

FRANK ZÖLLNER

Kunst als Sinnstiftung? Revolutionen in der Malerei der DDR unter besonderer Berücksichtigung der Gemälde Bernhard Heisigs zur Pariser Kommune

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen zum Thema Revolution und Revolte in der Malerei der DDR sind Fragen nach einer bestimmten Sinnstiftung, die mit bildender Kunst zu leisten oder nicht zu leisten sei. Im aktuellen kunsthistorischen Diskurs dominiert dazu klar die Auffassung, dass im 20. und 21. Jahrhundert nicht mehr eine sinnstiftende, sondern nur noch eine Sinn befragende und dabei sich selbst reflektierende Kunst legitim sei.¹ Im Gegensatz dazu stelle eine sinnstiftende Kunst grundsätzlich einen Anachronismus dar. Gemünzt ist dieses Axiom vor allem auf die sogenannte Staats- und Auftragskunst der DDR, die im Urteil der Kunst- und Kulturwissenschaften einen Verrat an den Errungenschaften der Moderne darstelle. Denn durch die Orientierung der künstlerischen Praxis an den Vorgaben eines ideologisch geprägten Staatwesens verletze die Kunst der DDR das seit den Avantgarden gültige Autonomiepostulat. Kunst, die den Anspruch auf Autonomie aufgebe, liefe demnach auf ihre eigene Zerstörung hinaus und sei lediglich als Dokument des Terrors zu werten. Nicht einmal eine wie auch immer geartete partielle Autonomie könne die Kunst des Sozialismus entwickeln. Sozialistische Kunst, so sie den Namen Kunst überhaupt verdiene, solle daher in den Kunstmuseen weder dauerhaft noch temporär ausgestellt werden, sondern als Geschichtsdokument in historischen oder kulturhistorischen Museen.²

Das Problem dieser Sichtweise, bei der die Bewertung von Kunst einzig und allein am Autonomiepostulat der Moderne gemessen wird, besteht einesteils darin, dass sie den affirmativen ideologischen Positionen der Avantgarde und deren Funktionalisierung im Kalten Krieg verpflichtet ist.³ Zudem lässt die Verengung der Fragestellung auf nur einen Bewertungsmaßstab weitgehend den Zusammenhang außer Acht, in dem die Kunst in autoritären Regimes entstand und bis heute entsteht. Zu diesem Kontext gehören im Fall der Kunst der DDR sowohl die Analyse der konkreten Auftrags- und Entstehungszusammenhänge als auch eine Betrachtung der durchschnittlichen Bildproduktion jener heute oft verges-

1 Hans Dickel, „Deutsch-deutsche Kunstgeschichte am Beispiel von Hanne Darboven und Werner Tübke“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79 (2016), S. 92–114, hier S. 109–111; Kathleen Bühler, „Das Erbe des sozialistischen Realismus oder von der komplexen Beziehung zwischen Revolution, Realismus und Wahrheit“, in: Michael Baumgarten, Kathleen Bühler u. Nina Zimmer (Hrsg.), *Die Revolution ist tot – lang lebe die Revolution! Von Malewitsch bis Judd, von Deineka bis Bartana*, München 2017, S. 8–17, hier S. 13. – Für fachliche Hinweise danke ich April Eisman, Sophia Ludolph und Jelle Imkamp.

2 Albrecht Göschel, „Die Kunst der DDR als Identitätsbildung“, in: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen*, Dresden 1999, S. 555–570, hier S. 555 f., 559 f. und 569; Dickel 2016, S. 111.

3 Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee moderner Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden 1997 (zuerst engl. 1983).

senen Künstler, die die ideologischen Vorgaben des SED-Staates direkt und ungebrochen umsetzten. Ein solcher Blick auf die Durchschnittsproduktion der Künste zeigt unmissverständlich, dass etliche Protagonisten der DDR-Kunst – wie beispielsweise Bernhard Heisig – tatsächlich auch Werke schufen, die dem ideologischen Sinnstiftungspostulat des SED-Staates nicht oder nicht vollständig entsprachen und daher durchaus eine Teilautonomie beanspruchen können.

Ob und wie weit das Autonomiepostulat der Moderne von den Künstlern der DDR eingelöst wurde oder nicht, lässt sich beispielhaft an den Darstellungen von Umsturz, Rebellion und Revolution erörtern. Diese Sujets mit ihrem hohen Ideologierungsgrad lagen dem ersten und bislang einzigen sozialistischen Staat auf deutschem Boden naturgemäß sehr am Herzen. Dabei gehörten zu den bevorzugten Sujets der Kunst in der DDR weniger die Episoden aus der großen und folgenreichen Französischen Revolution von 1789, sondern vielmehr revolutionäre Ereignisse, die der Geschichte der DDR näherstanden und leichter in ihr Geschichtsbild zu integrieren waren.⁴ Dazu zählten die europäischen Befreiungskriege des Jahres 1813, der schlesische Weberaufstand von 1844, die russische Oktoberrevolution von 1917 und die Kämpfe der antifaschistischen internationalen Brigaden im spanischen Bürgerkrieg 1936 bis 1939.

Deutlich wichtiger jedoch waren vier weitere Themenkomplexe, darunter die unter den Begriffen Bauernkrieg und Frühbürgerliche Revolution subsumierten Bauernaufstände der Jahre 1524 bis 1525 in Deutschland, die häufig in Malerei und Grafik dargestellt wurden, so beispielsweise mehrfach im Œuvre des Leipziger Künstlers Heinz Zander⁵ sowie im monumentalen Bauernkriegspanorama Werner Tübkes im thüringischen Bad Frankenhausen.⁶

Als mindestens ebenso wichtig galt, zweitens, die bürgerliche Revolution vom März 1848 in Deutschland. Hierzu entstanden in der DDR vor allem Darstellungen von Barrikadenkämpfen sowie des Zeughaussturms und der Aufbahrung der Märzgefallenen in Berlin. Genannt seien beispielsweise Rudolph Pleißners „Barrikadenkampf in Berlin 1848“ von 1954 (Abb. 1) sowie Heinz Wagners und Frank Glasers Gemälde mit dem „Zeughaussturm“ (Abb. 2) aus den Jahren 1955 und 1956.⁷ In diesen Zusammenhang gehören zudem die Werkgruppen, die unter dem Bildtitel „Trotz alledem“ entstanden sind und

4 Ulrike Krenzlin, „Historienmalerei in der DDR: Bebilderung oder Erhellung der Geschichte?“, in: *Hefte zur DDR-Geschichte Abhandlung 1*, Berlin 1992; Eckhart Gillen, *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit: Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‚verordnetem Antifaschismus‘ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma*, Phil. Diss., Universität Heidelberg 2004, S. 81; Eckhart Gillen, (Hrsg.), *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder*, Leipzig 2005, S. 73–78.

5 Gerd Lindner, „Von Grünewald bis Dr. Faust – Zur Historie in der Malerei von Heinz Zander“, in: Rolf Luhn, Thomas T. Müller u. Jürgen Winter (Hrsg.), *Sichtungen & Einblicke. Zur künstlerischen Rezeption von Reformation und Bauernkrieg im geteilten Deutschland*, Petersberg 2011, S. 130–150.

6 Harald Behrendt, *Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeobjekt und künstlerischem Selbstauftrag*, Kiel 2006; Thomas Topfstedt, „In unserer Republik ist Müntzers Zukunftsvision in Erfüllung gegangen. Das Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen“, in: Arnold Bartetzky, Rudolf Jaworski (Hrsg.), *Geschichte im Rundumblick. Panoramabilder im östlichen Europa*, Köln [u. a.] 2014, S. 178 f.

7 Gillen 2004 (wie Anm. 4), S. 73 und 89.

das Scheitern der deutschen Märzrevolution von 1848 zum Thema haben, darunter etliche Arbeiten des Leipziger Malers und Grafikers Wolfgang Mattheuer.⁸

Als drittes Thema ist die Pariser Kommune von 1871 zu nennen, die gemäß der marxistischen Geschichtsdeutung die erste proletarische Revolution überhaupt darstellte und damit als eine von der Arbeiterklasse getragene historische Umwälzung galt (s. u.). Ebenfalls zu den bevorzugten Themen gehörten, viertens, Darstellungen der Novemberrevolution von 1918 sowie diverse Arbeiteraufstände der frühen 1920er Jahre in Hamburg und Mitteldeutschland, die mittelbar auch als Folge der Niederlage des Deutschen Kaiserreichs im Ersten Weltkrieges und der russischen Oktoberrevolution von 1917 zu sehen sind. Hierzu zählen Bernhard Heisigs „Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920“ aus dem Jahr 1960⁹ sowie mehrere Episoden auf den wenig später entstandenen vier Triptycha Werner Tübkes zur „Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“.¹⁰ Doch während die beiden Protagonisten der Leipziger Schule durchaus kontrovers diskutierte und kritisierte Werke zu diesem Themenkomplex schufen, weisen die Werke anderer Künstler einen deutlich höheren Ideologisierungsgang auf. Dazu zählt beispielsweise Willy Colbergs „Thälmann im Hamburger Aufstand“ von 1954 (Abb. 3).¹¹ Der Hamburger Maler Colberg gibt eine Szene aus dem erfolglosen Hamburger Arbeiteraufstand von 1923 im Stile eines naturalistisch gemalten Idylls wieder und entsprach damit weitgehend dem staatlicherseits geforderten Ideal des sozialistischen Realismus. Dabei ist Colberg ein besonders interessanter Fall, der die Problematik staatlich geforderter Politkunst in den 1950er Jahren im geteilten Deutschland deutlich macht. Er entstammte einer sozialdemokratisch orientierten Arbeiterfamilie und wurde nach dem Krieg überzeugter Kommunist. Gleichwohl hatte er 1953 abstrakte (und damit dem sozialistischen Kanon nicht entsprechende) Bilder für die „III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden“ eingereicht, die allerdings als formalistisch abgelehnt wurden. Kurz darauf malte er im Auftrag des Museums für Deutsche Geschichte in Berlin (heute Deutsches Historisches Museum, DHM) in naturalistischer Manier die Szene aus dem Hamburger Arbeiteraufstand. Colberg steht somit systemübergreifend für einen Grundkonflikt jener Jahre: Als Künstler war Colberg unter den Einfluss der als „formalistisch“ denunzierten Avantgarden geraten, doch gleichzeitig erforderten seine politischen Überzeugungen und die konkrete Auftragssituation eine naturalistische Bildsprache, die mit den Anforderungen der Moderne unvereinbar schien.¹²

Auch wenn bislang keine statistische Auswertung des gesamten Materials vorliegt, lässt sich abschätzen, dass in der Kunst der DDR rein quantitativ betrachtet die meisten Darstel-

8 Annette Müller-Spreitz, *Anpassung und Autonomie. Die Bildtitel bei Wolfgang Mattheuer 1950 bis 1990*, Leipzig 2018, S. 240–256.

9 Gillen 2005 (wie Anm. 4), S. 86–94.

10 Frank Zöllner, „Werner Tübke's ‚History of the German Working Class Movement‘ of 1961 and its Place within his Commissioned Art Works“, in: *Artibus et Historiae* 39 (77), 2018, S. 335–363.

11 Monika Flacke (Hrsg.), *Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Berlin 1995, S. 74–79.

12 Christian Wulffen [d. i. Wolfgang Paul], „Politalerei statt Kunst. Dreimal ‚Deutsche Kunstausstellung in Dresden‘“, in: *Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen. Polit-Kunst in der sowjetischen Besatzungszone*, hrsg. v. Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen, Bonn 1953, S. 8–14, hier S. 13; Willi Colberg, „Mein Weg zur Kunst“, in: *Bildende Kunst* 3 (1955), S. 266–270; Flacke 1995 (wie Anm. 11), S. 74–79; Gillen 2004 (wie Anm. 4), S. 48; <http://willy-colberg.de/> [Zugriff 5.2.2018].

lungen zur Märzrevolution von 1848, zur Novemberrevolution von 1918 und zur Pariser Kommune von 1871 entstanden sind.¹³ Dabei stammten die meisten Werke zu den Pariser Märztagen von dem Leipziger Maler und Grafiker Bernhard Heisig, der sich rund 40 Jahre lang mit diesem Thema befasste und dazu zahlreiche Gemälde und graphische Arbeiten schuf (s. u.).

Die bis hierher genannten Themen lehren bereits auf den ersten Blick, dass es sich bei den prioritär ausgewählten revolutionären Episoden der Geschichte in allen Fällen um gescheiterte Versuche handelte, die Geschicke des ausgebeuteten und unterdrückten Teils der europäischen Bevölkerung zum Besseren zu wenden. Auf diesen Umstand reagierte die Historiographie der DDR mit einem Geschichtskonstrukt, das sich verkürzt etwa folgendermaßen resümieren lässt: Zwar seien die revolutionären Ereignisse in der deutschen Geschichte im jeweiligen Einzelfall erfolglos gewesen, doch in der Summe gesehen hätten die gescheiterten Umsturzversuche den Weg zu einer revolutionären deutschen Identität und zu einem Erfolg der Revolution geebnet, als deren Ausdruck und Höhepunkt die 1949 gegründete DDR galt. In der Summe waren also sowohl die frühbürgerlichen als auch die bürgerlichen und die proletarischen Aufstände durchaus geeignet für ein staatstragendes Geschichtskonstrukt der DDR.¹⁴

Der Leipziger Kunsthistoriker Karl Max Kober, jahrelang ein parteigetreuer Interpret der DDR-Kunst und seit 1974 auch als „Informeller Mitarbeiter“ (IM) des „Ministeriums für Staatsicherheit“ (MfS) tätig, hat das Geschichtskonstrukt der DDR und dessen Umsetzung in der bildenden Kunst im Jahr 1972 auf den Punkt gebracht. Anlässlich seiner Besprechung der Arbeiten Bernhard Heisigs zur Pariser Kommune gelangte er zu dem Schluss, dass die Gemälde des Leipziger Malers letztlich in ihrer Umdeutung der Niederlagen zu einem wahrheitsgetreuen Geschichtsbild gelangt seien:

„Das Grundproblem bei jeder wahrheitsgetreuen Darstellung aktuell verlorener Schlachten, denen jedoch letztlich historische Sieghaftigkeit innewohnt, besteht darin, ein überzeugendes Verhältnis zwischen Opfertat und Heldentum zu finden. [...] es gibt gute Gründe zu glauben, daß ihm [Heisig] hier, nach langem Suchen, eine ebenso überzeugende wie mitreißende und zeitbezogene Interpretation gelungen ist. [...] So praktiziert Bernhard Heisig das, was er als Maxime des sozialistischen Künstlers formulierte: ‚Wir haben die Chance, an einem Weltbild mitzuwirken!‘ Fast überflüssig ist es hinzuzufügen, daß zum wahrheitsgetreuen Weltbild unabdingbar ein wahrheitsgetreues Geschichtsbild gehört.“¹⁵

Bezeichnend für eine Auftragskunst, die aktiv an einem Weltbild mitzuarbeiten hat, sind die 1952 einsetzenden Entwicklungsaufträge für Künstler der DDR. Beispielhaft hierfür steht der 1921 in Stettin geborene und an der Staatlichen Akademie für graphische

13 Vgl. hierzu Krenzlin 1992 (wie Anm. 4), und <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/> [Zugriff 23.9.2017].

14 Eintrag „Revolutionsdarstellungen“, in: Harald Olbrich (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, Bd. VI, Leipzig 2004, S. 134–138; Krenzlin 1992; Gillen 2004, S. 81; Gillen 2005 (jeweils wie Anm. 4), S. 73–78; Eckhart Gillen, „Max Lingner und die Logik der Geschichte. Anmerkungen zu dem Zyklus ‚Die revolutionäre Geschichte des deutschen Volkes‘“, in: Thomas Flierl (Hrsg.), *Max Lingner. Das Spätwerk 1949–1959*, Berlin 2013, S. 98–122, hier S. 111–117. – Zur Tätigkeit Kobers für das MfS siehe Hannelore Offner, Hannelore u. Klaus Schroeder (Hrsg.), *Entgrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteienherrschaft in der DDR 1961–1989*, Berlin 2000, S. 203.

15 Karl Max Kober, „Von der Chance, an einem Weltbild mitzuwirken. Zu Bernhard Heisigs Bildern über die Pariser Kommune“, in: *Bildende Kunst* 20 (9), 1972, S. 444–449, hier S. 449.

Künste und Buchgewerbe (heute HGB) in Leipzig ausgebildete Günter Albert Schulz.¹⁶ Er schuf etliche sozialkritische Werke, darunter Bilder zur Novemberrevolution von 1918 in Leipzig (1955) und zum „Kieler Matrosenaufstand“ (1953). Für das zuletzt genannte Gemälde durfte der Künstler sogar eine staatlicherseits finanzierte Studienreise nach Kiel unternehmen.¹⁷

Zu den bekannteren Beispielen von Revolutionsdarstellungen in der Kunst der DDR gehört die ab 1952 konzipierte Serie von vier Gemälden Max Lingners zur „revolutionären Geschichte des deutschen Volkes“. Geplant waren Darstellungen des Bauernkrieges, der Revolution von 1848, des Kieler Matrosenaufstandes vom November 1918 (an dem Lingner selbst teilgenommen hatte) und der Gründung der DDR im Jahr 1949. Allein schon die Themenwahl der ebenfalls für das Museum für Deutsche Geschichte in Berlin bestimmten Gemälde macht deutlich, dass diese Serie das oben angedeutete Geschichtskonstrukt illustrierten sollte. Am Ende der Geschichte von gescheiterten Aufständen sollte in dieser Bilderserie die DDR als letztlich siegreiche Fortsetzung und Erfüllung des historischen Auftrages der Arbeiterklasse stehen, die der Künstler zu illustrieren habe.¹⁸

Von den vier geplanten großformatigen Gemälden gelangten allerdings nur zwei zur Ausführung, die zum Bauernkrieg sowie zum Barrikadenkampf in der Revolution von 1848 (Abb. 4). Auch wenn man vor allem der Darstellung des Barrikadenkampfes eine hohe künstlerische Qualität nicht absprechen kann, machen die beiden Gemälde doch deutlich, dass Lingner den ideologischen Erwartungen seiner Auftraggeber weitgehend entgegenkam. Aus heutiger Sicht hatte Lingner die Revolutionsauffassung der DDR also durchaus zutreffend illustriert. Ein Blick auf die etwa zeitgleich entstandenen Werke anderer Künstler zum Themenkomplex Revolution lehrt allerdings, dass Lingners Bildsprache zumindest in der Darstellung des Barrikadenkampfes weniger konventionell ist, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Tatsächlich orientiert sich Lingner nicht an einem platten Historismus, dem es vor allem auf naturalistische Darstellung und auf eine gewisse Kulissen- und Kostümtreue ankommt. Dieser selektive Naturalismus, der einem systemkonformen Wahrheitsbegriff¹⁹ geschuldet ist, findet sich etwas deutlicher in den Werken anderer Künstler. Genannt sei stellvertretend das Gemälde des 1889 in Chemnitz geborenen und an der Münchner Akademie ausgebildeten Rudolph Pleißner mit dem „Barrikadenkampf in Berlin 1848“ aus dem Jahr 1954 (Abb. 1), das sich im Deutschen Historischen Museum in Berlin befindet und das revolutionäre Pathos naturalistisch auf die Leinwand bannt. Ein weiteres Beispiel ist sein heute im Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins verwahrter „Aufbruch der Chemnitzer Arbeiter und Bürger zu den Maiaufständen in Dresden“.

Das absolute Schlüsselwerk dieses propagandistischen Realismus, der sich eines eklektischen und antimodernen malerischen Historismus' bediente, ist Heinz Wagners Gemälde „Die Schlosserlehrlinge Zinna und Glasewald im März 1848“ (Abb. 5). Die historische Szene vom März 1848 fand bereits durch die Bildpublizistik des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung, etwa durch eine Federlithographie Theodor Hosemanns aus dem Jahr 1848

16 Zu den Künstlerbiographien vgl. hier und im Folgenden: Dietmar Eisold, *Künstler in der DDR*, Berlin 2010.

17 Gillen 2004, S. 79 und 81; Gillen 2005 (jeweils wie Anm. 4), S. 73 f; Gillen 2013, S. 117.

18 Flierl 2013, passim; Gillen 2013 (jeweils wie Anm. 14), S. 111.

19 Gillen 2013 (wie Anm. 14), S. 117.

(Abb. 6).²⁰ Dargestellt ist sowohl auf der Lithographie Hosemanns als auch auf dem großformatigen Historien Gemälde Wagners eine Barrikade der Märzrevolution in Berlin mit dem Schlossergesellen Heinrich Glasewald und dem 17-jährigen Schlosserlehrling Ernst Zinna. Als letzte Kämpfer verteidigten die beiden ihre Barrikade an der Ecke Jägerstraße 63c/Friedrichstraße am 18. März 1848, wobei zunächst Glasewald an einem Arm von einem Schuss getroffen wurde. Unbeeindruckt von der Verletzung seines Mitkämpfers besteigt Zinna mit gezücktem Säbel die Barrikade. Aber auch ihn trifft kurz darauf eine Kugel. Wenig später erliegt er seinen Verletzungen.

Der hier mit revolutionärem Pathos dargestellte Ernst Zinna, der sich ohne Deckung dem Gewehrfeuer seiner Gegner aussetzt, wurde quasi zum Gesicht der Revolution von 1848. Das Pathos von Wagners Darstellung übertrifft sogar noch die Illustration Hosemanns von 1848 und wird damit zum Musterbeispiel einer Sinnstiftung durch die bildende Kunst, die sowohl den ideologischen Vorgaben als auch einem pathetischen Naturalismus verpflichtet ist. Wie beispielhaft diese Episode vom März 1848 verstanden wurde, zeigt sich im Übrigen auch darin, dass Hosemanns Federlithographie in den Schulbüchern der DDR abgebildet und noch im Jahr 1983 Vorbild für eine Briefmarke der DDR war.²¹ Und schon 1968 wurde an der Jägerstraße/Ecke Friedrichstraße in Berlin eine figürlich illustrierte Gedenkplatte nach einem Entwurf von Arno Mohr angebracht, die an den 18. März 1848 erinnert.²² Auch Wagners Gemälde war so populär, dass es noch 1975 zu den prominentesten Kunst drucken der DDR zählte.²³

Kein geringerer als Walter Ulbricht bezog sich bei seiner Kritik an Bernhard Heisigs Schilderung der Pariser Kommune ausdrücklich auf Wagners Gemälde mit Zinna und Glasewald. So kolportiert ein Korrespondent im „Neuen Deutschland“ vom 9. Dezember 1961 die Auffassung des Staatsratsvorsitzenden mit folgenden Worten: „Die Kommunarden haben gestürmt, und das kann ein Maler heute nicht mehr zurücknehmen! Walter Ulbricht erinnerte an das kämpferische Bild von Heinz Wagner ‚Glasewald [sic] und Zinna‘, das seiner Meinung nach überzeugender die revolutionäre Bewegung zum Ausdruck brachte“.²⁴ Das Gemälde Heinz Wagners entsprach also vollkommen dem von Ulbricht formulierten ideologischen Geschichtsbild der DDR und seiner Vorstellung von einer sozialistisch-realistischen Kunst.

Mit Wagners parteikonformer Darstellung der revolutionären Situation von 1848 sowie mit seiner Nutzung energischer und heroischer Pathosformeln korrespondieren etliche andere Werke jener Jahre, die heute weitgehend vergessen sind. Dazu zählen auch die Bilder des Zeughaussturms, darunter ein weiteres Gemälde Wagners, das 1955 entstanden ist und

20 Bernd Braun, „Märtyrer der Demokratie? Das Hambacher Schloss, der Friedhof der Märzgefallenen in Berlin-Friedrichshain und die Erinnerungsstätte für die Freiheitsbewegungen in der deutschen Geschichte in Rastatt“, in: Thomas Hertfelder, Ulrich Lappenküper u. Ulrich Lillteicher (Hrsg.), *Erinnern an Demokratie in Deutschland. Demokratiegeschichte und Erinnerungsstätten in der Bundesrepublik*, Göttingen 2016, S. 223–246.

21 Horst Bartel (u. a.), *Lehrbuch für Geschichte. 8. Klasse Oberstufe*, Berlin 1968, S. 38.

22 <https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/nc/gedenktafeln/gedenktafel-anzeige/tid/ernst-zinna/> [Zugriff 23.9.2017].

23 Barbara Röhner, *Von Reproduktionsausstellungen zum Bildverleih. Ideen- und Entwicklungsgeschichte von Artotheken in der DDR*, Halle 2016, S. 239.

24 Gillen 2004, S. 51 und 124; Gillen 2005 (jeweils wie Anm. 4), S. 112.

sich ebenfalls im Deutschen Historischen Museum in Berlin befindet. Genannt sei zudem der 1956 geschaffene und heute im Kunstarchiv in Beeskow verwahrte „Zeughaussturm“ des in Berlin und Dresden ausgebildeten Frank Glaser (Abb. 2). Glaser vermittelt in seinem Gemälde nicht nur ein gewisses revolutionäres Pathos, sondern zugleich auch eine beachtliche Dynamik. Das aus heutiger Sicht etwas übertrieben wirkende Pathos der bisher genannten Werke mag im Übrigen dazu beigetragen haben, dass die Erinnerungskultur für das Thema Revolution und deren Darstellungen heute auf gewisse Vorbehalte stößt und daher nicht sehr weit entwickelt ist. Das Pathos der Gemälde und ihre aus Sicht der Avantgarden anachronistische Bildsprache haben also möglicherweise das Erinnern an Revolutionen überhaupt kompromittiert.

Allerdings hat es auch Künstler gegeben, die sich dem Gebot eines pathetischen Naturalismus zunächst gar nicht oder nur teilweise unterworfen haben. Zu diesen Künstlern, die im Gegensatz zu Colberg, Schulz, Pleißner, Wagner und Glaser auch heute noch bekannt sind, zählt Bernhard Heisig, einer der Protagonisten der „Leipziger Schule“. Als Beispiel nenne ich das im Jahr 1954 für das Goethe-Gymnasium in Leipzig entstandene Gemälde „1848 in Leipzig“ (Abb. 7).²⁵ Angesiedelt ist das Geschehen auf dem Leipziger Marktplatz, wo sich vor der Kulisse des Alten Rathauses die revoltierenden, dabei aber brav biedermeierlich bekleideten Bürger des Jahres 1848 versammeln. Sie sind etwas unordentlich aufgereiht, wirken dabei aber eher statisch. Einige der aus dem Bild blickenden Gesichter erinnern zudem an die surrealen Physiognomien James Ensors. Revolutionäres Pathos, wie man es von den oben genannten Werken kennt, sucht man hier vergeblich. Auch die wenigen sichtbaren Waffen lassen nicht vermuten, dass hier ein zum Umsturz führendes revolutionäres Ereignis stattfinden soll. Wenn so die Revolution aussieht, dann kann sie keinen Erfolg haben.

Diese Pathosverweigerung findet sich zunächst auch in den ersten Gemälden Heisigs zur Pariser Kommune von 1871. Schon früh hatte sich der Leipziger Künstler mit diesem Sonderthema des teleologischen Geschichtsverständnisses der DDR auseinandergesetzt. Seit etwa 1954 entstanden überaus zahlreiche Zeichnungen und druckgraphische Blätter²⁶ sowie wenig später etliche Gemäldefassungen zum Thema der Pariser Kommune. Einen erneuten Höhepunkt erreichte Heisigs Auseinandersetzung mit der Pariser Kommune dann an deren 100. Jahrestag im Jahr 1971.²⁷ Doch auch in den Folgejahren, sogar noch nach dem Ende der DDR, entstanden etliche Varianten zu diesem Thema.²⁸

25 Vgl. Gillen 2004, S. 75–79 und 89; Gillen 2005 (jeweils wie Anm. 4), S. 69.

26 Dietulf Sander, *Bernhard Heisig – Das druckgraphische Werk, Kommentiertes Verzeichnis der Lithographien, Radierungen und Monotypien, 1950–1990*, Phil. Diss., Universität Leipzig 1993.

27 Bernfried Lichtnau, *Der Beitrag Bernhard Heisigs zur Weiterentwicklung der Historienmalerei in der bildenden Kunst der Deutschen Demokratischen Republik. Bestimmung der Funktions- und Gestaltungsdifferenzierung historisch-thematischer Kompositionen*, Phil. Diss., Universität Greifswald 1988; Gillen 2004, S. 119–123; Gillen 2005 (jeweils wie Anm. 4), S. 95–123; April Eisman, *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art*, Phil. Diss., Universität Pittsburgh 2007, S. 175–189; April Eisman, „Denying Difference to the Post-Socialist Other. Bernhard Heisig and the Changing Reception of an East German Artist“, in: *Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture 2* (2012), S. 47–72, hier S. 52–62; Anne-Sophie Schultka, *Bernhard Heisig und seine Gemälde zur Pariser Commune – Die ‚Masse‘ als Protagonist*, Magisterarbeit, Universität Leipzig 2010.

28 Sabine Heinke, *Das Werk Bernhard Heisigs nach dem Systemwechsel von 1989 am Beispiel seiner*

Der im März 1871 spontan ausgebrochene Aufstand der Pariser Arbeiter und Bürger gegen die Autorität der Zentralmacht sowie dessen blutige Niederschlagung im Mai desselben Jahres zählen seit ihrer politischen Bewertung durch Friedrich Engels zu den historischen Schlüsselszenen des Kommunismus.²⁹ Die Pariser Märztage gehörten dabei in die genannte Reihe erfolgloser Aufstände, sie galten aber als erster proletarischer Aufstand in der Weltgeschichte und genossen daher einen Sonderstatus. Entsprechend zahlreich waren die Publikationen und Kunstwerke zur Pariser Kommune in der DDR. Allein für das Jubiläumsjahr 1971 verzeichnet der Katalog der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig (ehemals Deutsche Bücherei) mehr als ein Dutzend einschlägiger Titel.

Formal anknüpfend an „1848 in Leipzig“ schuf Heisig wenig später unter den Titeln „Kommunarden“, „Märztage“ und „Pariser Kommune“ zahlreiche Gemälde zu den revolutionären Ereignissen in Paris im Frühjahr 1871. Die frühesten, in den Jahren zwischen 1956 und 1960 entstandenen Fassungen sind heute allerdings nur noch durch Photographien bekannt (Abb. 8).³⁰ Heisig hatte diese Gemälde entweder zerstört oder übermalt. In dem etwas statischen und dezidiert unpathetischen Arrangement der Figuren der verlorenen Bilder scheint eine gewisse Verwandtschaft mit seinem wenige Jahre zuvor entstandenen Gemälde zur deutschen Märzrevolution von 1848 durch (Abb. 7). Heisig versammelt die erschöpft wirkenden Kommunarden vor dem Hintergrund einer schemenhaft erkennbaren Stadtlandschaft. Doch allein schon die Tatsache, dass in der frühen Fassung von „Pariser Märztag I“ von 1960 ein Großteil der Kommunarden im Sitzen dargestellt ist, zerstörte, zumindest in den Augen vieler Rezipienten, jede Illusion revolutionärer Sieghaftigkeit und die Ansprüche einer ideologisch glaubwürdigen Sinnstiftung. Tatsächlich wurden die ersten Gemälde-Fassungen Heisigs wegen ihrer unpathetischen Darstellungsweise kritisiert. Vor allem der Mangel an revolutionärem Elan sowie generell die als defätistisch empfundene Lethargie der Pariser Kommunarden erregten die Gemüter.³¹ Zu den Kritikern gehörte auch der bereits zitierte Walter Ulbricht, der darauf beharrte, dass die Kommunarden als stürmende und kämpfende Protagonisten der proletarischen Revolution darzustellen seien und nicht als ein Haufen indolenter Bürger, Rentner und Hausfrauen (s. o.).

Andere Kritiker wie Joachim Uhlitzsch, zu jener Zeit Dozent an der Leipziger Hochschule und ab 1963 Direktor der Galerie Neue Meister in Dresden, formulierten eine differenziertere Kritik als kurz zuvor Walter Ulbricht:

„Sehr problematisch sind die beiden Fassungen mit Szenen aus der Pariser Kommune von Bernhard Heisig. Die Männer der Pariser Kommune waren Helden. Sie machten die erste proletarische Revolution in der Welt und errichteten für kurze Zeit eine Diktatur des Proletariats. Das ist das Typische der Kommune. Bernhard Heisig wählte jedoch für sein Bild die zwei Monate später den Versailler Truppen unterliegenden letzten Kämpfer der blutigen Maiwochen. Obwohl der Künstler seine Bilder ‚Pariser Märztag 1871‘ nennt, haben die sich Sammelnden etwas vom ‚letzten Aufgebot‘ an sich. Es ist, als höre man von ferne den dumpfen Marschtritt der herannahenden Truppen [des französischen Minister-

Bilder zu Geschichte und Gesellschaft, Phil. Diss., Universität Gießen 2008, S. 146–163.

29 Karl Marx u. Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 21, Berlin 1962, S. 257 f., Bd. 22, Berlin 1963, S. 188–199; Gillen 2004 (wie Anm. 4), S. 123; Gillen 2005, S. 98 und 112.

30 Gillen 2005 (wie Anm. 4), S. 98; Eisman 2012 (wie Anm. 27), S. 52.

31 Gillen 2005 (wie Anm. 4), S. 105–107.

präsidenten Adolphe] Thiers, des Henkers der Kommune. Nicht der Siegeszug der Kommunarden, sondern das Gemetzel der Reaktion wird seinen Anfang nehmen. Der Inhalt der Bilder erfaßt nur eine Seite der Pariser Kommune. Die Helden sind Märtyrer.“³²

Auch noch die in den Jahren 1962 bis 1963 entstandene dritte Variante (Abb. 9), die durch Übermalung der früheren Fassungen von 1960 (Abb. 8) entstand und sich bis heute erhalten hat, ließ das gewünschte revolutionäre Pathos vermissen. Wie schon zuvor stellte Heisig einen recht desolat wirkenden Haufen von ruhenden Kämpfern in das Zentrum des Bildes. Der Künstler selbst hat später als Gründe für die statische Darstellung der Kommunarden auf seine Orientierung an zeitgenössischer Fotografie hingewiesen, deren lange Belichtungszeit für den Augenblick der photographischen Aufnahme eine starre Haltung erforderte und damit für das mangelnde Pathos seines Bildes sorgte. Zudem bemerkte der kriegserfahrene Heisig, dass der Alltag der Kämpfer tatsächlich oft aus langen Perioden quälenden Wartens bestehe.³³ Ebenso vermochte Heisig, wie er später betonte, zunächst kein besonders ausgeprägtes ideologisches Interesse für das Sujet aufzubringen.³⁴ Aber diese Erklärungen hätten die Kritiker wohl kaum zu besänftigen vermocht.

In den Jahren 1964 bis 1965 entstanden dann, unabhängig von den zuvor entstandenen querformatigen Gemälden, weitere Varianten in einem annähernd quadratischen Format, die dynamischer gestaltet sind und auch mehr Dramatik verströmen. Schon die wohl zuerst entstandene Fassung dieser neuen Serie von Bildern zeigt tatsächlich eine Kampfszene (Abb. 10). Auf den erhaltenen Photographien des Gemäldes sind zumindest tumultartige Ansammlungen von Kämpfern zu erkennen, die in einem gewissen Gegensatz zu den wenige Jahre zuvor entstandenen statischen Varianten stehen. Diese Fassung wurde auf der 7. Kunstausstellung des Bezirks Leipzigs im Oktober und November 1965 ausgestellt, im begleitenden Katalog mit dem Titel „Pariser Kommune 3. Fassung“ abgebildet und in den kommenden Monaten lebhaft diskutiert.³⁵ Eine erste Reaktion im Oktober 1965 war positiv, schon im November folgte jedoch eine kritische Stellungnahme, im Februar 1966 dann wieder eine wohlwollende Besprechung und im Mai desselben Jahres erneut eine deutlich formulierte Kritik.³⁶ Der wichtigste Verteidiger der Künstler der 7. Bezirkskunstausstellung war Günter Meißner. In seiner subtilen Besprechung der Ausstellung hebt er hervor, dass die ausgestellten Künstler – unter ihnen vor allem Heisig, Werner Tübke und Wolfgang

32 Joachim Uhlitzsch, „Auf dem richtigen Wege. Zu einigen Werken der VI. Kunstausstellung im Bezirk Leipzig“, in: *Bildende Kunst* 10 (2), 1962, S. 59–68, hier S. 68.

33 Gillen 2004, S. 120; Gillen 2005 (jeweils wie Anm. 4), S. 95 und 111.

34 Ebda., S. 95.

35 *7. Kunstausstellung 1965 des VBKD, Bezirk Leipzig*, Leipzig 1965 (ohne Seitenangabe). Als Maße gibt der Katalog 150 × 140 cm an. Zum Schicksal der Gemälde vgl. auch *Bernhard Heisig. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien*, hrsg. vom Ministerium für Kultur der DDR etc., Leipzig 1973, S. 53 und Abb. 52–55, bes. Kat. Nr. 27, Abb. 52; *Bernhard Heisig Retrospektive*, hrsg. v. Jörn Merkert und Peter Pachnicke, München 1989, S. 101 (Freya Mülhaupt); Gillen 2005, S. 101–104; April Eisman, *Bernhard Heisig and the Fight for Modern Art in East Germany*, Rochester (N. Y.) 2018, S. 105–130 und S. 219–225.

36 Meißner, Günter, „Ein Bild der Commune“, in: *Leipziger Volkszeitung* 30. Oktober 1965; Werner Krezek, „Brief zu einem Bild“, ebda., 6. November 1965; Harald Olbrich, „Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus“, in: *Bildende Kunst* 14 (5) 1966, S. 272 f.; vgl. hierzu Eisman 2018 (wie Anm. 35), S. 124–127.

Mattheuer – in der Darstellung der historischen Wahrheit subjektive Ausdrucksformen gefunden und dabei auch weniger siegreiche Episoden der Geschichte („Vernichtung“ und „Untergang“) thematisiert hätten. Damit stünden die Künstler der 7. Bezirkskunstaussstellung in einem interessanten Gegensatz zum „effektivvoll-idealisierenden Genre-Illusionismus“ und zur „simpel-eingängigen, deklamatorisch illustrierenden“ Wirklichkeitsverbundenheit, Volkstümlichkeit und Parteilichkeit der zuvor tonangebenden Malerei der älteren Generation, wie sie etwa Heinrich Witz repräsentiere.³⁷

Mit seinen aus heutiger Sicht etwas verklausuliert anmutenden Formulierungen versuchte Meißner ganz offensichtlich, Kunstwerke zu legitimieren, die nicht unbedingt dem offiziell geforderten Siegespathos des sozialistischen Realismus' und dabei eine eigene künstlerische Wahrheit propagierten. Dieser Legitimationsstrategie trat in einer zeitgleich publizierten Besprechung der Bezirkskunstaussstellung ein mit dem Kürzel O. V. signierender Kritiker mit folgenden Worten entgegen:

„Im engsten Zusammenhang damit stand eine ausgiebige Diskussion zur Frage der historischen Wahrheit – ausgelöst durch die neuste (10.) Fassung des Gemäldes ‚Pariser Commune‘ von Bernhard Heisig, Leipzig. Volle Übereinstimmung gab es bei den Gesprächspartnern darüber, daß die künstlerische Wahrheit in einer unlösbaren Beziehung zur historischen Wahrheit steht, die alle für eine geschichtliche Bewegung wesentlichen, sie bestimmenden oder entscheidend mitbestimmenden Momente erfaßt. Konkretisiert auf die Pariser Commune vertraten jedoch mehrere Diskussionsteilnehmer wie auch unser Autor Günter Meißner die von uns nicht akzeptierte Meinung, es sei gerechtfertigt, als Ausdruck der historischen Gesamtbewegung allein den tragischen Untergang dieser ersten proletarischen Revolution, die nach den Worten von Karl Marx ‚ewig gefeiert werden [wird] als der ruhmvolle Vorbote einer neuen Gesellschaft‘, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung zu wählen. Diese überaus enge Betrachtungsweise veranlaßte den Künstler, sich mehr um die chaotischen Verwüstungen, um die Erfassung letzter Augenblicke vor dem Hingemordetwerden zu bemühen als um Sinnbilder für die heldenhaften Kämpfe und die für die internationale Arbeiterbewegung wegweisenden Errungenschaften dieser wenigen Wochen. Es geht auch hier um die künstlerische Eroberung allseitiger Beziehungen des Menschen, nicht um addierbare Rudimente von Verhaltensweisen. Verglichen mit der auf der 6. Bezirksausstellung gezeigten ersten Fassung des Bildes entstand jedenfalls der Eindruck, daß der Maler in seinem Bemühen um die bildkünstlerische Erfassung dieses bedeutenden Stoffes, statt zum Wesenskern vorzustoßen, sich immer mehr von ihm entfernt hat. Vielleicht spielt auch in diesem Falle die weitverbreitete Aversion vieler Künstler gegen die Darstellung von Pathos und Schönheit eine wichtige Rolle.“³⁸

Der Rezensent machte also unmissverständlich klar, dass Pathosverweigerung und pessimistisch anmutende Gestaltungselemente unerwünscht waren. Wohl aufgrund der anhaltenden Kritik hat Heisig gegen Ende der 1960er Jahre eine Kehrtwende vollzogen und seinen weiteren Fassungen des Themas noch mehr Dynamik verlie-

37 Günter Meißner, „Um die Vertiefung realistischer Aussage“, in: *Bildende Kunst* 14 (2), 1966, S. 73–78, bes. S. 75 und 77.

38 O. V. [Ohne Verfasser], „Probleme und Diskussionen“, in: *Bildende Kunst* 10 (2) 1966, S. 65 f., hier S. 66. Mit der „10. Fassung“ gemeint ist zweifellos die 1965 ausgestellte Fassung quadratischen Formats. Die Zählung schließt die seit den 1950er Jahren entstandenen Fassungen ein.

hen.³⁹ Auch diese Gemälde triefen zwar nicht gerade vor Pathos, kommen aber den seinerzeit formulierten ideologischen Anforderungen eher entgegen. Bezeichnend hierfür ist die 1971 bis 1972 für den Rat des Bezirks Leipzig gemalte Fassung mit dem Titel „Pariser Kommune“ (Abb. 11).⁴⁰

Das Geschehen ist auf insgesamt vier Bildtafeln verteilt. Links erkennt man die Ausrufung der Pariser Kommune, erkennbar an einem bärtigen Kommunarden und an einer weiblichen Personifikation, die ein rotes Transparent mit der Aufschrift „Vive la commune“ in die Höhe hält. Die große, fast quadratische Mitteltafel zeigt auf der linken Seite kämpfende Kommunarden sowie am unteren Bildrand die Bajonette ihrer Gegner und einen tödlich getroffenen Soldaten der Regierungstruppen auf der rechten Seite. Ein links neben der Mitteltafel eingeschobenes schmales Zusatzbild zeigt die Gegner der Pariser Kommune. Von unten nach oben betrachtet sind das die Soldaten der Truppen des französischen Ministerpräsidenten Adolphe Thiers, eine preußische Soldatenuniform mit Pickelhaube, ein Börsenmakler, ein Vertreter des Klerus, eine barbusige Personifikation des dekadenten bürgerlichen Lebens, die auch als Personifikation der Justitia bezeichnet wird, und schließlich am oberen Rand ein Vertreter der Großbourgeoisie oder des Adels. Die Tafel rechts zeigt dann in pathetischem Duktus das Ende der Pariser Kommune, sinnbildlich dargestellt mit einer weiblichen Personifikation der Revolte, die vor den Mauern des Pariser Friedhofs Père-Lachaise die Arme in die Höhe reißt. Die im Hintergrund erkennbaren Köpfe der im Mai 1871 vor Père-Lachaise füsilierten Kommunarden schließlich erinnern an den blutigen Ausgang der Revolte und deren hohe Opferzahlen. Unübersehbar ist das Pathos vor allem in den beiden Seitentafeln, doch es wird durch einen groben Pinselduktus und einen expressionistisch gesteigerten Stil konterkariert, der es von den pathetischen Gesten der oben genannten naturalistischen Revolutionsbilder unterscheidet. Zudem macht Heisig die Kämpfe der Pariser Kommune eigentlich zu einem sehr persönlichen Thema. Wie bereits bemerkt wurde, sind es die eigenen Kriegserlebnisse, die der Leipziger Maler in diesen Gemälden thematisiert. Nicht zuletzt aus diesem Grund gelten auch einige der Physiognomien in den Gemälden zur Kommune als Selbstbildnisse des Künstlers.⁴¹

Das Thema Revolution in der Kunst der DDR bot also eine breite Palette von Möglichkeiten. Einige Beispiele würden dem eingangs genannten Postulat einer modernen, Sinn befragenden Kunst ganz und gar nicht entsprechen, andere schon, wenn man etwa an die frühen Bilder Heisigs denkt. Tatsächlich entzogen sich die zuerst entstandenen Werke Heisigs zur Revolution von 1848 und die frühen Gemälde zur Pariser Kommune den ideologischen Forderungen nach einer pathetischen und damit auch sinnstiftenden Heroisierung der historischen Sujets. Allein schon diese Pathosverweigerung war mehr Sinnbefragung als Sinnstiftung. Daher wurden die Gemälde Heisigs von einigen Zeitgenossen scharf kritisiert. Spätestens mit der 1971 bis 1972 entstandenen Fassung der „Pariser Kommune“ liefert Heisig dann aber ein monumentales Werk, das den ideologischen Ansprüchen der Auftraggeber vordergründig eher entsprach. Diese Annäherung an ein Kunstideal, das an einem „Weltbild mitzuwirken“ hatte und einen Sinn stiften sollte, hat Heisig nach dem Zu-

39 Eisman 2012 (wie Anm. 27).

40 Gillen 2004, S. 142–148; Gillen 2005, S. 107–110 (jeweils wie Anm. 4).

41 Gillen 2004, S. 119 f. und 128; Gillen 2005, S. 95.

sammenbruch der DDR mit harten Worten kritisiert⁴² – vielleicht mit zu harten Worten. Denn gemessen an den naturalistischen und mit historisierender Kostümtreue gemalten Revolutionsbildern von Malern wie Colberg, Glaser, Lingner, Pleißner, Schulz und Wagner behaupten Heisigs Bilder ein gewisses Maß an Autonomie. Teilautonomie ist also durchaus möglich.

Das Autonomiepostulat der Moderne als Maßstab für die Bewertung bildender Kunst sollte also mit einem geschärften Blick für die konkreten Kontexte individueller Kunstwerke der DDR angewandt werden. Zudem ist dieses Autonomiepostulat ein zweiseitiges Schwert, wie abschließend zwei aktuelle Beispiele zeigen mögen. So könnte man das Autonomiepostulat auch auf die repräsentative Staatskunst unserer Tage anwenden. Die Entwürfe zu den Einheitsdenkmälern beispielsweise, die in Berlin und Leipzig der Friedlichen Revolution von 1989 und der Wiedervereinigung Deutschlands von 1990 gedenken sollen, sind in der Mehrzahl nicht Sinn befragender, sondern Sinn stiftender Natur. Ein Sinn befragender Entwurf hätte auch gar keine Chance auf Verwirklichung.⁴³

Ein zweites Beispiel ist der von Thomas Bayrle geschaffene und im November 2017 der Öffentlichkeit präsentierte monumentale Teppich „Pietà for World War I“ für den „Hartmannsweilerkopf“ im Elsass, eine der wichtigsten Gedenkstätten für die Opfer des Ersten Weltkrieges. Er zeigt ein aus unzähligen Totenschädeln zusammengesetztes Abbild der Römischen Pietà Michelangelo Buonarrotis⁴⁴ und zitiert somit direkt ein sehr bekanntes Motiv der christlichen Ikonographie. Auch Bayrles Werk ist eher Sinn stiftend als Sinn befragend, denn es greift affirmativ ein traditionelles Motiv des Mitleidens und des Trauerns über den Tod auf, ohne dabei die weiteren Bedeutungsschichten dieser Bildformel zu reflektieren. Ein konsequent Sinn befragendes Kunstwerk hätte vielleicht nicht nur das Mitleid mit den Abermillionen Opfern des Krieges, sondern auch die ambivalente Rolle der Religionen bei der Legitimation des mörderischen Weltkrieges thematisiert. Ein solches Kunstwerk hätte vielleicht sogar kritisch über die Rolle der Kunst reflektiert und damit ein weiteres der eingangs genannten Postulate der Moderne eingelöst. Bayrles Teppich tut das alles nicht. Trotzdem käme niemand auf den Gedanken, ihn als ideologisiertes Kunstwerk oder gar als Erinnerungskitsch zu bezeichnen. Bei der Beurteilung von Kunst sind also differenzierte Bewertungsmaßstäbe gefragt. Diese Differenziertheit sollte auch auf Darstellungen der Revolution angewandt werden.⁴⁵ Schließlich verdanken wir nicht zuletzt auch den Revolutionen die Freiheit, offen darüber zu streiten, ob Kunst Sinn stiftend oder Sinn befragend zu sein habe.

42 Gillen 2004, S. 147 f.; Gillen 2005, S. 110.

43 Nachweise zu dem inzwischen umfangreichen Schrifttum zu den Denkmälern unter <https://www.freiheits-und-einheitsdenkmal.de/publikationen/literatur-zum-denkmal.html> [Zugriff 5.2.2018].

44 Stefan Trinks, „Der Tod, der Webstuhl und die Geliebte. Thomas Bayrles Kriegsgräbertepich“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10. November 2017. – <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/macron-und-steinmeier-uebergeben-bayrles-kriegsgraebertepich-der-oeffentlichkeit-15285161.html> [Zugriff 5.2.2018].

45 Zu einer differenzierten Neubewertung von Revolutionen vgl. jetzt beispielsweise Georges Didi-Huberman (Hrsg.), *Soulèvements*, Paris 2016; Baumgarten/Bühler/Zimmer 2017; Wolfgang Niess, *Die Revolution von 1918/19. Der wahre Beginn unserer Demokratie*, München 2017.

Abbildungen



Abb. 1: Rudolph Pleißner, „Barrikadenkampf in Berlin 1848“, 1954, Öl auf Hartfaser 60 × 70 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin. Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlins. Foto Autor



Abb. 2: Frank Glaser, „Zeughaussturm“, 1956, Öl auf Leinwand, 115,0 × 168,0 cm,
Foto Kunstarchiv Beeskow



Abb. 3: Willy Colberg, „Thälmann im Hamburger Aufstand“, 1954, Öl auf Leinwand,
112 × 168,5 cm, © Deutsches Historisches Museum Berlin / Foto Arne Psille



Abb. 4: Max Lingner, „Barrikadenkampf in der Revolution von 1848“ (2. Fassung), 1952, Tempera auf Leinwand, 128 × 226 cm, © Deutsches Historisches Museum Berlin / Foto Arne Psille



Abb. 5: Heinz Wagner, „Die Schlosserlehrlinge Zinna und Glasewald im März 1848“, Öl auf Leinwand, 172 × 125,5 cm, © Deutsches Historisches Museum Berlin/Foto Arne Psille

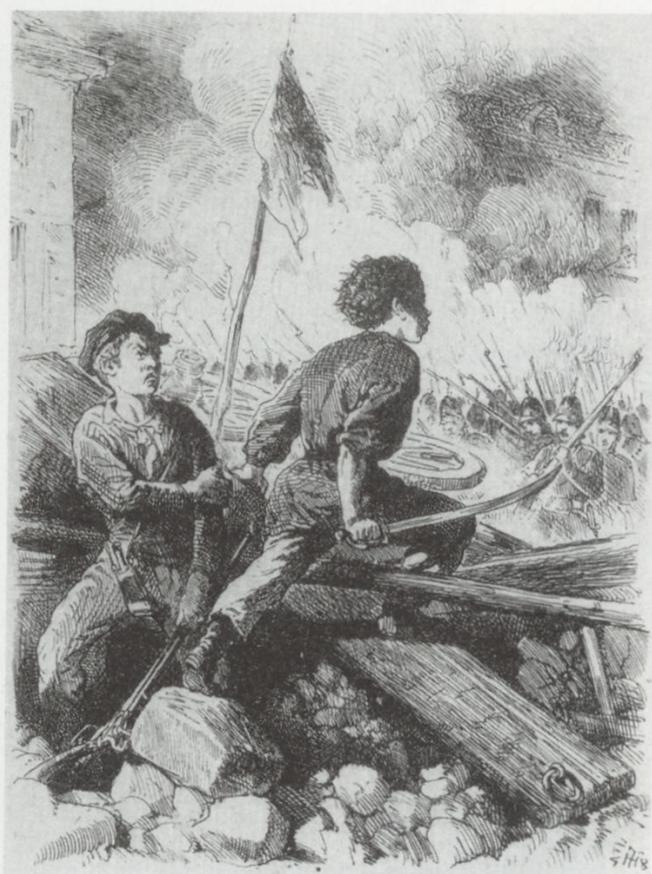


Abb. 6: Theodor Hosemann, „Die Schlosserlehrlinge Zinna und Glasewald im März 1848“, Lithographie, 35 × 64 cm, Privatbesitz.
Foto Autor



Abb. 7: Bernhard Heisig, „1848 in Leipzig“, 1954, Öl auf Leinwand, 126,8 × 190,3 cm, aus: Eckhart Gillen (Hrsg.), Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Leipzig 2005



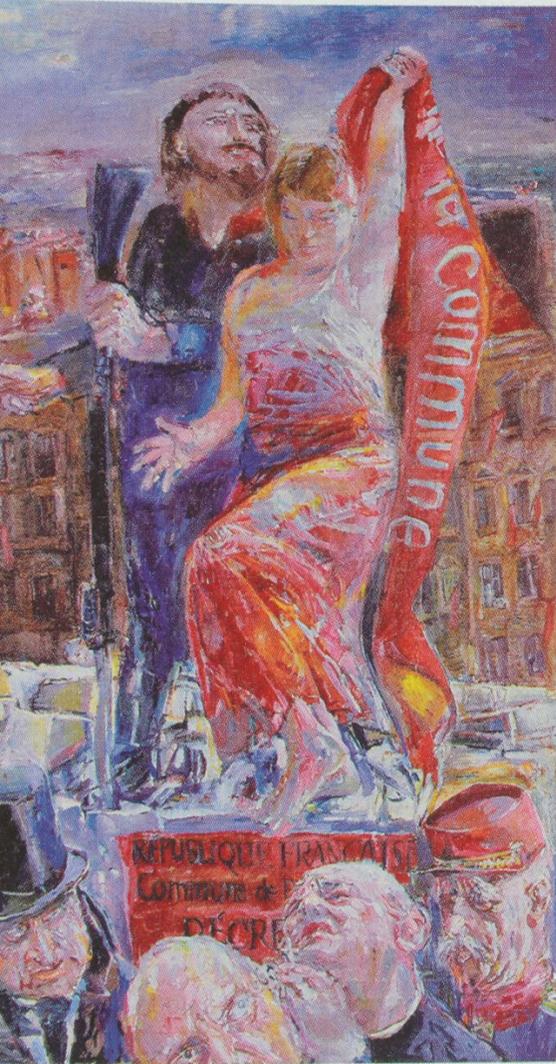
Abb. 8: Bernhard Heisig, „Pariser Märztag I“, 1960 (zerstört, historisches Foto) aus: Eckhart Gillen (Hrsg.), Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Leipzig 2005



Abb. 9: Bernhard Heisig, „Kommunarden“ (auch: „Pariser Kommune III“), 1962, Öl auf Leinwand, 123,5 × 152,5 cm, aus: Eckhart Gillen (Hrsg.), Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Leipzig 2005



Abb. 10: Bernhard Heisig, „Pariser Kommune 3. Fassung“, 1965, Öl auf Leinwand, 150 × 140 cm, übermalt oder verschollen (historisches Foto aus dem Katalog der 7. Bezirkskunstausstellung) aus: Eckhart Gillen (Hrsg.), Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Leipzig 2005



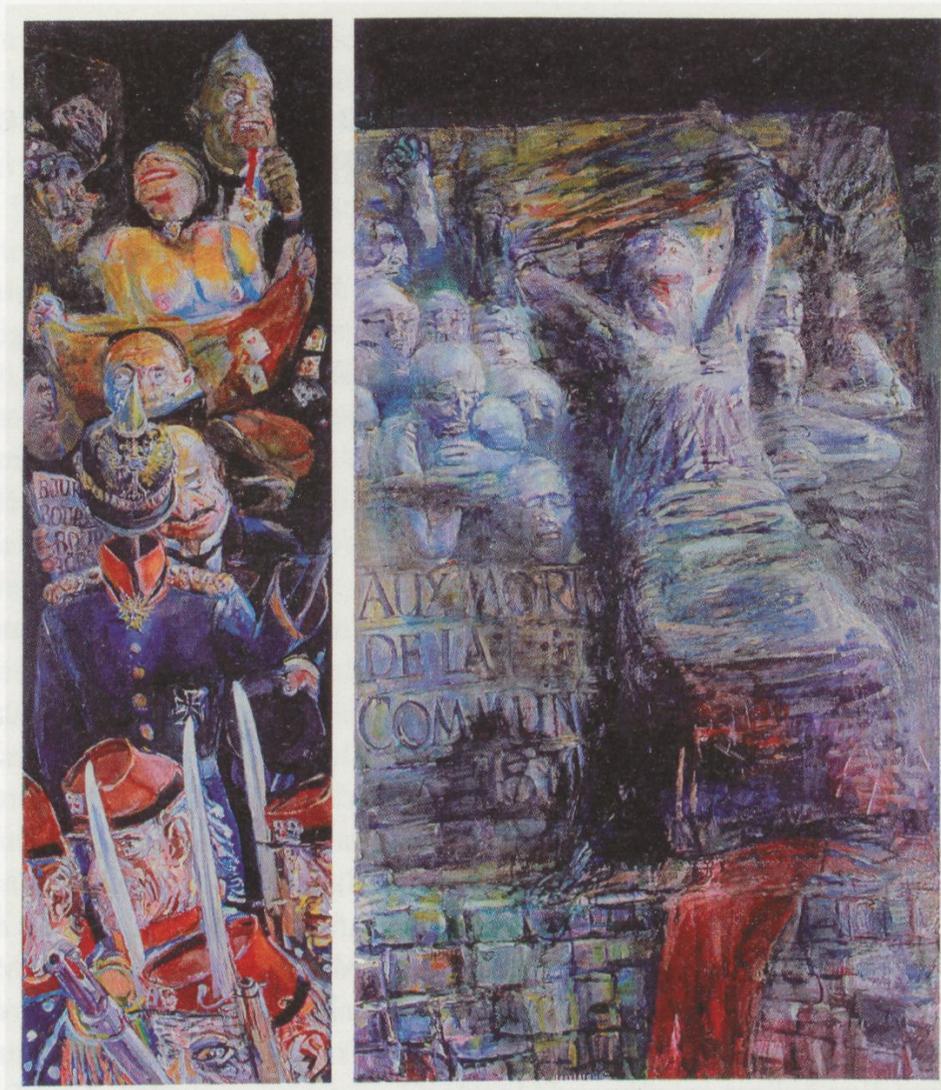


Abb. 11a u. b.: Bernhard Heisig, „Pariser Kommune“ (vierteilig), 1971/72, Öl auf Leinwand, 272 × 624,5 cm (Gesamtmaß ohne Rahmen), aus: Eckhart Gillen (Hrsg.), Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Leipzig 2005