

Christoph Zuschlag

Hinter den sieben Bergen

Wolfgang Mattheuer – Malerei als Selbstbefragung

Es gibt keinen wahren Sinn eines Textes. Der Autor hat hier keine Autorität. Was immer er hat sagen wollen: er hat geschrieben, was er geschrieben hat. Einmal publiziert, ist der Text wie eine Apparatur, deren sich jeder auf seine Weise und nach seinen Möglichkeiten bedienen kann: es ist nicht sicher, daß der Erbauer sie besser verwendet als irgend ein anderer. Wenn er im übrigen sehr wohl weiß, was er machen wollte, so trübt doch gerade diese Kenntnis in ihm die Wahrnehmung dessen, was er wirklich geschaffen hat. Paul Valéry¹

... ich meine, die vom Bildermacher in die Öffentlichkeit der Ausstellungen und des Marktes gestellten Bilder sind vogelfrei. Jeder kann, jeder soll urteilen, und das Urteil trifft das Bild wie seinen Macher, wie es den Urteilenden charakterisiert und entblößt. Wolfgang Mattheuer²

I.

Als Wolfgang Mattheuer 1973 das Bild »Hinter den sieben Bergen« malte, konnte er nicht ahnen, daß dieses, zusammen mit den vorausgegangenen gleichnamigen Holzschnitten, bald zu seinen erfolgreichsten Kompositionen, ja zu den am häufigsten reproduzierten und in Ausstellungen des In- und Auslandes gezeigten Werken der DDR-Kunst überhaupt zählen sollte. 1974 wurde das Gemälde vom Museum der bildenden Künste Leipzig erworben.³ Überblickt man die Ausstellungen, in denen das Werk seither als Leihgabe zu sehen war, so fällt auf, daß es in ganz unterschiedliche thematische Kontexte gestellt wurde: so hat man es etwa in die DDR-Abteilung der documenta 6 in Kassel (1977),⁴ in die Schau »Nachbilder – Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst« des Kunstvereins Hannover (1979), in die thematische Ausstellung »Eva und die Zukunft – Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution« in der Hamburger

Kunsthalle (1986) sowie in die historische Gesamtschau »1848 – Aufbruch zur Freiheit« in der Schirn Kunsthalle Frankfurt integriert.⁵ In den Jahren von 1993 bis 1995, zwanzig Jahre nach Entstehung des Bildes und wenige Jahre nach der »Wende«, schuf Mattheuer eine Reprise von »Hinter den sieben Bergen« und gab ihr den Titel »Hinter die 7 x 7 Berge«.⁶ Sie befindet sich heute in einer Privatsammlung. Beide Bilder sind Schlüsselwerke im Œuvre des Leipziger Künstlers, in denen er einen vielschichtigen Diskurs über das (Künstler-)Dasein, über Kunst und Gesellschaft, Zeithistorie und Politik führt. Diesem Diskurs sowie seinen rezeptionsgeschichtlichen Implikationen in der DDR und in der Bundesrepublik gelten die folgenden Überlegungen.

II.

Als Maler und Bildhauer ist Wolfgang Mattheuer Autodidakt. Er wurde 1927 in Reichenbach im sächsischen Vogtland, einem kleinen Industriestädtchen des Mittelgebirges, geboren und lebt heute dort und in Leipzig. Von 1941 bis 1944 absolvierte er eine Lithographen-Lehre und studierte nach Militärdienst und Kriegsgefangenschaft in Leipzig Gebrauchsgrafik. 1953 wurde er Assistent, 1956 Dozent und 1965 Professor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. 1960 trat Mattheuer in die SED ein. Mit Werner Tübke und Bernhard Heisig galt er bald als herausragender Repräsentant der in der DDR-Kunst führenden »Leipziger Schule«. Mattheuer beteiligte sich an wichtigen Ausstellungen im In- und Ausland, darunter 1977 an der documenta 6 und 1984 an der 41. Biennale⁷, erhielt Kunstpreise und staatliche Auszeichnungen, genoß das Privileg von Reisefreiheit, Ausstellungstourneen und Verkaufsmöglichkeiten im Westen. Faktisch, so läßt sich aus all dem schließen, wurde Mattheuer als »Aushängeschild« vom Staat vereinnahmt, repräsentierte mithin das DDR-Regime. Aber war er deswegen, wie allzu leichtfertig im Westen gerurteilt wurde, ein »Staatskünstler«?⁸ Fest steht jedenfalls, daß er 1974 sein Lehramt aufgab, um fortan wieder freischaffend tätig zu sein, und nur in ganz seltenen Fällen »Staatsaufträge« annahm. War Mattheuer tatsächlich »weder ein Opportunist [...] noch ein Dissident«, wie Ulrich Greiner resümiert.⁹

Unter den exponierten Künstlern der DDR stellte Mattheuer eine Ausnahme dar. Seine Bilder mit ihrer symbolisch-metaphorischen Dimension wiesen ihn als Gesellschafts- und Selbstkritiker, als Skeptiker und Moralisten aus. Folglich erregten sie Anstoß, zogen heftige öffentliche Kontro-

versen und Debatten nach sich.¹⁰ Immer wieder hat sich der Künstler auch ganz direkt in das politische und gesellschaftliche Geschehen eingemischt und für einen humanen Sozialismus eingesetzt. Zusammen mit seiner Frau, der Grafikerin Ursula Mattheuer-Neustädt, nahm er an den Protestmärschen teil, die am 17. Juni 1953 durch Leipzigs Straßen zogen. 1976 protestierte er öffentlich gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Wie aus den Stasi-Akten hervorgeht, wurde Mattheuer seit 1970 umfassend observiert, Haus und Telefon wurden abgehört. In einem »zusammenfassenden Bericht« der Stasi vom 14. August 1989 wirft man ihm eine »ständige enge Kontaktbeziehung zu Mitarbeitern des Bundesministeriums für Innerdeutsche Beziehungen der BRD« vor, wobei deutlich werde, daß er in der Öffentlichkeit »nicht seine Stellung als DDR-Bürger, sondern als deutscher Künstler in den Mittelpunkt stellt«.¹¹ Diese Einschätzung entspricht durchaus dem Selbstverständnis Mattheuers, der sich in »einer Traditionslinie deutscher Bildkunst« sieht, »die vom frühen ›Realismus‹ Dürers und Grünewalds über die deutsche Romantik bis zu den realistisch-expressiven Bildern Max Beckmanns reicht«.¹²

Im Jahr 1988 – das Ende der DDR war noch nicht abzusehen – trat Mattheuer aus der SED aus. In seiner Austrittserklärung vom 7. Oktober 1988 heißt es: »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.«¹³ Am 5. Dezember 1989 beklagt Mattheuer sich bei Christa Wolf: »Der Staat DDR, der SED-Staat hat unser, mein Land fast irreparabel kaputtgemacht.«¹⁴ Da erscheint es nur konsequent, wenn sich der Künstler intensiv, auch in der Presse, an der Reformdiskussion beteiligte, im September und Oktober 1989 an den Leipziger Montagsdemonstrationen teilnahm und die Wiedervereinigung begrüßte. Nach der »Wende« bezog er in der Kontroverse um die Kunst der DDR Stellung;¹⁵ 1994, nach nur einem Jahr Mitgliedschaft, trat er unter Protest gegen Intoleranz aus der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg aus.

III.

Anlaß und auslösendes Moment einer Bildfindung sind für Wolfgang Mattheuer häufig konkrete Ereignisse. In der Regel gehen Zeichnungen und Grafiken den Gemälden voraus. Einmal gefundene Bildideen pflegt er

in einem oft über Jahre andauernden Prozeß in immer neuen inhaltlichen Zusammenhängen und formalen Verbindungen zu erkunden und zu variieren. Mitunter steht ein Gedicht am Anfang. Am 9. September 1968, drei Wochen nach Niederschlagung des »Prager Frühlings« durch die Truppen des Warschauer Pakts, schrieb Mattheuer die folgenden Zeilen:

Hinter den sieben Bergen

Hinter den 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 Kanonen – –

um nachzuschauen.

Und die Freiheit
spielt nicht mehr am Himmel:
dort schiebt der Wind die Wolken.¹⁶

In der Nacht vom 20. auf den 21. August 1968 hatten Soldaten des Warschauer Pakts unter Beteiligung der DDR die damalige Tschechoslowakei besetzt und Alexander Dubček und die Führer des Reformflügels verhaftet. Der »Prager Frühling« hatte ein gewaltsames Ende gefunden. Was in der DDR offiziell als »Beginn der militärischen Hilfsaktion [...] zum Schutze des Sozialismus in der CSSR«¹⁷ gefeiert wurde, erschütterte die Öffentlichkeit. »Ein Schock«, notierte die Schriftstellerin Brigitte Reimann am 21. August 1968 in ihr Tagebuch, »welche Hoffnungen haben wir auf das ›Modell‹ CSSR gesetzt! Unfaßbar, daß immer noch, immer wieder mit diesen Methoden des Stalinismus gearbeitet wird. [...] Wir sind so verbittert – kein Vertrauen mehr.«¹⁸ Und Ursula Mattheuer-Neustädt schreibt über ihren Mann: »Der Prager Frühling [...] hinterließ tiefe Spuren in Person und Werk, obwohl oder gerade weil Mattheuer ihn von vornherein zum Scheitern verurteilt sah.«¹⁹

1 Wolfgang
Mattheuer,
Fata
Morgana,
1968,
farbiger
Kugel-
schreiber
auf Papier,
27 x 23,5 cm;
Staatliche
Galerie
Moritzburg
Halle



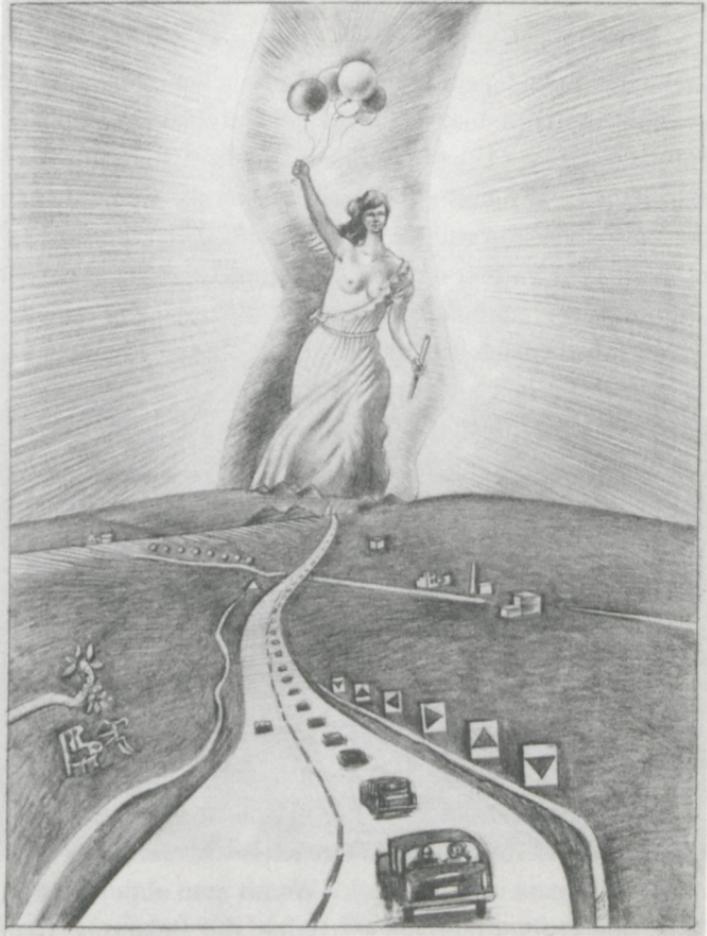
Parallel zum Gedicht schuf Mattheuer die farbige Kugelschreiberzeichnung »Fata Morgana« (Abb. 1).²⁰ Das Blatt ist etwa in der Mitte durch eine Horizontlinie geteilt. Am unteren Bildrand setzt, nach links aus der Mittelachse verschoben, eine breite zweispurige Straße an, die sich in vertikaler Bewegung durch eine hügelige Landschaft zum Horizont schlängelt und dabei rapide verkürzt. Auf der rechten Spur befindet sich eine dichte Autokolonne, auf der linken ein einzelner Wagen. Über dem Horizont, in der Mittelachse der Komposition und oberhalb der Straße, erscheint vor wolkenlosem Himmel eine große weibliche Figur mit entblößtem Oberkörper und nach links gewendetem Kopf. In ihrer rechten, nach oben ausgestreckten Hand hält sie drei, vom oberen Bildrand angeschnittene Luftballons, der linke Arm ist angewinkelt. Der Himmel ist durch helle horizontale Parallelschraffuren charakterisiert, die Landschaft durch dunklere Kreuzschraffuren.

In den folgenden beiden Jahren griff Mattheuer die in seiner Zeichnung »Fata Morgana« erstmals visualisierte Bildidee mehrfach auf und entwickelte sie weiter. Ende des Jahres 1968 setzte er sie in einen Holzschnitt, eine kleine Neujahrsgrafik, um.²¹ 1969 entstand die Bleistiftzeichnung »Hinter den sieben Bergen« (Abb. 2).²² Auffälligste Veränderung gegenüber der Zeichnung des Vorjahres sind eine Reihe von Schildern mit Dreiecksmotiven, die die Straße rechts flankieren, sowie Spuren von Zivilisation in der Landschaft. Ferner wendet die Frauengestalt dem Betrachter ihren Kopf nun frontal zu und hält auch in ihrer Linken einen nicht genau bestimmbaren Gegenstand. Die Bleistiftzeichnung diente im Maßstab 1:1 als Entwurfszeichnung für einen noch im selben Jahr gefertigten, wiederum »Hinter den sieben Bergen« betitelten Holzschnitt, der in zwei Zuständen überliefert ist.²³ Im folgenden Jahr, 1970, schnitt Mattheuer eine ebenfalls in zwei Zuständen ausgeführte Variante der Komposition in Holz und gab ihr denselben Titel. Dieser Holzschnitt sollte die am häufigsten reproduzierte Grafik der Folge und eines der populärsten Mattheuer-Blätter überhaupt werden (Abb. 3).²⁴ Im Vergleich zu Bleistiftzeichnung und Holzschnitt des Jahres 1969 fällt auf, daß die Variante von 1970 im Format etwas verkleinert wurde und etliche Veränderungen enthält. Die Schilder mit den geometrischen Phantasiezeichen befinden sich auf beiden Seiten der nun den ganzen unteren Bildrand einnehmenden Straße, die Landschaft ist von Industrie- und Wohnbauten zersiedelt, die Frauenfigur schwebt zwischen Wolken und trägt in ihrer Linken einen Blumenstrauß mit Bändern.

IV.

Nach drei Jahren wandte sich Wolfgang Mattheuer erneut dem Thema zu. Diesmal übertrug er es in Öl auf ein großformatiges Tableau. Das Bild »Hinter den sieben Bergen« aus dem Jahr 1973 (Abb. 4) folgt im wesentlichen der Komposition des Holzschnitts von 1970. Der Betrachter schaut von einem erhöhten Standpunkt über eine weitgestreckte, hügelige Landschaft, in die Siedlungen, Industriebetriebe und Straßen eingebettet sind, zu einem fernen Horizont, wo über den Bergen, neben zwei nach rechts aufsteigenden Wolken, die übergroße Frauengestalt schwebt, mit entblößtem Oberkörper und in antikisierendem Gewand, Luftballons und Blumen in den Händen. Die breite, kurvige Straße mit einer Kolonne von Autos und Zweirädern auf der rechten Spur führt den Blick in die Tiefe des Bildes. Schilder mit piktogrammartigen Darstellungen verschiedener

2 Wolfgang
Mattheuer,
Hinter
den sieben
Bergen,
1969,
Bleistift auf
Papier,
48 x 36 cm;
Verbleib
unbekannt



Gebrauchs- und Konsumgegenstände, darunter Kamera, Tischtennis-
schläger und -ball, Hut und Strumpf, sowie einer Reihe von Buchstaben
säumen beide Seiten der Straße. Der vordere Teil der Landschaft ist ver-
schattet, der hintere liegt in hellem Licht. Das helle Kolorit wird vom
Kontrast zwischen den Blau-Grau-Tönen in Asphalt und Himmel und den
Grüntönen in der Landschaft bestimmt, einzelne Farbakzente setzen die
Schilder, Autos, Luftballons und Blumen.

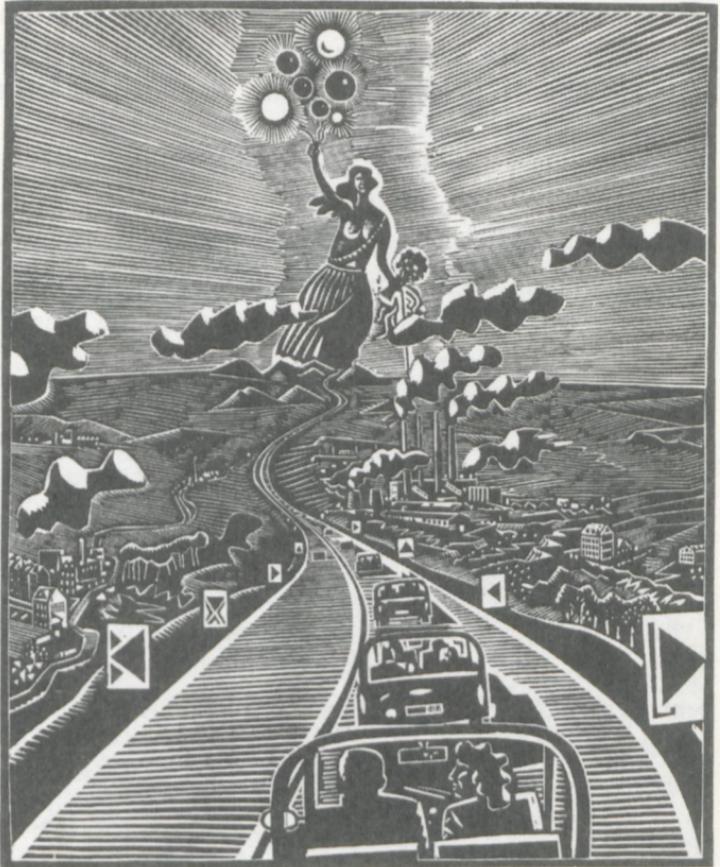
Landschaft, Himmel, Horizont, Mensch, Auto, Straße – das sind früh
von Mattheuer entwickelte, in seinen Werken immer wiederkehrende Mo-
tive und Bildmetaphern. Das entscheidende und zugleich irritierende Ele-
ment ist indes die Himmelserscheinung, die schon durch ihre Größe und

zentrale Plazierung – an Stelle der Sonne – Bedeutung für sich beansprucht: Sie überhöht die Szene, entrückt die ansonsten ganz nüchternsachliche Schilderung eines gewöhnlichen freundlichen Sommertags, etwa im Vogtland oder der Leipziger Umgebung, in eine unwirkliche, allegorische Sphäre. Unverkennbar handelt es sich um eine Paraphrase der Allegorie der Freiheit aus Eugène Delacroix' Gemälde »Die Freiheit führt das Volk« zur Revolution vom Juli 1830.²⁵ Während jedoch Delacroix' »Liberté«, bewaffnet mit Trikolore und Gewehr, in dynamischer Körper- und Kopfdrehung an der Spitze einer Gruppe von Revolutionären auf der Barrikade vorwärts stürmt, erscheint sie bei Mattheuer ganz ohne revolutionäres Pathos als friedlich-freundliche »Flower-Power-Frau«, deren dem Betrachter frontal zugewandter, statisch wirkender Körper von Luftballons in die Höhe gehoben wird. Die Freiheit schwebt »Hinter den sieben Bergen«. Auch dieser Titel ist ein intertextueller Verweis, abgeleitet von dem Märchen »Sneewittchen« der Brüder Grimm. Dort antwortet der Spiegel der eitlen Königin: »Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier, / aber Sneewittchen über den Bergen bei den sieben Zwergen / ist noch tausendmal schöner als Ihr.«²⁶

Auf ein Märchen ganz anderer Art deuten die Buchstaben hin, die auf den rätselhaften Schildern an der Straße zu lesen sind: »EI A PO PEIA«. In der siebten Strophe des Caput I von Heinrich Heines 1844 erschienenem Gedicht »Deutschland – Ein Wintermärchen« zitiert der Dichter den Gesang des kleinen Harfenmädchens: »Sie sang das alte Entsagungslied, / Das Eiapoepia vom Himmel, / Womit man einlullt, wenn es greint, / Das Volk, den großen Lümmel.«²⁷ Heine, der Delacroix' Gemälde im Pariser Salon von 1831 bewundert hatte, fordert in diesem berühmten Caput I seines Poems, das bald nach seinem Erscheinen in Preußen verboten wurde, die Errichtung des Himmelreichs auf Erden und die demokratischen Freiheitsrechte für die Völker Europas: »Die Jungfer Europa ist verlobt / Mit dem schönen Geniuse / Der Freiheit, sie liegen einander im Arm, Und schwelgen im ersten Kusse.«²⁸

»Hinter den Bergen spielt die Freiheit. / Hinfahren sollte man«, lautete der Beginn des Gedichtes von 1968, das den Ausgangspunkt für Mattheuers Bildfindung markierte. Läßt sich das Bild mit der verlockend grüßenden, an die New Yorker Freiheitsstatue erinnernden Allegorie, von der die Wagenkolonne wie magisch angezogen scheint, nicht als Aufruf zur »Republikflucht« lesen? Mußte es in der DDR nicht als Provokation aufgefaßt werden? Wohl allenfalls aus westlicher Sicht.²⁹ Die DDR jedenfalls ent-

3 Wolfgang
Mattheuer,
Hinter
den sieben
Bergen,
1970,
Holzschnitt,
40,5 x
33,7 cm;
Chemnitz,
Sammlung
Hartmut
Koch



sandte das Bild 1977 zur documenta 6 nach Kassel. Delacroix' »Liberté« war und ist – ähnlich Goyas Bild »Die Erschießung der Aufständischen« und Picassos »Guernica« – ein Topos für die Unterdrückung des Volkes und seinen Kampf um Freiheit und für eine neue Gesellschaft.³⁰ Zugleich war die »bürgerliche« Revolution von 1830 im Geschichtsverständnis der DDR die notwendige historische Voraussetzung für die »proletarische« Revolution, die letztlich zum Realen Sozialismus führte. Nur so ist vermutlich auch zu erklären, daß das im Staatsauftrag gemalte großformatige Gemälde »... wenn Kommunisten träumen« von Walter Womacka, einem der besonders geschätzten Maler der Ära Ulbricht, im Hauptfoyer des 1976 eingeweihten »Palastes der Republik« in Ost-Berlin an zentraler Stelle ebenfalls Delacroix' »Liberté« zitiert.³¹ Doch im Gegensatz zu dieser reinen Illustration der herrschenden Staatsideologie ist die Bot-

schaft des Bildes »Hinter den sieben Bergen« von Mattheuer durchaus mehrdeutig. Die »Liberté« hat ihre Waffen und jedwede Bodenhaftung verloren und ist zu einer ins Reich des Kindermärchens entrückten Glücks- und Freiheitsverheißung, einer verführerischen Konsumgöttin umgedeutet, von der die Menschen in Scharen angezogen werden. Nur ein einzelner Wagen befindet sich auf der Gegenfahrbahn. Dabei erweist sich die »Liberté« jedoch als Trugbild, das sich im nächsten Moment verflüchtigt wie die Wolken am Himmel, als Fata Morgana, deren Blumen verwelken und deren Luftballons zerplatzen wie Illusionen. Mattheuer notierte am 12. August 1982 in sein Tagebuch: »Bildtitel sind Schlüssel, die auf- und abschließen. Aufschließen in der beabsichtigten Richtung und abschließen vor Fehldeutungen. Zum Beispiel: ›Hinter‹ den sieben Bergen soll das Bedenkenswerte und Gesprächswerte liegen und nicht ›davor.«³² Ferner äußerte der Künstler einmal, »er habe die Absicht gehabt, mit diesem Bild zu kritisieren, daß man immer dort sein wolle, wo man gerade nicht ist.«³³

In der Tat wurde das Bild in Ost und West als Reflexion des menschlichen Strebens nach Glück, als Infragestellung des gesellschaftlichen Fortschritts, des Konsumverhaltens und des menschlichen Umgangs mit der Natur gedeutet. »Fundamentale Fragen unserer Zeit verbergen sich etwa im Sujet des Bildes ›Hinter den sieben Bergen‹«, schreibt der Ost-Berliner Kunsthistoriker Ullrich Kuhirt. Mattheuer reflektiere »eine kritische Haltung zu einem streßhaften Erfolgsstreben, zu einem unaufhörlichen Dahinjagen, Vorwärtshasten zu nicht fest umrissenen, vielleicht auch dem Menschlichen abträglichen Zielen.«³⁴ Ganz ähnlich hatte sich zuvor Peter Rautmann in den »Kritischen Berichten« geäußert: »Thematisch problematisiert [Mattheuer] das Verhältnis von Natur und Kultur und befragt insgesamt Zielvorstellungen menschlichen Fortschritts.«³⁵ Dagegen bezieht jüngst Christina Klausmann im Frankfurter Ausstellungskatalog »1848 – Aufbruch zur Freiheit« das Bild sehr viel konkreter auf die zeitgenössische Situation in der DDR: »Das so ironisch-spielerisch anmutende Bild [...] wirft in kritischer Absicht die Frage auf, was in der DDR der frühen siebziger Jahre der Weg in die Freiheit, was Freiheit als Ziel bedeutet.«³⁶ Und der Hamburger Historiker Bodo von Borries faßt seine Interpretationsansätze wie folgt zusammen: »Ist die Freiheit hier zur Hoffnung auf gesteigerten Konsum abgesunken? Hat der Fortschritt sich auch für die DDR in eine illusionäre Zukunft verschoben? Wird auf den ›goldenen Westen‹ in unerreichbarer Ferne (›Siebengebirge‹ bei Bonn) angespielt?

4 Wolfgang
Mattheuer,
Hinter
den sieben
Bergen,
1973, Öl auf
Hartfaser,
170 x
130 cm;
Museum
der bildenden
Künste
Leipzig



Wird die Sehnsucht nach Mobilität als Flucht vor Ich und Leben kritisiert? Bleiben Freiheit, Fortschritt und Wohlstand eine kindliche Fata Morgana, der die Gegenwart und die Natur gleichwohl geopfert werden?« Und er kommt zu dem Schluß: »Eine eindeutige Entscheidung fällt schwer; mindestens muß man eine Ambivalenz zwischen Verheißung und Drohung feststellen.«³⁷

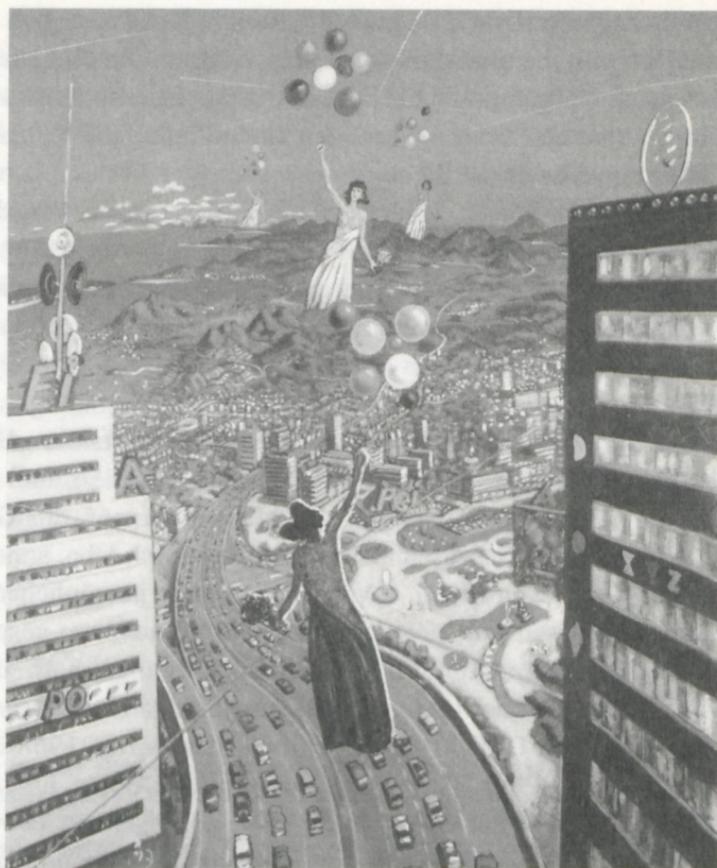
V.

Erst 1993, zwanzig Jahre nach Entstehung der ersten Ölversion und drei Jahre nach der Vereinigung beider deutscher Teilstaaten, griff Wolfgang Mattheuer das Thema abermals auf. 1995 signierte er das Bild »Hinter

die 7 x 7 Berge« (Abb. 5).³⁸ Nun blickt der Betrachter von einem erhöhten Standpunkt zwischen zwei monströsen Hochhäusern hindurch, die die Komposition rahmen und sich wie Theaterkulissen öffnen, über eine weite Stadtlandschaft zu fernen Hügeln und Meeren bis hin zu einem hochgezogenen Horizont, an dem die Krümmung der Erdoberfläche erkennbar ist. Die Darstellung von Landschaft und Horizont läßt an die Weltlandschaft in Albrecht Altdorfers »Alexanderschlacht«³⁹ denken, während die Wiedergabe der Landschaft in »Hinter den sieben Bergen« eher Bilder von Caspar David Friedrich, mit dem Mattheuer in der Tat viel verbindet, in Erinnerung ruft. In der früheren Version des Bildes von Mattheuer nimmt der Himmel rund zwei Fünftel der Bildfläche ein, in der späteren ist es nur noch ein Viertel. Mehrere Flugzeug-Kondensstreifen durchziehen jetzt das Firmament. Auf einer sechsspurigen Stadtautobahn wälzt sich der Verkehr in beide Richtungen durch die Häuserschluchten. Im Vordergrund des Bildes hängt über der Straße an Seilen wie eine Puppe die schon bekannte, hier aber von hinten gesehene Adaption der »Liberté«, geschmückt mit Blumen und Luftballons. Sie scheint ihre Zwillingsschwestern zu grüßen: In der Landschaft, über und hinter den Bergen, tauchen nämlich in unterschiedlicher Entfernung drei weitere, frontal gesehene Frauenfiguren auf, deren vorderste zusammen mit jener im Bildvordergrund die Mittelachse der Komposition bildet. Auf mehreren Häusern sind in der Art von Firmennamen große bunte Lettern zu sehen, die zusammen »EI A PO PEI A« und »XYZ« ergeben. Ein gleichmäßiges Licht beleuchtet die Szene; die Farbigkeit ist kräftiger und kontrastreicher, vielleicht etwas kühler als in dem früheren Bild.

Wieder reflektiert Mattheuer unter Bezugnahme auf politisch-zeitgeschichtliche Ereignisse und gesellschaftliche Veränderungen allgemeingültige Fragen. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion, dem Ende der DDR, der Auflösung der CSSR und Jugoslawiens hat sich die historische Situation im Vergleich zu den siebziger Jahren gravierend verändert. Doch was bedeutet dies konkret? Wie hat sich die deutsche Realität gewandelt? Die Zersiedelung der Landschaft und die Zerstörung der Natur sind vorangeschritten, der Verkehr zu Lande und in der Luft hat sich vervielfacht. Und die Freiheit? Sie zeigt sich dem Betrachter von hinten. »Maler und Betrachter [sind] im Märchenlande der Verheißung angekommen und dieses erweist sich als ein ungeheurer Werbegag, der selbst das traumhafte Bild jener schwebenden Gottheit der geglaubten heiteren Leichtigkeit eines unbekümmerten und grenzenlosen Lebensglückes zum

5 Wolfgang
Mattheuer,
*Hinter die
7 x 7 Berge*,
1993/95,
Öl auf
Leinwand,
200 x
170 cm;
Frankfurt
am Main,
Privatbesitz



Werbezeichen degradiert, das an Seilen aufgehängt über der Straße schwebt. Und es zeigt sich, daß es immer wieder und in immer fernere Fernen hinein Verlockungen und Verführungen gibt, wohlfeile Ablenkungen vom Alltag und seinen Problemen.«⁴⁰ Das Land der Freiheit ist scheinbar erreicht, Mobilität, Wohlstand und Konsum sind gestiegen, und dennoch: »auf der breiten Autostraße flüchten die Menschen in ihren Fahrzeugen wieder der Ferne zu, sich im Besitz der ›Freiheit‹ glaubend und doch nur eine Unfreiheit gegen eine andere eintauschend. Hinter immer neuen Bergen und Meeren tauchen immer neue Luftballongöttinnen auf, Glück und Erlösung und endlich Ankunft versprechend: Die ewige Sehnsucht nach dem, ›was hinter den Bergen ist‹ und das doch ahnungsvolle Wissen, daß es ›dahinter ist, wie zuvor.«⁴¹ Wie sich die Berge in Bild und Titel vervielfacht haben, so potenzieren sich auch die

Freiheitsgöttinnen ins Unendliche: Kaum glaubt man sich am Ziel, lockt am Horizont die nächste Verheißung. Während im Bild von 1973 immerhin noch Hoffnung auf Einsicht und Umkehr, also Kraft zur Utopie bestand – manche Autoren vermuten einen Einfluß der Schrift »Das Prinzip Hoffnung« von Ernst Bloch, dessen Leipziger Vorlesungen Mattheuer in den fünfziger Jahren gehört hatte⁴² –, tritt nun die Vergeblichkeit allen Tuns offen zutage. Die im Heine-Zitat formulierte Mahnung, sich nicht einlullen zu lassen, wurde überhört. Das Bild ist deutlich von Pessimismus und Resignation getragen.

VI.

Seine Bilder seien »Frage-Bilder, realistische Zeitbilder«,⁴³ hat Wolfgang Mattheuer einmal geäußert. »Ich verstehe mich so, daß ich vorrangig meine Gegenwart reflektiere, die aber nicht nur die Gegenwart des Landes und der Gesellschaftsform ist, in der ich lebe, sondern ganz einfach meine Gegenwart. [...] Von meinen ganz persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen aus ziehe ich (mit Absicht) auf weit gespannte Bezüge und Entsprechungen in gewußter Vergangenheit und erhoffter Zukunft.«⁴⁴ Die hier erstmals zusammenhängend analysierte Werkserie, beginnend mit Gedicht und Zeichnung des Jahres 1968 über die Holzschnitte von 1969/70 und das Bild von 1973 bis hin zu jenem von 1993/95, macht deutlich, wie Mattheuer, ausgehend von der Verarbeitung eines konkreten historischen Ereignisses, in einem langen Prozeß zu komplexen allegorischen Darstellungen kommt. Seine Bilder – Mattheuer beharrt darauf, ein in der klassischen Tradition stehender »Bildermacher« zu sein – reflektieren Geschichte und Gegenwart aus der Perspektive eines bekennenden Zeitgenossen. Vor allem aber, und das macht sie aus heutiger Sicht, neben den rein ästhetischen Qualitäten, so interessant, stellen sie eher Fragen, als daß sie Antworten anbieten.

Das Bild »Hinter den sieben Bergen« entstand in einer Zeit des gesellschaftlichen und kulturpolitischen Umbruchs in der DDR. Im Frühjahr 1971 wurde Walter Ulbricht als Erster Sekretär des Zentralkomitees der SED gestürzt. An seinen Nachfolger, Erich Honecker, knüpften sich Hoffnungen auf ein liberaleres Klima; er gab für die Kunst das vielzitierte Motto der »Weite und Vielfalt der gestalterischen Möglichkeiten«⁴⁵ aus. Kritische Ansätze in der Literatur, wie sie sich etwa 1973 in Ulrich Plenzdorfs »Die neuen Leiden des jungen W.« manifestierten, erregten Aufsehen. In der Malerei, nicht nur der »Leipziger Schule«, gewannen

symbolische, allegorische und metaphorische Mitteilungsweisen an Bedeutung; Werke der Kunstgeschichte sowie biblische und mythische Stoffe wurden kritisch hinterfragt und aktualisiert.⁴⁶ Als Mattheuer zwanzig Jahre später das Bild »Hinter die 7 x 7 Berge« malte, gehörte die DDR der Vergangenheit an. Wie schwer dem Westen deren »Bewältigung« fiel – und noch fällt –, zeigte 1994 nicht zuletzt die Kontroverse um die Hängung von DDR-Malerei in der Berliner Nationalgalerie.⁴⁷ Mattheuer gehörte damals zu den Angegriffenen: bittere Erfahrungen im Land der »Freiheit«. Sein Bild ist ein Erinnerungsbild. Zugleich zieht es Bilanz. Hinzu kommt jene offene, dialogische Struktur, die Vieldeutigkeit, die den Bildern Wolfgang Mattheuers im allgemeinen eigen ist und die eine Herausforderung an Assoziationsvermögen und Intellekt des Betrachters darstellen. Die Selbstbefragung des Künstlers ist Anstiftung zur Selbstbefragung des Betrachters.

Anmerkungen

Der vorliegende Aufsatz steht in Zusammenhang mit meiner in Arbeit befindlichen Habilitationsschrift »Die Zukunft gehört der Erinnerung«. Kunst in der Kunst seit 1960«. Für wertvolle Hinweise und Unterstützung danke ich Prof. Wolfgang Mattheuer (Leipzig) sowie Dr. Bodo von Borries (Hamburg), Andreas Hüneke (Potsdam) und Johann Winkler (Wien). Für Hilfe bei der Beschaffung der Abbildungsvorlagen danke ich der Staatlichen Galerie Moritzburg (Halle an der Saale), dem Museum der bildenden Künste (Leipzig), der Galerie Schwind (Frankfurt am Main), Reinhard Hentze (Halle an der Saale) und Hartmut Koch (Chemnitz).

- 1 Paul Valéry: Betrachtung zum »Friedhof am Meer«. In: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden. Bd. 1, Dichtung und Prosa. Hrsg. v. Karl Alfred Blüher und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main/Leipzig 1992, S. 512–524, hier S. 524. Das Original in: Paul Valéry. (Œuvres, Tome 1, Poésies – Mélange – Variété. Hrsg. v. Jean Hytier. Paris 1957, S. 1496–1507, hier S. 1507.
- 2 Wolfgang Mattheuer: Die Schlacht der Vorurteile. Zum Streit zwischen deutsch-deutschen Künstlern. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Oktober 1990.
- 3 Vgl. Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde 1995. Hrsg. v. Herwig Guratzsch. Stuttgart 1995, S. 121 mit Abb. 420 auf S. 356.
- 4 An der documenta 6 waren erstmals Künstler aus der DDR mit insgesamt 26 Arbeiten beteiligt, und zwar die Maler Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und Werner Tübke sowie die Bildhauer Fritz Cremer und Joachim Jastram. Von Mattheuer wurden sechs Bilder gezeigt. Vgl. documenta 6. Ausst. Kat. Kassel 1977, Bd. 1, S. 102.

- 5 Das Bild wurde ferner gezeigt in den Mattheuer-Ausstellungen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (1974/75), des Kunstvereins in Hamburg (1977/78), in den Kunsthallen Lund und Södertelje in Schweden (1980) sowie in den Gruppenausstellungen »Peinture et Gravure en République Démocratique Allemande« im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1981) und »Malerei + Grafik aus der Deutschen Demokratischen Republik« in der Wiener Secession (1981/82).
- 6 Dieses Gemälde wurde erstmals in der Galerie Brusberg in Berlin (1994), dann in der Universität Leipzig (1995/96) und in der Städtischen Galerie Nordhorn (1996) sowie zuletzt in der Galerie Schwind in Frankfurt am Main (1997) gezeigt.
- 7 Der DDR-Beitrag auf der Biennale stand unter dem Motto »Die Aktualität der Mythen«. Neben Mattheuer, der drei Bilder zur Sisyphos-Thematik zeigte, waren Fritz Cremer, Bernhard Heisig, Peter Makolies, Harald Metzkes, Wolfgang Peuker, Arno Rink, Baldur Schönfelder, Klaus Schwabe, Willi Sitte, Volker Stelzmann, Werner Tübke und Dieter Weidenbach vertreten. Vgl. XLI Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Arte e Arti. Attualità e Storia. Ausst. Kat. bearbeitet von Marie-George Gervasoni. Venedig 1984, S. 186–191.
- 8 Dies ist ohnehin ein problematischer, weil definitorisch unklarer Begriff.
- 9 Ulrich Greiner: Der Maler erzählt. Wolfgang Mattheuer 70. In: Die Zeit, 11. April 1997.
- 10 So schreibt Joachim Büchner, das malerische und plastische Werk Mattheuers verdiene das Attribut »anstößig«. Vgl. Joachim Büchner: Was werden sie finden hinter dem Horizont? Zu Bildern von Wolfgang Mattheuer. In: Perdita Lottner, Wolfgang Mattheuer: Bilder, Linol- und Holzschnitte. Schwerpunktpräsentation anlässlich der Übernahme von Dauerleihgaben. Ausst. Kat. Hannover 1990, S. 4–17, hier S. 4.
- 11 Zitiert nach Ursula Mattheuer-Neustädt: Bilder als Botschaft – Die Botschaft der Bilder. Am Beispiel Wolfgang Mattheuer – ein Essay in zwei Teilen. Leipzig 1997, S. 13. Vgl. auch Eduard Beaucamp: Staatskunst? Mattheuer und die Stasi. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Juni 1994.
- 12 Mattheuer-Neustädt (Anm. 11), S. 13.
- 13 Wolfgang Mattheuer: Äußerungen. Graphik – Texte. Leipzig 1990, hier S. 228.
- 14 Wolfgang Mattheuer, Suite '89, 6 Linolschnitte. Hrsg. v. Dieter Brusberg (Brusberg Dokumente; 24). Berlin 1990, S. 29.
- 15 Vgl. Mattheuer (Anm. 2).
- 16 Mattheuer (Anm. 13), S. 19.
- 17 Ullrich Kuhirt (Hrsg.): Kunst der DDR 1960–1980. Leipzig 1983 (Geschichte der deutschen Kunst; 2), S. 376.
- 18 Brigitte Reimann: Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964–1970. Hrsg. von Angela Drescher. Berlin 1998, S. 214.
- 19 Mattheuer-Neustädt (Anm. 11), S. 143.
- 20 Wolfgang Mattheuer, Zeichnungen. Ausst. Kat. Halle 1987, Kat. Nr. 54, Abb. S. 29; Mattheuer (Anm. 14), Abb. S. 52.
- 21 Vgl. Wolfgang Mattheuer. Das druckgrafische Werk 1948–1986. Sammlung Hartmut Koch/Karl-Marx-Stadt. Leipzig 1987, Nr. 162, Abb. S. 80.
- 22 Vgl. Uwe M. Schneede: Wolfgang Mattheuer. Ein Künstler der DDR. Ausst. Kat. Hamburg 1977/78, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, Kat. Nr. 88, Abb. S. 49.
- 23 Vgl. Mattheuer (Anm. 21), Kat. Nr. 165 I und 165 II, Abb. S. 84.
- 24 Ebd., Kat. Nr. 168 I und 168 II, Abb. S. 85 und S. 88; Wolfgang Mattheuer zum 70. Geburtstag. Graphikretrospektive 1940–1997. Sammlung Hartmut Koch/Chemnitz. Ausst. Kat. Chemnitz 1997, S. 64, Nr. 69.

- 25 Das 1830 entstandene und 1831 im Salon der Öffentlichkeit vorgestellte Bild befindet sich im Louvre. Vgl. Peter Rautmann: Eugène Delacroix. München 1997, S. 123–135. Heinz Schönemann sieht in der Frauengestalt außerdem Parallelen zu Masereels »Idee«, Botticellis »Geburt der Venus« und Runges »Aurora«; ders. in: Wolfgang Mattheuer. Leipzig 1988, S. 40–44.
- 26 Sneewittchen. In: Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, vollständige Ausgabe. 18. Aufl., Düsseldorf/Zürich 1997, S. 297–308, hier S. 301. Es gibt bei Mattheuer einige weitere Bildtitel, die sich auf Gedichte und andere literarische Texte beziehen, etwa von Matthias Claudius, Heinrich Heine, Theodor Fontane, Johannes R. Becher und Sarah Kirsch.
- 27 Heinrich Heine: Deutschland. Ein Wintermärchen. Bearb. von Ursula Roth und Heidemarie Vahl. Stuttgart/Weimar 1995 (Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf; Archiv, Bibliothek, Museum; 4), S. 28. Bei den nachfolgenden Ausführungen zu Heine beziehe ich mich auf die Kommentare und Erläuterungen der Bearbeiterinnen dieser Ausgabe.
- 28 Ebd., S. 30.
- 29 Das Bild »wurde von der westlichen Kritik als Aufruf zur Republikflucht gedeutet, eine Interpretation, die den Maler damals in eine schwierige Situation manövrierte«. Eduard Beaucamp: Thesen zur DDR-Kunst. In: Thomas Strauss (Hrsg.): Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung. München 1991, S. 147–157, hier S. 151.
- 30 Vgl. zur Rezeptionsgeschichte Bodo von Borries: Die Freiheit führt das Volk – ein Bild und seine Folgen. In: Geschichte lernen, H. 6, 1988, Plakatbeilage; Nicos Hadjinicolaou: »Die Freiheit führt das Volk« von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn. Dresden 1991.
- 31 Vgl. zu diesem Bild Kuhirt (Anm. 17), S. 149 und Abb. 199; Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 272. Auch die Heisig-Schülerin Gudrun Brüne zitiert 1978 in einem Holzschnitt die »Liberté«; vgl. hierzu Werner Hofmann (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Ausst. Kat. Hamburg/München 1986, S. 434, Nr. 373; von Borries 1988 (Anm. 30), Nr. 7.
- 32 Mattheuer (Anm. 13), S. 153. Vgl. zur Bedeutung der Bildtitel auch Mattheuer-Neustädt (Anm. 11), S. 67–71.
- 33 Schneede (Anm. 22), S. 7.
- 34 Kuhirt (Anm. 17), S. 154. Vgl. auch ders.: Ein »ungewöhnlicher« Realismus? Gedanken zum Werk Wolfgang Mattheuers. In: Bildende Kunst 23, 1975, H. 6, S. 281–285, hier S. 284.
- 35 Peter Rautmann: Winter-Zeiten. C. D. Friedrichs und Ph. O. Runges künstlerische Konzeption und Praxis. Denk- und Sehanstöße für heute. In: Kritische Berichte 9, 1981, H. 6, S. 38–64, hier S. 57. Vgl. auch Beate Reese: »Werden auf ihr fahren nur / In Tanks und Lastwagen«. Nationalsozialistische Autobahnbilder. Vom Ursprung und Fortwirken eines Propagandamotivs. In: Kritische Berichte 22, 1994, H. 3, S. 55–65, hier S. 61–63.
- 36 Christina Klausmann. In: 1848 – Aufbruch zur Freiheit. Ausst. Kat. hrsg. v. Lothar Gall, Frankfurt am Main. Berlin 1998, S. 249, Kat. Nr. 389.
- 37 von Borries (Anm. 30), Nr. 8.
- 38 Mattheuer hat zwischen dem Beginn des Bildes 1993, der Signierung 1995 und der letzten Ausstellung in der Galerie Schwind 1997 mehrfach Veränderungen vorgenommen. Außerdem hat er den Titel von »Hinter den

- 7 x 7 Bergen« in »Hinter die 7 x 7 Berge« geändert. Vgl. Rainer Behrends (Hrsg.): Wolfgang Mattheuer. Gemälde und Zeichnungen. Sammlung U. M.-N. Ausst. Kat. Leipzig 1995, S. 24 mit Abb. S. 21; Mattheuer-Neustädt (Anm. 11), S. 170 mit Abb. 105.
- 39 1529, Alte Pinakothek München.
- 40 Behrends (Anm. 38), S. 30. Mattheuer zitiert die »Liberté« von Delacroix auch in Blatt 7 seiner Linolstich-Mappe »Ein deutscher Lebenslauf« von 1989; vgl. Ausst. Kat. Chemnitz (Anm. 24), S. 114, Kat. Nr. 170. Mit Flügeln, Luftballons und Blumen erscheint die Figur außerdem im Linolstich »Labyrinth« (vgl. ebd., S. 128, Kat. Nr. 198) und im gleichnamigen Bild von 1994; vgl. Behrends (Anm. 38), Abb. S. 22. Schließlich sei in diesem Zusammenhang auf den Linolschnitt »Angekommen« von 1990 hingewiesen, der sich ebenfalls auf die »Wende« bezieht und Heines »EIA PO PEI A« zitiert; vgl. Mattheuer (Anm. 14), Abb. S. 56.
- 41 Mattheuer-Neustädt (Anm. 11), S. 170.
- 42 Vgl. Henry Schumann: Leitbild Leipzig. Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der Achtziger Jahre. In: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Aufsätze – Berichte – Materialien. Köln 1996, S. 480–555, hier S. 527. Vgl. auch Büchner (Anm. 10), S. 6 und Mattheuer-Neustädt (Anm. 11), S. 141.
- 43 Mattheuer (Anm. 13), S. 194.
- 44 Ebd., S. 70.
- 45 Erich Honecker im Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der SED am 15. Juni 1971. In: Protokolle der Verhandlungen des VIII. Parteitages der SED, Berlin (Ost) 1971, Bd. 1; hier zitiert nach Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949–1979. Köln 1980, S. 105. Vgl. auch Hubertus Gassner, Eckart Gillen (Hrsg.): Kultur und Kunst in der DDR seit 1970. Lahn-Gießen 1977; Hermann Raum: Weite und Vielfalt. Zur DDR-Kunst der siebziger Jahre. In: Weggefährten – Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten. Ausst. Kat. Berlin (Ost) 1979, S. 65–78; Klaus Schroeder: Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949–1990. München/Wien 1998, S. 217–219.
- 46 Vgl. zur künstlerischen Situation in Leipzig zuletzt: Herwig Guratzsch, G. Ulrich Großmann (Hrsg.): Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945. Ausst. Kat. Nürnberg/Leipzig, Ostfildern-Ruit 1997. In Mattheuers Werk spielen die mythischen Gestalten Ikarus und Sisyphos als Personifizierungen der menschlichen Überheblichkeit und Selbstüberschätzung bzw. der Sinnlosigkeit allen Tuns eine wichtige Rolle. Vgl. Hubertus Gassner: Die mythische Dimension in der Malerei. Am Beispiel von Wolfgang Mattheuer und Walter Libuda. In: Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR. Ausst. Kat. hrsg. v. Ulrich Eckhardt und Dieter Brusberg, Berlin (West) 1988, S. 45–76. Vgl. auch oben Anm. 7.
- 47 Vgl. Eduard Beaucamp: Die Bilder lügen nicht. Streit um die Kunst aus der DDR in der Nationalgalerie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. Mai 1994. Der Artikel provozierte eine Debatte, in der sich unter anderem Albert Eckert und Uwe Lehmann-Brauns (18. Mai), Andreas Hüneke (20. Mai), Klaus Werner (25. Mai) und Wilhelm Weber (7. Juli) zu Wort meldeten. Vgl. auch Peter Sager: Abgehängt. In: Zeitmagazin Nr. 18, 29. April 1994, S. 22–35.