

## Malen gegen Schubladen

Die Sammlung Seiz in der Kunstlandschaft der DDR der späten 1980er-Jahre

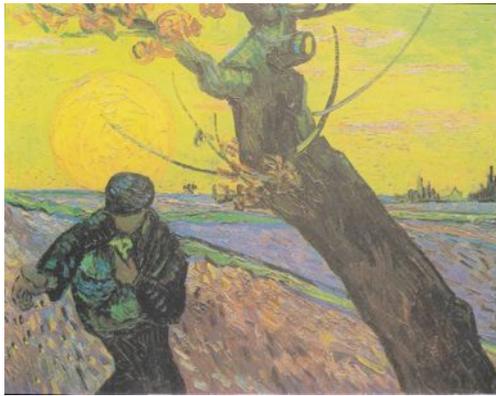


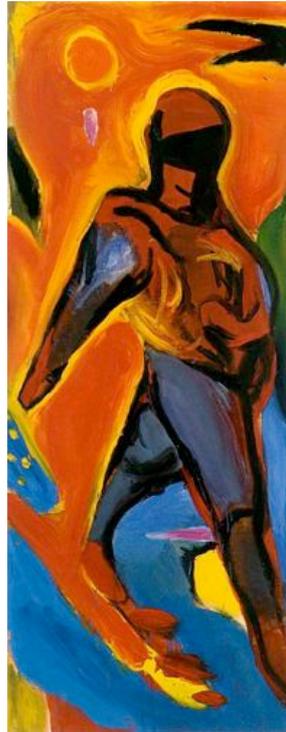
Abb. 1: Vincent van Gogh, *Sämann bei untergehender Sonne*, 1888, Öl auf Leinwand, 32 x 40 cm, Van Gogh Museum Amsterdam

Abb. 2: Klaus Killisch, *Bad Seeds*, 1989, Öl auf Leinwand, 280 x 110 cm, Sammlung Seiz

© VG Bild-Kunst, Bonn

Abb. 3: Nick Cave and the Bad Seeds 1986 in Belgien

© Yves Lorson



## Good Seeds

Die Wolke ist ein schwarzes Krokodil, das die Sonne essen will; vor flammenrotem Himmel kommt eine Gestalt durch die Bildlandschaft auf den Betrachter zu. Das Gesicht tief verschattet, fast verummt, kann man sie dennoch als expressionistischen Widergänger von Vincent van Goghs *Sämann* erkennen. *Bad Seeds*, so der Titel des 1988 entstandenen Bildes vom Berliner Künstler Klaus Killisch, wird zum Treffpunkt von Sämann, Nick Cave and The Bad Seeds. Natürlich stellt sich unverzüglich die Frage, was Vincent van Gogh mit Nick Cave zu tun haben könnte... Beide waren Idealfiguren für eine jüngere Generation von DDR-Bürgern, die in beiden Gestalten jenes Ringen um die unmittelbare Existenz und deren künstlerische Expression fanden, der Zuspruch für die eigene Lebenssituation gewährte.

In *Bad Seeds* zentriert sich ausdrucksvoll die Befindlichkeit jener Zeit, deren Kinder der Beengtheit ihres Lebens nicht durch Flucht entkommen wollten, sondern Zuflucht auf selbst geschaffenen Inseln suchten. Die Stoffe, aus denen diese Inseln gemacht wurden, reichten in die (kunstgeschichtliche) Vergangenheit ebenso wie man begierig nach einem aktuellen Lied, einem Gedicht, einer Melodie griff, weil sie den Nerv des eigenen Seins trafen und man in ihnen Grund zum Hoffen und einen anderen Boden fand. Aus diesen Stoffen, und erscheinen sie noch so disparat, wurde eine kulturelle Landschaft gestaltet, die nicht nur das bloße Ausharren erträglicher machte, sondern Samen streute, welche die Erwartung besserer Zeiten in sich bargen.

Der Sämann begleitete van Gogh ein Leben lang, in ihm begegnete er sich selbst, dem anderen und ebenso der menschlichen Sehnsucht nach dem Unendlichen – und gab

ihm im Bild eine zeitlose Gestalt. „Mit einem Bild möchte ich etwas Tröstliches sagen, so wie Musik tröstlich ist.“ schrieb der Maler 1988 an seinen Bruder.

Kunst entwickelt ihre eigenen Chiffren und Zeichen innerhalb des gesellschaftlichen Systems, in welchem sie entstanden ist und in deren Koordinaten sie sich orientieren muss. Sie hat so ihre eigene Geschichte und erzählt wiederum ihre eigenen Geschichten, die nicht austauschbar sind, über ihre Zeit jedoch hinausweisen können. Eine solche Kunst ist universell als geistige und ästhetische Qualität für all diejenigen erfahrbar, die sich auf die Entdeckung und Entzifferung der Chiffren und Zeichen einlassen.<sup>1</sup> Das gilt grundsätzlich für alle kreativen Gestaltungen zu jeder Zeit. Die in den 1990er-Jahren hochemotionale geführte Debatte über DDR-Kunst gipfelte Ende des Jahrhunderts in dem 1999 durch die Weimarer Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* ausgelösten Bilderstreit. Dieser wiederum machte den Weg frei, sich von der Gleichsetzung aller künstlerischen Arbeit in der DDR in Bezug zu staatlichen Doktrinen zu lösen. Spätestens die Ausstellung *Kunst in der DDR* 2003 in der Neuen Nationalgalerie Berlin machte den Wert der in der ostdeutschen Republik entstandenen Kunst in ihrer Essenz, mit ihren Besonderheiten und ihrem Reichtum an Ausdrucksformen und Künstlerpersönlichkeiten deutlich. Seitdem haben eine Fülle von größeren Ausstellungen unterschiedliche Aspekte künstlerischen Schaffens der DDR zunehmend differenzierter aufgearbeitet.<sup>2</sup> Diese Differenzierungsarbeit kulminierte 2012 in der großen Schau *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen* im Neuen Museum Weimar.<sup>3</sup> Ließ die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie das einzelne Werk kommentarlos für sich sprechen und verlieh ihm eine singuläre Würde, so setzte das Weimarer Großprojekt auf eine umfangreiche soziologische Kontextualisierung, um sowohl der reinen Ästhetisierung von 2003 als auch der infamen Diffamierung von 1999 zu antworten.

## **Landschaft**

Trotz dieser erfolgreichen Schlichtungsversuche wird die Kunstlandschaft der ehemaligen DDR nach wie vor als ein abgegrenztes, überschaubares und mithin kontrollierbares Gebiet betrachtet, das man je nach Gusto parzellieren und seine in ihm gewachsenen Kulturen kategorisieren kann. Die Parameter jener Debatte/n können durch den Begriff der Landschaft markiert werden, in dessen philosophisch-kulturwissenschaftlicher Konnotation eine kulturell geprägte, subjektive Wahrnehmung einer Gegend als ästhetische Ganzheit betrachtet wird, während er aus geo-politischer Perspektive ein Gebiet umreißt, das sich durch wissenschaftlich erfassbare Merkmale von anderen Gebieten abgrenzt. Insofern würde jener Terminus doch einen geeigneten gemeinsamen Nenner dafür bieten, sich ein lebendiges wie komplexes Phänomen zu erschließen und statt in abgegrenzten Begriffsfeldern zu verharren, diese zusammen zu lesen.

Eine Landschaft ist geprägt durch das Klima und prägt es zugleich. Sie wird gestaltet und gestaltet zugleich ihre Gestalter. Vielfache Einflüsse, Symbiosen, Interaktionen, Zusammenhänge und -klänge sind hier am Wirken. Insofern lässt sich auch die Entwicklung der Kunstlandschaft der DDR bis in die späten 1980er-Jahre nur bedingt hermetisch und ein- oder zweidimensional bewerten.

Betrachtet man das kultur- und politische Klima, so war spätestens seit der Ausbürgerung von Wolf Biermann 1976 in der offiziellen Kulturpolitik von der auf dem VIII. Parteitag der SED 1971 in Aussicht gestellten „Weite und Vielfalt in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft“ nichts mehr zu spüren. Dass 1980 deren

letztes Jahrzehnt anbrechen sollte, konnte man ahnen, aber weder wissen noch herbeizaubern. Auf jene durch einen Signalschuss aus dem Bruderland östlich der Oder politisch eingeläutete letzte Dekade reagierte die DDR-Führung mit verschärften Restriktionen nach innen und außen.

So waren die 1980er-Jahre in der DDR in allen Lebensbereichen geprägt vom Changieren zwischen Aufbruch und Agonie, zwischen Hoffnung und Resignation, zwischen Traum und Altraum. Der jener Zeit attestierte „Gefühlsstau“<sup>4</sup> trieb vielfältige, überraschende Blüten, die gerade in der Kunstlandschaft spürbar zu Explosionen wie Implosionen führten. In der Bandbreite der künstlerischen Äußerungen spiegelt sich jenes widersprüchliche Jahrzehnt, in welchem alles wieder möglich und nichts mehr möglich erschien: Bewegung und Stillstand, Opportunismus und Opposition, Weltveränderung und Weltflucht, Melancholie und Übermut...

### **FLÜSTERN & schreien...<sup>5</sup>**

Die von ‚oben‘ mit ‚Enge und Einfalt‘, Auftrag und Kanon gesteuerte Kulturlandschaft wurde von ‚unten‘ durch eine wachsende und lauter werdende Gegenkultur neu gepflügt. Seit Ende der 1970er-Jahre kehrte deshalb die Künstlerszene den Institutionen mehr und mehr den Rücken. Eigene Produktions- und Lebensräume, die Etablierung von Öffentlichkeit außerhalb und unabhängig vom DDR-Kulturbetrieb wurden immer dringender. Den sich auf „Handwerk und Genealogie“<sup>6</sup> berufenden ‚Kunstzentren‘ mit ihren Institutionen, der „Berliner“, der „Ersten wie Zweiten Leipziger Schule“ sowie der „Peinture Elbflorenz“<sup>6</sup> entwuchs eine Künstlergeneration, welche die DDR-Kunstlandschaft klimatisch veränderte und ihre Topographien neu vermaß.

Sie entwickelte nicht nur informelle, unabhängige und Grenzen überschreitende Ausstellungsmodelle, sondern erarbeitete auch neue künstlerische Ausdrucksformen, die Multi- und Intermedialität, Happenings, Performance, Aktionen, eruptive und ephemere bildkünstlerische Äußerungen inkludierten. Explosiv und laut waren die Auf- und Ausbrüche, die erstarrte Formen und Handlungsmuster sprengten und das Moment- gegen das Dauerhafte ins Feld führten.<sup>7</sup>

Die sich bis dato weitestgehend in einem geschichtlichen und traditionellen Rahmen bewegende ‚Arbeit am Bild‘ wurde überblendet von „Ereignis und Effekt“<sup>8</sup>, der „Gefühlsstau“ suchte und fand dort seine Ventile.

„Ereignis und Effekt“ galten als Merkmale einer westlichen Kunst jener Zeit – mit der Neuorientierung einer aufbrechenden, so genannten DDR-Avantgarde und ihrer Bewertung durch die deutsch-deutsche Öffentlichkeit wurde der Samen zu einem „Bilderstreit als innerostdeutscher Konflikt“<sup>9</sup> gelegt.

Gleichzeitig wurden jedoch auch alle anderen im offiziellen Licht tätigen Künstler zu einer Haltung gezwungen. Diese bedeutete häufig Anpassung, maßgeblich jedoch Unterwanderung der offiziellen Kunstdoktrin und Formulierung eines eigenen Weges, markiert durch Hinwendung zu den alten Meistern, zu den Kunstströmungen der klassischen Moderne, dem Beharren auf Handwerklichkeit und bildnerischer Qualität.

Jene ‚Künstler des Aufschreis im Augenblick‘ suchten eine neue Sprache für den „Glauben an eine sozial-utopische Transzendenz und moralische Verantwortung der Kunst“<sup>10</sup>, auch wenn deren Tonlage manches mal an die Zelebrierung eines Nihilismus und einer Desillusionierung erinnerte. Wurde/wird andererseits das Flüstern derer, die tätig an der Leinwand blieben, deren Implosionen,

Momentaufnahmen wie Versuche, ein Zeitgefühl auf die ihnen eigene Art – und durchaus auch kritisch, subversiv – ins Bild zu setzen, situationsbedingt überhört, übersehen?

Diese sich zumeist durch die spätere kunstwissenschaftliche Deutung und den Blick von außen ergebenden Grenzziehungen laufen Gefahr, eine in sich heterogene Landschaft nachhaltig in „Staatskunst“ versus „Dissidenz“ pauschal aufzuteilen. Wird man einer Kunstlandschaft gerecht, wenn man alles, was sich im Rahmen einer gewissen bildkünstlerischen Tradition bewegt und diese fortsetzt, in den Schatten der institutionalisierten, kulturpolitisch protegierten Kunst stellt und untrennbar mit politischer Opportunität verbindet? Gehen die inhaltlich und formal so vielfältigen Stimmlagen nicht oftmals durch eine Künstlerbiographie mitten hindurch?<sup>11</sup> Lohnenswert erscheint es, die begonnene ästhetische und auch ethische Differenzierung gegenüber einer Konstatierung ästhetischer Differenz fortzusetzen. Zeigte nicht schon in jenen 1980er-Jahren ein erstarkendes Interesse seitens der DDR-Bevölkerung an Kunst, ein intensivierter „Dialog mit dem Publikum“ davon, dass man in der Kunst als ‚Lebenselixier in düsteren Zeiten‘ Trost suchte und fand? Jene Öffnung des Publikums zur Kunst und vice versa beschränkte sich nicht nur auf die subkulturellen Ereignisse, sondern umfasste die traditionellen Bildformate gleichermaßen.<sup>12</sup> Analog hierzu setzte ein wachsendes Interesse an DDR-Malerei seitens des Westens ein...<sup>13</sup>

### **Sammeln gegen Schubladen**

Der Reutlinger Unternehmer und Sammler Siegfried Seiz hat zwischen 1987 und 1995 mit konzentriertem Blick aufs Werk und Feingefühl für die dahinter stehende Person jenseits von merkantilem Kalkül oder kulturpolitischen Animositäten eine Sammlung mit Werken aufgebaut, die er nach eigenen ästhetischen Kriterien und intuitiver Entscheidung auswählte.<sup>14</sup> Der Bestand umfasst 62 Werke figurativer Tafelmalerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR von 22 Künstlern, die im weitesten Sinne an einer klassischen Bildauffassung festhielten, jenseits des verordneten sozialistischen Realismus jedoch ihre eigene Stimme in der ihnen gemäßen Stimmlage erhoben. (Man hätte der Sammlung noch das eine oder andere Werk einer Malerin wie Nuria Quevedo, Christa Böhme, Angela Hampel oder Heidrun Hegewald – um nur einige zu nennen – gewünscht, doch das wäre eine andere Debatte...) Die formale Beschränkung auf einen kleinen Ausschnitt aus der Fülle an Positionen offenbart schon die Heterogenität und Lebendigkeit der DDR-Kunstlandschaft, erzählt von Stellungnahme ohne Parteinahme und würdigt exemplarisch die bildkünstlerische Arbeit an und mit den existentiellen und auch moralischen Fragen an Mensch, Mitmensch, an das Selbst, an Gesellschaft und Geschichte.

### **Geschichtszeichen<sup>15</sup>**

Aufstieg und Fall, Auf- und Zusammenbrüche prägen die Geschichte und Geschichten unserer Zivilisation. Die großen historischen, mythischen wie literarischen Erzählungen künden davon und finden Eingang in die Bildwelten der DDR-Maler, die sie zu eigenem und anderem Lebensschicksal in Verbindung setzen, sie erinnern und einer aktuellen Deutung zuführen. Den Geschichtszeichen folgend, setzen sie selbst welche...

Beispielhaft hierfür ist **Bernhard Heisigs** (1925-2011) „Wut der Bilder“<sup>16</sup>. Mit seiner expressiven Bildsprache setzt sich der Maler mit dem Thema des Krieges

auseinander, erzählt von Gewalt und Vernichtung, um gegen deren Fortsetzung ‚anzumalen‘. Der erklärte „Historienmaler“ wird – auch um die eigene Biographie und Kriegserfahrung zu verarbeiten – in der Hochzeit eines Kalten Krieges zum Maler gegen das Vergessen und für bedingungslosen Pazifismus. Zeugnis hiervon geben etwa seine grafischen oder malerischen Illustrationen zu Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* oder zu Ludwig Renns Antikriegsroman *Krieg* (Abb. Sammlung Seiz). Als Lehrer und langjähriger Rektor der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst prägte Heisig drei Generationen bildender Künstler in Ostdeutschland, so auch seinen Meisterschüler **Hubertus Giebe** (geb. 1953), in dessen an Themen und Darstellungsformen immens reichem Werk immer wieder mythische oder literarische Gestalten erscheinen. Giebe gelingt es in seinen allegorischen Geschichtsbildern, in immer neuen Formen eines ‚durchgeistigten Expressionismus‘ auf Entfremdung, Konflikte, Widersprüche unserer Zeit aufmerksam zu machen und diese spürbar zu vermitteln. Zwischen dunkler Gefahr und blendendem Siegstaumel bewegen sich drei disparate Gestalten im Bild *Die Mauer* (Abb. Sammlung Seiz), dem Betrachter bleibt kein Boden unter den Füßen und eine Art ‚Engel der Geschichte‘ rast ihm rücklings entgegen, mehr Bedrohung als Erlösung suggerierend.

Nicht minder apokalyptisch wirkt die *Große Reitergruppe (Apokalypse)* (Abb. Sammlung Seiz) von **Heinrich Tessmer**<sup>17</sup> (1943-2012), in deren Gestalt der Maler uns die Ambivalenz menschengeschichtlichen Handelns zwischen Zerfall und Neubeginn verdichtet vor Augen führt. Tessmers Bilder sind Erzählungen, in denen sich Realität und Traum, Fiktives und Konkretes begegnen. Vor dunklen Bildgründen lässt er seine Bildgestalten sich mit starken Farbklingen aus der Unbestimmtheit des Raumes erheben, gleichsam im Nirgendwo verharrend. Seine von metaphorischer Überhöhung geprägten geheimnisvollen Kompositionen lassen eine Fragilität unserer Kultur(en) ahnen und folgen deren Licht- wie Schattenseiten. Der dunklen Seite der 1980er-Jahre, einer gesellschaftlicher Enge geschuldeten Endzeitstimmung begegnen wir auch im Neu-Verismus von **Clemens Groeszer** (1951-2014), der sich in jener Zeit intensiv mit dem *Dance Macabre* (Abb. Sammlung Seiz) beschäftigte und mit dessen allegorischer Botschaft eine zeitgemäße, visuelle Form fand, nach der Sinnhaftigkeit menschlichen Handelns und Hoffens zu fragen. Groeszer entwirft ein Figurenpanorama, das sich gleichermaßen aus altmeisterlichen Bezügen wie aus der Arbeit mit dem Modell und einer Überhöhung des Gesehenen speist. In meisterlich ausgeführter Lasurtechnik lässt er ein Welttheater entstehen, das mittels einer Mischung aus nüchternem Konstatieren, ironischer Beobachtung und grotesker Zuspitzung Zeitgeist und Historie zu Sinnbildern des modernen Großstadtmenschen verbindet. Im Spannungsfeld zwischen Unangepasstheit und Konformität in einer zunehmend trivialisierten Welt behauptet sich das Recht auf Individualität und Freiheit im Bild und befragt zugleich die Gesellschaft nach einem Humanum.

Subtilen Hinweisen auf einen möglicherweise trügerischen geschichtlichen Fortgang begegnen wir auch in Werken wie *Berliner Fenster* (Abb. Seiz) oder *Laokoon* (Abb. Seiz) von **Harald Metzkes** (geb. 1929), dessen reiches Oeuvre sich auf den ersten Blick allen modischen Attitüden entzieht und auf der Eigengesetzlichkeit des Bildes als Prämisse beharrt. Seine Portraits, Figuren, Landschaften, Theater- und Zirkusdarstellungen folgen dem Prinzip der Durchdringung von Stoff und Form eines unmittelbar Gesehenen und Empfundnen und verdichten sich so zu einem subjektiven Kommentar zur Wirklichkeit.

Bei jenen Malern wird so Geschichte angeeignet, bearbeitet, gegenwärtig gemacht und ein virtuoser Gestaltungswille, der stilistisch wie motivisch vielfältige Anleihen aus der Kunstgeschichte aufgreift, ins Heute übersetzt und ins Morgen

weitergetrieben. Mit emotionaler Gestaltungswut formulieren sie ihren ethischen Anspruch an Kunst und Gesellschaft.

### Seele brennt

Eine gewaltige Emotionalität, die einen Individualismus als Voraussetzung für ein ‚Wir‘ einklagt, finden wir gleichsam in den Werken des Leipzigers **Hartwig Ebersbach** (geb. 1940), welche Sprengsätze magisch-malerischer Kraft bergen. Von einer jüngeren Künstlergeneration wurde er als Lehrer verehrt<sup>18</sup> und von den Kulturbehörden beargwöhnt. Infolge einer Mitte der 1960er-Jahre gestarteten Kampagne gegen Ebersbach zerstörte der einstige Schüler Bernhard Heisigs jenes *Selbstbildnis mit Freunden*, von dem nurmehr der 1966 entstandene Mittelteil, *Der brennende Mann I*<sup>19</sup>, erhalten blieb. Ebersbach, bekannt für seine Materialschlachten, um kompromisslos und konsequent zu intensivster Ausdruckskraft zu finden, entfernte sich nicht nur im Duktus von der gängigen Tafelmalerei, sondern ließ Zeitfiguren wie *Gestürzte I* (Abb. Seiz) wirklich stürzen, verlieh ihnen durch das Installieren der Bilder auf dem Boden und deren dreiteilige Klappung eine ungeheure Vitalität. Die Gestürzten treten uns als zwar Gefallene, Liegende, zugleich aber im Aufstehen Begriffene entgegen. Zustände und Seelenzustände unmittelbar zu beschreiben, war Ebersbachs Credo, für das es eines Statthalters, einer ‚Schutz- und Trutzfigur‘ gegen die ‚ewigen Verhinderer‘<sup>20</sup> bedurfte. Ebersbach fand sie in der Figur des Kaspar, der seit 1973 bis heute seine Bildwelten durchwandert und 2003 als Aufsteigender<sup>21</sup> die Bühne betritt. Könnte man Kaspar als Ebersbachs Alter Ego, Protektor und weisen Narr, welcher den Zeiten den Spiegel vorhält, deuten, so ist belegt: „Der brennende Mann, das bin ich. Von innen heraus glühend.“<sup>22</sup>

*Seele brennt* nannte der Tessmer-Schüler **Klaus Killisch** (geb. 1959) ein Gemälde aus dem Jahr 1989, in dessen Folge auch jene Arbeit *Ohne Titel* (Abb. Sammlung Seiz) entstand, auf welcher eine Figur sich feurig entlädt und zugleich von lodernen Flammen verzehrt zu drohen scheint. Mit seinem neoexpressiven Duktus gelingt es Killisch eindrucksvoll, die in den 1980er-Jahren angestaute persönliche wie kollektive Wut sich auf seinen Bildern mit Wucht entladen zu lassen. Brennende Seelen und Kehlen, Symptome jener Zeit, suchten Trost und Zuflucht auf Inseln, die Killisch insbesondere in der Musik fand/findet und im Fortgang seines Werkes immer wieder in seine Bildwelten einfließen lässt. Die Sehnsucht, mit vielleicht prometheischer List die dunkle, abgründige Seite des Menschen zu beleuchten<sup>23</sup> und mit den inneren Feuern, die man teilt, der Düsternis einer Zeit zu entkommen, zieht sich durch Killischs Werk ebenso wie Zitate und Materialien aus Musik und Werbung, die er zu großen Bildcollagen verwebt. Diese führen vor Augen, wie uns die Versprechen von Reklame, von Schönheit und deren Konsum in neue Fesseln legen, aber auch, dass *poison recordings*<sup>24</sup> nicht Gift sondern Lebenselixier sein können.

„They tango till they're sore / They take apart their nightmares / And they leave them by the door“, singt Tom Waits in seinem berühmten Song, den Killisch in seinem Tango-Bild aufgriff, und traf damit den Nerv einer jungen Generation in der DDR, die weder von vergangenen wie gegenwärtigen Alpträumen bedrückt werden, die leben und tanzen wollte – vielleicht einen *Tango, bis es weh tut* (Abb. Sammlung Seiz). Zeuge eines möglicherweise letzten Tanzes, bevor ein Schiff sinkt oder ein Schmerz nicht mehr spürbar ist, werden wir auch in Groeszers schon erwähntem Totentanz-Bild oder bei Giebes disparatem Tanz um ein Stück Mauer.

Die (Berliner) Mauer wird auch bei **Rolf Händler** (geb. 1938) Motiv der Flucht im doppelten Sinne. Wie eine Drohkulisse treibt sie Menschen mit traurigen, vor Furcht

geweiteten Augen aus dem Bild dem Betrachter entgegen. Obwohl mit *Aufbruch* (Abb. Sammlung Seiz) betitelt, berichtet das Triptychon des Berliner Malers eher von einem ratlosen Verharren, Stillstand aus Angst und Nicht-Entkommen-Können. Eindrücklich ist jener klaustrophobische Zustand, das Flüchten-Wollen im Verharren jener Jahre ins Bild gesetzt. Dass mit dem 1989er Aufbruch zwar Mauern fielen, Ängste jedoch lediglich eine neue Form erhielten, zeigen aktuelle Arbeiten Händlers wie z.B. *Der Zweifler*<sup>25</sup> von 2009.

Die Enge, die Bildformat wie psychisches Gleichgewicht dominierende, ja sprengende Präsenz der Mauer spürt man auch in **Stefan Plenkers'** (geb. 1945) *Mauerbild* (Abb. Sammlung Seiz). Eine labyrinthische Mauer ohne Tür und Ausweg scheint unüberwindbar, und doch gewährt der Maler zusammen mit einer am äußersten Bildrand stehenden Figur einen Blick ‚nach drüben‘, das genauso gut auch hätte ein ‚hüben‘ sein können... Der wieder gewendete Blick auf ein *Gegenüber*<sup>26</sup> oder auf schemenhafte Figurinen im *Mitternachtsbild*<sup>27</sup> zeichnet mit vielfältigen Malgesten und -strukturen das Bild einer düsteren Konfusion, die noch 2011 in Plenkers' *Maskerade im Schwarz*<sup>28</sup> zu finden ist, und in die manches Mal ein heller Schimmer farbiger Hoffnung fällt. Von Dunkelheit dominiert ist auch der Blick des Sohnes von Bernhard Heisig und Absolventen der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst **Johannes Heisig** (geb. 1953), den er auf unmittelbare Alltagssituationen richtet. Abermals zeichnet dargestellte Enge ein mentales Bild jener Jahre, in denen lediglich ein schwach beleuchtetes Detail oder ein Titel – da das auf ein schlafendes Kind fallende Licht (*Sterntaler*<sup>29</sup>), dort das Flimmern der *Sportschau* (Abb. Sammlung Seiz) – auf eine andere Welt jenseits von Wänden und Mauern verweisen...

Jene Tristesse des Alltags spiegelt sich in einer sich entleerenden, entfremdeten Lebensumwelt – in einer

### **Tristesse der Landschaft.**

Für einige Künstler waren und sind das „Stadtbild“ und die Reflexion des unmittelbaren Lebensraumes eines der wesentlichen Themen in ihrem Schaffen. Zu ihnen gehören Konrad Knebel, Roland Nikolaus und Uwe Pfeiffer. Hier verbinden sich hohe Malkultur, geschult an den Vorbildern klassischer Landschafts- bzw. Stadtlandschaftsmaler, mit einem eigenen kritischen Blick auf die bebaute Umgebung, der an Brisanz bis heute nichts einbüßte.

**Konrad Knebels** (geb. 1932) melancholische Stadtlandschaften der 1980er-Jahre zeigen Häuser und Häuserzeilen vorzugsweise seiner Heimatstadt Berlin. Er dokumentierte mit nüchternem Blick den Verfall und die Veränderung der Stadt. Mit viel Detailgenauigkeit schildert er Fassaden und Baukörper und beschreibt die in jenen Jahren kulminierende (doch längst nicht erloschene) Abrisswut in den Innenstädten der DDR, die einem uniformierten sozialistischen Wohnideal Platz schaffen soll. Im Bild der *Berliner Mauer* (Abb. Seiz) erfasst Knebel nicht nur die urbane, sondern auch seelische Morbidität der geteilten Stadt. Ein waches Bewusstsein für die ambivalente Identität der Stadt findet sich auch in seinen aktuellen Bildern, die nunmehr den Verfall der von Abwanderung betroffenen Städte der ehemaligen DDR – Magdeburg, Eisleben, Halle – visualisieren und ins kollektive Gedächtnis einschreiben.

Auch für **Roland Nikolaus** (geb. 1954) war die Stadtlandschaft lange Zeit ein vorherrschendes Thema. Waren es in den frühen Bildern der 1980er-Jahre die trostlosen Ruinenlandschaften in Ost-Berlin, insbesondere rund um den Pariser Platz

und die dort befindliche Mauer, die der Absolvent der Kunsthochschule Berlin Weißensee und Meisterschüler der Akademie der Künste der DDR aus seinem dortigen Atelierfenster täglich vor Augen hatte, mit Sinn für die Absurdität der stadträumlichen Situation ins Bild setzte und so zu gleichnishaften Bedeutungslandschaften werden ließ, so hat sich nunmehr sein hintergründiger, sezierender Blick voll Ironie und Sarkasmus den Veränderungen und Verwerfungen im gegenwärtigen Stadtbild von Berlin zugewandt, das Ruinöse, die Fragmentierung und spröde Poesie dieser sich immer wieder neu erfindenden Stadt beschreibend. Aus diesen nüchtern-ernüchternden Einblicken speisen sich auch die erzählerischen Werke des ‚Stadtbildners‘ Nicolaus, in denen er – wie z.B. in seinem *Mänadenkollektiv*<sup>30</sup> – mit Symbolen und Metaphern, mit Zitaten und Versatzstücken versehene surreale Bühnenstücke schafft, die Mythos und Realität zum ironischen Zeitreport verbinden. Für Poesie bleibt kaum oder kein Raum in **Uwe Pfeifers** (geb. 1947) schonungslosem Verismus. Selbst seit 1973 Bewohner von Halle-Neustadt, beobachtet der Maler mit betont sachlichem, unterkühltem Blick seine unmittelbare Umgebung, führt uns die Tristesse der Plattenbausiedlungen als realen Albtraum vor Augen und kritisiert damit die entfremdeten Orte aus Beton und Stein als urbane, menschenferne Visionen der Stadtplaner. Diesen kritischen Blick auf die Gefahr und Tatsache des Befremdlichen finden wir in aktuellen Arbeiten wie *Tagtraum (Geldautomat)*<sup>31</sup> wieder, wo Pfeifer die neuen alten Fetische unserer Gesellschaft desavouiert und auf die einzig mit Konsumwahn gefüllte Leere schauen lässt. Doch noch ist die Welt nicht völlig entleert, es gibt sie noch, die Menschen, es gibt noch ein...

### ...Du, Er, Sie, Es, Wir, Ihr, Sie, Ich.

Die menschliche Figur – als Akt, Portrait, Figurenbild – zählt zu den grundlegenden Genres der Malerei seit Anbeginn. Für viele Künstler bedeutete die Hinwendung zur Figur ein Festhalten am Gegenstand als stetig zu hinterfragendes Beziehungsgeflecht zwischen Mensch und der Natur der Dinge. Die Auseinandersetzungen damit folgen keinen aktuellen Anlässen, sondern erweisen sich als Arbeiten an der Form und deren Verdichtung hin zu einem Ausdruck, der abseits des öffentlichen Lebens seine Glaubwürdigkeit findet. Die Rückbesinnung auf klassische Traditionen in der Kunst wird dabei mit dem Anspruch verbunden, aus deren Geist heraus zu einer Erneuerung zu kommen. Aktuelle Anlässe als Impulsgeber für einen Bildgegenstand wird man hier nur unterschwellig finden. Doch gerade die Abwesenheit eines vordergründig zeitgeschichtlichen Kolorits schärft den Blick für die Eigengesetzlichkeit der Malerei in ihrer Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit als Zeichen existenzieller menschlicher Zustände. Der Versuch, ein Gegenüber zu er- und begreifen, ihm gerecht zu werden, ist jenen Malern gemeinsam – und oftmals kann der Betrachter diese Auseinandersetzung mit der Figur nahezu physisch nachempfinden.

Eindrucksvoll geschieht dies etwa bei Arbeiten von Lothar Böhme oder Max Uhlig. In seinen Zeichnungen und Bildern entwickelt der Altmeister der Dresdener Malkultur **Max Uhlig** (geb. 1937) aus übereinander gelegten Farb- und Linienstrukturen in ständiger Verdichtung Figuren, die ohne zeitliche und örtliche Konnotation sowie durch den Verzicht auf Details einen hohen Abstraktionsgrad besitzen. „Das anschauliche Gegenüber ist das Reale, ist Ausgangspunkt“<sup>32</sup> für den bildnerischen Dialog Uhligs. Die Oberfläche bricht auf und wir erfassen in den Portraits und Figurenbildern Uhligs die Verletzlichkeit des Individuums. Strich für Strich holt er das Innere seines Gegenübers hervor und schafft daraus ein vitales Bildnis von immenser physischer und psychischer Intensität, welche auch die Malerei

**Lothar Böhmes** (geb. 1938) auszeichnet. Seine Akte und Figuren sind entpersonalisiert und bereinigt von jedweder erzählerischen Attitüde. Sein bildnerischer Auftrag kreist um die Verdichtung der Form hin zu existenziellen Zeichen menschlichen Daseins. Dazu variiert er die weiblichen Akte und Köpfe durch minimale Veränderungen in der Körperhaltung und der Farbigkeit und erzeugt so eine skulpturale Setzung im Bildraum. Die Vehemenz, mit welcher Böhme wieder und wieder die Präsenz der Figur im Bildraum – man könnte es als Präsenz des Menschen im begrenzten Lebensraum lesen – auszuloten versucht, hat etwas Beschwörendes, magisch Anrufendes.

Auch in der Malerei von **Hans Vent** (geb. 1932) ist das Verhältnis von Figur und Raum das bestimmende Thema. Das zeigte sich in seinen frühen Strandbildern und ist auch heute noch sein zentraler Bildgegenstand. Bereits in den Arbeiten aus den 1980er-Jahren hat Vent die menschliche Figur von aller Körperhaftigkeit befreit. Mit expressiver Farbigkeit verwandelt er den Bildraum in einen ungefähren Ort, der sich einer Benennung entzieht. Er wirkt eher wie ein Bühnenraum, wo sich die im doppelten Wortsinn zueinander und im Raum verspannten Figuren dramatische Szenerien liefern. In ihrer verlangsamten Bewegung scheinen die Abgebildeten auch psychisch lesbar, was ebenso in den Aktportraits von **Jürgen Wenzel** (geb. 1950) (18.6.88, Abb. Seiz) der Fall ist. Der in Dresden ansässige Maler führt seine Dialoge expressionistischen Pinselstrichs mit wild anmutender Leidenschaft, wobei es ihm gelingt, eine vom Gegenüber ausgehende Stimmung in Haltung und Mimik einzufangen, die über eine Aktstudie weit hinaus geht. Dem Blick auf Leben, Sterben/Töten in unmittelbarer Nachbarschaft jenseits eines idealisierenden Arbeiterbildes folgen wir in Wenzels Serie der Schlachthausarbeiter<sup>33</sup> ebenso wie in aktuellen Werken wie *Tod mit Kappe*.<sup>34</sup>

Jenes Ringen um die Figur wird zum Ringen der Figuren auf dem Gemälde *Das Paar* (Seiz) von **Willi Sitte** (1921-2013). Bekannt für seine sich den gesellschaftlichen und technischen Revolutionen sowie den damit verbundenen sozialen Utopien widmenden „Epochenbilder“ (Günter Feist), offenbart der Maler in den Liebespaardarstellungen eine Privatheit, die ihn von den großen Bewegungen der Geschichte wieder zum Individuum zurück bringt. Gerade weil das sich liebende Paar üblichen Ansprüchen an Jugend und Schönheit nicht entspricht, finden wir hier eine berührende Frage wie Erinnerung an die Fragilität des eigenen Körpers, an die Vergänglichkeit menschlichen Lebens sowie an das Recht auf ein Stück privates Glück in den Wogen einer bewegten Zeit.

In den Wogen ihrer Zeit verankert auch **Wolfgang Smy** (geb. 1952) seine „Badebilder“, die er im Sommer 1985 aus in einem Dresdner Schwimmbad angefertigten Skizzen entwickelte und in denen er die ‚Badenden‘ und ‚ins Wasser Gefallenen‘<sup>35</sup> zeichenhaft reduziert und wie ein Muster vor monochromem Hintergrund gruppiert. Die Not verschiedenster Art ausdrückenden Gesten des Einzelnen, weit entfernt davon, Ausdruck eines sommerlichen Badevergnügens zu sein, setzt Smy zueinander in eine komplizierte Beziehung, die uns unverstellt ein Gesellschaftsbild vorführt. Die Enge begrenzter Bewegungsräume und die starke Metapher des Wassers werden bei Smy zur Folie, um eine Kartographie sozialer Verhaltensmuster zu erstellen, die noch beim 1990 entstandenen *Strafwasser* (Abb. Seiz) eine – wenn auch aggressionsgeladene – Verbindung der Menschen zueinander konstatiert. Eine zunehmende Beziehungslosigkeit ist in jüngeren Arbeiten wie *Sommerkonzert*<sup>36</sup> zu beobachten, wo die Figuren zum stereotypen Ornament und zu Sinnbildern der Vereinzelung und Uniformierung des Menschen in immer komplexer werdenden gesellschaftlichen Strukturen werden. Smys starke, zeitkritische

Figurationen senden „Signale“ aus der trügerischen Stille der tiefen Wasser. „[...] Lebenszeichen, genau das ist es, was ich für wichtig halte. So waren die ersten und so waren die letzten Zeichen menschlichen Lebens.“<sup>37</sup>

## Sur/reale Narrationen

Der Versuch, das Leben festzuhalten, indem man an der Figur festhält, wird bei Malern wie Walter Libuda oder Werner Liebmann zum Spiel mit den Figuren. Subtile Ironie und eine überbordende Farbkraft und Formensprache prägen die mythischen Bildszenen des Berliner Künstlers **Walter Libuda** (geb. 1950), in denen das Alltägliche als Skurriles entlarvt und die Absurdität des Theaters Welt und Menschsein ins oftmals Groteske steigert werden. Phantastische Bildgeschichten verbinden sich mit ironischen Titeln zu kritisch-sarkastischen Kommentaren zu Zeitgeist und dessen Protagonisten. Auf das Surreale im Realen werden wir beispielsweise in einer Bilderfolge unter dem Titel *Wurstesser* (Abb. Seiz) aufmerksam, die wie eine Parodie auf das große Glück im Kleinen anmutet. Ähnliche Harlekinaden unterhalten uns in den großformatigen Tafelbildern von **Werner Liebmann** (geb. 1951), in denen er sich offen zum Märchen und dessen sozialem und humanistischem Bildungspotential bekennt und im Komischen gleichsam das Tragische sprechen lässt. *Das Laternenlied* (Abb. Seiz) stimmt ein gespenstischer Zug maskierter Marschierender an, deren vorm Gesicht getragene Masken sich von den dümmlich-leblosen Physiognomien der über ihnen schwebenden Lampions kaum unterscheiden. Die Bildsituation mit dem am Bildrand memorierten Liedtextauszug „Oben leuchten die Sterne...“ birgt nicht nur im Entstehungsjahr 1989 unmissverständliche Interpretationsmöglichkeiten, welche herrschende Strukturen zwischen Masse, Macht und Gemeinschaft kritisch hinterfragt.

Gänzlich ohne Gemeinschaft kommen die Arbeiten des Portrait- und Stilllebenmalers **Peter Hoppe** (geb. 1938) aus. Und dennoch sind sie mit reduziert expressiver Geste verfasste Erzählungen, die ihre Chiffre enthalten. Wie im 1989er *Herbststilleben* (Abb. Seiz), wo ein mit Früchten karg drapierter Tisch einen Kontrast zur Schwärze eines in den Bildvordergrund einfallenden Tierschädels bildet. Hier birgt die obsessive Hinwendung zu real existierenden Stillleben zu Endzeiten der Mangelwirtschaft durchaus ihr surreales Moment wie ihre übers Abbild hinaus gehende Botschaft. Natur wird hier zur leblosen Tischlandschaft, während sie in **Neo Rauchs** (geb. 1960) Bild *Der Gärtner* (Abb. Seiz) wieder in kräftigsten Grüntönen einen organisch-dynamischen Kosmos bilden darf. Das Frühwerk des Leipziger Malers holt aus tiefstem Inneren psychedelische Traumbildwelten hervor, die das Gegenständliche zugunsten geheimnisvoller Formen zunehmend hinter sich ließen. Mit dieser Art surrealer Malerei, die dem Unaussprechlichen eine Form zu geben versucht, unterwanderte Rauch originell und individuell den vorherrschenden Formenkanon. Längst ist Rauch mit seinen groß angelegten Erzählungen, die das Figürliche wieder fanden, zum Superstar der so genannten „(Dritten) Leipziger Schule“ avanciert und erobert den Kunstmarkt weltweit.

## viel stimmig

Als zutiefst offen und vielseitig erweist sich die Möglichkeitspalette, latent Gärendes, Unterbewusstes ins Bild zu holen sowie das Bewusste als offene Fragestellung kenntlich zu machen. Jene, welche die Kunstlandschaft der DDR (nicht nur) in den 1980er-Jahren ausmachten und gestalteten, schöpften diese Palette in alle Richtungen

aus. Dass diese Landschaft nicht nur von Widersprüchlichkeiten und Dualismen geprägt ist, sondern vielmehr Facetten, Nuancen, Stimmungen und Stimmen verschiedener Tonlagen und Couleur enthält, macht ihren Reiz aus und ermutigt zu weiteren Wanderungen.

Es ist ein Verdienst der Sammlung Seiz, dass sie Künstler und Werke zu einem vielstimmigen Chor versammelt, der anspruchsvolle Lieder jenseits von Hitparaden zu singen weiß. Der Anspruch wird aus den Gesetzen der Kunst heraus formuliert und orientiert sich an den Prämissen einer malerischen Kultur, die durch eine hohe handwerkliche Qualität gekennzeichnet ist, die sich in der Orientierung an und Auseinandersetzung mit der europäischen Kunsttradition entwickelt hat und die Künstler sowohl mit dem internationalen Kunstgeschehen als auch mit dem anderer Genres verbunden hat. Sie haben – und tun es noch heute – eine intellektuelle und künstlerische Konsistenz aufrecht erhalten, die sich jenseits von ‚nach oben‘ gerichteten Ergebnisadressen an einer grundlegenden geistigen Substanz orientiert, welche nicht nur für die Künstler und ihre Werke sondern auch für alle diejenigen, für die Kunst ein unverzichtbarer Teil der Lebenswirklichkeit ist, als eine *conditio humana* gilt.

Nicht zuletzt die Tatsache, dass sich die in der Seiz'schen Sammlung vertretenen Künstler unbeeindruckt von Moden, Ismen und Schubladen und bis auf wenige Ausnahmen auch unberührt von den Avancen des unberechenbaren Marktes bzw. der öffentlichen Anerkennung konsequent ihrem Gegenstand gewidmet haben und ein mittlerweile beachtenswertes Werk vorgelegt haben, zeigt, dass der eigentliche Ort der Freiheit jenseits regionaler oder politischer Verortung im Kunstwerk selbst liegt. Die Sammlung Seiz zeigt beispielhaft eine Möglichkeit auf, Werke der Kunst als ästhetisches und zugleich zeitgeschichtliches Dokument zu bewahren und weiterzutragen. Diese Werke durchbrechen nicht nur damalige Mauern, und sie widersetzen sich einer durch den jeweils herrschenden Zeitgeist vorgenommenen Messbarkeit und Kategorisierung.

„And in a way I'm yearning / To be done with all this measuring of truth“, heißt es in dem Song *The Mercy Seat* des 1988 erschienen Albums von Nick Cave and the Bad Seeds.

---

<sup>1</sup> Vgl. Dieter Brusberg: Vorwort in: *Ostwind - 5 deutsche Maler aus der Sammlung der Grundkreditbank* (Ausstellungskatalog), Berlin 1997, S. 9.

<sup>2</sup> Erwähnt seien hier u.a. *Kunst und Kalter Krieg / Deutsche Positionen 1945-1989* (Deutsches Historisches Museum Berlin, 2009/2010), *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen* (Neues Museum Weimar, 2012), *Stadt-Bild / Kunst- Raum* (Potsdam Museum, 2014/2015) sowie kleinere Ausstellungen – vornehmlich zur Subkultur – wie *Richterstraße 9* (Galerie Pankow / Kunstsammlungen Chemnitz 2013/2014), *Poesie des Untergrunds* (Berlin, Greifswald, Jena, Neustrelitz, New York, Rheinsberg, 2009-2011), *Brennzeiten. Die Keramik-Werkstatt Wilfriede Maaß. Ein Zentrum des künstlerischen Offgrounds in Ostberlin. 1980–1989–1998* (Galerie Forum Amalienpark, 2014).

<sup>3</sup> Die Ausstellung wurde gemeinsam organisiert von der Klassik Stiftung Weimar und dem Verbundprojekt *Bildatlas: Kunst in der DDR* mit seinen Partnern: den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister; dem Institut für Soziologie der Technischen Universität Dresden; dem Kunstarchiv Beeskow und dem Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam.

<sup>4</sup> „An der allgemeinen Erstarrung und Lähmung der DDR-Gesellschaft prallt jeder Gefühlsüberschuss ab. Der ‚Gefühlsstau‘ als Konsequenz ist daher der zentrale Begriff im Psychogramm der DDR, das Hans-Joachim Maaß aus seiner Praxis als Chefarzt einer psychotherapeutischen Klinik in Halle seit 1980 entworfen hat.“ (Eckhart Gillen: *Die Kunstszene der DDR als Familienbande. Über verlorene Töchter und Söhne, innere Emigration, Verrat, Anpassung und Widerstand in einem protestantischen Land*, in: Karl-Siegbert Rehberg / Paul Kaiser (Hg.): *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch: Die*

---

Debatte um die Kunst der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2013 (im Folgenden: Rehberg/Kaiser: Bilderstreit), S. 101.

<sup>5</sup> *flüstern & SCHREIEN – Ein Rockreport* (1985-88) ist ein DDR-Dokumentarfilm von Dieter Schumann, welcher Einblicke in die Underground-Musikszene der DDR gewährt. Er wurde 1988 in den Kinos der DDR gezeigt und stellte dort ein Novum dar, da er die widersprüchlichen Lebenswelten der Vorwendezeit realistisch darstellte.

<sup>6</sup> Hein Bude: *Der Streit zwischen „tragischen“ und „ironischen“ Bildern der deutschen Geschichte*, in: Rehberg/Kaiser: Bilderstreit, S. 105.

<sup>7</sup> Erwähnt seien hier – um nur einige zu nennen – Künstler wie der Leipziger Lutz Dammbeck, der in Karl-Marx-Stadt tätige Klaus Hähner-Springmühl, der Freundeskreis um Künstler wie Ralf Kerbach und Cornelia Schleime oder später die Autoperforationsartisten (Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görß, Via Lewandowsky) in Dresden sowie Ereignisse wie der *I. Leipziger Herbstsalon* (1984) oder das multimediale und überregionale Festival *Intermedia I: Klangbild – Farbklang* (Coswig, 1985), bei dem die Organisatoren Micha Kapinos und Christoph Tannert etwa vierzig Maler, Musiker der Freejazz- und Punkszene, Super-8-Filmer, Performer und Tänzer versammelten.

<sup>8</sup> Hein Bude: *Der Streit zwischen „tragischen“ und „ironischen“ Bildern der deutschen Geschichte*, in: Rehberg/Kaiser: Bilderstreit, S. 105.

<sup>9</sup> Paul Kaiser: *Ressentiment und Konfliktzug. Die Präsentations- und Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst nach dem Ende der DDR als Rahmenhandlung des Bilderstreits*, in: Rehberg/Kaiser: Bilderstreit, S. 85.

<sup>10</sup> Eckhart Gillen: *Die Kunstszene der DDR als Familienbande*, in: Rehberg/Kaiser: Bilderstreit, S. 100.

<sup>11</sup> Als ‚Ich bin viele.‘ könnte man beispielsweise und exemplarisch auch das in der Sammlung Seiz befindliche *Selbstbildnis* (1980, Öl auf Hartfaser, 76 x 63 cm) des umstrittenen Willi Sitte lesen.

<sup>12</sup> „Die Besucherzahlen in Kunstmuseen und Kunstausstellungen schnellten nach oben. 1965 waren in 34 Kunstmuseen 5.855.000 Besucher gekommen. 1975 besuchten 10.083.100 Besucher 67 Museen. Und 1987 gab es 82 Museen mit einer Besucherzahl von 13.163.600. [...] Auf der Beliebtheitsskala der IX. und X. Kunstausstellung stand, gleich hinter Werner Tübkes Kunststück von der ‚Frühbürgerlichen Revolution‘, ganz oben schon Nuria Quevedos ‚Eine Art, den Regen zu beschreiben‘ [...]“ (Heinz Dieter Kittsteiner: *Kunst in der DDR – ein Versuch*, in: Rehberg/Kaiser: Bilderstreit, S. 206).

<sup>13</sup> Spätestens seit der *documenta 6* 1977 in Kassel, auf der sechs „offizielle“ Künstler der DDR (Willi Sitte, Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer, Werner Tübke, Jo Jastram, Fritz Cremer) in einer gesonderten Abteilung präsentiert wurden, setzte ein wachsendes Interesse an der Kunstlandschaft der DDR ein, das durch das Wirken von Sammlern wie Peter Ludwig oder Galeristen wie Dieter Brusberg nicht nur merkantil gefördert wurde.

<sup>14</sup> Zur Ausstellung *Sammlung Seiz. Figurative Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR* 1999 im Kulturhaus Potsdam, Altes Rathaus erschien ein umfassender Bestandskatalog.

<sup>15</sup> „Ein ‚Geschichtszeichen‘ [...] ist bei Kant ein Verhältnis zwischen einem aus räumlicher Distanz betrachteten Ereignis und einem von ihm ausgelösten Gefühl für die moralische Anlage der Menschheit.“ (Heinz Dieter Kittsteiner: *Wir werden gelebt. Formprobleme der Moderne*, Hamburg 2006, S. 78).

<sup>16</sup> *Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder* hieß eine Retrospektive des Künstlers im Berliner Martin-Gropius-Bau 2005/2006. Die Ausstellung wurde vom Kunsthistoriker Eckhart J. Gillen, der auch den Ausstellungskatalog unter gleichem Titel (Köln 2005) herausgab, kuratiert.

<sup>17</sup> Heinrich Tessmer hat in besonderem Maße Malkultur mit Lebenskultur verbunden und ist auch dadurch als Künstler und Mensch eine wichtige Identifikationsfigur in der Kunstszene der 1980er-Jahre gewesen. Innerhalb der Sammlung Seiz kann man Tessmer durchaus als primus inter paris bezeichnen, hat er doch dem Sammler viele der Künstler vorgestellt bzw. vorgeschlagen.

<sup>18</sup> Auf Einladung und Duldung seines ehemaligen Lehrers Bernhard Heisig betrieb Hartwig Ebersbach an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig kurzzeitig (1983/84) eine „Fachklasse für experimentelle Kunst“, die er durch zunehmende Restriktionen wieder auflöste. Dennoch hatte sein aktiv tätiges Einklagen einer künstlerischen Freiheit als Lehrer und Künstler große Auswirkungen auf eine jüngere Generation von Künstlern wie Hans-Joachim Schulze oder Carsten und Olaf Nicolai.

<sup>19</sup> Hartwig Ebersbach, *Brennender Mann I*, 1966, Öl auf Sperrholz, 145 x 145 cm, Museum moderner Kunst. Stiftung Ludwig, Wien.

<sup>20</sup> Hartwig Ebersbach: Typoskript (unveröffentlicht), zit. n.: Eckhart Gillen: *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 -1990*, Berlin 2009, S. 339.

<sup>21</sup> Hartwig Ebersbach, *Kaspar Kalligramm Aufsteigender*, 2003, Öl auf Leinwand, 290 x 145 cm.

<sup>22</sup> Zit. n.: Eckhart Gillen: *Feindliche Brüder?: Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 -1990*, Berlin 2009, S. 338.

- 
- <sup>23</sup> In den 1980er-Jahren entstanden u.a. Arbeiten, in denen Killisch die menschliche Figur als Leid stiftende, aber auch leidende ‚Wolfsmenschen‘ darstellte.
- <sup>24</sup> Klaus Klillisch, *poison recordings*, 2003, Mischtechnik auf Leinwand, 160 x 200 cm.
- <sup>25</sup> Rolf Händler, *Der Zweifler*, 2009, Öl auf Leinwand, 110 x 140 cm.
- <sup>26</sup> Stefan Plenkers, *Gegenüber*, 1988, Öl auf Leinwand, 180 x 140 cm, Sammlung Seiz.
- <sup>27</sup> Stefan Plenkers, *Mitternachtsbild*, 1988, Öl auf Leinwand, 180 x 140 cm, Sammlung Seiz.
- <sup>28</sup> Stefan Plenkers, *Maskerade im Schwarz*, 2011, Öl auf Leinwand, 180 x 140 cm.
- <sup>29</sup> Johannes Heisig, *Sterntaler*, 1987/88, Öl auf Leinwand, 190 x 270 cm, Sammlung Seiz.
- <sup>30</sup> Roland Nicolaus, *Menadenkollektiv*, 2007, Öl auf Leinwand, 170 x 140 cm.
- <sup>31</sup> Uwe Pfeifer, *Tagtraum (Geldautomat)*, 2013, Öl auf Leinwand, 140 x 220 cm.
- <sup>32</sup> Max Uhlig: *Max Uhlig über seine Arbeit*, zit. n.: Sammlung Seiz. Figurative Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR (Ausstellungskatalog), Potsdam 1999, S. 173.
- <sup>33</sup> Jürgen Wenzel, *Fleischer III*, 1983, Öl auf Hartfaser, 102 x 81,5 cm, Sammlung Seiz.
- <sup>34</sup> Jürgen Wenzel, *Tod mit Kappe*, 1996, Öl auf Leinwand, Maße.
- <sup>35</sup> Wolfgang Smy, *Ins Wasser gefallen*, 1990, Öl auf Leinwand, 113,5 x 146 cm, Sammlung Seiz.
- <sup>36</sup> Wolfgang Smy, *Sommerkonzert*, 2012, Öl, Linolschnitt auf Leinen, 123 x 194 cm.
- <sup>37</sup> Wolfgang Smy: *Über die Bildfiguren*, zit. n.: Sammlung Seiz. Figurative Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR (Ausstellungskatalog), Potsdam 1999, S. 168.