinz Schönemann: Wolfgang Matheuer, S. 75. Das Bild wurde im übrigen von Heinz Schönemann, der damals die Staatliche Galerie Moritzburg, Halle leitete, erworben. Dazu vgl. Zeugen des Jahrhunderts, S. 51.
- 85) Vgl. Martin Damus: Malerei der DDR, S. 206. Geschichte der Deutschen 1949–1990, S. 148. Nach der Konvergenztheorie tritt „durch die wissenschaftlich-technische Revolution . . . an die Stelle des Gegensatzes von Imperialismus und Sozialismus . . . eine einheitliche ‚moderne Industriegesellschaft‘“. Im Zusammenhang mit künstlerischen Äußerungen „wurden vor allem Auffassungen des französischen Philosophen Roger Garaudy“ . . . („Realismus ohne Ufer“) . . . „und des österreichischen Ästhetikers Ernst Fischer“ diskutiert. Sie sahen den Künstler in der „Funktion eines Kritikers . . . Beobachters und Skeptikers; ihm überantworteten sie eine Rolle des ‚Gewissens der Gesellschaft‘, das sich nicht an die ‚Fesseln‘ einer Ideologie binde.“ Die SED lehnte diese Theorien als „Revisionsismus“ ab. Vgl. Kunst der DDR 1960–1980, S. 18.
- 86) Kunstkombinat DDR, S. 68–70. Ansonsten vgl. Angelika Mertmann: Geschichte der Dresdner Kunstausstellungen, in: Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen: Informationen/ Neuerwerbungen 2, S. 28. VI. Deutsche Kunstausstellung, Katalog Malerei, Plastik, Grafik, nicht paginiert.
- 87) Vgl. Kunstkombinat DDR, S. 72. Willi Sitte 1945–1983, S. 18.
- 88) Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, S. 93.
- 89) Vgl. Martin Damus: Malerei der DDR, S. 200. Ausgebürgert, S. 54–60.
- 90) Das Pseudonym legte er sich nach dem Geologen und Eiszeitforscher Albert Penck Mitte der sechziger Jahre zu. Gerhard Richter verließ die DDR 1961, Georg Baselitz 1957. Vgl. Ausgebürgert, S. 156, 163, 76.
- 91) A. R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, Vorwort, S. 10. Ansonsten vgl. Ausgebürgert, S. 156. Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, S. 99.
- 92) Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, S. 98.
- 93) A. R. Penck im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, a. a. O., S. 10.
- 94) Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945, S. 97.
- 95) In einem Gespräch mit Dieter Koeppel am 10. Mai 1978, zitiert von Koeppel in: a.r.penck.Y. Zeichnungen bis 1975, Kunstmuseum Basel u. a. Orte, 1978, S. 20, Anm. 1, zitiert nach: Lucius Grisebach: „Ich sehe meine Arbeit nach wie vor als Bildforschung“, in: a.r.penck, S. 75.