

SIDUR • HEISIG • LINDNER

SIDUR HEISIG LINDNER

„... in meine Nächte drangen Ungeheuer ...“

Vadim Sidur | Bernhard Heisig | Ulrich Lindner

Von der Sehnsucht nach Frieden in Bildern vom Krieg

Grafik | Zeichnung | Skulptur

**AUSSTELLUNG
DER STIFTUNG CHRISTLICHE KUNST
WITTENBERG E.V.**

INHALT

EINLEITUNG UND DANK

Christhard-Georg Neubert

9 – 13

VADIM SIDUR

Biografie

15

Karl Eimermacher

Sidurs Leben mit dem Krieg

17

Verdeckte Dialoge im Kalten Krieg

56

BERNHARD HEISIG

Biografie

59

Eckhart Gillen

Normale Menschen, die zum Schlimmsten in der Lage sind

61

ULRICH LINDNER

Biografie

77

Jörg Sandau

Der Tod und die Stadt

78

AUTOREN

89

Impressum

90

EINLEITUNG

*„... Man stirbt nicht nur durch Minen und durch Flinten.
Man wird nicht von Granaten nur zerrissen. In meine Nächte drangen
Ungeheuer, die mich die Hölle wohl empfinden ließen.“ (Hugo Ball)*

Als Hugo Ball, deutscher Schriftsteller und Kulturkritiker, Mitbegründer der Dada-Bewegung, irgendwann im Jahre 1915 im Alter von 29 Jahren diese Verse dichtete, ahnten nur Wenige die Hölle des Ersten Weltkrieges. Wer aber nur über einen Hauch an Mitgefühl, an Einfühlung und Vorstellungskraft verfügte, hatte sich permanent der Ungeheuer zu erwehren, die durch einen abscheulichen Vorgeschmack der Hölle das Leben ins Abgründige verdunkelten. Georg Trakl, der feinsinnige österreichische Dichter, mit Beginn des Krieges Sanitätsleutnant, gerät angesichts der „Todesgruben von Galizien“ in eine Verzweiflung, aus der er nicht mehr zurückfindet. Traumatische Erfahrungen finden Eingang in seine Gedichte. Ein tragisches Missgeschick oder die eigene Hand setzen seinem Leben schon im November 1914 ein Ende.

Aus der Rückschau mag es überraschen, dass zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Beginn des zweiten gerade einmal einundzwanzig Jahre gelegen haben. Eine ganze Generation traumatisierter Männer und zerstörte Grundfesten eines Gemeinwesens blieben zurück. Diese einundzwanzig Jahre reichten, um die Hölle des soeben schmachvoll zu Ende gebrachten Krieges, die ‚technisierte Sinnlosigkeit‘ (Peter Suhrkamp), gleichsam vergessen zu machen, bereit zu werden, das Risiko einer in noch tiefere Abgründe reichenden Hölle einzugehen, die Bernhard Heisig in seinem Zyklus „Der faschistische Alptraum (1975 – 1976)“ in fünfundzwanzig Lithographien im Bewusstsein hält. Die historischen Gründe für diese kurze Zeitspanne sind vielfach beschrieben worden. Und doch gibt es den Nachgeborenen zu denken, dass die Erfahrung unfassbaren menschlichen Leids, folgenreicher Verwüstungen der überkommenen Kultur und schwerster, generationsübergreifender Traumatisierungen unzähliger Menschen und ihrer Familien nicht davor schützten, erneut auf die Anwendung kriegereischer Gewalt zu setzen. Wie konnte ins Vergessen sinken, dass alle, die die Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges überlebt hatten, gezeichnet blieben für ihr ganzes Leben? Und nicht nur sie selbst; dass erlittene, schwere Traumata auf verborgene aber spürbare Weise an die Nachgeborenen weitergegeben werden, ist inzwischen nachgewiesen. Es ist nicht vorbei, wenn die Waffen schweigen!

Die in dieser Publikation und der Wittenberger Ausstellung „... IN MEINE NÄCHTE DRANGEN UNGEHEUER ...“ erstmals versammelten künstlerischen Positionen erzählen von dem ‚NICHTVORBEI‘-Sein. Sie stehen miteinander in einem außergewöhnlichen Dialog. Das Einzigartige besteht in dem spannungsreichen Kontext zweier Künstler, die beide das Drama von Krieg und Zerstörung in den Jahren von 1939 bis 1945 auf der je anderen Seite miterlebt, miterlitten und ihre traumatischen Erfahrungen künstlerisch bleibend bearbeitet haben. Da ist zum einen der Leipziger Maler und Grafiker Bernhard Heisig. Als Kriegsfreiwilliger einer SS-Panzerdivision im Zweiten Weltkrieg zieht er gegen die Sowjetunion zu Felde. Als Kriegsinvalid kehrt er zurück. Sein berühmter 24-teiliger Kriegszyklus, entstanden von 1976 bis 1978, nach dem Roman „Krieg“ von Ludwig Renn (1929), der seit dem Jahre 2025 durch großzügige Schenkung von Dr. Ulrich Scheufelen in die Sammlung der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg Eingang gefunden hat,

steht exemplarisch für das Lebensthema Bernhard Heisigs, das ihn bis an sein Ende nie losgelassen hat. Seine Blätter lassen sich lesen als glühendes Plädoyer dafür, dass der Mensch selbst in Schlamm und Dreck und mit schwersten Verletzungen doch immer ein Mensch bleibt, fähig zur Umkehr.

Im Gegenüber zu den Arbeiten Heisigs stehen Skulpturen, Zeichnungen, Linolschnitte des in der Ukraine geborenen Bildhauers, Grafikers und Schriftstellers Vadim Sidur. Im Alter von 19 Jahren wird der Rotarmist Sidur durch einen Scharfschützen der deutschen Wehrmacht schwer verletzt; als Kriegsinvalid kommt er zurück aus dem Kriege; an seinen Verletzungen krankt er Zeit seines Lebens. Eindrucksvolle künstlerische Werke künden von einer andauernden Unruhe im steten Suchen nach Frieden und persönlichem Glück und dem Wissen um die Macht von Gewalt und tödlichen Abgründen, denen der Mensch ausgesetzt bleibt.

Mit den Fotoarbeiten des Dresdner Fotografikers Ulrich Lindner kommen die Kriegsfolgen in Bildern einer zerstörten Stadt ins Spiel. Als siebenjähriger Junge überlebt Lindner das Flammeninferno in Dresden. Seine Heimatstadt, das einstmals stolze sächsische Elbflorenz, sinkt nieder und wird zu einer Ruinenlandschaft. Wie tief sich deren Bildzeugnisse in die Resonanzräume seiner Persönlichkeit eingegraben haben, bleibt offen. Aber es sind jene Bilder, die den prägenden Hintergrund seiner Kindheit mitbestimmen. Seine fotografische Serie „Der Tod und die Stadt“ spiegelt die Wahrnehmungen eines Menschen, der schuldlos mit den Folgen von Krieg und Gewalt leben muss.

Im vorliegenden Katalog wie in der Ausstellung in der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg stehen gleich mehrere Aspekte der Biografien und des künstlerischen Wirkens der drei Künstler in einem schnell wahrnehmbaren, spannungsvollen Zusammenhang. Ohne voneinander gewusst zu haben, stehen sie miteinander im Dialog. Da sind die Arbeiten von Vadim Sidur, die bei genauerem Hinsehen etwas erkennen lassen von der Sozialisation dieses Künstlers im Spannungsfeld seiner russisch-jüdischen Kindheit in der Ukraine; und gleichzeitig begegnen wir einer vom offiziellen sowjetischen Kunstbetrieb ausgeschlossenen Persönlichkeit, der es in einer Jahrzehnte währenden Schaffensperiode in Moskau gelang, ein intellektuell freies, kulturell und politisch geprägtes Zentrum Andersdenkender zu schaffen. (s. den Beitrag von Karl Eimermacher)

Auf der anderen Seite begegnen wir dem nimmermüden Maler Bernhard Heisig, dem immer wieder umstrittenen Protagonisten der sogenannten Leipziger Schule, der in unzähligen neuen Anläufen den Grundfragen der menschlichen Tragödie auf die Spur zu kommen sucht. Die in diesem Katalog versammelten 24 Lithographien stehen exemplarisch dafür ein (s. den Beitrag von Eckhart Gillen).

Alsdann treffen wir auf sechs Blätter des Dresdner Fotografikers Ulrich Lindner in der Serie „Die Stadt und der Tod“. Sie spiegeln exemplarisch am Beispiel des im Bombenkrieg versunkenen Dresdens die Absurdität kriegerischer Auseinandersetzung. (s. den Beitrag von Jörg Sandau)

Alle drei Künstler arbeiten sich ab an dem, ‚was los ist‘, an den existentiellen Grundfragen von Geburt, Tod, Liebe unter den Bedingungen von Frieden und kriegesischen Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Was wir hier sehen, ist mehr als Zur-Schau-Stellung erlebbarer Wirklichkeit. Wer sich den Werken dieser drei Künstler widmet, wird verstehen, dass die Natur des Menschen grausam sein kann; und gleichzeitig steht unausweichlich die Frage nach der eigenen Friedensfähigkeit im Raum, die Frage nach dem persönlichen Beitrag zum Frieden in friedloser Zeit. Ist es denkbar, aus den mit diesen Fragen verbundenen Leiden Perspektiven für eine humanere Welt zu entwickeln? So spielt beispielsweise eine Rolle, ob Hass, der aus den kriegesischen Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Russen (Deutschland und Russland) entstanden war, überwunden werden kann; ob direkte, persönliche Kontakte zu gelebter Versöhnung beitragen können. Es bleibt bemerkenswert und auf besondere Weise vorbildlich, dass es Vadim Sidur gelungen ist, umfangreiche menschliche Kontakte nach Deutschland zu knüpfen, um auf solche Weise auch gegenseitige Vorurteile abzubauen. In diesem Sinne war er ein ‚Mahner‘ im weitesten Sinne. An seiner Seite standen Brückenbauer wie der Osteuropahistoriker Karl Eimermacher und andere. Ausgehend von ihren individuellen Lebens- und Kriegserfahrungen erscheinen die künstlerischen wie persönlichen Positionen der drei ausstellenden Künstler auch im Angesicht des gegenwärtigen Krieges zwischen Russland und der Ukraine hochaktuell.

Alle Bilder vom Krieg und seinen Folgen erscheinen nur solange berechtigt, wie sie die Fragen nach der Humanität und Friedensfähigkeit jedes Einzelnen und den unverzichtbaren Bedingungen für gemeinschaftliches Leben in Frieden und Freiheit unüberhörbar aufrufen. Es bleibt die verwegene Hoffnung, dass 80 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges diese zentrale Intention im vorliegenden Katalog und der Wittenberger Ausstellung ansteckend spürbar wird – jedenfalls insoweit, wie Kunst das zu leisten vermag.

Christhard-Georg Neubert

DANK

Mitte des Jahres 2025 konnte dank der andauernden Förderung der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg durch Dr. Ulrich Scheufelen der Werkkomplex Bernhard Heisigs 24 Lithographien (1976 – 1978) zu Ludwig Renns Roman „Krieg“ in die Sammlung der Stiftung als Schenkung übernommen werden. Dieser Werkkomplex ist nun erstmalig in dieser Ausstellung in Wittenberg zu sehen. Eine besondere Freude im Jahr des 100. Geburtstages von Bernhard Heisig.

Mein herzlicher Dank gilt Karl Eimermacher, dem unermüdlichen Förderer der Auseinandersetzung mit dem Kunstschaffen von Vadim Sidur. Ohne seine Expertise, ohne sein ermutigendes Begleiten, ohne sein Vertrauen und kundiges Engagement, ohne die von ihm verwalteten Leihgaben, wären weder die vorliegende Publikation noch die Ausstellung entstanden.

Mein herzlicher Dank gilt der bewährten Zusammenarbeit mit dem Grafik-Design Büro Dieter Wendland in Berlin. Seine auf langjähriger Erfahrung beruhende Expertise, sein Einfallsreichtum, seine hinreißende Geduld, seine freundschaftliche Beratung in allen Gestaltungsfragen waren überwältigend.

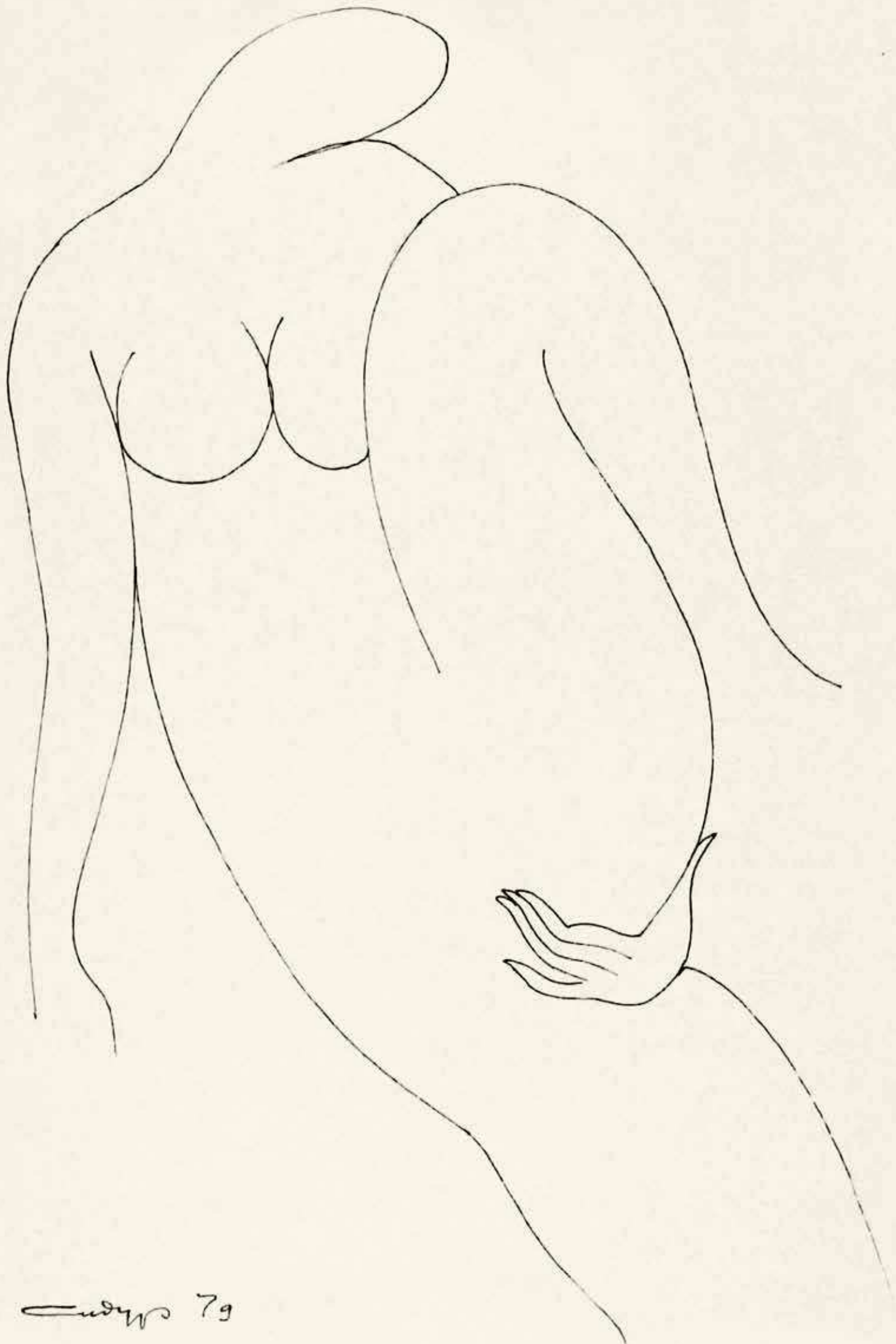
Vielmals danke ich den Autoren Karl Eimermacher, Eckhart Gillen und Jörg Sandau für ihre sachkundigen Annäherungen an die hier zur Diskussion gestellten Kunstwerke.

Ein herzlicher Dank gilt den großzügigen Leihgebern der Wittenberger Ausstellung dafür, dass sie uns ihre Werke anvertraut haben: Karl Eimermacher, Galerie Sandau, Berlin; Stiftung St. Matthäus | Kulturstiftung Berlin.

Herzlichst danken möchte ich Astrid Volpert für ihr aufmerksames, sorgfältiges Lektorat, zahlreiche Anregungen und redaktionelle Mitwirkung. Mein herzlicher Dank gebührt Mark Sembach für seine versierte fotografische Aufbereitung des Heisig-Zyklus und dem Fotostudio Kirsch in Wittenberg.

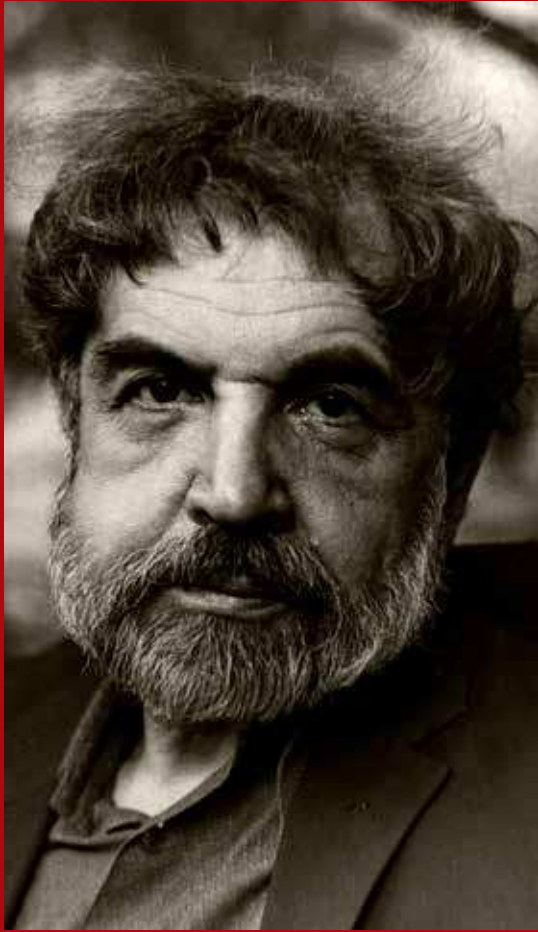
Abschließend geht mein bester Dank an die Zuwendungsgeber. Die STIFTUNG VAN MEETEREN, die die vorliegende Publikation maßgeblich gefördert hat und an den Freundeskreis der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg e. V. als verlässlichen Partner für die Ausstellungstätigkeit der Stiftung.

Christhard-Georg Neubert



Endy 79

SIDUR



Vadim Sidur

28. Juni 1924 in Jekaterinoslaw, heute Dnipro / Ukraine – 26. Juni 1986 in Moskau
sowjetischer Bildhauer und Grafiker mit jüdischen und russischen Wurzeln

Seine Werke, neben Skulptur auch Grafik, Gedichte, Film, ein Roman, behandeln Themen menschliches Leidens, von Invalidität, Gewalt und Tod. Aber auch Weiblichkeit, Partnerschaft, Erotik. Die jüdische Familie väterlicherseits wurde 1944 durch deutsche Besatzer erschossen. Sidur verteidigte nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion seine Heimat. Bei Kämpfen in der Ukraine erlitt er eine schwere Schussverletzung am Kiefer, musste sich mehrfach, auch in Moskau, Operationen unterziehen.

Dort studierte er bis 1953 an der Höheren Stroganow-Akademie Monumentalbildhauerei, führte diese aber nie aus. Obwohl er moderne Westkünstler nicht aus eigener Anschauung kannte, geriet er in den 1960er Jahren in Gegensatz zur offiziellen Kunstdoktrin. Isoliert im Kelleratelier, ohne Ausstellungs- und Reisemöglichkeiten, schuf er tags wie nachts künstlerische Gestalten nach seinem Maß, gegen die Dogmen sozialistisch-realistischer Kunst. Zeitgleich wurden seine Bronzeskulpturen im Ausland als Zeichen des Aufbruchs einer anderen Kunst verstanden und in deutschen Städten bewundert.

Erst 1992 wurde im Moskauer Stadtteil Perowo ein Künstler-Museum eingerichtet. Im gleichen Jahr zeigte die Gerhard Marcks-Stiftung in Bremen Sidurs „Kunst des Schreckens“. Bei einer Retrospektive 2015 in der Moskauer Manege beschädigten Ultraorthodoxe einige seiner Werke. 2024, zum 100. Geburtstag von Sidur, weihte seine Geburtsstadt Dnipro einen Abguss von Sidurs Skulptur „Tod durch Bomben“ ein.

Werke von Vadim Sidur befinden sich heute auch in der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau, dem Puschkin-Museum St. Petersburg, der Nationalgalerie Berlin, den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, den Kunstmuseen Bochum und Kassel, dem Lehmbruck-Museum Duisburg und der Sammlung Norton Dodge im Zimmerli Art Museum New Brunswick/USA.



Porträt Albert Einstein, 1967, Aluminium, 51,5 × 34 × 32 cm

Der Bildhauer, Graphiker und Schriftsteller Vadim Sidur wurde 1924 in Jekaterinoslaw, im heutigen Dnipro (Ukraine) geboren und lebte von 1946 bis zu seinem Tode 1986 in Moskau. Er war als Mensch und Künstler ein rastloser Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts. Seit Ende der fünfziger Jahre hatte sich sein Kelleratelier, in dem er Künstlerkollegen, Schriftsteller, Musiker, Schauspieler sowie Geistes- und Naturwissenschaftler aus Moskau und dem Ausland traf, als eine Art inoffizielles Kulturzentrum entwickelt. Sidur durfte zwar Bücher illustrieren und nicht der Zensur unterliegende Grabdenkmäler kreieren, an Ausstellungen teilzunehmen, war ihm aber verboten. Öffentliche Anerkennung blieb ihm versagt, weil sich seine Kunst dem Kanon des Sozialistischen Realismus nicht beugte.

Einladungen von Bildhauerkollegen aus Jugoslawien, Polen und der Tschechoslowakei, die er in den sechziger Jahren bekam, blieben erfolglos. Auch die Annahme seit den Siebzigern existierender Angebote, nach Deutschland zu reisen, verwehrten ihm die sowjetischen Behörden.

So verlief die Rezeption seines Werks in Ost und West in zwei zeitversetzten Phasen. Im Anschluss an die Moskauer kulturelle Elite der sechziger Jahre wurde Sidur seit 1970 zunächst über westliche Kontakte bekannt. In Ausstellungen, die in Deutschland nicht selten auch die Aufstellung seiner Plastiken zur Folge hatten, wurden die wesentlichsten Schöpfungen seines Werks der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In seiner Heimat hingegen erfuhr er erst mit Beginn der Perestroika (1987) postum Akzeptanz und Anerkennung. Heute sind insgesamt über 500 plastische und mehrere Tausend graphische Arbeiten präsent, seit 1992 im Moskauer Sidur-Museum sowie im neu gestalteten Sidur-Museum im ukrainischen Dnipro, das vor einigen Jahren in seiner ehemaligen Schule eingerichtet wurde.

Der MG-Schütze des Zweiten Weltkriegs hatte seit Ende der vierziger Jahre eine siebenjährige Ausbildung zum Bildhauer an der traditionsreichen Stroganow-Hochschule in Moskau erhalten und Mitte der fünfziger Jahre begonnen, seinen eigenen Weg in der Kunst zu gehen. Schon frühe Genrearbeiten in der Stiltradition aus vorsowjetischer Zeit, die 1956/57 auf Ausstellungen junger Künstler erstmals gezeigt wurden, wirkten zeitgenössischen Kritiken zufolge in Form und Thema frisch und originell. Als am Ende jenes Jahrzehnts seine Kriegsdarstellungen pazifistischen Charakter annahmen, hatte er das im sowjetischen Raum Erlaubte bereits weit überschritten; er wurde fortan nicht mehr ausgestellt oder zitiert. Anfang der siebziger Jahre verbot man sogar Verlagen, ihn als Buchillustrator zu beauftragen.

Heute sind vor allem seine aufgestellten Plastiken gegen Krieg und Gewalt (*Den Opfern der Gewalt*, Kassel 1974), Krieg (*Tod durch Bomben*, Würzburg 1993, Dnipro 2024), zum Holocaust (*Treblinka*, Berlin 1979; *Formel des Leids*, Zarskoje Selo (Puschkin) bei St. Petersburg 1991; *Den nicht beerdigten Soldaten / Denkmal für die in Afghanistan gefallenen Soldaten*, Moskau 1992) oder zu allgemeinen menschlichen Befindlichkeiten (*Frau und Stahl*, Hagen 1978; *Die heutige Situation*, Konstanz 1981; *Tod aus Liebe*, Offenburg 1984;



Der Sieger, 1983, Leder, Eisen, Gips,
180 × 60 × 59 cm

Den Opfern der Gewalt, Kassel, 1974,
Aluminium, 192 × 84 × 135 cm

Formel des Leids (Denkmal für die
erschossenen Juden), 1972, Bronze, 1991
aufgestellt in Zarskoje Selo (Puschkin)
Höhe 240 cm



Porträt Albert Einsteins, Garching bei München 1980, Bonn und Ulm 1987, Batavia/USA 1976) angesichts von neuen Kriegen und atomaren Bedrohungen mehr als aktuell. Das Motiv des Leidens Christi (*Kreuzigung, Antlitz*, Berlin), von Sidur in vielen Varianten mit Bezug auf die Gegenwart dargestellt, gehört in diesen größeren Zusammenhang.

Sidur zog sich Anfang der sechziger Jahre in sein Kelleratelier zurück und machte fortan nur das, was seinen künstlerischen Überzeugungen und seiner Sicht auf die Welt, das Leben und seine Probleme entsprach. Seine künstlerisch interpretierten Themenbereiche sind weit gefächert. Im Mittelpunkt stehen immer der Mensch, dessen emotionalen Dispositionen vor allen im Rahmen zwischenmenschlicher Verhaltensvarianten (*Verzweiflung, Verbindungen Zärtlichkeit*, beide 1963, *Feiertag, Beerdigung/Tod in der Wüste*, beide 1965, *Baby Boom*, 1966, *Das weibliche Prinzip*, Zyklus 60er/70er Jahre *Vater und Sohn, Mutter und Tochter*, beide 1964). Vehement und nachdrücklich ging es Sidur um die Verletzlichkeit des Menschen wie überhaupt um die Frage der Vernichtung Anderer, die Auslöschung von Leben konkret und generell oder ganz allgemein um Zerstörung von Kultur und Natur.

Zentral für Sidurs Leben und Werk waren seine traumatischen Kriegserlebnisse, die ihn zeitlebens in der Kunst beschäftigten. Nach geschützter Kindheit und guter Schulausbildung zog es den 16-Jährigen in den Krieg. Der Schuss eines deutschen Scharfschützen zeichnete ihn lebenslang als Invaliden. Das hautnahe Erlebnis wechselseitiger Tötungsversuche sowie die Folgen seiner und der Verletzungen Anderer beeinflussten seinen Körper innen wie außen. Bis unmittelbar vor seinem Tod litt er an nächtlichen Albträumen. Abbauen und verarbeiten konnte er solche extremen Belastungen nur durch kraftvolle, mutige, selbstreflektierende Arbeit in der Kunst.

Das Thema Krieg führte Sidur zu der Frage, wie sich das Phänomen des Krieges künstlerisch neu und darstellerisch überzeugend lösen lässt, und dies vor allem vor dem Hintergrund der Erfahrung des figurativ betonten, didaktisch funktionalisierten Sozialistischen Realismus, in dessen Geiste er selbst noch ausgebildet worden war.



Verbindungen (Zärtlichkeit), 1963,
Aluminium, 33,5 × 21 × 8 cm



Verzweiflung, 1963, Aluminium,
28 × 13 × 16 cm,

Feiertag, 1965, Aluminium,
34 × 26 × 18 cm



Kriegsbedingtes Leid steht im Schaffen Sidurs Themenbereichen gegenüber, die Situationen und Befindlichkeiten des alltäglichen Lebens zum Gegenstand haben – Liebe, Geburt, aber auch Leid und Tod infolge von unheilbaren Krankheiten, medizinischen Experimenten oder Atomversuchen und -katastrophen, deren Ergebnisse die unterschiedlichsten Arten von Mutationen hervorbrachten. Sidurs Sorge um den Bestand des Menschen bildet einen Schwerpunkt, der künstlerisch weit gefächert ist. Sein Werk ist vielgestaltig, bestimmte Teile gehen ineinander über, bilden Kontraste und repräsentieren in ihrer Gesamtheit Sidurs Bild von der Welt als Konglomerat emotionaler und allgemeiner kultureller Erscheinungen und Einsichten.

Ausgehend von dem, was wir über das Werkganze hinaus aus Sidurs Tagebüchern, Kommentaren und Briefen sowie seinen literarischen Arbeiten wissen, lässt sich daher feststellen: Das Ende von Sidurs behüteter Kindheit und der Einbruch des Krieges in die Heimat und den Alltag des Jugendlichen markieren den entscheidenden Bruch. Der Krieg bedeutete für ihn sowohl die Zerstörung eines ‚paradiesischen Zustands‘, als auch den Eintritt in eine Welt des Schreckens, begleitet von vielen Toten. Er selbst sprach daher auch vom ‚Fleischwolf des Krieges‘.

An die ‚heile‘ Kindheit schloss sich ein lebenslanges Bemühen an, wenigstens ansatzweise Verhältnisse im Sinne eines menschlichen Miteinanders, also eine Art Paradies mit künstlerischen Mitteln, herzustellen. Zentral wurden für sein Werk Fragen zum Verhältnis von Menschlichkeit und Unmenschlichkeit, und zwar nicht nur im Krieg, sondern auch in Bezug auf Diktatur und Demokratie. Aus dieser Überzeugung heraus konnte er das Spanungsverhältnis von Tod und Leben bzw. von Töten und Gebären im Sinne von anthropologischen Konstanten verstehen, mit denen die Menschheit in den vielfältigsten Variationen ihrer Erscheinungsformen schon immer beschäftigt war. Leid ertragen bzw. Mitleid empfinden, um sich an der Vielfältigkeit des Lebens zu erfreuen sowie die Herstellung allgemeiner Friedfertigkeit war daher Sidurs Grundanliegen im Leben und in der Kunst.

Sidurs Weltbild war Zeit seines Lebens von Todeserfahrung, Vernichtung von Leben und Kultur und den ihnen zugrunde liegenden zerstörten ethischen

Babyboom, 1965, Aluminium,
33 × 13,5 × 12 cm

Vater und Sohn, 1964, Bronze,
24 × 16,5 × 9,5 cm



Grundlagen geprägt. In der Wiederherstellung menschlicher Normen sah er daher die eigentliche Funktion der Kunst und nicht unbedingt in der Erfindung eines bestimmten Stils, der im Prinzip immer nur begrenzt in der Lage ist, ein in spezifischer Weise geprägtes Weltbild zu vermitteln.

Dies festzustellen bedeutet jedoch nicht, Sidur wäre als Künstler stillos gewesen, wie gelegentlich über ihn bemerkt wurde. Angemessener wäre es zu sagen: Sidur bleibt im Rahmen tradierter stilistischer Möglichkeiten der klassischen Moderne, vermochte wohl aber immer wieder diese Stilmittel neu zu variieren, zu verschärfen und so zu kombinieren, dass er sich deutlich von den Darstellungsarten anderer zeitgenössischer Künstler unterscheiden lässt. Dem eigenständigen Stil seines Arbeitens kommt es auf die Intensität des inhaltlichen Ausdrucks an, bei adäquater Umsetzung werden bestimmte Darstellungsverfahren und ihre spezifische Kombination effektiv genutzt: Vereinfachung/Reduktion von Figürlichkeit, von Gefühlen, von menschlichen Interaktionen, Hypertrophierung von Elementen des Zerstörtseins, der Lebenslust bis hin zur Wollust, von Trauer mit und ohne Trost, von intensiven menschlichen Wechselbeziehungen, die in ihrer Kombination mit dem Verfahren ihrer unerwarteten Verschränkung, Duplizierung usw. Sidurs Bildgedanken überraschen immer wieder. Aus den Darstellungen von Krüppeln, Invaliden, künstlich-künstlerischen Mutationen oder anderen Arten körperlicher Versehrtheit ergeben sich aufgrund semiotisch geprägter Strukturen Möglichkeiten, Mehrfachfunktionalisierungen formaler Darstellungsverfahren auszuschöpfen. Oft sind sie als solche nicht besonders auffällig und bleiben im Hintergrund. Aber allein schon ihr tatsächliches Vorhandensein erzeugt und intensiviert die Intention der künstlerischen Aussage. Eben dieses Verfahren ist eines der wichtigsten Stilprinzipien von Sidurs Arbeiten. Es unterscheidet ihn von vielen anderen zeitgenössischen Künstlern und macht seine Bedeutung in der europäischen Kunst aus.

Um immer wieder auftretende Missverständnisse zu reduzieren, kann nicht oft genug betont werden: die polyfunktionale Verwendung von künstlerischen Verfahren dient ausschließlich der optimierten Darstellung eines inhaltlichen



Beerdigung (Tod in der Wüste), 1965,
Aluminium, 40 × 58 × 18 cm

Phänomens. Das ist nicht stilbildend im eigentlichen Sinne, macht jedoch den ‚Stil‘ künstlerischer Arbeiten von Sidur aus.

Da der Künstler den Menschen in den Mittelpunkt seiner Kunst rückt, wird verständlich, dass Sidur grundsätzlich figurativ denkt und auf einer allgemeineren Ebene biographische Erfahrungen, etwa des Krieges, mit kulturell verarbeiteten Erscheinungen der Zerstörung (von ‚Paradiesen‘) verbindet, um auf das in der Geschichte der Menschheit sich wiederholende Problem der Kontinuität des Leids direkt und indirekt aufmerksam zu machen. Wenn Sidur dem Schein nach zwar vordergründig figurativ wirkt, kommt es ihm aber letztlich auf die Transformation des Figurativen ins Symbolische, auf intendierte allgemeine Aussagen an.

Die Erinnerung an den Krieg wach zu halten und zu mahnen, bewaffnete Konflikte nicht plakativ als eindeutig gerechtfertigt oder ungerechtfertigt darzustellen, war sein Hauptanliegen. Er sah sich nicht als Missionar, sondern als ein Mahner, wie seine im Düsseldorfer Hofgarten aufgestellte Plastik heißt (*Der Mahner*, wörtlich „Wsvywajuschtschi“ – ein Prophet in der Wüste). Eine Gestalt von biblischem Maß. Udo van Meeteren, der als Mäzen die Aufstellung der Skulptur 1985 ermöglichte, schrieb nach einem Atelier-Besuch bei Sidur, seine ‚Mahnung‘, die nahe der Plastik auf einer Schrifftafel zu lesen ist.

Mensch dieser Erde,
Wer du auch bist,
Woher du auch kommst,
Wohin du auch gehst, bedenke,

Gott, der Allmächtige,
Hat dir dies Leben geliehen,
Unterscheiden zu lernen,
Das Gute vom Bösen.
Nutze dein Leben,
Das Gute zu tun.







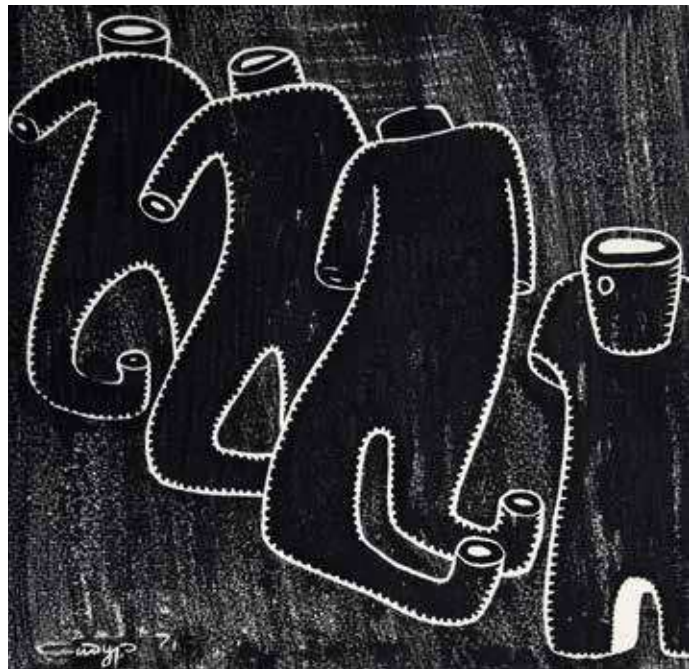
Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 59, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 90, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 101, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 44, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 176, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 82, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 22, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 3, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 17, 1971, 48 × 36 cm



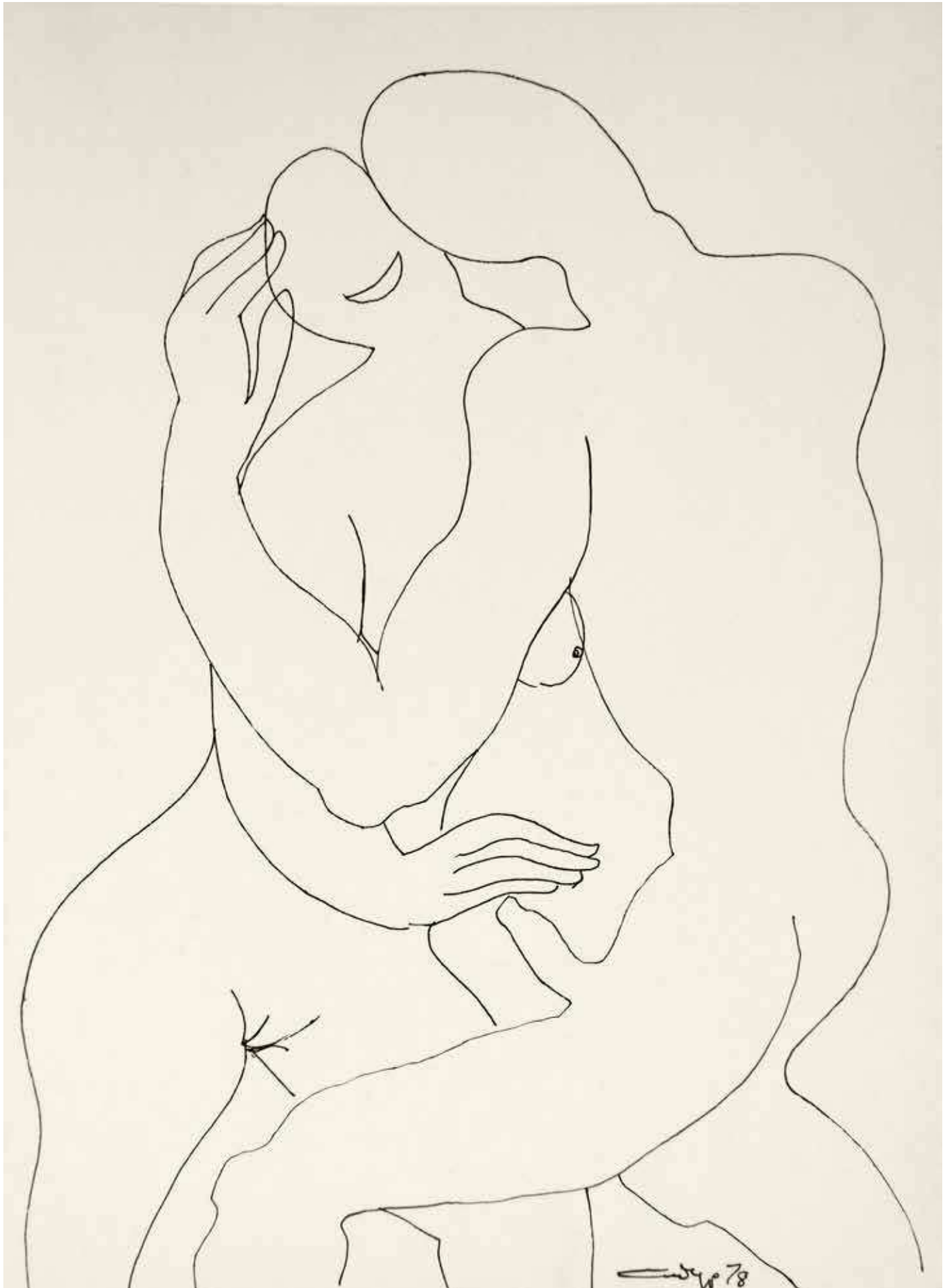
Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 19, 1971, 48 × 36 cm



Aus dem Linolschnittzyklus „101“, Nr. 83, 1971, 48 × 36 cm



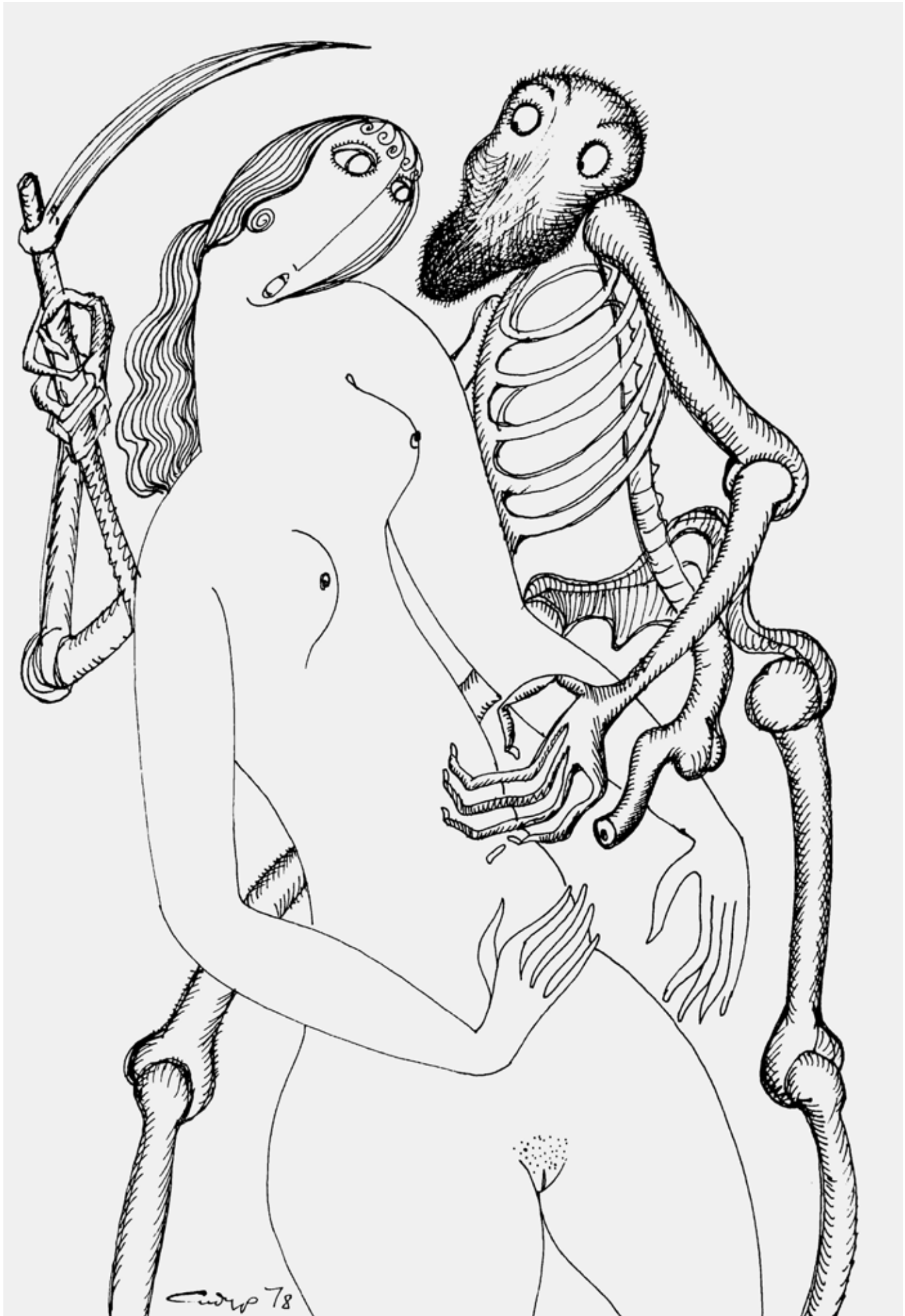
Nach dem Kriege, 1967, Tusche, 32 × 46 cm



Aus dem „Optimistischen Zyklus“, 1978, Tusche, 29 × 20 cm



Aus dem „Optimistischen Zyklus“, 1978, Tusche, 29 × 20 cm

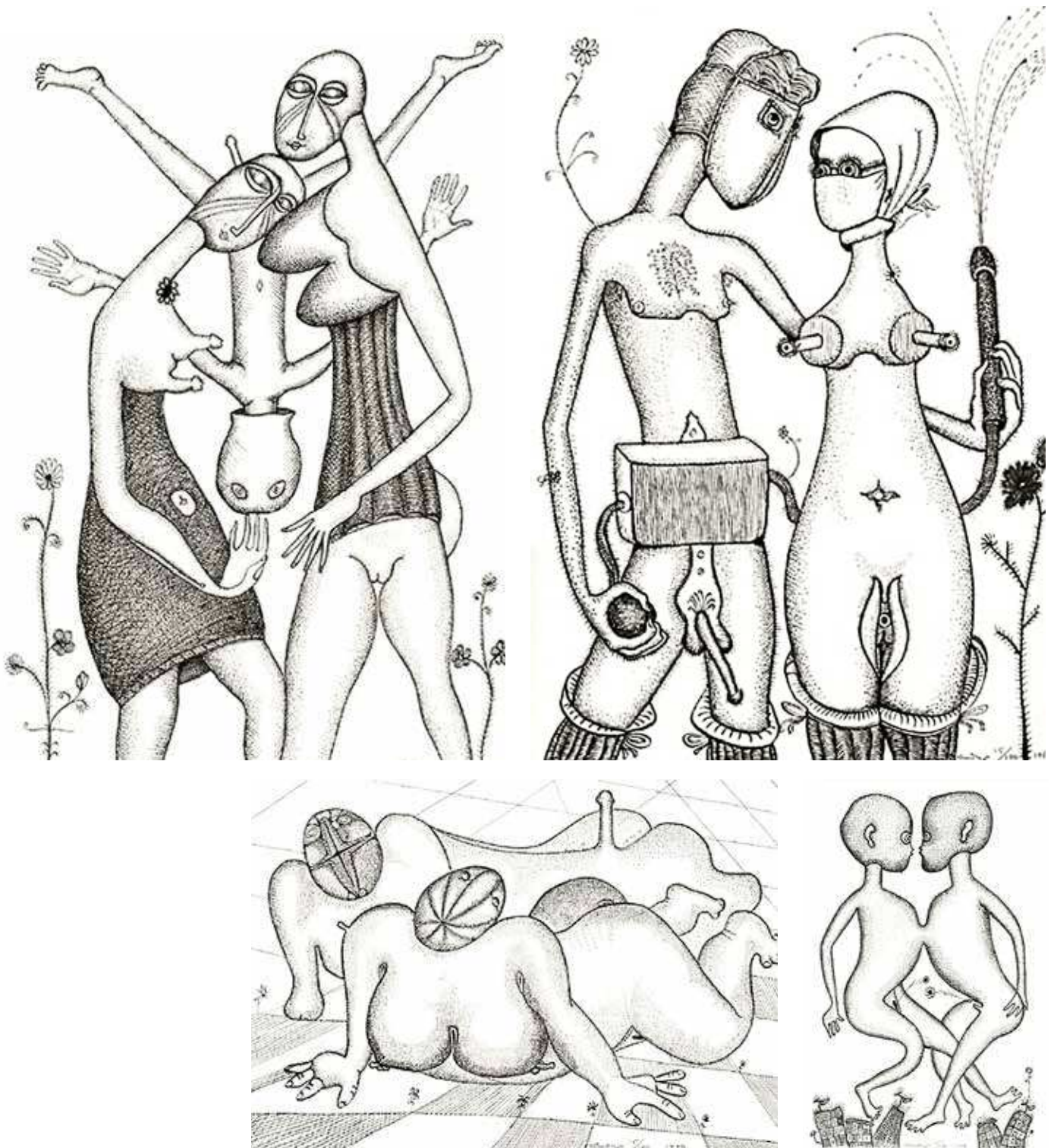


Der Tod und das Mädchen, Tusche, 1978, 29 × 21 cm



Dreisamkeit, 1975, Tusche, 29 × 20 cm

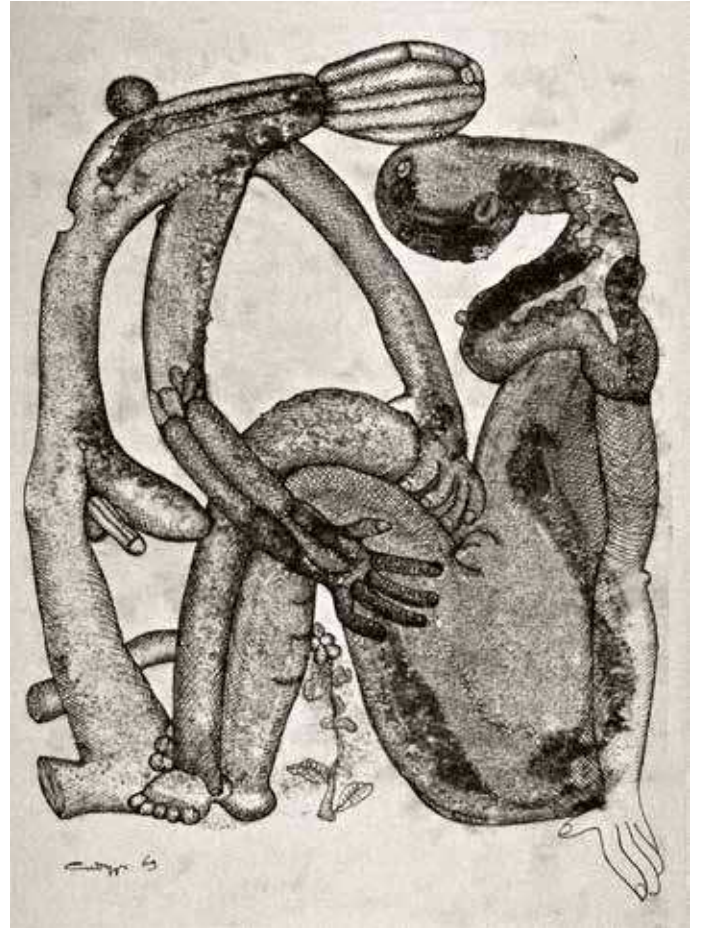




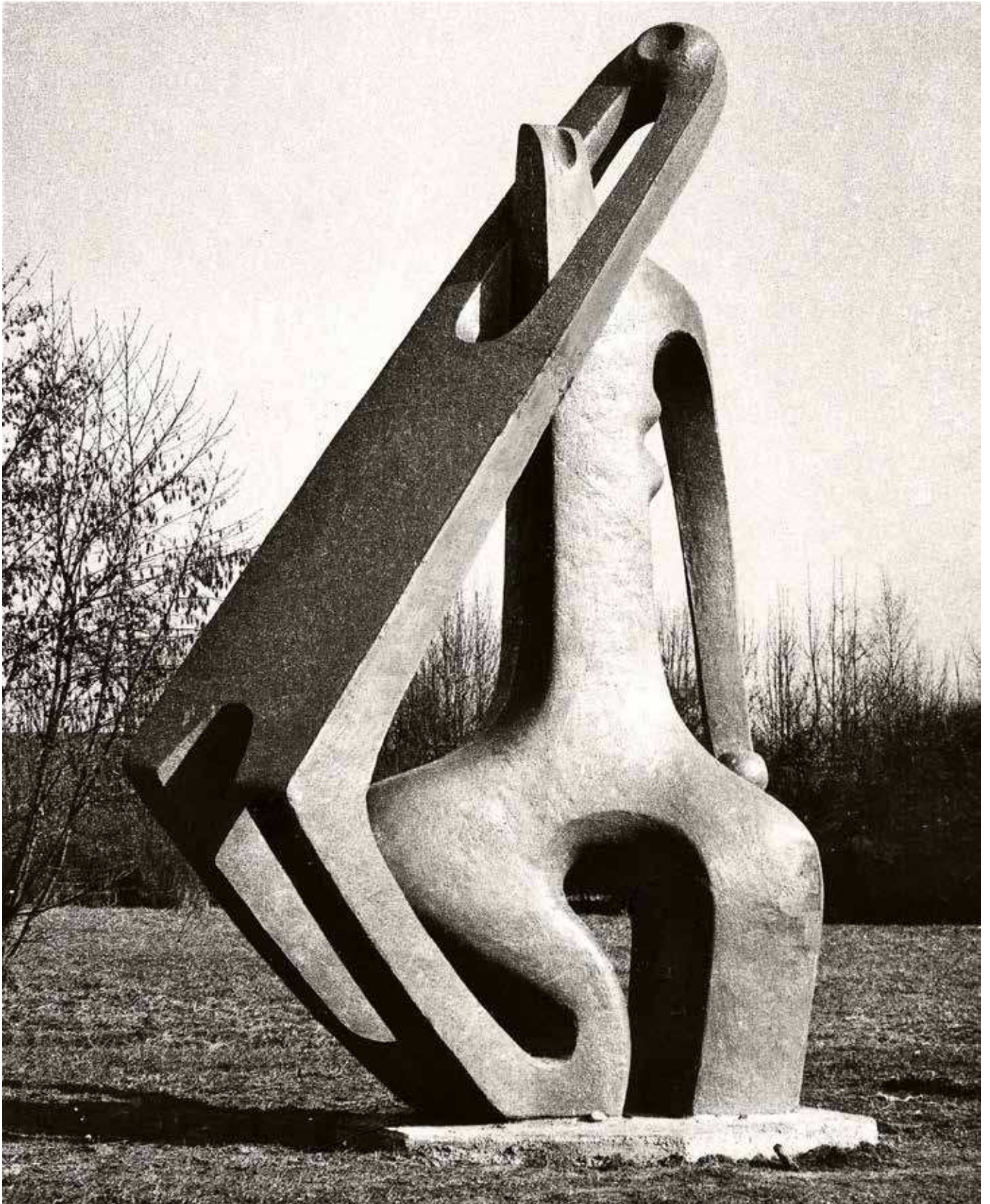
Mutationen II, vier Blätter, 1969, Tusche, 32 × 22 cm (Blatt l.u. 22 × 32 cm)



Mutationen I, Blatt 1, 1969, Monotypie, 42,5 × 30 cm



Mutationen I, Blatt 2; Monotypie, 1969, 42,5 × 30 cm



Die heutige Situation, 1962, ausgeführt in Gusseisen, Höhe 400 cm, aufgestellt 1981 in Konstanz, im Hochgraben, nahe der Universität



Tod aus Liebe, 1965, ausgeführt in Aluminium und 1984 aufgestellt in Bürgerpark in Offenburg,
Höhe: 350 cm



Treblinka, 1965, Bronze,
aufgestellt in Bronze in Berlin 1979,
180 × 150 × 150 cm





Invalide mit Schwangerer, 1963,
Bronze, 15 × 10 × 3 cm

Kopf eines Wissenschaftlers, 1965,
Aluminium, 46 × 21,5 × 26,5 cm







Kreuztragung, 1966, Aluminium,
35,5 × 14,5 × 15 cm

Der Invalide, 1962, Aluminium
32 × 16,5 × 16 cm



Krieg und Frieden (hier: Frieden), 1965, 38 × 20,5 × 16 cm



Krieg und Frieden (hier: Krieg), 1965, Aluminium, 38 × 20,5 × 16 cm



Grabdenkmal für Sergei Andrejew, 1971, Aluminium, 13 × 6,5 × 8,5 cm

Fliegende Untertasse, 1958,
Aluminium, 44,5 × 20 × 21 cm





Nach dem Kriege, 1968, Aluminium,
47 × 34,5 × 15,5 cm



Die Zerfetzte, 1964, Aluminium,
12,5 × 11,4 cm



Narziss, 1980, Bronze,
7,6 × 16,8 × 1,7 cm



Hockende, 1976, Bronze,
6 × 12 × 3,5 cm



Kopf eines jungen Mädchens, 1965, Aluminium, 31,5 × 23,5 × 12 cm

Raspjatije/Kreuzigung, 1969,
Eisenblech, Aluminium, Holz,
53 × 43 × 17 cm,
Leihgabe der Stiftung St. Matthäus
Berlin.“



VERDECKTE DIALOGE IM KALTEN KRIEG

Naomi Grebneva (1974)

Es gibt Menschen, die sind wie Häuser, andere gleichen Palästen – Sidur ist ein Kloster. Wie in ein Kloster zog er sich in sich zurück. Und dafür wurde er, wie hierzulande üblich, von der offiziellen Kunst exkommuniziert.

Treblinka – Ein Würfel über Kreuz gepreßter Menschenleiber, die Konzentration nicht von Leid und Grauen (denn Leid und Grauen sind Leben), sondern des Todes, eines Todes, von sachgemäßer Hand aus Leben fabriziert. Ein Konzentrat des Todes, ohne die üblichen psychologischen Präliminarien der Grabmale – das absolut Böse. Bd. I, S. 239, 241

Vadim Sidur (1975)

Vor genau einunddreißig Jahren wurde ich von der Kugel eines deutschen Soldaten im Krieg zwischen unseren Ländern niedergestreckt. Ein Sprenggeschloß sollte mich töten. Bis heute stecken in meinem Kiefer Teilchen dieses Geschosses. ... Doch es ereignete sich das erste Wunder – ich blieb am Leben! Und es schien damals, vor dreißig Jahren, daß Deutschland und die Deutschen auf ewig meine Feinde sein würden. Aber es ereignete sich das zweite Wunder – das Land der Feinde verwandelte sich für mich in ein Land der Freunde. ...

Nachdem ich Krieg und Frieden kennengelernt hatte, kam ich allmählich zu der durchaus nicht neuen Erkenntnis, daß das größte Übel dieser Erde in der Anwendung von Gewalt besteht. Und hier ereignete sich das dritte Wunder. Mein befreiter Geist nahm auf deutschem Boden – wie der deutsche Künstler Joseph Beuys diesen Vorgang nannte – ein „sichtbares Mal“ an, in Gestalt des Monuments „Den Opfern der Gewalt“, das in Kassel auf Initiative und aus den Mitteln der Bürger errichtet worden ist. Bd. I, S. 73-75

Vadim Sidur (1976) im Gespräch mit Karl Eimermacher

Es besteht kein Zweifel, die schwerste Erschütterung in meinem Leben stellt der Krieg dar. ... In der heutigen Gesellschaft beunruhigt, ... bedrückt mich am meisten die nicht enden wollende Anwendung von Gewalt, und zwar in ihren verschiedensten Erscheinungsformen: Gefängnisse, Konzentrationslager, Folterungen und Todesstrafe. Für überaus gefährlich halte ich auch die vielen sozialen und wissenschaftlichen Experimente, deren Folgen man nicht voraussehen kann, die nicht voraussagbar sind. Daher betrachte ich als wichtigstes Prinzip meines Schaffens, in meinen Werken die Wahrheit zu sagen und hierfür die jeweils ausdrucksstärkste Form in einer der Zeit angemessenen Sprache zu finden. Bd. I, S. 85

Karl Eimermacher (1979)

Worin besteht die Besonderheit der Sidurschen Haltung? Sidur ist ‚unbequem‘ bzw. „ein schwieriger Fall“, weil er – wie jeder große Künstler – ein ‚Abweichler‘ ist, und zwar weniger im politischen als im künstlerischen Sinne, so beispielsweise, wenn er bereits seit Mitte der 50er Jahre Themen aufgriff, die nach den damals geltenden Normen tabu waren, oder wenn er seit Beginn der 60er Jahre Werke schuf, deren Aussagetendenz den damals öffentlich sanktionierten Darstellungsnormen diametral entgegengesetzt war, wenn er also z. B. keine Helden der Arbeit, sondern nur einfach Menschen darstellte, oder wenn er das Thema des Krieges nicht als heldenhaften Kampf, sondern

als Leid, als Zerstörung, als Entmenslichung des Individuums behandelte und ihm eine pazifistische statt eine die Kampfkraft steigernde Tendenz gab („MG-Schütze“, „Verwundeter“, „Tod durch Bomben“, „Invalide“, etc.). ... Sidurs Werke sind aber auch für den westlichen Betrachter bis zur Provokation ‚unbequem‘, insbesondere wenn man an seine letzten Arbeiten denkt, die er neben „Treblinka“ zu seinen wichtigsten zählt: die „Eisernen Propheten“ und die „Särge“ seiner „Sarg-Kunst“. Die ‚Särge‘ sind ‚unbequem‘ weil sie den ‚Tod‘ noch als ‚Leben‘ zeigen; die „Eisernen Propheten“ provozieren, weil sie statt prophetischer Fähigkeiten nur geistige Leere und übersteigerte, aggressiv wirkende Potenz bieten. B. I, S. 216f.

Sidur (1980) im Gespräch mit Karl Eimermacher

Es scheint, daß gerade jetzt der totale Triumph der „Sarg-Art“ anbricht und sich unsere Erde in einen Sarg-Planeten verwandelt. ... Das Gleichgewicht des Schreckens stellt eine sehr zweifelhafte Garantie für das Leben dar. Etwas Vernünftigeres zur Erhaltung ihrer Sicherheit ist der Menschheit nicht eingefallen. Es gibt keine Notwendigkeit, geboren zu werden, aber sterben müssen alle! Unter diesem Gesichtspunkt ist nur noch wichtig, wie man stirbt! Haben die Menschen etwa kein Recht auf einen würdigen Tod? Bd. I, S.251

Junna Moriz (1987)

Vadim Sidurs außergewöhnliche, aus dem Rahmen fallende Kunst mußte zwangsläufig bei denen Widerwillen erregen, die ihre Mittelmäßigkeit, ihren Pomp, ihren Schund als „Treue zur Tradition“, als eine von „fremden Einflüssen“ freie Kunst ausgaben. ... Wem fremd? Welchen menschlichen Erfahrungen, welchen Leiden, welcher Tradition, welcher Wahrheit? Nein, Sidur hat sich die Grauen des Krieges nicht ausgedacht, er wollte die Freude des Sieges nicht trüben. Ebenso wenig wie er sich Hiroshima, den radioaktiven Regen, chemische und biologische Versuche und Mutationen ausgedacht hat, um den Menschen von heute in seiner Kunst zu entstellen.

„Woher diese Düsterei, die Tragik? Gibt es denn so etwas in unserem Leben?“, fragten die Bürokraten der Moskauer Sektion des Künstlerverbandes der RSFSR. „Und das haben Sie alles selbst gemacht? Ganz allein?“, fragte der Klempner und zog vor dem Meister die Mütze (bevor er das Rohr, das den Keller unter Wasser setzte, schweißte). „Eine großartige Plastik, ein phänomenales und erregendes Kunstwerk, die stumme Sprache des Zorns und des Mitgefühls“ (Samuel Beckett über Sidurs Plastik „Der Invalide“, August 1975). Bd. II, S. 439ff.

Luise Rinser (1989)

Wenn man vergaß, daß man in einem Moskauer Keller war, konnte man glauben, man sei in New York im Museum of Modern Art, dessen Neuzugänge noch nicht geordnet aufgestellt sind. Aber Sidurs Werke standen nicht dort. Sie standen auch in keinem sowjetischen Museum. Verbotene Kunst. Hitler hätte sie in die Ausstellung „Entartete Kunst“ verbannt. Heute findet man sie in vielen Galerien, vor allen in der Bundesrepublik: Es waren Deutsche, die diesen Verfeimten entdeckten, über ihn schrieben, die kleinen handlichen Skulpturen von Sidur als Geschenke erhielten. Bd. II, S. 476

Lew Kopelew (1992)

Man kann unterschiedlich über seine Arbeiten und Perioden seiner Entwicklung urteilen, die einen mehr, die anderen weniger schätzen. Doch in allem, was er schuf, kommt eindeutig sein Widerstand gegen menschenfeindliche Gewalten und sein Willen zur Freiheit zum Ausdruck. Vadim Sidur ist unvergleichlich und unnachahmbar eigenständig, ein bewußter Individualist. Doch zugleich vertritt sein Schicksal, sein Werk die lebensspendenden Kräfte des russischen Geistes, der russischen Kunst. Bd. II, S.512f.

Zit. nach: Verdeckte Dialoge im Kalten Krieg, Materialien zur Rezeption des Moskauer Bildhauers Vadim Sidur im Westen (Bd. I, II, KE (Hg.) Bochum 1997.

BERNHARD HEISIG

24 Lithografien zu Ludwig Renns Roman

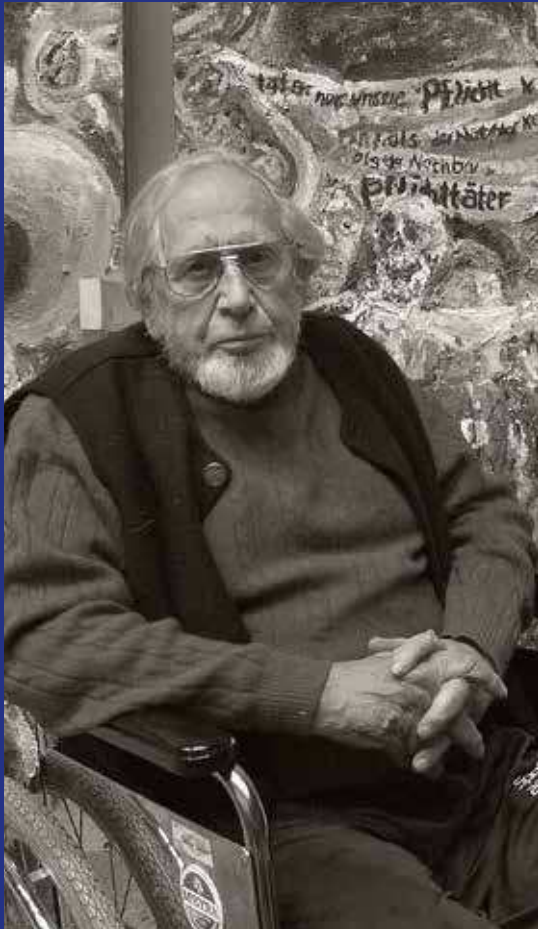
KRIEG

Mit einem Text von Johannes R. Becher

Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1979



HEISIG



Bernhard Heisig

31. März 1925 in Breslau – 10. Juni 2011 in Strodehne/Brandenburg
Maler, Grafiker, Professor, Mitbegründer der Leipziger Schule

Der Sohn des Malers Walter Heisig studierte 1941/42 an der Breslauer Kunstgewerbeschule, bevor er 1942–1945 Kriegsfreiwilliger in einer SS-Panzerdivision war. Wiederholt schwer verwundet, geriet er nach Kämpfen in Breslau kurz in sowjetische Kriegsgefangenschaft. Er wurde 1945 als Invalide entlassen und 1947 aus Breslau vertrieben und über fand er eine Ansiedlung in Leipzig. Das 1949 begonnene Kunststudium an der Akademie für graphische Kunst und Buchgewerbe brach er 1951 ab, arbeitete drei Jahre freiberuflich an Zeichnungen, Lithographien, Buchillustrationen. 1954 kehrte Heisig als Dozent zurück; ab 1961 wirkte er dort als Professor und Rektor, bis er wegen Kritik am „Bitterfelder Weg“ von diesem Posten abgesetzt wurde. Ab 1968 ist er erneut freiberuflich tätig, bevor Heisig 1976–1987 an die Hochschule zurückkehrt als Rektor und Leiter einer Malerei-Klasse. In dieser Zeit entstehen auch wichtige Gemälde wie „Beharrlichkeit des Vergessens“ (1977), „Christus verweigert den Gehorsam“ (1986). 1989 tritt Heisig aus der SED aus, der er seit 1947 angehörte. Er gibt seine Nationalpreise zurück und verlässt 1991 auch die Akademie der Künste in Berlin, ein Jahr später Leipzig. In die Wendezeit fällt 1989/90 seine erste große Retrospektive in Westberlin, Bonn und München. 1997/98 ist Heisig trotz Kritik beteiligt an der künstlerischen Ausgestaltung des Reichstagsgebäudes (Gemälde „Zeit und Leben“). Neben den graphischen Zyklen sind auch Porträtgemälde wie „Meine Mutter“ (1970) und Altkanzler „Helmut Schmidt“ (1986) unvergessen.

Werke von Bernhard Heisig befinden sich heute u. a. im Museum der bildenden Künste Leipzig, im Lindenau-Museum in Altenburg, in der Nationalgalerie Berlin, im Potsdam Museum, in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, im Städel-Museum Frankfurt a. Main, im Deutschen Bundestag sowie in der Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank Frankfurt a. Main.



Bernhard Heisig, Zyklus zum Roman von Ludwig Renn „Krieg“ (1976 bis 1978)
Blatt 12 O. T. Erblindeter Soldat, 1-24: 48 × 36 cm

Bernhard Heisigs Graphikzyklus Krieg zum Roman von Ludwig Renn

Heute, achtzig Jahre nach der bedingungslosen Kapitulation der Deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945, gilt es Bernhard Heisig neu zu entdecken als den Künstler im vereinten Deutschland, der den Zweiten Weltkrieg zu seinem Lebensthema gemacht hat. Unmissverständlich erklärte Heisig immer wieder: „Mein Thema war der Krieg. Man wollte mir die ständige Beschäftigung damit sehr wohl ausreden, aber ich setzte mich durch.“¹

Noch vor seinen berühmten Gemälden zum Krieg steht im Zentrum der Erinnerungsarbeit von Bernhard Heisig als Kriegsfreiwilliger in der Waffen-SS die Druckgraphik. Zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs setzte er sich 1955/56 erstmals in 14 Einzelblättern mit dem Roman „Krieg“ von Ludwig Renn auseinander, der 1928 ein frühes Zeugnis über seine Teilnahme am Ersten Weltkrieg ablegte. Er tritt im Roman als einfacher Infanterist auf, diente aber als Arnold Friedrich Vieth von Golßenau im Rang eines Hauptmanns.² Erst zwischen 1976 und 1979 entstand dazu der hier in der Ausstellung gezeigte Illustrationszyklus von Heisig, dessen 24 Lithographien der Verlag Philipp Reclam jun. 1979 in Leipzig in einer bibliophilen Buchausgabe publizierte.³

Die Grafik eröffnete Heisig einen Spielraum, der sich der öffentlichen Kritik entzog, die ihn noch in den 1960er-Jahren mit Vorwürfen, er sei ein „Geschichtspessimist“, verfolgte. Im freien Experimentieren mit dem Zeichenstift konnte Heisig spontan auf seine Eingebungen reagieren und seine Bilder vorbereiten, die er dann in den 1970er- und 1980er-Jahren als Zeugnisse seiner Traumata als „unbelehrbarer Soldat“ im Zweiten Weltkrieg realisieren konnte.

Diese Blätter demonstrieren schon zu diesem frühen Zeitpunkt den autonomen Charakter der Graphik im Werk von Heisig, deren eigenständiges Gewicht im Œuvre des Künstlers oft unterschätzt wird. Allein Henry Schumann hat einmal bemerkt, Bernhard Heisig sei „im Innersten mehr mit der Schwarz-Weiß-Kunst als mit der Malerei verbunden.“⁴

Die erste Bildidee zum Gemälde Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten von 1964 zum Beispiel geht auf drei Illustrationen zu Ludwig Renns Roman von 1955/56 zurück: Heimaturlaub – Begrüßungsszene, Heimaturlaub – Mutter und Sohn I und II. Diese Szenen gehören zu den wenigen, die sich direkt auf den Roman beziehen. Heisig erklärt: „Ein- oder zweimal habe ich eine Szene verwendet, aber nur, weil ich es selbst so ähnlich erlebt hatte. Etwa wie die Mutter etwas ratlos mit dem uniformierten Sohn auf dem Sofa sitzt.“⁵ Die Passage im Roman lautet: „Meine Mutter kam mir aus dem Haus entgegengelassen, umarmte und küßte mich. Wenn sie wüßte, wie es in mir aussieht, daß ich an nichts mehr glaube, sie würde mich nicht küssen! Ich sagte nichts, küßte sie auch nicht wieder, sondern ging verlegen mit ihr ins Haus. [...] ‚Nu, erzähl mal!‘ sagte meine Mutter. Was erzählen? Ich hatte ein Grauen davor.“⁶

¹ Knöfel/Petersohn, DER SPIEGEL 22/2009, 24.5.2009.

² Bevor Renns Buch Ende 1928 in den Handel kam, erschien in der Frankfurter Zeitung ein Vorabdruck unter dem Titel „Tage und Jahre im Krieg“, der im Editorial der Zeitung am 16.9. 1928 mit den Worten angekündigt worden war: „Wir beginnen in diesen Tagen mit den Aufzeichnungen eines völlig unbekannten Mannes. [...] Es ist der Krieg eines einfachen, beschränkten Mannes, eines mutigen Mannes, dem deshalb die Feigheit nicht unbekannt blieb. Es ist der Krieg aus der engen horizontlosen Perspektive des Infanteristen, der Krieg aus Grabenhöhe. [...] Hier aber ist vor jeder Tendenz geschrieben worden, und hier spricht zum ersten Mal [...] der gemeine Mann.“ (Zit.n. 1929 – Ein Jahr im Fokus der Zeit, Ausstellungsbuch zur Ausstellung im Literaturhaus Berlin, Berlin 2001, S. 173. Der adelige Hauptmann a.D. musste sich dem Verlag gegenüber verpflichten, sein bürgerliches Pseudonym, Ludwig Renn, zu wahren.

³ Parallel erschien eine Mappe Bernhard Heisig, 24 Lithographien zu Ludwig Renns Roman „Krieg“. Mit einem Text von Johannes R. Becher, 1976/79, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1979, Auflage: 80 Exemplare.

⁴ Henry Schumann, Satire und zarte Impression. Der Leipziger Maler und Graphiker Prof. Bernhard Heisig, in: Sächsisches Tageblatt, Leipzig, vom 19.7.1963, S. 3.

⁵ Bernhard Heisig im Gespräch mit Renate Florstedt: Aus unscheinbaren Flecken ein graues Kriegsbild zusammengeputzt. In: Leipziger Volkszeitung, 21./22.4.1979, Beilage, S. 13.

⁶ Ludwig Renn, Krieg, Leipzig 1979, S. 113f. Abbildung S. 115

Die Tatsache, dass Bernhard Heisig sich zum Buch von Ludwig Renn hingezogen fühlte, sagt einiges über seine damalige persönliche Befindlichkeit als heimgekehrter Kriegsteilnehmer aus. Heisig erklärte im Gespräch mit Karl Max Kober: „Zwischen mißverstandenen Frontsoldatenheldentum und dem Otto Dix! Das eine wie das andere wollte ich nicht. Ich wollte unter gar keinen Umständen in die Nähe von Dix geraten, der den Menschen zur Fratze, zu Karikatur macht. Ich wollte die Balance halten, daß jemand Mensch bleibt, auch im Dreck und Schlamm. Ein Mensch, der schicksalhaft in eine Situation gepreßt, als Mensch überlebt, das ist im Roman von Ludwig Renn auch enthalten. Im Unterschied zu den anderen, berühmter gewordenen Romanen von Remarque u.a., ist ‚Der Krieg‘ ein sehr präzises Buch.“⁷

Gesprächsweise äußerte Heisig, er habe das Buch öfter gelesen und stets bewundert für seine Nüchternheit. Renn beschreibe seine eigene Erfahrung, dass der Mensch sich an den Krieg gewöhnen kann, „das ist das Gefährliche. Normale Menschen, die zum Schlimmsten in der Lage sind, normale Menschen auch, die dulden müssen [...]“.⁸ Im Zusammenhang mit der zweiten Lithographienfolge für die Buchpublikation 1979, die der Leiter des Philipp Reclam Verlages, Hans Marquardt, 1977 zum 90. Geburtstag von Ludwig Renn angeregt hatte, bemerkte Heisig: „Ein sehr modernes Buch, sehr nackt und ohne raumfüllende Trivialitäten, wie man sie bei Hemingway oder Remarque findet. Ich werde etwas machen, das den Text nicht stört.“⁹

Die 14 Einzelblätter zu Krieg aus den 1950er-Jahren wirken in Strichführung und Duktus im Vergleich zur Lithographienfolge von 1976/79 noch sehr heterogen. Sie artikulieren, ausgehend von Dix und Beckmann, Menzel und Goya, dennoch ist es bereits eine eigene Zeichensprache. Heisig entwickelt und probiert mit diesen Blättern schon ein weites Spektrum seiner graphischen Möglichkeiten.

⁷ Bernhard Heisig im Interview mit Karl Max Kober in Warnau 1978, Tonband Nr. 51 im Nachlass von K.M. Kober im Künstlerarchiv der Akademie der Künste Berlin.

⁸ Bernhard Heisig, wie Anm. 5. „Renn registriert pflichtgemäß, er tupft aus kleinen und unscheinbaren Flecken sein graues Kriegsbild zusammen. Das ist der Alltag des Krieges, Erlebnisdürre, Langeweile, summenendes Geschwätz, eine unheimlich weite, horizontlose Steppe, auf der man mechanisch von Befehlen hin und her geschoben wird, ziellos und träg, nur selten eine Unterbrechung, Trommelfeuer, da duckt man sich oder schläft, zu Tode ermüdet, darüber ein. [...] Renn ist der Dichter der Leere des Schlachtfeldes [...]“ (Johannes R. Becher im Vorwort zum Roman *Der Krieg*, Berlin, Wien, Zürich 1929. Zit. n. Johannes R. Becher, *Publizistik I. 1912–1938*, Berlin und Weimar 1977, S. 191).

⁹ Zit. n. Henry Schumann, *Ateliiergepräche*, Leipzig 1976, S. 125.

¹⁰ Wolfgang Sofsky, *Der Sieger des großen Metzelns war der Schlamm*. In: FAZ, Nr. 262, 11.11.1998, S. 46.

Eine thematische Verbindung zur späteren Lithofolge der Buchpublikation von 1979 findet sich nur in der Szene mit der Mutter neben dem verlegten wirkenden Sohn auf dem Sofa. Die übrigen Blätter sind weder in der ersten noch in der zweiten Version auf eine bestimmte Szene des Romans zu beziehen, folgen aber dem Erzählstil, der den Krieg gleichsam in Nahaufnahme aus der Perspektive des einzelnen Soldaten und seiner Kameraden im Schützengraben erzählt.

Sichtbar wird in beiden Zyklen der Soldat in seiner existentiellen Vereinsamung, auf sich selbst zurückgeworfen, verloren und verzweifelt. Ein Blatt aus den 1950er-Jahren zeigt eine schräg von oben gesehene Kraterlandschaft mit Infanteristen, die hilflos Schutz in Erdhöhlen suchen.

In der Fassung der 1970er-Jahre sind die Soldaten kaum noch von ihrer Umgebung unterscheidbar. Materie, Landschaft und menschliche Körper vermischen sich auf diesen Bildern der Schlachtfelder. „Der Krieg, das ist nicht das Schlachtgetümmel, das Donnern der Geschütze, der Nahkampf Mann gegen Mann [...] Der Krieg, das ist die Qual der Erschöpfung, die Agonie der Muskeln, der dumpfe Blick, der nichts mehr erkennt, der Dreck im Mund.“¹⁰

Diese wirkliche Seite des Krieges hatte Heisig am eigenen Leibe erfahren und mit seinen Lithographien zu Renn im Geist dieses Autors jenseits aller Mythisierungen dargestellt.

Die ständige Bearbeitung und Überarbeitung des Kriegstraumas durch Übermalungen und immer neue Druckvarianten und Zustandsdrucke erinnert an Sigmund Freuds Verfahren, das er als „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“¹¹ beschrieben hat. „Das ist eben der Trick in der Psychoanalyse, eben das Ding ins Bewußtsein zu bringen, damit ich es nicht mehr mache.“¹²

Joachim Fest vermutet in seinem Essay über Heisigs Geschichtsbilder, dass der Künstler den Argwohn der Partei zurecht auf sich zog, da er schon immer ein Apokalyptiker war und blieb, „der die Verheißungen nicht teilte, die den Kern der sozialistischen Botschaft ausmachten, und statt dessen in aller geschichtlichen Bewegung nur das Geschiebe zu immer neuen Abgründen wahrnahm. Er habe nicht sehr viel Hoffnung, was die Geschichte betrifft“, hat er bemerkt, und die Idee des Fortschritts als ‚blanken Unsinn‘ bezeichnet.“¹³

Ohne den Glauben an einen Sinn der Geschichte, an Klassenkämpfe, Läuterung und Sieg, bleibt nur der Versuch, den Schmerz, den die Erinnerungen an den sinnlosen Krieg auslösen, zu mildern durch Verarbeitung im Sinne von Vergegenständlichen der persönlichen Kriegstraumata. Vergessen und Erinnern gehören dabei eng zusammen. Auf Verdrängung als forciertes Vergessen kann Schreiben und Malen als „eine Art erzwungener und fixierter Erinnerung“¹⁴ folgen. Das erlittene Trauma bleibt Lebensthema. Sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR lassen sich die aufeinanderfolgenden Phasen des totalen Verdrängens und Erinnerns als kollektives Phänomen verfolgen.

11
Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, 1914. In: *Gesammelte Werke*, Bd. X, S. 129ff

12
Lutz Dammbeck, Interview mit Bernhard Heisig am 2. 3. 1995, Vorgespräch für den Film „Dürers Erben“, Typoskript, S. 29.

13
Joachim Fest, *Das nie endende Menetekel der Geschichte. Anmerkungen zu Bernhard Heisig*. In: *Brusberg Dokumente 35 Bernhard Heisig – Begegnung mit Bildern*, Berlin 1995. Nachgedruckt in: *Bernhard Heisig. Bilder aus vier Jahrzehnten Ausst.Kat.*, Altana AG, Bad Homburg v. d. Höhe, Köln 1998, S. 188.

14
Wolfgang Schmidbauer, „Ich wußte nie, was mit Vater ist“. *Das Trauma des Krieges*, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 121.



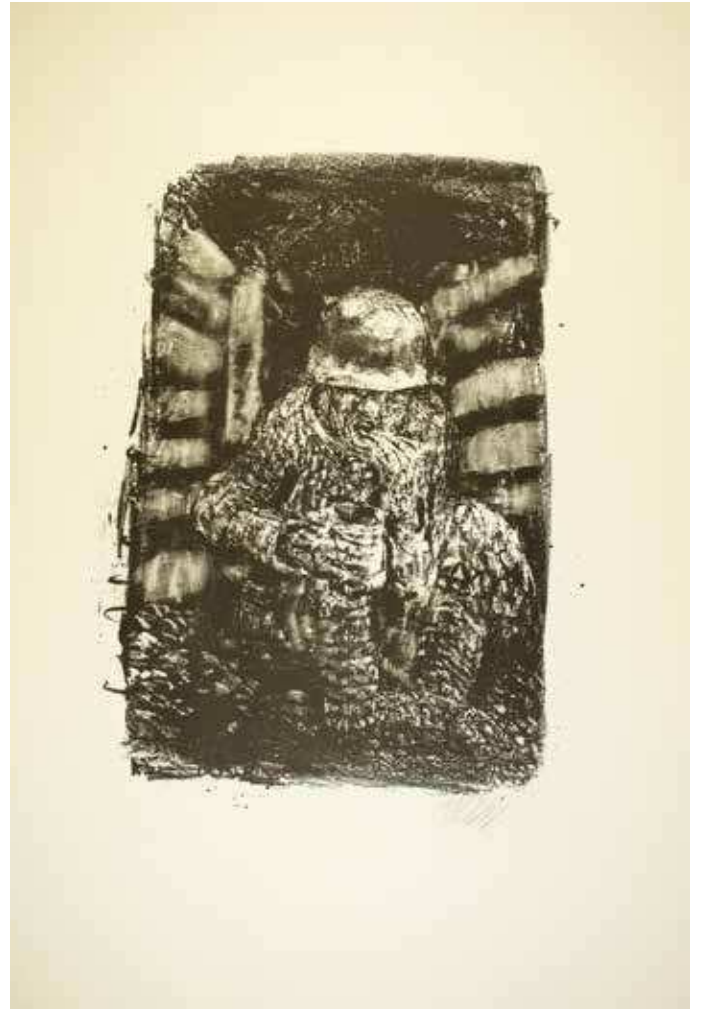
Blatt 1 O. T. Essenausteilung im Schützengraben



Blatt 2 O. T. Gekreuzigt im Schützengraben



Blatt 3 O. T. Gefallene vor brennender Stadt



Blatt 4 O. T. Essender Soldat im Schützengraben



Blatt 5 O. T. Nachts im Schützengraben



Blatt 6 O. T. Stehender Soldat



Blatt 7 O.T. Eingegraben



Blatt 8 O.T. Soldaten vor Detonation







Blatt 11 O. T. Unterstand mit Schlafenden



Blatt 12 O. T. Erblindeter Soldat



Blatt 13 O. T. Zwei Verwundete



Blatt 14 O. T. Tod im Schützengraben



Blatt 15 O. T. Marsch an Totem vorüber



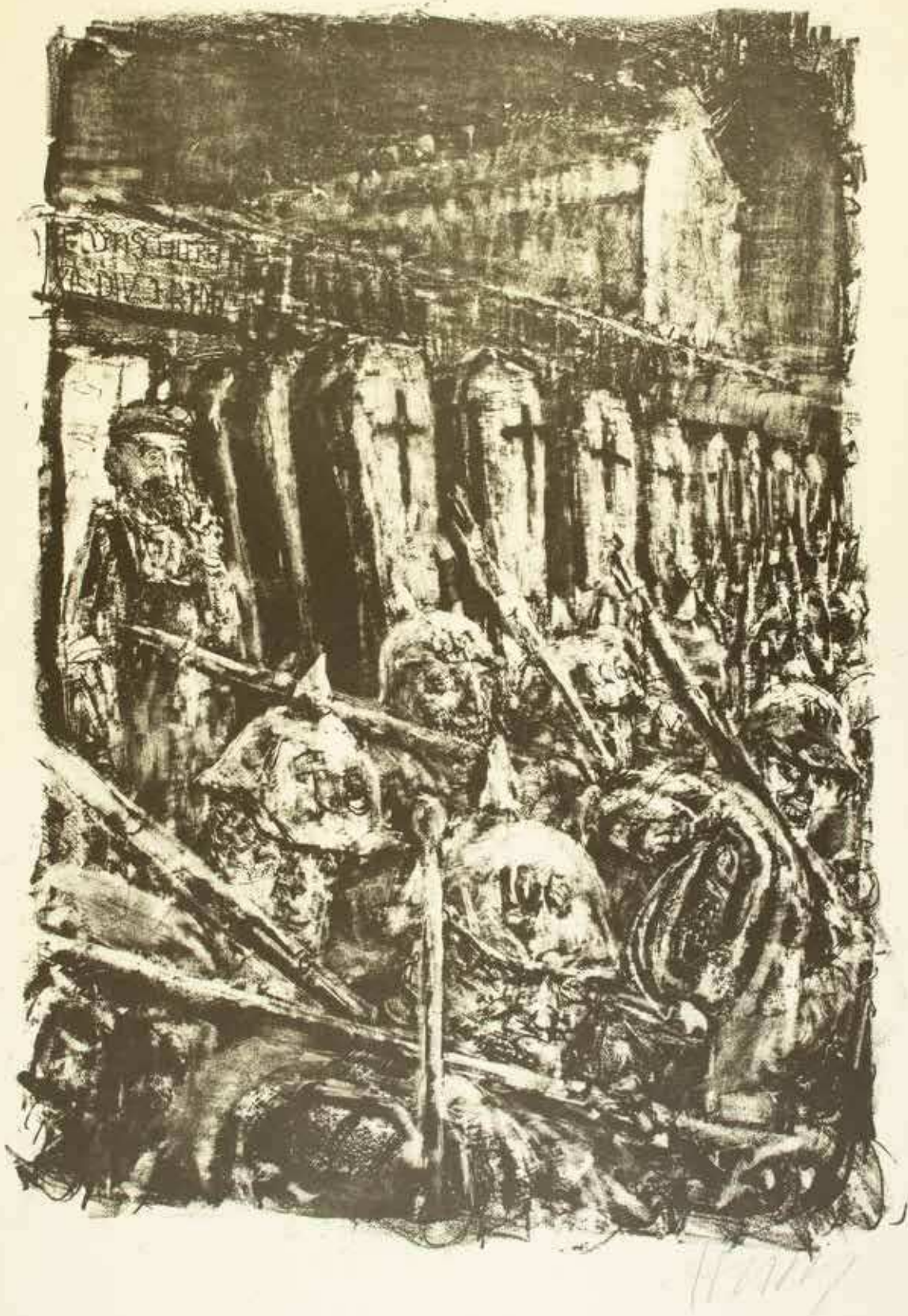
Blatt 16 O. T. Auf Heimaturlaub



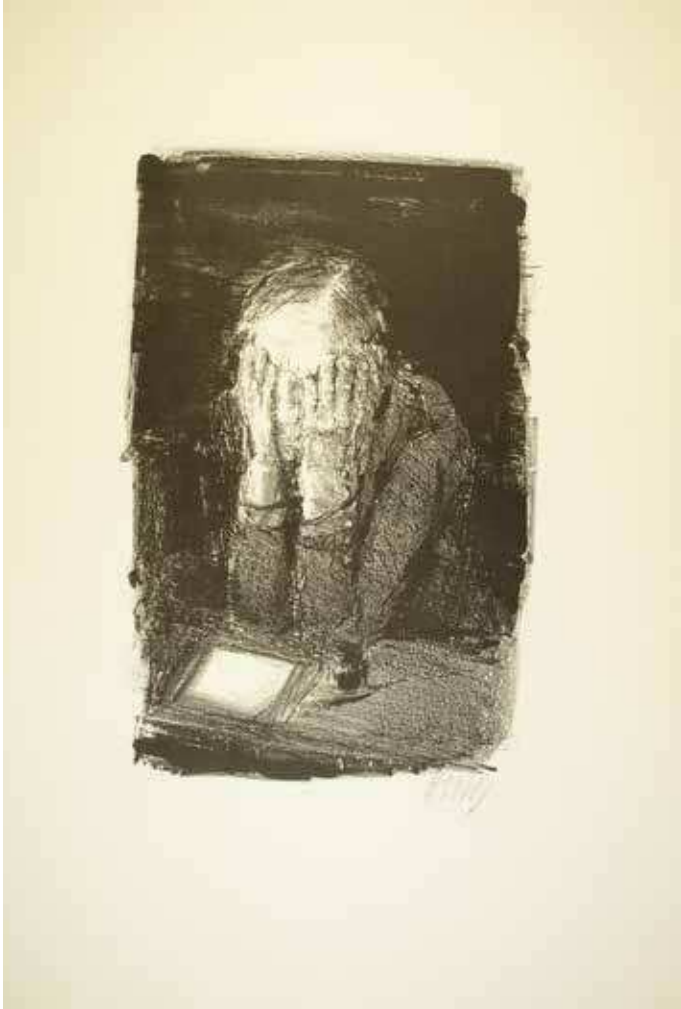
Blatt 17 O. T. Zwei kauende Soldaten



Blatt 18 O. T. Nächtliche Nachschubkolonne







Blatt 21 O. T. Soldat beim Briefe schreiben



Blatt 22 O. T. Aufgereichte Gefallene



Blatt 23 O. T. Sanitäter bei Verwundeten



Blatt 24 O. T. Verwundeter mit Eisernem Kreuz im Lazarett



Ulrich Lindner, Kirche im Ödland, 1988, Fotomontage, 58,3 × 46 cm

LINDNER



Ulrich Lindner

12. Februar 1938 Dresden – 29. April 2024 Dresden
Chemiker, Fotograf und Fotografiker

Lindner erlebte als siebenjähriges Kind die Luftangriffe auf Dresden und wuchs nach dem Krieg in den Ruinen der Elbestadt auf. Doch zunächst studiert er 1956 – 1962 an der TU Dresden Chemie und arbeitet danach bis 1983 in leitenden Funktionen im VEB Fotopapierwerk Dresden. Danach lässt sich der Autodidakt als freiberuflicher Fotograf in Dresden-Blasewitz nieder. Bereits ab 1960 war er intensiv als Fotograf und Fotografiker tätig, unternahm Reisen in den Nahen und Mittleren Osten, nach Südostasien. 1982 und 1989 werden von ihm illustrierte Publikationen als „Schönste Bücher der DDR“ geehrt: Klaus Möckel: „Das Zimmer der Träume. Wundersame Geschichten aus Frankreich“ und Alexander Grin: „Der Mord im Fischladen“, beide Verlag Volk und Welt. 1989 ist er Regisseur und Gestalter des Experimentalfilms Zeitverläufe im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden.

In seinem künstlerischen Tun verbindet Lindner Fotografie und Collage mit Ausschneidetechniken, Mehrfachkopien, Solarisation, trickreichen Belichtungen und fotomechanischen Manipulationen. Es entsteht eine beeindruckende Dokumentation von Haus und Garten seines Freundes Gerhard Altenbourg nach dessen Tod.

Lindner zeigte ab 1981 seine Werke in über 50 Einzelausstellungen im In- und Ausland und war auch in Künstlergremien ein aktiver Vermittler: 1976 – 1990 im Künstlerverband VBK-DDR, ab 1991 in der Deutschen Gesellschaft für Photographie und ab 1998 in der Sächsischen Akademie der Künste. 2012/13 wurden Lindners Arbeiten von der Berlinischen Galerie in der Schau Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie der DDR 1949 – 1989 gewürdigt. Seine Werke befinden sich u.a. in folgenden Museen und Sammlungen: Berlinische Galerie, Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst – Dieselkraftwerk Cottbus, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Kupferstichkabinett, Städtisches Museum Dresden, Schlesisches Museum Görlitz, Kunstsammlung Moritzburg, Halle (Saale), Sammlung Schloss Zuschendorf, Pirna und Stiftung Christliche Kunst

DER TOD UND DIE STADT

Ulrich Lindner war gerade sieben Jahre alt, als seine Heimatstadt Dresden im Februar 1945 zerstört wurde – eine für ihn und sein künstlerisches Schaffen prägende Erfahrung. Als junger Mann fotografierte er die kaputte Stadt, ihre Brachen, die langsam zuwachsenden Ruinen. 1984 entstand der nun in Wittenberg gezeigte Zyklus „Der Tod und die Stadt“ mit sechs Arbeiten. Vierzig Jahre nach Ende des Krieges und der Zerstörung Dresdens setzt sich der Künstler – erstmals für die Öffentlichkeit sichtbar – mit diesem Thema auseinander. Weitere Arbeiten dazu sollten folgen.

Der Fotografiker Ulrich Lindner wurde 1938 in Dresden geboren, ging dort zur Schule, legte 1956 das Abitur ab und studierte von 1957 bis 1962 Chemie an der Technischen Hochschule Dresden. Es folgte eine Tätigkeit als Fotochemiker und Fotograf. Ab 1983 war Ulrich Lindner freischaffend tätig. 1998 wurde er zum Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste berufen.

Bereits neben seiner angestellten Tätigkeit in einem fotochemischen Werk begann Ulrich Lindner frei zu arbeiten. Es entstand ein kleiner Zyklus von Illustrationen zu Gedichten von Johannes Bobrowski. Diese Arbeiten wurden, neben einigen anderen, in seiner ersten Ausstellung überhaupt in der Leipziger Buchhandlung „Wort und Werk“ gezeigt. Das war Anfang der 1970er Jahre und kann als der Beginn seiner künstlerischen Arbeit gesehen werden.

In dieser Zeit suchte Ulrich Lindner seine Form, experimentierte mit verschiedenen Fotopapieren, Färbungen, chemischen Verfahren. Es entsteht eine neue Handschrift in der Fotoszene und im Mai 1982 erscheint in der Zeitschrift „Fotografie“ – die einzige und schon deshalb sehr wichtige Zeitschrift dieser Gattung in der DDR – ein mehrseitiger Artikel mit einem kleinen Interview, vielen Abbildungen und sogar einer Doppelseite in der Mitte.

Vier Jahre vorher – 1978, im Alter von vierzig Jahren – wurde Ulrich Lindner in den Verband Bildender Künstler der DDR aufgenommen, was Voraussetzung für freiberufliches Arbeiten war. Damals gab es noch keine Sektion Fotografie, die erst später – unter seiner Mitwirkung – gegründet wurde. Ulrich Lindner wurde auch zu einem Anlaufpunkt für diejenigen Fotografen, die, so wie er, jenseits der sozialdokumentarischen Fotografie in der konzeptionellen Arbeit ihren Weg suchten.

1982 zeigte er auf der IX. Kunstausstellung der DDR u. a. drei Arbeiten aus einem Zyklus „Augenblick und Dauer“, der etwas später in „Sprache der Dinge“ umbenannt wird. Seit 1983 war er freiberuflich tätig und 1984 erscheint in der eikon-Grafikpresse des Verlags der Kunst Dresden die Kassette mit den Arbeiten aus dem genannten Zyklus – ein beeindruckender Start in ein Künstlerleben.

Dann arbeitet er 1984 an dem Zyklus „Der Tod und die Stadt“. Im ersten Blatt verwendet er als Grundlage für seine Collage eine der Luftaufnahmen, die von den Alliierten nach dem Bombardement auf Dresden gemacht wurden. Das ist eine einmalige Ausnahme in seinem Werk, in dem sonst ausschließlich von ihm selbst fotografiertes Material verwendet wird.

Die in der Ausstellung zu sehenden Fotocollagen Ulrich Lindners entstanden in einem mehrstufigen Prozess. Die Negative wurden auf großen Kontaktbögen abgezogen. Auf diese wurde weiteres, sorgfältig ausgeschnittenes, fotografisches Material geklebt. Verwendete Motive sind im Fall dieser Werkgruppe vor allem Aufnahmen von Ruinen, Schutthalden, zerstörten Puppen oder dramatischen Himmeln. Der Vorgang wurde mehrfach wiederholt, die Abzüge wurden chemisch bearbeitet, das Collagierte verschwindet in der Tiefe des Bildes. Sehr explizit zu sehen ist die Verwendung von schwarzem Folienmaterial, mit dem der Künstler in den 1980er und 1990er Jahre häufig arbeitete. Die vom Himmel kommende Bedrohung ist konkret. In der sechsten Arbeit klärt sich der Himmel, ganz in der Art des Gemäldes „Das große Gehege bei Dresden“ von Caspar David Friedrich.

Genau wie ihm wurde auch Ulrich Lindner ein Hang zur Ruinenästhetik unterstellt, was aber in dem einen wie dem anderen Fall nicht verfangt – die Rezeption der Arbeiten Friedrichs hat es gezeigt und ebenso verhält es sich mit Lindners Arbeiten. Von Rauchwolken überzogene Städte, zerstörte Landschaften, wie Mahnmale stehende Hausreste – all das kann man auch heute in Zeitungen und Nachrichten sehen. Die künstlerische Verdichtung hebt die Arbeiten aus dem zeitlichen und räumlichen Kontext und wird allgemeingültig. Dies zeigt sich auch – bis auf sehr wenige Ausnahmen – im Weglassen konkreter Ortsangaben wie von Hinweisen auf die Zeit, in der etwas aufgenommen wurde.

Das Thema Krieg und Zerstörung hat Ulrich Lindner weiter beschäftigt 1994 jährte sich die Zerstörung Dresdens zum fünfzigsten Mal, aber nun sind die Verhältnisse andere. Dresden wird neu aufgebaut, Ruinen verschwinden, Lücken schließen sich. Wie treffend ambivalent also der Titel der großen Ausstellung „Abschied. Dresdner Ruinen“. Selbst die wohl markanteste von ihnen – der Überrest der Frauenkirche – gab es nicht mehr. Ulrich Lindner griff auf das große Archiv seiner Aufnahmen vor allem aus den 1950er und 1960er Jahren zurück und zeigt ein letztes Mal die Narben der Stadt.

Zehn Jahre später nimmt er das Thema der Zerstörung Dresdens dann doch noch einmal auf, aber eher versteckt – eine sehr persönliche Verarbeitung von Erinnerungen. Es entsteht der Zyklus „Unverwandt“ mit fünf Arbeiten: Stillleben mit etwas skurriler, teils unheimlicher Ausstrahlung. Es sind Fundsachen des Sammlers und Aufbewahrers, der Ulrich Lindner ja auch war. Auf einem der Motive sieht man Zünder und Geschosse von Bomben, die er als Jugendlicher in der Ruinenlandschaft der Stadt gefunden hat.

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre nehmen die Einzelarbeiten ab und Lindner konzentriert sich zunehmend auf Zyklen: auf die „Glashaus-Suite“ von 1983, erotisch aufgeladen, vom Zeitgeist der 1980er Jahre geprägt und das damals in einem völlig desaströsen Zustand befindliche Gewächshaus in Pillnitz nebenher dokumentierend; auf die „Winterreise nach R.“ (Schloss Rossewitz in Mecklenburg), die „Parksuite“ (Barockgarten Großsedlitz) und den Zyklus „Pillnitz“.

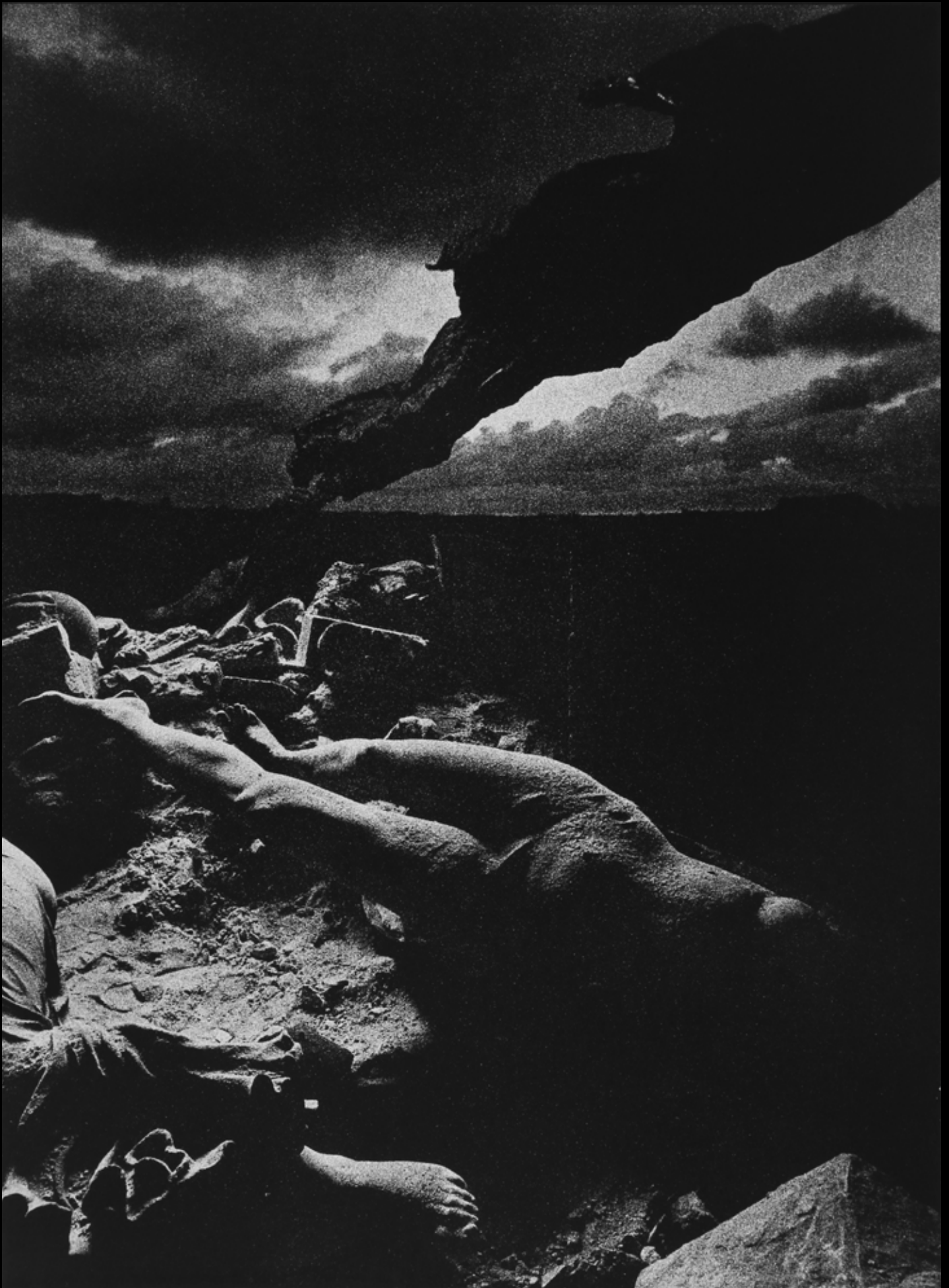
Ulrich Linder hat Zeit seines Lebens in Dresden gewirkt, seine Motive kreisten immer wieder um die Stadt und ihr Umland. Nach 1989 wurde das Reisen möglich, es ging mehrfach nach Italien und Frankreich. Zyklen wie „Versailles“, „Ex Eventu“, die „Italienischen Capricci“ aus dem Jahr 2014 spiegeln die gewonnenen Eindrücke wider. Dann folgen sieben Jahre Pause, bevor 2021 eine kleine Werkgruppe entsteht, wohl ahnend, dass es seine letzte sein würde: Der Zyklus „Zeitvergessen“ zeigt sechs Häuser, Wände, Mauern – allesamt durchgängig von Efeu bewachsen – ein großer, von der Zeit vergessener Friedhof.

Ulrich Lindner blieb der analogen Technik treu, ein digitales Arbeiten kam für ihn nie infrage. Steht man heute vor den Abzügen, sieht man auch warum: eine derartige Tiefe und Dichtheit ist wohl nur der analogen Technik und Bildbearbeitung vorbehalten.

Der Nachlass Ulrich Lindners befindet sich in Teilen im Besitz der Familie sowie im Archiv der Sächsischen Akademie der Künste.

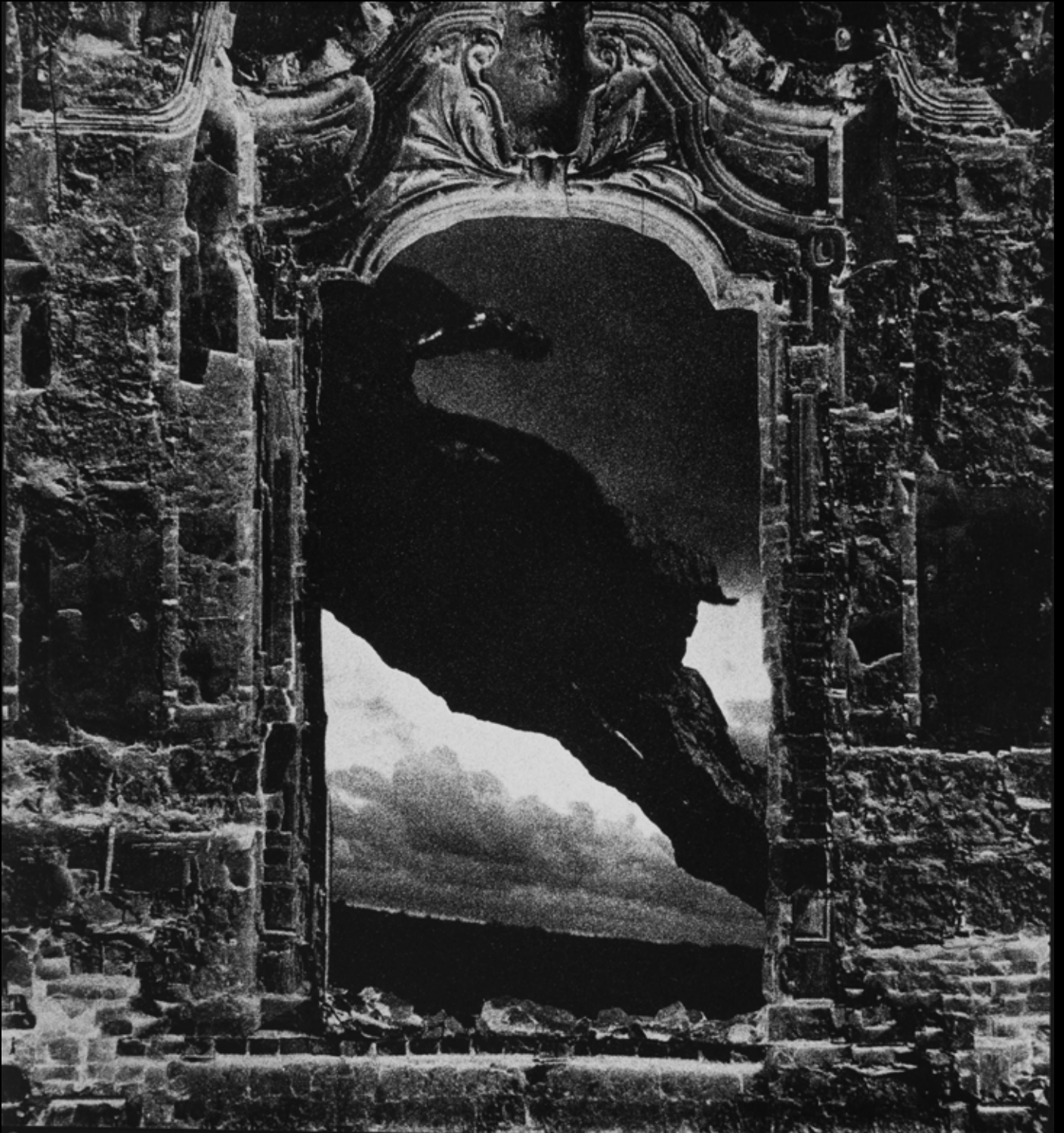
Der Tod und die Stadt I, 1984, Zyklus „Der Tod und die Stadt“
Fotocollage, überarbeitet, 57 × 38 cm,
montiert auf schwarzem Karton 72 × 58 cm





Der Tod und die Stadt II, 1984, Zyklus „Der Tod und die Stadt“

Fotocollage, überarbeitet, 56,9 × 41,3 cm,
montiert auf schwarzem Karton 72 × 58 cm



Der Tod und die Stadt III, 1984, Zyklus „Der Tod und die Stadt“

Fotocollage, überarbeitet, 50 × 46,6 cm,
montiert auf schwarzem Karton 72 × 58 cm



Der Tod und die Stadt IV, 1984, Zyklus „Der Tod und die Stadt“
 Fotocollage, überarbeitet, 50,3 × 46,7 cm,
 montiert auf schwarzem Karton 72 × 58 cm

Der Tod und die Stadt V, 1984, Zyklus „Der Tod und die Stadt“
 Fotocollage, überarbeitet, 57,5 × 46,6 cm,
 montiert auf schwarzem Karton 72 × 58 cm





Der Tod und die Stadt VI, 1984, Zyklus „Der Tod und die Stadt“
Fotocollage, überarbeitet, 50,8 × 49,2 cm,
montiert auf schwarzem Karton 72 × 58 cm

AUTOREN

Prof. em. Dr. Karl Eimermacher

geb. 1938 in Berlin, Slavist,
Literaturwissenschaftler.
Studium der Slavistik und
Geschichte in Berlin und Sarajewo,
Akademischer Rat an der FU
Berlin und der Universität Konstanz.
Habilitation 1976, 1979 – 2003
Hochschulprofessor an der Ruhr-
Universität Bochum. Gründer und
Direktor des Lotman-Instituts für
russische und sowjetische Kultur;
Verfasser und Herausgeber von
Publikationen zur russischen
und sowjetischen Literatur und zu
Entwicklungslinien der russischen
Nachkriegskunst. Seit den frühen
1970er Jahren stand er in engem
Austausch mit dem nonkonformen
Bildhauer Vadim Sidur, wurde
dessen Monograph und Vermittler in
Ost und West.

Dr. phil. Eckhart Gillen

geb. 1947 in Karlsruhe,
Kunsthistoriker.
Ausstellungskurator und Autor
von Publikationen zu deutscher,
russischer und amerikanischer
Kunst des 20. Jahrhunderts;
Studium der Kunstgeschichte,
Germanistik und Soziologie in
Heidelberg. Promotion 2002 zu
Bernhard Heisigs „Konflikt zwischen
verordnetem Antifaschismus und
der Auseinandersetzung mit seinem
Kriegstrauma“. Kurator der Heisig-
Ausstellungen „Die Wut der Bilder“
(2005), Museum der Bildenden
Künste Leipzig und 2025 „Krieg –
und Frieden?“ zum 100. Geburtstag
des Malers auf Schloss Sacrow,
Co-Kurator der Exposition „Bernhard
Heisig und Breslau“, Kunstforum
Ostdeutsche Galerie Regensburg
(2025). Mitglied der AICA und im
Verband Deutscher Kunsthistoriker.

Christhard-Georg Neubert

geb. 1950 in Stadtlengsfeld/Thür.;
lebt in Potsdam;
evangelischer Theologe, seit 2020
Vorstandsvorsitzender der Stiftung
Christliche Kunst Wittenberg.
1972 – 1983 Studium der Theologie
und Publizistik in Berlin und Zürich.
1985 – 1999 Gemeindepfarrer
in Berlin. Kunstvermittler und
Kurator von Ausstellungen
zeitgenössischer Kunst; 1999 – 2017
Kunstbeauftragter der Ev. Kirche
(EKBO) und Gründungsdirektor
der Stiftung St. Matthäus im Berliner
Kulturforum.

Jörg Sandau

geb. 1964 in Lutherstadt Wittenberg,
lebt als Galerist in Berlin;
Nachlassverwalter des Werkes von
Ulrich Lindner.

Impressum

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung:
SIDUR · HEISIG · LINDNER
„... in meine Nächte drangen Ungeheuer ...“
21. September 2025 bis 30. März 2026

Stiftung Christliche Kunst Wittenberg
Schlossplatz 1
D-06886 Lutherstadt Wittenberg

Auflage: 250

Herausgeber:

Christhard-Georg Neubert
Stiftung Christliche Kunst Wittenberg

Texte:

Karl Eimermacher
Eckart Gillen
Christhard-Georg Neubert
Jörg Sandau

Redaktion und Lektorat

Astrid Volpert
Christhard-Georg Neubert

Gestaltung

Grafik-Designbüro Dieter Wendland AGD

Fotonachweis

Archiv Karl Eimermacher
für die Abbildungen der Werke von Vadim Sidur,
Porträtfoto: Eduard Gladkow
Mark Sembach
für die Werkabbildungen zu Bernhard Heisigs Zyklus „Krieg“,
Porträtfoto B. Heisig: Johannes Heisig, privat
Fotostudio Kirsch Wittenberg für die Werkabbildungen zu
Ulrich Lindners Serie „Der Tod und die Stadt“, Kirche im Ödland
Porträtfoto U. Lindner: Werner Lieberknecht

Bildrechte

© VG Bild-Kunst, Bonn für Bernhard Heisig,
Ulrich Lindner und Vadim Sidur

Alle Rechte vorbehalten.

Kein Teil dieses Werkes darf in
irgendeiner Form ohne schriftliche
Genehmigung der Stiftung Christliche
Kunst Wittenberg reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

All rights reserved.

No part of this publication may be
reproduced, translated, stored in a
retrieval system or transmitted in any
form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying or
recording or otherwise, without the
prior permission of the publisher in
writing.

