

Das Triptychon als Pathosformel in der Moderne?

**Funktion und Bedeutung einer historischen Bildform bei
Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des akademischen Grades einer Dr. phil.

vorgelegt dem Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften der

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von

Nathalie Frensch

aus Oberwesel

Mainz 2014

Referent:

Korreferent:

Tag des Prüfungskolloquiums: 30. Juni 2015

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 07 der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2014 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Vorwort

Im Kunstmuseum Stuttgart besuchte ich 2009 die Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne*. Die dort ausgestellten Werke inspirierten und faszinierten mich. Zum ersten Mal manifestierten sich in meinem Bewusstsein die Bandbreite und die Möglichkeiten dieser doch scheinbar so einfachen dreiteiligen Bildform. Bei meinen weiteren Recherchen versetzte mich vor allem die Vielzahl an Triptychen, die in der ehemaligen DDR entstanden sind, in Erstaunen. Bis heute, rund 25 Jahre nach dem Mauerfall, haben die Maler dieser Zeit nur geringfügig Einzug in westdeutsche Museen gehalten und kunsthistorische Beachtung erfahren. Dies ist bedauerlich, da viele Bilder, die unter den oftmals komplizierten Bedingungen der ehemaligen DDR entstanden, von hoher Qualität sind und in der figurativen Malerei von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Erbe der Kunstgeschichte zeugen. Diese Qualitäten erheben die Bilder häufig über die von der westdeutschen Kunstgeschichtsschreibung gerne allzu schnell postulierte „Propagandakunst“ hinaus, was in besonderer Weise ebenso für die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Triptychen gilt. Sie werden im Folgenden einer möglichst objektiven Analyse unterzogen, die das Augenmerk sowohl auf die Entstehungszusammenhänge richtet, in denen die Triptychen entstanden sind, als auch die Motive zu klären anstrebt, die dem Rückgriff auf die mehrteilige, in der Kunstgeschichte seit dem Mittelalter tradierte Bildform zugrunde liegen.

Ich habe nach bestem Wissen und Gewissen die nötigen Abbildungsrechte erworben. Sollten sich dennoch Eigentümer oder Institutionen mit ihren Rechten nicht vertreten sehen, bitte ich diese, mich umgehend zu kontaktieren.

Die vorliegende Arbeit entstand als Dissertation am Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater [REDACTED] und meiner Zweitgutachterin [REDACTED] für die Betreuung und ermutigenden Worte.

Ausdrücklich möchte ich mich auch bei [REDACTED] für den persönlichen sowie schriftlichen Austausch bedanken.

Meiner Familie und meinen Freunden danke ich für die stetige moralische und finanzielle Unterstützung. Ohne sie wäre der Weg oftmals steiniger gewesen.

Nathalie Frensch

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
1.1	Fragestellung und Aufbau der Dissertation	6
1.2	Literatur und Forschungsstand.....	8
1.2.1	Allgemeine Literatur zum Triptychon im 20. Jahrhundert	8
1.2.1.1	Klaus Lankheit	8
1.2.1.2	Jutta Hammer und Karl Max Kober	9
1.2.1.3	Ulrike Bestgen und Weitere	13
1.2.2	Literatur zu den Mehrtafelbildern von Sitte, Stelzmann und Tübke.....	17
1.3	Begriffliche Eingrenzung.....	18
2	Die Pathosformel als problematischer Begriff in Bezug auf das Triptychon.....	22
2.1	Aby Warburgs Bilderatlas <i>Mnemosyne</i>	22
2.2	Pathosformeln in der Bildenden Kunst.....	31
2.3	Das Triptychon als Pathosformel? Kritische Überlegungen zu Klaus Lankheits Untersuchung	38
3	Die Stellung des Triptychons in der Kunst der ehemaligen DDR.....	41
3.1	Willi Sitte (* 28.02.1921, † 08.06.2013)	41
3.1.1	Die Auflösung der Form. Willi Sittes Umgang mit der Dreiteilung.....	41
3.1.1.1	Triptychen zum sozialistischen Menschenbild.....	43
	Exkurs: Zum Polyptychon <i>Unsere Jugend</i>	55
3.1.1.2	Mehrtafelbilder gegen Faschismus, Imperialismus und Kapitalismus. 58	
3.1.1.2.1	Triptychen als Stellungnahme im Kontext des Kalten Krieges	59
3.1.1.2.2	Die Bedeutung der Predella am Beispiel von Mehrtafelbildern zum Thema des Zweiten Weltkrieges.....	64
3.1.2	Vom Mittelalter bis zur Moderne – Willi Sittes Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte.....	75
3.1.2.1	Von Alten und Neuen Meistern.....	75
3.1.2.2	Stilistische Anleihen	85
3.2	Werner Tübke (* 30.07.1929, † 27.05.2004).....	95
3.2.1	Bildwelten des Sozialismus. Triptychen als Medium einer persönlichen und gesellschaftlichen Geschichtsschreibung	95
	Exkurs: Die Diptychen <i>Die Fünf Kontinente</i>	111
3.2.2	Kunst wider das System? Zwischen Altmeisterlichkeit und Moderne im Sozialistischen Realismus	114
3.3	Volker Stelzmann (* 05.11.1940).....	119
3.3.1	Zusammenführen und Trennen. Die Möglichkeiten einer Bildform	119
3.3.2	Unsichtbares sichtbar machen.....	134

3.4 Die „Zweite Traditionslinie“ des Triptychons. Zur Stellung des Mehrtafelbildes in der ehemaligen DDR	144
4 Die Wiedergeburt des Triptychons. Neue Aufgaben und Formen einer traditionellen Bildform in der Kunst nach 1950 – ein Resümee	152
4.1 Dreiteilung als Gliederungselement.....	152
4.2 Das Triptychon als epische Bildform	156
4.3 Politische und gesellschaftliche Anliegen einer „sakralen“ Bildform.....	164
5 Fazit	168
Literaturverzeichnis.....	173
Abbildungen.....	201
Abbildungsverzeichnis.....	242

1 Einleitung

1.1 Fragestellung und Aufbau der Dissertation

„Die Zeit des Triptychons ist dahin“¹, resümiert Lankheit am Ende seiner Ausarbeitung über die Entwicklung des Triptychons vom Mittelalter bis in die Moderne. Im Gegensatz zu den sakralen Altarretabeln des Mittelalters besitzen die modernen Dreitafelbilder in den Augen des Kunsthistorikers keine Funktionen und Räume mehr.² Lankheit zeigt die Entwicklung einer vom Zerfall begriffenen Bildform auf, deren Existenz in der heutigen Zeit daher redundant erscheint. Doch wie lässt sich dieses Negativ-Szenario mit dem erhöhten Aufkommen der dreiteiligen Bildform in der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts, im 20. und im beginnenden 21. Jahrhundert in Einklang bringen? Die Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne* (2009), welche einen ersten Impuls für die Beschäftigung mit diesem Thema lieferte, verdeutlichte dem Besucher auf eindrucksvolle Weise die vielfältigen thematischen und formalen Möglichkeiten dieser tradierten dreiteiligen Bildform, deren Vorgängerformen sich bereits in der römischen Antike ausmachen lassen. Im 12. Jahrhundert wurde das Triptychon in den religiös-christlichen Bereich überführt.³ Nach seiner Blütezeit vom 15. bis zum 17. Jahrhundert verschwand es fast vollständig aus dem Kunstschaffen der Neuzeit und erlebte im 19. Jahrhundert eine bis heute andauernde Renaissance.⁴

Im Gegensatz zu den Triptychen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, die oftmals in einem sakralen Kontext standen, verdeutlichte die Ausstellung in Stuttgart, dass die Maler seit der Wiederentdeckung des Triptychons im 19. Jahrhundert zunehmend jedweden profanen Inhalt in die dreiteilige Bildform einkleideten und hinsichtlich der formalen Gestaltung der Tafeln beziehungsweise der Dreiteilung an sich neue Wege beschrritten (Abb. 1, Abb. 2).⁵

¹ Klaus Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 4), Heidelberg 1959, S. 86. Im Folgenden zitiert als: Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel*.

² Vgl. ebd., S. 84.

³ Vgl. Metken, Günter: *Pathosformel in dreifacher Ausfertigung. Von der Wiederkehr des Triptychons in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Das Münster*, 47, 1994, S. 135. Im Folgenden zitiert als: Metken: *Pathosformel in dreifacher Ausfertigung*.

⁴ Vgl. Ullrich, Wolfgang: *Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jahrhundert*, in: *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, hrsg. von Marion Ackermann, Kat. Ausst., Stuttgart 2009, S. 16. Im Folgenden zitiert als: Ullrich: *Autoritäre Bilder*.

⁵ Zu diesem Aspekt beziehungsweise zur Annahme einer erst im 19. Jahrhundert stattfindenden Profanisierung des Triptychons wird noch einmal genauer im späteren Verlauf der Arbeit Stellung genommen.

Eines der in Stuttgart ausgestellten Werke, das dieser scheinbar völlig neuartigen Gestaltungsweise folgt, ist das Triptychon *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) von Willi Sitte. Dieses Dreifachbild steht am Anfang eines Entwicklungsprozesses im Œuvre des Malers. In den anschließenden Jahren setzte sich der Künstler auf vielfältige Art und Weise mit der mehrteiligen Bildform auseinander. Doch nicht nur bei Sitte, sondern allgemein ist im Werk der Maler der ehemaligen DDR ein erhöhtes Vorkommen an Triptychen zu bemerken.

Es stellt sich nun die Frage, welche Gründe die ostdeutschen Künstler, im Gegensatz zu ihren westdeutschen Kollegen, zu einem verstärkten Rückgriff auf die mehrteilige Bildform veranlassten. Die Motive für einen Rückgriff werden – nicht nur in Hinsicht auf die Triptychen der ostdeutschen Maler – häufig in Richtung eines Strebens nach Sakralisierung profaner Bildinhalte interpretiert. Federführend geht Lankheit davon aus, dass sich profane Triptychen mit „*erborgter sarkaler Weihe umkleid[en]*“.⁶

Anhand ausgewählter Mehrfachbilder von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke⁷ soll in der vorliegenden Forschungsarbeit dieser These exemplarisch nachgegangen werden. Willi Sitte gilt zweifelsfrei als einer der prominentesten und nach dem Mauerfall umstrittensten Künstler Ostdeutschlands. Werner Tübke als einer der wichtigsten Vertreter der Leipziger Schule sticht vor allem hinsichtlich seiner altmeisterlichen, zum Sozialistischen Realismus in Opposition stehenden Malweise hervor. Volker Stelzmann als Mitglied der zweiten Generation der Leipziger Schule bot mit seiner an Otto Dix erinnernden Malweise Anknüpfungspunkte an die Ergebnisse meiner Magisterarbeit. Drei Maler, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten und dennoch vereint sie alle die Hinwendung zu und das Experimentieren mit der mehrteiligen Bildform. In diesem Zusammenhang ist zu prüfen, ob noch weitere, möglicherweise rein artistisch konnotierte Motive eine Rolle gespielt haben könnten, oder ob die jeweiligen Werke tatsächlich immer im Kontext einer Sakralisierung profaner Bildinhalte zu verorten sind.

Doch nicht nur die Gründe für einen Rückgriff sowie die Bedeutung und den Stellenwert der Triptychen im Œuvre von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke

⁶ Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 23.

⁷ Die Auflistung der Künstler ist alphabetisch begründet. Bei der Analyse der drei Künstler wird jedoch der chronologische Weg gewählt, da Sitte und Tübke zeitlich näher beieinander stehen und Stelzmann eher der zweiten Generation ostdeutscher Künstler zuzuordnen ist.

gilt es zu analysieren. Mögliche Einflüsse und Vorbilder aus der Kunstgeschichte sollen in einem weiteren Schritt aufgezeigt werden. An diese monographisch gehaltene Analyse schließt sich ein vergleichender Komplex an, der unterschiedliche Strukturveränderungen und etwaige, über die Sakralisierung hinausgehende Aufgaben des Triptychons in der ehemaligen DDR herausstellt.

In Hinblick auf das (Vor)Urteil der Sakralisierung haftet dem Triptychon seit der Ausarbeitung von Klaus Lankheit noch ein weiteres, eng damit in Verbindung stehendes Stigma an: das der *Pathosformel*. Doch wie kann diese Titulierung mit der Annahme von Krois, dass es „keine spezifischen, universellen Pathosformeln“⁸ gäbe, in Einklang gebracht werden? Nach einem Blick auf den aktuellen Forschungsstand und einer begrifflichen Eingrenzung gilt es daher, vor der eigentlichen Analyse der Mehrtafelbilder von Sitte, Stelzmann und Tübke, Ursprung und Bedeutung der *Pathosformel* zu eruieren. Denn nur das Verständnis dieses Begriffs ermöglicht eine adäquate Auseinandersetzung mit dem Stellenwert des Triptychons in der Kunst der ehemaligen DDR und gibt eine Antwort auf die Frage, ob es sich bei Triptychen der Moderne pauschal um nach Sakralisierung strebenden *Pathosformeln* handelt oder um nicht vorbelastete „leere“ Bildformen, die je nach Intention des Künstlers mit diesem Anliegen gefüllt werden können, aber es nicht zwangsläufig müssen.

1.2 Literatur und Forschungsstand

1.2.1 Allgemeine Literatur zum Triptychon im 20. Jahrhundert

1.2.1.1 Klaus Lankheit

Zweifelsfrei spielt Klaus Lankheits Aufsatz über das *Triptychon als Pathosformel*⁹ eine Vorreiterrolle auf diesem Forschungsgebiet. Kein Autor, der sich in der Nachfolge mit der Entwicklung und Geschichte der dreiteiligen Bildform beschäftigt(e), kommt (kam) an den Forschungsergebnissen des Kunsthistorikers vorbei.

⁸ Krois, John Michael: Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium, in: *Quel Corps?*, hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz, München 2002, S. 307. Im Folgenden zitiert als: Krois: Die Universalität der Pathosformeln.

⁹ Vgl. Anm. 1.

Lankheit führt in seiner Ausarbeitung durch die Historie des Triptychons, angefangen im Mittelalter bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts, als die geschichtliche Entwicklung dieser Bildform nach Ansicht des Autors mit der informellen Malerei endet.¹⁰ Anhand willkürlich herausgegriffener Beispiele zeigt er dabei eine seines Erachtens vom Zerfall begriffene Bildform auf, deren neue profane Inhalte in der Moderne zu einer „negative[n] Religion“ konvertieren.¹¹ Diese Triptychen besäßen weder einen „Ort“ noch eine „Funktion“.¹² Der ursprünglich liturgische Auftrag der kultischen Triptychen sei verfallen, „[a]ußerkultische, ja außerchristliche Inhalte wurden in diesem Retabelschema dargeboten und so mit erbogter sakraler Weihe umkleidet“.¹³ Diese einseitige, pauschalisierende und unreflektierte Charakterisierung lässt keinen Raum für weitere mögliche Aufgaben und Intentionen der mehrteiligen Bildform im profanen Bereich, die im Rahmen dieser Forschungsarbeit erörtert werden sollen.¹⁴ Ferner spielt Lankheits Beitrag hinsichtlich der Bezeichnung des Triptychons als eine *Pathosformel* eine zentrale Rolle. Der Kunsthistoriker benennt mit dem Begriff die „besondere sakrale Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung des christlichen Triptychons“.¹⁵ In Kapitel 2.3 wird dieser Umstand noch einmal kritisch hinterfragt und analysiert.

1.2.1.2 Jutta Hammer und Karl Max Kober

Nach Klaus Lankheit war es die ostdeutsche Kunsthistorikern Jutta Hammer, die sich in zwei Beiträgen in der Zeitschrift *Bildende Kunst*¹⁶ mit der Geschichte des Triptychons und dessen Stellung in der modernen Kunst beschäftigte. Hammers Zeitschriftenbeiträge stehen ganz im Zeichen sozialistischer Indoktrinierung.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 84.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 23.

¹⁴ Vgl. Bestgen, Ulrike: „Altäre ohne Gott“? Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende, Phil. Diss., Wuppertal 1991, S. 4. Im Folgenden zitiert als: Bestgen: Altäre ohne Gott?.

¹⁵ Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 13.

¹⁶ Hammer, Jutta: Zur Bildgattung des Triptychons: I, in: *Bildende Kunst*, 16, 1968, S. 540-544. Im Folgenden zitiert als: Hammer: Triptychon I; Hammer, Jutta: Zur Bildgattung des Triptychons: II, in: *Bildende Kunst*, 17, 1969, S. 6-10. Im Folgenden zitiert als: Hammer: Triptychon II.

Bereits zu Beginn ihres ersten Aufsatzes (1968) betont die Kunsthistorikerin die Einbettung profaner Themen in die dreiteilige Bildform.¹⁷ Hammer weist auf die ihrer Ansicht nach bestehenden Lücken und die für sie nicht überzeugenden Untersuchungsergebnisse Lankheits hin. Sie unterscheidet sich von ihrem westdeutschen Kollegen dadurch, dass sie seine „*religiös-idealistische[] Betrachtungsweise*“¹⁸ als ungenügend und unbefriedigend im Rahmen der vielfältigen Funktionen dieser Bildform erachtet.¹⁹ Ferner sucht Hammer dahingehend Lankheits Ausarbeitung zu erweitern, indem sie seine Sichtweise „*durch eine politisch-gesellschaftliche ergänzen will, um den vermeintlich tatsächlichen Entwicklungsprozeß, den das Bildformat vollzogen habe, beschreiben zu können*“.²⁰ In diesem Kontext greift sie einzelne Dreitafelbilder vom Mittelalter bis zur Gegenwart heraus, um anhand der exemplarisch ausgewählten Werke eine profane gesellschaftskritische „*zweite Entwicklungslinie*“²¹ des Triptychons aufzuweisen. Dies geschieht ganz im Sinne der propagierten *Erberezeption*.²²

An die von Bosch und Grünewald begonnene und über Dix und Grundig fortgeführte Entwicklung – der „*Aufruf[] zum revolutionären Handeln*“ und der „*Aufschrei gegen die gesellschaftlichen Zustände*“ ist allen gemein²³ – schließen sich laut Hammer mit gleicher Intention die Mehrtafelbilder der ostdeutschen Maler an.²⁴

Den zweiten Zeitschriftenbeitrag (1969) widmet Hammer ausschließlich den Dreitafelbildern der ehemaligen DDR. Die Triptychen von Hakenbeck, Heller oder Sitte stehen für sie im Sinne sozialistischer Geschichtsschreibung und Gesellschaftspolitik.²⁵ Diese Künstler würden die mehrteilige Bildform als visuelle Plattform für ihr „*politisches Engagement*“ und als Ausdrucksmittel ihrer „*parteiliche[n] Haltung*“ nutzen.²⁶

¹⁷ Vgl. Hammer: Triptychon I, S. 540.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 544; vgl. Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 8.

²⁰ Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 8.

²¹ Hammer: Triptychon I, S. 542.

²² Vgl. Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 8.

Die DDR setzte sich zum Ziel, die gesamte deutsch-deutsche Geschichte durch eine eigenständige sozialistische Kultur zu ersetzen und sich eine eigene nationale Vergangenheit zu erschaffen. (Vgl. Thomas, Karin: Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002, S. 287. Im Folgenden zitiert als: Thomas: Kunst in Deutschland). Der Begriff der *Erberezeption* spielt in diesem Kontext eine wichtige Rolle. (Ebd.). Auf die angeblich zweite Traditionslinie des Triptychons und die *Erberezeption* respektive deutsch-deutsche Geschichtsschreibung der DDR wird unter Kapitel 3.4 noch einmal detaillierter eingegangen.

²³ Hammer: Triptychon I, S. 544.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Hammer: Triptychon II, S. 8.

²⁶ Ebd., S. 6, 10.

Ferner betont Hammer die artistischen Verwendungszwecke des Triptychons wie etwa das Stilmittel der Simultanität und die Darstellung und Verbindung kausaler Sinnzusammenhänge innerhalb einer Rahmung.²⁷ Die künstlerischen Intentionen und Nutzungsmöglichkeiten führt sie jedoch nicht weiter aus; der Fokus liegt auf einer propagandistischen, der Partei dienenden Betrachtungsweise.²⁸ Den Malern gelinge es, die Inhalte auch „ohne erborgte sakrale Weihe bildkünstlerisch erhöht“²⁹ darzulegen – im Unterschied zu Lankheits These³⁰ – und somit „das Dargestellte ins Programmatische und Sinnbildhafte [...] zu erheben“.³¹

An Hammers Ausführungen wird deutlich, dass beide Zeitschriftenbeiträge ganz im Geiste der sozialistischen Geschichtsschreibung stehen und sie willkürlich thematisch parteikonforme Werke herausgreift und am Beispiel weniger Exemplare ihre These von einer zweiten Traditionslinie und dem daraus resultierenden Erbe für die Maler der ehemaligen DDR zu legitimieren sucht. Pauschalisierend überträgt Hammer die vermeintlich propagandistische Funktion des Triptychons auf die ostdeutschen Mehrtafelbilder. Eine breitgefächerte Sicht auf die zu dieser Zeit entstandenen Triptychen unterbleibt.³² Nur kurz verweist sie darauf, dass nicht alle Künstler die Anforderungen adäquat umsetzten. Die sich so ergebenden Mängel führt die Autorin auf die Unwissenheit der Maler bezüglich der Bildgesetze dieser Form zurück.³³

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Hammers Ansinnen, nämlich die vielfältigen Optionen der dreiteiligen Bildform herauszustellen und Lankheits Erkenntnisse um eine weitere Komponente zu erweitern, als sehr einseitig wahrzunehmen ist. Wie auch Bestgen folgerichtig konstatiert, nähert sie sich ihrem westdeutschen Kollegen insofern wiederum an, als dass sie die Betonung auf die „*Repräsentativität des Formats*“³⁴ legt.

²⁷ Vgl. Hammer: Triptychon I, S. 544; vgl. Hammer: Triptychon II, S. 6.

²⁸ Vgl. Hammer: Triptychon II, S. 8ff; vgl. Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 10.

²⁹ Hammer: Triptychon II, S. 10.

³⁰ Vgl. Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 23.

³¹ Hammer: Triptychon II, S. 6.

³² Vgl. Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 10.

³³ Vgl. Hammer: Triptychon II, S. 6.

³⁴ Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 9.

Keine zehn Jahre später verfasste Karl Max Kober ebenfalls für die Zeitschrift *Bildende Kunst* einen Beitrag über die Aufgaben des Triptychons im 20. Jahrhundert.³⁵ Bereits zu Beginn seines Artikels sucht der Kunsthistoriker sakrale Zusammenhänge der mehrteiligen Bildform abzuschwächen und stattdessen die profanen Nutzungsmöglichkeiten im Mittelalter hervorzuheben. So sei die Entstehung dieses traditionsreichen Formats weniger religiösen als vielmehr praktischen Gründen zu verdanken.³⁶ In diesem Kontext schließt sich Kober dem verbreiteten Irrglauben an, dass erst im 19. Jahrhundert eine Säkularisierung des Triptychons stattfand.³⁷ Zu diesem Aspekt wird unter Punkt 3.1.2 noch einmal ausführlicher Stellung genommen.

Trotz der Überführung des Dreitafelbildes in ein profanes Ambiente weist er auf die dem Triptychon innewohnende Ausdruckskraft und Würde hin.³⁸

Wie zuvor Hammer, bemerkt ebenso Kober, dass nicht alle Künstler in der Lage seien, mit der besonderen Bedeutung und dem Anspruch dieser Bildform umzugehen und so würden „*mißlungene Stücke als Banalitäten oder Peinlichkeiten auch besonders ins Auge [fallen]*“.³⁹

Ferner verweist Kober auf die von Hammer skizzierte zweite Traditionslinie des Triptychons.⁴⁰ Völlig beliebig werden abermals nur die Triptychen in den Vordergrund gehoben, die in ihrer politischen Aussage scheinbar den Interessen des Regimes folgten und durch ihre Auszeichnung als Würdeform eben diese nachhaltig stützen sollten. Kober zieht daher mögliche andere Verwendungszwecke nicht in Betracht, „*da diese seinem Anspruch von den Aufgaben einer gesellschaftlich gebundenen Kunst diametral entgegenstehen*“.⁴¹ So zeigt sowohl Kobers als auch Hammers Beitrag – hinsichtlich des deutlich hervortretenden willkürlichen Selektivismus’ bei der Wahl und Analyse von Triptychen in der ehemaligen DDR – alle Zeichen einer Kunstbehandlung, die typisch für die eines diktatorisch geprägten Systems ist. Die Kunst soll im Dienste der jeweili-

³⁵ Kober, Karl Max: „Fruchtbarer Augenblick“ oder Ausweichen ins Deskriptive? Probleme des mehrteiligen Bildes, in: *Bildende Kunst*, 9, 1977, S. 423-427. Im Folgenden zitiert als Kober: Probleme des mehrteiligen Bildes.

³⁶ Vgl. ebd., S. 423.

Die Bedeutung der Flügel als Schutzfunktion soll indes nicht völlig negiert werden. (Vgl. Braun Joseph: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, S. 356f. Im Folgenden zitiert als Braun: *Der christliche Altar* Bd. 2).

³⁷ Vgl. Kober: Probleme des mehrteiligen Bildes, S. 424.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Ebd., S. 427; vgl. Bestgen: *Altäre ohne Gott?*, S. 11.

⁴⁰ Kober: Probleme des mehrteiligen Bildes, S. 425.

⁴¹ Bestgen: *Altäre ohne Gott?*, S. 11.

gen Ideologie stehen und diese in ihrer Verbreitung lehrend unterstützen. Artistische Verwendungszwecke finden Erwähnung, werden jedoch nicht näher ausgeführt. Obwohl das SED-Regime andere Künstler hervorhob als es noch die Nationalsozialisten taten, und Maler wie Dix oder Grundig, deren Bilder im Dritten Reich als „entartet“ deklariert waren, in die sozialistische Traditionslinie gehörten, erinnern die Argumente von Hammer und Kober an diejenigen faschistischer Kunstideologien.⁴²

1.2.1.3 Ulrike Bestgen und Weitere

Ulrike Bestgen beschäftigt sich in ihrer Dissertation⁴³ mit dem Triptychon im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert. Zielsetzung ihrer Arbeit ist es,

*„durch eine genaue Durchsicht und Ergänzung des bei Lankheit und den anderen Autoren erwähnten Materials die verschiedenen Möglichkeiten der Gestaltung des Triptychonformats in ihrem Wandel zu beschreiben“.*⁴⁴

Wenn es nicht einem Vergleich dient, stehen hierbei die Werke deutscher Künstler im Vordergrund.⁴⁵

Als Ausgangspunkt ihrer Betrachtung übernimmt sie einen artistischen Blickwinkel. Im Gegensatz zu Lankheit, mit dessen Ausarbeitung sie sich kritisch auseinandersetzt, versteht sie *„das Triptychonformat als künstlerische Möglichkeit [...], das einfache Tafelbild zu erweitern“*.⁴⁶ Dennoch negiert sie nicht pauschal eine *„Sakralisierung“* von *Inhalt und Form*.⁴⁷ Ferner entscheidet, so Bestgen, erst eine genaue Betrachtung der Inhalte über die Bestimmung des Triptychons als artistisch konnotierte Bildform oder *„Pathosformat“*.⁴⁸

Chronologisch führt sie durch die Jahrzehnte und verweist auf breitgefächelter Basis auf die unterschiedlichen kompositionellen und inhaltlichen Eigenheiten, Umgestaltungen, Strukturveränderungen und Bedeutungszusammenhänge der entsprechenden Werke; die

⁴² Vgl. ebd., S. 12.

⁴³ Bestgen: Altäre ohne Gott?.

⁴⁴ Ebd., S. 12.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 13.

⁴⁶ Ebd., S. 20.

⁴⁷ Ebd., S. 21.

⁴⁸ Ebd., S. 249.

Stellung der ostdeutschen Triptychen der 60er und 70er Jahre finden gleichermaßen in diesem Kontext in Hinblick auf ihre gesellschaftlichen und politischen Anliegen Erwähnung.⁴⁹

In dem darauf folgenden übergeordneten thematischen Block setzt sie sich mit den Triptychen auseinander, denen eindeutig formale respektive thematische Bezüge zu mittelalterlichen Altarretabeln innewohnen.⁵⁰

Bestgen legt in ihrer Analyse der aus unterschiedlichen Stilepochen stammenden Triptychen überzeugend dar, dass moderne Dreitafelbilder entgegen Lankheits Ansicht durchaus einen „Ort“ und eine „Funktion“ besitzen.⁵¹

Günter Metken beschäftigt sich in einem Beitrag in *Das Münster*⁵² mit der Renaissance des Triptychons in der modernen Kunst. Nach einem kurzen Überblick über die Geschichte dieser traditionsreichen Bildform stellt er zunächst verschiedene Triptychen des 19. Jahrhunderts vor. In diesem Zusammenhang verweist er auf die Sakralisierung profaner Themen – seiner Ansicht nach handelt es sich bei der Sakralisierung des Triptychons um ein Novum des 19. Jahrhunderts⁵³ – aus den Bereichen des alltäglichen Lebens, der Arbeitswelt und der Flora und Fauna.⁵⁴ Symbolisten, Idealisten und Realisten griffen auf die mehrteilige Bildform zurück.⁵⁵ Nach einem kurzen Überblick und dem exemplarischen Herausgreifen verschiedener Künstler jener Stilepochen, widmet sich Metken den Möglichkeiten des Triptychons im 20. Jahrhundert. Unkritisch übernimmt der Autor hierbei den Begriff der *Pathosformel*.⁵⁶ Ohne eine genau am Bild festgemachte Begründung listet er mögliche Motivationsaspekte auf, die die Maler zu einem Rückgriff veranlassten.⁵⁷ Die triptychonale Form habe Künstlern wie Otto Dix die Möglichkeit geboten, „erzählerische Momente, Zeitverknappungen und große, kontrastreiche Inszenierungen“ darzustellen.⁵⁸ Diese pauschalisierende Begründung, die unter anderem dem Umfang und der Zielsetzung des Zeitschriftenbeitrags geschuldet sein mag, lässt nicht erkennen, welche komplexen Zusammenhänge und Faktoren Dix,

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 104-122.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 133, 138ff.

⁵¹ Vgl. Anm. 11.

⁵² Vgl. Metken: Pathosformel in dreifacher Ausfertigung, S. 135-142.

⁵³ Vgl. ebd., S. 137.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 138.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 138f.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 140.

⁵⁸ Ebd.

aber auch die anderen von Metken genannten Künstler wie Meunier, Macke oder Beckmann, beeinflussten. Und so schürft Metkens Beitrag nur an der Oberfläche, ohne tiefgehend die Problematik dieser Bildform aufzurollen.

In jüngster Vergangenheit war es die Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne* mit dazugehörigem Katalog,⁵⁹ die sich dem vermehrten Auftreten der dreiteiligen Bildform in der Kunst des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts widmete. Der Besucher erhielt einen Blick auf die unterschiedlichen Herangehensweisen an die dreiteilige Bildform in der Moderne. Thematisch und formal deckte die Ausstellung in Stuttgart eine große Bandbreite an verschiedenen Dreitafelbildern ab. Drei Katalogbeiträge stimmten den Betrachter auf das visuelle Erleben ein und sollen im Folgenden kurz resümiert werden.

So setzt sich Ullrich mit der Besonderheit der Bildform als solcher auseinander.⁶⁰ Er wählt den Vergleich zum Diptychon, um dem Leser die speziellen Eigenheiten des Triptychons vor Augen zu führen und die Unterschiede zwischen der zwei- und dreiteiligen Form zu versinnbildlichen.⁶¹ Ferner greift der Autor exemplarisch verschiedene Triptychen des 19. und 20. Jahrhunderts heraus. Anhand dieser Beispiele verweist er auf die unterschiedlichen Inhalte und Kompositionsformen und verdeutlicht so mögliche Gründe für den Rückgriff.⁶²

Valentin stellt in seinem Beitrag die Bedeutung der Zahl *Drei* auf unterschiedlichen Ebenen – kirchlich, liturgisch, sakral und philosophisch konnotiert – in den Vordergrund und schafft auf diese Weise einen Bezug zu verschiedenen im Rahmen der Ausstellung präsentierten Triptychen.⁶³

Der dritte Beitrag des Ausstellungskataloges stammt von Marion Ackermann.⁶⁴ Sie stellt einige Triptychen der Ausstellung heraus und verweist auf die Besonderheiten,

⁵⁹ Ackermann, Marion (Hrsg.): *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, Kat. Ausst., Stuttgart 2009. Im Folgenden zitiert als: *Drei*.

⁶⁰ Ullrich: *Autoritäre Bilder*, S. 15-23.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 16f.

⁶² Vgl. ebd., S. 19ff.

⁶³ Valentin, Joachim: *Drei – Anfang der Vielheit. Philosophisches und religionswissenschaftliches Rauschen hinter dem Triptychon*, in: *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, hrsg. von Marion Ackermann, Kat. Ausst., Stuttgart 2009, S. 25-35. Im Folgenden zitiert als: Valentin: *Drei – Anfang der Vielheit*.

⁶⁴ Ackermann, Marion: *Sehnsucht nach Vollkommenheit. Spielarten des Triptychons im 20. und 21. Jahrhundert*, in: *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, hrsg. von Marion Ackermann, Kat. Ausst., Stuttgart 2009, S. 37-47.

Hintergründe und Bedeutungszusammenhänge der beispielhaft genannten Werke, häufig mit einem Verweis auf mittelalterliche Flügelaltäre.⁶⁵

Neben den bisher vorgestellten Autoren befassten sich in den vergangenen Jahrzehnten weitere Kunsthistoriker mit dem Triptychon. Unter anderem beschäftigten sich Shirley Neilsen Blum,⁶⁶ Joseph Braun,⁶⁷ Lynn F. Jacobs,⁶⁸ Anja Neuner,⁶⁹ Wolfgang Pilz,⁷⁰ Marius Rimmele,⁷¹ Karl Schade⁷² und Anja Sybille Steinmetz⁷³ mit dieser traditionsreichen dreiteiligen Bildform und widmeten sich jeweils unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten und Fragestellungen. Da die in diesen Arbeiten behandelten Triptychen jedoch weder zeitlich (Mittelalter und (frühe) Neuzeit) noch bezüglich ihres Herkunftslandes (zumeist die Niederlande) zum Untersuchungsschwerpunkt der vorliegenden Dissertation passen, ist eine detailliertere Vorstellung dieser Schriften redundant. An gegebener Stelle wird jedoch auf einzelne Thesen und Ergebnisse der genannten Kunsthistoriker eingegangen.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 40f.

⁶⁶ Blum, Shirley Neilsen: *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage* (California Studies in the history of art, Bd. 13), Berkeley [u.a.] 1969. Im Folgenden zitiert als: Blum: *Early Netherlandish Triptychs*.

⁶⁷ Braun: *Joseph: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924.

⁶⁸ Jacobs, Lynn F.: *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park, Pennsylvania 2012. Im Folgenden zitiert als: Jacobs: *Opening Doors*.

⁶⁹ Neuner, Antje Maria: *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 28), Frankfurt am Main [u.a.] 1994. Im Folgenden zitiert als: Neuner: *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei*.

⁷⁰ Pilz, Wolfgang: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, München 1970. Im Folgenden zitiert als: Pilz: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform*.

⁷¹ Rimmele, Marius: *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierung eines Bildträgers*, München [u.a.] 2010. Im Folgenden zitiert als: Rimmele: *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort*.

⁷² Schade, Karl: *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar 2001.

⁷³ Steinmetz, Anja Sibylle: *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen Requisites im frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert*, Weimar 1995. Im Folgenden zitiert als: Steinmetz: *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei*.

1.2.2 Literatur zu den Mehrtafelbildern von Sitte, Stelzmann und Tübke

Bis auf wenige Beiträge in der Zeitschrift *Bildende Kunst*, die sich explizit mit Mehrtafelbildern von Willi Sitte beschäftigen,⁷⁴ sind in der Sekundärliteratur nur vereinzelt Beiträge zu finden, die sich ausschließlich mit einem Triptychon von einem der drei Künstler auseinandersetzen. Zu Sitte bildet die einzige Ausnahme eine 2011 erschienene Monographie über sein verschollenes Gemälde *Lidice* (Abb. 4).⁷⁵ Obwohl es sich bei diesem Werk um kein Triptychon handelt, findet es Einzug in diese Forschungsarbeit. Im Zusammenhang mit der Untersuchung von Sittes Mehrtafelbildern werden die Gründe dafür offengelegt. Zu Tübkes *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b) gibt es ferner eine unveröffentlichte Magisterarbeit⁷⁶ sowie zwei Monographien zu seinem Flügelaltar in der Sankt-Salvatoris-Kirche in Clausthal-Zellerfeld (Abb. 6a, Abb. 6b).⁷⁷

Neben der genannten Literatur finden die Triptychen von Sitte, Stelzmann und Tübke ebenfalls in unterschiedlichen Zeitschriftenbeiträgen⁷⁸, Katalogbeiträgen verschiedener

⁷⁴ Feist, Peter: Mensch, Ritter, Tod und Teufel. Zu einem neuen Bild von Willi Sitte, in: *Bildende Kunst*, 5, 1971, S. 252-253. Im Folgenden zitiert als: Feist: Mensch, Ritter, Tod und Teufel; Feist, Peter: Von Vietnam bis Chile. Zu Willi Sittes neuem Triptychon, in: *Bildende Kunst*, 12, 1974, S. 594-597. Im Folgenden zitiert als: Feist: Von Vietnam bis Chile; Hütt, Wolfgang: Entromantisierte Wirklichkeit. Ein Beitrag zur Diskussion um Willi Sittes Brigadebild, in: *Bildende Kunst*, 1, 1966, S. 46-47. Im Folgenden zitiert als: Hütt: Entromantisierte Wirklichkeit; Kuhirt, Ullrich: Vom Bedeutungsträger zum Menschen. Zum Gemälde „Die Überlebenden“ von Willi Sitte, in: *Bildende Kunst*, 1, 1964, S. 19-22. Im Folgenden zitiert als: Kuhirt: Vom Bedeutungsträger zum Menschen; Meuche, Hermann: Einheit und Widerspruch. Zu Willi Sittes neuem Triptychon, in: *Bildende Kunst*, 2, 1965, S. 73-75. Im Folgenden zitiert als: Meuche: Einheit und Widerspruch.

⁷⁵ Schirmer, Gisela: *Willi Sitte – Lidice. Historienbild und Kunstpolitik in der DDR*, Berlin 2001. Im Folgenden zitiert als: Schirmer: *Lidice*.

⁷⁶ Scholz, Ulrike: *Werner Tübkes Der Mensch – Maß aller Dinge. Ein ganz privates – staatliches Auftragswerk?*, Magisterarbeit (unpubl.), Leipzig 2009. Im Folgenden zitiert als: Scholz: *Werner Tübkes Der Mensch – Maß aller Dinge*.

⁷⁷ Brade, Johanna: *Zum Wiedererkennen und Weiterdenken. Werner Tübkes Flügelaltar in der St. Salvatoris-Kirche zu Clausthal-Zellerfeld*, in: *Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999*, hrsg. von Gerd Lindner und Brigitte Tübke-Schellenberger, Kat. Ausst., Amsterdam [u.a.] 1999, S. 251-280. Im Folgenden zitiert als: Brade: *Zum Wiedererkennen und Weiterdenken*; Meyer, Lothar: *Werner Tübkes Altar in der Zellerfelder St.-Salvatoris-Kirche, Clausthal-Zellerfeld* ²1998; Radday, Kristina: *Der Flügelaltar von Werner Tübke in der Kirche St. Salvatoris in Clausthal-Zellerfeld. Eine ikonologische Deutung*, Clausthal-Zellerfeld 1998. Im Folgenden zitiert als: Radday: *Der Flügelaltar von Werner Tübke*; von Poser, Hasso (Hrsg.): *Der Zellerfelder Flügelaltar von Werner Tübke und seine Vorarbeiten*, Kat. Ausst., Bad Frankenhausen 2007.

⁷⁸ Beaucamp, Eduard: *Aufgewühltes Nachdenken. Ein Bilderzyklus zur jüdischen Passion aus der DDR*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.08.2007. Im Folgenden zitiert als: Beaucamp: *Aufgewühltes Nachdenken*; Draeger, Wolfhart: *Vier Künstler aus der DDR. Werner Tübke. „Ich habe die maximale Reisegeschwindigkeit erreicht“*, in: *du. Die Zeitschrift für Kunst und Kultur*, 9, 1987, S. 38-47, S. 105-106. Im Folgenden zitiert als: Draeger: *Tübke*.

Ausstellungen⁷⁹, Biographien⁸⁰ und allgemeinen Abhandlungen über das Triptychon in der Moderne⁸¹ Erwähnung.

Generell lässt sich festhalten, dass spezielle Ausarbeitungen und Untersuchungen zu diesem Thema in einem überschaubaren Rahmen bleiben. Stelzmann tritt hier deutlich hinter den anderen beiden Malern zurück.

1.3 Begriffliche Eingrenzung

Die Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne* in Stuttgart zeigte, dass zahlreiche Künstler des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts auf die dreiteilige Bildform zurückgriffen. Die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten setzten sich auf unterschiedliche Weise mit dieser Bildform auseinander. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal lässt sich bei den ausgestellten Werken ein Wandel konstatieren. Während sich die Altartafel des Mittelalters und der frühen Neuzeit häufig durch eine hervorgehobene Mitteltafel auszeichnen (Abb. 7), ist dies in der Moderne nicht mehr zwangsläufig gegeben (Abb. 1, Abb. 2). Im Zusammenhang mit der Betonung der mittleren Tafel spricht Lankheit von dem „Prinzip der subordinierenden Mitte“.⁸² Durch die formale Betonung der mittleren Tafel wird das dort dargestellte Geschehen zusätzlich hervorgehoben und seine Bedeutung verstärkt. Diesem Prinzip steht das des *Dreiklangs* der Tafeln gegenüber (Abb. 8, Abb. 9).⁸³ Während bei Triptychen mit subordinierender Mitte die Seitentafeln gemeinsam die Größe der Mitteltafel messen, handelt es sich bei der zweiten Variante um drei gleich große Teile. Zur Verdeutlichung des Dreiklangs kann Antje

⁷⁹ Beaucamp, Eduard: Es bleibt alles so, wie es niemals war, in: Werner Tübke. Meisterblätter, hrsg. von Herwig Guratzsch, Kat. Ausst., München [u.a.] 2004, S. 9-28. Im Folgenden zitiert als: Beaucamp: Es bleibt alles so, wie es niemals war; Behrends, Rainer: Stelzmanns Suche nach der Wahrheit, in: Volker Stelzmann. 1967-1985. Werkverzeichnis der Gemälde und Grafik, hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst in der DDR, Kat. Ausst., Oberhausen 1985, S. 11-18. Im Folgenden zitiert als: Behrends: Stelzmanns Suche nach der Wahrheit; Hütt, Wolfgang: Über die Wirklichkeit der Geschichte und die Wirklichkeit der Bilder im Werk des Malers und Zeichners Willi Sitte, in: Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, hrsg. vom Ministerium für Kultur, Kat. Ausst., Berlin 1986, S. 14-19. Im Folgenden zitiert als: Hütt: Über die Wirklichkeit der Geschichte.

⁸⁰ Hartleb, Renate: Volker Stelzmann (Welt der Kunst), Berlin 1976. Im Folgenden zitiert als: Hartleb: Stelzmann; Meißner, Günter: Werner Tübke. Leben und Werk, Leipzig 1989. Im Folgenden zitiert als: Meißner: Tübke. Leben und Werk; Schirmer, Giesela: Willi Sitte. Farben und Folgen. Eine Autobiographie. Mit Skizzen und Zeichnungen des Künstlers, Leipzig 2003. Im Folgenden zitiert als: Schirmer: Farben und Folgen.

⁸¹ Bestgen: Altäre ohne Gott?; Hammer: Triptychon II, S. 6-10.

⁸² Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 15.

⁸³ Vgl. ebd.; vgl. Neuner: Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei, S. 13.

Maria Neuners Dissertation⁸⁴ herangezogen werden. In ihrer Arbeit analysiert die Kunsthistorikerin unter anderem Dreitafelbilder der niederländischen Maler Robert Campin, Rogier van der Weyden und Jan van Eyck. Obwohl der *Miraflores-Altar* (Abb. 8) oder der *Johannes-Altar* (Abb. 9) nach Lankheits Definition streng genommen keine Triptychen sind, da alle drei Tafeln die gleiche Größe aufweisen, subsumiert Neuner sie dennoch unter dem Titel *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei*. Zwar konstatiert Lankheit, dass die Etymologie des Wortes *Triptychon* eine Zusammenfassung von Dreitafelbildern unterschiedlicher Formate unter eben diesem Begriff theoretisch möglich mache, doch bestünde die Gefahr, dass prägende, sich in ihrer Bedeutung unterscheidende Charakteristika wie der Dreiklang im Gegensatz zur betonten Mitte verschwinden würden; die für die Deutung wichtigen formalen Unterschiede würden dadurch an Kontur verlieren.⁸⁵ Für Neuner sind neben der Form die Komposition und der Zusammenhang des Dargestellten entscheidend für das triptychonale System und kennzeichnen es als eben dieses.⁸⁶ Auf die These von Neuner wird im Kontext der Werke von Sitte, Stelzmann und Tübke noch einmal zurückzukommen sein.

Aber auch Lankheit bekennt, dass diese begriffliche Abgrenzung nicht immer strikt eingehalten werde, sondern dass ebenfalls dreiteilige Bilder mit anderem Format unter dem Begriff *Triptychon* subsumiert würden und sich die Definition im Laufe der Zeit erweitert habe.⁸⁷ Ebenfalls erkennt Ullrich eine Erweiterung des Triptychon-Begriffs. Dreitafelbilder mit gleich großen oder größeren Flügeln kämen unter dieser Definition zusammen; der hervorgehobene Rang der Mitteltafel bleibe dennoch bestehen.⁸⁸ Trotz der Betonung der Mitte dürfe der Betrachter die Zusammengehörigkeit der Teile nie aus den Augen verlieren. Ohne die Seitentafeln würde die mittlere Tafel ihre Bedeutung einbüßen und das dreiteilige Gemälde wäre kein Triptychon mehr. Nur als Einheit entfalte diese Bildform ihre Aussagekraft. Das Entfernen eines Elementes würde diese ganzheitliche Wirkung zunichte machen und den Charakter des Triptychons zerstören.⁸⁹

⁸⁴ Vgl. Anm. 69.

⁸⁵ Vgl. Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel*, S. 15.

⁸⁶ Vgl. Neuner: *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei*, S. 15.

⁸⁷ Vgl. Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel*, S. 14f; vgl. Ullrich: *Autoritäre Bilder*, S. 19.

⁸⁸ Vgl. Ullrich: *Autoritäre Bilder*, S. 16, 19.

⁸⁹ Vgl. Titze, Hans: *Triptychon. Einheit von Materie, Leben und Geist*. Innsbruck 1988, S. 53, 93. Im Folgenden zitiert als: Titze: *Triptychon*.

Generell lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass in der Literatur keine Einigkeit besteht, welche Arten von Dreitafelbildern unter dem Begriff *Triptychon* zusammengefasst werden dürfen. Allerdings ist es hier nicht das Ziel, eine etymologische Untersuchung zu liefern und die im Detail variierenden Forschungsmeinungen über die Begrifflichkeit *Triptychon* zu analysieren. Zum Verständnis gilt es lediglich, ergänzend zu Lankheits und Neuners Definitionen einen kurzen Überblick über einige unterschiedliche Varianten zu geben:

Braun trifft in seinem Werk über den christlichen Altar folgende, das Triptychon betreffende Eingrenzung:

„Man hat das Flügelretabel von den kleinen mit zuklappbaren Seitentafeln versehenen und verschließbaren Bilder- oder Reliquientafeln, wie sie schon im frühen Mittelalter zu Andachtszwecken, namentlich aber zur Pflege der privaten Andacht, geschaffen wurden, den sog. Triptychen, ableiten wollen. In der Tat sind diese Klapptäfelchen mit ihrem in Elfenbein und Email ausgeführten Bildwerk und den in ihnen geborgenen Reliquien ihrer Form und Beschaffenheit nach Flügelretabeln im Kleinen, die Flügelretabeln aber sind umgekehrt in das Große übertragene Triptychen. Auch unterliegt keinem Zweifel, daß diese kleinen Triptychen eine Weile früher auf dem Plane erschienen als die großen Flügelschreine.“⁹⁰

Für den Kunsthistoriker fallen unter den Begriff des *Triptychons* also nur kleine, für die private Andacht geschaffene klappbare Dreitafelbilder. Eine Betonung der mittleren Tafel spielt keine Rolle. Auch Blum setzt nicht zwangsläufig eine Hervorhebung der mittleren Tafel voraus; eine additive und eine hierarchische Struktur sind zulässig; bewegliche Flügel stellen in ihren Augen hingegen kein reguläres Merkmal dar.⁹¹ Im Gegensatz zu Braun teilt Blum in ihrer Untersuchung über niederländische Triptychen den Werken die Aufgabe eines Altarbildes zu.⁹²

Lankheit subsumiert alle dreiteiligen Retabeltypen – mit beweglichen Flügeln, feststehend, gemalt oder geschnitzt, aber, wie bereits erläutert, mit betonter Mitte – unter dem Oberbegriff *Triptychon*.⁹³ Hammer hingegen fasst dreiteilige gemalte Tafelbilder wie geschnitzte Flügelretabel mit feststehenden oder beweglichen Seitenflügeln, die sowohl

⁹⁰ Braun: Der christliche Altar Bd. 2, S. 361.

⁹¹ Vgl. Blum: Early Netherlandish Triptychs, S. 3, 5.

⁹² Vgl. ebd., S. 7.

⁹³ Vgl. Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 14f.

inhaltlich als auch in ihren Maßen der Mitteltafel unterstehen, als Triptychen zusammen.⁹⁴ Kober schließt sich in seinem Zeitschriftenbeitrag dieser Meinung an.⁹⁵ Für Rimmele, der das Triptychon in Hinblick auf seine semantischen Möglichkeiten als Bildträger untersucht, weist die dreiteilige Bildform eine „gesteigerte Komplexität, Dreidimensionalität und Variabilität“ gegenüber einem Eintafelbild auf.⁹⁶ Unter dem Begriff *Triptychon*, welches er als ein Bildwerk mit dominierender Mitteltafel und kleineren klappbaren Seitentafeln charakterisiert,⁹⁷ versteht er das Flügelretabel und das private Andachtstriptychon.⁹⁸

Jacobs wählt als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung eine offene, deutlich von Lankheit abgegrenzte Betrachtungsweise und begründet diesen Schritt wie folgt:

„The documents reveal that during the late Gothic and Renaissance periods triptychs were most commonly designated not by a term reflecting their tripartite nature (as in the current location) but rather as ‘painting with doors’. If we use the terminology of the times, that of ‘painting with doors’ – not Lankheit’s pathosformel and ‘subordinating center’ – as the starting point for an analysis of the triptych, then a quite new and somewhat unexpected picture of the format and its role in the creation of meaning emerges.“⁹⁹

Eine weitere differente Herangehensweise wählte Pilz. Der Kunsthistoriker setzt weder die subordinierende Gliederung noch ein irgendwie geartetes Verhältnis der Tafeln zueinander als maßgeblich voraus. Er fasst „alle Möglichkeiten von Dreiteiligkeit [...], ausgenommen Triptychonschemata in Einheitsbildern“¹⁰⁰ unter dem Begriff *Triptychon* zusammen.

Analog der Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne* werden in dieser Arbeit alle Arten von Dreitafelbildern unter dem Terminus *Triptychon* subsumiert. Sean Scullys *Floating Painting Munich Triptych* (Abb. 1) oder Pablo Wendels Videoinstallation *Cardiac Cathedral* (Abb. 2) zeugen von den unterschiedlichen Gestaltungsvarianten der dreiteiligen Form im 20. Jahrhundert. Ein weiteres Triptychon, welches in Stuttgart zu

⁹⁴ Vgl. Hammer: *Triptychon I*, S. 540.

⁹⁵ Vgl. Kober: *Probleme des mehrteiligen Bildes*, S. 423f.

⁹⁶ Rimmele: *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort*, S. 12.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 11.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 13.

⁹⁹ Jacobs: *Opening Doors*, S. 2.

¹⁰⁰ Pilz: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform*, S. 20.

sehen war und ebenfalls zu einem späteren Zeitpunkt in der vorliegenden Forschungsarbeit Erwähnung findet, ist Willi Sittes *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3). Der Künstler ordnete die drei Tafeln in einem geschlossenen rechteckigen Bezugssystem an: Unter der Mitteltafel befindet sich eine Predella; die rechte Seitentafel schließt sich über die gesamte Höhe der beiden Tafeln an; eine linke Seitentafel fehlt. Anhand dieses Beispiels und gleichermaßen an den beiden zuvor genannten Werken wird die Ausdehnung des Triptychon-Begriffs in der Moderne deutlich. Ferner zeigt sich daran ein erweitertes Verständnis der Künstler, die sich zwar die Grundidee der Dreiteilung zu eigen machten, aber jene entsprechend ihrer thematischen Anliegen neu formulierten. Diesen Gedanken gilt es im Zuge der Analyse der drei hier zu behandelnden ostdeutschen Maler im Hinterkopf zu behalten und zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal aufzugreifen.

Bevor es jedoch in medias res geht, soll der zweite wichtige Begriff genauer betrachtet werden: die *Pathosformel*. Ziel dabei ist es herauszufinden, inwieweit man beim Triptychon von einer *Pathosformel* sprechen kann. Bevor diese Frage eine adäquate Antwort findet, muss man hinsichtlich des Grundverständnisses dieses Begriffs Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*¹⁰¹ heranziehen.

2 Die Pathosformel als problematischer Begriff in Bezug auf das Triptychon

2.1 Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*

Spätestens seit Klaus Lankheits Untersuchung über das Triptychon besteht eine scheinbar symbiotische Beziehung zwischen dem Begriff der von Warburg geprägten *Pathosformel*¹⁰² und der traditionsreichen dreiteiligen Bildform. Aber auch im Kontext mit

¹⁰¹ Warburg, Aby: *Mnemosyne* Einleitung, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Martin Treml, Sigrid Weigl und Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 629-639. Im Folgenden zitiert als: *Mnemosyne*.

¹⁰² Den Begriff der *Pathosformel* verwendete Warburg erstmals in seinem Vortrag über *Dürer und die italienische Antike* (1905). (Vgl. Warburg, Aby: *Dürer und die italienische Antike*, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 126. Im Folgenden zitiert als: Warburg: *Dürer und die italienische Antike*; vgl. Hurttig, Marcus Andrew: *Aby Warburgs Vortrag „Dürer und die italienische Antike“*, in: *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, hrsg. von Marcus Andrew Hurttig und Thomas Ketelsen, Kat. Ausst., Hamburg 2011, S. 24; vgl. Krois: *Die Universalität der Pathosformeln*, S. 295.

Diptychen und Polyptychen findet sich der Begriff in der Sekundärliteratur.¹⁰³ Bevor diese Titulierung jedoch zu leichtfertig Einzug in die vorliegende Dissertation hält, sollte zuerst der Frage nachgegangen werden, inwieweit man bei Triptychen, und Diptychen oder Polyptychen pauschal von *Pathosformeln* im Sinne Warburgs sprechen kann. In seinem Aufsatz kommt Krois zu dem Schluss, dass es „*keine spezifischen ‚universellen Pathosformeln‘ [gibt], weil solche Formeln immer an bestimmte Geschichten gebunden sind*“.¹⁰⁴ Des Weiteren bemerkt der Autor, dass

„*Pathosformeln [...] selbst keine Sprache dar[stellen], sondern [...] eine visuelle symbolische Form [sind], die Pathos sichtbar machen kann, für diejenigen, die den narrativen Zusammenhang des Dargestellten kennen oder durch die gezeigten Gesten zur Erfindung einer Geschichte angeregt werden*“.¹⁰⁵

Um diese Aussage zu verstehen und somit Rückschlüsse auf die Verwendung des Triptychons als eine *Pathosformel* ziehen zu können, sollte zunächst der Bilderatlas *Mnemosyne* herangezogen werden. Auf wenigen einleitenden Seiten prägte Warburg einen Begriff, der seit seinem Tod immer wieder Diskussionspotential bietet und der sich trotz der intensiven Analysen, die ihm zu Teil werden, einer klar reglementierten Definition entzieht.¹⁰⁶ Diese Tatsache liegt mitunter darin begründet, dass es sich bei der *Pathosformel* nicht um ein „*stilistisches Phänomen, sondern ein psychologisches Symptom*“¹⁰⁷ handelt. In *Dürer und die italienische Antike* verweist Warburg selbst darauf, dass *Pathosformeln* Ausdrucksformen repräsentieren, die „*mit dem Herzen*“ zu

¹⁰³ Vgl. Meißner, Günter: *Wie die Ringe eines Baumes ...*, in: Werner Tübke. *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien*, hrsg. vom Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Kat. Ausst., Berlin 1989, S. 22. Im Folgenden zitiert als: Meißner: *Wie die Ringe eines Baumes*; vgl. Naumann, Berthold: *Rationalität und Innerlichkeit. Strategien des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität im Werk von Hans Haacke*, K. H. Hödicke, Matt Mullican und Werner Tübke, Weimar 1997, S. 141. Im Folgenden zitiert als: Naumann: *Rationalität und Innerlichkeit*.

¹⁰⁴ Krois: *Die Universalität der Pathosformeln*, S. 307.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Gombrich weist darauf hin, dass der Begriff der *Pathosformel* Einzug in die Sekundärliteratur gehalten hat, aber seine Verwendung zur Beschreibung „*fortdauernde[r] Gültigkeit gewisser Gebärden und Formen des Gefühlsausdrucks*“ eher vage ist. (Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* (Europäische Bibliothek, Bd. 12), Hamburg 1992, S. 428. Im Folgenden zitiert als: Gombrich: Warburg). Ferner in diesem Kontext vgl. Sütterlin, Christa: *Gestus und Pathos. Zur Ritualisierung von Ausdrucksgebärden in der Kunst und einiges zu Warburgs ‚Pathos-Formel‘*, in: *Bilder – Sehen – Denken. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach und Rainer Trotzke, Köln 2011, S. 365f.

¹⁰⁷ Gombrich: Warburg, S. 412.

verstehen sind und nennt hier zwecks Erläuterung die *Laokoon-Gruppe*.¹⁰⁸ Eine weitere Problematik besteht hinsichtlich Warburgs Verständnisses von *Pathosformeln*, da diese für ihn „immer wieder ganze (literarische!) Szenen, Mythen, emotionale Makrokonstrukte oder narrative Konstellationen“ einschließen.¹⁰⁹ Es stellt sich daher als schwieriges Unterfangen dar, die mit Pathos belegten Ausdruckswerte wirklich zu fassen, einzugrenzen und zu begreifen. Eine nähere Betrachtung der *Mnemosyne* soll zu einer möglichst nahen Eingrenzung und zum Verständnis des Begriffs beitragen.

Allgemein gesprochen besteht Warburgs Bilderatlas aus einer Gegenüberstellung von Kunstwerken der Renaissance mit denen der Antike. In der Einleitung heißt es dazu:

„Die ‚Mnemosyne‘ will in ihrer bildhaften^[1] Grundlage, die der beigegebene Atlas in Reproduktionen charakterisiert, zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance nachweislich mitstilbildend einwirkten.“¹¹⁰

Warburg griff folglich antike Motive heraus, deren Ausdruck, Ausstrahlung, Leidenschaft, also deren *Pathos*, das Kunstschaffen der Renaissance beeinflussten, und stellte diese vergleichend gegenüber.¹¹¹ Doch was genau bedeuten diese „vorgeprägte[n] Ausdruckswerte“¹¹² der Antike? Folgender Auszug aus der Einleitung der *Mnemosyne* kann als Kulminationspunkt für das gesamte Verständnis des Bilderatlases angesehen

¹⁰⁸ Warburg: Dürer und die italienische Antike, S. 130; vgl. Zumbusch, Cornelia: Probleme mit dem Pathos. Zur Einleitung, in: Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie, hrsg. von Cornelia Zumbusch, Berlin 2010, S. 18. Im Folgenden zitiert als: Zumbusch: Probleme mit dem Pathos.

¹⁰⁹ Knappe, Joachim: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg, in: Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Wolfgang Dickhut, Stefan Manns und Norbert Winkler (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, Bd. 5), Göttingen 2008, S. 121. Im Folgenden zitiert als: Knappe: Gibt es Pathosformeln?. Bei der Hervorhebung „(literarische!)“ handelt es sich um eine Hervorhebung des Originals.

Im Tagebuch heißt es unter anderem zu diesem Aspekt: „Die Conservatoren dieser Pathosformeln sind sprachlich: Ovid (der durch Umbiegung der tragischen Urworte ins idyllisch erotische anzieht) und Vergil der durch epischen Erzählerrhythmus ebenfalls die religiöse Tragik entgiftet.“ (Michels, Karen/Schoell-Glass, Charlotte (Hrsg.): Aby Warburg. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (Gesammelte Schriften, Abt. 7, Bd. 7), Berlin 2001, S. 127. Im Folgenden zitiert als: Tagebuch KBW. Bei den Unterstreichungen handelt es sich um Hervorhebungen des Originals.

¹¹⁰ Mnemosyne, S. 630.

¹¹¹ Vgl. Knappe: Gibt es Pathosformeln?, S. 118; vgl. Saxl, Fritz: Warburgs Mnemosyne-Atlas, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden 1980, S. 313.

¹¹² Mnemosyne, S. 630.

werden. Hier vereint Warburg Begriffe, die in seiner Forschung eine zentrale Rolle spielen:

*„In der Region der **orgiastischen Massenergriffenheit**¹¹³, Anm. d. Verf.] ist das **Prägewerk** zu suchen, das dem **Gedächtnis** die **Ausdrucksformen** des **maximalen inneren Ergriffenseins**, soweit es sich **gebärdensprachlich** ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese **Engramme** leidenschaftlicher Erfahrung als **gedächtnisbewahrtes Erbgut** überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald **Höchstwerte der Gebärdensprache** durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.“¹¹⁴*

Warburg vertrat die Auffassung, dass bei der Übernahme bestimmter vergangener Ausdrucksformen in die Kunst der Renaissance eine Art „Erbgut“ des Originals mit in die neue Hülle transportiert würde.¹¹⁵ Diese mit einer bestimmten Energie gesättigte Ursprungsform der heidnischen Antike bezeichnet Warburg als „Prägewerk“.¹¹⁶ Griff ein Künstler der Renaissance Formen eines antiken Kunstobjekts auf wie „eine fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewusst nachgeahmten Victorie eines römischen Triumphbogens“¹¹⁷ (Abb. 10), so übernahm er nicht nur die bloße Form als leeren epigonalen Kokon, sondern auch die „energetische[] Identität“¹¹⁸ des Prägewerks.¹¹⁹ Die neu entstandenen Bildformeln gingen jedoch nicht zwangsläufig mit den Ausdruckswerten ihres jeweiligen Ursprungswerkes konform. Sie erfuhren Umwandlungen, Abschwächungen oder Intensivierungen.¹²⁰ Jede Form von Gebärde kann kontextspezifisch verändert und in einen thematisch differenten Zusammenhang gebracht werden.¹²¹ Warburg stellte zur Erläuterung dieses Aspekts verschiedene Reliefs, unter anderem angebracht auf römischen Sarkophagen, einander vergleichend gegen-

¹¹³ Die markierten Begriffe wurden von der Verfasserin als solche hervorgehoben, da es sich nach Ansicht der Verfasserin um zentrale Begriffe im sprachlichen Forschungswortschatz von Aby Warburg handelt und die Erklärung dieser Begriffe dem Verständnis der Warburgschen Theorien dient.

¹¹⁴ Mnemosyne, S. 631.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd. S. 631, 633; vgl. Gombrich: Warburg, S. 387f.

¹¹⁷ Mnemosyne, S. 631.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Vgl. Knappe: Gibt es Pathosformeln?, S. 130.

¹²⁰ Vgl. Gombrich: Warburg, S. 334ff; vgl. Krois: Die Universalität der Pathosformeln, S. 296; vgl. Zumbusch: Probleme mit dem Pathos, S. 19.

¹²¹ Vgl. Wind, Edgar: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 413.

über (Abb. 11).¹²² Trotz unterschiedlicher Symbolik und differenten inhaltlichen Bedeutungszusammenhängen ähneln sich beide Abbildungen; einmal die tanzenden Mänaden auf dem Relief eines Grabaltars (Abb. 11a) und einmal Achilles auf Skyros in Frauenkleidung mit den Töchtern des Lykomedes auf einem römischen Sarkophag (Abb. 11b). Im Heidentum, welches Warburg mit der Antike gleichsetzte, waren es vor allem solche Tänze und Bewegungsmotive, die den Kunsthistoriker faszinierten.¹²³ Diese Darstellung von Gebärden – unter anderem auf antiken Sarkophagen zu finden¹²⁴ – standen für Aby Warburg in Zusammenhang mit „*der Orgiastik des Dionysoskultes und anderen Mysterienkulte[n]*“.¹²⁵ Das Heidentum symbolisierte für Warburg also vielmehr einen „*seelischen Zustand [...] der Erregung*“ und weniger eine bestimmte stilistische Epoche.¹²⁶ Die in dieser Phase der Antike geborenen Gebärden bildeten für die Künstler der Renaissance nun den Ausgangspunkt für ihr Kunstschaffen.¹²⁷ Botticelli, Ghirlandaio oder Michelangelo waren sich, so Warburg, der immer noch andauernden Lebendigkeit und Kraft der Antike bewusst.¹²⁸

Und so lassen sich neben den genannten noch zahlreiche Beispiele für Neuinterpretationen oder Inversionen¹²⁹ von *Pathosformeln* finden: Die vorliegende Abbildung (Abb.

¹²² Vgl. Mnemosyne, S. 631f.

¹²³ Vgl. Gombrich: Warburg, S. 411.

Im Zuge seiner Forschungen über Tänze und Riten beschäftigte sich Warburg mit den Stammesritualen der Indianer in Neu-Mexiko und Arizona. Vorträge und Photographien zeugen von seinen Studien und Beobachtungen in Amerika. Nach Ansicht des Kunsthistorikers ermöglichten es vor allem die Pueblo-Indianer, Antworten auf die Frage nach der Entstehung symbolischer Kunst zu finden, da „*der Zusammenhang zwischen heidnisch-religiösen Vorstellungen und künstlerischer Tätigkeit nirgends besser erkennbar ist*“ (Warburg, Aby: Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexico und Arizona, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Perdita Ladwig, Martin Treml und Sigrid Weigel, Berlin 2010, S. 508). Ein wichtiger Faktor in Zusammenhang mit dem Studium der unterschiedlichen Tänze ist die Schlange. (Vgl. Warburg, Aby: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Perdita Ladwig, Martin Treml und Sigrid Weigel, Berlin 2010, S. 527). Auch in der Antike spielte die Schlange eine bedeutende Rolle, wie beispielsweise im Kult des Dionysos oder im Mythos des Laokoon – beides wichtige Themen in Warburgs Überlegungen und Forschung. (Vgl. ebd., S. 550f; vgl. Warburg: Dürer und die italienische Antike, S. 128f; vgl. Mnemosyne S. 632f).

¹²⁴ Vgl. Gombrich, S. 236; vgl. Warburg, Aby: Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden 1980, S. 20f. Im Folgenden zitiert als: Warburg: Botticelli; vgl. Tagebuch KBW, S. 127.

¹²⁵ Gombrich: Warburg, S. 411; vgl. Mnemosyne S. 632ff.

¹²⁶ Gombrich: Warburg, S. 411.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Vgl. Warburg: Botticelli, S. 53.

¹²⁹ An verschiedenen Stellen im Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg führt Warburg unterschiedliche Beispiele für sein Verständnis von „*energetischen Inversionen*“ an. (Vgl. Tagebuch KBW, S. 159, S. 285f). So sieht er etwa in Manets *Das Frühstück im Grünen* (Abb. 12) ein Beispiel für eine „*[e]nergetische Inversion im äußern Ruhezustand*“ (Ebd. S. 422, ferner vgl. ebd., S. 413). Vergleicht man die Figurengruppe auf Manets Gemälde mit „*einer Gruppe von Flußgöttern mit Nymphen auf*

14) zeigt frappierende Ähnlichkeiten zwischen der Figur eine Mänade und der Darstellung einer Maria Magdalena.¹³⁰

Generell spielte die heidnische Mänade für Warburg eine zentrale Rolle. Er erkannte diese Figur als eine Inspirationsquelle für Künstler der Renaissance und stellte die Darstellungen der weiblichen Gefolgschaft des Dionysos Werken der Renaissance vergleichend gegenüber. Für die weiblichen Wesen auf dem Relief des *Agostino di Duccio* (Abb. 15) sah Warburg hinsichtlich der Gebärden und Bekleidung des göttlichen Wesens eine heidnische Mänade als (Abb. 16) *Prägewerk*.¹³¹ Des Weiteren findet sich in Dürers *Tod des Orpheus* (Abb. 17) eine solche Übernahme, die Warburg als vorbildlich erachtete. Der Künstler erschuf nicht bloß eine Motivrezeption. Er versuchte die gesamten leidenschaftlichen Emotionen der Dionysos-Sage in seine Zeichnung zu transferieren (Abb. 18).¹³²

Die *Prägewerke* der Antike galt es folglich zu verstehen und die ihnen innewohnende „energetische[] Identität“¹³³ auf ein neues Kunstobjekt zu übertragen.¹³⁴ So handelt es sich bei der Übernahme bestimmter antiker Bildformen nicht um bloße Motivrezeptionen, sondern um Auferweckung und Transferierung der Energie der *Prägewerke* in die Neuschöpfungen.¹³⁵

Die so entstandenen *Pathosformeln*, die Warburg als Höchstwerte, also Superlative, der Gebärden verstand,¹³⁶ sind folglich die Ergebnisse gefühlsbetonter Vorkommnisse primitiver beziehungsweise heidnischer Religionen und Kulte.¹³⁷ In dem Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg heißt es an einer Stelle zu diesem Aspekt: „Das kultische Erlebnis (griechisch-mythisch-religiös oder römisch-historisch-

dem bekannten Stich ‚Das Urteil des Paris‘ von Marcantonio Raimondi (nach Raffael)“ (Gombrich: Warburg, S. 363) (Abb. 13) stechen die Gemeinsamkeiten der Komposition der Gruppen deutlich hervor. Doch während die Flussgötter, so Warburg, sich aufgrund ihres verehrungswürdigen Status ‚nicht aufrichten können‘, ‚wollen‘ die ‚Frühstücker‘ es nicht. (Tagebuch KBW, S. 422).

¹³⁰ Vgl. Gombrich: Warburg, S. 334, 337.

Saxl weist darauf hin, dass es sich bei „[d]iese[n] Fälle[n] energetischer Inversion [...] [um, Anm. d. Verf.] Sonderfälle“ handelt. (Saxl, Fritz: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 426. Im Folgenden zitiert als: Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst).

¹³¹ Vgl. Warburg: Botticelli, S. 13.

¹³² Vgl. Warburg: Dürer und die italienische Antike, S. 126.

¹³³ Mnemosyne, S. 631.

¹³⁴ Vgl. Gombrich: Warburg, S. 411f.

¹³⁵ Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 226.

¹³⁶ Vgl. Mnemosyne, S. 631.

¹³⁷ Vgl. Gombrich: Warburg, S. 323; vgl. Mnemosyne, S. 631f.

*politisch) als Prägwerk der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit.*¹³⁸ Kunstwerke der Antike wie Plastiken, Vasenmalereien oder Reliefs auf Sarkophagen spiegeln die in Verbindung mit diesen Kulturen stehenden orgiastischen Tänze und Riten wider.¹³⁹ Die Renaissance und folgende Kunstepochen bedienten sich dieser Superlative der Gebärdensprache und erweckten sie „zu neuem Leben“.¹⁴⁰ Hierbei handelt es sich um extreme emotionale Vorkommnisse wie „Kampf, Triumph, Raub, Verzweiflung oder Klage“.¹⁴¹ Besonders in solch emotionalen Gegensätzen wie Raub versus Rettung entfaltet sich die gesamte Energie der *Pathosformeln*.¹⁴²

Diese Polarität von Gefühlssituationen spielt ebenso in Nietzsches Studien über das Apollinische und das Dionysische eine zentrale Rolle.¹⁴³ In der Einleitung der *Mnemosyne* verweist Warburg auf diese Gegensatzlehre Friedrich Nietzsches.¹⁴⁴

Neben der Philosophie lassen sich noch Hinwendungen zu und Überschneidungen mit weiteren fachfremden Bereichen wie der Evolutionsbiologie ausmachen. Warburg schreibt in der Einleitung seines Bildatlasses, dass „nun die italienische Renaissance

¹³⁸ Tagebuch KBW, S. 127.

¹³⁹ Vgl. Anm. 124; vgl. Anm. 125.

¹⁴⁰ Gombrich: Warburg, S. 323.

¹⁴¹ Bing, Gertrud: Aby Warburg. Vortrag (1958), in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden 1980, S. 461. Im Folgenden zitiert als: Bing: Warburg.

Ergänzend zu diesem Aspekt kann eine Aussage Warburgs herangezogen werden, die er im Zusammenhang mit der Bedeutung des *Laokoons* trifft: „Man fand nur, was man längst in der Antike gesucht und deshalb gefunden hatte: die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks.“ (Warburg: Dürer und die italienische Antike, S. 129).

¹⁴² Vgl. Krois: Die Universalität der Pathosformeln, S. 302f.

¹⁴³ Vgl. Wedepohl, Claudia: Von der „Pathosformel“ zum „Gebärdensprachatlas“. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, in: Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, hrsg. von Marcus Andrew Hurrting und Thomas Ketelsen, Kat. Ausst., Hamburg 2011, S. 37.

Apollinisch und *Dionysisch* sind zwei Leitbegriffe Nietzsches, die er in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie* abhandelt. Während der erste Begriff für Maß und Form, die Welt des schönen Scheins und den Traum steht, deutet *Dionysisch* auf Rausch und den Einsturz von Grenzen hin. Unter dem Einfluss der Musik entfaltet das *Dionysische* seine ganze Wirkung. (Vgl. Himmelmann, Beatrix: Grundwissen Philosophie. Nietzsche, Leipzig 2006, S. 126; vgl. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, in: Friedrich Nietzsche: Werke. Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, in: Schlechta, Karl: Friedrich Nietzsche. Werke, Bd. 2, München 1969 (Repr. {Nachdr.} Frankfurt am Main 1979), S. 24f, 133). Ferner beeinflussten die Schriften Nietzsches Warburg auch noch in anderen Bereichen seiner Forschung. Zumbusch verweist darauf, dass Warburg, angeregt durch Nietzsches *Geburt der Tragödie*, das Festwesen der Renaissance mit heidnischen Kulturen respektive Riten in Verbindung brachte und auch als deren Erbe sah; *Pathosformeln* sozusagen als neue Form der Antikenrezeption auf einer affektvollen, emotionalen Ebene. (Vgl. Zumbusch, Cornelia: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk (Studien aus dem Warburg Haus, Bd. 8), Berlin 2004, S. 42, 73).

¹⁴⁴ Vgl. Mnemosyne, S. 633.

[versucht] sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuverseelen“.¹⁴⁵ Engramme symbolisierten für Warburg, beruhend auf den Theorien Semons, eine „*Form der Energiespeicherung und -übertragung*“.¹⁴⁶ In seiner Forschungsarbeit *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* beschäftigt sich Richard Semon mit den Termini *Reiz* und *Erregung* im Bereich der Tier- und Pflanzenwelt.¹⁴⁷ In diesem Kontext spielt der von Aby Warburg verwendete Begriff *Engramm* eine zentrale Rolle.¹⁴⁸

Die kontinuierliche Setzung von Reizen auf einen lebenden Organismus kann diesen, so der Evolutionsbiologe Semon, nachhaltig verändern.¹⁴⁹ Die daraus resultierende „*Veränderung der organischen Substanz bezeichne ich [Semon, Anm. d. Verf.] als das Engramm des betreffenden Reizes*“.¹⁵⁰ Die Ergebnisse (Engramme) dieser Reizwirkung („*engraphische Wirkung*“¹⁵¹) schreiben sich also dem entsprechenden Lebewesen ins Gehirn ein und erweitern somit das Gedächtnis um eine Erinnerung (sozusagen als „*reaktivierbare[] Gedächtnisenergien*“¹⁵²).¹⁵³ Bei erneutem Setzen des Originalreizes wird der Organismus in die entsprechende, mit dieser engraphischen Wirkung einhergehende (emotionale) Situation rückversetzt, die damit verbundene Erregungsenergie wird abermals freigegeben.¹⁵⁴ *Pathosformeln* würden, so Warburg, wie ein Gedächtnis „*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*“¹⁵⁵ beinhalten, die diese Superlative der Gebärdensprache über Epochen hinweg bewahrten („*als gedächtnisbewahrtes Erbgut*“¹⁵⁶) und, wenngleich mit neuen Inhalten belegt, freisetzen.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Gombrich: Warburg, S. 326.

¹⁴⁷ Vgl. Semon, Richard: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1911, S. 1. Im Folgenden zitiert als: Semon: *Mneme*.

Reize definiert Semon wie folgt: „*Unter Reizen verstehen wir gewisse, von bestimmten Erfolgen begleitete Einwirkungen auf lebende Organismen.*“ (Ebd., S. 2). Im Zusammenhang mit dem Setzen eines Reizes erfolgt die Erregung. (Vgl. ebd., S. 5).

¹⁴⁸ Vgl. *Mnemosyne*, S. 631.

¹⁴⁹ Vgl. Semon: *Mneme*, S. 15.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Wuttke, Dieter: *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Bd. 2 (*Saecula Spiritualia*, Bd. 30), Baden-Baden 1996, S. 726. Im Folgenden zitiert als: Wuttke: *Dazwischen*.

¹⁵³ Vgl. Semon: *Mneme*, S. 15.

Zur Verdeutlichung dieses Aspekts führt Semon unter anderem das Beispiel eines von Jungen mit Steinen beworfenen Hundes an. Das Tier wird bis zum Ende seines Lebens sich bückende Menschen mit einem Schmerzreiz verbinden (sich nach Steinen bückende Jungen). Diese auf ihn wirkenden Reize (sich bückende Jungen und die darauf folgenden Schmerzen) prägen sich dem Organismus – in diesem Fall dem Hund – ein. (Vgl. ebd., S. 18f).

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 115.

¹⁵⁵ *Mnemosyne*, S. 631.

¹⁵⁶ Ebd.

Des Weiteren besann sich Warburg bei seinen Forschungsarbeiten auf das Gebiet der Sprachwissenschaft. Die Gegebenheit, dass ihm bestimmte Zweige der Sprachwissenschaft unter anderem als Ausgangspunkt für seine Überlegungen dienten, findet sich in seinem Tagebuch belegt.¹⁵⁷ Wie Warburg selbst angibt, nutzte er die Errungenschaften von Osthoff, der sich in seinen Schriften mit dem Suppletivwesen der germanischen Sprache befasst.¹⁵⁸

Die gleich bleibende „*energetische[] Identität*“¹⁵⁹, die Warburg, wie bereits erwähnt, ebenfalls im lexikalischen Bereich konstatiert, kann auf kunstgeschichtliche Darstellungen übertragen werden. Die aus der Sprachwissenschaft entlehnten Begriffe *signifiant* und *signifié* lassen sich, so Knappe, gleichermaßen auf den hier vorliegenden kunsttheoretischen Bereich transferieren.¹⁶⁰ In den Schriften Warburgs geht es darum, dass bestimmte Formen (*signifiants*) im Laufe der Zeit stetig ihre Inhalte (*signifiés*) ändern.¹⁶¹ Auch wenn der Inhalt (beispielsweise Flussgötter versus Frühstückender) auswechselbar ist, so bleibt das Pathos des *Prägewerks* bestehen. Die Formen und ihre Ausdruckskraft überdauern die Epochen und werden von nachfolgenden Künstlergenerationen mit neuen Inhalten gefüllt.¹⁶²

Trotz dieser Vergleiche mit den Anlehnungen an das Gebiet der Sprachwissenschaft bleibt eine endgültige Gleichsetzung oder Verbindung aus. Da *Pathosformeln* als „*For-*

¹⁵⁷ Vgl. Anm. 109.

¹⁵⁸ Vgl. Osthoff, Hermann: Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen. Akademische Rede zur Feier des Geburtsfestes des höchstseligen Grossherzogs Karl Friedrich, Heidelberg 1899. Im Folgenden zitiert als: Osthoff: Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen.

Im Zusammenhang mit Osthoffs Schrift über das Suppletivwesen der Indogermanischen Sprache, erläutert Warburg in der Einleitung seines Bilderatlasses erstmals den Ausdruck der „*energetischen Energie*“. Hierzu heißt es in der Mnemosyne: „*Er [Osthoff, Anm. d. Verf.] weist zusammenfassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, ohne^[1] dass die Vorstellung der energetischen Identität der^[1] Eigenschaft oder Aktion darunter leidet^[1], obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt.^[1]*“ (Mnemosyne, S. 631; ferner vgl. Knappe: Gibt es Pathosformeln?, S. 119, 121; vgl. Krois: Die Universalität der Pathosformeln, S. 297).

Nach einer Einführungen über die Erscheinungen des Suppletivwesens trifft Osthoff die Aussage, dass „*vielfach und immerfort im laufe der zeiten und der verschiedenen sprachentwicklungen neuer wein in alte schläuche gefasst [wurde]*“. (Osthoff: Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen, S. 6). Diese Erkenntnis macht es unter anderem verständlich, weshalb sich Warburg bei den Schriften Osthoffs an eigene Forschungspunkte erinnert fühlte. Bei den Warburgschen *Pathosformeln* verhält es sich ähnlich: „*Alte*“ Kunstformen nehmen „*neue*“ Inhalte auf.

¹⁵⁹ Mnemosyne, S. 631.

¹⁶⁰ Vgl. Knappe: Gibt es Pathosformeln?, S. 123.

Zur Ausführung der Begrifflichkeit nach de Saussure s. de Saussure, Ferdinand: Cours de linguistique générale, Paris 1975.

¹⁶¹ Vgl. Knappe: Gibt es Pathosformeln?, S. 123.

¹⁶² Vgl. Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, S. 424.

*men der Affektdarstellung*¹⁶³ angesehen werden können, die sich aufgrund ihrer von Warburg weit gefassten Deutung auf kunstgeschichtlichem und mythisch-episch-literarischem Terrain einer spezifisch einheitlichen Eingrenzung entziehen, ist eine Definition „auf einer einzigen semiotischen Ebene“ überhaupt nicht möglich.¹⁶⁴

Es ist deutlich geworden, dass es sich bei Warburgs *Pathosformel* um ein nicht vollständig fassbares und bis auf den Grund durchdringbares Phänomen handelt. In den folgenden Kapiteln gilt es, die Stellung von *Pathosformeln* in der Bildenden Kunst und die Verbindung mit dem Triptychon zu erörtern.

2.2 Pathosformeln in der Bildenden Kunst

Im Griechischen bezeichnet das Wort *Pathos* „sowohl das plötzlich eintreffende Ereignis als auch die durch dieses Reizereignis erzeugte Gefühlsreaktion“.¹⁶⁵ Ferner spielte dieser bedeutungsschwere Begriff im Umfeld der Rhetorik in der Antike eine zentrale Rolle.¹⁶⁶ Aristoteles setzte sich in seiner Rhetorikschrift mit dem *Pathos* auseinander.¹⁶⁷ Es ist die Aufgabe des Redners, „Ausdrucksformen zu finden, die beim Adressaten *Pathos* evozieren“.¹⁶⁸ Diese Zielsetzung lässt sich auf den Bereich der Kunst transferie-

¹⁶³ Zumbusch: Probleme mit dem Pathos, S. 13.

¹⁶⁴ Knappe: Gibt es Pathosformeln?, S. 122.

¹⁶⁵ Zumbusch: Probleme mit dem Pathos, S. 8.

Def.: „*Pathos* (gr. *Leiden*): leidenschaftlich-bewegter Ausdruck, feierliche Ergriffenheit“ (Duden. Das Fremdwörterbuch, Bd. 5, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Mannheim [u.a.] 1997, S. 603. Im Folgenden zitiert als: Duden).

¹⁶⁶ Def.: „*Pathos* (u.a. ‚*Leidenschaft*‘), die Affekterregung als Überzeugungsmittel, nimmt in allen großen ant. rhet. und literaturästhetischen Schriften (→*Katharsis*) eine zentrale Position ein. Erster Referenztext ist die ‚*Rhetorik*‘ des Aristoteles, der die Überzeugung des Publikums durch drei Faktoren zuwege gebracht sieht: durch →*Ethos* (ethische Selbstrepräsentation des Redners), *P.* (auf die Affekterregung des Zuhörers gerichtete Darstellung des Sachverhalts) und →*Logos* (sachlogische Überzeugungsarbeit), wobei *Ethos* und *P.* dem *Logos* deutlich untergeordnet sind.“ (Der Neue Pauly. Altertum, Bd. 9, hrsg. von Hubert Cancik [u.a.], Stuttgart [u.a.] 2000, S. 397f. Im Folgenden zitiert als: Der Neue Pauly, Bd. 9).

¹⁶⁷ Knappe weist darauf hin, dass der Begriff *Pathos* im Griechischen nicht mit unserem heutigen Verständnis von *Pathos* respektive pathetisch („für hohlen Schwulst“) verwechselt werden darf. (Knappe, Joachim: Rhetorischer *Pathos*begriff und literarische *Pathos*narrative, in: *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, hrsg. von Cornelia Zumbusch, Berlin 2010, S. 25).

¹⁶⁸ Ebd.

Wie dargelegt, bedeutet *Pathos* im Zusammenhang mit der Rhetorik für Aristoteles eine „auf die Affekterregung des Zuhörers gerichtete Darstellung des Sachverhalts“. (Der Neue Pauly, Bd. 9, S. 398). In seiner Rhetorikschrift heißt es: „Durch die Zuhörer schließlich (erfolgt die *Persuasion*), wenn sie durch die Rede in *Affekt* versetzt werden“. (Sievke, Franz G. (Hrsg.): Aristoteles: Rhetorik, München 1980, S. 13). Affekte definiert der Philosoph wie folgt: „*Affekte* aber sind alle solche Regungen des Gemüts, durch die

ren. Griff ein Künstler in der Renaissance antike Ausdrucksformen auf, so kann man davon ausgehen, dass er mithilfe dieser „vorgeprägte[n] Ausdruckswerte“¹⁶⁹ seinem Kunstwerk die dem *Prägewerk* innewohnenden „*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*“¹⁷⁰ zu Teil werden lassen wollte, um sein Kunstwerk auf eine höhere Ebene zu erheben und somit den Betrachter emotional zu berühren.

Dieser Rückgriff auf „*Urbilder*“¹⁷¹, wie de Chapeaurouge es nennt, oder „*Prägewerke*“¹⁷², wie Warburg sie titulierte, ist durch alle Epochen hinweg zu beobachten. Bereits in der frühchristlichen Kunst finden sich Motiventlehnungen aus dem künstlerischen Repertoire der Heiden (Abb. 19, Abb. 20).¹⁷³ In der Renaissance war es die Ausdruckskraft des *Laokoons*, die vielen Künstlern als Inspirationsquelle diente.¹⁷⁴ Aber auch in nachfolgenden Epochen lassen sich unterschiedliche Motivrezeptionen beobachten. Im Zusammenhang mit dem Begriff der *Inversion* wurde im vorhergehenden Kapitel bereits auf Manets Gemälde *Das Frühstück im Grünen* (Abb. 12) verwiesen. Die Gemeinsamkeit zwischen der Komposition der Figuren im Vordergrund des Werkes und einer Gruppe von Flussgöttern auf Marcantonio Raimondis Radierung *Das Urteil des Paris* (Abb. 13) ist nicht zu leugnen. In den Tagebüchern der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg schreibt der Kunsthistoriker selbst, dass „*die Urzelle des Motivs formbildend [...] in den drei Flußgöttern [bleibt]*“.¹⁷⁵ Dennoch sind es wohl weniger die Flussgötter auf der Radierung des Kupferstechers Raimondi als vielmehr diejenigen auf einem römischen Sarkophag (Abb. 21), die als *Prägewerke* für Manets Darstellung angesehen werden können.¹⁷⁶ Diese Forschungsergebnisse ermöglichten es Warburg,

Menschen sich entsprechend ihrem Wechsel hinsichtlich der Urteile unterscheiden und denen Schmerz bzw. Lust folgen.“ (Ebd., S. 84). Als Beispiel eines Affektes führt er unter anderem den Zorn an. Unter Bezugnahme dieses Gefühls auf die Rede heißt es: „*[W]enn man also nun zürnt, in welcher Verfassung und weswegen, das wurde zugleich dargelegt. Es ist daher offenkundig, daß man selbst mithilfe der Rede die Zuhörer in den Zustand versetzten muß, in dem sie zum Zorn geneigt sind.*“ (Ebd., S. 90).

¹⁶⁹ Mnemosyne, S. 630.

¹⁷⁰ Ebd., S. 631.

¹⁷¹ De Chapeaurouge, Donat: Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974, S. 15. Im Folgenden zitiert als: Chapeaurouge: Wandel und Konstanz.

¹⁷² Mnemosyne, S. 631.

¹⁷³ Vgl. Chapeaurouge: Wandel und Konstanz, S. 1, 15f.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 24; vgl. Warburg: Dürer und die italienische Antike, S. 129.

¹⁷⁵ Tagebuch KBW, S. 402.

¹⁷⁶ Vgl. Gombrich: Warburg, S. 363f; vgl. Tagebuch KBW, S. 409; s. Warburg, Aby: Manet's Déjeuner sur l'Herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Perdita Ladwig, Sigrid Weigel und Martin Treml, Berlin 2010, S. 647-657.

„eine Ausdrucksformel für pathetische Passivität in ihrer Konstanz von der Antike bis zu Manet fest[zustellen]“.¹⁷⁷

Eine ähnlich fortlaufende Konstante lässt sich bei Edward Burne-Jones konstatieren. Im Œuvre des englischen Präraphaeliten finden sich zahlreiche Motivanlehnungen an Botticelli.¹⁷⁸ Vor allem

„erscheint die zentrale Frauenfigur [dieser Gemälde] deutlich ‚Botticelliesk‘: den Kopf in charakteristischer Schräghaltung, melancholisch blickend, von leicht androgyner Erscheinung, die maniert [sic] überlängte Figur als Körperzitat aus der Malerei des Quattrocento inszeniert“.¹⁷⁹

Die Gruppe der drei Frauen in Botticellis *Frühling* (Abb. 22) zeigt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Frauengestalten in Burne-Jones' *Garten der Hesperiden* (Abb. 23).¹⁸⁰ Als *Prägewerke* für Botticellis Figuren ist wiederum die antike Statuengruppe der drei Grazien oder Chariten (Abb. 24) anzusehen. Bereits Mitte des 6. Jahrhunderts v.Chr. existierten Reliefplatten mit drei schreitenden weiblichen Figuren. Die uns heute bekannte Darstellung der drei nackten, in Umarmung verbundenen Frauen entstammt dem 2. Jahrhundert n. Chr.¹⁸¹ Antiken Schriftstellern zufolge gehören sie zu dem „Gefolge des Zeus, des Dionysos, der Hera, des Hermes, des Asklepios, des Apoll und der Aphrodite“.¹⁸² Als Begleiterinnen der Schönheitsgöttin Aphrodite stehen die drei Chariten für Anmut, Schönheit und eben für „Grazie“,¹⁸³ obwohl eine genaue Übersetzung und Klassifizierung des Begriffs, dessen Personifikation sie ursprünglich sind, in heutigen Sprachen, so Schwarzenberg, nicht möglich sei.¹⁸⁴ Auf der einen Seite symbolisieren sie den „Drang zu geben“ und „Dankbarkeit“ und auf der anderen Seite stehen sie für „Freude, Reiz und Anmut“.¹⁸⁵ Dabei handelt es sich allerdings nur um

¹⁷⁷ Wuttke: Dazwischen, S. 677.

¹⁷⁸ Vgl. Müller, Vanessa: „How Botticellian!“. Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus, Münster 2000, S. 7.

¹⁷⁹ Ebd., S. 103f.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 103.

¹⁸¹ Vgl. Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Supplemente, Bd. 5, hrsg. von Hubert Cancik [u.a.], Stuttgart [u.a.] 2008, S. 185. (Im Folgenden zitiert als: Der Neue Pauly, Bd. 5).

¹⁸² Schwarzenberg, Erking: Die Grazien, Bonn 1966, S. 1. (Im Folgenden zitiert als: Schwarzenberger: Die Grazien).

¹⁸³ Vgl. Mertens, Veronika: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, Bd. 24), Wiesbaden 1994, S. 36, 58. (Im Folgenden zitiert als: Mertens: Die drei Grazien).

¹⁸⁴ Vgl. Schwarzenberg: Die Grazien, S. 2.

¹⁸⁵ Ebd., S. 73.

Annäherungen an den griechischen Terminus, der nur einen Teil ihres Wesens wiedergibt.¹⁸⁶

Die Wurzel von Chariten beziehungsweise Charis ist *char*, was soviel wie *Freude* heißt.¹⁸⁷ In Homers Odyssee bedeutet Charis „*Dank, der in einer Gegengabe besteht*“.¹⁸⁸ Folglich bezeichnet *char* „*nicht die Freude selbst, sondern die erfreuende Kraft, die aus Schönheit, gutem Gedeihen und segensreichem Wohlergehen, aus tugendhaftem Handeln und [...] Wohlwollen und Dankbarkeit entspringt*“.¹⁸⁹

Wenn nun Künstler wie Burne-Jones oder Botticelli die Figurengruppe in ihre Gemälde übernahmen, dann adaptierten die Maler nicht nur das äußere Erscheinungsbild in Form von drei physisch und psychisch eng miteinander in Verbindung stehenden Frauen, sondern zusätzlich die dieser Gruppe innewohnende Aussagekraft. Neben Anmut stehen die drei Grazien bei Botticelli für weitere weibliche Tugenden wie Keuschheit und Schönheit – Schönheit wird hier nicht nur als eine äußere Reizwirkung verstanden, „*sondern als unmittelbarer Ausdruck von Tugend*“.¹⁹⁰ Eben diese Eigenschaften wie Tugendhaftigkeit und Schönheit kennzeichnen gleichermaßen die antiken Chariten. Aber auch die Symbolik des Gebens, Entgegennehmens und der damit in Verbindung stehenden Dankbarkeit ist bei Botticelli durch das Verschlingen der Hände zu konstatieren.¹⁹¹ Diese Vereinigung von Geben und Empfangen wird bei Botticelli durch die erhöhte Armhaltung und das Ineinandergreifen der Hände der linken und rechten Grazie über dem Kopf der dritten Grazie namens Amor noch gesteigert.¹⁹² Bei Burne-Jones fehlt dieses steigernde Element, seine drei Frauen stehen dennoch durch die das gegenseitige Ineinanderlegen der Hände in enger Beziehung zueinander und symbolisieren ebenso wie die antiken Chariten oder Botticellis Grazien die entsprechenden beschriebenen Charaktereigenschaften. Obwohl die Deutungen der drei Frauenfiguren in den einzelnen Werken auf verschiedenen allegorischen Ebenen variiert und die Gruppe gerade in neuzeitlichen und modernen Gemälden immer in Hinblick auf die gesamte

¹⁸⁶ Vgl. Deichgräber, Karl: Charis und Chariten. Grazie und Grazien, München 1971, S. 7. (Im Folgenden zitiert als: Deichgräber: Charis und Chariten); vgl. Schwarzenberg: Die Grazien, S. 73.

¹⁸⁷ Vgl. Deichgräber: Charis und Chariten, S. 11.

¹⁸⁸ Ebd., S. 23.

¹⁸⁹ Mertens: Die drei Grazien, S. 7.

¹⁹⁰ Zöllner, Frank: Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera“, S. 6, in: <http://archiv.ub.-uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/174/> (erstmalig publiziert in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, 1997, S. 131-157 und 357-366).

¹⁹¹ Vgl. Mertens: Die drei Grazien, S. 189.

¹⁹² Vgl. ebd.

Zu einer detaillierten Interpretation der drei Grazien und ihrer mit dem gesamten Gemälde in Verbindung stehenden Symbolik s. Mertens: Die drei Grazien, S. 184-190.

Darstellung gesehen werden muss, bleibt die Grundthematik und die den Chariten innewohnende Symbolik bestehen.

Eine weitere epochenüberdauernde *Pathosformel* ist die Pietà. Das Vesperbild existiert in unterschiedlichen Ausformungen und Stilrichtungen. Seine Entstehungsgeschichte reicht bis zum Übergang zwischen 13. und 14. Jahrhundert zurück.¹⁹³ Künstler der modernen und zeitgenössischen Kunst wandelten das mittelalterliche Leidensmotiv ab und setzten es in differente Sinnzusammenhänge. Hawel merkt hier zutreffend an:

*„Ein Wandel im Pietàverständnis zeichnet sich im 19./20. Jahrhundert ab. Die Künstler übernehmen zwar noch das Motiv – Maria mit dem Leichnam Jesu auf dem Schoß –, verstehen und deuten es aber weitgehend anthropologisch. Christus steht für den geschundenen und gequälten Menschen schlechthin.“*¹⁹⁴

Will Lammerts *Pietà von Ravensbrück* (Abb. 25) kann vor diesem Hintergrund als Beispiel angeführt werden. Lanwerd weist darauf hin, dass sich die Rezeption der Skulptur als eine Pietà aus der *„Haltung des Tragens und Getragen-Werdens, für die die tradierten Pietà-Darstellungen [...] als Vorläufer gelten können“*, ergebe.¹⁹⁵

Die übliche männliche Christusfigur ist in Lammerts Pietà einer weiblichen Figur gewichen, die von einer weiteren Frau getragen wird. Beide Frauen stehen stellvertretend für Überlebende des Frauenkonzentrationslagers Ravensbrück. Die kantigen und hageren Körper, die eingefallenen Gesichtszüge zeugen von dem erlittenen Leid. Während die Getragene bar jeder Kraft leblos in den Armen der anderen Frau schwer nach unten hängt, blickt die Tragende erhobenen Hauptes, mit aufrechter und stolzer Körperhaltung, nach vorne. Obwohl sie nach den durchlebten Strapazen selbst kaum noch Kraft zu haben scheint – die Art des Haltens der Mitgefangenen zeugt davon –, trägt sie die Zusammengebrochene aus dem Lager. Lammert vereint in dieser Figur *„die Leiden [...] und auch die Kraft zum Widerstand“*.¹⁹⁶

¹⁹³ Vgl. Hawel, Peter: Die Pietà. Eine Blüte der Kunst, Würzburg 1985, S. 7.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Lanwerd, Susanne: Die Bildformel Pietà. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus, in: Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, hrsg. von Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit und Silke Wenk, Frankfurt am Main 2002, S. 170

¹⁹⁶ Will Lammert, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Dresden 1963, S. 20. (Im Folgenden zitiert als: Lammert).

Als thematisches Vorbild für die Gestaltung der Gruppe diente Lammert eine Begebenheit während eines Appells in dem Lager. Trotz Verbots trug eine Frau einen zusammengebrochenen weiblichen Mithäftling vom Platz.¹⁹⁷ Doch entgegen mittelalterlicher Vesperbilder liegt die Überwindung nicht „*im Schauen auf Gott und im Vertrauen auf seine Treue*“.¹⁹⁸ Die *Pietà von Ravensbrück* (Abb. 25) ruft nicht mehr zum Mitleiden, zur Frömmigkeit auf, sondern zum Reflektieren, Verstehen und in Folge dessen zum Verhindern solcher Vorkommnisse in der Zukunft.¹⁹⁹ Presseinformationen und Erinnerungen von ehemaligen Mithäftlingen heben, so Lanwerd, im Besonderen „*die Darstellung des Kampfes oder Widerstandes und die Darstellung der Solidarität*“ hervor.²⁰⁰ Schon in der Antike, so ist hier noch anzumerken, finden sich vergleichbare Formen zu dem mittelalterlichen Vesperbild (Abb. 26). Betrachtet man die figurale Ausgestaltung eines Fragments eines Meleager-Sarkophags (Abb. 27), stechen Parallelen frappierend ins Auge. Der tote Argonaut Meleager (auch Meleagros genannt) liegt nach erfüllter Weissagung seines Todes in den Armen mehrerer Personen. Wenngleich nicht inhaltlicher Natur, so besteht eine evidente Kongruenz hinsichtlich des Motivs des Tragens und Getragen-Werdens.

Als weitere Beispiele für Neuinterpretierungen antiker Motive können Anselm Feuerbachs *Amazonenschlacht* (Abb. 28) versus eines antiken Frieses beziehungsweise Sarkophags (Fries: Abb. 29, Sarkophag: Abb. in: Redlich, Roman: Die Amazonensarkophage des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr., Phil. Diss., Berlin 1942, Tafel 8)²⁰¹ oder Schadows Statue *Luise und Friederike* (Abb. 30) versus der *San Ildefonso Gruppe* (Abb.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁹⁸ Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Christi, Bd. 2, Gütersloh 1986, S. 192.

¹⁹⁹ Vgl. Lammert, S. 22.

²⁰⁰ Lanwerd, Susanne: Skulpturales Gedenken. Die „Tragende“ des Bildhauers Will Lammert, in: Die Sprache des Gedenkens. Zur Geschichte der Gedenkstätte Ravensbrück 1945-1995, hrsg. von Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit und Susanne Lanwerd (Brandenburgische Gedenkstätten, Bd. 11), Berlin 1999, S. 47.

²⁰¹ Arndt entdeckt in der Amazone mit Streitaxt und dem verwundeten Gegner Parallelen zu dem 420 v. Chr. entstandenen Amazonenfries (Friesplatte Nr. 537) des Apollo-Tempels von Bassai-Philgolia. (Vgl. Arndt, Marianne: Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs. Studien zur Bildentwicklung, Phil. Diss., Bonn 1968, S. 106). Weitere Parallelen sind zwischen dem Krieger, der einen verwundeten jungen Mann aus dem Kampfgeschehen zieht und der Figurengruppe des Achill und der Penthesilea des Amazonenschlacht-Sarkophags aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. zu ziehen. (Vgl. Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991, S. 333).

31)²⁰² angeführt werden. An dieser Stelle ist es wichtig noch einmal festzuhalten, dass die neu entstandenen Bildformeln nicht zwangsläufig mit den Ausdruckswerten ihres jeweiligen Ursprungswerkes konform gehen. Sie erfahren gegebenenfalls Umwandlungen, Abschwächungen oder Intensivierungen – auch die Symbolik und die inhaltlichen Bedeutungszusammenhänge changieren und divergieren.²⁰³

Obwohl sich über die Epochen hinweg noch viele solcher Motivrezeptionen mit möglichen *Prägewerken* entdecken lassen, bleibt die *Pathosformel* als solche ein nicht für jeden greifbares Phänomen. Diese Annahme manifestiert sich ebenfalls in folgender, bereits im vorherigen Kapitel angesprochener Konstatierung von Krois:

„[A]ber es gibt keine spezifischen ‚universellen Pathosformeln‘, weil solche Formeln immer an bestimmte Geschichten gebunden sind. Pathosformeln stellen selbst keine Sprache dar, sondern sind eine visuelle symbolische Form, die Pathos sichtbar machen kann, für diejenigen, die den narrativen Zusammenhang des Dargestellten kennen oder durch die gezeigten Gesten zur Erfindung einer Geschichte angeregt werden.“²⁰⁴

Nicht für jeden Betrachter erschließen sich die entsprechenden Werke als *Pathosformeln*. Dieses Empfinden hängt eng mit dem Bildgedächtnis und dem Hintergrundwissen über das Gezeigte zusammen. Bei den in diesem Kapitel beispielhaft herausgegriffenen Werken handelt es sich um mit unterschiedlichen Gemütsbewegungen gefüllte Figuren(gruppen), deren *Urbilder* respektive *Prägewerke* in einem nicht minder emotional konnotierten Kontext stehen.

Vor dem Hintergrund stellt sich nun die Frage, inwieweit die Titulierung *Das Triptychon als Pathosformel* gerechtfertigt ist. Wie ist es einer starren Bildform, einem Zusammenfügen unterschiedlich großer rechteckiger Tafeln überhaupt möglich, *Pathos* zu

²⁰² Die Statuengruppe der mythologischen Helden Polydeukes (Pollux) und Kastor (Castor) steht unter anderem als Sinnbild für brüderliche Verbundenheit. Es existieren verschiedene Mythen rund um die Zwillinge. Einer Version zufolge wurde es den Zwillingen nach dem Tod Kastors ermöglicht, abwechselnd einen Tag in der Unterwelt und einen Tag auf dem Olymp zu verbringen, da Polydeukes unsterblich war. (Vgl. Köhne, Eckart: Die Dioskuren in der griechischen Kunst. Von der Archaik bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse, Bd. 15), Hamburg 1998, S. 23). Auch die Prinzessinnengruppe spiegelt eine geschwisterliche Verbundenheit wider. (Vgl. Mirsch, Beate Christine: Anmut und Schönheit. Schadows Prinzessinnengruppe und ihre Stellung in der Skulptur des Klassizismus (Neue Forschungen zur deutschen Kunst, Bd. 2), Berlin 1998, S. 41f).

²⁰³ Vgl. Gombrich: Warburg, S. 334ff; vgl. Krois: Die Universalität der Pathosformeln, S. 296; vgl. Zumbusch: Probleme mit dem Pathos, S. 19.

²⁰⁴ Krois: Die Universalität der Pathosformeln, S. 307.

erzeugen? Das folgende Kapitel thematisiert diesen Aspekt detaillierter und setzt sich mit der von Lankheit geprägten Formulierung im Zusammenhang mit seiner wissenschaftlichen Untersuchung auseinander.

2.3 Das Triptychon als Pathosformel? Kritische Überlegungen zu Klaus Lankheits Untersuchung

Es ist deutlich geworden, dass *Pathosformeln* für Warburg in der Antike geprägte Ausdrucksformen darstellen – Superlative der Gebärden, die von Momenten „höchster Erregung, Kampf, Triumph, Raub, Verzweiflung oder Klage“ zeugen.²⁰⁵ *Pathosformeln* entstehen nach Ansicht des Kunsthistorikers/-sammlers folglich „aus solchen Bewegungen des Gemüts, die sich in Körpergebärden ausdrücken“.²⁰⁶

Fehl schreibt in einer Rezension zu Lankheits *Triptychon als Pathosformel*, dass Aby Warburg Lankheits Verwendung des Begriffs in diesem Kontext nicht geschätzt hätte.²⁰⁷ Wie Fehl zutreffend bemerkt, handelt es sich in Lankheits Ausführungen vielmehr um eine allgemeine, pauschalisierende, hölzern-schwerfällige Bedeutung dieses Wortes,²⁰⁸ die der Kunsthistoriker, ohne sich tiefergehend mit Warburgs Verständnis von der *Pathosformel* sowie den entsprechenden Hintergründen auseinanderzusetzen, übernimmt.

Lankheit begründet unter anderem die Übertragung und Verwendung des Begriffs damit, dass er „an der Warburgschen Prägung festhalten [möchte] [...], [...] weil in dem Wort ‚Formel‘ [...] die Bedeutung des Festgeprägten, Dauernden, Objektiven anklingt“.²⁰⁹ Ruft man sich die Einleitung der *Mnemosyne* ins Gedächtnis und die dort von Warburg geschriebenen Erläuterungen,²¹⁰ lässt sich diese von Lankheit getroffene Aussage mit dem dort Festgestellten nur schwerlich in Einklang bringen, obwohl auf

²⁰⁵ Bing: Warburg, S. 461.

²⁰⁶ Krois: Die Universalität von Pathosformeln, S. 296.

²⁰⁷ Vgl. Fehl, Philipp (Rez.): Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 4), Heidelberg 1959, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1961/1962, S. 218.

²⁰⁸ „In Warburg’s study of gesture the ‘formula’ is something very real, the embodiment or realization of the life of an expression. Here the word is a heavy, lumbering, general concept which the author seems to have seized upon in an (unsuccessful) attempt to break away from a line of investigation which is now decidedly old-fashioned.“ (Ebd.).

²⁰⁹ Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel*, S. 14.

²¹⁰ Vgl. Kapitel 2.1.

den ersten Blick gewisse Parallelen nicht von der Hand zu weisen sind. Sowohl die Bezeichnung des „*Festgeprägten*“ als auch die des „*Dauernden*“ evozieren beim Leser bestimmte Assoziationen an den von Warburg verwendeten Begriff *Prägewerk* und seine Annahme von *Pathosformeln* als epochenüberdauernde Ausdruckswerte.²¹¹

Auf den zweiten Blick sticht dem Leser die Bezeichnung vom „*Objektiven*“ frappierend ins Auge. Die Ausarbeitung in Kapitel 2.1 hat bewiesen, dass der *Pathosformel* im Sinne Warburgs nichts Objektives anlastet. Vielmehr handelt es sich um Ausdrucksformen, die weniger rational-kognitiv als vielmehr emotional zu verstehen sind.²¹² Lankheits Umgang mit dem Begriff erscheint zu nüchtern und kühl. Er verkennt die Komplexität und gefühlsbetonte Vielschichtigkeit und handelt die Bedeutung der *Pathosformel* in Verbindung mit Warburgs Ausarbeitungen und Definitionen in wenigen Zeilen ab.²¹³ Die von Lankheit getätigten geringen, zum Verständnis beitragenden essentiellen Zitate wie „*pathetische Gebärdensprache*“²¹⁴ oder „*gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdruck*“²¹⁵ erscheinen hohl und paraphrasiert im Hinblick auf seine sachliche Kontextualisierung der *Pathosformel*.

Lankheits pauschalisierende Verwendung dieses wichtigen Begriffs in Bezug auf das Triptychon sollte gleicherweise kritisch betrachtet werden. Er betont, dass er „*[d]iese besondere sakrale Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung des christlichen Triptychons [...] mit dem Begriff ‚Pathosformel‘ benennen [möchte]*“.²¹⁶ In den folgenden Kapiteln über die Bedeutung des Triptychons in der ehemaligen DDR wird sich herausstellen, inwieweit jedes Werk diese besondere (sakrale) Aura besitzt.

Dass es sich hierbei um ein besonderes und tradiertes Bildformat handelt, soll derweil nicht negiert werden. Lankheits Bemerkung, dass „*[j]ede Form aber [...] schon Ausdruck [ist]*“²¹⁷, beinhaltet zweifelsfrei einen wichtigen Aspekt, den es zu beachten und zu untersuchen gilt. Ziel dieser Arbeit ist es nicht, dem Triptychon im Vorhinein jeglichen Pathos abzusprechen.

²¹¹ Vgl. Anm. 112; vgl. Anm. 114.

²¹² Vgl. Anm. 108.

²¹³ Vgl. Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 13f.

²¹⁴ Ebd., S. 13.

²¹⁵ Ebd., S. 13f.

²¹⁶ Ebd., S. 13.

²¹⁷ Ebd., S. 11.

Wie schon der Wortgebrauch des Triptychons im Laufe der Zeit erweitert wurde und gerade in der Moderne Zusammenfügungen von unterschiedlichen Tafeln unter diesem Begriff subsumiert werden,²¹⁸ ist es natürlich möglich, die Grenzen der *Pathosformel* aufzuweichen und nicht mehr nur von Warburgs Superlativen der Gebärdensprache auszugehen.²¹⁹ Münz-Koenen bemerkt hierzu:

„Die dem Begriff *Pathos-Formeln* innewohnende Paradoxie von *Passion* und *Manner* zeigt vielmehr an, dass die Balance zwischen sinnlich expressiver Darstellung auf der einen und distanzschaffender^[220, Anm. d. Verf.] Kontemplation auf der anderen Seite in der Geschichte der Künste immer neu herzustellen ist.“²²¹

Nicht nur den von Warburg genannten Beispielen einer *Pathosformel* wohnt dieser nach einem Gleichwicht suchender Widerstreit inne. Das Triptychon birgt in sich eine Polarität von distanzierter Aura der Form und einem den Betrachter möglicherweise ergreifenden Inhalt. Unterschiedliche Emotionen und Energien werden in *Pathosformeln* eingefangen und gezügelt; Pathos wird in der Form gebändigt und lässt auf diese Weise eine werkimmanente ausdrucksstarke Spannung entstehen. Geht man von der Annahme aus, dass Triptychen ebenfalls diese Energien beinhalten – gespeist aus einem Wechsel zwischen starrer Form und ausdrucksstarkem Inhalt –, findet die Titulierung vom Triptychon als *Pathosformel* zweifelsfrei eine gewisse Berechtigung. Allerdings nicht in der von Warburg geprägten Deutung, sondern im Sinne eines Bildformats, welches Pathos sichtbar machen kann.

Vor diesem Hintergrund und den gewonnen Erkenntnissen hält der Terminus der *Pathosformel* nach Warburg in dieser Forschungsarbeit keinen Einzug.

²¹⁸ Zur begrifflichen Eingrenzung vgl. Kapitel 1.3.

²¹⁹ Vgl. Port, Ulrich: „Katharsis des Leidens“. Aby Warburgs „Pathosformeln“ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft, 1999, S. 5; vgl. Streisand, Marianne: Pathosformeln: Das Leiden im Rücken des Darstellers, in: Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, hrsg. von Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literaturforschung Berlin), München 2005, S. 154.

²²⁰ Im ersten Satz der *Mnemosyne* heißt es: „*Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen.*“ (*Mnemosyne*, S. 629).

²²¹ Münz-Koenen, Inge: Großstadtbilder im filmischen Gedächtnis. Vom ‚Rausch der Bewegung‘ (1927) zum ‚Gefühl des Augenblicks‘ (2002), in: Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, hrsg. von Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literaturforschung Berlin), München 2005, S. 271.

3 Die Stellung des Triptychons in der Kunst der ehemaligen DDR

3.1 Willi Sitte (* 28.02.1921, † 08.06.2013)

3.1.1 Die Auflösung der Form. Willi Sittes Umgang mit der Dreiteilung

Willi Sitte gehört in Westdeutschland heute noch zu den umstrittensten Künstlern der ehemaligen DDR. Nach dem Mauerfall stieß er als einer der sogenannten offiziellen Maler auf Ablehnung. Während Heisig oder Tübke mittlerweile weitestgehend „rehabilitiert“ sind, bleibt Sitte oftmals noch außen vor.²²² Doch gerade in Hinblick auf das Thema und die Fragestellung der Forschungsarbeit ist dieser Maler von besonderem Interesse. Ein Blick auf Willi Sittes Œuvre zeigt, dass sich der Künstler in zahlreichen Gestaltungsvariationen mit dem Mehrtafelbild auseinandersetzte. Einem festgelegten Kanon hinsichtlich Anzahl und Anordnung der Tafeln folgte er nicht. Im Zuge der Analyse der Dreitafelbilder Willi Sittes werden nicht nur typische Triptychen näher betrachtet, sondern ebenso Werke wie *Lidice* (Abb. 4), *Memento Stalingrad* (Abb. 32) oder *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) in einem separaten Unterkapitel beleuchtet.²²³ Bestgen kritisiert die Zusammenführung von Werken wie *Lidice* (Abb. 4) oder *Memento Stalingrad* (Abb. 32) unter dem Begriff *Triptychon*.²²⁴ Zweifelfrei handelt es sich bei den genannten Bildern nicht um typische Vertreter. Klassische Diptychen sind es jedoch, wie die folgende Analyse der Werke zeigen wird, ebenfalls nicht. Es wird daher in Bezug auf diese Gemälde von den Begriffen *Triptychon* oder *Diptychon* Abstand genommen und stattdessen Formulierungen wie *Drei-* oder *Mehrtafelbild* verwendet. Dennoch sollen diese Werke – trotz des Titels der Dissertation – nicht ausgeklammert werden. Aufgabe ist es unter anderem, den tradierten Triptychon-Begriff in der Moderne zu prüfen. Die Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, mit der Aufnahme von Sittes *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) zeugte bereits von der Erweiterung eines restriktiven Triptychon-Begriffs in der modernen Kunst. Zusätzlich ermöglicht ein Blick auf die unterschiedlichen Arten von Dreitafelbildern in Sittes Gesamtwerk ein tiefergehendes Verständnis für seinen Umgang mit der tradierten Bildform.

²²² Vgl. Schirmer, Gisela: Zur Rezeption Willi Sittes in der Bundesrepublik, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 16, 2014, S. 123f.

²²³ In der Literatur werden diese Werke in einigen Fällen unter dem Triptychon-Begriff subsumiert. Zu diesem Aspekt vgl. Drei, S. 116; vgl. Hammer: Triptychon II, S. 6, 10; vgl. Schmidt, Jutta: Auf dem Wege zum Sozialistischen Realismus. Zu den „Triptychen“ von Willi Sitte, in: Bildende Kunst, 1, 1962, S. 11. Im Folgenden zitiert als: Schmidt: Triptychen von Willi Sitte.

²²⁴ Vgl. Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 206.

Anhand dieser Beispiele (Abb. 3, Abb. 4, Abb. 32) soll deutlich werden, auf welche Art und Weise sich Sitte der mehrteiligen Bildform näherte und aus welchen Gründen er für unterschiedliche Themen immer wieder neue formale Bezugssysteme schuf. Ferner spielt die Predella bei einigen dieser Werke eine zentrale Rolle. Ein tiefergehender Blick auf Sittes besonderen Umgang mit dieser Tafel hilft bei der Suche nach Antworten auf die Frage, was die tradierte Form des Triptychons dem Künstler bedeutete und welche möglichen Gründe ihn zu einem Rückgriff inspirierten.

Nicht nur formal, auch inhaltlich decken die Gemälde des Künstlers ein weites Feld ab.²²⁵ Aufgrund dieser thematischen und formalen Vielfältigkeit erscheint es zu Anfang schwierig, eine übergreifende Kongruenz festzustellen, die etwaige einheitliche Beweggründe des Malers hinsichtlich der Wahl dieser Bildform offenlegen. Lothar Lang erkennt in Sittes Œuvre eine Zweiteilung bezüglich der von ihm präferierten Themengebiete:

²²⁵ Sittes Gemälde spiegeln oftmals seine Überzeugung der sozialistischen Ideologie wider. Wie er selbst äußerte, wurde ihm erst nach der Wende bewusst, dass das politische System, dem er all die Jahre gefolgt war, wenig mit Sozialismus gemein hatte. (Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 351). Auch heute noch gilt der Künstler als einer der umstrittensten Maler der DDR, wie beispielsweise die Diskussionen rund um die für 2001 geplante Sitte-Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg belegen. Die Streitgespräche zwischen den (Kunst-)Historikern zeigen das Misstrauen vieler Anwesenden gegenüber dem Künstler. (Vgl. Zimmermann, Reiner: Die Ausstellung und die Absage. Einführung zum Kolloquium „Politik und Kunst in der DDR – Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum“, in: Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum, hrsg. von G. Ulrich Großmann (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 24), Nürnberg 2003, S. 12-18). Zimmermann äußert sich kritisch über Sittes „Nicht-Wissen“ und das Negieren jeglicher Verantwortung: *„Sitte übt jetzt die Absage der Verantwortung und spielt glänzend die Rolle des Märtyrers, wie er früher glänzend seine Rolle als Funktionär gespielt hat. Es gehört nun einmal zum politischen Geschäft, dass man sich für eine Verantwortung entscheidet.“* (Ebd., S. 17). Eduard Beaucamp kritisiert hingegen scharf das Verhalten des Verwaltungsrats des Germanischen Nationalmuseums in einem Artikel im Feuilleton der FAZ. (Vgl. Beaucamp, Eduard: Wider der Zensur der Funktionäre. Wie der Verwaltungsrat dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg Schaden zufügt: Der Fall Sitte und die Folgen für die deutsch-deutsche Kunst, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.01.2001, S. 47. Ferner in diesem Kontext vgl. Schirmer, Gisela: Zum Selbstverständnis eines sogenannten „Staatskünstlers“ der DDR, in: Das Sitte-Verbot. Katalog (k)einer Ausstellung. Zum 80. Geburtstag Willi Sittes. Texte. Bilder. Dokumente, hrsg. von Horst Kolodziej und Wolfgang Richter, in: Icarus. Zeitschrift für soziale Theorie und Menschenrechte. Sonderheft, 21, 2001/1, S. 7-22. Im Folgenden zitiert als: Schirmer: Zum Selbstverständnis eines sogenannten „Staatskünstlers“).

Aber nicht nur in Bezug auf Sitte, sondern generell steht die westdeutsche der ostdeutschen Kunst aufgrund ihrer politischen Vergangenheit kritisch gegenüber. Eduard Beaucamp setzt sich für Aufklärung ein. (Vgl. Beaucamp, Eduard: Netzwerker und ihre Moral. Die Kunst der DDR wird zu Unrecht geschnitten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.06.2009, S. 33). Aufgabe dieser Arbeit ist es jedoch nicht, Sitte oder die anderen Künstler in irgendeiner Weise zu richten und ihre Kunst aufgrund parteilicher Aktivitäten zu diskreditieren. Zum Verständnis der in dieser Arbeit behandelten Werke und Fragestellung ist ein Blick auf die politischen Hintergründe dieser Zeit unerlässlich. Dies geschieht jedoch nicht im Sinne einer Verurteilung.

„Gemälde, die gegen den Imperialismus entworfen werden, und Bilder, in denen es um die Formulierung eines Menschenbildes geht, das der sozialistischen Gesellschaft gemäß ist.“²²⁶

Bei genauerer Betrachtung kann innerhalb der Gruppe der Mehrtafelbilder eine vergleichbare Klassifizierung vorgenommen werden. Auf der einen Seite stehen Werke, die sich mit dem Menschen und seinen Aufgaben im Sozialismus beschäftigen. Auf der anderen Seite entstanden eben jene Gemälde, die die Folgen von „Faschismus“, „Kapitalismus“ und „Imperialismus“ thematisieren.

3.1.1.1 Triptychen zum sozialistischen Menschenbild

Zwei Triptychen, die sowohl formal als auch inhaltlich gemeinsame Komponenten aufweisen, stehen in Verbindung mit Sittes Engagement für den *Bitterfelder Weg*.²²⁷

²²⁶ Lang, Lothar: Grund-Sätze zu Willi Sitte, in: Willi Sitte. Gemälde der sechziger Jahre. Zeichnungen. Druckgraphik, hrsg. von Lothar Lang und Hans-Peter Jakobson, Kat. Ausst., Burgk (Saale) 1981, S. 7. Im Folgenden zitiert als: Lang: Grund-Sätze zu Willi Sitte.

²²⁷ Im Jahre 1959 tagte die SED-Führung in der Stadt Bitterfeld. Die herausgearbeiteten Ziele der Bitterfelder Konferenz beinhalteten im Wesentlichen die Festlegung eines „Lebensstil[s] für Arbeiter und Angestellte“. (Hütt, Wolfgang: Willi Sitte. Gemälde 1950-1994, Bönen 1994, S. 46. Im Folgenden zitiert als: Hütt: Sitte. Gemälde). Die Arbeiter erhielten praktisch orientierten Kunstunterricht. (Vgl. Kaiser, Paul: Die Aura der Schmelzer. Zum Paradoxon einer destabilisierenden Stabilisierung am Beispiel der Arbeiterdarstellung in der bildenden Kunst in der DDR, in: Dauer durch Wandel. Institutionelle Ordnungen zwischen Verstetigung und Transformation, hrsg. von Stephan Müller, Gary S. Schaal und Claudia Tiersch, Köln [u.a.] 2002, S. 242. Im Folgenden zitiert als: Kaiser: Zum Paradoxon einer destabilisierenden Stabilisierung). Des Weiteren forderten die Kulturfunktionäre des Regimes die Einbindung des Künstlers in die Arbeitswelt von Industrie und Landwirtschaft. (Vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 46.). Im Gegensatz zur westdeutschen Individualität und Subjektivität verlangte das sozialistische Kunstverständnis nach einem sich in die Gesellschaft integrierenden Künstler – ganz im Sinne der Parole: „Vom Ich zum Wir“. (Gillen, Eckhard: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990 (Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 1012), Bonn 2009, S. 258. Im Folgenden zitiert als: Gillen: Feindliche Brüder?). Mithilfe der Kunst sollten die Erlebnisse, Fertigkeiten und Aufgaben der jeweiligen Arbeiter bildlich sichtbar und für die Allgemeinheit greifbar und verständlich gemacht werden. (Vgl. McCloskey, Barbara: Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher Realismus in der Stalin-Ära, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 116. Im Folgenden zitiert als: McCloskey: Dialektik im Stillstand). Den Richtlinien der Bitterfelder Konferenz entsprechend, kam es zu ersten Verträgen zwischen Künstlern und Betrieben. (Vgl. Kuhirt, Ullrich: Kunst in der DDR. 1945-1959 (Geschichte der deutschen Kunst Bd. 1), Leipzig 1982, S. 156). Thematisch sollten die ostdeutschen Künstler folglich „die ‚neuen Menschen‘ des Kommunismus zeigen – Arbeiter und Bauern, Brigadiere und Arbeitskollektive, ‚Aktivisten‘ und ‚Helden der sozialistischen Arbeit““. (Kaiser, Paul: Symbolrevolte im „Arbeiter- und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne, in: Kunst und Kalter Krieg, Deutsche Positionen 1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 171; ferner vgl. Kaiser: Zum Paradoxon einer destabilisierenden Stabilisierung, S. 245). Im Gegensatz dazu leiteten die Kulturoffiziere die Künstler jedoch dazu an, stilistisch auf den Realismus eines Adolph

Der Maler folgte dem Aufruf nach einer Zusammenarbeit von Arbeitern und Künstlern.²²⁸ Im Jahre 1960 entstand das *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) und vier Jahre darauf das Triptychon mit dem Titel *Brigade Heinicke* (Abb. 34). Wie Sitte selbst zu bekennen gab, ging er mit großem Engagement in die Fabriken und malte mit Interesse die Arbeiter im Umfeld ihrer Tätigkeiten.²²⁹ Gemäß der vorgegebenen Ideologie wollte der Künstler das sozialistische Arbeiten, Lernen und Leben als eine Einheit darstellen.²³⁰

Den Richtlinien des *Bitterfelder Weges* zufolge sollten nicht nur die Künstler in die Betriebe und Fabriken gehen. Im Umkehrschluss sollten die Arbeiter von dieser Zusammenarbeit profitieren, indem sie ihr eigenes künstlerisches Potential entdeckten.²³¹

In seinem *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) setzte Sitte diese von den Arbeitern geforderte Pluralität um.²³² Neben dem Triptychon entstand zu dieser Zeit eine Reihe von Eintafelbildern, die das Arbeitermotiv thematisiert. Bilder wie *Arbeitspause* (Abb. 35) oder

Menzel oder eines Wilhelm Leibl zurückzugreifen. (Vgl. Gillen, Eckhard: Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik, Köln 2005, S. 47f; vgl. Sager, Peter: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973, S. 208). Des Weiteren galten die Bilder von Hans Holbein d. J. sowie Anselm Feuerbach als gern gesehene Vorbilder. (Vgl. Goeschen, Ulrike: Vom Sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR (Zeitgeschichtliche Forschungen, Bd. 8), Berlin 2001, S. 46. Im Folgenden zitiert als: Goeschen: Vom Sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus). Diese in Bitterfeld beschlossenen Vorhaben hatten jedoch nur wenig Erfolg. (Vgl. Thomas, Karin: Die Malerei in der DDR 1949-1979, Köln 1980, S. 57. Im Folgenden zitiert als: Thomas: Malerei in der DDR).

Willi Sitte folgte diesem Aufruf, indem er Kontakte mit den Arbeitern einer Waggonfabrik in Halle aufbaute. Aus dieser Verbindung heraus entstand beispielsweise das *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) des Malers. (Vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 46). Obwohl dieses Triptychon ganz im Sinne des *Bitterfelder Weges* stand, stieß es bei den Kulturfunktionären auf Ablehnung. (Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 92). In Bezug auf sein Engagement hinsichtlich der Bitterfelder Richtlinien, gab Sitte rückblickend zu bedenken, dass er die Bedeutung und Stellung der Arbeiterklasse zu jener Zeit völlig überschätzte. (Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 91).

²²⁸ Vgl. Anm. 227.

Möbius bemerkt zu den Aufgaben des Künstlers gemäß der Leitlinien des *Bitterfelder Weges*: „*Hinter dieser Forderung steht die Auffassung, daß Lehrtätigkeit im künstlerischen Bereich zu den vornehmsten Aufgaben eines jeden bildenden Künstlers unserer Republik werden sollte.*“ (Möbius, Friedrich: Zu neuen Aspekten des künstlerischen Volksschaffens, in: Bildende Kunst, 10, 1970, S. 550). Aber nicht nur Sitte, sondern auch andere Künstler wie Heisig folgten diesem Aufruf und beschäftigten sich mit der Figur des Arbeiters. (Vgl. Netzker, Helmut: Die Gestalt des Arbeiters – ein bildkünstlerisches Thema unserer Zeit, in: Bildende Kunst, 7, 1972, S. 332-335. Im Folgenden zitiert als: Netzker: Die Gestalt des Arbeiters).

²²⁹ Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 109.

²³⁰ 1960 merkte der Künstler in Bezug auf seine Absichten zum *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) an: „*Bei meinem Anliegen, das sozialistische Arbeiten, Lernen und Leben zum Ausdruck zu bringen, kam es mir besonders darauf an, diese drei Begriffe als eine Einheit betrachtet zu sehen.*“ (o. V.: Atelierbesuch bei Willi Sitte, in: Freiheit, Halle (Saale), 27.07.1960. Im Folgenden zitiert als: Freiheit).

²³¹ Vgl. Grundig, Lea: Es ging um Wertmaßstäbe unserer sozialistischen Kunst. Zum neuen Charakter der Jury der V. Deutschen Kunstausstellung, in: Bildende Kunst, 12, 1962, S. 619; vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 46.

Mohrmann konstatiert zu diesem Aspekt, dass „*die Förderung der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten‘ als Mittel der allseitigen Persönlichkeitsbildung*“ angesehen wurde. (Mohrmann, Ute: Das künstlerische Volksschaffen in der DDR, in: Bildende Kunst, Heft 10, 1969, S. 523).

²³² Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 91f.

Montagearbeiter (Abb. 36) zeugen von Sittes Auseinandersetzung mit der Arbeiterklasse. Während der Künstler in den Eintafelbildern den Fokus nur auf eine Tätigkeit legte, verbildlichte er in dem vorliegenden Triptychon (Abb. 33) die Forderung, dass „[d]er sozialistische Mensch [...] alle seine Fähigkeiten [entwickeln]“ soll.²³³ Auf der Mitteltafel sind zwei Waggonbauer unterschiedlichen Alters bei ihrer beruflichen Ausübung abgebildet. Die Seitentafeln zeigen hingegen einen im Lesen beziehungsweise Schreiben versunkenen Arbeiter. Ebenso konzentriert, wie sich die Männer auf der mittleren Tafel ihrer körperlich-handwerklichen Aufgabe widmen, sind die beiden anderen Männer in ihr Buch respektive Schriftstück vertieft. Während die Arbeiter auf der Mitteltafel mit ihren Händen etwas erzeugen, erschafft der auf der rechten Seitentafel dargestellte Arbeiter etwas mit seinem Kopf, seinen Gedanken.

Die dem zum Helden stilisierten Arbeiter auferlegten Anforderungen waren zweischneidig. Einerseits galt es, die harten körperlichen Aufgaben der Männer und Frauen herauszustellen, und andererseits sollten die Arbeiter ihre geistigen Fähigkeiten weiterentwickeln und sich nicht nur körperlich, sondern ebenfalls intellektuell an einer „wissenschaftlich-technischen Revolution“ beteiligen.²³⁴ Gerade für diese vom Sozialismus geforderten Prämissen erscheint das Triptychon als eine diesen Ansprüchen zuträgliche Bildform. Auf einem Eintafelbild (Abb. 35, Abb. 36) kann nur ein Aspekt gezeigt werden. Es stellt sich nun die Frage, aus welchen Gründen Sitte nicht auf die Bildform eines Diptychons zurückgriff und die geistig tätigen Arbeiter den körperlich arbeitenden Waggonbauer gegenüberstellte. Vermutlich liegt die Wahl eines Triptychons darin begründet, dass ein Diptychon den Schwerpunkt zu sehr auf eine Gegenüberstellung gelegt hätte. In seinem Dreitafelbild demonstriert Sitte die vom sozialistischen Arbeiter geforderten unterschiedlichen Fähigkeiten innerhalb einer Rahmung. Die Form des Diptychons schafft eine antithetische Situation zwischen den beiden Tafeln und somit den abgebildeten Sujets.²³⁵ Doch die Arbeiter sollten nicht wählen zwischen Körper und

²³³ Ministerium für Kultur (Hrsg.): Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Ausst., Berlin 1986, S. 102. Im Folgenden zitiert als: Epochenbilder.

²³⁴ Kaiser, Paul: Die Aura der Schmelzer. Arbeiter- und Brigadebilder in der DDR – ein Bildmuster im Wandel, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 170.

Sitte selbst merkte zu diesen beiden vom Arbeiter geforderten unterschiedlichen Tätigkeiten an: „Diese Hände können fest zupacken. Aber ebenso sicher kann sein heller, wacher Verstand vom Wissen Besitz ergreifen.“ (Freiheit).

²³⁵ Vgl. Kermer, Wolfgang: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Düsseldorf 1967, S. 4. Im Folgenden zitiert als: Kermer: Studien zum Diptychon; vgl. Ullrich: Autoritäre Bilder, S. 16.

Geist. Der Sozialismus sollte ihnen vielmehr alle Möglichkeiten zum Ausbau ihrer körperlich-handwerklichen und geistigen Fähigkeiten bieten.²³⁶ Denn obwohl das Triptychon innerhalb einer Rahmung die Möglichkeit zur Darstellung dialektischer und diametraler Ebenen bietet, „*liegt in der Asymmetrie des Triptychons mit seiner Betonung der Mitte eine Disposition zur Synthese, zum Ausgleich der Widersprüche*“.²³⁷

Ferner ruht der Schwerpunkt auf der körperlichen Arbeit der Männer und nicht auf den geistig wirkenden Arbeitern. Ullrich bemerkt vor diesem Hintergrund zum Zusammenspiel von Seiten- und Mitteltafel, dass „*[d]ie Seitentafeln [...] also im Dienst der Mitteltafel [stehen]; sie werden als Echo, als Vor- und Nachspiel, als Kommentar oder als Geleitschutz wahrgenommen*“.²³⁸ Hauptaufgabe der Waggonbauer war es folglich nicht geistig-schöpferisch tätig zu werden. Der Fokus lag auf ihrer Arbeit in der Fabrik. Wie Sitte später selbst bekannte, überschätzte und glorifizierte er die Stellung der Arbeiterklasse jener Zeit.²³⁹

Auch die Initiatoren des *Bitterfelder Weges* mussten erkennen, dass sie sich in ihrer Zielsetzung geirrt hatten. Viele der Arbeiter waren nicht in der Lage, den idealistischen Ansprüchen der Politiker gerecht zu werden und sich in dem Ausmaß kreativ zu entfalten, wie es von ihnen erwartet wurde.²⁴⁰

Es waren somit verschiedene Motive, die Sitte dazu veranlassten, für die Darstellung der Arbeiter die dreiteilige Form zu wählen. Einerseits bot das Triptychon dem Künstler die Gelegenheit, dem für ihn überhöhten idealisierten Inhalt eine adäquate Rahmung zu geben. Denn obgleich das Triptychon, wie im zweiten Kapitel ausführlich beschrieben, nicht mehr in Zusammenhang mit der von Warburg definierten *Pathosformel* gesetzt werden sollte, so bringt diese Bildform oftmals, schon aufgrund ihrer häufig monumentalen Ausmaße und Tradition, eine würdevolle Ausstrahlung mit sich. In Sittes Augen konnte vermutlich nur diese repräsentative, ausdrucksstarke dreiteilige Form der bedeu-

²³⁶ Vgl. Schmidt: Triptychen von Willi Sitte, S. 11.

²³⁷ Valentin: Drei – Anfang der Vielheit, S. 26.

²³⁸ Ullrich: Autoritäre Bilder, S. 16.

²³⁹ Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 91.

Hütt konstatiert ferner in diesem Zusammenhang: „*Willi Sitte ließ nicht von seiner Überzeugung ab, daß die Arbeiterklasse berufen sei, die Ausbeutung und Unterdrückung von Individuen und Völkern zu überwinden.*“ (Hütt: Sitte. Gemälde, S. 40). 1976 nahm Sitte in einem Beitrag in der Zeitschrift *Bildende Kunst* Stellung zu seiner zeitweiligen Sichtweise auf die Bedeutung der Arbeiterklasse. (Vgl. Sitte, Willi: Dialektische Sicht auf Gegenwart und Vergangenheit – Erlebnis Arbeiterklasse, in: *Bildende Kunst*, 4, 1976, S. 159-161).

²⁴⁰ Vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 46; vgl. Thomas: Malerei in der DDR, S. 57f.

tenden Stellung des Arbeiters im sozialistischen System gerecht werden. In der Möglichkeit einer monumentalen Denkmalsetzung des Arbeiters²⁴¹ und einer Glorifizierung der Arbeiterklasse sieht Bunge folgerichtig den Hauptgrund für die Entscheidung Sittes für das Triptychon.²⁴²

Andererseits sollte man nicht die Funktionen und Optionen der dreiteiligen Form als Gliederungselement außer Acht lassen. Zweifelsfrei nutzte Sitte die mehrteilige Bildform zur Gruppierung und Schwerpunktsetzung einer für ihn bedeutenden Bildidee. Schwerpunktsetzung in dem Sinne, dass er nicht die geistig tätigen Arbeiter ins Zentrum setzte, sondern die körperlich arbeitenden Männer – die Arbeiterklasse als physische Stütze der Gesellschaft. Nach wie vor sollte es nicht die Hauptaufgabe der Fabrikangestellten sein, sich ganz dem Kreativen zu widmen und darüber ihre eigentlichen Aufgaben in den Hintergrund geraten zu lassen. Bei dem Geistig-Schöpferischen handelte es sich um ergänzende Arbeiten und Errungenschaften. Aus diesem Grund bildete Sitte den lesenden und den schreibenden Arbeiter auf den die Mitteltafel flankierenden Seitentafeln ab. Es wurde bereits in Kapitel 1.3 darauf verwiesen, dass Neuner, im Gegensatz zu Lankheit, die Auffassung vertritt, dass neben der Form ebenfalls die Komposition und der Zusammenhang der abgebildeten Geschehnisse entscheidend für das triptychonale System sind und es als eben dieses kennzeichnen.²⁴³ Bei Sittes *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) handelt es sich um ein auf verschiedenen Ebenen kohärentes Bezugssystem. Inhaltlich besteht die Beziehung zwischen den einzelnen Tafeln, wie zuvor beschrieben, aus der hinter der Darstellung stehenden ideologischen Komponente des *Bitterfelder Weges*.

Hinsichtlich der Komposition existieren ebenso Bezüge. Wenn auch nicht völlig identisch, so ähneln sich die Darstellungen auf den beiden Außentafeln dennoch weitestgehend. Es handelt sich hierbei um ein räumliches Bezugssystem.

Auf den Außenseiten wird der Bildraum jeweils von einer im Vergleich zu den Maßen des Zimmers überproportional großen Stuhl-Mann-Tisch-Gruppe dominiert. Sowohl das

²⁴¹ Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert nutzten Künstler wie Léon Frédéric oder Constantin Meunier das Triptychon zur Darstellung des Arbeiters, mal mit mehr und mal mit weniger sakralem Hintergrund. (Vgl. Liebenwein-Krämer, Renate: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Phil. Diss., Frankfurt am Main 1977, S. 190-201).

²⁴² Vgl. Bunge, Michael: Gedanken zu Willi Sitte, in: *Im Spannungsfeld der Moderne. Zehn Maler aus Halle*, hrsg. von Doris Litt und Katja Schneider, Kat. Ausst., Halle (Saale) 2004, S. 148. Im Folgenden zitiert als: Bunge: Gedanken zu Willi Sitte.

²⁴³ Vgl. Neuner: *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei*, S. 15.

Mobiliar als auch die Arbeiter sind der Mitteltafel zugewandt – schließen sie ein und das Triptychon nach außen ab. Das Abschneiden von Raumelementen unterstützt ferner den Aspekt der Verklammerung. Auf diese Weise kreierte Sitte eine Verbindung der Tafeln untereinander, verhinderte eine Abgrenzung der Bildräume und somit die Gefahr einer reinen Aneinanderreihung von Motiven.

Obwohl jeder Arbeiter gerade seiner eigenen Tätigkeit nachgeht, konzentriert und nur mit Blick für das Geschehen, trägt die Tatsache, dass sich die vier Männer in einem Bezugssystem befinden, dazu bei, dass sie nicht völlig separiert erscheinen; sie sind eine Gruppe, eine Einheit von Arbeitern. Diese Gruppenwirkung spielt ebenfalls in Hinblick auf ein weiteres, im Folgenden zu analysierendes Triptychon (Abb. 34) des Künstlers eine zentrale Rolle.

Wenige Jahre nach dem *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) malte Sitte das Triptychon *Brigade Heinicke* (Abb. 34). Bezeichnend ist hier Sittes Aussage, dass „*das Gruppenporträt einer Brigade [entstand]*“.²⁴⁴ Ziel des Künstlers war es, die an unterschiedlichen Orten arbeitenden Mitglieder einer Brigade auf eine sie verbindende Fläche zu bannen.²⁴⁵ In seinem Beitrag in der Zeitschrift *Bildende Kunst* kommt Hütt auf den Aspekt der Kollektivität zu sprechen. In diesem „*Gruppenporträt*“ gelang es Sitte, „*das Erregende kollektiven Denkens, Fühlens und Handelns darzustellen*“²⁴⁶ – ganz im Sinne der sozialistischen Parole „*Vom ich zum wir*“.²⁴⁷

Trotz Kollektivität sprach Sitte den Arbeitern in dem Gemälde einen gewissen Grad an Individualität zu. Vor allem der lesende Mann auf der rechten Seitentafel zeugt davon. Für die Dauer seiner Pause kann er ganz bei sich sein und sich, gemäß den Richtlinien des *Bitterfelder Weges*, kreativ entfalten.²⁴⁸

Trotz thematischer Konformität stieß Sitte bei der Umsetzung häufig auf Kritik im Zusammenhang mit der zu dieser Zeit herrschenden Formalismusdebatte.²⁴⁹ So kritisiert

²⁴⁴ Schirmer: *Farben und Folgen*, S. 109.

²⁴⁵ Vgl. ebd.

²⁴⁶ Hütt: *Entromantisierte Wirklichkeit*, S. 47.

²⁴⁷ Vgl. Gillen: *Feindliche Brüder?*, S. 258.

²⁴⁸ Mit der Parole „*Greif zur Feder, Kumpel*“ wollten die Initiatoren des *Bitterfelder Weges* die Arbeiter zu mehr „*künstlerische[m] Laienschaffen*“ animieren. (Mertmann, Angelika: „Schichtwechsel“ – Bilder von Arbeitern und vom „Herrn Mittelmaß“, in: Willi Sitte. *Schichtwechsel. Bilder von Arbeitern und vom „Herrn Mittelmaß“*, hrsg. von Werner Kroker, Kat. Ausst. (Schriftenreihe aus dem Deutschen Bergbaumuseum Bochum, Nr. 52), Bochum 1992, S. 12. Im Folgenden zitiert als: Mertmann: „Schichtwechsel“).

²⁴⁹ Vgl. Anm. 251.

Meuche bei der Darstellung der Arbeiter, dass es Sitte nicht erreichte, die Arbeiter zu den bestimmenden Zentren der Bildaussage zu erheben.²⁵⁰ Expressive Faltenwürfe der Kleidung, die Überlängung der Protagonisten, die Hypertrophierung der Gliedmaßen – ein typisches Merkmal für Sittes Kunst, welches noch in anderen Triptychen zu beobachten ist – sowie die Verschachtelung der Rohre, würden, so Meuche, verhindern, dass Sitte sein Ziel, nämlich die Herausarbeitung des Menschen als Schöpfer und Beherrscher seiner Umwelt, realisiere.²⁵¹

In der DDR wurden die Maßstäbe des Sozialistischen Realismus der UdSSR als Leitmaxime für die Kunst übernommen. (Vgl. Eckmann, Sabine: Brüche und Kontinuitäten. Moderne deutsche Kunst zwischen „Drittem Reich“ und Kaltem Krieg, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 49. Im Folgenden zitiert als: Eckmann: Brüche und Kontinuitäten). Das Ziel bestand darin, eine Kunstrichtung zu schaffen, deren Inhalte von der Bevölkerung als leicht verständlich aufgenommen wurden. (Vgl. McCloskey, Barbara: Dialektik im Stillstand, S. 105). Daher nimmt es nicht Wunder, dass man einen antimodernen, leicht eingänglichen Stil zu erschaffen suchte, der sich formal in erster Linie an dem Realismus des 19. Jahrhunderts orientierte. (Vgl. Kaiser, Paul: Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 63). Abstrakte Kunst wurde verurteilt. Der Kulturfunktionär Alfred Kurella bezichtigte etwa den Expressionismus, mit seinem Hang zum Irrationalen eine Mitschuld am Faschismus zu tragen. (Vgl. Peters, Ursula/Prügel, Roland: Das Erbe des kritischen Realismus in Ost und West, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 65. Im Folgenden zitiert als Peters/Prügel: Das Erbe des kritischen Realismus; zur Expressionismusdebatte s. Schmidt, Hans-Jürgen (Hrsg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt am Main 1973). Die Diskussion um die stilistischen und inhaltlichen Ziele der neuen sozialistischen Kunstform bezeichnet man in der Forschung als *Formalismusdebatte*. (Vgl. Eckmann: Brüche und Kontinuitäten, S. 49). Alle Werke, die diesen willkürlich bestimmten kunstideologischen Maßstäben widersprachen, sortierte die Parteiführung dieses Sektors en bloc aus. (Vgl. Peters/Prügel: Das Erbe des kritischen Realismus, S. 66). Die Grundidee des Sozialistischen Realismus zielte auf die Darstellung von glücklichen Menschen, „*die den Aufbau des Sozialismus mit Tatkraft und Elan bewältigen*“. (Ebd.). Diese Aussage lässt schon erahnen, mit welchem Problem sich die Künstler dieser Zeit in erster Linie konfrontiert sahen. Die Partei forderte von den Malern Bilder zu schaffen, die „*sozialistisch im Inhalt und national in der Form*“ sein sollten. (Goeschen: Vom Sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 50). Solch allgemeingefasste Anleitungen machten es schwer, Kunstobjekte zu schaffen, die exakt den Vorstellungen der Kulturfunktionäre entsprachen. Beim Sozialistischen Realismus handelt es sich folglich um keinen festen Kunststil, sondern vielmehr um „*eine politische, d.h. parteiliche Einstellung des Künstlers zur Wirklichkeit*“. (Gillen: Feindliche Brüder?, S. 147).

²⁵⁰ Vgl. Meuche: Einheit und Widerspruch, S. 74.

²⁵¹ Vgl. ebd.

Obwohl Sitte mit seiner Kunst nach eigenen Aussagen den Ideen des Sozialismus dienen wollte, wies er sich, vor allem zu Beginn, den stilistischen Vorgaben der Kulturoffiziere. (Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 55). Die Partei verurteilte das Experimentieren des Künstlers mit nicht von ihr legitimierten modernen Gestaltungsformen. (Vgl. ebd., S. 55f). Sitte wollte seine eigene Form von Sozialistischem Realismus finden, um die politischen Themen, die ihn bewegten, adäquat einkleiden zu können. Der Künstler zielte also keineswegs darauf ab, den Sozialistischen Realismus per se zu negieren, sondern die verkrusteten strengen ästhetischen Reglementierungen aufzuweichen und einen offeneren, moderneren Realismusstil zu kreieren. (Vgl. ebd., S. 66f).

Ferner zu Sitte und der Formalismuskritik an seinen Werken vgl. Kuhirt: Vom Bedeutungsträger zum Menschen, S. 22; vgl. Litt, Dorit: „Verfemte Formalisten“. Bilder aus Halle 1945-1963, in: Verfemte Formalisten. Kunst aus Halle (Saale) 1945 bis 1963, hrsg. von Dorit Litt und Matthias Rataiczky, Kat. Ausst., Halle (Saale) 1998, S. 22; vgl. Meuche: Einheit und Widerspruch, S. 73ff.

Diese Vielzahl stilistischer Eigenheiten führe, nach Meuches Ansicht, zu einem Formengewimmel, welches eine Bewegtheit kreierte, die nicht vom Menschen ausgehe, sondern diesen umfange.²⁵² Dem ist aus folgenden Gründen nicht zuzustimmen:

Gerade die Überlängung der Figuren und die Hypertrophierung, beispielsweise der Hände, verdeutlicht die Bedeutung und Stellung des Arbeiters im sozialistischen System. Mit seinen Händen, mit seinem Körper leistet er einen wichtigen Beitrag für die Allgemeinheit. Zu diesem Zeitpunkt ging Sitte noch, wie er selbst angibt, von der idealistischen Denkweise aus, dass es die Arbeiter seien, die die „*Macht in [den] Händen halte[n]*“.²⁵³ Diese Sichtweise macht die Betonung der Hände verständlich.

Des Weiteren ist es der Arbeiter, der den Bildraum einnimmt und kein beherrschender Bildraum, der den Menschen darin untergehen lässt. Auch umfängen die Formen den Arbeiter nicht, er ist mit ihnen verbunden. Man kann die Annahme wagen, dass die Verschachtelung von Gliedmaßen, Rohren und anderen Raumelementen darauf hinweist, dass der Mensch sich mit seiner Arbeit und seiner Rolle im sozialistischen Staat identifizierte.

Trotz dieser glorifizierten Stellung des Arbeiters, der Sitte nach eigenen Angaben verfiel,²⁵⁴ lassen die Gesichtszüge und Blicke der Männer ebenfalls die Härte ihres Alltags erkennen.²⁵⁵ Speziell das Gesicht des sitzenden Arbeiters der Mitteltafel zieht den Blick des Betrachters an. Es zeigt Erschöpfung und Müdigkeit in Folge harter körperlicher Arbeit. Seine Körperhaltung unterstreicht diesen Eindruck.

Die Richtlinien des *Bitterfelder Weges* forderten von den Arbeitern eine kulturelle Öffnung.²⁵⁶ Die Männer und Frauen mussten unterschiedlichen Ansprüchen gerecht werden. Einerseits brachte ihr Beruf oft harte körperliche Arbeit mit sich, andererseits sollten sie sich schöngeistig entfalten. Willi Sitte gehörte, so Raum, zu den wenigen ostdeutschen Künstlern, der sich mit dieser Gegensätzlichkeit auseinandersetzte und

²⁵² Vgl. Meuche: Einheit und Widerspruch, S. 74.

²⁵³ Schirmer: Sitte. Farben und Folgen, S. 109; vgl. Anm. 247.

²⁵⁴ Vgl. Anm. 253.

²⁵⁵ Vgl. Hütt: Entromantisierte Wirklichkeit, S. 47; vgl. Kühne, Lothar: Bemerkungen zu einer Kritik. (Zur Kritik Hermann Meuches an den Triptychen von Willi Sitte), in: Bildende Kunst, 12, 1965, S. 662.

²⁵⁶ Vgl. Anm. 248.

„immer wieder das Bild des sich über die Tiefen und Niederlagen, über den Verschleiß von großen Idealen und über den Wirrwarr ungerechtfertigter Alltagswidersprüche erhebenden Menschen, [...] zu gestalten sucht“.²⁵⁷

Betrachtet man das Triptychon, so fällt die von linker und mittlerer Tafel abweichende Darstellung auf der rechten Seitentafel ins Auge. Wie schon zuvor beim *Arbeitertriptychon* (Abb. 33), bildete Sitte hier wieder die geistig wirkenden Arbeiter ab. Beim *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) besteht jedoch eine Harmonie zwischen zwei intellektuell tätigen Angestellten auf den äußeren Tafeln und zwei körperlich arbeitenden Männern auf der Mitteltafel. Diese Anordnung änderte Sitte bei seinem Brigadebild (Abb. 34). Während die linke und die mittlere Tafel durch architektonische Elemente und die Positionierung der Arbeiter einen einheitlichen Eindruck vermitteln, bricht die rechte Seitentafel diese Harmonie. Die Mitteltafel verliert auf dieser Seite die ihr von links zugetragene stützende und untermauernde Wirkung. Verschiedene Elemente wie die Körperdrehung und die Armhaltung des rechts stehenden Arbeiters der Mitteltafel, die neben ihm verlaufenden Rohre und die Wand am linken Bildrand der rechten Seitentafel bestärken das Gefühl einer Separierung. Als einzige Bildtafel weist die rechte keine Darstellung von drei Arbeitern auf. Auch die Tätigkeit der beiden Arbeiter weicht von derjenigen der mittleren und linken Tafel ab und unterstützt die Abgrenzung von den anderen beiden Gruppen. Im Gegensatz zu ihren Kollegen gehen die beiden Männer auf der rechten Bildtafel in ihrer Pause einer „geistigen Arbeit“²⁵⁸ nach. Hätte Sitte die drei Tafeln in einer anderen Reihenfolge angeordnet und die rechte Bildtafel in die Mitte gestellt, wäre die Wirkung durchaus harmonischer. Doch Sitte nutzte bewusst die auf diese Weise entstehende Disharmonie, um seine Anliegen, nämlich den „Widerspruch zwischen der Schwere der Arbeit und der sozialistischen Forderung nach einer kulturvollen Entwicklung der Arbeiterklasse“²⁵⁹, deutlich zu machen. Während der Künstler bei seinem ersten Triptychon (Abb. 33) die Ideale des *Bitterfelder Weges* noch kritiklos darstellte, schien sich vier Jahre später ein Wandel ergeben zu haben. Im Gegensatz zum *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) wird im Brigadebild (Abb. 34) sichtbar, dass er sich gleichermaßen kritisch mit den Anforderungen und damit einhergehenden Problemen des *Bitterfelder Weges* auseinandersetzte.

²⁵⁷ Raum, Hermann: Willi Sitte, in: Willi Sitte 1945-1982, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Kat. Ausst., Berlin 1982, S. 22f. Im Folgenden zitiert als: Raum: Sitte.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

Erneut war es die dreiteilige Form, die in den Augen des Malers eben dieser Ansicht einen angemessenen Rahmen bot. Im Hinblick auf die Wahl der Bildform bemerkt Lang lapidar, dass Sitte eine christliche Bildform aufgreife und profanisiere.²⁶⁰ Dieser Aussage kann zwar insoweit zugestimmt werden, als dass Sitte eine häufig im sakralchristlichen Kontext anzutreffende Bildform profanisierte, indem er zeitgenössische, alltägliche oder aktuelle Themen in das Triptychon einkleidete, aber die Gründe reichen weiter und tiefer. Die Bildform bot dem Maler erneut die Gelegenheit, dem für ihn persönlich bedeutsamen Thema des sozialistischen Arbeiters eine erhöhende Wirkung zu verleihen.

Im Zusammenhang mit weiteren Gründen, die Sitte bei der Entscheidung für die dreiteilige Form beeinflussten, konstatiert Mertmann, dass die Bildform des Triptychons es Sitte gestattete, „*unterschiedliche zeitliche, räumliche und kausale Ebenen miteinander zu verknüpfen*“.²⁶¹ Ähnlich wie bei dem wenige Jahre zuvor entstandenen *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) nutzte der Maler auch bei *Brigade Heinicke* (Abb. 34) die dreiteilige Bildform zwecks Zusammenführung unterschiedlicher Szenen aus dem (glorifizierten, idealisierten) Alltag der Männer in den Fabriken. Verschiedene Aspekte dieses Lebens und Anspruchsdenkens der Politiker konnten mittels der Form simultan auf eine Fläche gebracht werden.

Bei seinem Triptychon *Liebe* (Abb. 37) betrachtete Sitte den Arbeiter aus einem anderen Blickwinkel und vermischte diesen öffentlichen Teil des sozialistischen Menschen mit einem privaten Aspekt.

Der Künstler führte bei dem Dreitafelbild mit Predella verschiedene aus dem Alltag und Privatleben eines Paares gegriffene Situationen und Momente zusammen. Jede der vier Darstellungen wirkt für sich, steht aber dennoch in einem direkten Zusammenhang mit einer anschließenden oder vorhergehenden Tafel. Dies geschieht allerdings nicht im Sinne einer Erzählung. Vielmehr ist es eine kausale Verknüpfung von verschiedenen Momenten, die bei diesem Bild im Vordergrund steht. Liebe und Sexualität waren nach Ansicht des Künstlers maßgeblich an dem Gelingen einer intakten Gesellschaftsordnung

²⁶⁰ Vgl. Lang, Lothar: *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig 1983, S. 99. Im Folgenden zitiert als: Lang: *Malerei und Graphik in der DDR*.

²⁶¹ Mertmann: „Schichtwechsel“, S. 11.

beteiligt.²⁶² Bilder über „die Liebe, de[n] sinnliche[n] Genuß der Menschen, ihre Lebensfreude und fröhliche Vitalität“²⁶³, lassen sich ab den 60er Jahren in seinem Werk ausmachen. Liebe, aber eben nicht nur auf emotionaler Ebene, sondern alle Facetten dieses Gefühls bis hin zu Begierde und Sexualität, wollte Sitte auf die Leinwand bringen.²⁶⁴ Sitte malte die Liebe jedoch in keinem ausschließlich privaten Kontext. Er verklammerte diese mit gesellschaftlichen und politischen Gesichtspunkten.²⁶⁵ Der sehr private Moment der sexuellen Liebe ist dem öffentlichen Bereich der Arbeit gegenübergestellt und gleichzeitig mit ihm verbunden. In diesem Kontext ist noch einmal an die von der SED gestellte Forderung von der Entwicklung aller Fähigkeiten des sozialistischen Menschen zu erinnern.²⁶⁶ Während der Maler bereits bei seinem zuvor entstanden *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) diesem Credo Folge leistete, indem er die Ideale des *Bitterfelder Weges* einander gegenüberstellte und verband, ist es in diesem Falle die Liebe, die er mit der Arbeit produktiv zu mischen anstrebte.²⁶⁷ Der Sturm der Liebe, kraftvoll auf der Mitteltafel abgebildet, und der darauffolgende sexuelle Akt, in der Predella gezeigt, sollten die Menschen zu produktiven Arbeitsleistungen anregen.

Interessant an dem Mehrtafelbild ist ferner die Tatsache, dass Sitte die Vereinigung von Mann und Frau in die Predella malte. Die Funktion dieser Bildtafel beruhte im Mittelalter häufig auf der Darstellung des toten Christus im Grabe. Der sexuelle Akt kann nicht nur als Teil der Liebe, sondern ebenfalls als Quell des Lebens gesehen werden. Tod und Leben liegen nahe beieinander. Jesus Christus starb, so der christliche Glaube, nicht umsonst. Er hat sein Leben für die Menschen hingegeben; aus seinem Tod entstand etwas Neues. Es war die Geburtsstunde für einen neuen Glauben. Auch für den Künstler symbolisierte das von ihm gemalte Geschehen in der Predella einen Neuanfang. Die Begebenheit auf dieser Tafel versinnbildlicht den Beginn von etwas Neuem, Schöpferischem zum Wohle der Gesellschaft; für die Menschen des Staates. Sitte demonstriert hier ein utopisches Gesellschaftsbild, das ausgewogen das Private mit der Arbeit verei-

²⁶² Vgl. Sehart, Hans-Georg: Was zählt, sind die Werke ... Willi Sitte zum 90. Geburtstag, in: Willi Sitte. Frühe Werke 1950-1960, hrsg. von Rüdiger Hurrle, Kat. Ausst., Durbach 2001, S. 49.

²⁶³ Raum: Sitte, S. 22.

²⁶⁴ Vgl. Lammel, Gisold (Hrsg.): Keine Lust zuviel. Liebesbilder, Berlin ²1989, S. 123.

²⁶⁵ Vgl. Hütt, Wolfgang: Willi Sitte – Liebe, Leidenschaft und Vanitas, in: Willi Sitte – Liebe, Leidenschaft und Vanitas, hrsg. vom Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Kat. Ausst., Osnabrück 1988, S. 20f. Im Folgenden zitiert als: Hütt: Liebe, Leidenschaft und Vanitas.

²⁶⁶ Vgl. Anm. 236.

²⁶⁷ Vgl. Hütt: Liebe, Leidenschaft und Vanitas, S. 21.

nigt.²⁶⁸ Die aus der Liebe und Sexualität entstehende Euphorie ginge, so der Künstler, mit einer sich positiv auf die Arbeit auswirkenden Einstellung und Kreativität einher, die den Menschen möglichst zu neuen Schöpfungen heranleiten sollte.²⁶⁹ Auf den Seitentafeln des Triptychons ist diese neu gewonnene Arbeitsleistung abgebildet.

Sitte erschuf folglich ein komplexes, aufeinander aufbauendes und sich ergänzendes inhaltliches Bezugssystem. Wie zuvor bei dem *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) führte er verschiedene thematische Komponenten zusammen, die seiner Ansicht nach zum Gelingen der sozialistischen Gesellschaft beitrugen. Ferner nutzte der Maler in diesem Fall die mehrteilige Bildform, um die Bedeutung des Themas hervorzuheben und zusätzlich mit Pathos anzureichern. Bezüglich der formalen Gestaltung stechen deutlich Anleihen an mittelalterliche Altarretabel hervor. Im Falle des vorliegenden Triptychons kann man jedoch noch einen Schritt weitergehen und von einer Sakralisierung des Inhaltes durch die Form sprechen. Speziell der zuvor erläuterte Schöpfungsgedanke und dessen Bedeutung hinsichtlich des Sujets sowie der idealisierte Blick auf die sozialistische Gesellschaft und die Stellung des Arbeiters sprechen für diese These.

Anhand der ausgewählten Mehrtafelbilder zeigt sich, dass Sittes Gründe für den Rückgriff auf die mehrteilige Bildform vielfältig waren. Auf der einen Seite standen die artistischen Möglichkeiten. Die Dreiteilung gestattete es dem Maler, verschiedene Bereiche eines Themas simultan innerhalb einer Rahmung darzustellen. Kausale Ereignisse werden miteinander in Beziehung gesetzt oder auf diametraler Ebene einander gegenübergestellt.

Ferner hat die Analyse der drei Triptychen gezeigt, dass Sitte das Triptychon als eine monumentale Form erachtete, die für ihn bedeutende Bildideen nachhaltig und allgemeingültig untermauerte und erhöhte; nicht immer bedeutet Erhöhung Sakralisierung. Erst eine genaue Untersuchung der Bildinhalte gibt darüber Aufschluss.

²⁶⁸ Vgl. Bestgen: „Alter Adam“ und „neue Eva“, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 321. Im Folgenden zitiert als: Bestgen: „Alter Adam“ und „neue Eva“.

²⁶⁹ Vgl. Hütt: Liebe, Leidenschaft und Vanitas, S. 21.

Die Bedeutung geistiger Arbeit für einen erfolgreichen Produktionsprozess wurde in der DDR nicht unterschätzt. Man war sich durchaus im Klaren, dass nicht alleine die reine körperliche Arbeit, ohne geistige Inanspruchnahme, die Entwicklung vorantreiben würde. (Vgl. Netzker: Die Gestalt des Arbeiters, S. 334).

Bestgen erkennt in Sittes verstärkter Hinwendung zu dem Triptychonformat die Absicht des Künstlers, die Ideologie des Staates „*pathetisch-feierlich*“ in „Szene“ zu setzen und ihr auf diese Weise Autorität zu verleihen.²⁷⁰ Dem ist zweifelsfrei zuzustimmen. Neben dem *Arbeitertriptychon* (Abb. 33), kann ebenfalls *Liebe* (Abb. 37) als Denkmalsetzung für eine bestimmte gesellschaftliche Idee erachtet werden.

Exkurs: Zum Polyptychon *Unsere Jugend*

Wenngleich es sich bei dem Werk (Abb. 38) um kein Triptychon handelt, soll es in einem Exkurs beleuchtet werden. Die Untersuchung des Polyptychons verdeutlicht auf der einen Seite die Bandbreite an Themen zum sozialistischen Menschenbild, die Sitte in der mehrteiligen Bildform visuell umsetzte. Auf der anderen Seite lässt ein detaillierter Blick auf das Werk Rückschlüsse auf Sittes Motive für einen Rückgriff auf das Mehrtafelbild im Allgemeinen und die vielfältigen Möglichkeiten sowie dessen Bedeutung in seinem gesamten Œuvre zu.

In Bezug auf dieses Gemälde macht Schirmer eine Bemerkung, die entscheidend bei der Beantwortung der Frage „Wieso diese Bildform für dieses Thema?“ hilft, aber generell weitere, über den Aspekt der Erhöhung respektive Sakralisierung gehende künstlerische Motive der mehrteiligen Bildform verdeutlicht. Sie schreibt in einem Katalogbeitrag:

„Vier Tafeln, aufeinander bezogen und jede doch eine Welt für sich, breiten die Hoffnungen und Wünsche, aber auch die Erfahrungen des Künstlers in der sozialistischen Gesellschaft aus.“²⁷¹

Dieses Zitat erfasst zu einem Großteil die Komplexität, die hinter der Wahl der Form steht. Dies gilt ebenfalls in Hinblick auf die bisher analysierten und die noch kommenden Werke. Der Künstler führte innerhalb einer Rahmung verschiedene Sinnbilder aus unterschiedlichen und doch zusammenhängenden privaten sowie öffentlichen Bereichen

²⁷⁰ Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 210.

²⁷¹ Schirmer, Gisela: Gedanken zu Gemälden Willi Sittes, in: Deutsche Kunst und die Wende – Der Maler Willi Sitte. Gemälde und Lithographien aus den 60er Jahren bis heute, hrsg. von der Hochschule für Künste Bremen, Kat. Ausst., Bremen 2001, S. 6. Im Folgenden zitiert als: Schirmer: Gedanken zu Gemälden Willi Sittes.

des Lebens der ehemaligen DDR zusammen.²⁷² Die beiden Außentafeln zeigen zwei wichtige Gebiete der sozialistischen Jugendarbeit: Sport und Bildung.²⁷³ Auf der linken Tafel ist eine junge, zum Sprung bereite Schwimmerin zu sehen. Über dieser Außentafel befindet sich eine weitere schmale Tafel, die dem Betrachter verschiedene Objekte aus dem Metier der sportlichen Betätigung offenbart. Ein Ball, Boxhandschuhe oder ein Basketballkorb weisen auf die unterschiedlichen Sportarten hin, die die Regierung den Jugendlichen offerierte.²⁷⁴

Aber nicht nur den Körper, sondern auch den Geist galt es, wie das Schachspiel (erste, obere Tafel von links) verdeutlicht, zu schulen. Das Element der geistigen Bildung setzt sich weiterhin auf anderen Tafeln des Polyptychons fort. Die rechte Außentafel ist der Bildung gewidmet; ein junger Arbeiter sitzt über Büchern und Schriftstückend sinnierend an einem Tisch. Im Bildvordergrund erkennt der Betrachter eine Auswahl an Büchern und Zeitungen, deren Titel, wie „Europas Jugend kämpft mit uns!“, die Bedeutung und die an die Jugend gestellten Erwartungen demonstrieren. Wie in jedem diktatorischen Staat spielte in der ehemaligen DDR die Ideologisierung der Jugend eine bedeutsame Rolle.²⁷⁵

Vergleichbar mit der linken Seitentafel ist über der äußeren rechten Tafel eine kleine schmale Tafel angebracht, die unterschiedliche Gegenstände aus dem Bereich der künstlerischen und musischen Welt präsentiert. Die aufgeschlagene Zeitung könnte ein Hinweis auf die an die Jugend gerichtete Forderung nach einem politischen und gesellschaftlichen Engagement sein.²⁷⁶

²⁷² Vgl. Hütt, Wolfgang: Willi Sitte (Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin), Dresden 1972, S. 55. Im Folgenden zitiert als: Hütt: Sitte.

²⁷³ Vgl. Schirmer: Gedanken zu Gemälden Willi Sittes, S. 6.

²⁷⁴ Die Förderung sportlicher Aktivitäten spielte in der DDR eine große Rolle. Zu den ausgeübten Sportarten der ostdeutschen Jugend s. Micksch, Jürgen: Jugend und Freizeit in der DDR, Opladen 1972, S. 116-124; s. Walter, Michael: Die Freie Deutsche Jugend. Ihre Funktion im politischen System der DDR (Freiburger Schriften zur Politikwissenschaft, Bd. 7), Freiburg im Breisgau 1997, S. 134-142. Im Folgenden zitiert als: Walter: Die Freie Deutsche Jugend.

²⁷⁵ Vgl. Aurich, E.: „Die FDJ – Helfer und Kampfesreserve der Partei“, in: Einheit, 41, 1986, S. 154-160; vgl. Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland. Proletarier aller Länder, vereinigt euch!, Berlin 1976, S. 66-69.

Zu weiteren Aufgaben und Funktionen der FDJ beziehungsweise der Jugend und Erziehungsideologie der DDR s. Walter: Die Freie Deutsche Jugend; s. Wiegmann, Ulrich: Pädagogik und Staatssicherheit: Schule und Jugend in der Erziehungsideologie und -praxis des DDR-Geheimdienstes, Berlin 2007.

²⁷⁶ Ein wichtiges Leitmotiv des Künstlers war das des politisch aktiven Menschen. (Vgl. Schirmer: Gedanken zu Gemälden Willi Sittes, S. 6).

Hinter dem studierenden Arbeiter auf der rechten unteren Seitentafel – wieder ein Verweis auf die Richtlinien des *Bitterfelder Weges*²⁷⁷ – befinden sich zwei Porträts. Bei dem Mann auf dem linken Bild könnte es sich um den Freiheitskämpfer Patrice Lumumba handeln. In Leipzig wurde dem 1961 verstorbenen Ministerpräsidenten des unabhängigen Kongo im selben Jahr ein Denkmal gebaut.²⁷⁸ Der Zeitpunkt des Todes beziehungsweise der Denkmalsetzung und das Entstehungsjahr des Polptychons sprechen für diese Annahme. Neben dem Porträt des Unabhängigkeitskämpfers befindet sich ein Bildnis von Karl Marx, welches zur Politisierung des Werkes und der ideologisch belasteten Aussageabsicht des Mehrtafelbildes beiträgt. Als Unterstützung dieser These kann eine von Sitte in seiner Autobiographie getroffene Aussage über den Hintergrund des Werkes herangezogen werden. Er schreibt, dass er mit dem Polyptychon seine Überzeugung vom Antikapitalismus als einzig richtigem Weg ausgedrückt habe.²⁷⁹

Weitere für Sitte wichtige, einer funktionierenden glücklichen sozialistischen Gesellschaft zuträgliche Komponenten stellt er auf den beiden inneren Tafeln dar. Links befindet sich eines seiner bevorzugten Motive jener Jahre: der Rufer (Abb. 39, Abb. 40). Diese Figur – hier als Arbeiter²⁸⁰ dargestellt – versinnbildlicht für den Künstler „*ein Leitmotiv des politisch aktiven Menschen*“.²⁸¹ Daneben ein glückliches Liebespaar, im Tanz versunken. Im Zusammenhang mit der Analyse des Triptychons *Liebe* (Abb. 37) wurde die Bedeutung dieses Gefühls im Leben des sozialistischen Menschen bereits deutlich. Der Künstler verarbeitete das Sujet in zahlreichen seiner Gemälde.²⁸²

Am Beispiel des Polptychons *Unsere Jugend* (Abb. 38) wurde erneut bewiesen, dass Sitte die mehrteilige Bildform zur Zusammenführung unterschiedlicher Aspekte eines übergeordneten Themas nutzte; die artistisch konnotierten Motive stehen bei diesem Werk deutlich im Vordergrund. Gleichzeitig profierte der Künstler von einer nachhaltigen Unterstreichung für ihn und den Sozialismus bedeutender Bildinhalte zwecks eines didaktischen Auftrags; hier vor dem Hintergrund der sozialistischen Bildung und Ju-

²⁷⁷ Vgl. Anm. 227.

²⁷⁸ Vgl. <http://www.welt-sichten.org/artikel/1212/neues-lumumba-denkmal> [07.04.2014]; vgl. <http://kreuzer-leipzig.de/2011/02/01/ein-denkmal-und-seine-geschichte/> [07.04.2014].

²⁷⁹ Vgl. Schirmer: *Farben und Folgen*, S. 100.

²⁸⁰ Zur Bedeutung des Arbeiters für Sitte vgl. die am Anfang dieses Kapitels stehende Analyse des *Arbeitertriptychons* (Abb. 33) und die des Triptychons *Brigade Heinicke* (Abb. 34).

²⁸¹ Schirmer: *Gedanken zu Gemälden Willi Sittes*, S. 6.

²⁸² Vgl. Raum: *Sitte*, S. 22.

genderziehung. Die monumentalen Maße²⁸³ der einzelnen Tafeln waren diesem Ansinnen zweifelsfrei zuträglich.²⁸⁴

3.1.1.2 Mehrtafelbilder gegen Faschismus, Imperialismus und Kapitalismus

Während sich die erste Gruppe der Triptychen mit dem sozialistischen Menschenbild befasst, beschäftigte sich Sitte bei den Mehrtafelbildern der zweiten Gruppe in erster Linie mit außenpolitischen Problemen und Vorkommnissen, die den Künstler selbst, aber auch die Gesellschaft erschütterten. Rehberg weist in einem Beitrag des Ausstellungskataloges *Ikarus* darauf hin, dass die Künstler „konkret erfahrene Krisen und verzweifelte geschichtliche Situationen zu ihrem Gegenstand machten“.²⁸⁵

In dieser Hinsicht spielen das vom Regime favorisierte Genre *Historienbild* und der Begriff der *Erberezeption* eine wichtige Rolle. Die Partei hatte es sich zum Ziel gesetzt, die gesamte deutsch-deutsche Gesichte durch eine eigenständige sozialistische Kultur zu ersetzen und sich eine eigene nationale Vergangenheit zu erschaffen.²⁸⁶ Historische Begebenheiten, die in ihren Augen den Freiheitskampf des Volkes gegen die Ausbeutung der Oberschicht symbolisierten wie die Bauernkriege des Mittelalters, die Revolution von 1848 oder die Novemberrevolution 1918, sollten die Künstler in ihrem Schaffen beeinflussen.²⁸⁷ So beschäftigte sich auch Sitte mit zeitgenössischen geschichtlichen Gegebenheiten, die seiner Ansicht nach moderne Formen des Freiheitskampfes und der Revolution bedeuteten.

²⁸³ Zu den Maßen der behandelten Triptychen von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke s. Abbildungsnachweis.

²⁸⁴ Vgl. Hütt: Sitte, S. 55.

²⁸⁵ Rehberg, Karl-Siegbert: Apotheose des Schreckens. Leipziger Geschichtsbilder, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 262.

²⁸⁶ Vgl. Thomas: Kunst in Deutschland, S. 287.

²⁸⁷ Vgl. Norden, Albert: Fragen des Kampfes gegen den Imperialismus (Vorträge im Parteilehrjahr der SED 1971/1972), Berlin 1972, S. 24. Im Folgenden zitiert als: Norden: Fragen des Kampfes gegen den Imperialismus.

3.1.1.2.1 Triptychen als Stellungnahme im Kontext des Kalten Krieges

Das Triptychon *Höllenstein in Vietnam* (Abb. 41) und das etwas später entstandene triptychon angelegte Polyptychon *Son My* (Abb. 42) können unter dieser Überschrift als Beispiele angeführt werden. Sie thematisieren das vom Westen, im Speziellen von den USA, an den Vietnamesen ausgeübte Verbrechen. Ferner verdeutlichen sie eindrucksvoll das Leid der Bevölkerung und die diesem Stellungskrieg zum Opfer gefallenen Menschen.²⁸⁸

Hütt schreibt über das Polyptychon *Son My* (Abb. 42), dass lediglich in der Predella die Opfer gezeigt werden.²⁸⁹ Diese Formulierung erscheint unglücklich gewählt. Nicht nur die Toten in der Predella verweisen auf das Massaker in dem südvietnamesischen Dorf. Im Besonderen die ausdrucksstarke Darstellung der jungen Frau rechts außen wirkt viel packender und bewegender als die Toten in der Predella. Sie sind von all den Qualen erlöst, denen die Lebenden noch ausgesetzt sind. Der Betrachter kann die Seelenqual, den Schmerz der Frau fast spüren. Der gesamte Bildraum wird von dem Leid dieser Figur und einer zweiten im Hintergrund eingenommen. Das schmerzverzerrte Gesicht, die Tränen, der zu einem Schrei der Verzweiflung aufgerissene Mund und die ausdrucksstarken Hände – einmal in einer Geste des Leids ans Kinn gepresst und einmal als Geste der Wut, Verzweiflung und des Hasses zur Faust²⁹⁰ geballt – zeugen von den unendlichen Grausamkeiten, die die Frau sehen und ertragen musste.²⁹¹

Auf der linken unteren Außentafel des Polyptychons *Son My* sind zwei junge Männer abgebildet, von denen der vordere von einer außerhalb des Bildraumes befindlichen Person den Gurt seines Helmes zugezogen bekommt. Vermutlich handelt es sich um vietnamesische Soldaten, die auf den Kampf vorbereitet werden. Es sind fremde, über-

²⁸⁸ Vgl. Drei, S. 136; vgl. Hütt: Sitte, S. 107; zu den Verbrechen der USA in Südvietnam s. Greiner, Bernd: Krieg ohne Fronten. Die USA in Vietnam, Hamburg 2007.

²⁸⁹ Vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 38.

²⁹⁰ Generell spielte die geballte Faust – neben dem 1. Mai und den roten Fahnen – im Rahmen der Arbeiterbewegung eine bedeutsame Rolle. Sie symbolisiert seit der Weimarer Republik den „proletarisch-revolutionäre[n] Zeremonial-Gruß“. (Korff, Gottfried: Rote Fahnen und geballte Faust. Zur Symbolik der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung, hrsg. von Dietmar Petzina, Essen 1986, S. 29f).

²⁹¹ Die Augenzeugin Ha Thi Quy des Massakers von My Lai berichtet: „Sie trieben die Menschen in den ausgetrockneten Kanal und feuerten auf sie. Auch mein Kind wurde getötet. Irgendwann verlor ich das Bewusstsein. Als ich wieder zu mir kam, lag ich auf dem Boden des Kanals, um mich herum nur Leichen. Ich hatte große Schmerzen im Bein, mein Kopf war mit Schlamm und Blut verschmiert, die sich wie eine Mütze verkrustet hatten. Auch meine Füße waren voller Blut, es floss wie Wasser. [...] Ich bin nur ein einfacher Mensch und weiß gar nicht, was das sind – die Amerikaner. Ich weiß nur: Sie haben mein Kind getötet.“ (Schneider, Wolfgang: Apokalypse Vietnam. Das Buch zur Fernsehserie des MDR, Hamburg 2001, S. 164f).

dimensionierte Hände, die dem Mann sein Schicksal aufzwingen und ihn zum Soldaten „machen“. Aufrecht lässt der junge Mann die Prozedur über sich ergehen. Einzig die Augen zeugen von den Schattenseiten, von der im Inneren verborgenen Angst vor dem Ungewissen und einer tiefen Traurigkeit. In der Predella dann die Menschen, die nicht mehr kämpfen können und nicht mehr leiden müssen. Wie zum Trotz, noch über den Tod hinaus, hat einer der Männer die Hand zur Faust geballt. Dieses Zeichen des Widerstandes und Kampfgeistes setzt sich in der über alle anderen Tafeln dominierenden Mitteltafel fort. Über den Gräbern, über den Opfern des Massakers

*„erhebt sich – [als, Anm. d. Verf.] Sinnbild der Solidarität und der geballten Kraft der Arbeiterklasse – eine Pyramide von Fäusten, um das USA-Banner herabzureißen“.*²⁹²

Sitte verdeutlicht dem Betrachter hier auf drastische Weise die zwei Seiten des Kampfes. Die unteren Seitentafeln zeigen *„die Kampfbereitschaft und [das, Anm. d. Verf.] Leid der Bevölkerung“*.²⁹³ Auf den beiden oberen Seitentafeln stellt der Künstler den gesichtslosen Feind mit unzähligen auf den Betrachter gerichteten Maschinengewehrläufen und das zum Teil verzerrte, sich zu abstrakten Formen auflösende Gesicht von Präsident Johnson dar. Schirmer weist darauf hin, dass diese Figur die Kriegshetze der Medien symbolisiere; die Verzerrung der vornehmlich oberen Gesichtshälfte mit den Augenpartien unterstreicht die Verblendung der Aggressoren durch die eigenen Medienberichte.²⁹⁴ Der These Schirmers ist zwar aus Sicht der Verfasserin zuzustimmen, dennoch handelt es sich bei dem Mann nicht um einen beliebigen Nachrichten- oder Regierungssprecher, sondern um den zu dieser Zeit „mächtigsten Mann der Welt“, Präsident Johnson (s. Glaskuppel der Mitteltafel Abb. 41). Der amerikanische Präsident ist der Oberbefehlshaber des Militärs. Er ist es, der endgültig den Kriegseintritt oder Kriegsbeginn befiehlt und diesen vor der Öffentlichkeit zu legitimieren hat. Aus Sicht des Künstlers muss es eben jener Mann gewesen sein, der ganz vorne in der Ereigniskette stand.

Aufgrund der Tatsache, dass Sitte die gegnerischen amerikanischen Soldaten anonymisierte und sie lediglich auf waffentragende gesichtslose Hüllen reduzierte, nimmt er

²⁹² Epochenbilder, S. 72.

²⁹³ Vgl. Schirmer: Gedanken zu Gemälden Willi Sittes, S. 9.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

auch dem Betrachter die Möglichkeit, den imperialistischen Feind als Mensch mit Gefühlen, als Persönlichkeit wahrzunehmen. Nur den Opfern hat er ein Gesicht gegeben, mit ihnen soll der Betrachter fühlen, ihnen soll er in die Seele blicken – nicht den mordenden Soldaten und nicht dem Präsidenten. Augen, so heißt es im Volksmund, sind die Spiegel zur Seele – Sitte stellt den Feind ohne Augen dar, also ohne Seele?! Zwar haben die Amerikaner großes Leid über das Gebiet Son My und Dörfer wie My Lai gebracht, aber der Widerstand gegen die Invasoren bleibt ungebrochen. Die geballten Fäuste zeugen von dem Willen, dem vom Westen heraufbeschworenen Martyrium ein Ende zu setzen und vom ersehnten Sieg der Arbeiterklasse über den in den Augen des Malers imperialistischen Feind.²⁹⁵

Welch eine Bildform hätte dieser Aussageabsicht mehr Autorität und Nachhaltigkeit verleihen können, als die eines monumentalen triptychonal angelegten Polyptychons? Sitte adaptierte eindeutig den Aufbau eines Altarretabels mit subordinierender Gliederung: hervorgehobene Mitteltafel, zweifach gefelderte Seitentafeln, Predella. Die Entscheidung für diese Art von bewusstem Rückgriff verweist auf eine sinnbildhafte Erhöhung und parallel auf eine Sakralisierung der Darstellung. Sitte hob seine Aussageabsicht – Kampf gegen Imperialismus und Militarismus – auf eine nicht mehr anfechtbare, über allem stehende Ebene. Er ließ den Inhalt seines Polyptychons zu einer allgemeingültigen Wahrheit²⁹⁶ werden; ähnlich verhält es sich mit den Altarretabeln des Mittelalters.²⁹⁷ Im Gegensatz zu mittelalterlichen Altarretabeln malte Sitte jedoch nicht das Heilsgeschehen, sondern vielmehr ein „Unheilsgeschehen“ und schuf auf diese Weise einen Negativ-Altar.²⁹⁸ Es gilt vor dessen Anblick nicht mehr andächtig zu verweilen. Der Betrachter soll erschüttert vor dem Gezeigten innehalten und die Wucht der Bildaussage, unterstützt durch die monumentale Form, auf sich wirken lassen.

²⁹⁵ Vgl. Epochenbilder, S. 72; vgl. Hütt: Sitte, S. 107.

²⁹⁶ Zu diesem Aspekt über die grundsätzlichen Funktionen von Triptychen schreibt Hammer: „*Das Triptychon verlangt nach Zusammenfassung, Konzentration und Allgemeingültigkeit.*“ (Hammer: Triptychon I, S. 540).

²⁹⁷ Vgl. Scheja, Georg: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald (Mathis Gothart Nithart), Köln 1969, S. 22. Im Folgenden zitiert als: Scheja: Isenheimer Altar.

²⁹⁸ Im Zusammenhang mit Dix' *Kriegstriptychon* (Abb. 43) spricht Lankheit von einem „*negativen Altar*“. (Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 68). Diese Begrifflichkeit lässt sich im oben erläuterten Kontext auch auf das triptychonal angelegte Polyptychon von Sitte übertragen.

Während auf dem Mehrtafelbild *Son My* (Abb. 42) nicht die grauenhaften Ereignisse des Massakers selbst abgebildet werden,²⁹⁹ konfrontiert der Künstler den Betrachter bei dem Dreitafelbild *Höllenstein in Vietnam* (Abb. 41) direkt mit den Kampfhandlungen beziehungsweise Morden. Angeregt zum Malen dieses *Epochenbildes*³⁰⁰ wurde Sitte nach einem Besuch in der Alten Pinakothek in München. Dort besichtigte er mit befreundeten Kollegen unter anderem Rubens *Höllenstein der Verdammten* (Abb. 45), was ihm nach eigenen Angaben als Inspirationsquelle bei der Fertigung des Triptychons diente.³⁰¹ Der Titel des Werkes bedeutet eine Anspielung auf das Schicksal, das sich Sitte für die imperialistisch-kapitalistischen Amerikaner erhoffte: den Sturz in die Hölle.³⁰² Der Vietnamkrieg rief als Stellungskrieg des amerikanisch-russischen Verhältnisses weltweit heftige Reaktionen hervor und die Bürger der ehemaligen DDR bezogen, wie in diesem Fall Sitte, Position gegen den in ihren Augen westlichen imperialistischen Feind.³⁰³

Die Mitteltafel des Triptychons „zeigt eine Synopsis aus US-amerikanischer Kriegsmaschinerie, nationalsozialistischem Terror und bundesrepublikanischer Aufrüstungspolitik“.³⁰⁴ Nackte stürzende Leiber, Tod, Qual und darin verwoben die Befehlshaber wie Präsident Johnson, sicher unter einer Glasglocke, der südvietnamesische Diktator Ky oder der für die Seite des „Bösens“ (Imperialismus, Militarismus des Westens) betende Kardinal Spellman.³⁰⁵ Im Gegensatz zu *Son My* (Abb. 42) separierte der Künstler auf diesem Dreitafelbild nicht die Opfer von den Tätern. Sitte vernetzte innerhalb der Mit-

²⁹⁹ Vgl. Hütt: Sitte, S. 107.

³⁰⁰ Unter anderem ist Willi Sittes Gemälde *Leuna 1921* (Abb. 44) entstehungsprägend für die Bezeichnung *Epochenbild*. Die Darstellung jenes „Typus von simultaner und montierter Darstellung, der bald die – sicherlich ungenaue – Bezeichnung ‚Epochenbild‘ erhielt, weil diese Art zu gestalten auf die Verbildlichung großer, epochentypischer und epochemachender gesellschaftlicher Vorgänge angewandt bzw. gerade für diese erfunden wurde“. (Feist, Peter: Auf dem Weg zu einem neuen Realismus – Persönliche Bemerkungen, in: Willi Sitte. *Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, hrsg. vom Ministerium für Kultur, Kat. Ausst., Berlin 1986, S. 10).

³⁰¹ Vgl. Schirmer: *Farben und Formen*, S. 125.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Vgl. Lang: *Malerei und Graphik in der DDR*, S. 99.

³⁰⁴ *Drei*, S. 136.

Sitte stellt auf der Mitteltafel nicht nur den vom sozialistischen Standpunkt aus betrachteten amerikanischen Feind dar (Vertreter hierfür ist Präsident Johnson), sondern auch weitere „Symbole/Figuren des Bösen“, wie beispielsweise Nazi-Hakenkreuze, Ludwig Erhard, Konrad Adenauer und Franz Josef Strauß (Verbündete der Amerikaner), sondern auch den südvietnamesischen Machthaber Nguyen Cao Ky, über der Glaskuppel positioniert und in Anlehnung an seine Hitler-Verehrung mit dem von diesem gestifteten Ritterkreuz in seiner linken und einem Kreuz in seiner rechten Hand. (Vgl. *Epochenbilder*, S. 66; vgl. Hütt: Sitte, S. 96f).

³⁰⁵ Vgl. Hütt: Sitte, S. 96f.

teltafel die unterschiedlichen Faktoren und sich einander gegenüberstehenden Gruppen zu einem gesellschaftlichen und politischen System.³⁰⁶

Wie bei *Son My* (Abb. 42), zeugen desgleichen die Seitentafeln des *Höllenssturzes in Vietnam* (Abb. 41) vom Widerstand gegen die Invasoren. Eine nackte brennende, den Maschinengewehren und dem Napalm zum Opfer fallende Vietnamesin nimmt den Bildraum der linken Außentafel ein.³⁰⁷ Im Toteskampf streckt sie dem Betrachter die Arme entgegen. Auf den ersten Blick mag diese Geste hilfeschend erscheinen, doch bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass die Hände der Frau zu Fäusten³⁰⁸ geballt sind. Die Hände des trommelnden vietnamesischen Soldaten der rechten äußeren Tafel schließen sich so fest um die Stäbe, dass die Knöchel hervortreten und es den Anschein hat, als wolle er sie zerquetschen. Die zu Fäusten geballten Hände, die Größe der Figuren und der Akt des Trommelns zeugen vom Widerstandswillen der Figuren. Im Ausstellungskatalog *Drei. Das Triptychon in der Moderne* heißt es zutreffend:

„[Die beiden Figuren auf den Außentafeln, Anm. d. Verf.] sind zugleich Opfer, Ankläger und Überwinder einer bestialischen Kriegsmaschinerie, deren unausweichlichem Abwärtssog sie sich heldenhaft entgegenstemmen und auf die sie ihr Totenlied anstimmen.“³⁰⁹

Allerdings stimmt der Trommler weniger ein Totenlied an. Vielmehr, wie auch Hütt konstatiert, ist es ein Aufruf an die Menschen, sich der Verbrechen der Amerikaner bewusst zu werden und gegen das auf der Mitteltafel Gezeigte vorzugehen.³¹⁰

Sitte nutzte bei dem Triptychon *Höllenssturz in Vietnam* (Abb. 41) die Bildform zur Steigerung des Ausdrucks und zur Verdeutlichung des für ihn bedeutsamen Credo: Kampf gegen Militarismus und Imperialismus.³¹¹ Gleichzeitig gelang es ihm, mithilfe der mehrteiligen Bildform verschiedene Komponenten eines Themas simultan aufzubereiten und einander gegenüberzustellen. Obwohl die Wirkung und Ausdruckskraft der Mitteltafel zweifelsfrei bereits per se beeindruckend und erschütternd ist, offenbaren die

³⁰⁶ Vgl. *Drei*, S. 136f.

³⁰⁷ Vgl. Hütt: *Sitte*, S. 97.

³⁰⁸ Vgl. *Anm.* 290.

³⁰⁹ *Drei*, S. 136.

³¹⁰ Vgl. Hütt: *Sitte*, S. 97.

³¹¹ Vgl. Bestgen: *Altäre ohne Gott?*, S. 207.

Seitentafeln einen weiteren Blick auf das Geschehen, der zwar erschreckend ist, aber gleichzeitig hoffnungsgebend sein soll.³¹²

3.1.1.2.2 Die Bedeutung der Predella am Beispiel von Mehrtafelbildern zum Thema des Zweiten Weltkrieges

Außenpolitische Themen aus der Zeit des Kalten Krieges und die jüngste deutsche Geschichte betreffende Ereignisse waren Sitte ein Anliegen. Bei den Mehrtafelbildern *Lidice* (Abb. 4), *Memento Stalingrad* (Abb. 32) und *Die Überlebenden* (Abb. 46) sind es geschichtlich ein paar Jahrzehnte zurückreichende Geschehnisse rund um den Zweiten Weltkrieg und die Verbrechen der Nationalsozialisten, die der Künstler in diese Bildform einkleidete. Sitte hatte den Zweiten Weltkrieg aktiv als Soldat erlebt und die Grausamkeiten des Kriegsalltags persönlich erfahren.³¹³

Aufgrund seiner tschechischen Wurzeln und familiären Verbindungen nach Lidice stand ihm das Schicksal der Menschen besonders nahe.³¹⁴ Die Auseinandersetzung mit diesem Massaker der SS galt in der ehemaligen DDR als singulär.³¹⁵ Den entscheidenden Impuls für die Entstehung des Werkes gab eine Reise des Künstlers nach Tschechien, wo er den Ort Lidice besuchte und sich dort mit Filmaufnahmen konfrontiert sah.³¹⁶ Ab dem Jahre 1956 entstanden zahlreiche Zeichnungen, die mit dem Massaker von Lidice in Zusammenhang stehen.³¹⁷ Im Gegensatz zum vollendeten Werk, welches heute ver-

³¹² Vgl. Anm. 310; vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 38; vgl. Hütt: Sitte, S. 97; vgl. Schirmer, Gisela: Umdeutung christlicher Motive im Dienst der Gesellschaftskritik bei Willi Sitte, in: Kunst und Politik, 14, 1999, S. 73.

³¹³ Nach seiner Einziehung zum Kriegsdienst wurde Sitte nach Russland geschickt, wo er sich selbst ein Bild vom Alltag an der Front machen konnte und gleichzeitig Zeuge der von der SS an Juden und Zwangsarbeitern verübten Verbrechen wurde. (Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 19f).

³¹⁴ Vgl. Schirmer: Lidice, S. 107.

³¹⁵ Vgl. Gillen: Feindliche Brüder?, S. 168.

³¹⁶ Ebd.

Nach der Fertigstellung stieß das Werk auf großen Protest bei den Kulturfunktionären und Alfred Kurella forderte die Übermalung der Stellen, die sich als Picasso-Einflüsse offenbarten. Der Künstler widersetzte sich jedoch den halsstarrigen Vorschriften der Partei und folgte seinen Vorstellungen von einem offeneren, moderneren Sozialistischen Realismus. (Vgl. Peters/Prügel: Das Erbe des kritischen Realismus, S. 69; Schirmer: Gisela: Zum Selbstverständnis eines sogenannten „Staatskünstlers“, S. 9).

³¹⁷ Auch in Hinblick auf andere Themenkomplexe wie der *Hochwasserkatastrophe am Po II* (Abb. 47) oder dem *Höllenssturz in Vietnam* (Abb. 41) fällt auf, dass Sitte sich sehr intensiv mit dem jeweiligen Thema auseinandersetzte. Es entstanden jeweils zahlreiche Skizzen, Zeichnungen und Vorstudien. Aber auch Gemälde wie beispielsweise *Rufende Frauen* (Abb. 48) stehen in direktem Zusammenhang mit

schollen ist, zeigen eine Studie und ein Kompositionsentwurf erschreckendere Szenen des Massakers (Abb. 49, Abb. 50). Hütt bemerkt zutreffend, dass Sitte das Geschehen in seinen Vorzeichnungen und Gemälden rund um dieses Thema „als das auf[faßte], was es war: ein blutiges Gemetzel“.³¹⁸ Das Mehrtafelbild zeigt hingegen die Momente nach der Tat. Die Predella gibt einen Ausschnitt aus dem Massengrab wieder – verrenkte und übereinandergestapelte Tote. Auf der rechten Seitentafel erkennt man vor dem brennenden Dorf die SS-Schergen. Scheinbar völlig entspannt pausieren die Männer an dem Ort des Geschehens. Die auf der linken Tafel abgebildete Frau steht für alle weiblichen Dorfbewohner, die Ravensbrück überlebten und nach dem Ende des Krieges in das neu errichtete Lidice zurückkehrten.³¹⁹ Jutta Schmidt kritisiert die Passivität der Darstellung, die ihrer Ansicht nach durch die scheinbar vor Trauer erstarrte weibliche Figur der linken Tafel noch betont wird.³²⁰ Ferner vertritt sie die Auffassung, dass die Täter der rechten Bildtafel in einer Art Harmlosigkeit erscheinen und daher beim Betrachter keinerlei nennenswerte Aggressionen auslösen.³²¹ Diesen Aussagen ist aus mehreren Gründen nicht zuzustimmen: Die weibliche Figur büßt ungeachtet ihrer erstarrten Sitzposition keinerlei Wirkung ein. Ein Blatt Papier – vielleicht das Bild ihres Mannes oder Sohnes – fest an ihre Brust gedrückt, starrt sie voller Trauer in die Ferne. Und es ist eben genau dieser persönliche Moment des tiefen Kammers, der die tragische Wirkung des Geschehens und der Überlebenden noch einmal steigert. Die Bilder im Hintergrund erinnern an die unzähligen Opfer des Massakers.³²² Trotz dieser von Tod, Mord und Trauer geprägten Szenerie, gibt Sitte dem Betrachter einen Hoffnungsschimmer mit auf den Weg. Ungeachtet aller Gräueltaten, die die Menschen des tschechischen Dorfes ertragen mussten, haben ihre Mörder es nicht geschafft, jegliches Leben auszulöschen. Die auf der linken Tafel abgebildeten Blumen erheben sich über den Gräbern der Toten

Lidice (Abb. 4). (Vgl. Sehrt, Hans-Georg: Neubeginn – Suche – allmähliche Anerkennung 1947-1963/1964, in: Willi Sitte. 28. Februar 2006 – 85. Geburtstag, hrsg. von der Willi-Sitte-Galerie Merseburg, Kat. Ausst., Merseburg 2006, S. 8f. Im Folgenden zitiert als: Sehrt: Neubeginn; vgl. Schirmer: Zum Selbstverständnis eines sogenannten „Staatskünstlers“, S. 9).

³¹⁸ Hütt: Sitte, S. 39.

Die Arbeiten rund um *Lidice* (Abb. 4) hängen eng mit Sittes Werk *Massaker II* (Abb. 51) sowie den dazugehörigen Studien (Abb. 49) zusammen. In dieser Zeit beschäftigte sich Sitte, vermutlich auch angeregt durch seine Reise nach Lidice, mit dem Themenkomplex der Massenerschießungen. (Vgl. Kunstverein Hamburg (Hrsg.): Willi Sitte. Gemälde und Zeichnungen 1950-1974, Kat. Ausst., Hamburg 1975, S. 24. Im Folgenden zitiert als: Sitte 1950-1974). Die Werke sind, wie auch das Gemälde *Rufende Frauen* (Abb. 48), als direkte Vorarbeiten zu *Lidice* (Abb. 4) zu sehen. (Vgl. Sehrt: Neubeginn, S. 9).

³¹⁹ Vgl. Schirmer: *Lidice*, S. 113; vgl. Schirmer: *Farben und Folgen*, S. 76.

³²⁰ Vgl. Schmidt: *Triptychen von Willi Sitte*, S. 10.

³²¹ Vgl. ebd., S. 8.

³²² Vgl. Schirmer: *Lidice*, S. 113.

und symbolisieren auf diese Weise den Keim neuen Lebens.³²³ Des Weiteren weist Schirmer darauf hin, dass es sich bei den Gewächsen um Rosen handelt, die einen Hinweis auf den im Jahre 1955 eröffneten *Garten des Friedens und der Freundschaft* geben.³²⁴

Doch nicht nur in Bezug auf die weibliche Figur, sondern ebenfalls hinsichtlich Schmidts Aussage über die Soldaten³²⁵ ist eine andere These zu vertreten. Gerade durch diese in ihren Augen harmlos wirkende Pausensituation entfaltet die Darstellung ihre gesamte Wirkung und Kraft. Hütt bemerkt hierzu:

„Der Vorgang wird verfremdet, indem Banalitäten mit dem Ernst der Situation in eine unerwartete Verbindung gebracht werden. Auf diese Weise läßt sich mit brutaler Unmittelbarkeit die Gefühllosigkeit der Mörder ihren Opfern gegenüber zeigen.“³²⁶

Obwohl Sitte auf der Endfassung nicht den Moment des „blutige[n] Gemetzel[s]“³²⁷ malte, bedeutet das nicht, dass diese ausgewählte Situation beim Betrachter keine starken Emotionen hervorruft. Wie Hütt schreibt, ist es eben gerade dieser Moment der völligen Ruhe und Entspannung, der Entsetzen entfacht. Während die Soldaten nach getaner „Arbeit“ pausieren und wie für eine Kamera posieren, brennt das Dorf lichterloh. Im Hintergrund erkennt man eine Hand, die hilfeschend aus einem der in Flammen stehenden Häuser greift und quasi nach Hilfe „ruft“. Doch die SS-Männer haben ihren Taten längst den Rücken zugewendet und nach einer Zigarette und einem Foto als Andenken kämpfen und morden sie weiter.

Die Soldaten wirken schematisiert, anonymisiert; prägnante Gesichtszüge sind nicht auszumachen.³²⁸ Schirmer konstatiert, dass der Künstler auf diese Weise den Fokus auf das Handeln beziehungsweise die Auswirkungen der Taten legte und weniger auf die

³²³ Vgl. Lau, Maria: Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog, Frankfurt am Main 2011, S. 333. Im Folgenden zitiert als: Lau: Die Picasso-Rezeption.

³²⁴ Schirmer: Lidice, S. 113.

„Im Juni 1955 wurde der Garten des Friedens und der Freundschaft festlich eröffnet. Den Anstoss zu diesem Garten gab der englische Arzt Barnett Stross, Mitglied der Bewegung ‚Lidice shall live‘. Man spendete für diesen Garten 29 000 Rosenstöcke und Rosensträucher aus aller Welt. Die Rose wurde zum Symbol der neuen Gemeinde Lidice.“ (http://www.lidice-memorial.cz/to2000_de.aspx [13.11.2012]).

³²⁵ Vgl. Anm. 322.

³²⁶ Hütt: Sitte, S. 39.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. Schmidt: Triptychen von Willi Sitte, S. 8.

Persönlichkeiten³²⁹ – die Männer sind ergo auswechselbar; sie stehen für unzählige andere SS-Soldaten, die vergleichbare Gräueltaten begangen haben. Ähnlich wie im Falle des Polyptychons *Son My* (Abb. 42) entindividualisiert Sitte die Täter und gibt nur den Opfern ein Gesicht.

Hinsichtlich der Wahl der Bildform kritisiert Schmidt, dass die von Sitte gewählte Form der Hauptaussage dieses Themas (Kampf gegen den Faschismus) in keinster Weise gerecht wird.³³⁰ Doch der Künstler kreierte hier, entgegen Schmidts Behauptung, keine reine Gegenüberstellung von „Gut“ und „Böse“, von „Ursache“ und „Wirkung“.³³¹ Zweifelsohne eignet sich die zweiteilige Form zur Konfrontation und zum Vergleich gegensätzlicher Thematiken. Doch Sitte hob, was Schmidt nicht erkennt, diese einseitige Gegenüberstellung durch das Hinzufügen einer bildbestimmenden Predella ein Stück weit auf. Wenn auch nicht wie bei einem Triptychon, so durchbricht die großformatige dritte Tafel ein Stück weit das zweiteilige System respektive die antithetische Situation, die den Diptychen zu eigen ist.³³² Des Weiteren moniert Schmidt an dem Werk, dass das Gemälde keine Aussage darüber mache, *„daß die ‚Wirkung‘ wieder zur Ursache einer entgegenwirkenden Handlung wird – bei ‚Lidice‘ gegen den Faschismus“*.³³³ Doch Sitte erweckte die überkommenen Aufgaben von Triptychen und Diptychen zu neuem Leben und gestaltete die diesen Bildformen innewohnenden Eigenheiten um, indem er eine neue Komposition der Tafeln erschuf.³³⁴ Wie Michel zutreffend konstatiert, erstellte Sitte wichtige Sinnbezüge innerhalb der drei Tafeln und kreierte ein komplexes Bezugssystem, das über eine simple Gegenüberstellung von „Gut“ und „Böse“ hinausgeht.³³⁵ Innerhalb einer Rahmung sind drei unterschiedliche Aspekte des Massakers dargestellt. Es entstand ein komplexes Wechselspiel von Leben, Tod und Weiterleben, von verschiedenen Ursachen, Sinnzusammenhängen, inhaltlichen Bezügen und Wirkungen innerhalb eines dreiteiligen Bildsystems.

³²⁹ Vgl. Schirmer: *Lidice*, S. 108.

³³⁰ Vgl. Schmidt: *Triptychen von Willi Sitte*, S. 11.

³³¹ Vgl. Schirmer: *Lidice*, S. 108; vgl. Schmidt: *Triptychen von Willi Sitte*, S. 11.

³³² Vgl. Ullrich: *Autoritäre Bilder*, S. 16.

³³³ Schmidt: *Triptychen von Willi Sitte*, S. 11.

³³⁴ Vgl. Michel, Peter: *Zeitsprünge – und ein Kontinuum. Gedanken zum Politischen im Werk Willi Sittes*, in: *Das Sitte-Verbot. Katalog (k)einer Ausstellung. Zum 80. Geburtstag Willi Sittes. Texte. Bilder. Dokumente*, hrsg. von Horst Kolodziej und Wolfgang Richter, in: *Icarus. Zeitschrift für soziale Theorie und Menschenrechte. Sonderheft*, 21, 2001/1, S. 25.

³³⁵ Vgl. ebd.; vgl. Schmidt: *Triptychen von Willi Sitte*, S. 11.

Bei genauerer Betrachtung der Predella lässt sich diese Dreiteilung zu Gunsten eines visuellen Empfindens von einer Vierteilung ersetzen. Das senkrecht verlaufende Element befindet sich jedoch nicht parallel unter der Trennlinie der beiden oberen Tafeln, sondern nach rechts versetzt. Durch dieses Ungleichgewicht gelang es dem Maler, die Spannung innerhalb des Werkes zu steigern und die Bildwirkung zu erhöhen. Die ebenfalls daraus resultierende Unruhe innerhalb der Tafel wird durch weitere sich im Hintergrund befindende Balken, um die sich verschachtelt und verdreht die Gliedmaßen der Opfer legen, verstärkt. Auf diese Weise lenkt Sitte das Auge des Betrachters immer wieder hin zur Predella, so dass diese nicht hinter den, traditionell gesprochen, Haupttafeln des Werkes zurücktritt.

Ähnlich wie im Falle von *Lidice* (Abb. 4), handelt es sich bei *Memento Stalingrad* (Abb. 32) nicht um ein Diptychon im herkömmlichen Sinne. Erneut hob Sitte durch das Hinzufügen einer Predella eine rein antithetische Situation auf. Im Gegensatz zu *Lidice* (Abb. 4) vergrößerte der Künstler die Predella gegenüber den beiden anderen Tafeln. Rechts über den Opfern, die mit beeindruckender Präsenz den gesamten Bildraum dominieren, thront selbstgefällig einer der befehlenden Offiziere. In sicherem Abstand zum Geschehen plant er bei einer Zigarre und einem Glas Wein das weitere Vorschreiten der Armee. Dass unzählige Tote den Weg zu seinem Erfolg „pflastern“, ist hierbei nicht von Bedeutung; nur seine Abzeichen zählen. Das Blut der Opfer (die Blutlache im Bildhintergrund), das den gleichen Rotton aufweist, wie der Kragen und die Ärmelaufschläge der Uniform, können als Symbol dieses „Verbrechens“ angesehen werden. Auch wenn der Offizier die Soldaten nicht persönlich ermordet hat, klebt dennoch Blut an seinen Händen. Es sind Einberufungsbescheide, wie derjenige, den der junge Mann auf der linken Tafel in seinen Händen hält, die ihn zum Täter machen. Für die Ziele des Feldzuges geht der Offizier über Leichen, symbolisch anhand der Tatsache erkennbar, dass er im Bild über den Toten in der Predella thront. Stirbt ein Soldat, so wird ein neuer an die Front eingezogen.

Zweifelsfrei erscheint es durchaus stimmig, dass Sitte die Toten in der Predella situierte. Demungeachtet ordnet sich die Predella nicht den beiden Haupttafeln unter, wie es im Falle mittelalterlicher Triptychen in der Regel geschieht. Es ist in erster Linie die Größe dieser Tafel und die zuvor beschriebene Präsenz der Darstellung, die ein Zurücktreten im gesamten Bildgefüge verhindert. Bei diesem Gemälde und bei *Lidice* (Abb. 4)

spricht Hammer der „*Predella die Funktion der subordinierenden, symmetrisch ordnenden Mitteltafel*“ zu.³³⁶ Wenn die Predella auch gleichwertig in das dreiteilige System verklammert ist, so nimmt sie entgegen Hammers Ansicht nicht den hervorgehobenen Rang einer Mitteltafel ein. Die Mitteltafel eines Triptychons mit subordinierender Gliederung tritt gegenüber den sie ergänzenden Seitentafeln hervor. Der darauf abgebildete Inhalt dominiert gegenüber den Themen der Außenflügel. Weder bei *Lidice* (Abb. 4) noch bei *Memento Stalingrad* (Abb. 32) ist von einer Vorrangstellung des in der Predella Gezeigten gegenüber den anderen beiden Tafeln zu sprechen. Es entstand vielmehr, wie zuvor erläutert, jeweils ein thematisch und kompositionell eng zusammenhängendes, miteinander im Dialog stehendes dreiteiliges Bildgefüge. Die Darstellung auf der rechten Seitentafel von *Memento Stalingrad* (Abb. 32) würde beispielsweise ohne die monumentale Predella nicht diese tragische Bildaussage erreichen. Und auch die linke Tafel mit dem jungen Soldaten, der vermutlich seinen Einberufungsbescheid in den Händen hält und seine unter ihm liegenden toten Kameraden auf Befehl des links von ihm befindlichen Kommandanten an der Front ersetzt, steht so in einem engen Sinnzusammenhang mit den zwei anderen Tafeln.

Durch das Hinzufügen von mit-bildbestimmenden Predellen hat Sitte folglich die einem Diptychon ursprünglich zugrunde liegende rein antithetische Funktion aufgeweicht.³³⁷ Inwieweit man bei den beiden Werken überhaupt von Diptychen sprechen kann, bleibt daher fraglich.

Des Weiteren spielt die Predella bei dem Mehrtafelbild *Die Überlebenden* (Abb. 46) eine dominierende Rolle. Vergleichbar mit den zuvor entstandenen Werken (Abb. 4, Abb. 32), tritt die Predella nicht hinter den anderen Tafeln zurück. Sowohl bei *Lidice* (Abb. 4) als auch bei *Memento Stalingrad* (Abb. 32) und *Die Überlebenden* (Abb. 46) unterläuft die Predella in der Länge alle zwei beziehungsweise drei Tafeln des entsprechenden Werkes. Bezüglich der Höhe, speziell im Falle von *Memento Stalingrad* (Abb. 32) und *Die Überlebenden* (Abb. 46), sind die Maße nicht mit denen einer mittelalterlichen Predella vergleichbar. Erneut situierte der Künstler die Toten in die Predella. Während bei *Lidice* (Abb. 4) und *Memento Stalingrad* (Abb. 32) die einzelnen Bildräume deutlich voneinander separiert sind, verband der Künstler bei *Die Überlebenden*

³³⁶ Hammer: Triptychon II, S. 10.

³³⁷ „*Die Bildform des Diptychons ist von Natur aus eine Bildform der Antithese*“. (Kermer: Studien zum Diptychon, S. 4).

(Abb. 46) die Darstellungen der einzelnen Tafeln miteinander: „*Durch das Übergreifen der Figuren*“ entsteht neben einem thematischen Bezug innerhalb der vier Tafeln ebenso ein „*kompositionell[r] Zusammenhang*“.³³⁸ Allerdings ergibt sich nicht nur aufgrund des Übergreifens der Figuren wie das Herüberreichen des Armes oder der Verbindung von Gegenständen wie der Rohrelemente im Hintergrund, ein Bezugssystem innerhalb der Tafeln. Während der Soldat auf der Mitteltafel mit dem Mann auf der linken Seitentafel durch den körperlichen Kontakt verbunden ist, existiert die Verbindung zwischen dem Soldaten auf der Mitteltafel mit demjenigen auf der rechten Außentafel auf einer verbalen Ebene. Weinke weist darauf hin, dass jeder der drei Männer für die unzähligen anderen Soldaten dieses Krieges steht, jeder von ihnen symbolisiert die unterschiedlichen emotionalen Reaktionen auf die Ereignisse, die auch Millionen andere Soldaten durchleben.³³⁹ Die mittlere Figur scheint in sich zu ruhen. Obwohl sich die Männer in einer Wartehaltung befinden und vermutlich dem „Feind“ erneut gegenüber treten müssen, vermittelt dieser Soldat den Eindruck, als habe er, soweit das möglich ist, seinen Frieden mit den Ereignissen geschlossen. Er akzeptiert sein Schicksal und bringt zusätzlich noch die Kraft auf, seinen Kameraden Mut zuzusprechen. Als Geste des Beistandes, Verständnisses und der Ermutigung legt er dem völlig verzweifelten zusammengesunkenen Soldaten zu seiner Rechten die Hand auf den Arm. Seinem Kameraden auf der gegenüberliegenden Seite versucht er hingegen mit Worten beizustehen und ihn in seiner Unsicherheit und seinen Zweifeln, wovon in erster Linie der Blick des Mannes zeugt, zu unterstützen.³⁴⁰ In diesem Zusammenhang kann auf eine Feststellung Kuhirts hingewiesen werden. Er bemerkt, dass es sich bei den Figuren in dem Triptychon *Die Überlebenden* (Abb. 46) im Gegensatz zu den Personen des Diptychons *Memento Stalingrad* (Abb. 32) um wirkliche Charaktere handelt und nicht um bloße „*Repräsentanten bestimmender sozialer Kräfte*“.³⁴¹ Während Sitte bei *Lidice* (Abb. 4) die deutschen Soldaten als die Täter klassifiziert, erscheinen im vorliegenden Werk die Männer als Opfer eines Krieges, den sie nicht beschlossen haben. Mögen sie am Anfang des Kriegs

³³⁸ Hütt: Sitte, S. 63.

³³⁹ Weinke, Inge: Bildaussage und Bilderlebnis ein Widerspruch? Neue Bilder von Willi Sitte in der Berliner Kunstpreisausstellung der FDGB, in: Sonntag, 10.11.1963. Im Folgenden zitiert als: Weinke: Bildaussage und Bilderlebnis; vgl. Stephanowitz, Traugott: Plädoyer für ein Historienbild, in: Bildende Kunst, 11, 1968, S. 564.

³⁴⁰ Vgl. Epochenbilder, S. 56; vgl. Weinke: Bildaussage und Bilderlebnis.

³⁴¹ Epochenbilder, S. 56.

Des Weiteren äußerte sich Kuhirt wie folgt: „[S]o wachsen sie im neuen Werk zu Charakteren heran, die die verschiedenen Stadien des geistige Niedergangs, der ohnmächtigen Ratlosigkeit, aber auch der beginnenden Selbstbesinnung und der erwachenden Aktivität widerspiegeln.“ (Epochenbilder, S. 56).

noch voller Tatendrang und Optimismus an die Front marschiert sein, so haben sie nun das wahre Gesicht des Krieges erkannt.³⁴²

Ferner merkt Kuhirt an, dass die Darstellungen der Charaktere mit ihrem „*tiefgreifenden individuellen Erleben*“ zu einer

*„symbolhaften Verkörperung eines ganzen geschichtlichen Prozesses werden mit Ursache, Wirkung und in die Zukunftweisenden Perspektiven. Solcherart inhaltliche Steigerung streift alles Nebensächliche und Zweitrangige ab; [...]. Die Bildaussage erlangt damit monumentalen Charakter, die der realen Monumentalität des historischen Geschehens adäquat ist“.*³⁴³

Welche andere Bildform als die eines monumentalen Mehrtafelbildes hätte dem „*monumentalen Charakter*“ der Bildaussage und der damit verknüpften „*Monumentalität des historischen Geschehens*“ mehr gedient? Ein Eintafelbild wäre dem Anliegen des Künstlers nie auf diese Weise gerecht geworden. Interessant in diesem Kontext ist die Gegebenheit, dass es sich nur auf den ersten Blick um eine aus drei Teilen bestehende Haupttafel handelt. In Wahrheit besteht der Untergrund aus einer Tafel, die der Künstler in drei Kompartimente einteilte. Die Predella fügte er als separate Tafel der oberen hinzu. Die Bedeutung des inhaltlichen und formalen Gliederungsgedankens wird daran ersichtlich.

Aber noch weitere Gründe stehen hinter dem Rückgriff. So nutzte der Künstler die mehrteilige Bildform, um die unterschiedlichen emotionalen Zustände der Soldaten innerhalb einer Rahmung festzuhalten und miteinander in Beziehung zu setzen. Durch die Ergänzung einer Predella gelang es Sitte ferner, einen weiteren tragischen Aspekt des Krieges in das Werk zu integrieren. Der Künstler erschuf hier

*„[d]urch das Beiordnen der Tafel mit den Überlebenden [...] einen Hinweis auf die geschichtlich vollzogene und fortwährend geforderte Aktion gegen den Krieg“.*³⁴⁴

³⁴² Vgl. Thomas, Rüdiger: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer „sozialistischen deutschen Nationalkultur“, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR. 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, hrsg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel, Köln 1996, S. 30.

³⁴³ Epochenbilder, S. 56.

³⁴⁴ Hütt: Sitte, S. 65.

Zweifelsfrei verwendete er die Ausdruckskraft der Bildform zwecks Erhöhung der für ihn bedeutenden Bildinhalte. Dieser Wille zu Steigerung des Gezeigten und der Aussageabsicht liegt allen seinen bisher analysierten Mehrtafelbildern zugrunde. Man sollte jedoch nicht den Fehler machen und die Mehrtafelbilder Sittes pauschal auf den Aspekt der Erhöhung oder Sakralisierung reduzieren. Schirmers Feststellung, dass „[d]iese vom mittelalterlichen Altar abgeleitete Form [...] das historische Ereignis ins Überzeitliche [transformiert]“³⁴⁵, beinhaltet nicht bloß in Bezug auf *Lidice* (Abb. 4) nur eine Teilwahrheit. *Lidice* (Abb. 4), *Memento Stalingrad* (Abb. 32) und *Die Überlebenden* (Abb. 46) verdeutlichen noch einen weiteren Grund für Sittes Rückgriff. Die genannten Werke zeugen von einem Experimentieren mit den facettenreichen Möglichkeiten, die die mehrteilige Bildform dem Künstler bot.

Diesen Willen zum Experimentieren erkennt man im Besonderen am Beispiel des Dreifachtafelbildes *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3), welches zu den ersten Mehrtafelbildern im Œuvre des Künstlers gehört.³⁴⁶ Von einem Triptychon im eigentlichen Sinne kann hier nicht gesprochen werden. Vielmehr scheint es sich bei diesem dreiteiligen Bezugssystem um eine Haupttafel mit Predella und einer rechten Seitentafel zu handeln. Der linke Außenflügel fehlt. Im Gegensatz zu den drei zuvor analysierten Werken nimmt die Predella bei dem vorliegenden Werk keine gleichwertige Stellung im gesamten Bildgefüge ein. Der Künstler ordnete diese Tafel den anderen beiden Tafeln unter. Nichtsdestoweniger hängen die drei Tafeln des Gemäldes thematisch und kompositionell eng zusammen. Personen und Gegenstände werden auf einer jeweils benachbarten Tafel fortgesetzt. Hütt bemerkt, dass Sitte ein übergeordnetes inhaltliches und formales Bezugssystem kreierte.³⁴⁷ Farblich wie hinsichtlich der Linienführung entstand ein eng aufeinander bezogenes Gefüge von drei Bildtafeln.

Jutta Schmidt geht davon aus, dass das Übergreifen auf angrenzende Bildteile mit einer Aufhebung der Dreiteilung einhergeht.³⁴⁸ Dieser Aussage ist nicht völlig beizupflichten. Zweifelsfrei geht eine strikte Abgrenzung der Tafeln durch die unterschiedlichen Übergänge verloren. Dennoch lassen sich innerhalb des Gemäldes Elemente finden, die gleichzeitig verbinden und trennen. Der durch die linke obere Tafel senkrecht verlau-

³⁴⁵ Schirmer: *Lidice*, S. 106.

³⁴⁶ Vgl. Bunge: Gedanken zu Willi Sitte, S. 146f.; vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 27.

³⁴⁷ Vgl. Hütt: Sitte, S. 36.

³⁴⁸ Vgl. Schmidt: Triptychen von Willi Sitte, S. 7.

fende Balken setzt sich in der unteren Tafel fort und schafft auf diese Weise einen Übergang. Der gleiche Balken unterteilt den Bildraum der oberen Tafel aber auch in zwei Teile. Obwohl architektonische Elemente den Eindruck von räumlicher Einheit vermitteln, scheinen die dargestellten Szenen bei genauerem Hinsehen an getrennten Orten zu spielen. Das Geschehen auf der linken Seite setzt sich nicht auf der rechten Seite fort. Zwischen den kämpfenden Soldaten blendete Sitte auf diesem schmalen Streifen eine weitere Szene ein. Bei *Lidice* (Abb. 4) unterteilte Sitte ebenfalls mithilfe eines Balkens die Predella. Gemälde wie *Massaker II* (Abb. 51) zeigen, dass Sitte innerhalb von Eintafelbildern Separierungen vornahm und verschiedene Bildbereiche auf diese Weise deutlich voneinander abgrenzte. Und auch der *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) erinnert auf den ersten Blick an ein rechteckiges Eintafelbild, welches in drei Tafelteile zergliedert wurde. Die Abgrenzungen ermöglichten es dem Künstler, verschiedene Szenen und Aspekte eines Geschehens innerhalb einer Rahmung darzustellen. Die Möglichkeit des Gliederns, Trennens und Unterteilens spielten für Sitte bei den Motiven, die ihn zu einem Rückgriff auf die mehrteilige Bildform bewegten, folglich eine maßgebliche Rolle; die genannten Werke belegen diese These.

Ferner wird anhand des Dreitafelbildes *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) deutlich, wie wichtig das Wechselspiel zwischen Form und Inhalt für den Künstler war. Sitte schuf ein komplexes System, das „mehrere Szenen aus dem Geschehen herauslöst und miteinander zu einem Bild verbindet.“³⁴⁹ Gezeigt werden Sequenzen aus dem Kampf von Freiwilligen gegen das faschistische System in Spanien. Es ist keine große Bandbreite an Szenen abgebildet. Die Darstellungen der Barrikadenkämpfer auf den zwei oberen Tafeln gleichen sich auffallend. Dies lässt sich vermutlich, wie auch Schmidt feststellt, darauf zurückführen, dass sich der Künstler bei diesem frühen Werk in erster Linie auf die Möglichkeiten der Dreiteilung fokussierte.³⁵⁰

Von einer feierlichen oder pathetischen Erhöhung seiner Bildinhalte kann bei diesem Gemälde nicht gesprochen werden. Die Wiedergabe dialektischer Zusammenhänge und diametraler Realitätsebenen, das Aufweisen räumlicher, zeitlicher oder kausaler Beziehungen innerhalb einer Rahmung waren von erheblicher Bedeutung. Sitte griff eine tradierte Bildform auf und wandelte sie um. Interessant ist ferner die Gegebenheit, dass dieses Triptychon, welches am Anfang einer Beschäftigung mit der mehrteiligen Bild-

³⁴⁹ Hütt, Wolfgang: Vom Historienbild zum historischen Sinnbild. Geschichtliches und Zeitgeschichtliches in Gemälden Willi Sittes, in: *Bildende Kunst*, 11, 1968, S. 573.

³⁵⁰ Vgl. Schmidt: Triptychen von Willi Sitte, S. 7.

form stand, keinen sakralen Rahmen aufweist. Die Gründe für den Rückgriff sind eindeutig in einem artistisch motivierten Umfeld zu suchen. Sitte fand folglich nicht, wie zu vermuten wäre, über eine sakral konnotierte Nutzung des Triptychons hin zu den profan-künstlerischen Optionen dieser tradierten Form. Erst bei den in der Folgezeit geschaffenen Werken änderte der Maler seinen Blickwinkel und es entstanden sakrale, mit Pathos untermauerte Triptychen (Abb. 37, Abb. 42), bei denen Reminiszenzen an mittelalterliche Altarretabel unverkennbar sind.

Sitte stagnierte niemals hinsichtlich der Komposition der einzelnen Tafeln. Seinen verschiedenen Aussagen entsprechend erschuf der Künstler immer wieder neue Bildgefüge. Dieser Umstand findet sich in einem Brief des Künstlers an Wieland Schmied belegt:

„Das Bestreben, als Vertreter des Sozialistischen Realismus mit meiner Kunst alle humanistisch gesinnten, für die bewegten Menschheitsfragen unserer Zeit aufgeschlossenen Kräfte zu erreichen, veranlaßt mich zu Zeiten, auch das Instrumentarium christlicher Ikonographie schöpferisch aufzugreifen und in meinem Anliegen entsprechenden Bildaussagen aufzuheben.“³⁵¹

Speziell der letzte Teil des Zitats lässt sich mit den Gründen für Sittes Rückgriff auf die mehrteilige Bildform in Verbindung bringen. Triptychen, aber ebenfalls Diptychen und Polyptychen stellten für den Künstler keine genuin religiös konnotierten Bildformen dar. Zwar war sich Sitte des christlichen Hintergrunds und der entsprechenden Verwendungsformen durchaus bewusst, erkannte aber zusätzlich die weiteren Entwicklungsmöglichkeiten. Je nach Thema variierte Sitte das Verhältnis der drei Bildtafeln und erschuf immer wieder neue Konstrukte, bei welchen die einzelnen Aspekte, wie artistische Möglichkeiten und sinnbildhafte Erhöhung bis zu einer Sakralisierung der Inhalte, unterschiedlich schwer zum Tragen kommen. Und auch wenn der Künstler in einigen Fällen die klassische Anordnung der Tafeln zu Gunsten andersartiger formaler Gebilde durchbrach, bedeutet dies nicht eine Einbuße an Wirkung. Individuell unterstützt jede gewählte Form den Inhalt und der Inhalt wirkt durch die Form.

³⁵¹ Sitte, Willi. Brief an Wieland Schmied, in: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Wieland Schmied, Kat. Ausst., Stuttgart [u.a.] 1980, S. 290.

3.1.2 Vom Mittelalter bis zur Moderne – Willi Sittes Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte

Die Einflüsse und Vorbilder, die auf den Künstler wirkten, sind unterschiedlicher Natur. Einer Systematisierung dieser Vielfältigkeit geschuldet, gilt es zuerst, die Künstlervorbilder und ihre entsprechenden Werke in Bezug auf die Mehrtafelbilder von Sitte zu analysieren und im Anschluss die stilistischen Anleihen zu erörtern.

3.1.2.1 Von Alten und Neuen Meistern

Im Kontext der Untersuchung von Vorbildern, die Sitte bei der Wahl des Mehrtafelbildes beeinflussten, ist an erster Stelle die These von einer Profanisierung des Triptychons in der Moderne zu widerlegen.³⁵² Anhand ausgewählter Beispiele wird sich herausstellen, dass es im Mittelalter und in der frühen Neuzeit Triptychen gab, die nicht für den sakralen Bereich bestimmt waren.³⁵³ Anja Sibylle Steinmetz verweist in ihrer Dissertation *Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei*³⁵⁴ auf die Aufstellung von Triptychen im 15. und im 16. Jahrhundert in Privathaushalten. Betrachtet man das vorliegende Beispiel (Abb. 52), sieht man, wie der Titel schon aussagt, *Maria in ihrem Gemach* betend vor einem Triptychon. Das Dreifaltbild befindet sich auf einer Fensterbank. Kerze und Bibel verleihen dem Unterbau einen altarähnlichen Charakter. Hier spielten Stollenschränke eine wichtige Rolle. Steinmetz verweist in ihrer Ausarbeitung darauf, dass Retabel in Wohnstuben in der Regel auf eben diesem Möbelstück situiert waren.³⁵⁵ Durch das Hinzufügen von Kerzen oder weißen Tüchern sollte ein altarähnlicher Charakter erzeugt werden.³⁵⁶ Interessant ist hierbei, dass nur auf drei von den von Steinmetz herangezogenen Abbildungen dem Triptychon eine sakral erhöhte Bedeutung

³⁵² Vgl. Metken: Pathosformel in dreifacher Ausfertigung, S. 137; vgl. Pilz: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, S. 16.

³⁵³ Nicht nur Triptychen, sondern auch Diptychen waren ein im Mittelalter im Privatbereich anzutreffendes beliebtes Kunstobjekt, welches sich gleichermaßen zur Privatandacht und als Kunstsammlungsstück eignete. (Vgl. Eichberger, Dagmar: Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck, Wiesbaden 1987, S. 199).

³⁵⁴ Vgl. Anm. 73.

³⁵⁵ Vgl. Steinmetz: Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei, S. 28.

Zur Begrifflichkeit, Verwendung und Entwicklung des Stollenschranks s. Gramatzki, Christian: Der gotische Stollensschrank. Untersuchungen zu einem Möbeltypus des späten Mittelalters, Köln 1998.

³⁵⁶ Vgl. Steinmetz: Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei, S. 31.

zukommt. Im Gegensatz dazu besitzt das Dreitafelbild auf über sechzig Bildern den Status eines Einrichtungsgegenstandes.³⁵⁷

Fischer bemerkt zutreffend, dass das Triptychon „um 1500 keineswegs per se sakral und ein Altarretabel“ war.³⁵⁸ Erst durch eine genaue Beschreibung der Bildinhalte kann eine Klassifizierung hinsichtlich sakraler oder profaner Funktion vorgenommen werden. Bei den Mehrtafelbildern des 20. Jahrhunderts verhält es sich ähnlich. Das vorhergehende Kapitel hat gezeigt, dass nur eine Analyse der Inhalte Schlussfolgerungen hinsichtlich der Gründe Sittes für den Rückgriff zulässt.³⁵⁹ Von einer pauschalisierenden Zuordnung sollte man absehen, da verschiedene Motive bei den Werken unterschiedlich schwer zum Tragen kommen.

Die Themen, die den Künstler beeinflussten, waren vielfältig. Sitte beschäftigte sich mit zwischenmenschlichen, gesellschaftlichen, sozialen, geschichtlichen und politischen Fragen, Problemen und Inhalten. Hierbei handelt es sich keineswegs um Neuerungen des 20. Jahrhunderts. Unter 3.1.1.1 wurde darauf verwiesen, dass Sitte in Bezug auf sein Triptychon *Brigade Heinicke* (Abb. 34) von einem Gruppenporträt sprach. Bereits Jahrhunderte zuvor nutzten Maler die mehrteilige Bildform, um verschiedene Menschengruppen bildlich wiederzugeben. Im Jahr 1532 malte Lucas Cranach ein Triptychon, das die drei Kurfürsten von Sachsen, Friedrich den Weisen, Johann den Beständigen und Johann Friedrich den Großmütigen, zeigt (Abb. 53).³⁶⁰ Im selben Jahrhundert entstand der *Stammbaum der Pfeffinger* (Abb. 54), gemalt vom Meister von Mühldorf. Lankheit verweist darauf, dass die Herauslösung des Triptychons aus seiner liturgischen Funktion schon im ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit zu beobachten ist, und dass das Mehrtafelbild nicht mehr bloß der Darstellung biblischer Personen vorbehalten war, sondern auch Individuen, Familien und Gemeinschaften die Tafeln füllten.³⁶¹ Sitte verwendete, wie zuvor Cranach oder der Meister von Mühldorf, die Form

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 32.

³⁵⁸ Fischer, Stefan: Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk, Köln 2009, S. 242.

³⁵⁹ Auch Bestgen kommt in ihrer Dissertation zu diesem Schluss. Sie konstatiert: „Die Grenze zwischen Triptychon als ‚Pathosformat‘ und anderen Verwendungsbereichen ist jeweils nur durch eine genaue Beschreibung der Inhalte festzulegen.“ (Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 249).

³⁶⁰ Vgl. Müller, Matthias: Die Bildwerdung des Fürsten. Das Verhältnis von Realpräsenz und medialer Fiktion als Aufgabe symbolischer Kommunikation in den höfischen Bau- und Bildkünsten des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Symbolische Interaktion in der Residenzstadt des Spätmittelalters, hrsg. von Gerrit Deutschländer, Marc von der Höh und Andreas Ranft, Berlin 2013, S. 27-64. Im Folgenden zitiert als: Müller: Die Bildwerdung des Fürsten.

Unter 4.3 wird noch einmal auf das Triptychon von Cranach eingegangen.

³⁶¹ Vgl. Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 26, 32.

des Triptychons, um eine Gruppe von Menschen, die auf unterschiedlichen Ebenen miteinander in Beziehung stehen, innerhalb eines Rahmens darzustellen.

Anhand der vorgestellten mittelalterlichen und neuzeitlichen Triptychen wird deutlich, dass diese Bildform nicht ausschließlich im sakralen Bereich Verwendung fand. Dreitafelbilder wie der *Stammbaum der Pfeffinger* (Abb. 54) oder Cranachs *Kurfürsten-Triptychon* (Abb. 53) waren nicht für Standorte in einer Kirche geplant. Ein weiterer in dieser Hinsicht zu nennender Maler ist Hieronymus Bosch. Die Werke (Abb. 55, Abb. 56) des Niederländers waren vermutlich nicht für ein sakrales Ambiente geplant. Den Maler faszinierten die artistischen Möglichkeiten dieser Bildform und er verwendete das Mehrtafelbild zur Darstellung thematisch aufeinander bezogener Bilder innerhalb einer Rahmung.³⁶² Zwar griff Bosch in seinen Triptychen biblische wie religiöse Themen auf, setzte diese jedoch in einer anderen Manier um.³⁶³ Oftmals handelt es sich um Gemälde mit moralisierendem und satirischem Sub-Text.³⁶⁴

Diese Gemälde und deren nicht-sakral konnotierten Nutzungsmöglichkeiten waren zweifelsfrei auch Sitte bekannt, denn schon früh beschäftigte sich der Maler mit den Gemälden der großen Künstler des Mittelalters und der frühen Neuzeit und erkannte die Alten Meister als seine wahren Lehrmeister an.³⁶⁵ Zu diesem Aspekt merkte er an:

Pilz kritisiert, dass die von Lankheit herangezogenen Beispiele nicht ausreichen, um von einer mehr als gelegentlichen Profanisierung zu sprechen. (Vgl. Pilz: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, S. 16). Dem ist nicht zuzustimmen. Es lassen sich ausreichend profane Triptychen finden, die belegen, dass profanisierte Triptychen keine plötzlich auftauchende Erscheinung der Moderne sind. Vielmehr handelt es sich um eine Tendenz, die sich bereits in früheren Epochen auszuprägen begann und die von den Künstlern des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts aufgenommen und ausgeweitet wurde. Ferner in diesem Kontext s. Steinmetz: Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei.

³⁶² Vgl. Holländer, Hans: Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk, Köln 1975, S. 41f.

³⁶³ Im Œuvre des niederländischen Malers Hieronymus Bosch finden sich mehrere Triptychen, deren Inhalte der Forschung immer noch Rätsel aufgeben. Bei der Betrachtung seiner Werke wird deutlich, dass sie keine traditionelle Andachtsstimmung hervorrufen, wie zeitgleiche Triptychen mit Darstellungen aus der Passion und dem Leben der Heiligen. (Vgl. Lecaldano, Paolo (Hrsg.) [u.a.]: Das Gesamtwerk von Hieronymus Bosch (Klassiker der Kunst), Luzern 1966, S. 5.). Das *Heuwagen-Triptychon* (Abb. 55) zeigt auf der Mitteltafel den Verfall, die Habgier, die Bosheit und die Torheit der Menschen. Auf den Seitenflügeln sieht man das Paradies und die Hölle – ganz im Sinne traditioneller Darstellungen des Jüngsten Gerichts. (Vgl. ebd., S. 7; vgl. von Einem, Herbert: Zur Deutung des Heuwagentriptychons von Hieronymus Bosch (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Nr. 4), Göttingen 1975, S. 81, 84.). Das Revolutionäre an Boschs Umgang mit dieser Bildform spiegelt sich darin wider, dass er zwar biblische Themen aufgriff, aber das Heilige in seinen Darstellungen nicht mehr unangefochten über allem steht. Das Böse versteckt sich überall, und während das Heilige auf verlorenem Posten weilt, erstarken die Verlockungen des Bösen zusehends und nehmen die Menschen mit ihren trügerischen Versprechungen für sich ein. (Vgl. ebd., S. 95).

³⁶⁴ Vgl. Jacobs: Opening Door, S. 196.

³⁶⁵ Vgl. Moritz, Reiner E.: Willi Sitte. Zwischen Pathos und Partei, Arthaus Musik GmbH 1991. Im Folgenden zitiert als: Moritz: Zwischen Pathos und Partei.

„Die alten Meister rückten wieder mehr in mein Blickfeld, weil ich überzeugt war, daß unsere Gegenwart von ähnlichen sozialen Umwälzungen geprägt sei, wie es ihre Zeit beispielsweise durch den Bauernkrieg war. Das bestärkte mich, andere Formate und Bildformen als die bei uns üblichen zu wählen. Die Triptychonform schien mir auch jetzt für komplexe Aussagen geeignet, aber sie mußte durch aktuelle Erfahrungen weiterentwickelt werden.“³⁶⁶

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die SED eine eigene deutsch-deutsche Geschichte zu erschaffen suchte und somit dem jungen Staat eine eigenständige sozialistische Kultur und eine eigene nationale Vergangenheit geben wollte.³⁶⁷ Historische Begebenheiten wie die Bauernkriege, die in den Augen der Partei den Freiheitskampf des Volkes gegen die Ausbeutung der Oberschicht symbolisierten, sollten einen besonderen Stellenwert in der sozialistischen Geschichtsschreibung erhalten.³⁶⁸ Sitte weist in seinem Zitat auf dieses Ereignis von 1524 hin und zieht Parallelen zwischen den damaligen sozialen Unruhen und den zeitgenössischen politischen Umwälzungen in der Welt. Als großes künstlerisches Vorbild nahm er sich hierbei Grünewald und insbesondere dessen *Isenheimer Altar* (Abb. 57). Wie der Künstler selbst bekannte, faszinierten ihn die Form des Altarbildes sowie die Haltung des mittelalterlichen Malers gegenüber der Wirklichkeit: Für Sitte wurde der gekreuzigte Christus zum Symbol für die Entrechteten.³⁶⁹ Scheja weist darauf hin, dass vor dem Gekreuzigten Grünewalds „*bloßes Mitleid keine Kraft mehr [hat]. Es ist Bestürzung, Gewalt und Majestät, die von ihm ausgehen*“.³⁷⁰ Und auch die gekreuzigte Figur auf der Mitteltafel des Triptychons *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) von Willi Sitte strahlt dies aus. Mit aller Gewalt und Kraft scheint sie sich von ihren Ketten lösen zu wollen, um dann herabzustürzen. Der Künstler sagte selbst über diese Figur, dass er sie als „*Symbol der für ihre Freiheit kämpfenden Menschheit*“ ansah.³⁷¹

³⁶⁶ Schirmer: Farben und Folgen, S. 179f.

³⁶⁷ Vgl. Anm. 286, vgl. Anm. 287; vgl. Möbius, Friedrich: Mittelalterliche Kunst als Erbe und wissenschaftlicher Auftrag, in: *Bildende Kunst*, 9, 1977, S. 458; vgl. Thomas: Kunst in Deutschland, S. 287.

³⁶⁸ Vgl. Norden: Fragen des Kampfes gegen den Imperialismus, S. 24.

³⁶⁹ Vgl. Schirmer: Farben und Folgen, S. 180.

Lüdecke weist in seinem Beitrag in der Zeitschrift *Bildende Kunst* darauf hin, dass sich in Grünewalds *Isenheimer Altar* (Abb. 57) angeblich „*tatsächlich Aspekte der Realität und der Ideologie des damaligen Klassenkampfes widerspiegeln*“ (Lüdecke, Heinz: Verwurzelt in seiner revolutionären Zeit. Anmerkungen zum *Isenheimer Altar*, in: *Bildende Kunst*, 2, 1967, S. 83. Im Folgenden zitiert als: Lüdecke: Verwurzelt in seiner revolutionären Zeit).

³⁷⁰ Scheja: *Isenheimer Altar*, S. 59.

³⁷¹ Schirmer: Farben und Folgen, S. 180.

Dieses Werk entstand im Zusammenhang mit einer Reihe von Gemälden und Zeichnungen zu Sittes Empfinden und Verständnis von der damaligen außenpolitischen Lage. Erneut war es der Vietnamkrieg und waren es andere nach seinem Eindruck unter dem Einfluss des Kapitalismus und Imperialismus stehende Vorkommnisse wie der von den USA unterstützte chilenische Militärputsch von 1973.³⁷² Auf der einen Seite sah Sitte die

*„imperialistische Politik in ihrer letzten, jämmerlichen Konsequenz – Folter und Mord – und [auf der anderen Seite den, Anm. d. Verf.] antiimperialistische[n] Kampf als Standhaftigkeit der Opfer“.*³⁷³

Die Opfer der Auseinandersetzungen und Kriege situierte der Künstler ganz im Sinne mittelalterlicher Triptychen in der Predella des Werkes. Während Grünewald beim *Isenheimer Altar* (Abb. 57) die Predella – jedenfalls beim geschlossenen Zustand und der ersten Öffnung – für die Darstellung des toten Christus nutzte, verwendete Sitte diese Tafel zur Illustration der Gefallenen (Abb. 3, Abb. 4, Abb. 32, Abb. 42, Abb. 46). Im vorhergehenden Kapitel wurde deutlich, dass Sitte mit der Anordnung und Größe der Predella experimentierte. In *Memento Stalingrad* (Abb. 32) überragt diese Tafel hinsichtlich ihrer Ausmaße die beiden anderen Tafeln des Werkes. Das Zweitafelbild *Sie wollten nur Lesen und Schreiben lehren* (Abb. 59) bricht schließlich vollends mit allen Traditionen, indem Sitte die Predella im Hochformat über die andere Tafel platzierte. In seinem Triptychon *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) ging Sitte noch einen Schritt weiter. Statt der Opfer platzierte er die Täter in der Predella.³⁷⁴ Verbrecher stilisieren sich selbst zu Opfern und erschleichen sich Verständnis und Vergebung in der Gesellschaft.³⁷⁵ Unter dem herabstürzenden Gekreuzigten liegen die NS-Verbrecher: Selbstmörder aus dem Führerbunker und die Verurteilten der Nürnberger Prozesse.³⁷⁶ Mit dieser Umkehrung versuchte Sitte vermutlich auf die von ihm empfundene „Verwirrung“ der Welt zu verweisen. Ausgelöst durch Imperialismus,

³⁷² Vgl. Feist: Von Vietnam bis Chile, S. 594f; vgl. Sitte 1950-1974, S. 86.

Zum Militärputsch in Chile und dem Verhältnis der USA zu Allende beziehungsweise zur Rolle der USA in Bezug auf den Putsch s. Sobl, Lester A. (Hrsg.): Chile & Allende, New York 1974, S. 116ff; s. Mares, David R./Rojas Aravena, Francisco: The United States and Chile. Coming in from the cold (Contemporary inter-American relations), New York [u.a.] 2001, S. 10f.

³⁷³ Sitte 1950-1974, S. 86.

³⁷⁴ Vgl. ebd.

³⁷⁵ Vgl. Feist: Von Vietnam bis Chile, S. 596.

³⁷⁶ Vgl. Sitte 1950-1974, S. 86.

Faschismus und Kapitalismus ging in seinen Augen die Ordnung verloren. Aufstände und Revolten wie in Chile 1973 befreiten die Menschen nicht, sondern unterjochten sie. Täter und Mittäter wie nach Ansicht des Künstlers die USA, die durch Waffen und Gelder den chilenischen Militärputsch unterstützten,³⁷⁷ kamen ungeschoren davon und stilisierten sich selbst zu Opfern, die sich nur verteidigten.

Auffällig an der dominierenden Figur auf der Mitteltafel ist ihre Augenbinde. Mit voller Kraft scheint sie sich von ihren Fesseln befreien zu wollen und sich über ihren Mörder zu werfen. Der Soldat kniet, wie um Gnade bittend, vor seinem originären Opfer und schlägt die Hände vor sein Gesicht. Auf der einen Seite drückt diese Geste Abwehr gegenüber der drohenden Gefahr aus. Auf der anderen Seite symbolisiert diese Haltung gleichermaßen ein „Sich-Verstecken“, ein Verschließen der Augen vor der eigenen Schuld.³⁷⁸ Viele der Täter, ob im Nationalsozialismus oder im Vietnamkrieg, wiesen alle Verantwortung in späteren Verhören von sich und beriefen sich darauf, nur Befehle ausgeführt zu haben. Vor diesem Hintergrund kann auf eine These von Peter H. Feist eingegangen werden. In seinem Beitrag in der Zeitschrift *Bildende Kunst* über das vorliegende Triptychon geht er davon aus, dass die Schnüre, die aus dem Rücken des Knienden herausführen, auf eine „Fernsteuerung“ hinweisen und ihn zu einem „Roboter [...] einer hochtechnisierten Kriegsmaschinerie“ machen.³⁷⁹ Im Verborgenen stehen also, so Feist, die Machthaber, die Imperialisten und Kapitalisten, die geschickt, aber skrupellos die richtigen Knöpfe drücken und Fäden ziehen, um ihre politischen Zwecke zu verwirklichen. Zur Umsetzung ihrer Ziele nutzen sie die neuesten, hochtechnisierten Waffen und greifen auf ein ganzes Heer an Soldaten zurück, die sie wie Marionetten für sich tanzen lassen. Doch statt zu ihrer eigenen Verantwortung zu stehen und zu erkennen, dass sie für ihre Taten selbst verantwortlich und keine willenlosen Maschinen sind, leugnen die Vollstrecker, symbolisiert durch den Knienden, vor ihren Opfern und weisen jede Schuld von sich.

Das an den Pfahl gefesselte Opfer mit der Augenbinde erinnert an die Justitia. Bereits auf der linken Tafel des Triptychons schuf Sitte eine Reminiszenz an die Göttin des Rechts. Mit abgebrochenem Arm und ohne Waage in der Hand hat sie jedoch ihre Aufgabe verloren. Was nutzt eine Justitia, wenn Kriegsverbrecher nicht für ihre Taten

³⁷⁷ Vgl. Anm. 373.

³⁷⁸ Vgl. Feist: Von Vietnam bis Chile, S. 595.

³⁷⁹ Ebd.

bestraft werden?³⁸⁰ Daher ist es nun an den Opfern, sich aufzubäumen und Gerechtigkeit walten zu lassen. Es gibt also, so der Künstler, Hoffnung: Länder in denen das Proletariat, die Arbeiterklasse, den Sieg davongetragen hat. Die Darstellungen auf der rechten Tafel mit dem brennenden Trojanischen Pferd zeugen davon.³⁸¹

Neben Grünewald spielte Dürer, der ebenfalls die Wirren der Reformation und der Bauernkriege erlebte, eine bedeutende Rolle für Willi Sitte.³⁸²

So ist Sittes Zweitafelbild *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60) an Dürers Stich mit ähnlich klingendem Titel (Abb. 61) angelehnt. Wenngleich es sich hier um kein Triptychon handelt, soll das Diptychon nicht unerwähnt bleiben. Einerseits verdeutlicht das Werk Sittes Verbundenheit mit den Alten Meistern und deren Bedeutung für sein Schaffen. Andererseits werden anhand des Diptychons stilistische Anleihen deutlich, derer sich der Künstler bediente und die einen Einfluss auf seine Entscheidung für den Rückgriff auf die mehrteilige Bildform im Allgemeinen hatten.

Sitte verband seine Vorstellung vom Sozialismus mit verschiedenen Ideen, die auch schon an der Schwelle zur Neuzeit im Gedankengut der Humanisten verankert waren.³⁸³

Nicht ohne Grund findet sich daher unterhalb des Gekreuzigten Dürers Stich wieder.³⁸⁴

Die Ereignisse des Prager Frühlings und das daraufhin in der ehemaligen DDR einsetzende Interesse an den Reformideen³⁸⁵ ließen in Sitte den Wunsch keimen, ein Zeichen gegen den Imperialismus und für den von ihm befürworteten Sozialismus zu setzen.³⁸⁶

³⁸⁰ Vgl. ebd.

³⁸¹ Vgl. ebd.

³⁸² Auf die Bedeutung und Vorbildfunktion von Grünewald und Dürer in der Kunst der DDR wird noch einmal detailliert unter 3.4 eingegangen.

³⁸³ Vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 39.

Dürer erlebte die von den Sozialisten heroisierten Bauernkriege. Dürers Geselle Georg Pencz wurde beispielsweise wegen seines Sympathisierens mit den Aufständischen vor Gericht gestellt. Die Kunst des Malers wurde immer wieder mit der Kritik an den Zuständen der katholischen Kirche in der damaligen Zeit in Verbindung gebracht. (Vgl. Grebe, Anja: Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt 2006, S. 134. Im Folgenden zitiert als: Grebe: Dürer). Um seine Sympathien mit den bezwungenen aufständischen Bauern zu zeigen, soll Dürer eine Gedenksäule für eben jene gezeichnet haben, die jedoch nie ausgeführt wurde. (Vgl. Jahnke: Ute: „o wy mich noch der sunen friren ...“. Mensch und Natur in der Renaissance am Beispiel der Stiche Albrecht Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ und „Melancholia“, Phil. Diss., Hannover 1987, S. 22f. Im Folgenden zitiert als: Jahnke: Dürer).

³⁸⁴ Vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 39.

³⁸⁵ Vgl. Burens, Peter-Claus: Die DDR und der „Prager Frühling“. Bedeutung und Auswirkungen der tschechoslowakischen Erneuerungsbewegung für die Innenpolitik der DDR im Jahr 1968 (Beiträge zur Politischen Wissenschaft, Bd. 41), Berlin 1981, S. 83f, S. 160.

³⁸⁶ Vgl. Sitte, Willi: Zwiesprache mit Dürer und seinem Werk, in: Bildende Kunst, 5, 1971, S. 254. Im Folgenden zitiert als: Sitte: Zwiesprache mit Dürer.

Wie Sitte selbst in einer Rede bekannte, beeindruckten ihn die Zielstrebigkeit und der ungebrochene Kampfeswille des Ritters.³⁸⁷

Die Deutungen der einzelnen Figuren in Dürers Werk sind vielfältig.³⁸⁸ Eine tiefgehende Analyse des Stiches ist an dieser Stelle für die zentrale Fragestellung nicht von Bedeutung. Wichtig ist jedoch die Tatsache, dass Sitte seinem Titel eine vierte Komponente hinzufügte. Nicht mehr nur *Ritter, Tod und Teufel*, wie es bei Dürer heißt, sondern *Mensch, Ritter, Tod und Teufel*. Sitte begründete in seiner Rede diese Änderung, insofern er dem Menschen den Platz des Vollstreckers der Ideen des Humanismus' zuwies.³⁸⁹ Denn allein der Mensch, präziser ausgedrückt die Arbeiterklasse, könne, so der Künstler, sich für die humanistischen Ideale einsetzen und sie verwirklichen.³⁹⁰ Der Ritter hingegen sorgt nicht nur für positive Assoziationen. Neben seinem Selbstvertrauen, seiner Furchtlosigkeit, brachte Sitte diese Figur mit dem sich durch die ganze Geschichte ziehenden deutschen Militarismus in Verbindung.³⁹¹

Aufgrund der beiden unterschiedlichen Positionen im Bild – plakativ gesprochen das „Gute“ (die Ideale des Humanismus' beziehungsweise deren Fortführung im Sozialismus) und das „Böse“ (der westdeutsche Militarismus und Kapitalismus, woraus Tod und Teufel folgen) – erscheint die Zweiteilung des Gemäldes nachvollziehbar.³⁹² Die rechte Tafel verkörpert die Ideale der sozialistischen Gesellschaft. Sitte malte hier Mitglieder der Arbeiterklasse. Die Männer mit Helmen erinnern an die Karbidenarbeiter aus Gemälden wie *Brigade Heinicke* (Abb. 34). Die Frau eines Arbeiters scheint ebenfalls, darauf verweist das Heft in ihrer Hand, berufstätig zu sein und somit ihren Beitrag zu leisten. Beide stehen sie also mit ihrer Arbeit im Dienst der Gesellschaft. Sowohl der Blumenstrauß in der Hand des Mannes als auch die Kinder – die Zukunft des Sozialismus –, nach denen die Frau ihre Hand ausstreckt, versinnbildlichen das private Glück. Bereits in Sittes Triptychon *Liebe* (Abb. 37) wurde ersichtlich, dass der Maler eine enge Verbindung zwischen dem beruflichen Erfolg und einem glücklichen privaten Umfeld sah.³⁹³ Dieser sich durch alle Ebenen ziehenden Harmonie im Sozialismus setzte der Künstler das Leid als Folge von Kapitalismus und Imperialismus gegenüber. Es ist der

³⁸⁷ Vgl. ebd.

³⁸⁸ Vgl. Grebe: Dürer, S. 117; vgl. Jahnke: Dürer, S. 40.

³⁸⁹ Vgl. Sitte: Zwiesprache mit Dürer, S. 254.

³⁹⁰ Vgl. Feist: Mensch, Ritter, Tod und Teufel, S. 253.

³⁹¹ Vgl. ebd.; vgl. Sitte: Zwiesprache mit Dürer, S. 254.

³⁹² Vgl. Feist: Mensch, Ritter, Tod und Teufel, S. 252; vgl. Hütt: Über die Wirklichkeit der Geschichte, S. 18.

³⁹³ Vgl. Kapitel 3.1.1.1.

Teufel, der den Menschen falsche Versprechungen macht und sie für falsche Ideale kämpfen lässt. Der Tod, symbolisiert durch das Skelett am linken oberen Bildrand, wacht über dem Geschehen und wartet auf seine nächsten Opfer. Und der Ritter, vermutlich versinnbildlicht durch den mit Schlagstock bewaffneten Soldaten im Vordergrund, verteidigt nicht mehr die Unschuldigen und Schwachen, sondern erhebt sich gegen sie. Diese Umdeutung des Ritters hängt mit Sittes Ansicht zusammen, dass der deutsche Imperialismus die Figur des Ritters im Laufe der Geschichte für ideologische Zwecke missbraucht hätte.³⁹⁴

Das motivische Zurücktreten von Dürers Stich verdeutlicht, dass es Sitte nicht um eine „*formal-künstlerische Anknüpfung*“³⁹⁵ des Themas ging. Vielmehr strebte der Künstler nach einer zeitgenössischen Aufarbeitung humanistischer Ideale und der Darstellung aktueller geschichtlicher Vorkommnisse sowie Rolle und Stellung der Menschheit.³⁹⁶ Das Gemälde thematisiert den für Sitte präsenten Klassenkampf, der, wenn auch in anderem Gewand, schon zur Zeit Dürers beispielsweise in Form der Bauernkriege existierte.³⁹⁷

Wieder ist es die Form des Mehrtafelbildes, die es Sitte ermöglichte, diese genannten unterschiedlichen Aspekte zusammenzuführen oder prägnanter ausgedrückt: gleichzeitig das Ungleichzeitige nebeneinander abzubilden.³⁹⁸

Die bisherige Analyse verdeutlicht den Stellenwert der Alten Meister im Werk des ostdeutschen Malers. Darüber hinaus sollte jedoch nicht die Vorbildfunktion verschiedener Künstler aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vergessen werden.

Zweifelsfrei war für die Kunst des ostdeutschen Malers Picasso ein zentrales Vorbild. Vor allem in Sittes *Lidice* (Abb. 4) und seinen damit in Zusammenhang stehenden Vorzeichnungen und Studien (Abb. 49, Abb. 50, Abb. 51) lassen sich zahlreiche Anklänge an *Guernica* (Abb. in: Walther, Ingo (Hrsg.): *Malerei der Welt. Von der Roman-*

³⁹⁴ Vgl. Feist: *Mensch, Ritter, Tod und Teufel*, S. 253.

³⁹⁵ Möbius, Helga: *Dialog über Jahrhunderte hinweg. Zu Fragen der Beziehungen zwischen Renaissancekunst und Gegenwart*, in: *Bildende Kunst*, 4, 1973, S. 159. Im Folgenden zitiert als: Möbius: *Dialog über Jahrhunderte*.

³⁹⁶ Vgl. Feist: *Mensch, Ritter, Tod und Teufel*, S. 278; vgl. Möbius: *Dialog über Jahrhunderte*, S. 159.

³⁹⁷ Vgl. Feist: *Mensch, Ritter, Tod und Teufel*, S. 278.

³⁹⁸ Vgl. Hütt: *Liebe, Leidenschaft und Vanitas*, S. 14.

tik bis zur Gegenwart, Köln 1995, S. 549) finden.³⁹⁹ Auf der rechten Seitentafel des Mehrtafelbildes erkennt man beispielsweise eine sich aus den Flammen zusammensetzende pferdeähnliche Figur, die an das Pferd in Picassos Gemälde erinnert.

Des Weiteren sah sich der Künstler von Renato Guttusos *Realismo* beeindruckt. Hierbei waren es aber nicht nur die künstlerischen Leistungen des Italieners, die Sitte faszinierte, sondern ebenfalls die anregenden theoretischen Gespräche.⁴⁰⁰ Wie Sitte, so war Guttuso ein Anhänger des Kommunismus' und aktives Mitglied in der KPI.⁴⁰¹ Zu Léger fühlte sich Sitte, wie er bekannte, nicht nur die Malweise betreffend hingezogen. Bezüglich seiner Einstellung für den Frieden und gegen den Krieg sowie hinsichtlich seiner Vorstellung vom Arbeiter als produktivem bedeutendem Teil der Gesellschaft sah Sitte Gemeinsamkeiten zwischen sich und Léger.⁴⁰² Sittes *Brigade Heinicke* (Abb. 34) zeugt von den Einflüssen des französischen Malers.⁴⁰³

In Hinblick auf das Triptychon war es mit Sicherheit Otto Dix, der eine erhebliche Vorbildfunktion für Sitte, aber auch für die gesamte Künstlerschaft der ehemaligen DDR besaß.⁴⁰⁴ In den 20er Jahren setzten sich unterschiedliche Künstler mit den in der Weimarer Republik herrschenden Missständen auseinander. Das *Großstadt-Triptychon* (Abb. 62) von Otto Dix führt dem Betrachter die Gegensätze der damaligen Zeit vor Augen: Auf der einen Seite prägten Hunger, Elend und der Kampf ums Überleben den

³⁹⁹ Vgl. Schirmer: Lidice, S. 108.

Zu dem Einfluss von Picassos Kunst auf Sittes Schaffen s. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 17-31; s. Hütt: Vorbilder und Experimente (1972), in: Willi Sitte 1945-1982, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Kat. Ausst., Berlin 1982, S. 45. Im Folgenden zitiert als: Hütt: Vorbilder und Experimente; s. Pese, Claus: Sitte vor Sitte, in: Sitte vor Sitte. Frühe Arbeiten 1949 bis 1962, hrsg. von Helmut Hagedorn, Kat. Ausst., Wittlich 1997, S. 7; allgemein zur Picasso-Rezeption in der DDR s. Lau: Die Picasso-Rezeption.

⁴⁰⁰ Vgl. Hütt: Sitte. Gemälde, S. 25.

⁴⁰¹ Ebd.

Zu der Beziehung des italienischen Künstlers zu den Menschen zitiert Hütt Sitte: „So differenziert die Ausdrucksmittel der einzelnen Künstler auch sein mögen, in der Zielsetzung finden sie sich trotz unterschiedlichster Auffassung zusammen und sind eins im Dienst an ihrer Klasse – der Arbeiterklasse.“ (Hütt: Vorbilder und Experimente, S. 50).

⁴⁰² Vgl. Moritz: Zwischen Pathos und Partei.

In seiner Autobiographie schreibt Sitte über seine Vorbilder Léger und Picasso: „Eisenstein gehörte wie Picasso oder Léger zu den Leuten, die sich kompetent über den Kommunismus geäußert hatten. Ihre Worte ergriffen mich, während mich das angelernte Vokabular, mit dem viele Funktionäre hantierten, nie überzeugte.“ (Schirmer: Farben und Folgen, S. 120). Das Zitat weist erneut darauf hin, dass bei der Wahl der Vorbilder für Sitte nicht nur der künstlerische Aspekt, sondern auch gemeinsame politische Ansichten eine Rolle spielten. Bei den Alten Meistern verhält es sich ähnlich. (Vgl. Anm. 369; Vgl. Anm. 370; vgl. Anm. 398).

⁴⁰³ Bereits in den 50er Jahren begann sich Sitte mit der Kunst des Franzosen zu beschäftigen. (Vgl. Hütt: Vorbilder und Experimente, S. 38f).

⁴⁰⁴ Vgl. Bergander, Rudolf [u.a.]: Erlebnis und Vorbild – Otto Dix, in: Bildende Kunst, 11, 1966, S. 582-586.

Alltag vieler Menschen. Auf der anderen Seite genossen die, die es sich leisten konnten, die *Joie de Vivre* der „goldenen“ 20er Jahre. Das Triptychon lieferte Dix die Möglichkeit, die Gesellschaft betreffende Themen in die dreiteilige Bildform einzubetten. Sitte folgte diesem Beispiel.

Des Weiteren beschäftigte sich George Grosz mit den ungerechten politischen und sozialen Zuständen der Weimarer Republik. Seine Werke zeugen jedoch, im Vergleich zu Dix, von einem aggressiveren Tonfall.⁴⁰⁵ Hinsichtlich dieses Aspekts erscheint es daher verständlich, dass sich die Künstler der ehemaligen DDR an (linksgerichteten) Malern orientierten, die eine Politik und Gesellschaft kritisierten, die auch von der ostdeutschen Regierung nicht gutgeheißen wurde.⁴⁰⁶

Es wurde deutlich, dass Sitte auf einen großen Fundus an Künstlern stieß, die ihn auf unterschiedliche Weise in seinem Schaffen beeinflussten. Neben den bisher erläuterten thematischen und ideologischen Überschneidungen mit verschiedenen Malern unterschiedlicher Epochen, spielten gleichermaßen technische oder stilistische Errungenschaften eine für Sitte – seine Entscheidung für das Mehrtafelbild betreffend – inspirierende Rolle.

3.1.2.2 Stilistische Anleihen

Eine stilistische Besonderheit, die für viele von Sittes Werken charakteristisch ist, tritt in dem vorliegenden Triptychon (Abb. 58) deutlich hervor. Es handelt sich hierbei um die Darstellung vom Bild im Bild.⁴⁰⁷ Im Besonderen die Seitentafeln des Dreitafelbildes mit Predella *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) sind hierfür als Beispiel zu nennen. In diesem Kontext nehmen die Simultanbilder von Hans Mem-

⁴⁰⁵ Vgl. Eberle, Matthias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart [u.a.] 1989, S. 63; vgl. Schmengler, Dagmar: „Dem Traum individueller Freiheit verpflichtet“ – George Grosz, in: Kollwitz, Beckmann, Dix, Grosz – Kriegszeit, hrsg. von der Staatsgalerie Stuttgart, Kat. Ausst., Tübingen 2011, S. 139.

In vielen seiner Gemälde verspottet Grosz – Mitglied der Kommunistischen Partei von 1918-1923 – unter anderem Kapitalismus und Militarismus. (Vgl. ebd., S. 139, 144).

⁴⁰⁶ Im vorangegangenen Unterkapitel wurde im Zusammenhang mit mittelalterlichen Künstler Vorbildern darauf hingewiesen, dass vor allem Maler aus Zeiten des gesellschaftlichen und politischen Umbruchs in der DDR beworben wurden.

⁴⁰⁷ Vgl. Lang: Grund-Sätze zu Willi Sitte, S. 7.

ling einen hohen Stellenwert ein. *Turiner Passion*⁴⁰⁸ (Abb. 63) oder *Sieben Freuden der Maria* (Abb. 64) zeugen von den „*Erzählformen des Spätmittelalterlichen Simultanbildes*“.⁴⁰⁹ Innerhalb eines Bildraumes sind simultan unterschiedliche Szenen eines übergeordneten Themas dargestellt. Die verschiedenen Handlungsmomente werden allenthalben mithilfe architektonischer Bauten oder landschaftlicher Elemente voneinander separiert.⁴¹⁰ Bereits die Bildform des Triptychons als solche ermöglicht es, innerhalb einer Rahmung unterschiedliche Szenen eines Sujets zu verbildlichen. Während bei den soeben vorgestellten Werken Memlings jedoch eine Gleichwertigkeit innerhalb der Szenen vorliegt, dominieren bei Triptychen in der Regel die Darstellungen auf der Mitteltafel gegenüber denen der Seitentafel.⁴¹¹

Innerhalb der Mitteltafel kommt es ebenfalls häufig zu einer Rangordnung der Szenen mit einer Hauptszene im Vordergrund. Kluckert spricht hierbei von einem „*reduzierten Simultanbild*“, da die Vordergrundszenen gegenüber Hintergrundszenen und Nebenszenen hervorgehoben ist.⁴¹² Als Beispiel führt er unter anderem Memlings *Passionsaltar* (Abb. 65) an.⁴¹³ Werke wie Willi Sittes *Leuna 1921* (Abb. 44) oder *Leuna 1969* (Abb. 66) stellen ähnlich wie Memlings Gemälde innerhalb einer Rahmung zahlreiche thematisch miteinander verwobene Szenen dar. Aber auch auf Sittes Diptychon *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60) oder auf seinen Triptychen *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) und *Höllenstein in Vietnam* (Abb. 41) findet sich dieses Phänomen. Dem klar gegliederten Erzählraum eines Hans Memlings ist allerdings eine auf den ersten Blick schwer zu durchdringende Verflechtung von Menschen und Dingen gewichen.

Vor diesem Hintergrund sollten Heinrich Vogelers Komplexbilder Erwähnung finden.⁴¹⁴ In den 20er und 30er Jahren fertigte Vogeler zahlreiche Gemälde, die unter-

⁴⁰⁸ Zur besonderen Stellung der *Turiner Passion* (Abb. 63) innerhalb der Simultanbilder der flämischen Malerei im 15. Jahrhundert s. Gerth, Julia: *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 8), Berlin 2010. Im Folgenden zitiert als: Gerth: *Wirklichkeit und Wahrnehmung*.

⁴⁰⁹ Vgl. Kluckert, Ehrenfried: *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Phil. Diss., Tübingen 1974, S. 41ff. Im Folgenden zitiert als: Kluckert: *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*.

⁴¹⁰ Vgl. ebd., S. 2.

⁴¹¹ Vgl. Ullrich: *Autoritäre Bilder*, S. 16.

⁴¹² Kluckert: *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, S. 3.

⁴¹³ Vgl. ebd., S. 58.

⁴¹⁴ Vgl. Schneede, Uwe M.: *Willi Sitte*, in: *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*, hrsg. von ART das Kunstmagazin, Kat. Ausst., Hamburg 1982, S. 177.

schiedliche Szenen auf einer Fläche simultan miteinander verbinden. Der überzeugte Sozialist versuchte in jedem Bild die Komplexität eines Themas zu veranschaulichen, indem er möglichst viele zusammengehörige Aspekte in einem Bild miteinander verband.⁴¹⁵ Werke wie *Karelien und Murmansk* (Abb. 67) stellen ähnlich wie *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60), *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) oder *Höllenstein in Vietnam* (Abb. 41) unterschiedliche, aber dennoch inhaltlich miteinander verbundene Elemente auf einer Bildfläche dar. Menschen, Tiere, Bauten und symbolisch erhöhte Gegenstände bilden ein verwobenes Konglomerat. Während Vogeler sowjetische Symbole wie den roten Stern, den Hammer oder die Sichel integrierte,⁴¹⁶ nutzte Sitte in seinem Triptychon *Höllenstein in Vietnam* (Abb. 41) ebenso unterschiedliche, seine Aussageabsicht unterstreichende Symbole und Metaphern wie eine „Hakenkreuzfahne, die zerrissene USA-Flagge, das eiserne Kreuz, die umgestürzte Waage der Justitia“.⁴¹⁷ Die Darstellung solcher Symbole in Form von Emblemen ist kennzeichnend für propagandistische Plakate, wie beispielsweise solche aus der Zeit des Dritten Reichs.⁴¹⁸ Aber auch die sowjetische Plakatkunst, die in einem engen Zusammenhang mit den Werken Vogelers und darüber hinaus mit Sittes Schaffen steht, wurde ab dem beginnenden 20. Jahrhundert zunehmend politischen Zwecken dienstbar gemacht. Nach der Oktoberrevolution 1917 rückte das Medium Plakat mit seinen vielfältigen kommunikativen Möglichkeiten in den Fokus der politischen Führung (Abb. 68).⁴¹⁹ Plakate gaben „komplexen politischen Sachverhalten [...] einfache visuelle Strukturen“.⁴²⁰ Kurze prägnante und wiederkehrende Parolen und die damit in Verbindung stehenden Abbildungen brachten die entsprechenden Aussageabsichten auf den Punkt und prägten sich beim Adressaten ein. Dem Plakat liegt somit eine erzieherische

Hofmann weist darauf hin, dass die Komplexbilder von Heinrich Vogeler, hinsichtlich einer Vorbildfunktion für Willi Sitte, in der Literatur häufig nicht genug in den Vordergrund gerückt werden. (Vgl. Hofmann, Werner: Aufstieg und Absturz, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, hrsg. von Eugen Blume und Roland März, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 38).

⁴¹⁵ Vgl. Hoffmeister, Christine: Heinrich Vogeler. Die Komplexbilder, Bremen 1980, S. 9. Im Folgenden zitiert als: Hoffmeister: Vogeler, S. 9; vgl. Vogeler, Heinrich: Erfahrungen eines Malers, in: Das Wort, 6, 1938, S. 91. Im Folgenden zitiert als: Vogeler: Erfahrungen eines Malers.

⁴¹⁶ Vgl. Vogeler: Erfahrungen eines Malers, S. 91.

⁴¹⁷ Bunge: Gedanken zu Willi Sitte, S. 149.

⁴¹⁸ Kämpfer, Frank: Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays (20th Century Imaginarium, Vol. I), Hamburg 1997, S. 160.

⁴¹⁹ Vgl. Baburina, Nina/Waschik, Klaus: Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts, Bietigheim-Bissingen 2003, S. 84. (Im Folgenden zitiert als: Baburina/Waschik: Werben für die Utopie).

⁴²⁰ Ebd., S. 203.

Mission und Bedeutung im politischen und sozialen Bereich zugrunde.⁴²¹ Darstellungen von Arbeitern oder Bauern dienten als Identifizierungsangebot und sprachen die breite Masse der Bevölkerung – und somit die Zielgruppe kommunistischer deutscher und russischer Plakate – an.⁴²² In der Regel handelte es sich bei den in Russland verbreiteten Plakaten um Auftragswerke, deren thematische und formale Gestaltung von den zentralen Agitprop- und Kul'tprop-Abteilungen der Kommunistischen Partei gesteuert wurde.⁴²³ Darüber hinaus machten sich unterschiedliche künstlerische Strömungen wie der Konstruktivismus das Plakat als neue Bildform zu Eigen.⁴²⁴ Ein Plakat von Rodschenko (Abb. 69) aus dem Jahr 1924 zeigt die simultane Verbindung unterschiedlicher Schrift- und Bildelemente. Betrachtet man vor diesem Hintergrund Vogelers Komplexbilder (Abb. 67), können unweigerlich Parallelen gezogen werden. Vogeler, der selbst Plakatentwürfe fertigte,⁴²⁵ nutzte bei seinem Komplexbild *Karelien und Murmansk* (Abb. 67) ähnlich wie Rodschenko verschiedene Schrift- und Bildelemente, die er zusammenfügte. Vogelers Beschäftigung mit der politischen Plakatkunst und die Entstehung seiner Komplexbilder stehen daher zweifelsfrei in direktem Zusammenhang und beeinflussten einander. Doch nicht nur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhundert spielte das Plakat eine bedeutsame Rolle. Nach 1945 wurde dieses Medium in der ostdeutschen Besatzungszone und der im Entstehen begriffenen ehemaligen DDR „in den Dienst der demokratischen Erneuerung und des wirtschaftlichen und politischen Aufbaues gestellt“.⁴²⁶ Das Plakat spielte folglich eine bedeutsame Rolle im Alltag der Menschen, dem sich wie Jahrzehnte zuvor ebenfalls die Künstler nicht entziehen konnten. Durch den Austausch mit Kollegen wie Klaus Wittkugel oder Werner Klemke, die sich mit der politischen Plakatkunst beschäftigten,⁴²⁷ rückte dieses Medium möglicherweise verstärkt in Sittes Bewusstsein. Darüber hinaus stieß er bei einer Beschäftigung mit Vogelers Komplexbildern auch auf dessen Plakate. Verschiedene Quellen aus der künstlerischen wie politischen Plakatkunst regten Sitte dementsprechend zum Zusammenfügen verschiedener Bilder innerhalb eines Bildes an.

⁴²¹ Vgl. Rademacher, Hellmut: Das deutsche Plakat. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1965, S. 8. (Im Folgenden zitiert als: Rademacher: Das deutsche Plakat).

⁴²² Vgl. ebd., S. 184.

⁴²³ Vgl. Baburina/Waschik: Werben für die Utopie, S. 238f.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 193.

⁴²⁵ Vgl. Hohmann, Werner: Heinrich Vogeler in der Sowjetunion 1931-1942. Daten – Fakten – Dokumente, Fischerhude 1987, S. 134.

⁴²⁶ Rademacher: Das deutsche Plakat, S. 251.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 268f.

Die Darstellung von Bildausschnitten im Bild, wie sie speziell auf den Seitentafeln des Triptychons *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) zu finden ist, aber auch das generelle Zusammenführen unterschiedlicher Szenen innerhalb einer Tafel (Abb. 44, Abb. 58, Abb. 60) machen Sittes Hinwendung zur mehrteiligen Bildform verständlich. Das Mehrtafelbild und die verschiedenen Formen der Simultandarstellung gewährten dem Künstler die Möglichkeit, unterschiedliche räumliche, zeitliche und kausale Aspekte eines Themas miteinander in Verbindung zu setzen.⁴²⁸

Im Zuge der Simultandarstellung sollte ferner der Comic berücksichtigt werden. Betrachtet man das vorliegende Panel⁴²⁹ aus dem Comic-Roman *Signale aus einer anderen Welt* (Abb. 70) so sind Parallelen zu Memlings Gemälden (Abb. 63, Abb. 64, Abb. 65) unverkennbar: unterschiedliche thematisch aufeinander bezogene narrative Szenen, die auf einer Bildfläche angeordnet eine Geschichte erzählen.

Ogleich die Simultan-Panels,⁴³⁰ Memlings Kompositionen, Vogelers Komplexbilder oder Sittes Mehrtafelbilder wie *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) oder *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60) bezüglich Stil und Komposition divergieren, haben sie diese eine große Gemeinsamkeit: das Aufzeigen unterschiedlicher räumlicher, zeitlicher und kausaler Momente innerhalb einer Rahmung; gleichzeitig das Ungleichzeitige zu verbildlichen.⁴³¹ Aber nicht nur Simultan-Panels, sondern auch Comics mit Einzel-Panels eignen sich zur simultanen Wiedergabe unterschiedlicher Handlungsstränge.⁴³² Die auf den einzelnen Bildfeldern abgebildeten Szenen erzählen Geschichten (Abb. 71).⁴³³ Trotz des Fehlens von Textblasen stellen Willi Sittes Mehrtafelbilder verschiedene Szenen aus einer „Geschichte“ dar und zeigen unterschiedliche Situationen eines übergeordneten Themenkomplexes simultan innerhalb einer Rahmung.

⁴²⁸ Vgl. Mertmann: „Schichtwechsel“, S. 11.

⁴²⁹ Die einzelnen Bildkästchen im Comic werden als *Panels* bezeichnet. (Vgl. Keim, Barbara: Comics. Themen, Gattungen, Entwicklungen. Von der „Classical Period“ bis in die Gegenwart, Mainz 1992, S. 1).

⁴³⁰ Vgl. Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007, S. 54. Im Folgenden zitiert als: Mahne: Transmediale Erzähltheorie.

⁴³¹ Vgl. Anm. 399.

⁴³² Vgl. Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art, Wimmelbach 1995, S. 82; vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 52, 60.

⁴³³ Vgl. Holtz: Christina: Comics – ihre Bedeutung, München [u.a.] 1980, S. 9. Im Folgenden zitiert als: Holtz: Comics.

In Bezug auf die Simultandarstellung im Œuvre des Künstlers weist Lang darauf hin, dass dieses Stilmittel mit der filmischen Szenen-Montage vergleichbar ist.⁴³⁴ Die Produktionsetappe eines Films, in der die einzelnen Bilder miteinander verbunden werden, bezeichnet man als Montage oder Schnitt.⁴³⁵ Sitte fügte ebenfalls verschiedene Szenen innerhalb einer Tafel (Abb. 41, Abb. 44, Abb. 68, Abb. 60) aneinander und setzte sie miteinander in Verbindung. Aber auch das Triptychon als solches kann mit der Montage in Beziehung gebracht werden. Jede Tafel bildet eine unter einem übergeordneten Thema innerhalb einer Rahmung zusammengefügte Szene. In einem Interview von 1982 bejahte Sitte die Frage der Journalisten, ob ihm die mehrteilige Bildform als ein Mittel zur Montage erscheine.⁴³⁶

Aber nicht nur die Montage betreffend, sondern zwischen dem gesamten Produkt *Film* und den Mehrtafelbildern des ostdeutschen Malers gibt es Parallelen. Bunge weist zutreffend darauf hin, dass Sittes *Höllenstein in Vietnam* (Abb. 41) hinsichtlich der gestalterischen Mittel an den expressionistischen Film erinnert.⁴³⁷

Der expressionistische Film begann, mit den Möglichkeiten der Technik und der Kamera zu „spielen“.⁴³⁸ Man experimentierte mit Zeitraffung und Zeitlupe, mit Schärfe und Unschärfe sowie mit Einblendungen.⁴³⁹ Unterschiedliche Blendetechniken – ein Stilmittel der Montage – wie das Überphotographieren⁴⁴⁰, ermöglichen eine Veränderung der

⁴³⁴ Vgl. Lang: Grund-Sätze zu Willi Sitte, S. 7f.

⁴³⁵ Vgl. Kersting, Rudolf: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel [u.a.] 1989, S. 265. Im Folgenden zitiert als: Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen.

⁴³⁶ Vgl. Weißler, Sabine: Interview mit Willi Sitte am 5. August 1982, in: Willi Sitte 1945-1982, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Kat. Ausst., Berlin 1982, S. 123.

⁴³⁷ Vgl. Bunge: Gedanken zu Willi Sitte, S. 149.

Maler wie Fernand Léger, die wie zuvor erwähnt für Sitte eine wichtige Vorbildfunktion besaßen, beschäftigten sich ebenfalls mit dem Medium Film. (Vgl.: Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film (Filmwissenschaftliche Studientexte, Bd. 1), Berlin 1926 (Repr. {Nachdr.} Zürich 1965), S. 103-106. Im Folgenden zitiert als: Kurtz: Expressionismus und Film).

⁴³⁸ Zur Entwicklung und den Errungenschaften des Films nach dem Ersten Weltkrieg s. Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik, in: Geschichte des Deutschen Films, hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart 1993, S. 39-100.

In Deutschland wie in Frankreich oder England (als Beispiel sei die *Schule von Brighton* genannt) entstanden zahlreiche Filme, die sich die neuen Errungenschaften zu Nutze machten. So wurden beispielsweise in dem Film *Peeping Thom* von 1901 verschiedene gleichzeitige stattfindende Handlungen auch visuell parallelisiert – Kuchenbuch zieht hier zutreffend Vergleiche zur Simultanbühne. (Vgl. Kuchenbuch, Thomas: Bild und Erzählung. Geschichten in Bildern. Vom frühen Comic Strip zum Fernsehfeature (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten), Münster 1992, S. 101). Def. zur Simultanbühne: „*Bühne, bei der alle im Verlauf des Spiels erforderlichen Schauplätze nebeneinander und dauernd sichtbar sind.*“ (Duden, S. 747). Und auch das Mehrtafelbild kann sowohl mit dieser Art der filmischen Simultandarstellung als auch mit der Simultanbühne in Verbindung gesetzt werden. Die Bildform ermöglicht ebenfalls eine Parallelwiedergabe simultan stattfindender Handlungen.

⁴³⁹ Vgl. Kurtz: Expressionismus und Film, S. 57f.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. 58.

Erzählreihenfolge oder der zeitlichen Ordnung.⁴⁴¹ Die sich in Sittes Werken wiederfindende Methode der Simultanität erinnert in gewissem Maße an die Blendtechnik. Bei Gemälden wie *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60) oder *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) können die Überlagerung von Händen oder Köpfen und die Bilder im Bild als aus dem Gebiet des Films stammende Techniken angesehen werden. Bei dem Phänomen vom Bild im Bild, wie es beispielweise auf den Seitentafeln des Triptychons *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) zu finden ist, scheint es, als habe Sitte unterschiedliche die Handlung unterstützende Szenen „eingebildet“. Aber nicht nur dieses Zusammensetzen einzelner Szenen innerhalb einer Tafel wie bei *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) oder *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60), auch Gemälde wie *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) lassen sich mit der Film-Montage in Verbindung bringen.

Bei dem zuletzt genannten Werk erscheinen die obere linke Tafel und die rechte Tafel auf den ersten Blick wie eine und dieselbe Szene, nur aus zwei unterschiedlichen (Kamera-)Blickwinkeln betrachtet.

Hierbei handelt es sich keineswegs um eine Neuerung. Schon die Triptychen von Max Beckmann aus den 30er Jahren erinnern an die filmische Schnitttechnik.⁴⁴² Vergleichbar mit der Montage reihte der Künstler einzelne Ausschnitte aus dem Leben der Menschen aneinander. Dreitafelbilder wie *Perseus* (Abb. in: Gallwitz, Klaus (Hrsg.): Max Beckmann. Die Triptychen im Städel, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 1981, S. 42) verweisen auf Großaufnahmen oder auf das Zoomen mit der Kamera. Genau wie Beckmann in einem bestimmten Moment versucht, ganz nah an seine Charaktere heranzukommen, keine Emotion zu verpassen, die Umwelt auszublenden und den Fokus auf den Menschen zu legen, ging es Sitte ebenfalls um den Menschen und sein Schicksal.⁴⁴³ *Lidice* (Abb. 4) etwa zeigt Parallelen zu Beckmanns Werken. Sowohl die Bürgermeisterin auf

⁴⁴¹ Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 84.

Des Weiteren besteht eine Verbindung zwischen Film und Comic. Wie die Filmemacher, so spielen ebenfalls die Gestalter der Comics mit unterschiedlichen Bildeinblendungen (beispielsweise Rückblenden), Total- und Naheinstellungen und der Schnitttechnik. (Vgl. Holtz: Comics, S. 15).

⁴⁴² Doch nicht nur die Triptychen von Beckmann, sondern auch die zuvor in einem anderen Kontext erwähnten Komplexbilder von Heinrich Vogler können hier genannt werden. Hoffmeister konstatiert zutreffend, dass dies bei Vogler nach dem Prinzip der Montage geschieht. (Vgl. Hoffmeister: Vogler, S. 9.) Betrachtet man das Gemälde (Abb. 67), erkennt man eine Akkumulation von ineinander verwobenen, sich überlappenden Szenen; keine Fläche bleibt unausgefüllt, als verspüre der Künstler, à la Manierismus, den *horror vacui*.

⁴⁴³ Vgl. Hütt: Liebe, Leidenschaft und Vanitas, S. 14.

der linken Seitentafel, die an Beckmanns Figuren erinnert (Abb. 72, Abb. 73), als auch die Art der Darstellung lässt Vergleiche zu.

Sitte „zoomt“ ganz nah an die Frau heran und fängt ihr Leiden ein; stellt es in den Vordergrund. Auf der rechten Tafel und in der Predella sind abrupte Szenewechsel gezeigt. Aufgrund der Tatsache, dass die SS-Schergen in einem Moment des Pausierens verharren, wird der Eindruck von einem Festhalten für die Kamera noch verstärkt. Innerhalb eines Bruchteils einer Sekunde können in einem Film Zeit und Raum wechseln. Auf diese Weise werden dem Zuschauer von allen Blickwinkeln aus Einsichten in das Geschehen gewährt. Sitte schafft mittels der mehrteiligen Bildform Ähnliches. Der Künstler zeigt unterschiedliche Momentaufnahmen eines Themas, setzt sie eng nebeneinander. Diese Möglichkeit findet sich gleichermaßen im Zusammenhang mit dem Medium Film. Es handelt sich hierbei um die Technik des *split screen*.⁴⁴⁴ Mahne definiert die Technik wie folgt:

„[D]er geteilte Bildschirm (*split screen*) [erlaubt] visuelle Gleichzeitigkeit. Ein häufiges Beispiel dafür findet sich in der Abbildung zweier Telefongesprächspartner. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, [...] resultiert aus dem optischen Nebeneinander vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Ereignisse.“⁴⁴⁵

Es wurde darauf verwiesen, dass Sitte mithilfe der dreiteiligen Bildform unterschiedliche räumliche, zeitliche oder kausale Ebenen simultan auf einer Fläche miteinander verknüpfte, um „die Gleichzeitigkeit im Zeigen des Ungleichzeitigen“⁴⁴⁶ abzubilden. Obwohl die Technik des *split screen* neueren Datums ist und sich noch nicht in den Filmen des Expressionismus⁷ findet, lassen sich nichtsdestoweniger eindeutig Parallelen zwischen Sittes Triptychen und dem Medium Film entdecken.

Des Weiteren gehen die Filme des Expressionismus⁷ mit einer Ausdruckssteigerung einher. Gebärden, Bewegungen, architektonische Konstruktionen oder das Licht – alle diese Elemente erscheinen stärker, rhythmischer, bewegter, unnatürlicher, expressiver.⁴⁴⁷ Sittes Triptychon *Höllenssturz in Vietnam* (Abb. 41) zeichnet sich ebenfalls durch

⁴⁴⁴ Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 85.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Hütt: Liebe, Leidenschaft und Vanitas, S. 14.

⁴⁴⁷ Vgl. Kurtz: Expressionismus und Film, S. 80-84.

eine dynamische Steigerung an Expressivität in Form und Gestaltung aus.⁴⁴⁸ Dies gilt ebenso für *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60) oder *Jeder hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58). Die Überlagerung und Überlappung von Gegenständen oder Körperteilen unterstützt den Eindruck. So bringt die Multiplizierung des Schlagstockes des Soldaten im Vordergrund (Abb. 60) die Brutalität der Tat noch deutlicher zum Vorschein. Außerdem wird der Fokus auf den Verlauf des Schlages gelegt und nicht nur ein Moment des Vorgangs herausgegriffen. Schon die Futuristen bedienten sich des Stilmittels der Vervielfachung von Menschen oder Objekten, um Geschwindigkeit und Kraft darzustellen.⁴⁴⁹

Die Überlagerung von Körperteilen und Gegenständen, etwa der Kopf des skelettierten Soldaten am linken oberen Bildrand auf dem Gemälde *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 60) oder die Hände der Kinder am linken Bildrand des Werkes, könnten Anleihen aus dem Film, aber noch mehr aus dem Bereich der Fotografie sein. Parallelen zu den Bewegungsaufnahmen von Etiennes-Jules Marey aus dem späten 19. Jahrhundert sind unschwer zu erkennen (Abb. 74).

Verschiedene Techniken wie die Filmmontage und desgleichen die Montage beziehungsweise Collage als Technik aus der Bildenden Kunst sind für das Mehrtafelbild von Sitte von Bedeutung. Die Dadaisten nutzten die Montage und den speziellen Typus der Fotomontage⁴⁵⁰ – als weitere Entwicklungsetappe der Collage⁴⁵¹ – für ihre politisch motivierte Aussageabsicht. Während die Montage im Film den Zusammenschnitt der einzelnen Bilder bezeichnet,⁴⁵² zeigt die Montage als künstlerisches Mittel den Zusammenschnitt unterschiedlicher Bild- und Schriftelemente. Bergius trennt das „*simultane Montageverfahren*“ in zwei Gruppen.⁴⁵³ Auf der einen Seite sieht sie

⁴⁴⁸ Vgl. Bunge: Gedanken zu Willi Sitte, S. 149.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Vor allem Heartfield beschäftigte sich mit dieser speziellen Entwicklungsrichtung der Montage. (Vgl. Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974, S. 101ff; vgl. Siepman, Eckhard (Hrsg.): Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte (Elefanten-Press), Berlin ⁷1992).

⁴⁵¹ Zur Entwicklungsgeschichte der Montage s. Wescher, Herta: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968; s. Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln 1974.

⁴⁵² Vgl. Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen, S. 265.

⁴⁵³ Vgl. Bergius, Hanne: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin 2000, S. 55. Im Folgenden zitiert als Bergius: Montage und Metamechanik.

*„die Porträt-Montage, die von einem dominierenden Ausgangsbild geprägt wird, und [auf der anderen Seite, Anm. d. Verf.] die Simultan-Montage mit ihrer kumulativen Mischung aus Schrift und Fotografie“.*⁴⁵⁴

Obgleich sich die Montagen von Hausmann, Höch, Grosz oder Heartfield⁴⁵⁵ hinsichtlich ihrer Konzeption unterscheiden,⁴⁵⁶ besitzen sie nichtsdestotrotz eine ausschlaggebende Gemeinsamkeit: Simultanität, die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Bild- und Schriftelemente auf einer Fläche. Die Menschen sahen sich mit zahlreichen politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen und neuen technischen Entwicklungen sowie der zunehmenden Ausbildung von Großstädten konfrontiert. Die Methode der Montage ermöglichte es den Dadaisten, die Komplexität und speziell die Problematiken dieser sich neu entwickelnden Welt wiederzugeben.⁴⁵⁷ Sitte fügte gleichermaßen auf einigen seiner Gemälde verschiedene Szenen ineinander (Abb. 41, Abb. 58, Abb. 60). Aber nicht nur allein dieses Bild im Bild vermittelt Simultanität, sondern auch die Bildform des Triptychons als solche.

Es ist deutlich geworden, dass Sitte auf ein großes Repertoire an Vorbildern zurückgriff, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten. Der Künstler bediente sich verschiedener Stilmittel und orientierte sich an Malern des Mittelalters und der Moderne. Hinsichtlich seiner Malweise und der verwendeten stilistischen Elemente und in Bezug auf die dreiteilige Bildform nahm Sitte stetig Veränderungen vor. Der Künstler war nie ein Epigone. Er änderte die Vorlagen, die ihm die Kunstgeschichte bot und passte sie den aktuellen Gegebenheiten und seiner Aussageabsicht entsprechend an.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 80.

⁴⁵⁵ „*Mich interessierte natürlich die Arbeitsmethode von John Heartfield. Ich suchte hinter das Geheimnis der starken Wirkung seiner Kunst zu gelangen. Dabei erhielt ich von der von ihm angewendeten Simultanmontage für meine eigene künstlerische Arbeit eine Menge Anregungen, die ich in verschiedenen Bildern schöpferisch verarbeitet habe.*“ (Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): *Künstleräußerungen zur Hommage. Willi Sitte*, in: *Künstler ehren Künstler. Die Hommage in der Kunst der DDR*, Kat. Ausst., Berlin 1979, o. S.).

⁴⁵⁶ Zu den Merkmalen der Montage bei den unterschiedlichen Künstlern des Dadaismus s. Bergius: *Montage und Metamechanik*, S. 312-316.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., S. 307; vgl. Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 7), Lahn-Gießen 1978, S. 8.

3.2 Werner Tübke (* 30.07.1929, † 27.05.2004)

3.2.1 Bildwelten des Sozialismus. Triptychen als Medium einer persönlichen und gesellschaftlichen Geschichtsschreibung

Im Gegensatz zu Sitte finden sich in Tübkes Œuvre nur wenige Triptychen. Das Hauptaugenmerk dieses Kapitels liegt auf dem Zyklus *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) und auf dem triptychonal angelegten Werk *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b). In einem anschließenden Exkurs gilt es ferner die fünf Diptychen (Abb. 76a-e) des Künstlers zu betrachten. Am Beispiel der Diptychen sollen verschiedene dieser Bildform anlastende Vorurteile, etwa das einer Titulierung als *Pathosformel* oder das einer allgemeinen Sakralisierung der Inhalte durch die Form, untersucht werden.

Des Weiteren können auf diese Weise die unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten der mehrteiligen Bildform aufgezeigt und die individuell angepassten Abstimmungen von Aussageabsicht und entsprechender Tafelanzahl verdeutlicht werden. Nicht jedes Thema eignet sich für das Triptychon, findet aber hingegen seine Bestimmung im Diptychon. Eine detailliertere Analyse der entsprechenden Werke ist vor diesem Hintergrund unumgänglich. Nur eine genaue Betrachtung der Inhalte lässt Rückschlüsse auf die jeweiligen Motive für einen Rückgriff und die damit in Verbindung stehende Wahl des Triptychons, aber auch des Diptychons und Polyptychons zu.⁴⁵⁸

Im Zuge der Untersuchung ausgewählter Mehrtafelbilder von Willi Sitte wurden die vielschichtigen Verwendungsmöglichkeiten dieser Bildform deutlich. Von einer pauschalen Sakralisierung der Inhalte und einer damit einhergehenden Anbindung des Triptychons in die Gattung mittelalterlicher Altarretabel kann nicht gesprochen werden. Trotz der unterschiedlichen Gestaltungsvarianten und Aussageabsichten war sich Sitte des sakralen Hintergrunds der mehrteiligen Bildform jedoch bewusst. Bei Tübke verhält es sich ähnlich. Es sind vor allem die Entwurfszeichnungen zu den Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75 a-d), die eine Auseinandersetzung des Leipziger Malers mit religiösen Altarbildern vergangener Epochen belegen.⁴⁵⁹ Die Vorzeichnungen zu den Dreifachbildern des Zyklus' erinnern hinsichtlich der mehrfeldrigen Gestaltung an mittelalterliche Altarretabel (Abb. 77a, Abb. 77b). Ferner weist

⁴⁵⁸ Vgl. Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 249.

⁴⁵⁹ Vgl. Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 79.

der Entwurf für das fünfte Triptychon (Abb. 77c) formal Reminiszenzen an die Retabel des Mittelalters auf. Unter der in der Breite leicht über die Seitentafeln dominierenden Mitteltafel schließt sich eine Predella an, in der die Angeklagten der Nürnberger Prozesse dargestellt sind.⁴⁶⁰ Die formale und stilistische Gestaltung lassen Assoziationen mit mittelalterlichen und neuzeitlichen Retabeln aufkommen.

Hier stellt sich nun die Frage, welche Gründe Tübke zu einem Rückgriff animierten und welche Motive eine übergeordnete Rolle spielten. Um diese Frage adäquat beantworten zu können, gilt es, die Triptychen des Zyklus' zu betrachten.

Die vier Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) thematisieren verschiedene Vorkommnisse aus der deutschen Geschichte zwischen 1918 und 1945. Inhaltlich konform mit den von der ehemaligen DDR für die eigene deutsch-deutsche Historienschreibung hervorgehobenen Ereignisse der Vergangenheit, bildet Tübke auf seinen Dreitafelbildern Begebenheiten aus der Novemberrevolution von 1918 (Abb. 75a), politische und gesellschaftliche Probleme und Vorkommnisse aus der Weimarer Republik (Abb. 75b), Ereignisse aus der Zeit der Machtergreifung Hitlers mit dem Reichstagsbrand (Abb. 75c: s. Prometheus-Bildarchiv, Abbildung konnte nicht publiziert werden) und schließlich unterschiedliche Geschehnisse aus den letzten Monaten des Zweiten Weltkrieges (Abb. 75d) ab. Die Art der Umsetzung entsprach jedoch weniger den Vorstellungen der SED. Statt den Leitlinien der sozialistisch-realistischen Malweise zu folgen,⁴⁶¹ inszenierte Tübke Bildwelten, die an die Renaissance oder den Manierismus erinnern, im Falle der vorliegenden Triptychen im Besonderen an Brueghel.⁴⁶²

Auf den ersten Blick besteht innerhalb aller vier Werke eine zeitliche, räumliche und kausale Kohärenz. Hinsichtlich der Thematik wurde bereits darauf hingewiesen, dass jedes Triptychon ein Ereignis aus der deutschen Geschichte von 1918 bis 1945 verarbeitet und jede der drei Tafeln jeweils eine Szene zeigt, die eng mit dem übergeordneten Geschehen zusammenhängt. Auf dem zweiten Triptychon des Zyklus' (Abb. Abb. 75b) sind zum Beispiel verschiedene Ereignisse rund um die ersten Jahre der Weimarer

⁴⁶⁰ Vgl. Beaucamp: Es bleibt alles so, wie es niemals war, S. 10.

⁴⁶¹ Zur Formalismusdebatte vgl. Anm. 249.

⁴⁶² Vgl. Beaucamp: Es bleibt alles so, wie es niemals war, S. 10; vgl. Draeger: Tübke, S. 38; vgl. Emmrich: Irma: Werner Tübke. Schöpfung und Erbe. Eine Studie zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk des Künstlers, Berlin 1976, S. 30. Im Folgenden zitiert als: Emmrich: Tübke; vgl. Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 76, 79.

Auf mögliche Künstler-Vorbilder und stilistische Anleihen wird im folgenden Kapitel eingegangen.

Republik und Schwierigkeiten dieser Zeit zu sehen. Obwohl auf jeder Tafel des Dreitefelbildes ein anderes Vorkommnis aus jener Zeit in Szene gesetzt wird (Inflation (1922/23), Hamburger Arbeiteraufstand (1923), Niederschlagung des Kapp-Putsches (1920)) und es sich sogar um Jahre voneinander getrennt liegende Begebenheiten in unterschiedlichen Städten handelt, herrscht auf dem Gemälde eine optische Einheitlichkeit. Die Tatsache, dass der Maler auf allen drei Tafeln eine ähnliche architektonische und kompositionelle Gestaltung wählte, fördert beim Betrachter den Eindruck von einem räumlich und zeitlich eng verknüpften Bildgefüge. Dieses kognitive Empfinden wird durch den scheinbaren Übergang der Mauer im Mittelgrund des linken Seitenflügels in die ruinöse Kirche der Mitteltafel begünstigt. Erst auf den zweiten Blick keimt beim Betrachter die Erkenntnis, dass es sich hier nicht um dieselbe Mauer handelt. Des Weiteren forciert der Künstler dieses Empfinden, indem er eine übergreifende Gestaltung des Himmels wählte und die Wolken am Horizont der Mitteltafel auf dem rechten Seitenflügel fortsetzte. Die Anordnung der Figurengruppen unterstützt diese Wirkung. Es hat den Anschein, als würden die Seitenränder der jeweiligen Tafeln lediglich das Geschehen durchtrennen, welches sich dann auf der benachbarten Tafel fortsetzt. Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man diesen Trugschluss. Wenn auch unterschiedlich ausgeprägt, so verhält es sich bei den drei anderen Triptychen des Zyklus' ähnlich; beim dritten Gemälde sind es etwa die auf den Seitentafeln gezeigten Geschehnisse, die sich zeitlich und räumlich annähern. Diese Beziehungen innerhalb des Raum-Zeit-Kontinuums belegen, dass nicht nur die Form allein, sondern ebenfalls die Komposition und der Zusammenhang des Dargestellten entscheidend für das triptychonale System sind und es als eben dieses kennzeichnen.⁴⁶³

Diese scheinbar enge kompositionelle, räumliche, zeitliche und figurale Verbindung lässt Erkenntnisse hinsichtlich der Beweggründe des Malers zu. Tübke nutzte in diesem Fall das Triptychon eindeutig als Erzählform.⁴⁶⁴ Verschiedene, auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpfte Vorkommnisse aus der deutschen Geschichte konnten mithilfe des Triptychons in Szene gesetzt werden. Nur die mehrteilige Bildform ermöglichte es dem Künstler, von politischen und gesellschaftlichen Geschehnissen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu „erzählen“ und trotz räumlicher und zeitlicher Divergenzen ein Auseinanderbrechen des komplexen Bildsystems zu verhindern. Alle

⁴⁶³ Neuner: Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei, S. 15.

⁴⁶⁴ Unter Kapitel 4.2 wird auf das Triptychon als Erzählform bei Werner Tübke Bezug genommen.

wiedergegebenen geschichtlichen Ereignisse stehen in einem Kontext. Für ein tieferes Verständnis historischer Abläufe genügt es nicht, einzelne Vorkommnisse aus dem Gesamtzusammenhang herausgelöst zu betrachten. Alle Verknüpfungen muss man ins Auge fassen, und es ist eben das triptychonale System, das eine simultane Verbindung unterschiedlicher Aspekte innerhalb einer Rahmung ermöglicht und gleichzeitig Ungleichzeitiges verbildlicht.

Meißner hebt ebenfalls die enge Raum-Zeit-Einheit der Szenen hervor.⁴⁶⁵ Seiner Ansicht nach bahnte sich die stilistische Methode der Simultanität erst später einen Weg in das Werk des Künstlers.⁴⁶⁶ Dieser Aussage ist nur teilweise zuzustimmen. Im Gegensatz zu dem Monumentalbild *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* (Abb. 78), auch *Bauernkriegspanorama* genannt, nutzte Tübke bei den Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) innerhalb der einzelnen Tafeln nicht die Methode der Simultanität bezüglich der Darstellung mehrere zusammenhängender Szenen innerhalb einer Bildeinheit. Dennoch verkennt Meißner, dass Tübkes Gemälde durchaus Simultanität besitzen. Wenn auch nicht innerhalb der einzelnen Tafeln, so doch hinsichtlich der Bildform als solcher.

Der Umstand, dass Tübke bei den vorliegenden Triptychen zeitlich voneinander getrennt liegenden Ereignissen eine scheinbar räumliche Einheitlichkeit verleiht (beim zweiten Triptychon des Zyklus tritt dies am deutlichsten hervor) und sie innerhalb einer Rahmung abbildete, kann ferner mit dem Geschichtsverständnis des Künstlers erklärt werden. Der Maler vertrat die Auffassung „von einer Wiederkehr des Gleichen, das dann aber doch niemals das Gleiche sei“⁴⁶⁷, er glaubte an „Metamorphosen, Wiedergeburten und Seelenwanderungen“.⁴⁶⁸ Es seien immer wieder ähnliche geschichtliche Prozesse, ähnliche Machtverhältnisse und ähnliche menschliche Verhaltensweisen, die den Lauf der Zeit bestimmten. Alles hänge zusammen und kehre wieder. Es würden sich lediglich die Personen und Handlungsorte ändern.⁴⁶⁹ Dieses Verständnis von eng zusammenhängenden Geschichtsprozessen verdeutlicht die Motivation des Künstlers,

⁴⁶⁵ Vgl. Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 76.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd.

⁴⁶⁷ Beaucamp, Eduard: Die Mysterien des Schmerzes. Apokalypsen, Passionen und Auferstehungen im Werk Tübkes, in: Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kat. Ausst., Leipzig 2009, S. 42f. Im Folgenden zitiert als: Beaucamp: Die Mysterien des Schmerzes.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 43.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., S. 46.

unterschiedliche Vorkommnisse der 20er Jahre bildlich miteinander zu verbinden und ihnen einen gemeinsamen „Hintergrund“ zu geben. Bei den anderen Triptychen ist Ähnliches zu beobachten. Die einheitliche Bildgestaltung erzeugt beim Betrachter ein Gefühl von Zusammengehörigkeit.

Während Tübke folglich bei der Gestaltung der Architektur und Landschaft Übergänge erzeugte, verhält es sich bei dem Personal anders. Meißner weist folgerichtig darauf hin, dass es trotz der Figurenfülle innerhalb der Tafeln zu keinen Überschneidungen des Personals kommt.⁴⁷⁰ In Bezug auf die Architektur respektive die Natur (etwa der Übergang der Wolken im zweiten Triptychon, Abb. 75b) legte der Künstler scheinbar keinen Wert auf eine feine Abgrenzung. Dieser Fakt könnte unterschiedlich begründet sein. Aufgrund Tübkes Geschichtsverständnis war es wichtig, einen Bezug zwischen den Tafeln herzustellen und sie nicht kontextlos aneinanderzureihen. Die Welt sei, so sein Verständnis, eine Bühne von unterschiedlichen Schauplätzen, die miteinander verklammert sind.⁴⁷¹ Die Bildform des Triptychons ermöglichte es ihm, diese verschiedenen „Schauplätze“ zusammenzubringen und simultan bildlich darzulegen.⁴⁷² Tübke erzeugte eine einheitliche Wahrnehmung im Auge des Betrachters mithilfe abgeschnittener architektonischer und landschaftlicher Elemente und verwies so auf die Geschichte als Wiederkehr des ewig Gleichen.⁴⁷³ Obwohl die Menschheitsgeschichte zusammenhängt und es für Tübke wichtig war, diese Beziehungen nachzuweisen, betonte er ebenso die Bedeutung und Eigenständigkeit einer jeden einzelnen Handlung. Aus diesem Grund verzichtete Tübke auf eine Überschneidung des Personals. Obgleich die Tafeln zusammenhängen – *„Kein Teil allein bestimmt das Ganze als Einheit“*⁴⁷⁴ –, steht wiederum jede Handlung auf jeder Tafel für sich.⁴⁷⁵ Bei aller Einheitlichkeit bleibt eine gewisse Autonomie gewahrt, denn, wie schon zitiert, *„[die] Wiederkehr des Gleichen [...] [ist] [...] doch niemals das Gleiche“*.⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ Vgl. Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 80.

⁴⁷¹ Vgl. Michalski, Annika: Selbst als närrische Figur – Zur Inszenierung der Künstlerexistenz im Werk Werner Tübkes, in: Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kat. Ausst., Leipzig 2009, S. 37. Im Folgenden zitiert als: Michalski: Selbst als närrische Figur.

⁴⁷² Unter Punkt 3.2.2 wird auf das Bühnenelement sowie das Stilmittel der Simultanität genauer eingegangen.

⁴⁷³ Vgl. Anm. 468.

⁴⁷⁴ Titze: Triptychon, S. 93.

⁴⁷⁵ Bei ihrer Untersuchung niederländischer Triptychen weist Neuner darauf hin, dass jede Tafel, wenn auch untergliedert in Haupt- und Nebenhandlung, eine eigene Handlung besitzt. (Vgl. Neuner: Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei, S. 209).

⁴⁷⁶ Beaucamp: Die Mysterien des Schmerzes, S. 42f.

Die Gründe, die Tübke auf die dreiteilige Bildform zurückgreifen ließen, waren im Falle der vorliegenden Werke demzufolge zu einem hohen Maß artistisch motiviert. Naumann weist darauf hin, dass *„die gewählte Form des Triptychons durch ihren religiösen Ursprung die Darstellung [sakralisiert]“*.⁴⁷⁷ Dem ist nicht zuzustimmen. Die Bildform bringt nicht automatisch eine Sakralisierung mit sich. Dieser Aspekt wurde bei der Analyse der Mehrtafelbilder von Willi Sitte bereits behandelt.

Vor dem Hintergrund des gewählten Themas und in Zusammenhang mit der propagierten Ideologie bezüglich der deutsch-deutschen Geschichtsschreibung und der Stellung der Arbeiterklasse lässt sich eine Aufwertung des Inhalts durch die Form aber nicht vollständig negieren. Die an neuzeitliche Bilder erinnernde pittoreske Figurenwelt unterstützt diesen Effekt. Doch im Gegensatz zu Sitte suchte Tübke nicht nach einer monumentalen Denkmalsetzung. Wirkung und Ausdruckskraft ziehen die vier Triptychen nicht aus gewaltigen Ausmaßen; sie wirken vielmehr aus sich heraus.

Hinsichtlich der formalen Gestaltung der vier Gemälde des Zyklus' fällt das erste Dreifachbild besonders ins Auge. Während die Tafeln der letzten drei Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75b-d) in etwa die gleichen Maße aufweisen, dominiert beim ersten Triptychon des Zyklus' (Abb. 75a) die Mitteltafel deutlich über den Seitentafeln. Der Kieler Matrosenaufstand und die Gründung der KPD finden auf den äußeren kleinen Flügeln Platz. Die beherrschende Mitteltafel widmete Tübke den Ereignissen des 9. Novembers 1918 in Berlin.⁴⁷⁸ Diese Vorkommnisse waren für die kommunistische Geschichtsschreibung von immenser Bedeutung.⁴⁷⁹

Rürup merkt an:

„Der 9. November 1918 – der Tag der Ausrufung der Republik und der Bildung revolutionärer Regierungen im Reich und in den deutschen Einzelstaaten – wird nicht mehr als bloßer ‚Staatsumsturz‘ gesehen, der die Unruhen seit Ende Oktober abschloß, sondern als Beginn einer längeren Revolutionsphase, in der die unterschied-

⁴⁷⁷ Naumann: Rationalität und Innerlichkeit, S. 143; vgl. Sachs, Angeli: Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR. Analysen (Aus Deutschlands Mitte, Bd. 27), Berlin 1994, S. 60. Im Folgenden zitiert als: Sachs: Mythen.

⁴⁷⁸ Vgl. Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 79.

⁴⁷⁹ Vgl. Rürup, Reinhard: Die Revolution von 1918/19 in der deutschen Geschichte. Vortrag vor dem Gesprächskreis Geschichte der Friedrich-Ebert-Stiftung in Bonn am 4. November 1993 (Gesprächskreis Geschichte, Heft 5), Bonn 1993, S. 5.

*lichen politischen und gesellschaftlichen Kräfte miteinander um die Gestaltung der neuen Ordnung rangen.*⁴⁸⁰

Immer wieder zog die ehemalige DDR „aktuelle politische ‚Lehren‘ aus der *Revolutionsgeschichte*“⁴⁸¹ der deutschen Geschichte. Sowohl die thematische Widmung aller drei Tafeln als auch die Hervorhebung der Ereignisse in Berlin verwundert daher nicht. Ferner spielt die Anordnung eine interessante Rolle. Die Seitentafeln schieben sich als eine Art mediale Inszenierung über die für die ostdeutsche Geschichtsschreibung inhaltlich bedeutsame Darstellung auf der Mitteltafel, oder enthüllen sie. Ähnlich verhält es sich mit mittelalterlichen Flügelretabeln.⁴⁸²

Das vorliegende Triptychon bleibt jedoch eine Ausnahme. Generell lässt sich feststellen, dass Tübke im Vergleich zu Sitte weniger geneigt war, mit der mehrteiligen Bildform zu variieren. Bezüglich dieses Aspektes ist daher die Annahme zu wagen, dass Tübke eine Ablenkung des Inhaltes durch die Form zu vermeiden suchte. Es sollten keine komplizierten bildformalen Gerüste das Auge des Betrachters von der thematischen Intention wegführen.

Bei dem Mehrtafelbild *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b) wählte der Künstler ebenfalls eine schlichte Gestaltung der Tafeln. Einzige formale Besonderheit sind die drei Predellen des triptychonally angelegten Bildgefüges.

Das Polyptychon entstand 1974/75 als Auftragswerk für das Hauptfoyer im Palast der Republik. Ursprünglich waren sechs Tafeln geplant (Abb. 5a). Aufgrund einer privaten Krise führte der Künstler nur fünf davon aus (Abb. 5b).⁴⁸³ Die drei oberen Tafeln (Abb. 5a) thematisieren die Jugend und das Alter, Mutter und Kind und schlussendlich das Liebespaar; die „*Führung der Jugend durch die Weisheit des Alters*“⁴⁸⁴ fehlt in der

⁴⁸⁰ Ebd., S. 7f.

⁴⁸¹ Ebd., S. 7.

⁴⁸² S. Möhle, Valerie: Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, hrsg. von David Ganz und Thomas Lentz (Kultbild, Bd. 1), Berlin 2004, S. 147-169. Im Folgenden zitiert als Möhle: *Wandlungen*; s. Möhle, Valerie: *Déjà vu. Bildsysteme zum Klappen*, in: *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, Berlin 2006, S. 55-73. Im Folgenden zitiert als: Möhle: *Déjà vu*.

Dieser Aspekt sowie die Ausarbeitungen Möhles werden unter Punkt 4.2 im Zusammenhang mit dem Triptychon als Erzählform nochmals thematisiert.

⁴⁸³ Vgl. Meißner: *Wie die Ringe eines Baumes*, S. 21f.

⁴⁸⁴ Meißner: *Tübke. Leben und Werk*, S. 230.

vollendeten Version (Abb. 5b). In den Predellen zeigt der Künstler den Krieg in Form der Kentauromachie, die Totenklage und den Tanz um das Goldene Kalb.⁴⁸⁵ Tübke stellte einer glücklichen lebensbejahenden Utopie in den Haupttafeln das Leid der Menschen in einer von Kämpfen und Katastrophen geprägten Welt dialektisch gegenüber.⁴⁸⁶ Mühlbauer konstatiert, dass eine Anlehnung an mythologische und biblische Szenen im Rahmen eines Auftragswerks eher ungewöhnlich war.⁴⁸⁷ Dieser Aussage kann sich nicht angeschlossen werden. Mythologische Themen erfreuten sich in der Malerei der ehemaligen DDR großer Beliebtheit und neben Werner Tübke griffen unter anderem Willi Sitte, Werner Richter oder Bernhard Heisig auf Motive der klassischen Mythologie zurück.⁴⁸⁸

Der Titel des Werkes geht auf den von Protagoras geprägten Homo-mensura-Satz zurück: *„Aller Dinge Maß sei der Mensch, der seienden, daß sie sind, der nichtseienden, daß sie nicht sind.“*⁴⁸⁹ Gerade die sowohl inhaltliche Anlehnung in Form des Homo-

Die Anleitung der Jugend durch das Alter beruht auf der griechischen Idee der Paideia. (Def.: Paideia ist *„der zentrale griech. Begriff für die Erziehung und Bildung des Kindes, dann vor allem des jungen Menschen weshalb p. [paideta, Anm. d. Verf.] auch ‚Kindheit‘, ‚Jugend‘ bedeutet. Dabei bezeichnet sie sowohl den Prozess des Erziehens und Bildens als auch das Ergebnis, die Bildung, und als solche den unverlierbaren Besitz des erwachsenen Menschen“*. (Der Neue Pauly, Bd. 9 S. 150)). Zum Erziehungs- und Bildungsgedanken in der Antike s. Johann, Horst Theodor (Hrsg.): *Erziehung und Bildung in der heidnischen und christlichen Antike (Wege der Forschung, Bd. 377)*, Darmstadt 1976.

⁴⁸⁵ Vgl. Meißner: *Wie die Ringe eines Baumes*, S. 21f.

Eine endgültige, allumfassende Interpretation des Werkes bleibt offen. Scholz, die sich in ihrer Magisterarbeit mit einzelnen Tafeln beider Versionen auseinandersetzt, trifft schlussendlich die Aussage, dass *„[d]ie Vielzahl von Motiven und kunsthistorischen Anlehnungen in dem Werk Der Mensch – Maß aller Dinge [...] eine traditionelle kunsthistorische Interpretation problematisch erscheinen [lassen].“* (Scholz: *Werner Tübkes Der Mensch – Maß aller Dinge*, S. 42). Ferner merkt sie an: *„Zwar finden sich in den Bildtafeln ausgesprochen viele tradierte Bildsujets, diese sind aber ihrer primären inhaltlichen Bedeutung enthoben und entsprechen eher einer kombinatorischen Verknüpfung von Motiven christlicher und antiker Mythen.“* (Ebd.). Eine Analyse der in der Literatur vorherrschenden Interpretationsmodelle ist in dieser Dissertation nicht zielführend.

⁴⁸⁶ Vgl. Feist, Peter H.: *Geschichtsträume. Störbilder. Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik*, in: *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Gabi Dolff-Bonekämper und Hiltrud Kier (Kunstgeschichte und Gegenwart), München [u.a.] 1996, S. 183; vgl. Kuhirt, Ullrich: *Kunst in der DDR. 1960-1980 (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2)*, Leipzig 1983, S. 147.

⁴⁸⁷ Vgl. Mühlbauer, Stefanie: *Das politische Bild „Der Mensch – Maß aller Dinge“*, in: *Werner Tübke. Die Skizzenbücher*, hrsg. von Frank Zöllner, Kat. Ausst., Leipzig 2011, S. 38.

⁴⁸⁸ Vgl. Arlt, Peter: *Ikarus’ Abschied und Willkommen. Zum mythologischen Hauptthema in der bildenden Kunst in der DDR*, in: *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 75-85; vgl. Sachs: *Mythen*, S. 10.

⁴⁸⁹ Zitat des Homo-mensura-Satzes nach: Dietz, Karl-Martin: *Protagoras von Abdera. Untersuchungen zu seinem Denken (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Philologie, Heft 25)*, Bonn 1976, S. 46. Im Folgenden zitiert als: Dietz: *Protagoras*.

Ferner merkt Brenner zur Deutung des Homo-mensura-Satzes an, *„dass der Mensch die Macht haben soll, Aussagen über alle Dinge zu treffen, wie er will – es steht in seinem Ermessen, was er als Realität anerkennt und was nicht. Der Mensch bemisst, was Sache ist“*. (Brenner, Dieter: *Von den frühen Philo-*

mensura-Satzes als auch die bildlichen Rezeptionen aus der Antike stehen, wie ebenfalls Scholz zutreffend feststellt, in Zusammenhang mit der von der ehemaligen DDR propagierten Traditionslinie.⁴⁹⁰ Zieht man vor diesem Hintergrund eine von Müller gemachte Bemerkung heran, wird die hinter diesem Satz stehende Bedeutung für die sozialistische Ideologie deutlich.⁴⁹¹ Sie schreibt, dass der Homo-mensura-Satz „*ein neues Weltbild [bezeugt], das den Menschen in den Mittelpunkt rückt und sein Wesen in der schöpferischen, die Welt umgestaltenden Tätigkeit sieht*“.⁴⁹² Die Schriften des Protagoras stießen zweifelsfrei in vielerlei Hinsicht auf Interesse im sozialistischen Staat. Vor allem folgende Ansicht vom Verhältnis des Individuums zum Staat erregte mit Sicherheit Aufmerksamkeit in der ehemaligen DDR:

„Daß Protagoras das Individuum einerseits und den Nomosbereich der Staaten andererseits so stark betonen konnte, hat seinen Grund also darin, daß es ihm darauf ankam, den Einzelnen in die Lage zu versetzen, innerhalb der Polis handlungsfähig zu sein und den jeweils geltenden Nomos positiv zu verändern.“⁴⁹³

Auch die politische Führung des ostdeutschen Staates suchte den Menschen eben jenes Empfinden zu suggerieren. Gemeinsam galt es, so die ideologischen Verlautbarungen, ein „neues“ Deutschland aufzubauen. So betitelte Honecker einen Absatz aus einem Tagungsbericht der SED über die Vorzüge der Sozialleistungen im Sozialismus: „*Bei uns ist der Mensch das Maß aller Dinge*“.⁴⁹⁴

Interessant bei dem Gemälde ist ferner die Mischung biblischer und antiker Figuren und Elemente innerhalb eines Werkes. Scholz erkennt hier eine „*Bedeutungsentleerung der christlichen Ikonographie*“ zu Gunsten einer „*Neukonnotation*“ mit humanistischem

sophen zu den Sophisten, in: Die Philosophie der Antike. Frühgriechische Philosophie, Bd. 1, hrsg. von Helmut Flashar, Dieter Brenner und Georg Rechenauer, Basel 2013, S. 954).

⁴⁹⁰ Vgl. Scholz: Werner Tübkes Der Mensch – Maß aller Dinge, S. 34.

Auf die von der DDR eigens kreierte deutsch-deutsche Geschichtsschreibung, die angeblich zweite Traditionslinie des Triptychons sowie die *Erberezeption* wird unter Punkt 3.4 nochmals eingegangen.

⁴⁹¹ Vgl. Scholz: Werner Tübkes Der Mensch – Maß aller Dinge, S. 32.

⁴⁹² Müller, Reimar (Hrsg.): Kulturgeschichte der Antike. 1. Griechenland (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, Bd. 6,1), Berlin 1976, S. 268.

⁴⁹³ Dietz: Protagoras, S. 152.

⁴⁹⁴ Aus dem Bericht des Politbüros an die 3. Tagung des ZK der SED, Berichterstatter: Genosse Erich Honecker, 19./20. November 1981, Berlin 1981, S. 18; vgl. Scholz: Werner Tübkes Der Mensch – Maß aller Dinge, S. 34.

Gedankengut.⁴⁹⁵ Obgleich sich Tübke diesbezüglich nie äußerte, sollte man angesichts der Vielzahl christlicher Motive, die sein Werk durchziehen (man denke an die persönlichen Foltererfahrungen in seiner Jugend) nicht von einer völligen Sinnentleerung zwecks humanistischer Aufwertung sprechen.

Eine weitere Erklärungsmöglichkeit für die Mischung christlicher und antiker Elemente ist erneut in Tübkes Geschichtsverständnis zu finden. Wie zuvor erläutert, vertrat der Maler die Auffassung „von einer Wiederkehr des Gleichen“.⁴⁹⁶ Die essentiellen menschlichen Emotionen und die daraus entstehenden Handlungen und Gegebenheiten wiederholen sich. Es sind unterschiedliche Stationen, die das Leben der Menschen bestimmen. Wenngleich der äußere Rahmen im Wandel begriffen ist, ändert sich an den Urängsten, an den urmenschlichen negativen und positiven Gefühlen nichts. In den Augen des Malers war vermutlich nur mithilfe der mehrteiligen Bildform eine simultane Darstellung und Verbindung dieser unterschiedlichen, sinnbildhaft aus der Menschheitsgeschichte entnommenen Modelle möglich.

Meißner weist darauf hin, dass Tübke bei dem Polyptychon „das längst errungene Prinzip der simultanen Darstellung [aufgab]“.⁴⁹⁷ Ähnlich wie bei den Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) kann dem nur teilweise zugestimmt werden. Wenn der Maler auch nicht innerhalb einer Tafel zahlreiche Szenen parallel miteinander verknüpfte, wie etwa beim *Bauernkriegspanorama* (Abb. 78), so bringt die mehrteilige Bildform als solche Simultanität mit sich. Das monumentale Werk mit drei beziehungsweise zwei Haupttafeln und drei Predellen ermöglichte es dem Künstler, seine Vorstellung von den „Archetypen eines idealen humanistischen Menschseins [...] [den] Urbildern von Gewalt, Tod und falschen Idolen“⁴⁹⁸ einander gegenüberzustellen und miteinander in Beziehung zu setzen.

Das Werk hebt sich jedoch über ein rein aus künstlerischen Gründen verwendetes Mehrtafelbild hinaus. Zweifelsfrei spielten, wie soeben dargelegt, künstlerische Motive hinsichtlich der Möglichkeit, verschiedene Szenen simultan miteinander zu verklammern, eine wichtige Rolle. Die Art der Darstellungen, die Anordnung der einzelnen Tafeln und

⁴⁹⁵ Scholz: Werner Tübkes *Der Mensch – Maß aller Dinge*, S. 45. Zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk Tübkes, s. Emmrich: Tübke, S. 13f.

⁴⁹⁶ Beaucamp: *Die Mysterien des Schmerzes*, S. 42.

⁴⁹⁷ Meißner: *Wie die Ringe eines Baumes*, S. 21.

⁴⁹⁸ Lindner, Gerd: *Zwischen den Zeiten. Wesenszüge und Entwicklung einer „Kunst der Kunst“ im Geiste des Manierismus*, in: Werner Tübke. *Faszination Mittelmeer*, hrsg. von Gerd Lindner, Kat. Ausst., Bad Frankenhausen 2004, S. 68.

nicht zuletzt die Besonderheit von drei Predellen⁴⁹⁹ verleihen dem triptychonal angelegten Polyptychon einen altarbildähnlichen Charakter.

Die Tatsache, dass der Künstler hinsichtlich der Bildform und der Komposition der Tafeln so deutliche Anleihen an mittelalterliche mehrfeldrige Altarretabel (Abb. 79) wählte, könnte man auf die Bedeutsamkeit des Themas zurückführen. Meißner schreibt, dass Tübkes Wahl für ein Sechstafelbild auf eine glückliche Lebensphase zurückzuführen sei, in welcher er „den Traum vom Glück der Gesellschaft mit dem Glück der Familie identifiziert[e]“.⁵⁰⁰ Des Weiteren verwendet Meißner den Ausdruck von einem „arkadische[n] Leitbild“.⁵⁰¹ In den Augen des Leipziger Malers konnte vermutlich nur die von ihm gewählte Bildform seiner Ansicht gerecht werden.

Aber auch in Hinblick auf die Bedeutung des Homo-mensura-Satzes in der ehemaligen DDR ist die Wahl dieser Bildform nachvollziehbar. Doch Tübke suchte sein Anliegen nicht nur mithilfe der Form zu untermauern, sondern zu sakralisieren. Der Künstler hob seine Aussage auf diese Weise als eine allgemeingültige, unumstößliche Wahrheit hervor.

Ein weiteres Werk, welches sich im Falle seiner Fertigstellung auf eine analoge Stufe begeben hätte, ist eine Skizze (Abb. 80) zu den *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (Abb. 81). Der Tübke-Kenner und langjährige Freund des Künstlers Eduard Beaucamp weist in einem seiner Artikel darauf hin, dass die Entstehung des Zyklus' der *Lebenserinnerung des Dr. jur. Schulze* unter anderem in Zusammenhang mit dem Eichmann-Prozess stand.⁵⁰²

Der Entwurf (Abb. 80) zeigt ein an ein Altarretabel erinnerndes Triptychon. Auf der Haupttafel mit absidialem Abschluss findet sich die Skizze eines nackten Paares. Meiß-

⁴⁹⁹ Bestgen weist bei den Triptychen von Willi Sitte auf die bildsteigernde Wirkung durch das Hinzufügen von Predellen hin; der repräsentative Eindruck dieser Bildform wird auf diese Weise noch einmal verstärkt. (Vgl. Bestgen: *Altäre ohne Gott?*, S. 208). Aber auch im Falle des vorliegenden Werkes von Werner Tübke trifft die von Bestgen formulierte These zu.

⁵⁰⁰ Meißner: *Wie die Ringe eines Baumes*, S. 22.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Vgl. Beaucamp: *Aufgewähltes Nachdenken*.

Wie Beaucamp feststellt, gingen die beiden deutschen Staaten auf der Ebene der Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg auf unterschiedliche Weise mit ihrem jüngsten Erbe um. (Vgl. ebd.). Auf der einen Seite Westdeutschland, das aufgrund der vorherrschenden abstrakten und gegenstandslosen Malerei nur schwerlich das gewichtige Thema bildlich konkret aufarbeiten konnte. Und auf der anderen Seite Ostdeutschland mit den strengen Vorgaben eines Sozialistischen Realismus', der zwar den Antifaschismus zu thematisieren erlaubte, aber nur auf eine einseitige, dem Staat dienende Art. (Vgl. ebd.). Beaucamp konstatiert, dass eine der jüdischen Opfer gedenkende, pessimistisch-traurige Malerei nicht erwünscht war. (Vgl. ebd.).

ner spricht hierbei von einer „Klagegruppe“.⁵⁰³ Wie Thur feststellt, lässt sich beim Anblick der Akte ebenfalls an Adam und Eva denken.⁵⁰⁴ Vor dem Hintergrund gebräuchlicher Deutungsmuster der christlichen Ikonologie steht die Nacktheit Adams und Evas als Zeichen für einen Menschen „in seiner Unschuld und Würde“.⁵⁰⁵ Der radikale Unterschied von nackter Unschuld vor dem Sündenfall und den an den Juden verübten Verbrechen, die jegliche „Humanität‘ des Menschen in Frage stellen“⁵⁰⁶, wird auf diese Weise potenziert.

Über eine bildliche Umsetzung der jeweiligen vier Felder der Seitentafeln kann man nur spekulieren. Geplant waren Szenen mit folgenden Themen: die Heimat verlassen, Plünderung der Geschäfte, Deportation, Widerstand im Ghetto, von oben nach unten auf der linken Seite, und: im KZ, Verhöhnung Israels, Verhör, Erlösung, auf der rechten Außenseite.

Unter den Tafeln befindet sich eine Predella, in welche der Maler das Wort „Leiche“ geschrieben hat und in der Manier von Holbein eine liegende Figur skizzierte. Die Predella ist nicht nur unter der Mitteltafel situiert, sie spannt sich über die gesamte Länge des Werkes. Dieses Phänomen war bereits bei einigen Mehrtafelbildern (Abb. 4, Abb. 32, Abb. 46) von Willi Sitte zu entdecken. Es scheint, als wollten die Künstler ein zu starkes Zurücktreten des in der Predella Gezeigten hinter den übrigen Tafeln verhindern. Geht man ferner von der Annahme aus, dass der Tote in der Predella symbolhaft für alle ermordeten Juden steht, erscheint die Wahl der Länge der Tafel verständlich. Die über dem Liegenden genannten Stationen des Holocausts haben zu zahlreichen Toten geführt. Der Tote steht für eines dieser Opfer. Vor diesem Hintergrund kann das Paar auf der Haupttafel wiederum als Vertreter der Überlebenden interpretiert werden. Bis auf ihr Leben haben sie alles verloren – nackt und schutzlos stehen sie am Ende einer Ereigniskette. Dennoch ist es nicht das Ende. Sie werden weiterleben und neues Leben in die Welt setzen. Die Größe der Figuren und Dominanz der mittleren Tafel gegenüber den kleineren Feldern der Außentafel unterstreichen die Bedeutung dieses hoffnunggebenden Aspekts.

⁵⁰³ Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 115.

⁵⁰⁴ Thur, Nicole: Die „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze“ I-III von Werner Tübke, Magisterarbeit (unpubl.), Leipzig 2009, S. 41. Im Folgenden zitiert als: Thur: Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze.

⁵⁰⁵ Von Erffa, Hans Martin: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1, München 1989, S. 161; vgl. Thur: Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze, S. 41.

⁵⁰⁶ Thur: Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze, S. 42.

Vergleichbar zu dem Polyptychon *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b) strebte Tübke nach einer Erhöhung einer für ihn bedeutenden Bildidee. Beide Werke gehen im Gegensatz zu den Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) über eine simple Verleihung von gesteigerter Ausdruckskraft hinaus. Grund dafür ist die besondere Bedeutung der persönlich und historisch tiefgreifenden Sujets. Sowohl das Gewicht der inhaltlichen Darstellung als auch die formalen Parallelen zu mittelalterlichen Retabeln verweisen auf Tübkes Intention einer mit Pathos belegten Aufwertung des Themas, einer Sakralisierung der für ihn wichtigen Bildideen.

Trotz der Relevanz dieses Aspekts spielen ebenfalls die artistischen Gründe eine Rolle. Erneut ermöglichte die mehrteilige Bildform dem Künstler ein Zusammenführen unterschiedlicher zeitlicher, räumlicher und kausaler Vorkommnisse und Zusammenhänge innerhalb einer Rahmung.

Es stellt sich nun die Frage, aus welchen Gründen Tübke von seinem ursprünglichen Vorhaben abwich und sich stattdessen für einen Zyklus aus Eintafelbildern mit einem Hauptbild entschied. Da sich Tübke, so Beaucamp, wenig zu seinen Werken äußerte und „*Exegesen seines vielfach verschlüsselten und rätselhaften Werkes ab[lehnte]*“⁵⁰⁷, bleibt eine vollständige Klärung der Fragen aus. In vielen Fällen muss sich der Betrachter mit Mutmaßungen und Thesen begnügen.

Eines der Werke, bei welchem man sich nicht in Vermutungen verlieren kann und die Gründe für den Rückgriff auf die mehrteilige Bildform klar auf der Hand liegen, ist das Altarbild in Clausthal-Zellerfeld (Abb. 6a, Abb. 6b). Es handelt sich hierbei um eines der letzten Triptychen aus dem Œuvre des Künstlers.

Das 1993-1996 geschaffene Altarbild für die evangelische Pfarrkirche St. Salvator in Clausthal-Zellerfeld weist auf eine tiefere Auseinandersetzung mit der sakralen Nutzung dieser Bildform hin. Der in seiner Form gotisierende Flügelaltar besitzt im Gegensatz zu allen anderen in dieser Arbeit bereits besprochenen und noch zu behandelnden Triptychen eine an mittelalterliche Wandelaltäre angelehnte äußere sowie eine innere Schauseite.⁵⁰⁸ Die Flügel sind folglich zum Klappen und können je nach Intenti-

⁵⁰⁷ Beaucamp, Eduard: Vorwärts geträumt. Versteckte Seiten eines Malers: Tübkes Tagebücher, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.05.2010. Im Folgenden zitiert als: Beaucamp: Vorwärts geträumt.

⁵⁰⁸ Vgl. Möller, Heino R.: Der Zellerfelder Altar von Werner Tübke. Über Missverständnisse und über die Intelligenz des Gemachten, in: Das Münster, 67, 2014, S. 65. (Im Folgenden zitiert als: Möller: Der Zellerfelder Altar).

on verhüllen oder offenbaren. Doch nicht nur der Typus des Triptychons als ein an mittelalterliche und neuzeitliche Altarretabel angelehntes Werk, sondern gleichermaßen

*„inhaltliche Konzeption, Motive der Bildtafeln, stilistische Behandlung und altmeisterliche Malerei lassen Assoziationen an schon Gesehenes aufkommen, [...] [und] mit gewisser Entdeckerlust meint man Figurationen aus Bildern Grünewalds oder Cranachs, Dürers, El Grecos oder anderen zu begegnen“.*⁵⁰⁹

Zu sehen auf den einzelnen Tafeln ist Folgendes: Auf der Außenseite des Altarbildes erkennt man einen Paradiesgarten. Die darunter situierte Tafel zeigt das Abendmahl. Auf den sechs Tafeln der inneren Schauseite sind Maria mit dem Kind, die Kreuzigung, die Auferstehung sowie ein Verkündigungengel, die Grablegung und ein Gerichtengel dargestellt.⁵¹⁰ Bereits bei seinen in den Jahrzehnten zuvor entstandenen Gemälden ist eine mittelalterliche und neuzeitliche Künstler zitierende Malweise zu beobachten. Bei der Analyse der vier Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75 a-d) wurde darauf verwiesen. Diese jahrelang erprobte „Zitationspraxis“ ermöglichte es Tübke, „das zeitliche Ferne und doch Bekannte“ in die Gegenwart zu holen, Vergangenes aktuellen Gegebenheiten anzupassen und trotz stilistischer Zitation niemals nur zu imitieren.⁵¹¹ Wenn auch die Vergabe des Auftrags an Tübke als ehemaligen DDR-Maler für Diskussionen sorgte und sich zahlreiche Kritiker zu Wort meldeten, so suchten die Verantwortlichen ihren Entschluss unter anderem mit der profunden Kenntnis des Künstlers der christlichen Ikonographie und mittelalterlichen respektive neuzeitlichen Malerei zu rechtfertigen.⁵¹² Darüber hinaus überzeugte Tübke das Kuratorium durch sein Wissen und sein tiefergehendes Interesse an der Christusgeschichte, obgleich er bestätigte, kein bekennender Christ zu sein.⁵¹³ Motive christlichen Glaubens durchziehen dennoch, wie zuvor angemerkt, das gesamte Werk des Künstlers.⁵¹⁴

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Vgl. Meyer: Einführung in Werner Tübkes Werk, S. 35.

⁵¹¹ Möller: Der Zellerfelder Altar, S. 71; vgl. Meyer: Einführung in Werner Tübkes Werk, S. 38.

⁵¹² Vgl. Brade: Zum Wiedererkennen und Weiterdenken, S. 251; vgl. Lohse, Eduard: Der Flügelaltar in der Kirche St. Salvatoris in Clausthal-Zellerfeld. Seine Planung und Gestaltung, in: Der Zellerfelder Flügelaltar von Werner Tübke und seine Vorarbeiten, hrsg. von Hasso von Poser, Kat. Ausst., Bad Frankenhausen 2007, S. 16f. (Im Folgenden zitiert als: Lohse: Der Flügelaltar in der Kirche St. Salvatoris); vgl. Möller: Der Zellerfelder Altar, S. 69.

⁵¹³ Vgl. Lohse, Eduard: Der Flügelaltar in der Kirche St. Salvatoris, S. 17.

⁵¹⁴ Vgl. Lindner, Gerd: Archetypik und Spiritualität. Zur Entstehung, Rezeption und Bildprogramm des Zellerfelder Flügelaltars von Werner Tübke, in: Der Zellerfelder Flügelaltar von Werner Tübke und seine Vorarbeiten, hrsg. von Hasso von Poser, Kat. Ausst., Bad Frankenhausen 2007, S. 25. (Im Folgenden zitiert als: Lindner: Archetypik und Spiritualität).

Vergleichbar mit mittelalterlichen und neuzeitlichen Wandelaltären entsprechen beispielsweise die Engel in Tübkes Altarbild hinsichtlich ihrer Größe der Bedeutungsperspektive mittelalterlicher Assistenzfiguren.⁵¹⁵ Ebenso folgte er der Tradition und situierte die Kreuzigung auf die Mitteltafel. Als Vorbild hierfür ist eindeutig Grünewalds *Isenheimer Altar* (Abb. 57) zu nennen, obgleich Grünewalds gemarterte Christusfigur eine gesteigerte Qual ausdrückt.⁵¹⁶ Ähnlich wie Grünewald platzierte Tübke wenige ausdrucksvolle Figuren sowie den gekreuzigten Christus in den Vordergrund der Bildtafel.⁵¹⁷ Doch im Gegensatz zu Grünewald situierte Tübke die Kreuzigung nicht auf der Außenseite, sondern auf der Mitteltafel der inneren Schauseite. Der Grund dafür ist praktischer Natur: Anders als bei mittelalterlichen Wandelaltären besitzt das Öffnen und Schließen der Flügel an den entsprechenden Tagen des Kirchenjahres beim *Zellerfelder Altar* lediglich symbolischen Charakter, die meiste Zeit des Jahres bleibt er geöffnet.⁵¹⁸ Weitere „Abweichungen“ sind auf der äußeren Schauseite zu beobachten. Auf Wunsch der Kirchengemeinde malte Tübke unter die Paradiesdarstellung die Abendmahlszene und nicht, wie ebenfalls Radday zutreffend feststellt, eine dazu thematisch passendere Darstellung aus der Offenbarung des Johannes.⁵¹⁹ Aber auch der Paradiesgarten entspricht nicht der Tradition. Adam, Eva und die Schlange fehlen.⁵²⁰ Die Abendmahlszene hingegen entspricht dem gängigen Kanon. Anhand dieser Gegenüberstellung auf der äußeren Schauseite des Altarbildes wird ein wichtiges Charakteristikum von Tübkes Kunst sichtbar. Der Maler verband bereits Bestehendes und Dagewesenes mit seinen eigenen Vorstellungen. So schuf er trotz Zitationspraxis Neues und passte es aktuellen Gegebenheiten an. Tübkes Wandelaltar ist ein Balanceakt zwischen „*künstlerische[r] Freiheit*“ auf der einen Seite und einem ikonographischen Festhalten „*an die in der Bibel vermittelten Glaubensstatsachen*“ auf der anderen Seite.⁵²¹ Denn bis heute besitzen Altarbilder in Kirchen klare liturgische Aufgaben.⁵²² Ein christliches Triptychon, geschaffen für ein sakrales Umfeld, erscheint vor Tübkes jahrzehntelanger Auseinandersetzung mit der christlichen Glaubensmotivik und -geschichte als würdevoller Abschluss seiner Beschäftigung mit der mehrteiligen Bildform. Die Gründe, aus denen der

⁵¹⁵ Vgl. Brade: Zum Wiedererkennen und Weiterdenken, S. 253.

⁵¹⁶ Vgl. ebd.; vgl. Radday: Der Flügelaltar von Werner Tübke, S. 14.

⁵¹⁷ Vgl. Brade: Zum Wiedererkennen und Weiterdenken, S. 253f.

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 257.

⁵¹⁹ Vgl. Radday: Der Flügelaltar von Werner Tübke, S. 39.

⁵²⁰ Vgl. ebd., S. 46.

⁵²¹ Ebd., S. 55; vgl. Möller: Der Zellerfelder Altar, S. 74.

⁵²² Vgl. Lindner: Archetypik und Spiritualität, S. 21.

Maler bei dem Zellerfelder Altarbild auf das Triptychon zurückgriff liegen auf der Hand: Für ein sakrales Ambiente sollte ein Altarbild geschaffen werden, das sichtbar in einer kirchen- und liturgiegeschichtlichen Tradition steht. Dennoch ist es interessant, dass nach der Entstehung profaner Triptychen ein sakrales Werk den Abschluss dieser Reihe bildet und Tübke somit zu der „ursprünglichen“ Funktion dieser Bildform zurückfand.

Aber auch in Bezug auf seine profanen Mehrtafelbilder sind die Motive hinsichtlich der Wahl der Bildform deutlich geworden. Bereits verschiedene Eintafelbilder lassen den Rückschluss auf einen dominierenden Gesichtspunkt zu. Tübkes Monumentalbilder *Arbeiterklasse und Intelligenz* (Abb. 82) und *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* (Abb. 78) sowie das Hauptbild aus dem Zyklus der *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (Abb. 81) veranschaulichen, dass Begriffe wie Simultanität und das Gegenüberstellen unterschiedlicher Themenkomplexe eine wichtige Rolle im Kunstschaffen des Leipziger Malers spielten. In *Arbeiterklasse und Intelligenz* (Abb. 82) stellte Tübke zwei Komplexe einander antithetisch gegenüber. *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* (Abb. 78) und die *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (Abb. 81) zeigen die simultane Darstellung verschiedener Szenen innerhalb einer Rahmung. Anhand dieser Eintafelbilder kristallisieren sich bereits Gründe für Tübkes Interesse an der mehrteiligen Bildform heraus. Mehrtafelbilder ermöglichten es dem Maler, unterschiedliche räumliche, zeitliche und kausale Elemente simultan und gleichzeitig dialektisch miteinander in Beziehung zu setzen und Zusammenhänge aufzuweisen.

Hinsichtlich Tübkes Lebensgefühls schreibt Meißner an einer Stelle, dass es mit

„eine[r] betont problemsuchende[n], dialektische[n] Denkweise verbunden [ist], die möglichst viel durchschauen will und alles als im Fluß befindlich und von der Einheit der Gegensätze geprägt begreift“.⁵²³

„Dialektisch“ und „Einheit der Gegensätze“ sind in erster Linie die zwei Begriffe beziehungsweise Formulierungen, die erneut Tübkes Wahl des Triptychons verständlich machen. Welche andere Bildform würde sich mehr dazu eignen, Gegensätzliches innerhalb einer Rahmung zusammenzuführen, gleichzeitig das Ungleichzeitige aufzu-

⁵²³ Meißner, Günter: Werner Tübke, Leipzig 1974, S. 5.

weisen, parallele Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen oder innerhalb einer Rahmung unterschiedliche Momente erzählend zusammenzufassen?

Neben diesen artistisch motivierten Gründen hat die Untersuchung der einzelnen Werke ferner verdeutlicht, dass die Bedeutung der tradierten Bildform eine ebenso wichtige Rolle spielte. Obwohl Tübke nicht jedes der Mehrtafelbilder in den Kreis mittelalterlicher oder neuzeitlicher Altartafel zu stellen suchte und nach Sakralisierung strebte, ist allen Werken, unterschiedlich stark ausgeprägt, eine Betonung der jeweiligen Inhalte gemein.

Exkurs: Die Diptychen *Die Fünf Kontinente*

Bei den vorliegenden Diptychen (Abb. 76a-e) verwendete Tübke die Bildform, um zwei die damalige Zeit bestimmende Themen einander antithetisch gegenüber und doch vergleichend nebeneinander zu stellen.

Gerade Themen rund um den sozialistischen Arbeiter und den Widerstreit zwischen Kapitalismus und Sozialismus passten zur vorherrschenden Ideologie und konnten mithilfe dieser Bildform in Szene gesetzt werden. In den vorhergehenden Kapiteln zu den Triptychen von Willi Sitte und Werner Tübke wurde deutlich, dass die dreiteilige Bildform den passenden Rahmen für dem Sozialismus zuträgliche Inhalte bot. Die Bildform des Diptychons ermöglichte Tübke eine differente Schwerpunktsetzung.

Während Tübke bei den *Asien-* und *Europa-Diptychen* (Abb. 76a, Abb. 76b) Sozialismus und Kapitalismus einander gegenüberstellt, zeigt das *Afrika-Diptychon* (Abb. 76c) die Unterschiede zwischen Kolonialismus und Freiheit und verdeutlichen die Zweifeltafelbilder zu *Amerika* (Abb. 76d) und *Australien* (Abb. 76e) die Unterschiede zwischen Elend und Reichtum.⁵²⁴ Mosebach weist darauf hin, dass die dargestellten Landschaften respektive Orte auf einigen der Diptychen nicht mit der Realität konform gehen.⁵²⁵ Vielmehr schuf Tübke aufgrund mangelnder Reiseerfahrung Phantasiewelten, in denen

⁵²⁴ Vgl. Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 66.

⁵²⁵ Vgl. Mosebach, Martin: Der politische Speisesaal. Werner Tübkes Zyklus „Die fünf Kontinente“ aus dem Hotel Astoria in Leipzig, in: Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999, hrsg. von Gerd Lindner und Brigitte Tübke-Schellenberger, Kat. Ausst., Amsterdam [u.a.] 1999, S. 11f. Im Folgenden zitiert als: Mosebach: Der politische Speisesaal.

er plakativ Arm und Reich, Frei und Unfrei nebeneinander stellte.⁵²⁶ Es ging ihm nicht um die geographischen oder landschaftlichen Besonderheiten jener Kontinente, sondern vielmehr darum, den der sozialistischen Auffassung gerecht werdenden, „*alle Kontinente durchwaltende[n] unüberbrückbare[n] soziale[n] Widerspruch zwischen den auf ihnen lebenden Menschen*“⁵²⁷ abzubilden. Die Wahl des Diptychons war daher die einzig logische Konsequenz. Keine andere Bildform hätte diesen Unterschied deutlicher sichtbar machen können.

Auf der linken Seitentafel des *Asien-Diptychons* (Abb. 76a) erkennt der Betrachter die schwer arbeitenden aber befreiten Bauern des kommunistischen Chinas. Die Arbeit des Kollektivs für das eigene sozialistische Land steht hier im Vordergrund.⁵²⁸ Darauf verweise unter anderem, so Naumann, die Dominanz von fleißigen Händen und Füßen gegenüber wenig individualisierten Gesichtern.⁵²⁹

Auf der anderen Seitentafel ist das vom amerikanischen Imperialismus und Militarismus unterdrückte Japan zu sehen.⁵³⁰ Statt sich den feindlichen Besatzern völlig zu unterwerfen, demonstriert es gegen den von den Amerikanern gebrachten „Atomtod“.⁵³¹ Trotz dieser evidenten Diskrepanz von unterjochten Japanern in einem wenig industriell und wirtschaftlich zukunftsorientierten Land (symbolisiert durch den vertrockneten Baum und das einfache Dorf im Hintergrund) und Arbeitern eines freien aufblühenden Chinas (versinnbildlicht durch den Kran), bricht das Diptychon visuell nicht auseinander.⁵³² Die einheitliche Gestaltung des Hintergrundes unterstützt diesen Effekt.⁵³³

Bei den anderen Diptychen bleibt ebenfalls ein einheitlicher visueller Eindruck dank unterschiedlicher Komponenten wie der farblichen Gestaltung und verschiedener architektonischer oder räumlicher Elemente gewahrt. Es wird deutlich, dass nicht nur, wie Neuner erkennt, beim triptychonalen, sondern gleichermaßen beim diptychonalen Bild-

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 66.

Anstoß nahmen die Kulturfunktionäre vor allem an Tübkes Malstil. Trotz Kurellas Einflussnahme unterwarf sich der Künstler nicht den Vorgaben des Sozialistischen Realismus. (Vgl. Garvert, Ulrike: Werner Tübke und die Verlässlichkeit der Diskontinuität, in: Mattheuer, Tübke, Triegel. Eine Frankfurter Privatsammlung, hrsg. vom Museum Giersch, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 106. Im Folgenden zitiert als: Garvert: Werner Tübke und die Verlässlichkeit der Diskontinuität).

⁵²⁸ Vgl. Naumann: Rationalität und Innerlichkeit, S. 139.

⁵²⁹ Vgl. ebd.

⁵³⁰ Meißner: Tübke. Leben und Werk, S. 66.

⁵³¹ Vgl. Mosebach: Der politische Speisesaal, S. 14.

⁵³² Vgl. Naumann: Rationalität und Innerlichkeit, S. 139f.

⁵³³ Vgl. ebd., S. 140.

gefüge, die Anordnung von Gegenständen, Zeiten und Räumen eine wichtige Rolle für den Zusammenhang und -halt des entsprechenden Mehrtafelbildes spielt.⁵³⁴

Tübke nutzte bei den vorliegenden fünf Diptychen die zweiteilige Bildform, um zwei Gesellschaftssysteme einander gegenüberzustellen.

Eine Erhöhung des Inhalts durch die Form ist den Diptychen allerdings nicht abzuspüren. Ereignisse, die für das Volk der ehemaligen DDR von besonderer ideologischer Bedeutung waren, konnten auf diese Weise ein Surplus an Ausdruck erhalten⁵³⁵ und zu allgemeingültigen Wahrheiten deklariert werden.⁵³⁶ Vor allem angesichts der Maße und der öffentlichen Hängung der Werke ist eine Aufwertung, auch vor einem didaktischen Hintergrund, nicht von der Hand zu weisen.

Doch nur weil die *„Form des Diptychons [...] an religiöse Altargemälde [erinnert]“*, bedeutet dies nicht gleichzeitig eine religiöse Erhebung.⁵³⁷ Naumanns Formulierung von *„religiösen ‚Pathosformeln‘“*⁵³⁸ erscheint hier unpassend gewählt. Zwar durchziehen, vermutlich als Folge traumatischer Foltererlebnisse in seiner Jugend und sonstiger menschlicher Gräueltaten des 20. Jahrhunderts, christliche Leidensmotive das Werk des Künstlers,⁵³⁹ doch dies bedeutet keine pauschale Christianisierung oder Sakralisierung seines Œuvres oder, dass sich Tübke *„gar in den Dienst christlicher Verkündigung stellen will“*.⁵⁴⁰

⁵³⁴ Neuner: Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei, S. 15.

⁵³⁵ Vgl. Zöllner, Frank: Apokalypse und Erlösung. Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 278f. Im Folgenden zitiert als: Zöllner: Apokalypse und Erlösung.

⁵³⁶ Vgl. Anm. 297.

⁵³⁷ Naumann: Rationalität und Innerlichkeit, S. 141.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Vgl. Beaucamp: Die Mysterien des Schmerzes, S. 40; vgl. Lenssen, Jürgen: Wie dem Leben und dem Tod begegnen – Religiöse Bildspuren bei Werner Tübke, in: Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kat. Ausst., Leipzig 2009, S. 48f. Im Folgenden zitiert als: Lenssen: Religiöse Bildspuren.

⁵⁴⁰ Lenssen: Religiöse Bildspuren, S. 48.

3.2.2 Kunst wider das System? Zwischen Altmeisterlichkeit und Moderne im Sozialistischen Realismus

Ziel dieses Kapitels ist es, Vorbilder Tübkes herauszustellen. Im Fokus stehen Werke und Künstler, die den ostdeutschen Maler hinsichtlich der Entscheidung für die mehrteilige Bildform beeinflusst haben könnten.

Wie zuvor bei Sitte, spielten auch bei Tübke die Maler des Mittelalters und der frühen Neuzeit eine bedeutende Rolle. Statt Menzel, Leibl oder Feuerbach, wie es die SED präferierte, studierte Tübke die Malerei der Renaissance und des Manierismus'.⁵⁴¹ Es war aber primär die Beschäftigung mit den Alten Meistern, die eine Erklärung für Tübkes Rückgriff auf die mehrteilige Bildform sein könnte. Gekoppelt an seine christliche Leidensmotivik ist es umso interessanter, dass Tübke das Mehrtafelbild nicht als eine rein sakrale Bildform auffasste, sondern sie zusätzlich in einen profanen Bereich übertrug. Er erkannte die vielschichtigen Möglichkeiten der mehrteiligen Bildform. Bei seinem Studium vorangegangener Künstler entdeckte Tübke mit Sicherheit eine nicht sakral konnotierte Nutzung mittelalterlicher Triptychen. Betrachtet man das Bild *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (Abb. 82), kommen einem die Gemälde von Hieronymus Bosch in den Sinn. Art und Darstellung der Figuren sowie die Gestaltung der Landschaft und verschiedener Objekte erinnern an die Kunst des Niederländers. Bei einer möglichen Beschäftigung mit Bosch stieß Tübke sicherlich auf die Triptychen des Malers und erkannte weit über das Sakrale hinausgehende Verwendungsmöglichkeiten.⁵⁴²

Zu Malern der Moderne lassen sich gleichermaßen Vergleiche ziehen. Hier sticht Max Beckmann ins Auge. Es handelt sich in einigen Punkten um einen naheliegenden Ver-

⁵⁴¹ Vgl. Beaucamp, Eduard: Werner Tübke ist tot, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.05.2004; vgl. Michalski: Selbst als närrische Figur, S. 30f; vgl. Moritz, Reiner E.: Werner Tübke, Arthaus Musik GmbH 1991.

Die Analyse der einzelnen Mehrtafelbilder im vorherigen Kapitel hat ferner gezeigt, dass Tübke thematisch in den meisten Fällen – *Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (Abb. 81) stehen dem entgegen (vgl. Anm. 503; vgl. Naumann: Rationalität und Innerlichkeit, S. 149f) – den ideologischen Anschauungen der Partei folgte. Die Umsetzung erfolgte jedoch nach eigenen Vorstellungen. (Vgl. Naumann: Rationalität und Innerlichkeit, S. 149).

An dieser Stelle ist noch anzumerken, dass Künstler der Neuzeit (beispielsweise Brueghel), die für Tübke eine Vorbildfunktion darstellten, in Hinblick auf die vorliegende Fragestellung nicht von Relevanz sind.

⁵⁴² Zu Bosch vgl. Anm. 364.

gleich, der in der für diese Arbeit herangezogenen Forschungsliteratur so jedoch keine Erwähnung findet.

In einem Ausstellungskatalog über Werner Tübke trifft Beaucamp an einer Stelle folgende frappante Aussage:

„Die Vorstellung vom Leben als Marionettentheater spitzt die Bühnenmetapher kritisch, ja politisch zu und ermöglicht Gleichnisse eines gegängelten, determinierten, von unsichtbaren Gewalten dirigierten und bedrohten Lebens. Scharenweise bevölkern diese unfreien, willenlosen und leidenden, oft mechanisch agierenden, teils verzweifelten, teils grotesken und komischen Geschöpfe Tübkes Blätter und Bilder.“⁵⁴³

Die Wahl der Begriffe ruft dem Leser unwillkürlich die Weltsicht von Max Beckmann ins Gedächtnis. Der Künstler zeichnete in seinen Triptychen, als Anhänger der Gnosis,⁵⁴⁴ ein Bild von unterdrückten, in Abhängigkeit gehaltenen Menschen.⁵⁴⁵ Die Demiurgen, ebenso als bösertige Widergötter zu bezeichnen, halten die Seelen der Menschen in Ketten, verhindern auf diese Weise deren Erlösung und laben sich an der Knechtung der Menschheit.⁵⁴⁶ Diese Auffassung lässt sich durchaus mit Tübkes Menschheitsbild vergleichen, welches Beaucamp in dem vorangegangenen Zitat prägnant skizziert. Die Menschen werden, wie an Marionettenfäden hängend, von „*unsichtbaren Gewalten*“, „*willenlos[]*“ durch ihr Leben „*dirigiert[]*“.⁵⁴⁷ Bezeichnend sind hier Tübkes Gemälde *Sizilianischer Großgrundbesitzer mit Marionetten* (Abb. 83) und *Familienbild in sizilianischen Marionettenausrüstungen* (Abb. 84). Sah Tübke sich selbst als eine unfreie, mit eingeschränkter Mobilität und von oben gelenkte Person? Die immer und über alles bestimmenden Mitglieder der Partei als Demiurgen? Antworten darauf sind nur Vermutungen und eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Tübkes Verhältnis zur ehemaligen DDR nicht zielführend in dieser Arbeit. Festzuhalten ist allerdings, dass Tübke zwar immer wieder staatliche Aufträge annahm, aber in vielen Fällen aus den vorgegebenen Zwängen auszubrechen versuchte und ein Werk nach eigenen Maßstäben, ge-

⁵⁴³ Beaucamp, Eduard: Werner Tübke, in: Werner Tübke, hrsg. vom Kunstverein Coburg e.V., Kat. Ausst., Coburg 1993, o. S. Im Folgenden zitiert als: Beaucamp: Tübke.

⁵⁴⁴ Zur Gnosis s. Marksches, Christoph: Die Gnosis, München 2001.

⁵⁴⁵ Vgl. Fischer, Friedrich Wilhelm: Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972, S. 18f. Im Folgenden zitiert als: Fischer: Symbol und Weltbild.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 144f.

⁵⁴⁷ Beaucamp: Tübke, o. S.

prägt vom eigenen Weltbild, erschuf.⁵⁴⁸ Auf den ersten Blick schien Tübke mit seinen Werken den ideologischen Vorgaben des Regimes zu folgen. Gemälde wie *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) oder *Arbeiterklasse und Intelligenz* (Abb. 82) passten inhaltlich zu den geforderten Themen.⁵⁴⁹ Einzig mit der stilistischen Umsetzung ging die Jury nicht konform.⁵⁵⁰

Des Weiteren fasste Beckmann die Welt als Theaterspiel auf. Jeder Mensch hat seine Rolle zugeschrieben bekommen und spielt in einem Stück mit, das es schon einmal gab und sich auch in Zukunft wiederholen wird.⁵⁵¹ Aber nicht nur hinsichtlich der Vorstellung von einer Wiederkehr der „Lebensstücke“ – Tübke spricht hierbei von der „*Wiederkehr des Gleichen*“⁵⁵² –, sondern ebenfalls der Begriff des Theaters lässt Vergleiche zu. Bei einigen Triptychen von Max Beckmann gewinnt man den Eindruck, als würden die Figuren auf Bühnen agieren. Dies geschieht nicht immer so eindeutig wie bei *Schauspieler* (Abb. 85). Auch auf dem rechten Flügel von *Abfahrt* (Abb. 86) scheinen die Protagonisten auf einer Art Podest zu stehen und zu „spielen“. Doch selbst dann, wenn sich keine Bühnensituation entdecken lässt, befinden sich die Figuren im Schauspiel⁵⁵³ auf der Weltbühne und spielen für die Götter.⁵⁵⁴

Im Zusammenhang mit den Triptychen von Werner Tübke ist im vorherigen Kapitel bereits der Begriff der *Bühne* gefallen. Die Komposition der drei Tafeln des ersten Triptychons des Zyklus *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a) verweist auf eine Art dramaturgisch bedingtes Schauspiel auf drei Ebenen, die sich nach Belieben übereinander schieben lassen. Der Betrachter fühlt sich hier unweigerlich an die Form der Simultanbühne⁵⁵⁵ erinnert. In Bezug auf die Triptychen von Max Beck-

⁵⁴⁸ Meyer spricht in Hinsicht auf Tübkes Kunst – unter Vorbehalt – von einem „*Symbolischen Realismus*“, der sich „*nicht in der illustrierenden Darstellung der optisch wahrnehmbaren Wirklichkeit erschöpft, sondern über das Abbildliche weit hinausgeht und in das Sinnbildliche hineinreicht*“. (Meyer: Einführungen in Werner Tübkes Werk, S. 39).

⁵⁴⁹ Vgl. Beaucamp: *Die Mysterien des Schmerzes*, S. 42.

⁵⁵⁰ Vgl. Beaucamp: *Vorwärts geträumt*; vgl. Naumann: *Rationalität und Innerlichkeit*, S. 149.

⁵⁵¹ Vgl. Belting, Hans: *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984, S. 58. (Im Folgenden zitiert als: Belting: *Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*).

⁵⁵² Beaucamp: *Die Mysterien des Schmerzes*, S. 42.

⁵⁵³ Vgl. Belting: *Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, S. 62.

⁵⁵⁴ Die Zuschauer des Spiels sind die Demiurgen. (Vgl. Fischer: *Symbol und Weltbild*, S. 144).

⁵⁵⁵ Zur Definition der Simultanbühne vgl. Anm. 439.

Die Form der Simultanbühne stammt aus dem Mittelalter. Gerth zu diesem Thema: „*Vielmehr besteht die mittelalterliche Spielfläche aus der Summe der zahlreichen Einzelschauplätze bzw. geht sogar über diese hinaus, da auch die Räume vor und zwischen den Häusern bespielt wurden*.“ (Gerth: *Wirklichkeit und Wahrnehmung*, S. 63). Hier sei angemerkt, dass die einzelnen Schauplätze nicht gleichzeitig bespielt

mann fällt in der Literatur ebenfalls dieser Terminus. Gandelmann vergleicht in seinem Aufsatz die Mehrtafelbilder von Max Beckmann mit der Simultanbühne der 20er Jahre.⁵⁵⁶ Der Autor weist darauf hin, dass die Simultanbühne eine Bühne der Dialektik ist, die den geradlinigen Ablauf und die lineare Verbindung von Szenen zerstört hat.⁵⁵⁷ Beckmanns Triptychen zeichnen sich ebenfalls durch eine inhaltliche Dialektik aus. Auf der einen Seite stehen Folter und Qual, wie etwa bei *Abfahrt* (Abb. 86), auf der anderen Seite befinden sich Erlösung und Freiheit.⁵⁵⁸ Bei Werner Tübke ist es sein triptychonal angelegtes Polyptychon *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b), das eine kohärente thematische Dialektik zeigt. Die utopisch konnotierten Themen der Haupttafeln sind einer negativen Weltansicht in den Predellen antithetisch gegenübergestellt.⁵⁵⁹ Inwieweit sich Tübke mit dem Gedankengut Beckmanns auseinandersetzte, ist anhand der zur Verfügung stehenden Quellen nicht zu klären. Der Vergleich hat indes gewisse Übereinstimmungen bewiesen.

Generell spielten die Maler der 20er und beginnenden 30er Jahre eine bedeutende Rolle für die Künstler der ehemaligen DDR. Neben Beckmann dienten Grosz oder Dix als Inspirationsquellen und künstlerische Vorbilder. Es handelt sich hierbei um Maler, die sich sozialkritisch den Missständen der Weimarer Republik annahmen und deren Kunst

wurden, sondern dass „[t]rotz des simultanen Vorhandenseins aller Schauplätze im Raum [...] die Wahrnehmung des spätmittelalterlichen Passionsspiels also sukzessiv [erfolgt], d.h. der Zuschauer faßt immer nur den Teil der Gesamtbühne ins Auge, auf dem gerade gespielt wird.“ (Ebd., S. 65).

Zur Entwicklung der Bühne und der Sonderform der Simultanbühne im Mittelalter s. Michael, Wolfgang F.: Frühformen der deutschen Bühne (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 62), Berlin 1963. Des Weiteren zum Aufkommen und der Entwicklung von Sukzessions- und Simultanbühnen im Mittelalter s. Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung, Köln [u.a.] 2013, S. 130-139.

Im beginnenden 20. Jahrhundert griff der Film dieses Thema der Simultanbühne auf. Im Zusammenhang mit Willi Sittte wurde bereits auf die *Schule von Brighton* verwiesen. (Vgl. Anm. 439). Neue technische Errungenschaften ermöglichten „die Parallelisierung gleichzeitiger Handlungen zunächst noch nach dem Konzept der Simultanbühne.“ (Kuchenbuch: Bild und Erzählung, S. 101).

⁵⁵⁶ Vgl. Gandelmann, Claude: Max Beckmanns Triptychen und die Simultanbühne der 20er Jahre, in: Max Beckmann. Die Triptychen im Städel, hrsg. von Klaus Gallwitz, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 1981, S. 103. (Im Folgenden zitiert als: Gandelmann: Simultanbühne).

⁵⁵⁷ Vgl. ebd., S. 107.

⁵⁵⁸ Im Gegensatz zu den Seitentafeln zeichnet sich die Mitte durch Freiheit, körperliche Unversehrtheit und Frieden aus. König und Königin lassen die außen gezeigten Qualen hinter sich. (Vgl. Walden-Awodu, Dagmar: Geburt und Tod. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 48), Worms 1995, S. 104. Im Folgenden zitiert als: Walden-Awodu: Geburt und Tod). Beckmann äußerte sich selbst zu diesem Aspekt in einem Gespräch mit Lilly von Schnitzler: „König und Königin, Mann und Frau, werden zu einem anderen Ufer gebracht von einem Fährmann, den sie nicht kennen [...]. Der König und die Königin haben sich selbst von den Qualen dieses Daseins befreit – sie haben sie überwunden.“ (Pillep, Rudolf (Hrsg.): Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950, München 1990, S. 46).

⁵⁵⁹ Vgl. Kapitel 3.2.1.

während des Dritten Reichs als entartet deklariert wurde.⁵⁶⁰ Die in dieser Zeit entstandenen Triptychen verdeutlichten Künstlern wie Tübke die facettenreichen Optionen dieser Bildform. Der Künstler erachtete die mehrteilige Bildform, wie es zuvor einige Maler der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts taten, als eine Art visuelle Plattform respektive Bühne zur Darstellung gesellschaftskritischer und geschichtlich relevanter Themen.

Die angeführten Beispiele belegen, dass es ein mannigfaltiges Konglomerat an Vorbildern aus unterschiedlichen Epochen gewesen sein muss, welches Tübke bei seinem Rückgriff auf das Triptychon, aber auch Diptychon beeinflusste. Der Leipziger Maler war sich der Vielschichtigkeit der Bildform bewusst. Die Ausarbeitung zu seinen Mehrtafelbildern im vorherigen Kapitel verdeutlichte bereits diese Tatsache.

Wie Sitte, so war Tübke nie ein Epigone. Er griff vorhandene Stile und Bildformen auf, transformierte Gegebenes neu, verarbeitete eigene Erfahrungen und Weltanschauungen und verwies somit auf die Aktualität längst vergangener Zeiten. Obschon ein erster Blick auf seinen Stil an eine Rückwärtsgewandtheit seiner Werke denken lässt, entspricht dies nicht der Gesinnung des Künstlers.⁵⁶¹ Vielmehr erschuf Tübke in seinen Bildern eine Brücke vom Mittelalter in die Moderne: *„Werner Tübke macht Vergangenheit zur Gegenwart, die seine ureigenste Vergangenheit war und in der wir uns wiederfinden können.“*⁵⁶²

⁵⁶⁰ Vgl. Kapitel 3.1.2.1.

⁵⁶¹ Beaucamp, Eduard: Die Macht der Erinnerung – Geschichtsphantasie und Geschichtsreflexion im Werk Werner Tübkes, in: Geschichte und bildende Kunst, hrsg. von Moshe Zuckermann (Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Bd. 34), Göttingen 2006, S. 295f; vgl. Garvert: Werner Tübke und die Verlässlichkeit der Diskontinuität, S. 101.

⁵⁶² Pese, Claus: „Mir fehlt der Sinn für historische Distanz“. Werner Tübkes Lust auf Mittelalter, in: Werner Tübke. „Lust auf Mittelalter“. Gemälde und Druckgrafik, hrsg. vom Kunstverein Coburg e.V., Kat. Ausst., Coburg 2003, S. 9; vgl.: Blume, Eugen/März, Roland: Re-Vision Kunst. Denkmäler und Sinnzeichen, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, hrsg. von Eugen Blume und Roland März, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 22.

3.3 Volker Stelzmann (* 05.11.1940)

3.3.1 Zusammenführen und Trennen. Die Möglichkeiten einer Bildform

Im Œuvre von Volker Stelzmann lassen sich zahlreiche Mehrtafelbilder ausmachen. Anhand exemplarisch herausgegriffener Werke sollen die Gründe erörtert werden, die den Künstler zu einem Rückgriff bewegten. Im Fokus dieses und des folgenden Kapitels stehen die Triptychen des Malers, wobei jedoch auch zwei seiner Diptychen Erwähnung finden. Zum einen handelt es sich hierbei um das Werk *Demonstration II* (Abb. 87), welches eng mit dem kurz zuvor entstandenen Triptychon *Demonstration I* (Abb. 88) zusammenhängt und aufgrund der räumlichen Aufteilung an ein Triptychon erinnert. Des Weiteren soll sein Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89) betrachtet werden. Dem Diptychon lagen ursprünglich Pläne eines Triptychons zugrunde.⁵⁶³ Ferner dient das zweiteilige Werk dem Verständnis von Stelzmans Umgang mit christlichen Motiven in seiner Kunst.

Bei den meisten von Stelzmans Triptychen handelt es sich um den Zusammenschluss hochformatiger Tafeln. Auffällig ist dabei die Gegebenheit, dass sich bezüglich der Anordnung der einzelnen Bildtafeln keine deutlich hervortretenden Variationen ausmachen lassen, wie es bei den Mehrtafelbildern von Sitte der Fall ist.

Im Zentrum seiner Kunst steht der Mensch.⁵⁶⁴ Bereits ein erster Blick auf die Triptychen des Künstlers belegt diese Aussage. Auf zahlreichen Tafeln der Triptychen beherrscht der Mensch den Bildraum (Abb. 90, Abb. 91, Abb. 92). Stelzmann geht es folglich nicht um bestimmte Räume und feste Zeiten.⁵⁶⁵ Von Bedeutung ist lediglich die menschliche Figur. Der äußere Rahmen kann sich verändern. Was bleibt, ist jedoch immer der Mensch – in all seinem physischen und psychischen Facettenreichtum. In einem Beitrag zu der Ausstellung *Aus Berlin* heißt es, dass es bei Stelzmann keine Trennlinien zwischen den Zeiten und Geschichten gibt und seine Darstellungen und Figuren auf diese Weise einen „überzeitlichen, allgemeingültigen Charakter“ erhal-

⁵⁶³ Gespräch mit Volker Stelzmann (15.11.2013).

⁵⁶⁴ Vgl. Belgin, Tayfun (Hrsg.): *Aus Berlin*. Pavel Feinstein, Johannes Grützke, Johannes Heisig, Lilli Hill, Torsten Holtz, Andreas Leißner, Bettina Moras, Heike Ruschmeyer, Michael Sowa, Volker Stelzmann, Kat. Ausst., Hagen 2012, S. 122. Im Folgenden zitiert als: Belgin: *Aus Berlin*.

⁵⁶⁵ Vgl. Pese, Claus: *Innenwelt: Räume*, in: *Positionen – Depositionen*. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 9. Im Folgenden zitiert als: Pese: *Innenwelt*.

ten.⁵⁶⁶ Bei vielen seiner Figuren fällt es folglich schwer, eine zeitliche Eingrenzung vorzunehmen. So könnten beispielsweise die Akrobaten seines Triptychons *Variété* (Abb. 90) jedem Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstammen.

Allgemein bedient Stelzmann in seinen Werken ein aus allen Gesellschaftsbereichen stammendes Personal: Punks, Männer mit Anzügen, elegant gekleidete Damen, Prostituierte, Arme und Reiche, Studenten, Alte und Junge. Obwohl sich die Menschen in zahlreichen seiner Gemälde in Gruppen befinden, steht doch jede Figur für sich alleine in der Welt und muss das eigene Schicksal bewältigen (Abb. 91, Abb. 92).⁵⁶⁷ Nur selten schauen sich die Figuren an; jede bleibt für sich.⁵⁶⁸ Dieses Phänomen unterstützt die Wirkung vom Alleinsein unter Menschen.⁵⁶⁹ Keine der Personen wirkt glücklich. Die Gesichter und Körperhaltungen spiegeln Anspannung, Traurigkeit, Hast oder Nachdenklichkeit wider.

Überdies fällt bei genauerer Betrachtung exemplarisch herausgegriffener Triptychen auf (Abb. 91, Abb. 92), dass die Gliedmaßen einiger Figuren überlängert dargestellt sind, andere wiederum verkürzt und manche Figuren sich in merkwürdig verdrehten Körperhaltungen befinden.⁵⁷⁰ In seinem Triptychon *Variété* (Abb. 90) treibt Stelzmann diesen Eindruck von Instabilität und physisch scheinbar nicht möglichen Posen auf die Spitze.⁵⁷¹ Doch nicht nur die teilweise merkwürdigen anatomischen Haltungen des Personals, sondern auch die Frage nach der richtigen Zuordnung von Extremitäten stellt sich häufig in den Bildern des Künstlers. Betrachtet man beispielsweise das Werk *Passage* (Abb. 92), so erkennt man auf der Mitteltafel ein Bein mit schwarzer Drei-Viertel-Hose,

⁵⁶⁶ Belgin: Aus Berlin, S. 122.

⁵⁶⁷ Vgl. Vanni, Maurizio: Volker Stelzmann. Existentielle Einsamkeit, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen, hrsg. von Eva Poll, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 53. Im Folgenden zitiert als: Vanni: Stelzmann.

⁵⁶⁸ Vgl. Pese: Zwischenwelt: Porträts, in: Positionen – Depositionen. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 11.

⁵⁶⁹ Vgl. Pese: Außenwelt: Masse Mensch, in: Positionen – Depositionen. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 13; vgl. Vanni: Stelzmann, S. 52f.

⁵⁷⁰ Vgl. Femfert, Peter: Vorwort, in: Volker Stelzmann. Stationen, hrsg. von Peter Femfert, Ulrich Kreppele, Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2011, S. 5. Im Folgenden zitiert als: Femfert: Vorwort; vgl. Metken, Günter: Bewegungs-Freiheit, Körpertheater, Zeichnungen als Vor-Bilder, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen/Figurenbilder 1990-98, hrsg. von Herwig Guratzsch, Kat. Ausst., Leipzig 1999, S. 7.

⁵⁷¹ Vgl. Ladleif, Christiane: Die große Bühne „Leben“, in: Volker Stelzmann. Konspirationen, hrsg. von Christiane Ladleif, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 49f. Im Folgenden zitiert als: Ladleif: Die große Bühne „Leben“.

das jedoch zu keiner Figur zu passen scheint. Die Zugehörigkeit der Hand mit Zeitung bleibt gleichermaßen fraglich.⁵⁷²

Es stellt sich nun die Frage nach der Zweckmäßigkeit dieser Kompositionsanordnungen. Krempel weist hinsichtlich Stelzmanns Figurenanordnungen darauf hin, dass er durch Variationen in der Darstellung das Betrachterinteresse aktiviere.⁵⁷³ Dem ist zuzustimmen. Der Maler verhindert auf diese Weise ein „Überfliegen“ der Bilder. Konzentriert muss sich der Betrachter Fragen stellen: Wie schafft es die Figur sich in dieser Körperhaltung stabil zu positionieren? Welcher Arm, welches Bein gehört zu welchem Körper?⁵⁷⁴

Neben diesem Aspekt könnte die physische Instabilität in Richtung Lebensunsicherheit interpretiert werden. Jeder Schritt ist ein Drahtseilakt, eine Gradwanderung auf und zwischen den Herausforderungen des Alltags. Voll Anspannung und Hast jagen die Menschen einsam „der ungelösten Frage nach dem Woher und Wohin ihres Weges in der Welt“ nach.⁵⁷⁵ In Bezug auf die Triptychen des Künstlers zeugen *Passage* (Abb. 92) oder *Station* (Abb. 91)⁵⁷⁶ von diesem Thema. Ebenso kann das Triptychon *Sinken* (Abb. 93) herangezogen werden. Schwerelos, ohne Kraft und ohne Beherrschung über den eigenen Körper scheinen die Figuren in der Unendlichkeit – der monochrome Hinter-

⁵⁷² Vgl. Krempel, Ulrich: Vom Atelier aus die Welt besehen, in: Volker Stelzmann. Stationen, hrsg. von Peter Femfert, Ulrich Krempel, Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2011, S. 22.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 23.

⁵⁷⁴ Vgl. Hoffmann, Dieter: Miszellen zu Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen, hrsg. von Eva Poll, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 32. Im Folgenden zitiert als: Hoffmann: Miszellen zu Volker Stelzmann.

⁵⁷⁵ Liesbrock, Heinz (Hrsg.): Volker Stelzmann. Bilder 1985-1996, Berlin 1996, o. S. Im Folgenden zitiert als: Liesbrock: Stelzmann.

Jacobi merkt an, dass in der Kunst der ehemaligen DDR viele Werke rund um dieses Thema anzutreffen waren: „Die Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz in ihrer historischen, aber auch in ihrer individuellen Problematik erscheint als eines der tragenden Grundmomente dieser Kunst, das sich in unterschiedlicher Form durch die Jahrzehnte hindurchzieht.“ (Jacobi, Fritz: Trauer als Widerspruch. Leidmetaphern der Kunst in der DDR, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, hrsg. von Eugen Blume und Roland März, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 61). Wie auch bei Tübke, so passten diese von Stelzmann gewählten Sujets nicht in die von der Partei präferierten Themen, in Hinblick auf ein lebensbejahendes, glückliches Menschenbild. (Vgl. ebd.).

⁵⁷⁶ Im Bezug auf den Titel des betreffenden Kataloges trifft Femfert im Vorwort folgende Aussage: „Der Titel *Stationen* beschreibt dabei sowohl diejenigen des Kreuzwegs Christi als auch die großstädtischen Straßenszenen mit ihrer Bahnhofs- oder U-Bahnatmosphäre.“ (Femfert: Vorwort, S. 5). Das Triptychon *Station* gibt somit also nicht nur einen Hinweis auf den Ort der Handlung, sondern symbolisiert auch einen Punkt aus dem Kreuzweg. Da es sich bei dem vorliegenden Werk um ein Triptychon handelt, könnte man auch von drei Stationen ausgehen. Doch auf dem Gemälde ist es eben nicht mehr Christus, der sich auf dem Weg zu seinem Tod verschiedenen Prüfungen stellen muss. Es ist der Mensch in der heutigen Gesellschaft. Ihn erwarten auf seinem (Lebens-)Weg unterschiedlich schwere Prüfungen. Doch an Grundhaltungen und Charaktereigenschaften und dem Suchen nach Etwas oder Jemandem hat sich nichts geändert. (Vgl. Behrends: Stelzmanns Suche nach der Wahrheit, S. 16).

grund vermittelt diesen Eindruck – auf oder ab zu schweben.⁵⁷⁷ Nackt und bar jeglichen Schutzes treibt der Mensch umher, immer auf der Suche nach der erlösenden Antwort, nach der Befreiung der Seele, nach einem Weg aus der inneren Einsamkeit.

Hinsichtlich der figuralen Gestaltung und der Wahl der Hintergrundmotive sollten zum Verständnis der Triptychen des Malers einige weitere Hinweise gegeben werden.

Bei fast allen Mehrtafelbildern des Leipziger Künstlers fällt oftmals eine fast monochrome Gestaltung des Hintergrundes auf (Abb. 90, Abb. 92, Abb. 93). Befinden sich architektonische Objekte auf den Gemälden, so handelt es sich häufig nur um einzelne Elemente wie etwa Wände. Umfassendere Ausgestaltungen wie ganze Häuser oder Straßenzüge sind selten.

Als Beispiele für beide architektonischen Varianten können das Triptychon *Demonstration I* (Abb. 88) und das Diptychon *Demonstration II* (Abb. 87) herangezogen werden. Betrachtet man das Diptychon, so fällt zwangsläufig die triptychonale Struktur des Bildaufbaus ins Auge. Die Wellblechwand trennt die Handlung der linken Tafel in zwei Teile. Sowohl hinsichtlich der Gestaltung des Hintergrundes als auch der im Vordergrund stattfindenden Szenen scheinen der linke Teil der größeren Tafel und die rechte Tafel enger zusammenzustehen und den mittleren Bereich in der Manier eines Triptychons einzurahmen. Auf der einen Seite die Übergriffe der Polizei auf die Demonstranten – das Victory-Zeichen der Person im gelben T-Shirt prangt über dem Geschehen und trägt angesichts der gerade stattfindenden Gewalthandlungen umso bedeutungsschwerer. Auf der anderen Seite befindet sich eine Gruppe diskutierender Studenten. Erneut taucht der junge Mann mit orangem T-Shirt und Schnurbart auf; auf der linken Bildseite befindet er sich im Bildmittelgrund. Betrachtet man das an die Wellblechwand genagelte Bild, so findet man darauf ebenfalls diesen Mann.⁵⁷⁸ Dieses Mal allerdings kopfüber und mit Einschussloch in der Stirn. Im „Kampf“ gefallen, für seine Ideale

⁵⁷⁷ Vgl. Günther, Rolf: Cum Mortuis in Lingua Mortua. Eine Annäherung an das Werk von Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Gemälde. Zeichnungen, hrsg. von den Städtischen Sammlungen Freital, Kat. Ausst., Freital 2002, S. 10. Im Folgenden zitiert als: Günther: Cum Mortuis in Lingua Mortua; vgl. Ronte, Dieter: Eine dialogische Konspiration, in: Volker Stelzmann. Konspirationen, hrsg. von Christiane Ladleif, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 79f. Im Folgenden zitiert als: Ronte: Eine dialogische Konspiration.

⁵⁷⁸ Axtmann geht davon aus, dass es sich hierbei, wie bei der Figur auf der Mitteltafel des Triptychons *Demonstration I* (Abb. 88), um Rudi Dutschke handelt. (Vgl. Axtmann, Alexandra Carmen: Studien zum Werk Harald Duwes (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin 2013, S. 97. Im Folgenden zitiert als: Axtmann: Duwes). Im Gegensatz zum Triptychon *Demonstration I* (Abb. 88) steht die Person Rudi Dutschke bei *Demonstration II* (Abb. 87) jedoch nicht im Vordergrund. Es handelt sich im Falle des Diptychons vielmehr um ein verallgemeinerndes Motiv des Wiederauferstandenen. Dies geschieht in der Manier mittelalterlicher Triptychen.

gestorben. Die Umkehrung des Fotos und die somit mit dem Kopf nach unten hängende Position des Ermordeten erinnert an die Kreuzigung von Petrus. Die Gegebenheit, dass sich der Mann lebend auf der rechten Seitentafel wiederfindet, kann ebenso in einem biblisch konnotierten Kontext betrachtet werden: auferstanden nach der Hinrichtung.⁵⁷⁹

Auf Stelzmans Verhältnis zur christlichen Symbolik und Religion wird zu einem späteren Zeitpunkt dieses Kapitels eingegangen.

Der Umstand, dass es sich hier eindeutig drei Mal um dieselbe Person handelt, ist nicht nur von inhaltlicher, sondern gleichermaßen von formaler Bedeutung. Das Aufgreifen derselben Person trägt zu einem Zusammenhalt des Bildgefüges bei und verhindert ein Auseinanderbrechen der einzelnen Szenen; das Auge wandert von einer Sequenz zur nächsten, der Zusammenhang bleibt gewahrt.

Die Darstellung auf dem Bereich rechts der Wellblechwand fällt aus dem Rahmen. Der Betrachter erkennt verschiedene der sieben Todsünden wie die Völlerei oder die Wollust. Stelzmann profanisiert die Sünden, die sieben schlimmsten menschlichen Charaktereigenschaften, und gibt ihnen ein Gesicht.⁵⁸⁰

Darunter befindet sich in einem Fernsehkasten⁵⁸¹ – Anlehnungen an eine Predella sind unverkennbar – die vielfach übersättigte Gesellschaft. Die Personen in dem Kasten sind sowohl von den um sie herum stattfindenden Geschehnissen separiert als auch in es integriert; der über den Rahmen angewinkelte Arm schafft eine Verbindung von Innen und Außen. Des Weiteren entsteht ein tafelübergreifender Handlungsbezug durch den Fingerzeig der Frau. Sie verweist auf die von der Polizei niedergeknüppelten demonstrierenden Studenten und versteckt dabei ihr Gesicht hinter der Zeitung. Keine der Personen schaut hin. Zwar nehmen sie das, was in der Welt geschieht, vis-à-vis oder durch die Medien wahr, verweilen dabei allerdings in Gleichgültigkeit, Langeweile und Ich-Bezogenheit. Die darüber situierten Männer und Frauen gehen ebenfalls nur ihren Lastern nach, ohne Interesse an der Welt um sie herum.

⁵⁷⁹ Allgemein sei darauf hingewiesen, dass Ende der 80er Jahre in der DDR zunehmend der Ruf nach einem Aufgreifen christlicher Motive laut wurde und sich die Umsetzung dieses Verlangens in Werken von Stelzmann oder Heisig manifestierte. (Vgl. Negendanck, Ruth: Positionen, in: Positionen – Depositionen. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 10).

⁵⁸⁰ Ähnliche Beobachtungen können bei dem Eintafelbild *Bunkerkarneval* (Abb. 94) gemacht werden. (Vgl. Jacobi, Fritz/Tschirner, Manfred (Hrsg.): Nationalgalerie Berlin. Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 254).

⁵⁸¹ Hartleb weist darauf hin, dass Stelzmans mithilfe bildlicher Verweise auf die Medien wie Fernsehen oder Zeitungen mehr Authentizität zu erreichen sucht, die Aktualität der zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Geschehnisse also hervorhebt. (Vgl. Hartleb: Stelzmann, S. 6).

Aber auch der mittlere Teil und die rechte Tafel sind formal eng miteinander verknüpft. Farblich schaffen die rötlichen Säulen und die rote Hauswand einen Übergang. Zwischen den Säulen ist ein Mann zu erkennen, die Finger zum Victory-Zeichen geformt. Er scheint zwischen den Säulen hindurchzugehen. Unwillkürlich wandert hierbei das Auge des Betrachters suchend nach rechts. Die durch Bildränder abgeschnittenen Personen vermitteln nicht zwangsläufig den Eindruck von Abgrenzung. In machen Fällen unterstützen sie das kognitive Empfinden beim Betrachter, dass es auf der angrenzenden Tafel „weitergehen“ muss. Auf der rechten Seitentafel ist es dann der mit dem Rücken zum Betrachter stehende Mann, der durch seine Handbewegung wiederum auf das Geschehen links von sich verweist. Diese Armhaltung findet sich gespiegelt bei dem Mann mit weißem Hemd und kriert ebenfalls auf diese Weise wieder eine Verbindung. Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass unterschiedliche Komponenten für den Zusammenhalt des mehrteiligen Bildsystems von Bedeutung sind. Neuners Aussagen über das triptychonale Gefüge finden sich erneut bewahrheitet und lassen sich auf Diptychen übertragen.⁵⁸²

Thematisch kann das Diptychon als Beispiel für die Auseinandersetzung Stelzmanns mit politisch und gesellschaftlich prägnanten Fragen angesehen werden. Der Maler beschäftigte sich unter anderem mit aktuellen zeitgeschichtlichen Themen aus Ost und West wie der Ausweisung Biermanns oder dem Baader-Meinhof-Komplex. Er malte „*Szenen einer wilden Jugend im Osten wie im Westen, soziale Deformationen, abgründige Einsamkeiten, Konflikte, Ausbrüche der Gewalt*“.⁵⁸³

Innerhalb des Diptychons und bei seinem zuvor entstandenen Triptychon *Demonstration I* (Abb. 88) verarbeitete der Künstler eben jene Themen. Einige der auf dem Triptychon gezeigten Szenen ähneln denen des Diptychons. Auf der linken Seitentafel finden sich ebenfalls Verweise auf die sieben Todsünden.⁵⁸⁴ Im oberen Teil erkennt man etwa

⁵⁸² Vgl. Neuner: Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei, S. 15.

⁵⁸³ Beaucamp, Eduard: Mit Pontormo im Kopf und Dix im Herzen. Einer von denen, die in Leipzig die Teufel losließen. Der Maler Volker Stelzmann wird sechzig, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.11.2000. Im Folgenden zitiert als: Beaucamp: Mit Pontormo im Kopf und Dix im Herzen; vgl. Schmidt, Johann-Karl: Zu Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Stationen, hrsg. von Peter Femfert, Ulrich Krempel, Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2011, S. 52.

⁵⁸⁴ Vgl. Meißner, Günter: Die Malerei auf der 9. Leipziger Bezirksausstellung, in: Bildende Kunst, 12, 1974, S. 577.

die Wollust oder die Völlerei. Im unteren Teil repräsentieren die Scharfschützen den Zorn.⁵⁸⁵

Auf der gegenüberliegenden Seitentafel ist eine Gruppe diskutierender Demonstranten abgebildet. Axtmann merkt an, dass es sich bei den Studenten um kommunistische Revolutionäre handelt, die rote Mao-Bibel mit Hammer und Sichel verweist darauf.⁵⁸⁶

Im Fenster darüber sieht der Betrachter linksgerichtete Radikale.⁵⁸⁷

Im Hintergrund der Mitteltafel erkennt man eine Gruppe demonstrierender junger Leute der Studentenbewegung der 60er Jahre sowie die knüppelnde Polizei. Im oberen Teil der Mitteltafel sieht der Betrachter einen Mann mit Zielscheibe auf der Stirn. Es handelt sich hierbei um Rudi Dutschke beziehungsweise um einen Verweis auf das Attentat, dem er zum Opfer fiel.⁵⁸⁸ Neben ihm das Abbild eines Spießbürgers, der sich nicht für das wirkliche Geschehen um sich herum interessiert. Scheinbar vertieft lesend, verschanzte er sich hinter einer Zeitung. Zwar liest er von den Geschehnissen, aber teilnehmen, Position beziehen und eingreifen wird er nicht. Behrends konstatiert, dass die auf der linken Seite gezeigten Allegorien der sieben Todsünden als Fingerzeig auf das Verhalten gesehen werden können, welches ursächlich für das Geschehen der Mitteltafel ist.⁵⁸⁹ Der lesende Mann wiederum spiegelt – im Diptychon verhält es sich ähnlich mit den Personen in dem Fernsehkasten – die *„Gleichgültigkeit, Trägheit, Sorglosigkeit, die Neigung, den Dingen einfach ihren Lauf zu lassen“*, wider.⁵⁹⁰ Der Zeitungslesende gilt folglich als Personifizierung der Todsünde Trägheit.⁵⁹¹ Denn als er aufschaut, ist es zu spät; die Zielscheibe ist durchschossen. Diese Folgeszene bildete Stelzmann in einer Art in die Mitteltafel eingefügte Predella ab. Ganz in traditioneller Manier befindet sich der Tote in eben jenem dafür vorgesehenen Bereich. Diese Unterteilung der linken und der mittleren Tafel in einen oberen und unteren Teil lässt die einzelnen Darstellungen, im Gegensatz zum Diptychon, wie eingeblendete Sequenzen oder in Nahaufnahme gezeigte Ausschnitte wirken.⁵⁹²

Die Architektur im Hintergrund der einzelnen Tafeln wirkt wenig ausgearbeitet. Dennoch tragen einzelne architektonische Elemente wie die Wand des oberen Teils der

⁵⁸⁵ Vgl. Axtmann: Duwes, S. 97.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd.

⁵⁸⁷ Vgl. Hartleb: Stelzmann, S. 8.

⁵⁸⁸ Vgl. Axtmann: Duwes, S. 96.

⁵⁸⁹ Vgl. Behrends: Stelzmanns Suche nach der Wahrheit, S. 15.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Vgl. Axtmann: Duwes, S. 97.

⁵⁹² Auf das Medium Film wird im folgenden Kapitel (3.3.2) noch einmal eingegangen.

rechten Außentafel und die Wand am linken Bildrand der Mitteltafel zu einem Übergang zwischen den beiden Tafeln bei. Nicht nur die Anordnung der jeweiligen Wand, sondern auch die Farbe unterstützt diesen Effekt und schafft einen Zusammenhalt. Ferner verhindert die farbliche und räumliche Konzeption der anderen Tafeln respektive Teilbereiche der einzelnen Tafeln ein Auseinanderbrechen des triptychonalen Gefüges.

Bei beiden Mehrtafelbildern kreierte Stelzmann folglich gleichermaßen ein thematisch und strukturell inhärentes Bezugssystem. Das triptychonal angelegte Diptychon beziehungsweise Triptychon ermöglichte es dem Künstler, einen Themenkomplex aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten und trotz der Unterteilung einen engen Bezug zwischen den verschiedenen Szenen zu erzeugen. Hartleb weist passend darauf hin, dass der Maler mithilfe der mehrteiligen Form ein Konglomerat diverser politischer und gesellschaftlicher Gruppierungen respektive Gruppen und unterschiedlicher Ideologien und Lebensauffassungen erschuf.⁵⁹³ Beim Triptychon erscheint dieser Sachverhalt noch ausgeprägter als beim Diptychon.

Aber auch innerhalb der einzelnen Tafeln beider Werke untergliederte der Maler mittels des Fernsehkastens oder einfacher Trennlinien die Handlung. Diese Unterteilungen des Bildraums in verschiedene Bereiche geben einen entscheidenden Hinweis auf die Gründe, die Stelzmann zu einem Rückgriff motivierten. Die mehrteilige Bildform ermöglichte es dem Maler, mehrere Seiten eines Themas simultan auf eine Fläche zu bringen und diese gleichzeitig zu verbinden und voneinander zu trennen, je nach inhaltlicher oder dramaturgischer Intention. Vor allem die Gegebenheit, dass das Diptychon aufgrund der räumlichen Unterteilung der rechten Tafel an ein Triptychon erinnert, beweist Stelzmans Affinität, mit der mehrteiligen Bildform zu experimentieren und Bildräume innerhalb einer Rahmung zu kreieren. Dennoch darf der Aspekt der Betonung bedeutender Bildideen nicht völlig übersehen werden. Speziell die gewählte Rahmengestaltung des Triptychons mit deutlich voneinander abgesetzten Tafeln sowie die Anleihe an eine Predella verdeutlichen Stelzmans Bewusstsein für die Bedeutung der Bildform. Dem damals politisch brisanten Thema, welches den Künstler beschäftigte, konnte somit ein passender und wirkungsvoller Rahmen gegeben und zugleich die Bedeutung des Inhalts hervorgehoben werden.

⁵⁹³ Vgl. Hartleb: Stelzmann, S. 8.

Bei seinem Triptychon *Berliner Nacht* (Abb. 95) führt Stelzmann dem Betrachter ebenfalls unterschiedliche Szenen eines Themas vor Augen. Die negativen Facetten einer Stadt wie Prostitution und Armut dominieren auf der Mitteltafel. Die gesellschaftlich höheren Schichten, dargestellt auf der rechten Seitentafel, wenden sich von den Schattenseiten ab. Sowohl der dicht am rechten Bildrand der Mitteltafel vorbeieilende Mann als auch die Arm- und Handhaltung der Frau auf der rechten Außentafel verweisen auf die Koexistenz der unterschiedlichen Gesellschaftsbereiche. In einer Stadt leben sie zwar nah beieinander, berühren sich aber nicht. Die architektonische Gestaltung, Körperausrichtungen und Haltungen der Extremitäten von Figuren, die Anordnung von Gegenständen und die Farbkomposition sind für einen Dialog zwischen den Tafeln von immenser Bedeutung. Mithilfe dieser Elemente wird ein Auseinanderbrechen des Triptychons verhindert und werden die unterschiedlichen Szenen zueinander in Beziehung gesetzt. Nichtsdestotrotz nimmt der Betrachter den Bildrand bei *Berliner Nacht* (Abb. 95) deutlich als Grenze oder Trennlinie wahr. Dieser Umstand ist zweifelsfrei in erster Linie der inhaltlichen Aussageabsicht geschuldet.

Doch auch verlassene, heruntergekommene, mit Graffiti besprühte Ecken gehören zu einer Stadt. Auf der linken Seitentafel gewährt Stelzmann dem Betrachter einen Blick auf diesen Aspekt. Wieder sind es unterschiedliche kompositionelle Arrangements, wie etwa die Körperdrehung der Prostituierten, das Aufgreifen bestimmter Farben oder die Linienführung von Objekten und Architektur, die die menschenleere Tafel an den Rest des Triptychons anbinden.

Abermals verwendete Stelzmann das Mehrtafelbild zwecks Zusammenführung unterschiedlicher Ansichten eines übergeordneten Themas. Vergleichbar mit *Demonstration I* (Abb. 88) und *Demonstration II* (Abb. 87) gelang es dem Künstler erneut, verschiedene räumliche, zeitliche und kausale Ebenen innerhalb einer Rahmung zusammenzubringen und dialektische Verhältnisse eines Sujets bildlich widerzuspiegeln; ein Streben nach Untermauerung und Aufwertung des Inhaltes durch die Form ist gleichermaßen zu konstatieren.

Bei *Variété* (Abb. 90), *Passage* (Abb. 92) oder *Station* (Abb. 91) führt Stelzmann verschiedene Blickwinkel oder Sequenzen eines Themas innerhalb einer Rahmung zusammen. Im Gegensatz zu *Demonstration I* (Abb. 88), *Demonstration II* (Abb. 87) und *Berliner Nacht* (Abb. 95) liegt der Fokus hierbei nicht auf einer Dialektik zwischen

politischen oder gesellschaftlichen Missständen und den daraus resultierenden Problemen.

Bezüglich des Triptychons *Variété* (Abb. 90) gewährt der Künstler dem Betrachter einen Blick auf drei unterschiedliche Szenen der Aufführung eines Varietés. Alle drei gezeigten Kunststücke entstammen dem Bereich der artistischen Darbietung. In der Regel sieht der Zuschauer einer solchen Vorführung die einzelnen Kunststücke nacheinander – am gleichen Ort, aber zeitlich versetzt. Dank der mehrteiligen Bildform gelingt es, die zeitliche Trennung aufzuheben und die drei Showeinlagen zu verklammern. Optisch scheint das Triptychon auf den ersten Blick allerdings auseinanderzubrechen. Die jeweils nach außen gehende Positionierung respektive Körperdrehung der Artisten auf den Seitentafeln erzeugt eben jenen Eindruck.⁵⁹⁴ Unterschiedliche Elemente heben dieses Empfinden beim Betrachter jedoch wieder ein Stück weit auf. Die Einheit des Raumes vermittelt ein Gefühl von zeitlicher Parallelität der unterschiedlichen Kunststücke. Sowohl die Gleichzeitigkeit von Zeit und Raum innerhalb der Tafeln als auch bei genauerer Betrachtung die Ausrichtung der Gegenstände (Messer, Säge) und der Extremitäten der Protagonisten lassen auf einen Zusammenhalt des triptychonalen Systems schließen und wirken mitbestimmend auf die Kohärenz des Bildgefüges.⁵⁹⁵

Ferner birgt die Tatsache, dass Stelzmann dem Diptychon *Variété* die linke Tafel erst später hinzufügte⁵⁹⁶ und es so zu einem Triptychon (Abb. 90) erweiterte, einen zusätzlich interessanten Punkt bei der Frage nach der Bedeutung des Mehrtafelbildes im Kunstverständnis des Malers. Er sieht die Zusammenstellung der Tafeln nach ihrer Fertigstellung also keineswegs als unantastbare Einheit an, sondern als eine Art organisches Gebilde. Falls nötig, können dem Thema ergänzende Aspekte hinzugefügt werden.

Bei den Triptychen *Passage* (Abb. 92) und *Station* (Abb. 91) wirft der Künstler jeweils drei Blicke auf das Treiben in einer (Einkaufs-)Passage und in einem Bahnhof. Die mehrteilige Bildform ermöglicht es das Treiben der Menschen aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, die Gruppen zu gliedern, zu unterteilen und zusammenzuführen. Bei Eintafelbildern kann immer nur ein Ausschnitt eines mit Menschen angesammelten Areals gezeigt werden; bei den Triptychen wird dieser Ausschnitt erweitert; es

⁵⁹⁴ Vgl. Ladleif: Die große Bühne „Leben“, S. 50.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd.

⁵⁹⁶ Vgl. ebd., S. 49.

kann noch ein zweiter und ein dritter Blick auf das Daneben, Dahinter oder Davor geworfen werden.

Neben diesen, dem gesellschaftlichen und politischen Leben entnommenen Darstellungen verarbeitet Stelzmann, wie bereits angedeutet, einmal mehr und einmal weniger ostentativ christliche Motive.

Das Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89) oder das Triptychon *Sinken* (Abb. 93) zeigen, dass sich der Künstler durchaus mit der religiösen Komponente der entsprechenden Bildform auseinandersetzt und sich der Variante einer sakral gedeuteten Ausgestaltung bewusst ist. Nicht nur hinsichtlich der Form, sondern auch thematisch beschäftigt sich Stelzmann mit religiösen Motiven (Pietà, Kreuzigung, Kreuzabnahme).⁵⁹⁷ Stolzenburg formuliert hierzu:

*„Christus gilt ihm als besonders geeignetes Beispiel einer Figur, die alles Leid der Welt auf sich vereinigt. Er nutzt so die überkommenen, vertrauten Bildformen, um mit ihnen sein künstlerisches Anliegen in neuen (und doch alten) Bildern zu formen.“*⁵⁹⁸

Anhand der vorgestellten Triptychen wurde im Verlauf dieses Kapitels deutlich, dass Stelzmann in seinen Gemälden nicht die glücklichen Menschen thematisiert. Er malt Ausgestoßene oder von der Gesellschaft verachtete und missverstandene Personen.

⁵⁹⁷ Wenn auch der Sozialistische Realismus von der Partei als künstlerische Richtung vorgegeben wurde, so orientierten sich zahlreiche ostdeutsche Künstler an christlichen Bildtraditionen. (Vgl. Beaucamp, Eduard: Arbeiter als Apostel. Beobachtungen zur Historienmalerei der DDR, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hrsg. von Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 424. Im Folgenden zitiert als: Beaucamp: Arbeiter als Apostel). Riegel weist in einem Aufsatz darauf hin, dass sich selbst die politischen Religionen des Faschismus', des Nationalsozialismus' und des Kommunismus' nicht ganz einer Symbolik aus dem christlichen Glauben zu verwehren vermögen. (Vgl. Riegel, Klaus-Georg: Der Marxismus-Leninismus als politische Religion, in: Totalitarismus und politische Religionen. Konzepte des Diktaturvergleichs, Bd. 2, hrsg. von Hans Maier und Michael Schäfer (Politik- und Kommunikationswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft, Bd. 17), Paderborn [u.a.] 1997, S. 81). Wenn biblische und kirchliche Bildmotive nicht mehr, wie auch Schierz konstatiert, zwangsläufig an persönliche und gesellschaftliche Überzeugungen gekoppelt sind, ist eine leichtere Entfaltung in andere, weltliche Richtungen möglich. (Vgl. Schierz, Kai Uwe: Neues vom Turmbau, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 362).

⁵⁹⁸ Stolzenburg, Andreas: Zu den Figurenbildern Stelzmans, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen/Figurenbilder 1990-98, hrsg. von Herwig Guratzsch, Kat. Ausst., Leipzig 1999, S. 11; vgl. Liesbrock, Heinz: Das Imaginäre Museum der Gegenwart XII., in: Das Kunstwerk, Bd. 40, Heft 4/5, 1987, S. 116.

Diese anthropologische Umdeutung der Christus-Figur im 19./20. Jahrhundert konstatiert Hawel auch in Zusammenhang mit der Pietà. (Vgl. Anm. 193).

Gesichter und Körperhaltungen der Figuren drücken keine Freude, sondern Leid, Unglück und Einsamkeit aus. Die Entscheidung, Christus in den Momenten seines Leidens und Sterbens zu malen, wirkt unter diesem Blickwinkel verständlich.

Zu Stelzmanns Auffassung über die Religion und christliche Ikonographie schreibt Schneede:

„Die überkommene christliche Ikonographie sei dabei für ihn ein Ansatzpunkt; als bestimmender Faktor unserer Kultur von altersher könne sie als Verständigungsmittel, als Vehikel erneut nutzbar gemacht werden. Natürlich vom Religiösen entkleidet mit dem Ziel, heutige Inhalte zu vermitteln.“⁵⁹⁹

Der Künstler griff folglich auf eine christliche, kulturell fest verankerte und bekannte Bildform zurück und machte sie seinen Zwecken und heutigen Themen dienstbar. Die Illustration religiöser Motive, eingekleidet in eine christliche Bildform, geht nicht zwangsläufig mit einer Sakralisierung des Inhaltes einher. Als Beispiel kann das Triptychon *Sinken* (Abb. 93) herangezogen werden. Wenngleich die Darstellung Erinnerungen an die Figuren des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle evoziert,⁶⁰⁰ stehen die Figuren bei Stelzmann in keinem religiös motivierten Kontext. Vielmehr ist es, wie bereits erklärt, die Suche des Menschen nach Erlösung und nach einem Weg aus der Einsamkeit. Und auch das Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89) ist letztendlich mehr profaner als sakraler Natur. Die Haupttafel des Werkes wird von dem am Kreuz hängenden Christus dominiert. Wie bereits angesprochen, symbolisiert Christus für Stelzmann eine Figur, die das Leid der Menschheit in sich zusammenträgt.⁶⁰¹ Der gekreuzigte Christus steht in dem vorliegenden Diptychon folglich stellvertretend für alle Leidenden und Geächteten, dies durch alle Epochen hindurch, in der Vergangenheit, Gegenwart und in der Zukunft. Liesbrock merkt hierzu an:

„In der Christusfigur kulminiert, kulminiert über alle Zeiten, die Geschichte des Menschengeschlechts, ein unveränderliches Gewicht, so vermitteln es die Bilder, das keine Generation wird ablegen können.“⁶⁰²

⁵⁹⁹ Schneede, Uwe M.: Volker Stelzmann, in: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, hrsg. von ART das Kunstmagazin, Kat. Ausst., Hamburg 1982, S. 195. Im Folgenden zitiert als: Schneede: Stelzmann.

⁶⁰⁰ Vgl. Günther: Cum Mortuis in Lingua Mortua, S. 10.

⁶⁰¹ Vgl. Anm. 599.

⁶⁰² Liesbrock: Stelzmann, o. S.

Christus also als eine Art Repräsentationsfigur, in der alle auf die Menschheit bezogenen Emotionen, Gegebenheiten und alle vergangenen, aktuellen und zukünftigen Geschehen zusammenkommen. Obgleich immer wieder in einem neuen Gewand, so gehören

„Angriffe auf Integrität, Würde und Leben keinesfalls der Vergangenheit an[...], ebensowenig wie die Versuchungen der Macht, die zu solchen Übergriffen verlocken“.⁶⁰³

Ferner darf die weibliche Figur auf der linken Tafel des Diptychons nicht unerwähnt bleiben. Auffallend sind vor allem ihre roten Fußnägel in den Sandaletten und ihr kurze Kleidung.⁶⁰⁴ Mithilfe dieser in der heutigen Zeit zu verortenden Kleidungsstücke und Accessoires holt der Künstler die Personen und das Geschehen ins Hier und Jetzt.⁶⁰⁵

Bei der Frau handelt es sich um die moderne Version einer ausgegrenzten und gefallenen Maria Magdalena, eine Repräsentationsfigur aller von der Gesellschaft gebrandmarkten (weiblichen) „Sünder“.⁶⁰⁶ Unsicher und ängstlich sitzt sie etwas abgerückt vom Geschehen unter dem „Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt!“⁶⁰⁷

Symbolhaft verewigt Stelzmann die Ausgestoßenen und Missverstandenen der Gesellschaft und ruft dem Betrachter so diese Menschen zurück ins Gedächtnis; gegen das Verdrängen und Vergessen, gegen das Wegsehen und nicht Wahrhabenwollen.

Ursprünglich lagen dem Diptychon Pläne eines Triptychons zugrunde. Stelzmann verzichtete jedoch auf die rechte Seitentafel. Auf die Frage nach dem Grund für dieses Umdenken antwortete der Künstler, dass die zwei Tafeln in Wirkung und Aussagekraft ausgereicht hätten.⁶⁰⁸ Lässt man das Diptychon auf sich wirken, erscheint diese Antwort verständlich. Obwohl das Diptychon auf den ersten Blick „auseinanderzuberechnen“ scheint, hält doch eine Einheit von Zeit und Raum die beiden Tafeln zusammen und

⁶⁰³ Behrends: Stelzmanns Suche nach der Wahrheit, S. 16.

Diese von Behrends getroffene Aussage findet sich ebenfalls in *Berliner Nacht* (Abb. 95) oder *Demonstration I* (Abb. 88) und *Demonstration II* (Abb. 87) bewahrheitet.

⁶⁰⁴ Vgl. Hoffmann, Dieter: Volker Stelzmann in Berlin, in: Volker Stelzmann. Bilder 1986-1988, hrsg. von der Galerie Eva Poll, Berlin 1988, S. 6. Im Folgenden zitiert als: Hoffmann: Stelzmann in Berlin.

⁶⁰⁵ Vgl. Belgin: Aus Berlin, S. 122.

⁶⁰⁶ Zu Jesus und der Sünderin vgl. Lukas 7,36-50.

⁶⁰⁷ Johannes 1,29.

⁶⁰⁸ Gespräch mit Volker Stelzmann (15.11.2013).

schafft ein inhaltlich kohärentes Bezugssystem. Ferner verzahnen Körperhaltungen, Fingerzeige und Ausrichtung der Stangen und der Leiter die Tafeln.

In einem Katalogbeitrag merkt Hoffmann an, dass „[d]as Religiöse und das Weltliche-Allzuweltliche [...] die Polarität im Werk Volker Stelzmans [bildet]“.⁶⁰⁹ Dieser Gegensatz findet sich in dem Diptychon wieder. Profane und sakrale Elemente sind hier aufs Innigste miteinander verwoben. Hinter den religiös bekannten Bildformeln versteckt sich eine tiefere, weit darüber hinausgehende Wahrheit.

Diese Polarität, wie Hoffmann es nennt, erzeugt eine Spannung, die durch die zweiteilige Bildform noch gesteigert wird. Dem Diptychon als solchem wohnt eine antithetische Situation inne, aus der sich eben jenes Spannungsgefühl speist.⁶¹⁰ Die auf der Unverhältnismäßigkeit der beiden Tafeln beruhende Asymmetrie steigert dieses Empfinden zusätzlich.

Wenn auch auf einer anderen Ebene, so erzeugt ebenfalls die dialektische Beziehung innerhalb der einzelnen Tafeln eines Triptychons Spannung, steigert die Aussagekraft und hebt das Werk über die Wirkung eines Eintafelbildes hinaus.

In diesen Kontext passt eine Aussage Stelzmans über das Triptychon: „*Das Triptychon hat immer was Pathetisches, aber führt auch zusammen, was zusammenpasst.*“⁶¹¹ Keine im Sinne Warburgs definierte *Pathosformel*, aber dennoch eine die Aussage des Mehrtafelbildes erhöhende Wirkung. Daneben stehen gleichzeitig rein artistisch motivierte Gründe. Anhand *Demonstration I* (Abb. 88) und *Demonstration II* (Abb. 87), aber auch am Beispiel der vorgestellten Triptychen wie *Variété* (Abb. 90) oder *Passage* (Abb. 92) werden die künstlerischen Absichten sichtbar: Zusammenfügen, Trennen und (Unter-)Gliedern.

Diese genannten Punkte stehen in einem engen Zusammenhang. Die mehrteilige Form ermöglicht es dem Künstler, räumlich oder zeitlich voneinander getrennt stattfindende Ereignisse simultan auf eine Fläche zu bringen. Inhaltlich konträr zueinander stehende Bereiche eines Themas (beispielsweise bei *Berliner Nacht* (Abb. 95)) können aussagekräftig miteinander verbunden werden. Des Weiteren wird der Punkt des „Zusammen-

⁶⁰⁹ Hoffmann, Dieter: Die Gänsehaut allgemeinen Entsetzens, in: Volker Stelzmann. Gemälde. Zeichnungen, hrsg. von den Städtischen Sammlungen Freital, Kat. Ausst., Freital 2002, S. 6.

⁶¹⁰ Vgl. Ullrich: Autoritäre Bilder, S. 16.

⁶¹¹ Gespräch mit Volker Stelzmann (15.11.2013).

fügens“ in besonderer Weise anhand der zwei Triptychen *Passage* (Abb. 92) und *Station* (Abb. 91) deutlich.

Die Gegebenheit, dass sich in Stelzmanns Œuvre eine Vielzahl an Zyklen findet, belegt zusätzlich diesen Fakt. Der Maler fühlt sich von der Möglichkeit angezogen, verschiedene Elemente eines übergeordneten Gesamtzusammenhangs aneinanderzureihen. Bilderfolgen wie *Damen in Amsterdam* (Abb. 96) können als Beispiel angeführt werden.

Neben dem Aspekt des Zusammenfügens, spielt der des (Unter-)Gliederens und Gruppierens eine bedeutsame Rolle hinsichtlich der Motive für einen Rückgriff auf die mehrteilige Bildform. Eintafelbilder wie *Karneval I* (Abb. 97), *Amokläufer* (Abb. 98) oder *Gehäuse* (Abb. 99) lassen sich zur Veranschaulichung dieses Punktes anführen. Innerhalb dieser Gemälde schuf der Künstler verschiedene, durch Trennwände abgegrenzte Bildräume. Die Option unterschiedliche Personengruppen zusammenzuführen und mithilfe von Wänden oder Trennlinien zu untergliedern und gleichzeitig unter einem übergeordneten Gesamtzusammenhang zusammenzufassen, fasziniert den Maler. Die Hinwendung Stelzmanns zur mehrteiligen Bildform erscheint insofern einleuchtend. Das Triptychon ermöglicht es ihm, verschiedene Menschengruppen und Handlungen zu gruppieren und zusammenzuführen. Bei *Demonstration I* (Abb. 88) und *Demonstration II* (Abb. 87) sind es nicht nur die einzelnen Tafeln beziehungsweise die Tafelränder, die für eine Gliederung und Unterteilung des Geschehens sorgen. Innerhalb der einzelnen Tafeln gliedert Stelzmann gleichermaßen mittels architektonischer Elemente den Bildraum.

Die Überlegungen, die Stelzmann zu einem Rückgriff inspirierten, sind eindeutig unterschiedlicher Natur. Rein artistisch geprägte Vorteile können mit einem Surplus an Ausdruckskraft und einer Hervorhebung und Untermauerung der Bildinhalte gepaart werden. Von einer Sakralisierung seiner Bildinhalte kann – im Gegensatz zu Sittes *Son My* (Abb. 42) und Tübkes *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b) – dennoch nicht gesprochen werden. Zwar ist sich Stelzmann der weit hinter einer religiösen und

historischen Ebene liegenden Aura des Triptychons bewusst,⁶¹² stellt diese jedoch nicht, wie Sitte oder Tübke bei den zwei oben genannten Mehrtafelbildern, in den Vordergrund. Zu vielfältig erscheinen dem Künstler die Möglichkeiten, als dass er diese Bildform auf nur eine Ansicht reduziert.

3.3.2 Unsichtbares sichtbar machen

Wie zuvor bei Sitte und Tübke, so spielen auch die Alten Meister für Volker Stelzmann eine bedeutende Rolle. Hans Baldung Grien oder Matthias Grünewald sowie deren Altarretabel sind für Stelzmann von großer Bedeutung.⁶¹³ Einen besonderen Stellenwert nimmt Grünewald ein. Stelzmann bekannte selbst, dass dieser für ihn der größte deutsche Maler sei, den es je gegeben hätte.⁶¹⁴ So weist etwa das Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89) deutliche Reminiszenzen an den *Isenheimer Altar* (Abb. 57) auf.⁶¹⁵ Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Kreuzigungstafeln hinsichtlich farblicher Ausgestaltung und Darstellung des gekreuzigten Christus sind unverkennbar. Ein sakrales Altarretabel suchte Stelzmann, wie im vorhergehenden Kapitel nachgewiesen, trotzdem nicht zu schaffen.

Generell spielen nach Ansicht der Verfasserin die Künstler und Triptychen des 20. Jahrhunderts eine ebenso bedeutsame Rolle wie die Maler des Mittelalters und der frühen Neuzeit.

Neben Grünewald stößt man in der Sekundärliteratur bezüglich der Vorbilder vor allem auf Otto Dix. Das *Kriegstriptychon* (Abb. 43) und das *Großstadt-Triptychon* (Abb. 62) des Künstlers können mit einigen Triptychen von Volker Stelzmann in Verbindung gebracht werden.

⁶¹² „Außerdem ist es interessant drei Dinge nebeneinander zu stellen, die vielleicht gegensätzlich sind, aber dann zusammengestellt eine mächtigere Wirkung erbringen.“ (Gespräch mit Volker Stelzmann (15.11.2013)).

⁶¹³ Vgl. Schneede: Stelzmann, S. 195.

In einem Interview spricht sich Stelzmann beispielsweise für seine besondere Verehrung für Hans Baldung Grien aus, für dessen Malweise, Figuren und Komposition. (Vgl. Nicolaisen, Jan: *Das Museum der Künstler. Zeitgenössische Künstler über Alte Meister*, Leipzig [u.a.] 2005, S. 70ff. Im Folgenden zitiert als: Nicolaisen: *Das Museum der Künstler*). Neben den Alten Meistern spielt Pontormo eine wichtige Rolle im Kunstschaffen des Malers. Zu diesem Aspekt s. Keller, Jean Joseph: *Dschungel*. Für J. C. Zu Volker Stelzmann, in: *Graphische Kunst*, 2004, S. 8-13.

⁶¹⁴ Gespräch mit Volker Stelzmann (15.11.2013).

⁶¹⁵ Vgl. Hoffman: Stelzmann in Berlin, S. 6.

Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, stellte der Künstler auf dem Triptychon *Berliner Nacht* (Abb. 95) gegensätzliche Aspekte des Nachtlebens der Hauptstadt einander gegenüber. Der Betrachter fühlt sich hierbei unweigerlich an das *Großstadt-Triptychon* (Abb. 62) von Otto Dix erinnert. Beide Künstler malten auf den Tafeln unterschiedliche gesellschaftliche Milieus. Während bei Dix die „Geächteten“ allerdings auf den Seitentafeln Platz finden, situierte Stelzmann sie auf die Mitteltafel. Auf diese Weise verleiht er dieser gesellschaftlichen Schicht einen hervorgehobenen Stellenwert, eine Bedeutung, die ihnen im normalen Leben nicht gewährt wird. Die gehobene Gesellschaft auf dem rechten Außenflügel des Triptychons *Berliner Nacht* (Abb. 95) wendet dem Geschehen den Rücken zu. Gleichwohl kann sie sich nicht ganz davon lösen. Die weibliche Figur scheint mit dem rosafarbenen, vertikal verlaufenden Stab am linken Bildraum verbunden zu sein. Er hält sie zurück und lässt sich nicht ganz vor dem entfliehen, was in derselben Stadt geschieht. Mittels der Dreiteilung gelang es Stelzmann, drei unterschiedliche Blicke auf ein zur gleichen Zeit, aber voneinander entfernt stattfindendes Geschehen zu werfen. Die mehrteilige Bildform gab dem Maler die Möglichkeit, das „Nebeneinander“ visuell wiederzugeben.

Dix profitierte ebenfalls von diesen artistischen Vorteilen des Triptychons. In den 20er Jahren gingen Armut, Krankheit, Elend mit Gesundheit, Reichtum und Lebensfreude miteinander einher. Stelzmann zeigt mit seinem Triptychon, dass sich nichts daran geändert hat. Dank des Dreitafelbildes erreichten es Dix und Stelzmann, diese in der realen Welt parallel existierenden Aspekte bildlich auszudrücken.

Alle gesellschaftlichen Gruppen, von bürgerlicher Elite über Halbwelt und Unterschicht, werden bei Dix durch diese Bildform miteinander verbunden und, wie Gutbrod formuliert, „in einem Lebenstanz verwickelt“⁶¹⁶, den er wie folgt charakterisiert:

*„Werden und Vergehen, die ewige Wiederkehr des Gleichen, in der linken Tafel der Abschied, der Tod, in der rechten die Ankunft, die Geburt, in der Mitte die Tanzfläche als eine sich im Uhrzeigersinn drehende Zentrifuge.“*⁶¹⁷

⁶¹⁶ Gutbrod, Philipp: Otto Dix. Lebenskunst, Ostfildern, 2009, S. 72.

⁶¹⁷ Ebd.; Dix bekannte sich als Anhänger Nietzsches und dessen Ansicht von der ewigen Wiederkunft. (Vgl. Schwarz, Birgit/Schwarz, Michael Viktor: Dix und Beckmann – Welterkenntnis versus Weltüberwindung, in: Dix/Beckmann. Mythos Welt, hrsg. von Ulrike Lorenz [u.a.], Kat. Ausst., München 2013, S. 16f. In Stelzmanns Kunst finden sich ebenfalls – wie auch bei Tübke (vgl. Anm. 468) – Anlehnungen. In Nietzsches *Also sprach Zarathustra* spielt dieser Gedanke eine zentrale Rolle. An einer Stelle heißt es: „ach, der Mensch kehrt ewig wieder! Der kleine Mensch kehrt ewig wieder.“ (Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-1885), in: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino [u.a.]: Friedrich Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abt. 6, Bd. 1, Berlin 1968, S. 270). Ferner

Dix ist hier Beobachter.⁶¹⁸ Er will bezeugen, nicht urteilen und kritisieren.⁶¹⁹ Und auch Stelzmanns Gemälde wie *Demonstration I* (Abb. 88), *Demonstration II* (Abb. 87) und *Berliner Nacht* (Abb. 95) spiegeln vom Künstler wahrgenommene gesellschaftliche Tatsachen und Zustände wider.

Ungeschönt malte Dix die Abgründe der Gesellschaft, ihre Verfehlungen und das, was die Betroffenen zu ertragen haben. Bei aller vordergründigen Individualität handelt es sich um Stereotype. Während Dix in seinen Bildern auf die Widrigkeiten der Gesellschaft in der Weimarer Republik verwies, setzte sich Stelzmann in seinen Werken der 60er, 70er und 80er Jahre mit gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Problemen der ehemaligen DDR⁶²⁰ und der BRD auseinander.⁶²¹ Immer wieder verweist Stelzmann in seinen Gemälden auf Randgestalten und deren Leiden. Dieser Realismus, der in erster Linie das Hässliche, vor allem das Hässliche der Gesellschaft zeigt, erinnert frappierend an Stelzmanns großes Vorbild Otto Dix.⁶²² Dieser beschäftigte sich ebenfalls in seiner Kunst mit den Ausgestoßenen und Verachteten. Dix malte Kriegskrüppel und Prostituierte und hielt der Gesellschaft in ihrer Doppelmoral einen Spiegel vor.⁶²³ Das Gleiche vollbringt Stelzmann beispielsweise mit seinem Triptychon *Berliner Nacht* (Abb. 95),

heißt es an einer anderen Stelle: „*oh Zarathustra, wer du bist und werden muß: siehe, du bist der Lehrer der ewigen Wiederkunft.*“ (Ebd., S. 271). Aber auch in anderen seiner Werke kommt dieser Gedanke zum Tragen: „*Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muß dir wiederkommen. [...] Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!*“ (Nietzsche, Friedrich: *Die Fröhliche Wissenschaft* („*La Gaya Scienza*“) (Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke*, Bd. 12), München 1924, S. 253f).

⁶¹⁸ Vgl. Beaucamp, Eduard: Volker Stelzmann: Wenn Künstler konspirieren, in: Volker Stelzmann. *Konspirationen*, hrsg. von Christiane Ladleif, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 12.

⁶¹⁹ Vgl. ebd.; vgl. Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993, S. 257. Im Folgenden zitiert als: Jürgens-Kirchhoff: *Schreckensbilder*; vgl. Löffler, Fritz: *Otto Dix – Der Krieg*, in: *Otto Dix – Der Krieg. Radierungen, Zeichnungen*, hrsg. von Alfred Hagenlocher, Kat. Ausst., Albstadt 1977, S. 14. Im Folgenden zitiert als: Löffler: *Otto Dix – Der Krieg*.

⁶²⁰ Die Führungsrige der DDR bemerkte nicht, dass er auch auf Missstände im eigenen Land verwies. (Vgl. Beaucamp: *Mit Pontormo im Kopf und Dix im Herzen*).

⁶²¹ Vgl. Günther, Rolf: *Cum Mortuis in Lingua Mortua*, S. 11.

⁶²² Diese Darstellung von Hässlichkeit und einer ungeschönten Wahrheit ist keineswegs ein Novum des 20. Jahrhunderts. Bereits Jerg Ratgeb, den Stelzmann ebenfalls verehrt, lässt in seinem *Herrenberger Altar* (Abb. in: Wiemann, Elsbeth: *Der Herrenberger Altar von Jerg Ratgeb*, München 2013, S. 27) hässliche Charakterzüge sich in der Hässlichkeit der Menschen beziehungsweise deren Mimik widerspiegeln. (Vgl. Hoffmann: *Miszellen zu Volker Stelzmann*, S. 30). Neben Ratgeb ist es auch Hieronymus Bosch, der in seinen Gemälden der „*Lust am Grotesken*“ frönte. (Ebd., S. 31).

⁶²³ Der Künstler demonstrierte lediglich die unterschiedlichen Facetten der 20er Jahre, ohne moralisierende Gedanken, ohne anzuprangern oder zu denunzieren. (Vgl. Knubben, Thomas/Osterwold, Tilmann (Hrsg.): *Otto Dix. Aquarelle der 20er Jahre*, Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 6; vgl. Schwarz, Birgit: *Otto Dix. Großstadt*, Frankfurt am Main [u.a.] 1993, S. 96).

indem er die unschönen Facetten und Ausgestoßenen einer Stadt zeigt, ganz im Sinne von: „Wahrheit ist häßlich“.⁶²⁴

Bei seinem Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89) widmete sich der Künstler ebenfalls den aus der Gesellschaft ausgegrenzten Personengruppen. Die Figur der Maria Magdalena steht, wie im vorherigen Kapitel dargelegt, stellvertretend für diese Menschen.

Eine weitere, ebenfalls bei Dix zu findende Vorgehensweise, wird am Beispiel des vorliegenden Werkes (Abb. 96) deutlich. Stelzmann verbindet wie Dix häufig eine zeitgenössische Aussageabsicht mit einer christlichen Symbolik.

Beiden Künstlern fällt die Verehrung der Alten Meister anheim.⁶²⁵ So erinnert der Menetekelfinger des aufgespießten Skeletts auf der Mitteltafel des *Kriegstriptychons* (Abb. 43) an den des Johannes auf der Außenseite des *Isenheimer Altares* (Abb. 57).⁶²⁶

Parallelen zum heilsgeschichtlichen Erlöser lassen sich in dem Leichenberg finden, auf den das Skelett deutet. Der abgeschlagene Kopf am vorderen Bildrand trägt eine Stacheldrahtkrone, die an die Dornenkrone Christi erinnert. Eindeutige Entsprechungen sind ebenfalls an dem umgedrehten Leichnam zu erkennen. Seine weggestreckte Hand weist die gleiche Haltung wie die des ans Kreuz genagelten Christus auf. Die Einschusswunden an seiner Handfläche und am linken Fuß erinnern an die Wundmale Christi. Die anderen Einschusslöcher an seinem Körper gemahnen an die Folgen der Geißelung. Das Bajonett zu seiner Linken kann ohne Weiteres mit der Lanze als Marterwerkzeug assoziiert werden.⁶²⁷ Es lassen sich noch weitere Entsprechungen zwischen dem *Kriegstriptychon* (Abb. 43) und dem *Isenheimer Altar* (Abb. 57) ausmachen, diese sind hier jedoch nicht von Belang. Bei Stelzmann ist es das Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89), welches deutliche Reminiszenzen an das Werk Grünewalds aufweist.

Sowohl bei seinem *Kriegstriptychon* (Abb. 43) als auch bezüglich des *Großstadt-Triptychons* (Abb. 62) ermöglichte die Dreiteilung Dix eine Verklammerung sowie

⁶²⁴ Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1887-1889, in: Colli, Giorgio/Montinari,azzino: Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe, Bd. 13, München [u.a.] ²1988, S. 51. Auch Otto Dix folgt in vielen seiner Werke dieser von Nietzsche getroffenen Aussage. Zu Dix' Nietzsche-Lektüre vgl. Schubert, Dietrich: Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1980, S. 13.

⁶²⁵ Vgl. Hoffmann: Miscellen zu Volker Stelzmann, S. 30.

⁶²⁶ Vgl. Schubert, Dietrich: Otto Dix – Das Triptychon „Der Krieg“ 1929-1932, in: Heidelberger Jahrbücher, 48, 2004, S. 323. Im Folgenden zitiert als: Schubert: Dix.

⁶²⁷ Vgl. von Lil, Kira: Otto Dix und der Erste Weltkrieg. Die Natur des Menschen in der Ausnahmesituation, Frankfurt am Main 1996, S. 281f; vgl. Schneider, Jörg: Religion in der Krise. Die bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrungen vom Ersten Weltkrieg (Praktische Theologie und Kultur, Bd. 16), München 2005, S. 293f.

Gegenüberstellung unterschiedlicher Bewusstseins- und Realitätsebenen. Räumlich voneinander getrennte Geschehnisse konnten auf diese Weise visuell vereinigt und zueinander in Beziehung gesetzt werden.⁶²⁸ Ein primäres Anliegen war es, verschiedene Dimensionen in ihrer Komplexität miteinander zu verbinden und – speziell hinsichtlich des *Großstadt-Triptychons* (Abb. 62) – einander antithetisch gegenüberzustellen. Die Form des Triptychons ermöglichte es Dix, differente Bewusstseins-, Realitäts- sowie Sinnebenen in einem Bildwerk simultan und dialektisch zusammenzufassen.

Stelzmann nutzte bei seinem Triptychon *Berliner Nacht* (Abb. 95) die Dreiteilung aus eben diesen Gründen: „*Im Diagonalen bekundet sich das Gegeneinander aller gegen alle.*“⁶²⁹ Aber nicht nur bei *Berliner Nacht* (Abb. 95), sondern auch bei *Demonstration I* (Abb. 88) und *Demonstration II* (Abb. 87) spielen diese Motive eine essentielle Rolle. Die an vielen Lastern übersättigte Gesellschaft auf der einen Seite, die gegen soziale und politische Ungerechtigkeiten protestierende Jugend und die auf sie einknüpfelnde Polizei auf der anderen Seite.

Ferner lassen sich in Bezug auf die Vorstellung über die weitere Verwendung der Werke Parallelen zwischen den beiden Künstlern finden. Auf die Frage, ob er sich vorstellen könne, dass einige seiner Bilder in einer Kirche statt in einem Museum hängen würden, antwortet Stelzmann:

„*Eigentlich wünsche ich mir so etwas immer. [...] also die Leute würden hingehen und der Predigt zuhören, wären sie dem Bild vielleicht eine Dreiviertelstundelang [sic] ausgeliefert. So einen Betrachter findet man im Museum nicht!*“⁶³⁰

Diese Aussage weist erneut darauf hin, dass es Stelzmann nicht darum geht, die Gemälde in einer Kirche anzubringen, um seinen Inhalten auf diese Weise eine sakrale Erhöhung zukommen zu lassen. Es geht ihm vielmehr um die Kirche als einen Ort der Meditation und Kontemplation. Der Betrachter wäre dem Gemälde für eine Zeit ausgeliefert und müsste sich mit dem Werk und dessen Aussage beschäftigen, es auf sich wirken lassen. Dix hegte in Bezug auf das *Kriegstriptychon* (Abb. 43) gleichermaßen den

⁶²⁸ Vgl. Karcher, Eva: Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren (Kunstgeschichte, Form und Interesse, Bd. 7), Münster 1984, S. 85f.

⁶²⁹ Hoffmann: Stelzmann in Berlin, S. 2.

⁶³⁰ Nicolaisen: Das Museum der Künstler, S. 78.

Wunsch nach einem Aufstellungsort, der den Betrachter zum Innehalten zwingt.⁶³¹ Dieses Werk (Abb. 43) verlangt, so Conzelmann, nach Raum und Leere.⁶³² Die Expressivität des *Kriegstriptychons* (Abb. 43), seine Aussagekraft und Darstellungsweise brechen mit Wucht über den Betrachter herein. So ein Werk verträgt wahrhaftig kein Beiwerk und keine Störung.

Im Zusammenhang mit den Werken von Sitte und Tübke wurde bereits auf die Bedeutung und Vorbildfunktion der deutschen Maler der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verwiesen. Dix sowie im Besonderen sein Umgang mit der dreiteiligen Bildform treten hierbei immer wieder in den Vordergrund. Neben dieser zweifelsfrei bedeutsamen Einflussnahme sollten seine Zeitgenossen nicht in den Hintergrund geraten.

So wird etwa Max Beckmann nur wenig Bedeutung beigemessen.⁶³³ Anhand der Mehrtafelbilder von Werner Tübke wurde eine mögliche Einflussnahme bereits erörtert. Zwischen Beckmann und Stelzmann sind ebenfalls Überschneidungen auszumachen, die die Forschung bisher noch nicht erkannt hat, und die hier nun nachvollziehbar dargelegt werden sollen.

Pese spricht in einem Katalogbeitrag zu Volker Stelzmann von Räumen und präzisiert diese in „*Zeiträume[n], Lebensräume[n], Aufenthaltsräume[n]*“.⁶³⁴ Unwillkürlich fühlt sich der Leser an Beckmanns Philosophie von Lebensräumen beziehungsweise Existenzflächen erinnert. Auf den einzelnen Tafeln seiner Triptychen kommt den meisten Figuren ein bestimmter Raumabschnitt oder Bereich zu.⁶³⁵ Ferner weist Schulz-Hoffmann auf dieses kompositorische Grundelement in Beckmanns Bildern hin. Sie konstatiert, dass „*Raum [...] in erster Linie durch die den Akteuren zugewiesenen Orte und deren Umgebung [entsteht]*“.⁶³⁶ Auf der linken Tafel von *Abfahrt* (Abb. 86) kniet

⁶³¹ Vgl. Conzelmann, Otto: *Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983, S. 205. Im Folgenden zitiert als: Conzelmann: *Der andere Dix*.

⁶³² Vgl. ebd.

⁶³³ Nur Ronte widmet einen Katalogbeitrag dem Vergleich beider Künstler. (Vgl. Ronte: *Eine dialogische Konspiration*, S. 79-81).

⁶³⁴ Pese: *Innenwelt*, S. 9.

⁶³⁵ Vgl. Gärtner, Peter: *Der Traum von der Imagination des Raumes. Zu den Raumvorstellungen auf einigen ausgewählten Triptychen Max Beckmanns*, Weimar 1996, S. 19. Im Folgenden zitiert als: Gärtner: *Der Traum von der Imagination des Raumes*.

⁶³⁶ Schulz-Hoffmann, Carla: „Ein Besuch bei ihm war ein Besuch in einer Welt der Wirklichkeit, ohne dass auch nur im geringsten der Wirklichkeit des gegenständlichen Tages Erwähnung getan wäre“. Max Beckmanns Bildwelt in der Pinakothek der Moderne, in: *Max Beckmann in der Pinakothek der Moderne*,

eine gefesselte Frau über einer Kugel. Das weiße Tuch unter ihr symbolisiert ihren Lebensbereich.⁶³⁷ Diese zugeteilten Räume kommen in vorgehobener Weise besonders bei Stelzmanns Werk *Gehäuse* (Abb. 99) zur Geltung. Jeder Mensch besitzt sein bestimmtes Interaktionsfeld; besonders deutlich tritt hier der Faktor der Einsamkeit des Individuums hervor: Jeder steht für sich alleine und muss die ihm auferlegten Lebensprüfungen alleine meistern.

In demselben Beitrag spricht Pese von der Fähigkeit der Kunst, Grenzen von Raum und Zeit für den Betrachter sichtbar und somit verstehbar zu machen.⁶³⁸ Dieses Bestreben Stelzmanns kann erneut mit dem Kunstverständnis von Max Beckmann in Verbindung gebracht werden. In seiner berühmten Londoner Rede 1938 heißt es:

„Willst du das Unsichtbare fassen, – dringe so tief Du kannst ein – in das Sichtbare.‘ Es handelt sich für mich immer wieder darum die Magie der Realität zu erfassen, und diese Realität in Malerei zu übersetzen. – Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität.“⁶³⁹

Weiterhin wies er in der Rede darauf hin, dass er der Meinung sei, dass es zwei Welten gebe. Zum einen sei das die Welt der geistigen und zum anderen die der politischen Realität.⁶⁴⁰ Durch seine Kunst bemühte sich Beckmann, die sichtbare Welt der politischen Realität zu durchdringen und die dahinter liegende, nicht auf den ersten Blick wahrnehmbare geistige Welt zu enthüllen, um sie in seiner Malerei sichtbar zu machen.⁶⁴¹ Wenngleich sich Beckmanns Philosophie nicht hundertprozentig auf Stelz-

hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Bestandskataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 4), Kat. Mus., München 2008, S. 12.

⁶³⁷ Vgl. Gärtner: Der Traum von der Imagination des Raumes, S. 19.

⁶³⁸ Vgl. Pese: Innenwelt, S. 9.

⁶³⁹ Beckmann, Max: Über meine Malerei, in: Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911-1950, hrsg. von Rudolf Pillep, München 1990, S. 48. Im Folgenden zitiert als: Beckmann: Über meine Malerei; ferner vgl. von Bormann, Beatrice: Mythen der Gegenwart – Beckmanns Konstruktion von „Wirklichkeit“, in: Dix/Beckmann. Mythos Welt, hrsg. von Ulrike Lorenz [u.a.], Kat. Ausst., München 2013, S. 23; ferner vgl. Ronte: Eine dialogische Konspiration, S. 79.

⁶⁴⁰ Vgl. Beckmann: Über meine Malerei, S. 48.

⁶⁴¹ Zum Verständnis dieser abstrakten Theorie kann ein Vergleich aus dem zeitgenössischen Milieu der Filmindustrie herangezogen werden. Der dreiteilige Science-Fiction-Film *Matrix* handelt von dem Kampf einiger Figuren gegen die von Maschinen geschaffene Scheinwelt, in der die Menschheit lebt. Nur wenige haben es geschafft, die Matrix zu durchbrechen und die dahinter liegende reale Welt zu erreichen. Natürlich lässt sich die Handlung des Films nicht hundert Prozent stimmig auf Beckmanns Werk transferieren, aber dennoch verdeutlicht dieses aktuelle Beispiel die Theorie, dass sich hinter der Welt, in der wir leben, noch eine andere befindet. Und wenn man es schafft, die Matrix bis an ihr Äußerstes zu durchdringen und

manns Kunst transferieren lässt und er andere Dinge sichtbar machen wollte, so zeigen sich dennoch Parallelen. Denn wie Pese feststellt, strebt Stelzmann nach einem Sichtbarmachen von Zeiten und Räumen durch die Kunst.⁶⁴² Im Kontext mit dem Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89) wurde dieser Aspekt bereits angesprochen. Hinter eingängigen, bekannten christlichen Bildformeln verbergen sich die gesamte Menschheit betreffende Wahrheiten.⁶⁴³

Über diese Vergleichsmöglichkeiten hinaus lassen sich noch andere Elemente im Werk beider Künstler entdecken, die einander ähneln:

Ladleif titulierte einen Beitrag über Stelzmann *Die große Bühne „Leben“*.⁶⁴⁴ Unwillkürlich fühlt sich der Leser bei dem Begriff der Bühne an Beckmann erinnert. Bereits bei Werner Tübke wurden Parallelen gezogen und auf eine Vorbildfunktion Beckmanns aufmerksam gemacht.⁶⁴⁵ Tübke inszenierte sein Personal häufig wie auf einer Bühne (Abb. 75a), Personen auf zwei seiner Gemälde in Form von Marionetten (Abb. 83, Abb. 84). Obwohl Stelzmann zweifelsfrei mit den Werken seines Künstlerkollegen vertraut ist, kann Max Beckmann hinsichtlich dieses Aspekts als originäres Vorbild angesehen werden. Beckmann fasste die Welt als Theaterspiel auf. Jeder Mensch hat seine Rolle zugeschrieben bekommen und spielt in einem Stück mit, das es schon einmal gab und das sich auch in Zukunft wiederholen wird.⁶⁴⁶ Die Stücke des Welttheaters kehren wieder, indem sie von den Mythen, also den Lebensprüfungen der Menschen berichten. Es scheint, als würde sich der Maler einen Moment aus dem Treiben um ihn herum zurückziehen und aus der Distanz betrachten, was in der Welt geschieht, zu der er ebenso gehörte. Beckmann zeigte sich somit als Protagonist und als Zuschauer dieses Welttheaters.⁶⁴⁷ Vergleichbares ist bei Stelzmann zu beobachten; die häufigen Selbstporträts in seinen Gemälden zeugen davon.

ihre Hülle zu durchbrechen, dann gelangt man in die andere Welt, die sich jedoch auf einer suprealen, transzendenten Ebene befindet.

⁶⁴² Vgl. Anm. 639.

⁶⁴³ Vgl. Kapitel 3.3.1.

⁶⁴⁴ Ladleif: *Die große Bühne „Leben“*, S. 49-55.

⁶⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.2.2.

⁶⁴⁶ Vgl. Belting: *Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, S. 58.

⁶⁴⁷ Vgl. Beckmann, Peter (Hrsg.): *Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares*, Stuttgart 1965, S. 5.

Beckmanns gemalte Theaterstücke sind jedoch keine fiktiven, dem Drehbuch entnommenen Erzählungen, sondern spiegeln die wahren Geschichten aus dem Leben wider.⁶⁴⁸

Die Triptychen handeln von „*Krieg, Gewalt, Vertreibung, Versöhnung, Liebe, Verführung, Suche nach Erkenntnis und Erfüllung aber auch Frustration und innere[r] Leere*“.⁶⁴⁹ Dies alles sind Themen, die die Menschen in der Antike, im Mittelalter oder in der Neuzeit tangierten und noch die heutige Gesellschaft betreffen.

Und auch Stelzmann beschreibt auf seinen Gemälden die Widerkehr menschlicher Handlungs- und Denkweisen. Zwar kleidet er bei *Demonstration I* (Abb. 88) und *Demonstration II* (Abb. 87) die sieben Todsünden in ein neues Gewand, aber neu sind diese sieben schlimmsten, den Menschen innewohnenden Eigenschaften nicht. Die Verwendung von Christus in Mehrtafelbildern wie dem Diptychon *Kreuzigung* (Abb. 89) verweist ebenfalls auf die Wiederkehr bestimmter Geschehnisse.⁶⁵⁰

Zeiten und Räume sind im stetigen Wandel begriffen, die Kulisse ändert sich, aber die den Menschen betreffenden Vorkommnisse, Situationen, geschichtlichen Ereignisse und (Leidens-)Geschichten wiederholen sich.⁶⁵¹ Unweigerlich fühlt man sich an Tübkes Geschichtsverständnis von der Wiederkehr des Gleichen erinnert, was jedoch nie das Gleiche ist.⁶⁵² Weitergehend können Parallelen zu Nietzsches Aussage von der ewigen Wiederkunft gezogen werden.⁶⁵³

Ferner lässt sich hinsichtlich der Anordnung der Figuren und Gestaltung des Bildraumes in manchen Fällen an eine Bühnen- beziehungsweise Theatersituation denken. Bei einigen Triptychen von Beckmann gewinnt man den Eindruck, als würden die Figuren auf Bühnen auftreten (Abb. 72, Abb. 73, Abb. 85, Abb. 86).⁶⁵⁴ Bei manchen Werken von Stelzmann lässt sich Vergleichbares erkennen. Viele seiner Figuren agieren vor einem fast monochromen Hintergrund. Gestaltet Stelzmann Hintergründe architektonisch aus, so erinnern die Gebäude häufig an Kulissen oder besitzen kulissenartige

⁶⁴⁸ Vgl. Belting, Hans: Max Beckmanns „Argonauten“. Das Triptychon als Schauspiel, in: Spieler, Reinhard: Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, Köln 1998, S. 10.

⁶⁴⁹ Spieler, Reinhard: Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, Köln 1998, S. 242.

⁶⁵⁰ Vgl. Anm. 604; vgl. Beaucamp: Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen, hrsg. von Eva Poll, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 13.

⁶⁵¹ Liesbrock: Stelzmann, o. S.

Liesbrock merkt an, dass sich das von Christus erlittene Vergangene zu jeder Zeit und ohne Ankündigung wiederholen könne. (Vgl. ebd.). Das gilt für die gesamte Menschheitsgeschichte.

⁶⁵² Vgl. Anm. 468.

⁶⁵³ Vgl. Günther: Cum Mortuis in Lingua Mortua, S. 11; vgl. Anm. 618.

⁶⁵⁴ Vgl. Kapitel 3.2.2.

Fragmente (Abb. 87, Abb. 95, Abb. 98).⁶⁵⁵ Des Weiteren vermitteln zahlreiche seiner Figuren (Abb. 91, Abb. 92, Abb. 93) aufgrund instabiler Körperhaltungen beim Betrachter das Gefühl, als würden sie an unsichtbaren Fäden hängen und nur so in dieser Position verweilen können – wartend, auf den nächsten geführten Zug, die nächste Regieanweisung.

Die in der Literatur gezogenen Vergleiche mit einer Bühnensituation legen es nahe, an reale Theaterszenen zu denken und in diesem Metier nach möglichen Vorbildern oder Inspirationsquellen zu suchen. Bei Tübke wurde auf diesen Aspekt zuvor verwiesen, aber auch hinsichtlich der Kunst von Stelzmann ist ein in diese Richtung gehendes Denken angebracht. Gandelmann vergleicht in seinem Aufsatz die Triptychen von Beckmann mit der Simultanbühne der 20er Jahre.⁶⁵⁶ Der Autor weist darauf hin, dass die Simultanbühne eine Bühne der Dialektik ist, die den geradlinigen Ablauf und die lineare Verbindung von Szenen zerstört hat.⁶⁵⁷ Beckmanns Triptychen weisen ebenfalls eine inhaltliche Dialektik auf. Auf der einen Seite stehen, wie bei *Abfahrt* (Abb. 86), Folter und Qual, auf der anderen Seite befinden sich Erlösung und Freiheit. Bei anderen Triptychen wiederum spielt der Geschlechterkampf eine zentrale Rolle.⁶⁵⁸ Die Möglichkeit, unterschiedliche und dennoch zusammenhängende Themen simultan auf eine Fläche zu bringen, gleichzeitig Ungleichzeitiges darzustellen, reizte Beckmann und ließ auch Stelzmann auf die mehrteilige Bildform aufmerksam werden. Anhand der im vorhergehenden Kapitel analysierten Triptychen wie etwa *Berliner Nacht* (Abb. 95) oder *Demonstration I* (Abb. 88) wurde dies deutlich.

Neben Elementen aus dem Bereich des Theaters spielen solche aus dem Metier Film bei beiden Künstlern eine Rolle.

Ähnlich wie bei der Montagetechnik, werden ebenfalls bei den Triptychen einzelne Bilder zusammengefügt.⁶⁵⁹ Gleich der Montage reihen Beckmann und Stelzmann einzelne Bilder, die Sequenzen aus dem Leben der Menschen zeigen, aneinander. Auf vielen Triptychen, so etwa bei *Karneval* (Abb. 72) oder *Argonauten* (Abb. 73), be-

⁶⁵⁵ Vgl. Schneede: Stelzmann, S. 199.

⁶⁵⁶ Vgl. Gandelmann: Simultanbühne, S. 103.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd., S. 107.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 108.

⁶⁵⁹ Vgl. Anm. 436.

kommt man den Eindruck von Großaufnahmen oder Nahansichten der Kamera vermittelt. Es scheint, als wolle Beckmann auf diese Weise die Figuren seiner Dreitafelbilder ganz nah an den Betrachter heranrücken. Nichts soll dem Betrachter entgehen und von dem Schicksal der Protagonisten ablenken. Keine emotionale Regung in ihren Gesichtern darf verpasst werden. Dieses Zoomen findet sich auch im Triptychon *Demonstration I* (Abb. 88) von Volker Stelzmann wieder. Die einzelnen Szenen wirken wie Ausschnitte in Nahaufnahme.

Anhand der unterschiedlich gestalteten Mehrtafelbilder sowie der Vielzahl an Vorbildmöglichkeiten und Einflüssen wird deutlich, dass sich die mehrteilige Bildform nicht auf eine bestimmte Funktion reduzieren lässt.

Wie seine Künstlerkollegen Sitte und Tübke, so griff Volker Stelzmann ebenso auf einen großen Fundus aus der Kunstgeschichte zurück. Obwohl die Alten Meister, allen voran Grünewald, von großer Bedeutung für sein Schaffen waren und sind, darf der Einfluss der Künstler der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts keinesfalls marginalisiert werden. Zweifelsfrei spielen mittelalterliche Altarbilder wie der *Isenheimer Altar* (Abb. 57) eine wichtige Rolle hinsichtlich der Vorbildfunktion. Die Ausführungen dieses Kapitels haben jedoch eindeutig belegt, dass die Triptychen von Beckmann und Dix⁶⁶⁰ sowie deren Kunstverständnis einen hohen Stellenwert besitzen und in Verbindung mit möglichen Gründen für Stelzmans Rückgriff auf das Triptychon zu sehen sind.

3.4 Die „Zweite Traditionslinie“ des Triptychons. Zur Stellung des Mehrtafelbildes in der ehemaligen DDR

Die Analyse der Mehrtafelbilder von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke hat gezeigt, dass sich die mehrteilige Bildform in der ehemaligen DDR großer Beliebtheit erfreute. Es stellt sich nun die Frage nach dem Grund für dieses Phänomen, zumal das Triptychon in dem ausgeprägten Maß zur gleichen Zeit in Westdeutschland nicht zu

⁶⁶⁰ Günther bemerkt, dass für Stelzmann Dix „die zentrale Schlüsselfigur der Kunstgeschichte“ war. (Günther: *Cum Mortuis in Lingua Mortua*, S. 10).

finden ist. Bei der Suche nach Ursachen für diese Tatsache spielt die ostdeutsche Kunst- und Geschichtspolitik als Erklärungsmöglichkeit eine bedeutsame Rolle.

In den vorhergegangenen Kapiteln wurde in unterschiedlichem Kontext mehrmals auf die *Erberezeption* verwiesen und die damit verbundene von der ehemaligen DDR propagierte deutsch-deutsche Geschichtsschreibung.⁶⁶¹ In seinem Buch *Fragen des Kampfes gegen den Imperialismus*, welches ein Loblied auf die Vorzüge und Leistungen des Sozialismus' im Gegensatz zum Feindbild Kapitalismus und Imperialismus darstellt, versucht Albert Norden den Leser davon zu überzeugen, dass die ehemalige DDR und die BRD hinsichtlich zahlreicher Faktoren wie der Wirtschaft oder „*psychische[r] und moralische[r] Eigenschaften [...] in einem diametralen Gegensatz zueinander [stehen]*“.⁶⁶² Auch in Bezug auf kulturelle und geschichtliche Aspekte sieht der Autor keine Gemeinsamkeiten gegeben.⁶⁶³ Ziel seiner Ausarbeitung ist es, eine rein ostdeutsche sozialistische Tradition in Hinblick auf Geschichte und Kultur nachzuweisen und eine mögliche gemeinsame deutsch-deutsche geschichtliche Entwicklung zu negieren. Zu diesem Punkt heißt es in seiner Untersuchung:

„In der kapitalistischen Ausbeutergesellschaft eines Landes existieren vom Gesichtspunkt der sozialen Klassenstruktur faktisch zwei Nationen. Unsere geschichtlichen Traditionen, das sind der Bauernkrieg des Mittelalters, die Revolution von 1848, der Kampf um August Bebel und Wilhelm Liebknecht gegen die Monarchien und die Eroberungskriege, die Novemberrevolution 1918 und die revolutionären Kämpfe in den folgenden Jahren. Wir fühlen uns als Erben und Vollstrecker des Vermächnisses von Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg^[664, Anm. d. Verf.] und Ernst

⁶⁶¹ Vgl. Kapitel 3.1.1.2; vgl. Anm. 286; vgl. Anm. 287; vgl. o. V.: Die Erforschung und Aneignung des nationalen Erbes – unser Ziel, in: *Bildende Kunst*, 1, 1953, S. 15-22. Im Folgenden zitiert als: Die Erforschung und Aneignung des nationalen Erbes; vgl. Peters, Hermann: Beziehung zum Erbe komplex betrachten, in: *Bildende Kunst*, 3, 1974, S. 112-116. Im Folgenden zitiert als: Peters: Beziehungen zum Erbe.

⁶⁶² Norden: *Fragen des Kampfes gegen den Imperialismus*, S. 23.

⁶⁶³ „*Zu den Kriterien einer Nation gehört die gemeinsame Kultur. Sie existiert nicht. Denn die herrschende Kultur ist stets die Kultur der herrschenden Klasse, also in der BRD die imperialistische Kultur. Die Kunst und alle anderen Bereiche der Kultur dienen der herrschenden monopolkapitalistischen Schicht, die das Volk von den echten künstlerisch-kulturellen Werten trennt. Der Sinn des Sozialismus aber liegt in der Weckung und Befriedigung der geistigen und künstlerischen Bedürfnisse des Volkes, vor allem der Arbeiterklasse. Die Kultur des Sozialismus und die des Imperialismus trennt eine Welt voneinander, auch wenn beide in ein und derselben Sprache vermittelt werden.*“ (Ebd., S. 23). Bei der Hervorhebung handelt es sich um eine Akzentuierung der Originalquelle.

⁶⁶⁴ Nach der Abschaffung des Kaisertums riefen am 9. November 1918 jeweils Scheidemann und Liebknecht die Republik aus. Im Verlauf des Spartakusaufstandes von 1919 beauftragte die SPD-Führung rechte Freikorps, gegen die linken Aufständischen vorzugehen. Sowohl Karl Liebknecht als auch Rosa

Thälmann, die Deutschland als sozialistische Republik gestalten wollten und darum von der Reaktion ermordet wurden.“⁶⁶⁵

So waren es also vor allem Aufstände der Arbeiter, (Freiheits-)Kämpfe der unteren Klassen gegen die Obrigkeit, die die sozialistische Führung nutzte, um „die DDR [...] als Erbe und Vollstrecker eines progressiv-sozialistischen Vermächnisses [...] [darzustellen]“⁶⁶⁶.

Künstler wie Dürer oder Grünewald, die in Zeiten gesellschaftlicher und politischer Umbrüche lebten, und aus Sicht des Regimes im Kampf gegen Unterdrückung und Ausbeutung Position bezogen, galt es folglich als Vorbilder zu bewerben und ihr Schaffen und Wirken zurechtgeschnitten auf die eigene Politik zu übertragen.⁶⁶⁷ Um den

Luxemburg starben. Während in den folgenden Jahren die Proklamation Liebknechts in den Hintergrund geriet, wurde sie von der neu gegründeten DDR wieder bedacht und in die eigene Geschichtsbildung integriert. (S. Könzöl, Barbara: Märtyrer des Sozialismus. Die SED und das Gedenken an Rosa Luxemburg und Karl Liebkecht, Frankfurt am Main 2008; s. Sabrow, Martin: Kollektive Erinnerung und kollektivierte Gedächtnis. Die Liebkecht-Luxemburg-Demonstration in der Gedenkkultur der DDR, in: Gedenken im Zwiespalt. Konfliktlinien europäischen Erinnerens, hrsg. von Alexandre Escudier [u.a.] (Genshagener Gespräche, Bd. 4), Göttingen 2001, S. 117-138).

⁶⁶⁵ Norden: Fragen des Kampfes gegen den Imperialismus, S. 24.

⁶⁶⁶ Thomas: Kunst in Deutschland, S. 287f.

⁶⁶⁷ Einige Zitate aus der Zeitschrift *Bildende Kunst* machen die Gründe für die Vorbilderauswahl deutlich beziehungsweise verdeutlichen die Sicht dieser Künstler im Zusammenhang mit ihrem (angeblich) politischen Ansichten: „Früh und begeistert bekannte sich Dürer zur Reformation und zum Humanismus als einer Seite der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wohl ist Dürer Protestant, aber in einem umfassenderen, tieferen Sinn. Er protestiert sowohl gegen die materielle als auch gegen die ideelle Unmenschlichkeit der Unterdrückten [...]. Diese bewußte Teilnahme am gesellschaftlichen Geschehen gibt dem gesamten Werke Dürers die gewaltige Überzeugungskraft.“ (Die Erforschung und Aneignung des nationalen Erbes, S. 20). „Dürer gehört zu den revolutionären Erneuerern unseres Volkes. Seine Bejahung alles Schönen, Wahrhaften und Guten im Leben, seine Parteinahme für alles Sichertwickelnde, sein mutiges Verlassen aller überlebten Wege, seine revolutionäre Konsequenz haben ihn zum Bahnbrecher des Neuen gemacht. Auch unsere Zeit geht auf neuen Wegen. Das deutsche Volk errichtet den Sozialismus.“ (Ebd., S. 22). Ferner zu diesem auf Dürer bezogenen Aspekt s. Fraenger, Wilhelm: Dürers Gedächtnissäule für den Bauernkrieg, in: *Bildende Kunst*, 9, 1970, S. 498-500; s. Hütt, Wolfgang: Verhältnis und Beitrag Albrecht Dürers zur Kunst der Reformationszeit, in: *Bildende Kunst*, 5, 1971, S. 235-239. Im Folgenden zitiert als: Hütt: Verhältnis und Beitrag Albrecht Dürers.

„Kein seriöser Kunsthistoriker zweifelt heute daran, daß Meister Mathis an der Reformation leidenschaftlich Anteil nahm und mit den revolutionären Bauern sympathisierte oder direkte Verbindung hatte.“ (Lüdecke: Verwurzelt in seiner revolutionären Zeit, S. 82). „Wir können daher leichter als frühere Autoren beurteilen, daß sich im Isenheimer Altar tatsächlich Aspekte der Realität und der Ideologie des damaligen Klassenkampfes widerspiegeln.“ (Ebd., S. 83). Ferner zu diesem auf Grünewald bezogenen Aspekt s. Reinsch, Roger: Der aktive Sebastian. Matthias Grünewald zum 450. Todestag. Ein Beitrag zur Diskussion, in: *Bildende Kunst*, 10, 1978, S. 506-509; s. Schulze, Ingrid: Zu Fragen der Grünewaldrezeption in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, in: *Bildende Kunst*, 10, 1978, S. 501-505. Im Folgenden zitiert als: Schulze: Grünewaldrezeption.

Zur Grünewaldrezeption in der DDR s. Kober, Rudolf/Lindner, Gerd: Paradigma Grünewald. Zur Erbe-Rezeption in der bildenden Kunst der DDR, in: *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Thomas Ratzka und Brigitte Schad, Köln 2002, S. 32-43. Im Folgenden zitiert als: Kober/Lindner: Paradigma Grünewald.

Kober und Lindner weisen in ihrem Beitrag zutreffend – anhand der ausgewählten zuvor angeführten Zitate wird dies bereits deutlich – darauf hin, „daß es bei der Auseinandersetzung mit der altdeutschen

Menschen die für die eigene Geschichte scheinbar bedeutsamen Geschehnisse und künstlerischen Leitbilder zu vergegenwärtigen, zelebrierte die Partei das Dürer- und Cranachjubiläum (1971/72) oder die 450-Jahrfeier der Bauernkriege.⁶⁶⁸ So zollte etwa Sitte Albrecht Dürer mit seinem Gemälde *Mensch, Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 61) Tribut und steckte die alten, aber immer noch aktuellen Themen wie Klassenkampf, Kapitalismus, Militarismus in ein neues Gewand.⁶⁶⁹ Mit Gemälden wie eben jenem hätten die Maler, so Schulze, die Legitimation der sozialistischen Gesellschaft auf das „*Erbe aller progressiven Kräfte [...], die in der Vergangenheit die Entwicklung der Menschheit vorantrieben*“, verdeutlicht.⁶⁷⁰

Künstler längst vergangener Zeiten dienten ergo als brauchbare Gallionsfiguren. Ebenso genossen Maler aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein hohes Ansehen. Zu nennen sind hier Künstler der Weimarer Republik wie insbesondere Otto Dix⁶⁷¹, der in seinen Werken zeitgenössische politische oder gesellschaftliche Probleme verarbeitete.⁶⁷² Viele Künstler dieser Zeit orientierten sich wiederum an den Alten Meistern. So

Kunst, zu der auch Grünewald gehört, vor allem um die dort enthaltenen gesellschaftlichen und menschlichen Probleme ging. Selbst die Aufnahme religiöser Motive wie Kreuzigungen, Beweinungen und Martyrien sind in diesem Sinne zu verstehen“ (Ebd., S. 40). Nicht nur Aussagen über Grünewald und Dürer in der ostdeutschen Literatur, sondern auch allgemein getroffene Bemerkungen über die Maler des Mittelalters und der frühen Neuzeit wie beispielsweise: „*Ihre [die Alten Meister, Anm. d. Verf.] Darstellungen schildern die Mühsal der Arbeit, den entschlossenen Kampf und die Niederlage der Bauern*.“ (o. V.: Künstler der Renaissance und die Bauernbewegung, in: *Bildende Kunst*, 9, 1970, S. 495) untermauern Kober und Lindners These.

Generell ist die „politische“ Einordnung der Alten Meister beziehungsweise die auf die eigene Geschichte zurechtgeschnittene Interpretation dieser Künstler und ihres Wirkens und Handelns, wie es von ostdeutschen Kunsthistorikern vollzogen wurde, mit Vorsicht zu betrachten. Primär die Informationen über Grünewald in seiner Zeit sind spärlich; das Wissen über seine Person und seine künstlerische Tätigkeiten sind, so Arndt, oftmals nur einseitig. (Vgl. Arndt, Karl: Mathis Neithart Gothart, genannt Grünewald, in seiner Epoche, in: *Grünewald und seine Zeit*, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Kat. Ausst., München, Berlin 2007, S. 20; vgl. Marquard, Reiner: *Matthias Grünewald und die Reformation*, Berlin 2009, S. 199).

Zu Dürer in diesem Kontext s. Grebe: *Dürer*; s. Schauerte, Thomas: *Dürer. Das ferne Genie*, Stuttgart 2012.

⁶⁶⁸ Vgl. Kober/Lindner: *Paradigma Grünewald*, S. 39; vgl. Schulze: *Grünewaldrezeption*, S. 504.

⁶⁶⁹ Nicht nur der bereits genannte Stich Dürers *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 61), sondern die gesamte Grafik des Malers versteckte einigen ostdeutschen Kunsthistorikern und Künstlern zufolge den Aufruf zu einer revolutionären (kirchlichen) Erneuerung. (Vgl. Hütt: *Verhältnis und Beitrag Albrecht Dürers*, S. 238; vgl. Sitte: *Zwiesprache mit Dürer*, S. 254).

⁶⁷⁰ Schulze, Ingrid: *Zur Problematik von Neuerertum und Erberezeption im Schaffen Willi Sittes*, in: *Bildende Kunst*, 7, 1972, S. 344.

⁶⁷¹ Vor allem Dix wird in der ostdeutschen Literatur mehrfach hervorgehoben und in einem Atemzug mit anderen großen Künstlern der Vergangenheit genannt. (Vgl. Anm. 405; vgl. Hammer: *Triptychon I*, S. 544; vgl. Hütt, Wolfgang: *Was ist das Ziel unserer Kunst? Gedanken zu einigen Werken der jüngsten Hallenser Bezirksausstellung*, in: *Bildende Kunst*, 2, 1966, S. 71; vgl. Peters: *Beziehungen zum Erbe komplex betrachten*, S. 113).

⁶⁷² Vgl. Kapitel 3.1.2.1.

zeigen das *Kriegstriptychon* (Abb. 43) von Dix oder *Kreuzabnahme* (Abb. 100) von Max Beckmann Reminiszenzen an die Kunst Grünewalds und in besonderer Weise an den *Isenheimer Altar* (Abb. 57).⁶⁷³ Bei ihrer Beschäftigung mit Vertretern der 20er Jahre stießen die ostdeutschen Maler folglich auch auf die Altartafel der Alten Meister und erkannten die vielfältigen Möglichkeiten.⁶⁷⁴ Sitte, Stelzmann und Tübke sahen sich bei ihrer Beschäftigung mit den Malern der Weimarer Republik mit den zahlreichen Optionen und Vorbildern der mehrteiligen Bildform konfrontiert. Des Weiteren wurden sie sich der weitläufigen profanen und artistischen Nutzungsmöglichkeiten auf ein Neues bewusst.

Bei der weiteren Klärung der Gründe für ein erhöhtes Vorkommen von Triptychen in der ehemaligen DDR kann eine von Zöllner getroffene Aussage herangezogen werden. Er schreibt: „*Helden und Opfer des politischen Kampfes bzw. deren sakrale Überhöhung bildeten die ideologische Basis für die eigene Geschichtsauffassung.*“⁶⁷⁵ Zöllner führt als Beispiel die *Buchenwald-Gruppe* (Abb. 101) Fritz Cremers an.⁶⁷⁶ Diese Feststellung lässt sich gleichermaßen als Erklärungsmöglichkeit für die Verwendung bestimmter Triptychen nutzen. Anhand einiger bisher behandelte Werke wird dies in besonderer Weise deutlich. Sowohl Sittes triptychonales angelegtes Polyptychon *Son My* (Abb. 42) als auch Tübkes *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b) zeugen von diesem Ansinnen. Beide Maler strebten nach einer Sakralisierung der für sie bedeutenden Bildideen; eine Zunahme an Pathos zwecks Steigerung der Aussageabsicht ist nicht zu leugnen. Wenngleich nicht in Form einer solch ausgeprägten sakralen Überhöhung, so findet sich dieses Streben nach Allgemeingültigkeit und Untermauerung der

⁶⁷³ Vgl. Schulze: *Grünewaldrezeption*, S. 501f.

⁶⁷⁴ Schulze schreibt zu diesem Aspekt: „*Die Grünewaldrezeption ist nur eine Komponente im Geflecht der Erbebeziehungen. Nicht unterschätzt werden darf dabei die Sekundärrezeption, die sich frühere Aneignungsprozesse zunutze macht. So trug neben Beckmann in erster Linie Dix dazu bei, Heisigs Aufmerksamkeit auf Grünewald zu lenken.*“ (Ebd., S. 505). Auch wenn Schulze in diesem Fall Heisig als Beispiel anführt, gilt Gleiches für die drei in dieser Arbeit behandelten Künstler. Unter 3.1.2, 3.2.2 und 3.3.2 wurde die Bedeutung von Dix und Beckmann sowie deren Triptychen für die Kunst von Sitte, Tübke und Stelzmann erörtert.

Zur Auseinandersetzung Beckmanns mit Grünewald s. Meyer, Reiner: »...einen Strahl Grünewaldscher Kunst in unserer Zeit«. Eine Studie zur Grünewaldrezeption bei Max Beckmann, in: *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Thomas Ratzka und Brigitte Schad, Köln 2002, S. 44-50.

Zur Auseinandersetzung Dix' mit Grünewald s. Ratzka, Thomas: *Dix, Grünewald und die Neue Sachlichkeit*, in: *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Thomas Ratzka und Brigitte Schad, Köln 2002, S. 51-62.

⁶⁷⁵ Zöllner: *Apokalypse und Erlösung*, S. 273.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd.

Inhalte ebenfalls bei Sittes *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) und zu einem gewissen Grad bei den Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) von Werner Tübke. Dem Arbeiter galt es ein Denkmal zu bauen und mithilfe der Erneuerung christlicher Bildmotive und Bildformen Arbeitern und Bauern zu „*geistesaristokratischer Würde*“⁶⁷⁷ zu verhelfen. Keine andere Bildform als die des Triptychons betont dieses Bestreben auf so prägnante Weise. Hier ist Beaucamps Aussage, dass das Triptychon, aber ebenso das Diptychon und Polyptychon in der ehemaligen DDR eine „*umfassende, anfangs absichtsvolle, politisch-agitatorische Renaissance*“⁶⁷⁸ erlebte, zustimmen.

Die Untersuchung der Mehrtafelbilder von Sitte, Stelzmann und Tübke hat bis dato ferner bewiesen, dass neben dem Aspekt der Erhöhung noch weitere Gründe zum Tragen kommen.⁶⁷⁹ Hammer merkt zu diesem Thema an, dass das Triptychon⁶⁸⁰

„[d]urch seine Profanisierung und damit Loslösung aus dem liturgischen Bereich [...] nach neuen Wirkungsmöglichkeiten [verlangt]. [...] Dennoch ist es wegen seiner Gliederungsmöglichkeiten, vor allem wegen seines programmatischen Ausdruckwertes wieder zur lebendigen Form geworden“.⁶⁸¹

Dem ist teilweise beizupflichten. Nicht zuzustimmen ist der Grundannahme, in deren Kontext Hammer diese Aussage trifft. Sie sieht die Mehrtafelbilder beziehungsweise die Triptychen der ehemaligen DDR am Ende einer Entwicklungslinie, die bereits im Mittelalter begann. Von Bosch und Grünewald über Dix und Grundig bis hin zu den Werken der ostdeutschen Künstler verlaufe, so Hammer und Kober, diese Traditionslinie.⁶⁸² Die von Hammer skizzierte Entwicklungslinie geht mit einem Verzicht auf die „*Dominanz des Religiösen*“⁶⁸³ einher. Wie unter Punkt 3.1.2 bei den Vorbildern Sittes nachgewiesen, entdeckten zahlreiche Maler des Mittelalters die vielfältigen Optionen der mehrteiligen Bildform. Es lassen sich Triptychen im profanen Ambiente nachweisen

⁶⁷⁷ Beaucamp: *Arbeiter als Apostel*, S. 425.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 426.

⁶⁷⁹ In Kapitel 4 werden diese Aspekte noch einmal thematisch gegliedert zusammengefasst.

Des Weiteren merkt Beaucamp zu diesem Punkt an: „*Das ursprünglich christliche Altarbild verflüchtigte sich in der DDR zum allgemeinen, von den Künstlern eigenmächtig bespielten Bühnenbild.*“ (Beaucamp: *Arbeiter als Apostel*, S. 429). Zur Bühnenthematik vgl. insbesondere Kapitel 3.2.2 und 3.3.2.

⁶⁸⁰ Diese Aussage ist auch auf das Diptychon und das Polyptychon übertragbar.

⁶⁸¹ Hammer: *Triptychon I*, S. 544.

⁶⁸² Vgl. ebd., S. 542ff; vgl. Hammer: *Triptychons II*, S. 6; vgl. Kober: *Probleme des mehrteiligen Bildes*, S. 425.

⁶⁸³ Hammer: *Triptychon I*, S. 542.

und Mehrtafelbilder mit profanen Thematiken.⁶⁸⁴ Die Triptychen von Hieronymus Bosch (Abb. 55, Abb. 56) sind zweifelsohne in einem gesellschaftskritischen Kontext zu verorten.⁶⁸⁵ Schon im Mittelalter und der frühen Neuzeit ging die Verwendung der traditionsreichen mehrteiligen Bildform nicht zwangsläufig mit einer Sakralisierung der dargestellten Themen einher. Hinsichtlich dieses Punktes schließt sich die Verfasserin der vorliegenden Forschungsarbeit nicht Klaus Lankheits These von der „*Sakralisierung des Profanen*“⁶⁸⁶ an,⁶⁸⁷ sondern folgt Jutta Hammers Ansicht, dass es sich bei Lankheits Sichtweise um eine sehr einseitige Betrachtungsweise handelt, die nicht die Komplexität der Aufgaben des Triptychons und dessen Entwicklungsprozess in der Geschichte erfasst.⁶⁸⁸ Es waren folglich nicht die Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts, die eine tradierte Bildform für neue Zwecke revolutionierten. Bereits Künstler wie Hieronymus Bosch entdeckten die Vielfalt des Mehrtafelbildes. Die ostdeutschen Maler knüpften an eine Entwicklungslinie an und bauten diese ihren Absichten entsprechend weiter aus. Insoweit kann Hammer beigeplichtet werden.

Falsch ist die politische und gesellschaftliche Funktion, die die Kunsthistorikerin diesen Triptychen pauschal unterstellt: Grünewalds *Isenheimer Altar* (Abb. 57) als Propagandabild der Bauernkriege.⁶⁸⁹ Dix' *Kriegstriptychon* (Abb. 43) instrumentalisiert sie gleichermaßen. Zweifelsfrei wollte der Künstler ein Werk schaffen, das auf eindrucksvolle Weise von den Schrecken und Gräueltaten des Krieges zeugt. Dennoch wird in dem Gemälde keinerlei „*neue propagandistische Funktion wirksam*“.⁶⁹⁰ Wie Dix zu bekennen gab, wollte er mit seiner Kunst gesellschaftliche Verhältnisse bezeugen und sich nicht in einen Kreis aus Moralisten und Weltverbesserern einreihen.⁶⁹¹ Die Aufgabe eines Künstlers bestünde darin, so Dix, Ereignisse und daraus resultierende, den Menschen betreffende Zustände abzubilden.⁶⁹²

⁶⁸⁴ Vgl. Kapitel 3.1.2.

⁶⁸⁵ Vgl. Anm. 364.

⁶⁸⁶ Hammer: Triptychon I, S. 540.

⁶⁸⁷ Vgl. Anm. 13.

⁶⁸⁸ Vgl. Hammer: Triptychon I, S. 540.

⁶⁸⁹ Vgl. ebd., S. 542, 544; vgl. Anm. 668.

⁶⁹⁰ Hammer: Triptychon I, S. 544.

⁶⁹¹ Vgl. Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder, S. 257.

⁶⁹² „*Ich habe Zustände dargestellt, Zustände, die der Krieg hervorgerufen hat, und die Folgen des Krieges als Zustände.*“ (Löffler: Otto Dix – Der Krieg, S. 14).

Nicht nur hinsichtlich Grünewald oder Dix, sondern auch in Bezug auf einige Mehrtafelbilder ostdeutscher Maler ist Hammers Annahme nicht zuzustimmen. Sie geht verallgemeinernd davon aus, dass das Triptychon in der ehemaligen DDR

„eine neue Prägung [erhält]. Anklage, Mahnung, Aufklärung und das Selbstbewusstsein einer progressiven Klasse manifestieren sich [...] in der großen Bildformel des Triptychons“.⁶⁹³

Die von Sitte besprochenen Werke sind in diese Richtung zu deuten.⁶⁹⁴ Trotzdem können nicht alle Mehrtafelbilder der damaligen Zeit als gemalte Mahnung oder Stellungnahme für die vorherrschende Ideologie aufgefasst werden; nicht jedes Triptychon geht mit einer propagandistischen Funktion einher. Insbesondere sind an dieser Stelle die mehrteiligen Gemälde von Volker Stelzmann zu nennen. Unter Punkt 3.3 wurden die verschiedenen Ansinnen des Künstlers verdeutlicht. Und auch wenn Werke wie *Demonstration I* (Abb. 88) und *Demonstration II* (Abb. 87) von ostdeutschen Kunsthistorikern in die von Hammer vertretene Richtung interpretiert worden sind,⁶⁹⁵ so verkennen sie, dass Stelzmann, wie Dix, nicht zwangsläufig belehren, sondern bezeugen will.⁶⁹⁶ Des Weiteren dürfen die artistischen Möglichkeiten der Dreiteilung nicht auf einen untergeordneten Rang verschoben werden. Gerade bei Volker Stelzmann spielen sie bezüglich der Motive, die den Künstler zu einem Rückgriff bewegten, eine zentrale Rolle. Aber auch Sitte und Tübke profitierten in einem erheblichen Maß von der Vielzahl an Optionen der mehrteiligen Bildform.

Von einer Pauschalisierung, wie Hammer sie vornimmt, ist folglich abzusehen. Ferner lassen sich bestimmte Mehrtafelbilder nicht einfach aus ihrem Kontext und ihrem Entstehungszusammenhang reißen und als reine Propagandamittel zweckentfremden. Gerade über Grünewald sind die Informationen zu spärlich, als dass man seiner Person und seinen Werken mit Sicherheit ein Erklärungsmodell aufzwingen kann.⁶⁹⁷ Die in der ehemaligen DDR entstandenen Mehrtafelbilder sind ebenso nicht alle als „Appell zum

⁶⁹³ Hammer: Triptychon I, S. 544.

⁶⁹⁴ Vgl. 3.1.1.

⁶⁹⁵ Beucamp weist darauf hin, dass die Funktionäre nicht erkannten, dass Stelzmann in seinen Bildern auch auf die Probleme im eigenen Land verwies. (Vgl. Beucamp: Mit Pontormo im Kopf und Dix im Herzen).

⁶⁹⁶ Ebd.; vgl. Anm. 692.

⁶⁹⁷ Vgl. Anm. 668.

*parteilichen Einsatz für eine sozialistische Weltordnung*⁶⁹⁸ zu sehen und auf den Aspekt der Indoktrinierung zu reduzieren.

4 Die Wiedergeburt des Triptychons. Neue Aufgaben und Formen einer traditionellen Bildform in der Kunst nach 1950 – ein Resümee

4.1 Dreiteilung als Gliederungselement

Grundsätzlich gesprochen ist der Aspekt der Dreiteilung als Gliederungselement bei jedem Triptychon der drei Künstler von Bedeutung. Aber nicht nur bei den Werken von Sitte, Stelzmann oder Tübke, sondern bei allen Mehrtafelbildern aus unterschiedlichen Epochen spielt die Option, mehrere Aspekte eines Themas zu gliedern und Schwerpunkte zu setzen, eine Rolle. Der Unterschied besteht in der Gewichtung dieses Gesichtspunktes. Bei einigen Gemälden ist dieser Punkt als ursächlich, bei anderen wiederum als eine für den Künstler nützliche Begleiterscheinung anzusehen.

Anhand der Mehrtafelbilder von Willi Sitte wurde unter 3.1.1 nachgewiesen, dass Sitte sich aus unterschiedlichen Gründen der mehrteiligen Bildform bediente. Denkmalsetzung (*Arbeitertriptychon* (Abb. 33)) und eine mit Pathos besetzte Aufladung sowie Sakralisierung bedeutender Bildideen (*Liebe* (Abb. 37)) spielten eine ausschlaggebende Rolle. Dennoch dürfen nicht die artistischen Optionen, von denen der Künstler ebenfalls profitierte, außer Acht gelassen werden. Sitte nutzte bei Werken wie *Liebe* (Abb. 37) oder *Arbeitertriptychon* (Abb. 33) die Gliederungsmöglichkeiten der mehrteiligen Bildform, um Schwerpunkte zu setzen und verschiedene Bereiche eines Themas zu unterteilen und gleichzeitig simultan miteinander zu verbinden. So gelang es ihm etwa im Falle des *Arbeitertriptychons* (Abb. 33), die unterschiedlichen Ziele der *Bitterfelder Konferenz* darzustellen und unterschiedlich gewichtet hervorzuheben.⁶⁹⁹ Die Betonung liegt auf der körperlichen Arbeit der Männer. Die Seitentafeln dienen in dem dreiteiligen Gefüge als Ergänzung. Die Gegebenheit, dass Sitte die geistige Aktivität der Arbeiter auf den äußeren Tafeln malte, erscheint sinnvoll, da die Initiatoren des *Bitterfelder*

⁶⁹⁸ Hammer: Triptychon II, S. 10.

⁶⁹⁹ Vgl. Anm. 227.

Weges von den Männern und Frauen eine Ergänzung der körperlich-handwerkliche Arbeit um den Aspekt der Schöngeistigkeit forderten.⁷⁰⁰

Bei seinem Werk *Liebe* (Abb. 37) verknüpfte Sitte die (körperliche) Liebe mit gesellschaftlichen und politischen Aspekten.⁷⁰¹ Die gewählte Bildform gewährte es ihm, die Forderung der SED nach einer Gesellschaft, die ausgewogen das Private mit der Arbeit verbindet, bildlich festzuhalten.⁷⁰² Die aus der Liebe und Sexualität entstehende Kraft und die daraus resultierenden lebensbejahenden Gefühle sollten die Menschen positiv bei ihrer beruflichen Produktivität beeinflussen.⁷⁰³ Mithilfe des Triptychons gelang es Sitte, die Kausalität eines komplexen Themas visuell aufzubereiten. Den Fokus legte der Künstler hier eindeutig auf die Kraft der Liebe und deren sexuelle Komponente. Sitte macht sich in diesem Fall die subordinierende Gliederung zu Nutze.

Ferner wurde anhand der Untersuchung von Sittes Triptychon *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) die Bedeutung des Unterteilens und Gliederns deutlich.

Ähnlich verhält es sich mit den Triptychen von Werner Tübke. Komplexe Themengebiete konnten so in mehrere Szenen geteilt und miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Mehr noch als Sitte und Tübke profitiert Stelzmann von dem Element der (Unter-)Gliederung. Der bereits erwähnte Umstand, dass der Künstler innerhalb seiner Eintaftelbilder (Abb. 97, Abb. 98, Abb. 99) einzelne Raumkompartimente durch architektonische Elemente voneinander abgrenzte, zeugt von Stelzmans Beweggründen. Der dem Triptychon inhärente Aspekt, Dinge zu gliedern und zu unterteilen, fasziniert den Künstler. Bei Gemälden wie *Demonstration II* (Abb. 87) gelang es Stelzmann mittels der mehrteiligen Form unterschiedliche Personengruppen und Sequenzen eines übergeordneten Themas miteinander in Beziehung zu setzen. Eingelegene Wände oder Objekte wie der mit Menschen gefüllte Fernsehkasten unterstützen die gliedernde Wirkung. So sind es nicht nur alleine die Tafeln, die Abgrenzungen und Unterteilungen schaffen. Auch innerhalb einer Tafel kreierte der Maler mit den zuvor angesprochenen Elementen verschiedene Bereiche, innerhalb derer sich unterschiedliche Szenen abspielen. Bei aller

⁷⁰⁰ Vgl. Anm. 236.

⁷⁰¹ Vgl. Kapitel 3.1.1.1.

⁷⁰² Bestgen: „Alter Adam“ und „neue Eva“, S. 321.

⁷⁰³ Vgl. Hütt: *Liebe, Leidenschaft und Vanitas*, S. 21; vgl. Netzker: *Die Gestalt des Arbeiters*, S. 334.

Unterteilung und Abgrenzung erreichte Stelzmann gleichermaßen ein Zusammenfügen und Verbinden der einzelnen Figurengruppen und Darstellungen. Dies gelang dem Künstler zum Teil mit den gleichen architektonischen Objekten, mit denen er eine Trennung innerhalb der einzelnen Szenen herbeiführte – als Beispiel ist der Fernsehkasten zu nennen. Unter Punkt 3.3.1 wurde diese Gegebenheit bereits erörtert. Während es sich bei diesem triptychonal angelegten Werk eigentlich um ein Diptychon handelt, fasste Stelzmann das Thema der studentischen Unruhen von 1968 ebenfalls in die Form eines Triptychons. Sowohl die Seitentafel als auch die Mitteltafel von *Demonstration I* (Abb. 88) unterteilte der Maler in zwei Kompartimente, so dass es insgesamt innerhalb einer Rahmung fünf voneinander abgegrenzte und doch aufeinander bezogene Flächen zu füllen galt. So ist es nicht nur die dreiteilige Bildform an sich, die eine Gliederung des Sujets in unterschiedliche Szenen zulässt; Stelzmann verstärkte bei dem vorliegenden Gemälde diesen Aspekt der Unterteilung, indem er zwei horizontale Linien einführte. Diese zusätzliche Untergliederung ermöglichte es dem Maler, zwei weitere Blickwinkel in das Geschehen einzubeziehen und unterschiedliche Handlungsträger eines übergeordneten Geschehens auf eine Fläche zu bannen, voneinander abzugrenzen und gleichzeitig miteinander in Verbindung zu setzen.

Vergleichbares erzielte Stelzmann bei seinem Triptychon *Berliner Nacht* (Abb. 95). Der Maler verwendete in dem Fall diese Bildform, um verschiedene Gesichtspunkte des Nachtlebens einander gegenüberzustellen, aber sie dennoch zu verbinden.⁷⁰⁴ Unterschiedliche Gesellschaftsschichten einer Stadt sind hier auf engstem Raum miteinander verbunden und parallel einander gegenübergestellt. Die größte Tafel widmete er den Verachteten und Ausgegrenzten der Gesellschaft. Die Menschen, die normalerweise alle Vorzüge genießen und im Mittelpunkt stehen, werden hier auf eine schmale Seitentafel verbannt. Auf der gegenüberliegenden Seitentafel gewährt der Maler dem Betrachter einen weiteren Blick auf Berlin bei Nacht – eine mit Graffiti besprühte menschenleere dunkle Ecke. In diesem Zusammenhang kann eine von Stelzmann getroffene Bemerkung herangezogen werden:

⁷⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.3.1.

„Außerdem ist es interessant drei Dinge nebeneinander zu stellen, die vielleicht gegensätzlich sind, aber dann zusammengestellt eine mächtigere Wirkung erbringen.“⁷⁰⁵

Berliner Nacht (Abb. 95) erreicht diese Wirkung. Sowohl die Divergenz zwischen stark betonter Mitte – Stelzmann machte sich hier eindeutig das Prinzip der subordinierenden Gliederung zu Nutze – und schmalen ergänzenden Seiten als auch die inhaltliche Dialektik tragen zur Steigerung der Ausdruckskraft des Werkes bei. Eine zusätzliche Spannung erfährt das Triptychon durch die aus der Reihe fallende Gestaltung der linken Seitentafel. Gegenüber den anderen beiden mit Menschen gefüllten Bildräumen scheint diese auf den ersten Blick nicht recht dazuzupassen. Aufgrund von Farben, Linienführungen und architektonischen Elementen bleibt der Zusammenhalt des triptychonalen Gefüges dennoch gewahrt.

Wenn auch nicht in dem ausgeprägten Maßverhältnis wie bei *Berliner Nacht* (Abb. 95), verwendete der Maler bei dem Triptychon *Variété* (Abb. 90) ebenso das Prinzip der subordinierenden Mitte. Stelzmann untergliederte in dem Werk verschiedene Szenen einer Artistengruppe: die Akrobaten in der Mitte, die Messerwerferin links und auf der rechten Seite das Zersägen der Jungfrau. Alle drei Szenen gehören zu dem herkömmlichen Repertoire von Zirkusshows. In der Regel bekommen die Zuschauer die einzelnen Vorführungen der Reihe nach gezeigt. Stelzmann hingegen profitierte bei der mehrteiligen Form von der Möglichkeit, verschiedene Szenen innerhalb einer Rahmung darzustellen und unterschiedliche Momente einer Vorführung zu verbinden. Trotz der Zusammengehörigkeit innerhalb eines übergeordneten Sujets gelang es dem Künstler unter Zuhilfenahme der Dreiteilung, jede Schauseinlage für sich abzubilden und die Vorführung auf diese Weise zu unterteilen.

Interessant bei diesem Werk ist die Tatsache, dass die subordinierende Gliederung keine übergeordnete Rolle spielt wie bei *Berliner Nacht* (Abb. 95) oder primär den Triptychen von Willi Sitte. Trotz dieser leichten Hervorhebung der mittleren Tafel gewährt der Maler dem Betrachter drei nahezu gleichwertige Blicke auf das Repertoire der Variétékünstler. Jede Artistennummer ist der anderen ebenbürtig. Das Zersägen der Jungfrau

⁷⁰⁵ Gespräch mit Volker Stelzmann (15.11.2013).

tritt während der Aufführung in keinsten Weise hinter den Kunststücken der Akrobaten zurück.

Bei *Passage* (Abb. 92) oder *Station* (Abb. 91) existiert ebenfalls keine deutlich betonte Aufwertung des auf der Mitteltafel Gezeigten. Der Künstler führte auf beiden Werken verschiedene Personen zusammen, reihte die einzelnen Sequenzen aneinander und gliederte sie mittels der triptychonalen Form in drei Gruppen.

Die Möglichkeit, verschiedene Figuren und Szenen eines übergeordneten Themas innerhalb einer Rahmung zusammenzufassen, sie zu untergliedern, einander gegenüberzustellen und wieder zu verbinden, spielt bei Stelzmann eine wichtige Rolle. Triptychen wie *Demonstration I* (Abb. 88) oder *Berliner Nacht* (Abb. 95) belegen jedoch, dass sich der Künstler der Wirkung dieser traditionsreichen Bildform durchaus bewusst ist. Querweise auf mittelalterliche Retabel mit Predellen respektive die deutliche subordinierende Gliederung unterstützen diese Erkenntnis.⁷⁰⁶ Obgleich nicht in Form einer Sakralisierung wie etwa bei Sittes *Son My* (Abb. 42) oder Tübkes *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b), so gehen eben genannte Werke von Stelzmann dennoch mit einer Steigerung der Aussageabsicht einher. Aber ebenfalls bei diesen Gemälden war die Funktion des Triptychons als Gliederungselement für den Künstler von Belang und er reduzierte diese traditionsreiche Form nicht auf einen erhöhenden, pathetisch oder sakral untermauernden Aspekt.

4.2 Das Triptychon als epische Bildform

Bereits mittelalterliche Bildwerke dienten der Übermittlung von Botschaften. Verschiedene Elemente wie das Hinzufügen von Inschriften, aber auch eigenes zeitgeschichtliches und politisches Hintergrundwissen halfen dem Betrachter der damaligen Zeit, das entsprechende Gemälde nicht nur in einem funktionalen Kontext wahrzunehmen, sondern die darin verborgene Botschaft zu „lesen“ und zu verstehen.⁷⁰⁷ Triptychen ermög-

⁷⁰⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1.

⁷⁰⁷ Vgl. Belting, Hans/Eichberger, Dagmar: Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983, S. 24.

lichten es, komplexe Themen episch aufzubereiten und innerhalb der Erzählung – beispielsweise mittels einer subordinierenden Gliederung – Schwerpunkte zu setzen und gleichzeitig inhaltliche Zusammenhänge aufzuweisen. Die zeitliche und räumliche Komponente innerhalb der Darstellungen spielte hierbei eine bedeutsame Rolle. Am Beispiel des *Mérode-Altars* (Abb. 102) wird das Gesagte deutlich. Die Leserichtung der Erzählung führt von der linken Tafel (vom Reiter hinter dem Tor über den Boten zum Stifterpaar) über die mittlere Tafel mit Verkündigungsszene zum rechten Seitenflügel mit Josef in seiner Werkstatt und durch das geöffnete Fenster wieder hinaus.⁷⁰⁸ Unterschiedliche Elemente wie die Ausrichtung der Figuren und Gegenstände sowie räumliche und architektonische Verquickungen unterstützen den Zusammenhalt der einzelnen Szenen und verhindern ein Auseinanderbrechen des triptychonalen Systems.⁷⁰⁹

Doch nicht nur Künstler vergangener Epochen verwendeten diese Bildform, um Themen episch aufzubereiten. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es Otto Dix, der in seinem *Kriegstriptychon* (Abb. 43) von den Schrecken des Ersten Weltkrieges und von dem Schicksal der Soldaten erzählte. Wie Dix in einem Interview selbst sagte, lässt sich das Geschehen auf den Rhythmus der Tageszeiten transferieren.⁷¹⁰ Auf dem linken Seitenflügel ziehen die Soldaten am Morgen bewaffnet und beladen mit ihren Habseligkeiten in die Schlacht. Die Mitteltafel zeigt dann das volle Ausmaß des Wütens von Maschinen und Menschen. Während im linken Bildteil noch das Mittagslicht auf das Schlachtfeld fällt, kündigt sich in der rechten Bildhälfte bereits die Abenddämmerung an. Das rotdurchtränkte Himmelsstück über dem Horizont könnte entweder ein Symbol des Blutvergießens sein oder ein Hinweis auf die Brände, abgebildet auf der rechten Außentafel, geben. Die Toten, die nicht in zerfetzten Stücken auf dem Schlachtfeld zurückblieben, und nicht an den Folgen ihrer Verwundungen gestorben waren, liegen schließlich in notdürftig ausgehobenen Gräbern unter der Erde. Die Predella versinnbildlicht dies. Doch es kommen wieder neue Soldaten und der Kreislauf beginnt von Vorne. Unterschiedliche Bezüge in der Ausrichtung einzelner Figuren und Objekte sowie die Gestaltung landschaftlicher Elemente – beispielsweise die Wolkenformatio-

⁷⁰⁸ Vgl. Neuner: Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei, S. 50f.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd., S. 48.

⁷¹⁰ Vgl. Dix, Otto: „Ich folge lieber meinem Dämon“, Originaltonaufnahmen, hrsg. von Robert Eikmeyer und Thomas Knoeffel, Hessischer Rundfunk 1969; Peters, Olaf: Otto Dix. Der unerschrockene Blick, Stuttgart 2013, S. 169ff. Im Folgenden zitiert als: Peters: Dix; vgl. Schubert: Dix, S. 321.

nen und farblichen Übergänge – unterstützen den Zusammenhalt der einzelnen Tafeln und geben die Erzählrichtung vor.

Bei den in dieser Arbeit behandelten Mehrtafelbildern sind es vor allem die vier Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d), die am ehesten mit der Bezeichnung „Erzählform“ in Verbindung gebracht werden können. Wie unter Punkt 3.2.1 beschrieben, griff Tübke bei seinen vier Gemälden verschiedene Vorkommnisse aus der deutschen Geschichte zwischen 1918 und 1945 heraus. Kleinteilige, dicht gedrängte Figurengruppen erzählen unter anderem von der Novemberrevolution, dem Hamburger Arbeiteraufstand, dem Kapp-Putsch, dem Reichstagsbrand oder der Befreiung der Konzentrationslager. Wenngleich die auf den einzelnen Tafeln dargestellten Szenen innerhalb eines Triptychons teilweise zeitlich weit voneinander entfernt liegen, vermitteln architektonische und landschaftliche Elemente den Eindruck einer Einheit des Ortes und rücken die Geschehnisse somit ebenfalls in ein zeitlich enges Bezugssystem. Bestgen verwendet in diesem Kontext den passenden Begriff von „*Le-sehilfen*“.⁷¹¹

Für ein genaueres Verständnis der den Dreitafelbildern zugrunde liegenden Erzählstruktur kann eine Übertragung der Untersuchungsergebnisse von Wolfgang Pilz vorgenommen werden. Die Ausarbeitung handelt von den verschiedenen Darstellungs- und Erzählformen des Triptychons in Deutschland im 14. und 15. Jahrhundert. Wie Bestgen zutreffend bemerkt, müssen die von Pilz angewandten Beschreibungsmerkmale im profanen Bereich mit Vorsicht verwendet werden.⁷¹² Die von Pilz erarbeiteten Kennzeichnungen tragen in einem ersten Schritt allerdings zu einer Annäherung an die Gemälde Tübkes bei. Pilz kategorisiert wie folgt:

*„Die Anordnung der ausgewählten Szenen innerhalb des dreiteiligen Verbandes kann die Erzählfolge wiedergeben. Sie kann aber auch frei jedes chronologischen Moments, hierarchisch sein. Eine die Erzählfolge ausdrückende Szeneordnung stärkt den epischen Charakter, eine hierarchische den repräsentativen.“*⁷¹³

⁷¹¹ Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 171.

⁷¹² Vgl. ebd., S 134.

⁷¹³ Pilz: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, S. 106.

Als Beispiele für die erste Gruppe (Werke mit epischem Charakter) führt Pilz den *Berswordt-Altar* (Abb. 103) an.⁷¹⁴ Die Erzählung erstreckt sich von der Kreuztragung auf der linken Tafel über die Kreuzigungsszene auf der Mitteltafel bis hin zur Kreuzabnahme auf dem rechten Außenflügel. Der *Kalkarer Marienod-Altar*⁷¹⁵ (Abb. 104) oder „*Münchener*“ *Kreuzigungsaltar*⁷¹⁶ (Abb. 105) dienen hingegen als Beispiel für die zweite Gruppe (Werke mit repräsentativem Charakter).

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die vier Triptychen von Werner Tübke, könnte man dem ersten und dem dritten Dreitafelbild des Zyklus' (Abb. 75a, Abb. 75c: s. Prometheus-Bildarchiv, Abbildung konnte nicht publiziert werden) einen vordergründig repräsentativen Charakter zugestehen beziehungsweise sie als epische Form des Repräsentativen klassifizieren, bei denen das Epische weniger stark zum Ausdruck kommt als bei repräsentativen Formen des Epischen.⁷¹⁷

Allein durch die Anordnung der drei Tafeln liegt der Fokus beim ersten Triptychon des Zyklus' eindeutig auf der Mitteltafel; eine betont epische Reihenfolge ist nicht erkennbar. Beim dritten Gemälde scheint nur bei den äußeren Tafeln eine Einheit von Zeit und Ort zu herrschen – Reichstagsbrand auf der einen Seite, eng verbunden mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten auf der anderen Seite.⁷¹⁸ Wie Bestgen formuliert, war das Schicksal der Kommunisten mit eben jenen geschichtlichen Ereignissen eng verknüpft.⁷¹⁹ Auf der Mitteltafel die Anhänger und Führer der KPD, die mit ungebrochenem Willen über dem Bildgeschehen dominieren. Während es auf den Seitentafeln

⁷¹⁴ Vgl. ebd., S. 110ff.

Pilz fasst den *Berswordt-Altar* (Abb. 103) unter der Überschrift *Erzählauschnitt als repräsentatives Ganzes* zusammen. Zur Erklärung der Titulierung schreibt er: „*Diese Arten des Szenenverbandes lassen sich in zwei Klassen scheiden: repräsentative Formen des Epischen und: epische Formen des Repräsentativen [...] Aber auch innerhalb beider Klassen gibt es noch unterschiedliche Verhältnisse des Epischen und Repräsentativen. Der ‚Ausschnitt als Ganzes‘ und die ‚verkappte kontinuierliche Erzählung‘ sind epischere Formen als die ‚repräsentative Abkürzung‘, die ‚repräsentative Themenzusammenstellung‘ ist weniger Erzählung als die ‚repräsentative Zusammenfassung‘ und die ‚Zusammenstellung repräsentativer Themen‘ erzählt höchstens im einzelnen, im ganzen überhaupt nicht mehr.*“ (Ebd., S. 107).

⁷¹⁵ Vgl. ebd., S. 200ff.

⁷¹⁶ Vgl. ebd.

Hinsichtlich des Erzählcharakters im Zusammenhang mit diesem Altarbild und vorherig genannten Beispielen wie dem *Kalkarer Marienod-Altar* (Abb. 104) heißt es bei Pilz: „*[I]n der Begleitung eines Kernthemas durch eine Heiligenlegende wird nicht nur die Hierarchie von Haupt- und Nebenthema besonders deutlich gezeigt, es zeigt sich darin vielmehr auch eine auffällige Parallele zu dem Verhältnis von Assistenzfigur und Handlungsthema, ja man kann ein Flügelthema dieser Art geradezu als ‚Assistenzthema‘ bezeichnen. Darin ist nun aber zu erkennen, wie weit wir uns mit diesen Beispielen bereits von den Formen der Erzählung oder allgemeiner: von den Arten inhaltlich gebundener Szenenrepräsentation entfernt haben.*“ (Ebd., S. 204).

⁷¹⁷ Vgl. ebd., S. 107.

⁷¹⁸ Vgl. Bestgen: *Altäre ohne Gott?*, S. 170.

⁷¹⁹ Vgl. ebd.

dunkel ist und sich auch die architektonischen Elemente einander annähern und somit den Eindruck von Zusammengehörigkeit vermitteln, weicht die Darstellung der Mitte deutlich davon ab. Bestgen sieht folgerichtig in diesen Bruch und der daraus resultierenden Betonung der Mitteltafel beziehungsweise den erhöhten KPD-Führern den Übergang von einer Erzählabfolge einzelner Szenen hin zu einem Bildgefüge mit repräsentativem Charakter.⁷²⁰

Bei dem zweiten Triptychon (Abb. 75b) vermitteln architektonische Übergänge sowie die Gestaltung des Himmels und der Wolkenformationen die wohl am deutlichsten zu Tage tretende Einheit von Zeit und Raum innerhalb des Zyklus'. Mithilfe dieser Elemente ermöglicht Tübke dem Betrachter eine von links nach rechts laufende flüssige Leserichtung. Die Tatsache, dass sich zwischen den einzelnen Darstellungen teilweise Jahre befinden (Inflation (1922/23), Hamburger Arbeiteraufstand (1923), Niederschlagung des Kapp-Putsches (1920)), gerät dadurch in den Hintergrund. Während manche Szenen (Hamburger Arbeiteraufstand, Kapp-Putsch) auf einen festen Zeitpunkt und sogar auf einen bestimmten Handlungsort eingegrenzt werden können, bleibt bei anderen nur eine grobe zeitliche und räumliche Zuordnung (Inflation). Doch auch dies spielt auf den ersten Blick beim Lesen der Tafeln keine Rolle und unterbricht in keinsten Weise die vom Betrachter als einheitlich empfundene Erzählfolge.

Ferner unterstützt die Ausrichtung der Figurengruppen den Zusammenhalt der drei Tafeln. Die Erzählung beginnt auf der linken Seitentafel hinter dem Torbogen, durch den die Menschen aus der Stadt im Bildhintergrund zu dem Geschäft am linken Bildrand strömen. Der Blick des Betrachters wandert über die Figuren am vorderen Bildrand zur Mitteltafel mit den die Anhöhe stürmenden Männern mit Ernst Thälmann an der Spitze. Schließlich weiter vom linken Bildrand der rechten Seitentafel bis zu den dicht gedrängten Massen am oberen rechten Bildrand und dann aus dem Bild hinaus. Diese auf den ersten Blick den epischen Charakter bestärkende Erzählfolge findet ihre Unterbrechung bei dem erhöht stehenden Ernst Thälmann mit fast bis zum oberen Bildrand ragender roter Fahne. Wie beim dritten Triptychon (Abb. 75c: s. Prometheus-Bildarchiv, Abbildung konnte nicht publiziert werden) des Zyklus' durchbricht Tübke auf diese Weise die szenische Erzählfolge zu Gunsten einer repräsentativen beziehungsweise verschiebt die repräsentative Form des Epischen hin zu einer epischen Form

⁷²⁰ Vgl. ebd.

des Repräsentativen.⁷²¹ Trotz fehlender subordinierender Gliederung gelingt dem Künstler auf diese Weise eine Hervorhebung der auf der jeweiligen Mitteltafel platzierten Darstellung.

Dem vierten Triptychon (Abb. 75d) liegt auf den ersten Blick gleichermaßen eine Erzählstruktur mit primär epischem Charakter zugrunde. Bei genauer Betrachtung fällt jedoch das Fehlen architektonischer Übergänge auf: Jede Szene steht separiert für sich, es handelt sich um eigene kleine Erzählintervalle.⁷²²

Bei diesem Dreifachbild sind es farbliche Akzente, die die Mitteltafel gegenüber den Seitentafeln bei genauerer Betrachtung hervortreten lässt. Die leuchtend weiße, schneebedeckte Landschaft der Mitte sticht aus dem Bildgefüge heraus. Die kognitive Wahrnehmung eines von links nach rechts verlaufenden Erzählflusses wird auf diese Weise zu Gunsten einer Hervorhebung der Mitteltafel unterbrochen.

Es ist deutlich geworden, dass sich die von Pilz entwickelten Schemata nicht eindeutig auf profane Triptychen des 20. Jahrhunderts übertragen lassen. Ferner ist es für den Betrachter moderner Dreifachbilder trotz entsprechender „Lesehilfen“⁷²³, aber ohne Hintergrundinformationen schwierig, die entsprechenden Werke vollständig zu lesen, sprich zu verstehen. Mit religiösen Altarretabeln des Mittelalters verhält es sich anders. Die häufig der Bibel entnommenen Themen sakraler Retabel waren den Menschen bekannt. Valerie Möhle verweist in ihrem Aufsatz darauf, dass der zeitgenössische Betrachter niemals alle Ansichten eines Flügelretabels nebeneinander zu Gesicht bekam. Da die Darstellungen der Außenansichten den Gläubigen jedoch im Gedächtnis verhaftet waren, verstanden sie auch die Innenseiten und den Erzählzusammenhang zwischen allen Teilen.⁷²⁴ Bestimmte Schauseiten waren für bestimmte Festtage vorbehalten. Im Falle des *Isenheimer Altars* (Abb. 57) blieben die zweite und die dritte Schauseite die meiste Zeit des Jahres verborgen.⁷²⁵ Dennoch waren sich die Menschen, so Möhle, durchaus der abgebildeten Szenen und der Zusammenhänge innerhalb der

⁷²¹ Vgl. ebd.; vgl. Anm. 716.

⁷²² Vgl. Bestgen: *Altäre ohne Gott?*, S. 171.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Vgl. Möhle: *Wandlungen*, S. 150.

⁷²⁵ Béguerie-De Paepe, Pantxika/Lorentz, Philippe: *Der Isenheimer Altar*, in: Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick, hrsg. von Somogy éditions d'art, Kat. Ausst., Paris 2007, S. 69f.

einzelnen Tafeln bewusst. Trotz einer eingeschränkten Betrachtung erkannten sie hinter der ihnen jeweils präsentierten Teilansicht das übergeordnete Ganze.⁷²⁶

Bei modernen Mehrtafelbildern ist dies nur selten möglich. Wenngleich der Betrachter alle Tafeln nebeneinander – Triptychen zum Klappen entstehen in der Regel nicht mehr – vor Augen hat, eröffnet sich ihm nicht zwangsläufig die hinter dem gezeigten Geschehen liegende Botschaft.

Des Weiteren sind die Bezüge innerhalb der dreiteiligen Bildform zu komplex, als dass sie sich in ein starres Korsett zwingen lassen und, wie Pilz es macht, lediglich auf den Aspekt der Erzählform reduzieren lassen. Auch wenn Tübkes Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) und die von Pilz angeführten mittelalterlichen Mehrtafelbilder ein übergeordnetes zusammenhängendes Thema episch aufbereiten, dürfen die darüber hinausgehenden Möglichkeiten nicht außer Acht gelassen werden. Im Laufe der Arbeit wurden die vielfältigen Aufgaben moderner Mehrtafelbilder deutlich. Aber auch mittelalterliche Triptychen gehen, entgegen Pilz' Ausarbeitung, über den Aspekt der Erzählung hinaus.

Obwohl der *Berswordt-Altar* (Abb. 103) chronologisch von links nach rechts drei Szenen aus dem Leben und Sterben von Jesu Christi wiedergibt, durchbricht die Mitteltafel hinsichtlich ihrer formalen Hervorhebung und in Bezug auf die Bedeutung des Gezeigten den einheitlichen Erzählfluss. Bereits die Gestaltung der Seitentafeln (Linienführung, Ausrichtung der Figuren und Gegenstände) ist auf die Mitteltafel ausgerichtet und unterstützt auf diese Weise deren hervorgehobenen Rang.⁷²⁷ Jedes Werk gilt es folglich immer auf mehreren Ebenen zu betrachten; nur eine davon kann die der Erzählung sein. Ferner standen mittelalterliche Altarretabel oftmals in einem engen Bezug zu der Liturgie.⁷²⁸ Die gezeigten Szenen trugen häufig einen „*eucharistische[n] Subtext*“.⁷²⁹ Als Beispiel kann das Altarretabel in der Stadtkirche von Mittenwalde (Abb. 106) angeführt werden. Über die Verbindung von Retabel und Liturgie schreibt Müller, dass die

⁷²⁶ Vgl. Möhle: Wandlungen, S. 148, 150.

⁷²⁷ Vgl. Pilz: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform, S. 111f.

⁷²⁸ Vgl. Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 20; vgl. Möhle: *Déjà vu*, S. 58.

⁷²⁹ Möhle: *Déjà vu*, S. 58.

„kompositionelle Struktur und ikonographische Ausstattung konsequent in den Dienst der Feier des eucharistischen Sakraments, der dominikanischen Erkenntnislehre wie der kurfürstlichen Memoria gestellt wurden.“⁷³⁰

Das Zusammenspiel von Außen- und Innenseiten, von Seiten- und Mitteltafel, von Verhüllen und Offenbaren ist hierbei von argumentativer und dramaturgischer Bedeutung.⁷³¹ Die Flügel und die sich daraus ergebenden Inszenierungen trugen folglich dem Symbolgehalt des entsprechenden Mehrtafelbildes Rechnung.⁷³² Auf komplexer thematischer Ebene waren die außen abgebildeten Szenen mit denen im Inneren verknüpft und ermöglichten ein mediales Schauspiel. Wie zuvor erläutert, war sich der mittelalterliche Betrachter der absenten Erzählmomente und somit des Gesamtzusammenhangs des Retabels bewusst.⁷³³ Ferner stand das Dargestellte neben der immanenten Beziehung der einzelnen Szenen auf den Tafeln in Interaktion mit dem Betrachter.⁷³⁴

Eine detaillierte Untersuchung dieses Aspektes ist vor dem Hintergrund der Fragestellung der vorliegenden Forschungsarbeit redundant. Wichtig ist es lediglich festzuhalten, dass es sich bereits bei den Triptychen des Mittelalters und der frühen Neuzeit häufig um komplexe argumentative und medial inszenierte Bildprogramme handelt, deren Darstellungen über ein bloßes Erzählen von biblischen Gegebenheiten hinausgehen.⁷³⁵

⁷³⁰ Müller, Matthias: Ordenslehre und Fürstenmemoria. Bildform und Bildkonzept der dominikanischen Altartafel von Mittenwalde bei Berlin, in: Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation, hrsg. von Ernst Badstüber [u.a.], Berlin 2008, S. 348. Im Folgenden zitiert als: Müller: Ordenslehre und Fürstenmemoria.

⁷³¹ Vgl. Möhle: Wandlungen, S. 147; vgl. Möhle: Déjà vu, S. 70.

⁷³² Vgl. Rimmele: Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort, S. 23.

⁷³³ Vgl. Möhle: Wandlungen, S. 150.

⁷³⁴ Vgl. Rimmele: Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort, S. 101.

Im Zusammenhang mit seiner Analyse des Tsgrooten-Triptychons merkt Rimmele an: „Die Mitteltafel soll, bezogen auf den Betrachter, intensive Meditation ermöglichen und das ganze Ensemble soll als Schaltplan die Struktur der medial vollzogenen Gnadenerlangung vorstellen. Christus handelt intradiegetisch in einer Reihe mit Maria, Gottvater und dem Abt, extradiegetisch aber sucht er den Blick des Betrachters und zeigt auch diesem seine Wunde.“ (Ebd.).

⁷³⁵ Der Beitrag Müllers über das Altartafel in Mittenwalde verdeutlicht diesen Aspekt überzeugend. (Vgl. Müller: Ordenslehre und Fürstenmemoria, S. 348-362). Er weist bei seiner Untersuchung auf die Bedeutung der Erkenntnislehre von Thomas von Aquin für das Retabel hin, welche wiederum in einem Spannungsverhältnis zur Figur der Katharina von Siena steht beziehungsweise zu dem, was Katharina in der christlichen Lehre repräsentiert. (Vgl. ebd., S. 357). Über dieses bedeutsame Verhältnis in Hinblick auf das Bildprogramm des Retabels schreibt Müller: „Genau auf diesen Vorgang eines über äußere und innere Bilder mehrfach gestuften, diskursiven Erkenntnisverfahrens soll nun aber letztlich das gesamte Bildprogramm des Mittenwalder Retabels [...] – von der Predella über den Mittelschrein bis hin zum Gesprenge – hinweisen. Zum Hauptgegenstand der betrachtenden Erkenntnis wird dabei der Corpus Christi erhoben, dessen materielles Bild im Retabel in vielfältig gestufter Form erscheint: [...]“ (Ebd., S. 357).

Die Analyse der Werke von Sitte, Stelzmann und Tübke hat bewiesen, dass Triptychen der Moderne dem in nichts nachstehen. Obwohl das inszenierte Öffnen und Schließen keine Rolle mehr spielt,⁷³⁶ zeugen die besprochenen Werke gleichermaßen von dem Streben nach komplexer thematischer Argumentation und bildlicher Inszenierung.

Die Bedeutung des Triptychons als Erzählform soll indes nicht gemindert werden. Bei der Untersuchung des Zyklus' *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) wurden die epischen Möglichkeiten des Dreitafelbildes deutlich. Dennoch handelt es sich hierbei nur um eine von vielen Optionen und Betrachtungsweisen des Triptychons beziehungsweise der gezeigten Szenen.

4.3 Politische und gesellschaftliche Anliegen einer „sakralen“ Bildform

Speziell im Œuvre von Willi Sitte finden sich Mehrtafelbilder, die sich mit für den Künstler prägenden politischen und gesellschaftlichen Fragen beschäftigen. Mit Werken wie *Son My* (Abb. 42) oder *Höllenstein in Vietnam* (Abb. 41) verarbeitete der Künstler für ihn zeitgeschichtlich relevante Ereignisse visuell.⁷³⁷ Auch bei anderen Werken spielen Themen wie Faschismus und Krieg eine bedeutsame Rolle. Neben Mehrtafelbildern wie *Die Überlebenden* (Abb. 46), *Memento Stalingrad* (Abb. 32) und dem *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) ist es im Besonderen das verschollene Werk *Lidice* (Abb. 4), welches sich eindrucksvoll mit diesen Inhalten auseinandersetzt.⁷³⁸

Unter Punkt 4.1 wurde darauf hingewiesen, dass Sitte von den Gliederungsmöglichkeiten der mehrteiligen Bildform profitierte. Zusätzlich dazu stand hinsichtlich der Gründe für einen Rückgriff noch ein weiteres Motiv bestimmend im Vordergrund. Sitte benötigte eine ausdrucksstarke, monumentale Bildform, die sein jeweiliges Anliegen auch formal unterstützte.

Zweifelsfrei fühlt sich der Betrachter von der Monumentalität und der Ausdruckskraft dieser großformatigen Mehrtafelbilder beeindruckt. Werke wie *Son My* (Abb. 42) oder *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (Abb. 58) brechen mit einer Wucht

⁷³⁶ Lediglich das erste Dreitafelbild aus dem Zyklus *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a) von Werner Tübke sucht diesen Effekt nachzuempfinden.

⁷³⁷ Vgl. Kapitel 3.1.1.2.

⁷³⁸ Vgl. ebd.

über den Betrachter herein und ergreifen ihn auf vielen emotionalen Ebenen. Je nach Aufstellungsort und Hängung lässt sich dieser Eindruck noch verstärken. Ebenso war sich Otto Dix dieses Umstands bewusst. Der präferierte Aufstellungsort des Künstlers für das *Kriegstriptychon* (Abb. 43) – in einem Bunker inmitten der Großstadt – rührt von der christlichen Vorstellung einer Krypta als Grabraum für Märtyrer.⁷³⁹ Wie Märtyrer des Mittelalters, die für ihren Glauben bereit waren zu sterben, fielen die Soldaten im Ersten Weltkrieg für falsche, ihnen zumeist aufgezwungene Ideale und für einen Glauben, der nicht immer ihrer, sondern der der Regierenden war. Conzelmann merkt an, dass dieses Werk nach Raum und Leere verlange.⁷⁴⁰ Expressivität verträgt keine Störung.

Ähnlich verhält es sich mit den Mehrtafelbildern von Willi Sitte. Seine Gemälde sind zu wirkungsvoll, zu monumental, zu wuchtig, als dass sie ein Beiwerk dulden würden. Der Künstler suchte mittels der Form die Ausdruckskraft seiner Inhalte zu potenzieren und seine Aussagen zu allgemeingültigen Wahrheiten werden zu lassen.⁷⁴¹ Nach Ansicht Sittes wäre vermutlich keine andere Bildform diesen für ihn wichtigen Themen gerecht geworden. Bestgen führt folgerichtig die Triptychen von Willi Sitte in Zusammenhang mit einem didaktischen Auftrag an, dessen Zweck darin bestand, bestimmte ideologische Inhalte auf einer bildlichen Ebene zu vermitteln.⁷⁴² Die vom Sozialismus geforderten Wertvorstellungen wurden dem Betrachter auf monumentale Weise vor Augen geführt.

Triptychen wie Diptychen eignen sich zur Darstellung gesellschaftlicher und politischer Themen. Der Exkurs zu den Diptychen von Werner Tübke verdeutlichte dies. Vor allem in Hinsicht auf den öffentlichen, hoch frequentierten Ausstellungsort (ein international frequentiertes Tagungshotel) der Gemälde kann den Zweitafelbildern ein repräsentativer und didaktischer Anspruch zugewiesen werden. Die zweiteilige Form ermöglichte es Tübke, die – nach Ansicht der Auftraggeber – positiven Auswirkungen des Sozialismus’ den negativen Folgen des Kapitalismus’ einander vergleichend gegenüberzustellen. Auf den großformatigen Tafeln werden die die beiden konträren Wirtschafts- und Gesellschaftsordnungen verdeutlicht. Keine andere Bildform als die des Diptychons

⁷³⁹ Vgl. Conzelmann: Der andere Dix, S. 205.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Vgl. Anm. 297.

⁷⁴² Vgl. Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 203.

wäre auf vergleichbare Weise der inhaltlichen Aussageabsicht gerecht geworden. Des Weiteren erfährt die gesellschaftlich politische Intention dank der Bildform eine unterstützende Wirkung.

Neben der erzählerischen Funktion können ferner die Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) von Tübke unter diesem Gesichtspunkt angeführt werden. Auf die Bedeutung des Arbeiters in der ehemaligen DDR wurde in Bezug auf die Leitlinien des *Bitterfelder Weges* und der Triptychen von Willi Sitte verwiesen.⁷⁴³ Im Gegensatz zu den Werken Sittes handelt es sich bei den vorliegenden Dreitafelbildern um kleinformatige Gemälde. Dennoch büßen die Werke nicht an Wirkung ein und überzeugen durch innere Monumentalität und Ausdruckskraft.

Die Zwecke, denen die Künstler das Triptychon unterwarfen, waren keineswegs neu. Das Triptychon wurde schon Jahrhunderte zuvor politischen und gesellschaftlichen Anliegen dienstbar gemacht. Wenn auch nicht in dem Umfang, wie es im 20. Jahrhundert geschah, so lassen sich ebenso im Mittelalter und der frühen Neuzeit in diese Richtung führende Tendenzen ausmachen. Hier können etwa die Triptychen von Hieronymus Bosch (Abb. 55, Abb. 56) angeführt werden. Wie Jacobs bemerkt, waren die Werke des niederländischen Malers weit davon entfernt, ihren Aufstellungsort in einer Kirche zu finden.⁷⁴⁴ Es handelte sich vielmehr, so Jacobs, um Gemälde mit moralisierenden und satirischen Aussagen.⁷⁴⁵ Zwar griff Bosch in seinen Mehrtafelbildern religiöse Themen auf, setzte diese allerdings in einer anderen Manier um.⁷⁴⁶ Das *Heuwagen-Triptychon* (Abb. 55) kritisiert etwa die Verkommenheit, Habgier und Torheit der Menschen und auch der Kleriker – ein gesellschaftskritisches Thema.⁷⁴⁷

Ferner kann in diesem Zusammenhang das Retabel aus Schloss Tirol (Abb. 107) angeführt werden. Das abgebildete Thema lässt sich durchaus vor einen politischen Hintergrund stellen. Das Retabel zeigt verschiedene biblische Szenen, die der Marienverehrung dienen.⁷⁴⁸ Dahinter verbirgt sich jedoch, wie Wolf in seinem Beitrag darlegt, eine

⁷⁴³ Vgl. Kapitel 3.1.1.1.

⁷⁴⁴ Vgl. Jacobs: *Opening Doors*, S. 196.

⁷⁴⁵ Vgl. ebd.

⁷⁴⁶ Vgl. Anm. 364.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd.; vgl. Jacobs: *Opening Doors*, S. 190.

⁷⁴⁸ Zur Ikonographie des Retabels s. Wolf, Norbert: *Das Retabel aus Schloss Tirol im Kontext von Kult und politischer Propaganda*, in: *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, hrsg. von Hart-

mit Kaiser Karl IV. in Verbindung stehende programmatische Bedeutung.⁷⁴⁹ Das Retabel steht somit in einem politischen und heilsgeschichtlichen Kontext, der für die Betrachter jener Zeit klar verständlich war.

Ein weiteres in diesem Kontext anzuführendes Triptychon ist das der drei Kurfürsten von Lucas Cranach (Abb. 53). Im Gegensatz zum vorhergehenden Retabel versteckt sich die Botschaft hier nicht unter einer sakralen Hülle. Cranach zeigt die drei sächsischen Kurfürsten: Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige. Müller weist darauf hin, dass es sich hierbei um „eine bemerkenswerte Form des fürstlichen Eigenlobs“ handelt.⁷⁵⁰ Die Hauptperson ist nicht, wie die Form des Triptychons zunächst zwangsläufig denken lässt, Johann auf der Mitteltafel, sondern Johann Friedrich auf der rechten Seitentafel.⁷⁵¹ Während einer schwierigen politischen Zeit erfuhr der amtierende Kurfürst auf diese Weise von seinen Vorgängern, betont durch die angebrachten lobsingenden Schriftbänder und Wappen, für seine Regentschaft Ruhm und Unterstützung.⁷⁵²

Wenn es unter Punkt 4 nun also heißt „Neue Aufgaben und Formen einer traditionellen Bildform in der Kunst nach 1950“, ist dies letztlich eine Halbwahrheit. Es wurde deutlich, dass es sich bei den Aufgaben und Verwendungszwecken heutiger Mehrtafelbilder um keine Neuheiten handelt. Jahrhunderte zuvor griffen die Künstler aus unterschiedlichen nicht sakral konnotierten Motiven auf das Triptychon zurück. Zweifelsfrei geschah dies nicht in dem Umfang, wie es ab der Renaissance des Triptychons im 19. und 20. Jahrhunderts stattfand. Gleichwohl lässt sich schon in früheren Epochen eine Entwicklungslinie – nicht im Sinne der von Hammer konstatierten Entwicklungs- beziehungsweise Traditionslinie⁷⁵³ – feststellen, bei der Künstler wie Bosch oder Cranach das Triptychon anderen Zwecken dienstbar machten, es in eine profane Umgebung versetzten und so von den artistischen Möglichkeiten der mehrteiligen Bildform profitierten.

mut Krohm, Klaus Krüger und Matthias Weniger (Veröffentlichung der Beiträge des Internationalen Kolloquiums Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins (Berlin, 28., 29. Juni 1996)), Wiesbaden 2001, S. 111-124.

⁷⁴⁹ Wolf zieht beispielsweise Vergleiche zwischen der dargestellten Krone Christi und der zu dieser Zeit gängigen Kaiserkrone Karls IV. Aber auch Vergleiche zwischen der Krone Mariens und derjenigen der Stifterin Elisabeth (die Gemahlin Albrechts III.) zieht der Kunsthistoriker. (Vgl. ebd., S. 117f).

⁷⁵⁰ Müller: Die Bildwerdung des Fürsten, S. 30.

⁷⁵¹ Vgl. ebd., S. 32.

⁷⁵² Vgl. ebd.

⁷⁵³ Vgl. Anm. 21.

Dieser Entwicklungsstrang wurde lediglich von Künstlern späterer Jahrhunderte wieder aufgegriffen und um eine Vielzahl erweitert.

5 Fazit

Das Triptychon als Pathosformel in der Moderne? Nicht ohne Grund wurde der Titel dieser Forschungsarbeit mit einem Fragezeichen versehen. Unterschiedliche dem Triptychon anhaftende Stigmata galt es in der vorliegenden Dissertation nachzugehen und sie auf ihre Berechtigung zu prüfen; eines davon war das der *Pathosformel*. Diese von Warburg geprägte und seit Lankheits Beitrag mit dem Triptychon in Verbindung stehende Bezeichnung findet in der Sekundärliteratur oftmals Anklang. Sowohl Triptychen als auch Diptychen und Polyptychen werden mit diesem Terminus bedacht.⁷⁵⁴ Nach einer eingehenden Analyse der *Pathosformel* kam die Verfasserin der vorliegenden Forschungsarbeit zu dem berechtigten Schluss, dass es sich bei der Bildform des Triptychons um keine *Pathosformel* im Sinne Warburgs handelt. *Pathosformeln* stellen für Warburg in der Antike geprägte Ausdrucksformen dar, die von Momenten „höchster Erregung, Kampf, Triumph, Raub, Verzweiflung oder Klage“ zeugen.⁷⁵⁵ Sie entspringen seiner Ansicht nach „aus solchen Bewegungen des Gemüts, die sich in Körpergebärden ausdrücken“⁷⁵⁶ und stehen in einem narrativen Kontext.⁷⁵⁷ Lankheits Begründungen für die Verwendung des Begriffs lassen sich mit den Beschreibungen und den Definitionen Warburgs schwer in Einklang bringen. Die Übertragung der *Pathosformel* erscheint vor diesem Hintergrund unpassend, seine Argumente sind wenig überzeugend.⁷⁵⁸

Von einer weiteren Verwendung dieser Bezeichnung in Bezug auf das Triptychon wurde daher abgesehen. Dennoch soll dem Triptychon nicht pauschal jeglicher Pathos abgesprochen werden; lediglich einer in Warburgs Sinne konnotierten *Pathosformel* ist

⁷⁵⁴ Vgl. Anm. 52; vgl. Anm. 103; vgl. Anm. 539; vgl. Conzelmann: Der andere Dix, S. 198; vgl. Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder, S. 259; vgl. Schneede: Sitte, S. 180; vgl. Walden-Awodu: Geburt und Tod, S. 132.

⁷⁵⁵ Bing: Warburg, S. 461.

⁷⁵⁶ Krois: Die Universalität von Pathosformeln, S. 296.

⁷⁵⁷ Vgl. Anm. 105; vgl. Anm. 109.

⁷⁵⁸ Vgl. Kapitel 2.3.

nicht beizupflichten. Treffender ist die Bezeichnung vom „*Pathosformat*“⁷⁵⁹ – ein Bildformat, welches Pathos sichtbar machen kann, aber nicht per se muss. Wenn also nun Schneede schreibt, dass die mehrteilige Bildform „*als Pathosformel besetzt [ist], ehe überhaupt der erste Pinselstrich aufgetragen wird*“⁷⁶⁰, dann ist dieser Aussage in zweierlei Hinsicht nicht zuzustimmen. Zur Stigmatisierung als *Pathosformel* wurde zuvor bereits Stellung genommen. Aber auch Schneedes These vom Triptychon als einer Bildform, die sich einer mit Pathos beladenen Erhöhung nicht erwehren kann, muss mit Vorsicht begegnet werden. Der Autor stellt bei dieser Urteilsfindung allerdings keine Ausnahme dar. Andere Kunsthistoriker teilen ebenfalls diese auf Lankheits Ausführungen beruhende Annahme, dass es sich bei dem Triptychon immer um eine mit Pathos angereicherte Bildform handele,⁷⁶¹ die nach einer Sakralisierung der profanen Inhalte strebe.⁷⁶² Die Analyse der Mehrtafelbilder von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke hat jedoch Gegenteiliges bewiesen. Zweifelsfrei spielen die Möglichkeit der Sakralisierung und das Streben nach einer pathetischen Erhöhung in einigen Fällen eine Rolle. Vor allem bei Werken wie *Son My* (Abb. 42), *Liebe* (Abb. 37) oder *Der Mensch – Maß aller Dinge* (Abb. 5a, Abb. 5b) ist dies zu beobachten. Sitte und Tübke suchten eindeutig nach einer Sakralisierung profaner Themen und nach einer Aufnahme jener Triptychen beziehungsweise triptychonal angelegten Polyptychen in den Kreis mittelalterlicher Altartafel. In abgeschwächter Form findet sich dieses Streben ebenfalls bei Stelzmans *Demonstration I* (Abb. 88) oder *Berliner Nacht* (Abb. 95). Die dreiteilige Bildform ermöglichte dem Künstler die Aufwertung seiner für ihn bedeutsamen Inhalte; allerdings nicht im Sinne einer Sakralisierung.

Anhand dieser Gemälde werden bereits die unterschiedlichen feinen Nuancierungen deutlich, die es zu beachten gilt. Der Wille nach einer Betonung, Erhöhung und Steigerung der Aussageabsicht geht nicht zwangsläufig mit einer Intention nach Sakralisie-

⁷⁵⁹ Bestgen: Altäre ohne Gott?, S. 249.

⁷⁶⁰ Schneede: Sitte, S. 180.

⁷⁶¹ Vgl. Anm. 756.

⁷⁶² Lankheit geht davon aus, dass sich profane Triptychen mit „*erborgter sakraler Weihe umkleid[en]*“ (Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 23). Ferner zu dem Aspekt der Sakralisierung vgl. Anm. 346; vgl. Anm. 478; vgl. Anm. 538; vgl. Anm. 541; vgl. Bergius, Hanne. Dix – Dionysos in der Kälte. Spuren von Mythen und Alten Meistern im Großstadt-Triptychon, in: Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Stuttgart 1991, S. 221; vgl. Kessler, Charles S.: Max Beckmann's Departure. The Modern Artist as Heroic Prophet, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 14, 1955, S. 206.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass es sich bei der Forschungsliteratur, die den Standpunkt der Sakralisierung des Triptychons per se verfolgt, oftmals um solche aus vorangegangenen Jahrzehnten handelt.

nung einher. Nur eine genaue Analyse der Inhalte macht eine Unterscheidung und Eingrenzung möglich.⁷⁶³

Dieses Bestreben nach unterschiedlich stark ausgeprägter Aufwertung profaner Bildinhalte ist allerdings entgegen der Meinung einiger Kunsthistoriker, wie beispielsweise Schneede, nicht per se bei allen Triptychen als ursächliches und prioritäres Motiv für einen Rückgriff zu konstatieren. Abermals ermöglicht nur eine detaillierte Untersuchung der dargestellten Themen, welche Gründe vorrangig zum Tragen kommen und den jeweiligen Künstler inspirierten.⁷⁶⁴ Die Betrachtung exemplarisch herausgegriffener Triptychen von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke hat bewiesen, dass die Gründe für einen Rückgriff vielfältig und nicht einheitlich und allgemeingültig für alle Werke festzulegen sind. Bei Stelzmann stehen die artistisch konnotierten Optionen – trotz des Bewusstseins für eine pathetische Aufwertung⁷⁶⁵ – am deutlichsten im Vordergrund. Die Untersuchung von Dreitafelbildern wie *Passage* (Abb. 92), *Station* (Abb. 91) und *Variété* (Abb. 90) verdeutlichte, dass Elemente wie das Zusammenführen, Trennen und Untergliedern für Stelzmann eine essentielle Rolle spielen. Ferner ermöglicht das Triptychon dem Maler, unterschiedliche zeitliche, räumliche und kausale Zusammenhänge innerhalb einer Rahmung simultan und gleichzeitig diametral darzustellen; zu nennen ist hier beispielsweise *Berliner Nacht* (Abb. 95), aber auch *Demonstration I* (Abb. 88). Anhand dieser Werke wird bereits ersichtlich, dass es nicht möglich ist, dem Triptychon nur *eine* wahre Daseinsberechtigung und Absicht zuzusprechen. Wie zuvor erläutert, spielte bei jenen zwei Gemälden (Abb. 88, Abb. 95) Stelzmanns Streben nach einer Aufwertung der Inhalte durch die Form eine Rolle. Artistisch motivierte Gründe kommen allerdings gleichermaßen zum Tragen.

Vergleichbares lässt sich bei den anderen beiden Künstlern entdecken. Tübke verwendete das Dreitafelbild in Bezug auf den Zyklus *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (Abb. 75a-d) unter anderem als Erzählform.⁷⁶⁶ Es handelt sich hierbei um ein profan-künstlerisches Motiv. Ferner spielt der Wille nach Erhöhung eines für den sozialistischen Staat bestimmenden Themas bei den vier Werken des Zyklus' und seinen anderen in dieser Arbeit behandelten Mehrtafelbildern eine Rolle.

⁷⁶³ Vgl. Anm. 360.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd.

⁷⁶⁵ Vgl. Anm. 612; vgl. Anm. 613.

⁷⁶⁶ Vgl. Kapitel 4.2.

Und auch Willi Sitte nutzte das Triptychon parallel für unterschiedliche Zwecke. Während bei seinem ersten Triptychon *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (Abb. 3) künstlerische Gründe ausschlaggebender Impuls für einen Rückgriff waren, änderte sich dieses Ansinnen in der Folgezeit. Trotz seines Strebens nach Sakralisierung oder einer Aufwertung der gesellschaftlich und politisch den Sozialismus stützenden Sujets, dürfen die künstlerischen Gründe nicht übersehen werden. So profitierte Sitte etwa von eben genannten Möglichkeiten wie der simultanen Darstellung unterschiedlicher zeitlicher, räumlicher, kausaler und dialektischer Zusammenhänge bei seinem Werk *Arbeitertriptychon* (Abb. 33); gleichzeitig verwendete er die Form zwecks Denkmalsetzung und pathetischer Überhöhung einer für ihn bedeutenden Bildidee.

Die Grenzen für die unterschiedlichen Motive, die die drei Künstler zu einem Rückgriff bewegten, sind folglich fließend; ein und dasselbe Werk kann von unterschiedlichen Elementen profitieren. Selbst wenn für den Künstler bei einem Triptychon der Aspekt der Sakralisierung im Vordergrund steht, bedeutet dies nicht, dass er nicht gleichzeitig von den künstlerischen Mitteln der Dreiteilung profitiert; die Hierarchisierung der Motive ist variabel und kann je nach Aussageabsicht angepasst werden. Jeder Künstler muss abhängig von seiner Intention entscheiden, ob er das Triptychon vordergründig aus einem artistischen Blickwinkel sieht oder als eine mit Pathos belegte Hülle, die es zu füllen gilt.

Oktroyiert man dem Triptychon jedoch im Vorhinein bereits das Stigma einer *Pathosformel* beziehungsweise eines *Pathosformats* auf und schreibt ihm per se und pauschalisierend das Streben nach Sakralisierung und somit einer Annäherung an mittelalterliche Altartafel zu, übersieht man die vielfältigen (profan-künstlerischen) Optionen der mehrteiligen Bildform, die bereits im Mittelalter und der frühen Neuzeit existierten.

Die Künstler der ehemaligen DDR griffen folglich einen Entwicklungsstrang auf – nicht im Sinne einer von Hammer definierten Traditionslinie⁷⁶⁷ – und erweiterten die vielfältigen formalen und inhaltlichen Möglichkeiten und Aussageabsichten. Trotz einer tiefergehenden Beschäftigung mit den Malern des Mittelalters, die als Leitbilder auch hinsichtlich ihrer (angeblichen) politischen Aktivitäten propagiert wurden, sind diese Künstler vergangener Epochen nicht immer als direktes Vorbild zu sehen. Vor allem Dix und Beckmann und deren Triptychen spielten für Sitte, Stelzmann und Tübke eine zentrale Rolle. Mittelalterliche Maler wie Baldung Grien, Bosch, Dürer, Grünewald

⁷⁶⁷ Vgl. Anm. 21; vgl. Kapitel 3.4.

oder Ratgeb waren wiederum ebenfalls für Dix und Beckmann von Bedeutung.⁷⁶⁸ Über die Auseinandersetzung mit den Werken der beiden Künstler der Weimarer Republik kamen Sitte, Stelzmann und Tübke zurück zu den Alten Meistern und erhielten dadurch einen zusätzlichen Blickwinkel auf deren Umgang mit dem Triptychon und dessen verschiedene Einsatzformen.

Es ist deutlich geworden, dass dem Triptychon in der ehemaligen DDR ein wichtiger Stellenwert zukam. Unterschiedliche sakral und profan konnotierte Elemente sowie verschiedene Künstler mehrerer Epochen und Stilrichtungen waren hinsichtlich eines Rückgriffs auf diese tradierte Bildform von Bedeutung. Es ist nicht möglich, die Aufgaben und Funktionen des Triptychons auf einen Bereich einzugrenzen oder als Errungenschaften der Moderne darzustellen. „*Die Zeit des Triptychons*“ ist keineswegs vorbei.⁷⁶⁹ Wenngleich säkularisierte Triptychen für andere Zwecke und Lokalitäten wie etwa Museen⁷⁷⁰ geschaffen wurden, impliziert dies keinen Bedeutungsverlust. Die profanen Triptychen der Moderne besitzen entgegen Lankheits Ansicht sehr wohl einen „Ort“ und eine „Funktion“.⁷⁷¹ Es hat eine andere Zeit begonnen, in der das Triptychon seinen Platz mit neuen Aufgaben gefunden hat. Die Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne* zeigte eindrucksvoll die mannigfaltigen Optionen und das Potential der Triptychen des 19., des 20. und des 21. Jahrhunderts. Der formalen und der inhaltlichen Gestaltung scheinen keine Grenzen gesetzt zu sein. Ein Ende dieser Kunstform, dieser profanen Altäre, ist – auch ohne Gott –⁷⁷² nicht in Sicht.

⁷⁶⁸ Vgl. Gebhard, Volker: Beckmann und Dix – Propheten einer deutschen Moderne?, in: Dix/Beckmann. Mythos Welt, hrsg. von Ulrike Lorenz [u.a.], Kat. Ausst., München 2013, S. 45ff; vgl. Peters: Dix, S. 165ff.

⁷⁶⁹ Vgl. Anm. 1.

⁷⁷⁰ Dem Museumswesen in der DDR kam im Kontext der Volksbildung des sozialistischen Menschen ein wichtiger Stellenwert zu. (Vgl. Treinen, Heiner: Was sucht der Besucher im Museum? Massenmediale Aspekte des Museumswesens, in: Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik, hrsg. von Gottfried Fliedl (Klagenfurter Beiträge zur Bildungswissenschaftlichen Forschung, Bd. 19), Klagenfurt 1988, S. 39).

Ferner zu den allgemeinen Aufgaben von Museen s. Hornig, Petra: Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum. Elitär versus demokratisch?, Wiesbaden 2001; s. Rese, Bernd: Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung, Bonn 1995.

⁷⁷¹ Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 84.

⁷⁷² Lankheit spricht in Bezug auf säkularisierte Triptychen von „*Altäre[n] ohne Gott*“. (Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, S. 84).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur/Quellen

AUS DEM BERICHT DES POLITBÜROS an die 3. Tagung des ZK der SED, Berichterstat-
ter: Genosse Erich Honecker, 19./20. November 1981, Berlin 1981

BECKMANN, MAX: Über meine Malerei, in: Max Beckmann. Die Realität der Träume in
den Bildern. Schriften und Gespräche 1911-1950, hrsg. von Rudolf Pillep, München
1990, S. 48-55

DE SAUSSURE, FERDINAND: Cours de linguistique générale, Paris 1975

DIE HEILIGE SCHRIFT des Alten und Neuen Testamentes, hrsg. von Vinzenz Hamp,
Josef Kürzinger und Meinard Stenzel, Augsburg ³³1993

LANKHEIT, KLAUS: Das Triptychon als Pathosformel (Abhandlungen der Heidelberger
Akademie der Wissenschaften, Bd. 4), Heidelberg 1959

MICHEL, KAREN/SCHOEL-GLASS, CHARLOTTE (Hrsg.): Aby Warburg. Tagebuch der
Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (Gesammelte Schriften, Abt. 7, Bd. 7),
Berlin 2001

NIETZSCHE, FRIEDRICH: Die Fröhliche Wissenschaft („La Gaya Scienza“) (Friedrich
Nietzsche, Gesammelte Werke, Bd. 12), München 1924

NIETZSCHE, FRIEDRICH: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-
1885), in: Colli, Giorgio/Montinari,azzino [u.a.]: Friedrich Nietzsche. Werke. Kriti-
sche Gesamtausgabe, Abt. 6, Bd. 1, Berlin 1968

NIETZSCHE, FRIEDRICH: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus,
in: Friedrich Nietzsche. Werke. Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessi-
mismus, in: Schlechta, Karl: Friedrich Nietzsche. Werke, Bd. 2, München ⁶1969 (Repr.
{Nachdr.} Frankfurt am Main ⁶1979)

NIETZSCHE, FRIEDRICH: Nachgelassene Fragmente 1887-1889, in: Colli, Gior-
gio/Montinari,azzino: Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe, Bd. 13, Mün-
chen [u.a.] ²1988

NORDEN, ALBERT: Fragen des Kampfes gegen den Imperialismus (Vorträge im Partei-
lehrjahr der SED 1971/1972), Berlin 1972

- OSTHOFF, HERMANN:** Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen. Akademische Rede zur Feier des Geburtsfestes des höchstseligen Grossherzogs Karl Friedrich, Heidelberg 1899
- PILLEP, RUDOLF** (Hrsg.): Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950, München 1990
- PROGRAMM DER SOZIALISTISCHEN EINHEITSPARTEI DEUTSCHLAND.** Proletarier aller Länder, vereinigt euch!, Berlin 1976
- RÜRUP, REINHARD:** Die Revolution von 1918/19 in der deutschen Geschichte. Vortrag vor dem Gesprächskreis Geschichte der Friedrich-Ebert-Stiftung in Bonn am 4. November 1993 (Gesprächskreis Geschichte, Heft 5), Bonn 1993
- SEMON, RICHARD:** Die Mneme. Als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens, Leipzig ³1911
- SCHMIDT, HANS-JÜRGEN** (Hrsg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption (Edition Suhrkamp, Bd. 646), Frankfurt am Main 1973
- SIEVKE, FRANZ G.** (Hrsg.): Aristoteles: Rhetorik, München 1980
- SIEPMANN, ECKHARD** (Hrsg.): Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte (Elefanten-Press), Berlin ⁷1992
- WARBURG, ABY:** Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 11-49
- WARBURG, ABY:** Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Perdita Ladwig, Martin Treml und Sigrid Weigel, Berlin 2010, S. 524-566
- WARBURG, ABY:** Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexico und Arizona, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Perdita Ladwig, Martin Treml und Sigrid Weigel, Berlin 2010, S. 508-523
- WARBURG, ABY:** Manet's Déjeuner sur l'Herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Perdita Ladwig, Martin Treml und Sigrid Weigel, Berlin 2010 S. 647-657

WARBURG, ABY: Dürer und die italienische Antike, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden²1980, S. 125-130

WARBURG, ABY: Mnemosyne Einleitung, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hrsg. von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 629-639

Sekundärliteratur

Ausstellungskataloge, Bildbände, Kataloge

ACKERMANN, MARION (Hrsg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne, Kat. Ausst., Stuttgart 2009

ACKERMANN, MARION: Sehnsucht nach Vollkommenheit. Spielarten des Triptychons im 20. und 21. Jahrhundert, in: Drei. Das Triptychon in der Moderne, hrsg. von Marion Ackermann, Kat. Ausst., Stuttgart 2009, S. 37-47

ARLT, PETER: Ikarus' Abschied und Willkommen. Zum mythologischen Hauptthema in der bildenden Kunst in der DDR, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 75-85

ARNDT, KARL: Mathis Neithart Gothart, genannt Grünewald, in seiner Epoche, in: Grünewald und seine Zeit, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Kat. Ausst., München [u.a.] 2007, S. 19-29

BEAUCAMP, EDUARD: Werner Tübke, in: Werner Tübke, hrsg. vom Kunstverein Coburg e.V., Kat. Ausst., Coburg 1993, o. S.

BEAUCAMP, EDUARD: Es bleibt alles so, wie es niemals war, in: Werner Tübke. Meisterblätter, hrsg. von Herwig Guratzsch, Kat. Ausst., München [u.a.] 2004, S. 9-27

BEAUCAMP, EDUARD: Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen, hrsg. von Eva Poll, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 12-16

BEAUCAMP, EDUARD: Die Mysterien des Schmerzes. Apokalypsen, Passionen und Auferstehungen im Werk Tübkes, in: Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kat. Ausst., Leipzig 2009, S. 40-47

- BEAUCAMP, EDUARD:** Volker Stelzmann: Wenn Künstler konspirieren, in: Volker Stelzmann. Konspirationen, hrsg. von Christiane Ladleif, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 11-17
- BÉGUERIE-DE PAEPE, PANTXIKA/LORENTZ, PHILIPPE:** Der Isenheimer Altar, in: Grünwald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick, hrsg. von Somogy éditions d'art, Kat. Ausst., Paris 2007, S. 67-73
- BEHREND, RAINER:** Stelzmans Suche nach der Wahrheit, in: Volker Stelzmann. 1967-1985. Werkverzeichnis der Gemälde und Grafik, hrsg. vom Ludwig-Institut für Kunst in der DDR, Kat. Ausst., Oberhausen 1985, S. 11-18
- BELGIN, TAYFUN (Hrsg.):** Aus Berlin. Pavel Feinsein, Johannes Grützke, Johannes Heisig, Lilli Hill, Torsten Holtz, Andreas Leißner, Bettina Moras, Heike Ruschmeyer, Michael Sowa, Volker Stelzmann, Kat. Ausst., Hagen 2012
- BERGIUS, HANNE:** Dix – Dionysos in der Kälte. Spuren von Mythen und Alten Meistern im Großstadt-Triptychon, in: Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Stuttgart 1991, S. 219-227
- BESTGEN, ULRIKE:** „Alter Adam“ und „neue Eva“, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 319-329
- BLUME, EUGEN/MÄRZ, ROLAND:** Re-Vision Kunst. Denkmäler und Sinnzeichen, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, hrsg. von Eugen Blume und Roland März, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 17-27
- BRAD, JOHANNA:** Zum Wiedererkennen und Weiterdenken. Werner Tübkes Flügelaltar in der St. Salvatoris-Kirche zu Clausthal-Zellerfeld, in: Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999, hrsg. von Gerd Lindner und Brigitte Tübke-Schellenberger, Kat. Ausst., Amsterdam [u.a.] 1999, S. 251-280
- BUNGE, MICHAEL:** Gedanken zu Willi Sitte, in: Im Spannungsfeld der Moderne. Zehn Maler aus Halle, hrsg. von Doris Litt und Katja Schneider, Kat. Ausst., Halle (Saale) 2004, S. 145-152
- ECKER, JÜRGEN:** Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991
- ECKMANN, SABINE:** Brüche und Kontinuitäten. Moderne deutsche Kunst zwischen „Drittem Reich“ und Kaltem Krieg, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen

1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 48-63

FEIST, PETER: Auf dem Weg zu einem neuen Realismus – Persönliche Bemerkungen, in: Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, hrsg. vom Ministerium für Kultur, Kat. Ausst., Berlin 1986, S. 10-13

FEMFERT, PETER: Vorwort, in: Volker Stelzmann. Stationen, hrsg. von Peter Femfert, Ulrich Krempel, Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2011, S. 5

GANDELMANN, CLAUDE: Max Beckmanns Triptychen und die Simultanbühne der 20er Jahre, in: Max Beckmann. Die Triptychen im Städel, hrsg. von Klaus Gallwitz, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 1981, S. 102-113

GARVERT, ULRIKE: Werner Tübke und die Verlässlichkeit der Diskontinuität, in: Mattheuer, Tübke, Triegel. Eine Frankfurter Privatsammlung, hrsg. vom Museum Giersch, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 101-125

GEBHARD, VOLKER: Beckmann und Dix – Propheten einer deutschen Moderne?, in: Dix/Beckmann. Mythos Welt, hrsg. von Ulrike Lorenz [u.a.], Kat. Ausst., München 2013, S. 42-52

GÜNTHER, ROLF: Cum Mortuis in Lingua Mortua. Eine Annäherung an das Werk von Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Gemälde. Zeichnungen, hrsg. von den Städtischen Sammlungen Freital, Kat. Ausst., Freital 2002, S. 9-11

HOFFMANN, DIETER: Volker Stelzmann in Berlin, in: Volker Stelzmann. Bilder 1986-1988, hrsg. von der Galerie Eva Poll, Kat. Ausst., Berlin 1988, S. 2-6

HOFFMANN, DIETER: Die Gänsehaut allgemeinen Entsetzens, in: Volker Stelzmann. Gemälde. Zeichnungen, hrsg. von den Städtischen Sammlungen Freital, Kat. Ausst., Freital 2002, S. 5-7

HOFMANN, WERNER: Aufstieg und Absturz, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, hrsg. von Eugen Blume und Roland März, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 33-43

HURTTIG, MARCUS ANDREW: Aby Warburgs Vortrag „Dürer und die italienische Antike“, in: Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, hrsg. von Marcus Andrew Hurrting und Thomas Ketelsen, Kat. Ausst., Hamburg 2011, S. 13-32

- HÜTT, WOLFGANG:** Vorbilder und Experimente (1972), in: Willi Sitte 1945-1982, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Kat. Ausst., Berlin 1982, S. 37-53
- HÜTT, WOLFGANG:** Über die Wirklichkeit der Geschichte und die Wirklichkeit der Bilder im Werk des Malers und Zeichners Willi Sitte, in: Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, hrsg. vom Ministerium für Kultur, Kat. Ausst., Berlin 1986, S. 14-19
- HÜTT, WOLFGANG:** Willi Sitte – Liebe, Leidenschaft und Vanitas, in: Willi Sitte – Liebe, Leidenschaft und Vanitas, hrsg. vom Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Kat. Ausst., Osnabrück 1988, S. 11-23
- HOFFMANN, DIETER:** Miscellen zu Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen, hrsg. von Eva Poll, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 30-36
- JACOBI, FRITZ:** Trauer als Widerspruch. Leidmetaphern der Kunst in der DDR, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, hrsg. von Eugen Blume und Roland März, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 61-71
- JACOBI, FRITZ/TSCHIRNER, MANFRED** (Hrsg.): Nationalgalerie Berlin. Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Kat. Ausst., Berlin 2003
- KAISER, PAUL:** Symbolrevolte im „Arbeiter- und Bauernstaat“. Gegenkulturelle Kunstprogramme in der DDR und die Rückkehr der Moderne, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 170-185
- KAISER, PAUL:** Bekenntniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 61-73
- KAISER, PAUL:** Die Aura der Schmelzer. Arbeiter- und Brigadebilder in der DDR – ein Bildmuster im Wandel, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 167-173
- KNUBBEN, THOMAS/OSTERWOLD, TILMANN** (Hrsg.): Otto Dix. Aquarelle der 20er Jahre, Kat. Ausst., Ravensburg [u.a.] 2002

- KREMPEL, ULRICH:** Vom Atelier aus die Welt besehen, in: Volker Stelzmann. Stationen, hrsg. von Peter Femfert, Ulrich Krempel, Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2011, S. 9-23
- KUNSTVEREIN HAMBURG (Hrsg.):** Willi Sitte. Gemälde und Zeichnungen 1950-1974, Kat. Ausst., Hamburg 1975
- LADLEIF, CHRISTIANE:** Die große Bühne „Leben“, in: Volker Stelzmann. Konspirationen, hrsg. von Christiane Ladleif, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 49-55
- LAMMEL, GISOLD (Hrsg.):** Keine Lust zuviel. Liebesbilder, Berlin ²1989
- LANG, LOTHAR:** Grund-Sätze zu Willi Sitte, in: Willi Sitte. Gemälde der sechziger Jahre. Zeichnungen. Druckgraphik, hrsg. von Lothar Lang und Hans-Peter Jakobson, Kat. Ausst., Burgk (Saale) 1981, S. 7-8
- LENSEN, JÜRGEN:** Wie dem Leben und dem Tod begegnen – Religiöse Bildspuren bei Werner Tübke, in: Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kat. Ausst., Leipzig 2009, S. 48-52
- LIESBROCK, HEINZ (Hrsg.):** Volker Stelzmann. Bilder 1985-1996, Berlin 1996
- LINDNER, GERD:** Zwischen den Zeiten. Wesenszüge und Entwicklung einer „Kunst der Kunst“ im Geiste des Manierismus, in: Werner Tübke. Faszination Mittelmeer, hrsg. von Gerd Lindner, Kat. Ausst., Bad Frankenhausen 2004, S. 57-78
- LINDNER, GERD:** Archetypik und Spiritualität. Zur Entstehung, Rezeption und Bildprogramm des Zellerfelder Flügelaltars von Werner Tübke, in: Der Zellerfelder Flügelaltar von Werner Tübke und seine Vorarbeiten, hrsg. von Hasso von Poser, Kat. Ausst., Bad Frankenhausen 2007, S. 21-98
- LITT, DORIT:** „Verfemte Formalisten“. Bilder aus Halle 1945-1963, in: Verfemte Formalisten. Kunst aus Halle (Saale) 1945 bis 1963, hrsg. von Dorit Litt und Matthias Rataiczky, Kat. Ausst., Halle (Saale) 1998, S. 11-31
- LÖFFLER, FRITZ:** Otto Dix – Der Krieg, in: Otto Dix – Der Krieg. Radierungen, Zeichnungen, hrsg. von Alfred Hagenlocher, Kat. Ausst., Albstadt 1977, S. 9-17
- LOHSE, EDUARD:** Der Flügelaltar in der Kirche St. Salvatoris in Clausthal-Zellerfeld. Seine Planung und Gestaltung, in: Der Zellerfelder Flügelaltar von Werner Tübke und seine Vorarbeiten, hrsg. von Hasso von Poser, Kat. Ausst., Bad Frankenhausen 2007, S. 15-19

- MCCLOSKEY, BARBARA:** Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher Realismus in der Stalin-Ära, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 104-117
- MEIBNER, GÜNTER:** Wie die Ringe eines Baumes ..., in: Werner Tübke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien, hrsg. vom Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Kat. Ausst., Berlin 1989, S. 13-25
- MERTMANN, ANGELIKA:** „Schichtwechsel“ – Bilder von Arbeitern und vom „Herrn Mittelmaß“, in: Willi Sitte. Schichtwechsel. Bilder von Arbeitern und vom „Herrn Mittelmaß“, hrsg. von Werner Kroker, Kat. Ausst. (Schriftenreihe aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, Nr. 52), Bochum 1992, S. 9-18
- METKEN, GÜNTER:** Bewegungs-Freiheit, Körpertheater, Zeichnungen als Vor-Bilder, in: Volker Stelzmann. Versuchsordnungen/Figurenbilder 1990-98, hrsg. von Herwig Guratzsch, Kat. Ausst., Leipzig 1999, S. 7-8
- MICHALSKI, ANNIKA:** Selbst als närrische Figur – Zur Inszenierung der Künstlerexistenz im Werk Werner Tübkes, in: Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag, hrsg. von Hans-Werner Schmidt, Kat. Ausst., Leipzig 2009, S. 30-39
- MINISTERIUM FÜR KULTUR (Hrsg.):** Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Ausst., Berlin 1986
- MOSEBACH, MARTIN:** Der politische Speisesaal. Werner Tübkes Zyklus „Die fünf Kontinente“ aus dem Hotel Astoria in Leipzig, in: Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999, hrsg. von Gerd Lindner und Brigitte Tübke-Schellenberger, Kat. Ausst., Amsterdam [u.a.] 1999, S. 9-22
- MÜHLBAUER, STEFANIE:** Das politische Bild „Der Mensch – Maß aller Dinge“, in: Werner Tübke. Die Skizzenbücher, hrsg. von Frank Zöllner, Kat. Ausst., Leipzig 2011, S. 38
- NEGENDANCK, RUTH:** Positionen, in: Positionen – Depositionen. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 10
- PESE, CLAUD:** Sitte vor Sitte, in: Sitte vor Sitte. Frühe Arbeiten 1949 bis 1962, hrsg. von Helmut Hagedorn, Kat. Ausst., Wittlich 1997, S. 5-10

- PESE, CLAUS:** „Mir fehlt der Sinn für historische Distanz.“. Werner Tübkes Lust auf Mittelalter, in: Werner Tübke. „Lust auf Mittelalter“. Gemälde und Druckgrafik, hrsg. vom Kunstverein Coburg e.V., Kat. Ausst., Coburg 2003, S. 7-9
- PESE, CLAUS:** Außenwelt: Masse Mensch, in: Positionen – Depositionen. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 13
- PESE, CLAUS:** Innenwelt: Räume, in: Positionen – Depositionen. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 9
- PESE, CLAUS:** Zwischenwelt: Porträts, in: Positionen – Depositionen. Volker Stelzmann. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik und Künstlerbücher, hrsg. von Ruth Negendanck und Claus Pese, Kat. Ausst., Coburg 2004, S. 11
- PETERS, URSULA/PRÜGEL, ROLAND:** Das Erbe des kritischen Realismus in Ost und West, in: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, Kat. Ausst., Köln 2009, S. 65-83
- RAUM, HERMANN:** Willi Sitte, in: Willi Sitte 1945-1982, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Kat. Ausst., Berlin 1982, S. 22-23
- REHBERG, KARL-SIEGBERT:** Apotheose des Schreckens. Leipziger Geschichtsbilder, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 259-271
- RONTE, DIETER:** Eine dialogische Konspiration, in: Volker Stelzmann. Konspirationen, hrsg. von Christiane Ladleif, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 79-80
- SCHIERZ, KAI UWE:** Neues vom Turmbau, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 361-369
- SCHIRMER, GISELA:** Gedanken zu Gemälden Willi Sittes, in: Deutsche Kunst und die Wende – Der Maler Willi Sitte. Gemälde und Lithographien aus den 60er Jahren bis heute, hrsg. von der Hochschule für Künste Bremen, Kat. Ausst., Bremen 2001, S. 6-11
- SCHMENGLER, DAGMAR:** „Dem Traum individueller Freiheit verpflichtet“ – George Grosz, in: Kollwitz, Beckmann, Dix, Grosz – Kriegszeit, hrsg. von der Staatsgalerie Stuttgart, Kat. Ausst., Tübingen 2011, S. 139-151

- SCHMIDT, JOHANN-KARL:** Zu Volker Stelzmann, in: Volker Stelzmann. Stationen, hrsg. von Peter Femfert, Ulrich Krempel, Johann-Karl Schmidt, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2011, S. 33-62
- SCHNEEDE, UWE M.:** Volker Stelzmann, in: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, hrsg. von ART das Kunstmagazin, Kat. Ausst., Hamburg 1982, S. 195-199
- SCHNEEDE, UWE M.:** Willi Sitte, in: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, hrsg. von ART das Kunstmagazin, Kat. Ausst., Hamburg 1982, S. 177-181
- SCHULZ-HOFFMANN, CARLA:** „Ein Besuch bei ihm war ein Besuch in einer Welt der Wirklichkeit, ohne daß auch nur im geringsten der Wirklichkeit des gegenständlichen Tages Erwähnung getan wäre“. Max Beckmanns Bildwelt in der Pinakothek der Moderne, in: Max Beckmann in der Pinakothek der Moderne, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Bestandskataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 4), Kat. Mus., München 2008, S. 11-35
- SCHWARZ, BIRGIT/SCHWARZ, MICHAEL VIKTOR:** Dix und Beckmann – Welterkenntnis versus Weltüberwindung, in: Dix/Beckmann. Mythos Welt, hrsg. von Ulrike Lorenz [u.a.], Kat. Ausst., München 2013, S. 10-21
- SEHRT, HANS-GEORG:** Was zählt, sind die Werke. Willi Sitte zum 90. Geburtstag, in: Willi Sitte. Frühe Werke 1950-1960, hrsg. von Rüdiger Hurrle, Kat. Ausst., Durbach 2001, S. 41-49
- SEHRT, HANS-GEORG:** Neubeginn – Suche – allmähliche Anerkennung 1947-1963/1964, in: Willi Sitte. 28. Februar 2006 – 85. Geburtstag, hrsg. von der Willi-Sitte-Galerie Merseburg, Kat. Ausst., Merseburg 2006, S. 7-9
- STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN (Hrsg.):** Künstleräußerungen zur Hommage. Willi Sitte, in: Künstler ehren Künstler. Die Hommage in der Kunst der DDR, Kat. Ausst., Berlin 1979
- STOLZENBURG, ANDREAS:** Zu den Figurenbildern Stelzmans, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen/Figurenbilder 1990-98, hrsg. von Herwig Guratzsch, Kat. Ausst., Leipzig 1999, S. 9-14
- ULLRICH, WOLFGANG:** Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jahrhundert, in: Drei. Das Triptychon in der Moderne, hrsg. von Marion Ackermann, Kat. Ausst., Stuttgart 2009, S. 15-23

VALENTIN, JOACHIM: Drei – Anfang der Vielheit. Philosophisches und religionswissenschaftliches Rauschen hinter dem Triptychon, in: Drei. Das Triptychon in der Moderne, hrsg. von Marion Ackermann, Kat. Ausst., Stuttgart 2009, S. 25-35

VANNI, MAURIZIO: Volker Stelzmann. Existentielle Einsamkeit, in: Volker Stelzmann. Versuchsanordnungen, hrsg. von Eva Poll, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2007, S. 52-57

VON BORMANN, BEATRICE: Mythen der Gegenwart – Beckmanns Konstruktion von „Wirklichkeit“, in: Dix/Beckmann. Mythos Welt, hrsg. von Ulrike Lorenz [u.a.], Kat. Ausst., München 2013, S. 22-31.

WEDEPOHL, CLAUDIA: Von der „Pathosformel“ zum „Gebärdensprachatlas“. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, in: Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, hrsg. von Marcus Andrew Hurrting und Thomas Ketelsen, Kat. Ausst., Hamburg 2011, S. 33-50

WEIBLER, SABINE: Interview mit Willi Sitte am 5. August 1982, in: Willi Sitte 1945-1982, hrsg. von der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Kat. Ausst., Berlin 1982, S. 122-123

SITTE, WILLI. Brief an Wieland Schmied (1980), in: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Wieland Schmied, Kat. Ausst., Stuttgart [u.a.] 1980, S. 290

ZÖLLNER, FRANK: Apokalypse und Erlösung. Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes, in: Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, hrsg. von Wolfgang Holler, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg, Kat. Ausst., Köln 2012, S. 273-283

Monographien, Mehrbändige Werke, Reihenveröffentlichungen

ASSMANN, ALEIDA: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999

AXTMANN, ALEXANDRA CARMEN: Studien zum Werk Harald Duwes (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin 2013

- BABURINA, NINA/ WASCHIK, KLAUS:** Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts, Bietigheim-Bissingen 2003
- BECKMANN, PETER** (Hrsg.): Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares, Stuttgart 1965
- BELTING, HANS:** Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne, München 1984
- BELTING, HANS/EICHBERGER, DAGMAR:** Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983
- BERGIUS, HANNE:** Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin 2000
- BLUM, SHIRLEY NEILSEN:** Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage (California Studies in the history of art, Bd. 13), Berkeley [u.a.] 1969
- BRAUN, JOSEPH:** Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924
- BURENS, PETER-CLAUS:** Die DDR und der „Prager Frühling“. Bedeutung und Auswirkungen der tschechoslowakischen Erneuerungsbewegung für die Innenpolitik der DDR im Jahr 1968 (Beiträge zur Politischen Wissenschaft, Bd. 41), Berlin 1981
- BÜRGER, PETER:** Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974
- CONZELMANN, OTTO:** Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983
- DE CHAPEAUROUGE, DONAT:** Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974
- DEICHGRÄBER, KARL:** Charis und Chariten. Grazie und Grazien, München 1971
- DIETZ, KARL-MARTIN:** Protagoras von Abdera. Untersuchungen zu seinem Denken (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Philologie, Heft 25), Bonn 1976
- EBERLE, MATTHIAS:** Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart [u.a.] 1989
- KÖHNE, ECKART:** Die Dioskuren in der griechischen Kunst. Von der Archaik bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse, Bd. 15), Hamburg 1998
- EICHBERGER, DAGMAR:** Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck, Wiesbaden 1987

- EISNER, WILL:** Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art, Wimmelbach 1995
- EMMRICH, IRMA:** Werner Tübke. Schöpfertum und Erbe. Eine Studie zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk des Künstlers, Berlin 1976
- FISCHER, FRIEDRICH WILHELM:** Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972
- FISCHER, STEFAN:** Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk, Köln 2009
- GÄRTNER, PETER:** Der Traum von der Imagination des Raumes. Zu den Raumvorstellungen auf einigen ausgewählten Triptychen Max Beckmanns, Weimar 1996
- GERTH, JULIA:** Wirklichkeit und Wahrnehmung. Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 8), Berlin 2010
- GILLEN, ECKHARD:** Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik, Köln 2005
- GILLEN, ECKHARD:** Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990 (Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 1012), Bonn 2009
- GOESCHEN, ULRIKE:** Vom Sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR (Zeitgeschichtliche Forschungen, Bd. 8), Berlin 2001
- GOMBRICH, ERNST H.:** Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie (Europäische Bibliothek, Bd. 12), Hamburg 1992
- GRAMATZKI, CHRISTIAN:** Der gotische Stollenschrank. Untersuchungen zu einem Möbeltypus des späten Mittelalters, Köln 1998
- GREBE, ANJA:** Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt 2006
- GREINER, BERND:** Krieg ohne Fronten. Die USA in Vietnam, Hamburg 2007
- GUTBROD, PHILIPP:** Otto Dix. Lebenskunst, Ostfildern 2009
- HARTLEB, RENATE:** Volker Stelzmann (Welt der Kunst), Berlin 1976
- HAWEL, PETER:** Die Pietà. Eine Blüte der Kunst, Würzburg 1985
- HIMMELMANN, BEATRIX:** Grundwissen Philosophie. Nietzsche, Leipzig 2006
- HOFFMEISTER, CHRISTINE:** Heinrich Vogeler. Die Komplexbilder, Bremen 1980
- HOHMANN, WERNER:** Heinrich Vogeler in der Sowjetunion 1931-1942. Daten – Fakten – Dokumente, Fischerhude 1987

- HOLLÄNDER, HANS:** Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk, Köln 1975
- HOLTZ, CHRISTINA:** Comics – ihre Bedeutung, München [u.a.] 1980
- HORNIG, PETRA:** Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum. Elitär versus demokratisch?, Wiesbaden 2001
- HÜTT, WOLFGANG:** Willi Sitte (Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin), Dresden 1972
- HÜTT, WOLFGANG:** Willi Sitte. Gemälde 1950-1994, Bönen 1994
- JACOBS, LYNN F.:** Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted, University Park, Pennsylvania 2012
- JOHANN, HORST THEODOR (Hrsg.):** Erziehung und Bildung in der heidnischen und christlichen Antike (Wege der Forschung, Bd. 377), Darmstadt 1976
- JÜRGENS-KIRCHHOFF, ANNEGRET:** Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 7), Lahn-Gießen 1978
- JÜRGENS-KIRCHHOFF, ANNEGRET:** Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993
- KÄMPFER, FRANK:** Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays (20th Century Imaginarium, Vol. I), Hamburg 1997
- KARCHER, EVA:** Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren (Kunstgeschichte, Form und Interesse, Bd. 7), Münster 1984
- KEIM, BARBARA:** Comics. Themen, Gattungen, Entwicklungen. Von der „Classical Period“ bis in die Gegenwart, Mainz 1992
- KERMER, WOLFGANG:** Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Düsseldorf 1967
- KERSTING, RUDOLF:** Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel [u.a.] 1989
- KÖNCZÖL, BARBARA:** Märtyrer des Sozialismus. Die SED und das Gedenken an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, Frankfurt am Main 2008
- KOTTE, ANDREAS:** Theatergeschichte. Eine Einführung, Köln [u.a.] 2013

- KUCHENBUCH, THOMAS:** Bild und Erzählung. Geschichten in Bildern. Vom frühen Comic Strip zum Fernsehfeature (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten), Münster 1992
- KUHIRT, ULLRICH:** Kunst in der DDR. 1945-1959 (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1), Leipzig 1982
- KUHIRT, ULLRICH:** Kunst in der DDR. 1960-1980 (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2), Leipzig 1983
- KURTZ, RUDOLF:** Expressionismus und Film (Filmwissenschaftliche Studientexte, Bd. 1), Berlin 1926 (Repr. {Nachdr.} Zürich 1965)
- LANG, LOTHAR:** Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1983
- LAU, MARIA:** Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog, Frankfurt am Main 2011
- LECALDANO, PAOLO (Hrsg.) [u.a.]:** Das Gesamtwerk von Hieronymus Bosch (Klassiker der Kunst), Luzern 1966
- MAHNE, NICOLE:** Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007, S. 54
- MARES, DAVID R./ ROJAS ARAVENA, FRANCISCO:** The United States and Chile. Coming in from the cold (Contemporary inter-American relations), New York [u.a.] 2001
- MARKSCHIES, CHRISTOPH:** Die Gnosis, München 2001
- MARQUARD, REINER:** Matthias Grünewald und die Reformation, Berlin 2009
- MEIBNER, GÜNTER:** Werner Tübke, Leipzig 1974
- MEIBNER, GÜNTER:** Werner Tübke. Leben und Werk, Leipzig 1989
- MERTENS, VERONIKA:** Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, Bd. 24), Wiesbaden 1994
- MEYER, LOTHAR:** Werner Tübkes Altar in der Zellerfelder St.-Salvatoris-Kirche, Clausthal-Zellerfeld²1998
- MEYER, LOTHAR:** Einführungen in Werner Tübkes Werk. Festschrift zum 70. Geburtstag des Leipziger Malers und Grafikers, Clausthal-Zellerfeld 1999
- MICHAEL, WOLFGANG F.:** Frühformen der deutschen Bühne (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 62), Berlin 1963
- MICKSCH, JÜRGEN:** Jugend und Freizeit in der DDR, Opladen 1972

- MIRSCH, BEATE CHRISTINE:** Anmut und Schönheit. Schadows Prinzessinnengruppe und ihre Stellung in der Skulptur des Klassizismus (Neue Forschungen zu deutschen Kunst, Bd. 2), Berlin 1998
- MÜLLER, REIMAR** (Hrsg.): Kulturgeschichte der Antike. 1. Griechenland (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, Bd. 6,1), Berlin 1976
- MÜLLER, VANESSA:** "How Botticellian!". Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus, Münster 2000
- NAUMANN, BERTHOLD:** Rationalität und Innerlichkeit. Strategien des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität im Werk von Hans Haacke, K. H. Hödicke, Matt Mullican und Werner Tübke, Weimar 1997
- NEUNER, ANTJE MARIA:** Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform (Europäische Hochschulschriften, Bd. 28), Frankfurt am Main [u.a.] 1994
- NICOLAISEN, JAN:** Das Museum der Künstler. Zeitgenössische Künstler über Alte Meister, Leipzig [u.a.] 2005
- PETERS, OLAF:** Otto Dix. Der unerschrockene Blick, Stuttgart 2013
- PILZ, WOLFGANG:** Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970
- RADEMACHER, HELLMUT:** Das deutsche Plakat. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1965
- RADDAY, KRISTINA:** Der Flügelaltar von Werner Tübke in der Kirche St. Salvatoris in Clausthal-Zellerfeld. Eine ikonologische Deutung, Clausthal-Zellerfeld 1998
- RESE, BERND:** Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung, Bonn 1995
- RIMMELE, MARIUS:** Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierung eines Bildträgers, München [u.a.] 2010
- SACHS, ANGELI:** Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR. Analysen (Aus Deutschlands Mitte, Bd. 27), Berlin 1994
- SAGER, PETER:** Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973

- SCHADE, KARL:** Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei, Weimar 2001
- SCHAUERTE, THOMAS:** Dürer. Das ferne Genie, Stuttgart 2012
- SCHEJA, GEORG:** Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald (Mathis Gothart Nithart), Köln 1969
- SCHILLER, GERTRUD:** Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Christi, Bd. 2, Gütersloh 1986
- SCHIRMER, GISELA:** Willi Sitte – Lidice. Historienbild und Kunstpolitik in der DDR, Berlin 2001
- SCHIRMER, GIESELA:** Willi Sitte. Farben und Folgen. Eine Autobiographie. Mit Skizzen und Zeichnungen des Künstlers, Leipzig 2003
- SCHNEIDER, JÖRG:** Religion in der Krise. Die bildenden Künstler Ludwig Meidner, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrungen vom Ersten Weltkrieg (Praktische Theologie und Kultur, Bd. 16), München 2005
- SCHNEIDER, WOLFGANG:** Apokalypse Vietnam. Das Buch zur Fernsehserie des MDR, Hamburg 2001
- SCHWARZ, BIRGIT:** Otto Dix. Großstadt, Frankfurt am Main [u.a.] 1993
- SCHWARZENBERG, ERKINGER:** Die Grazien, Bonn 1966
- SOBL, LESTER A. (Hrsg.):** Chile & Allende, New York 1974
- SPIELER, REINHARD:** Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, Köln 1998
- STEINMETZ, ANJA SIBYLLE:** Das Altarretabel in der Altniederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen Requisites im frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert, Weimar 1995
- THOMAS, KARIN:** Die Malerei in der DDR 1949-1979, Köln 1980
- THOMAS, KARIN:** Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002
- TITZE, HANS:** Triptychon. Einheit von Materie, Leben und Geist. Innsbruck 1988
- VON EINEN, HERBERT:** Zur Deutung des Heuwagentriptychons von Hieronymus Bosch (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Nr. 4), Göttingen 1975
- VON ERFFA, HANS MARTIN:** Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1, München 1989

- VON LIL, KIRA:** Otto Dix und der Erste Weltkrieg. Die Natur des Menschen in der Ausnahmesituation, Frankfurt am Main 1996
- WALDEN-AWODU, DAGMAR:** Geburt und Tod. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 48), Worms 1995
- WALTER, MICHAEL:** Die Freie Deutsche Jugend. Ihre Funktion im politischen System der DDR (Freiburger Schriften zur Politikwissenschaft, Bd. 7), Freiburg im Breisgau 1997
- WESCHER, HERTA:** Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln 1968
- WESCHER, HERTA:** Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln 1974
- WIEGMANN, ULRICH:** Pädagogik und Staatssicherheit: Schule und Jugend in der Erziehungsideologie und -praxis des DDR-Geheimdienstes, Berlin 2007
- WILL LAMMERT,** hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Dresden 1963
- WUTTKE, DIETER:** Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Bd. 2, (Saecula Spiritualia, Bd. 30), Baden-Baden 1996
- ZUMBUSCH, CORNELIA:** Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk (Studien aus dem Warburg Haus, Bd. 8), Berlin 2004

Aufsätze

- BEAUCAMP, EDUARD:** Arbeiter als Apostel. Beobachtungen zur Historienmalerei der DDR, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hrsg. von Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 423-432
- BEAUCAMP, EDUARD:** Die Macht der Erinnerung – Geschichtsphantasie und Geschichtsreflexion im Werk Werner Tübkes, in: Geschichte und bildende Kunst, hrsg. von Moshe Zuckermann (Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Bd. 34), Göttingen 2006, S. 293-308

- BELTING, HANS:** Max Beckmanns „Argonauten“. Das Triptychon als Schauspiel, in: Spieler, Reinhard: Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen, Köln 1998, S. 9-17
- BING, GERTRUD:** Aby Warburg. Vortrag (1958), in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 455-464
- BRENNER, DIETER:** Von den frühen Philosophen zu den Sophisten, in: Die Philosophie der Antike. Frühgriechische Philosophie, Bd. 1, hrsg. von Helmut Flashar, Dieter Brenner und Georg Rechenauer, Basel 2013, S. 949-970
- FEIST, PETER H.:** Geschichtsträume. Störbilder. Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik, in: Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert, hrsg. von Gabi Dolff-Bonekämper und Hiltrud Kier (Kunstgeschichte und Gegenwart), München [u.a.] 1996, S. 173-192
- KAES, ANTON:** Film in der Weimarer Republik, in: Geschichte des Deutschen Films, hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler, Stuttgart 1993, S. 39-100
- KAISER, PAUL:** Die Aura der Schmelzer. Zum Paradoxon einer destabilisierenden Stabilisierung am Beispiel der Arbeiterdarstellung in der bildenden Kunst in der DDR, in: Dauer durch Wandel. Institutionelle Ordnungen zwischen Verstetigung und Transformation, hrsg. von Stephan Müller, Gary S. Schaal und Claudia Tiersch, Köln [u.a.] 2002, S. 237-254
- KNAPE, JOACHIM:** Gibt es Pathosformeln?. Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg, in: Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Wolfgang Dickhut, Stefan Manns und Norbert Winkler (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, Bd. 5), Göttingen 2008, S. 115-137
- KNAPE, JOACHIM:** Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative, in: Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie, hrsg. von Cornelia Zumbusch, Berlin 2010, S. 25-44
- KOBER, RUDOLF/LINDNER, GERD:** Paradigma Grünewald. Zur Erbe-Rezeption in der bildenden Kunst der DDR, in: Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert, hrsg. von Thomas Ratzka und Brigitte Schad, Köln 2002, S. 32-43

- KORFF, GOTTFRIED:** Rote Fahnen und geballte Faust. Zur Symbolik der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung, hrsg. von Dietmar Petzina, Essen 1986, S. 27-60
- KROIS, JOHN MICHAEL:** Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium, in: Quel Corps?, hrsg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz, München 2002, S. 295-307
- LANWERD, SUSANNE:** Skulpturales Gedenken. Die „Tragende“ des Bildhauers Will Lammert, in: Die Sprache des Gedenkens. Zur Geschichte der Gedenkstätte Ravensbrück 1945-1995, hrsg. von Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit und Susanne Lanwerd (Brandenburgische Gedenkstätten, Bd. 11), Berlin 1999, S. 39-54
- LANWERD, SUSANNE:** Die Bildformel Pietà. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus, in: Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, hrsg. von Insa Eschebach, Sigrid Jacobeit und Silke Wenk, Frankfurt am Main 2002, S. 163-180
- MEYER, REINER:** » ... einen Strahl Grünewaldscher Kunst in unserer Zeit«. Eine Studie zur Grünewaldrezeption bei Max Beckmann, in: Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert, hrsg. von Thomas Ratzka und Brigitte Schad, Köln 2002, S. 44-50
- MÖHLE, VALERIE:** Déjà vu. Bildsysteme zum Klappen, in: Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, hrsg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, Berlin 2006, S. 55-73
- MÖHLE, VALERIE:** Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, hrsg. von David Ganz und Thomas Lentz (Kultbild, Bd. 1), Berlin 2004, S. 147-169
- MÜLLER, MATTHIAS:** Die Bildwerdung des Fürsten. Das Verhältnis von Realpräsenz und medialer Fiktion als Aufgabe symbolischer Kommunikation in den höfischen Bau- und Bildkünsten des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Symbolische Interaktion in der Residenzstadt des Spätmittelalters, hrsg. von Gerrit Deutschländer, Marc von der Höh und Andreas Ranft, Berlin 2013, S. 27-64

MÜLLER, MATTHIAS: Ordenslehre und Fürstenmemoria. Bildform und Bildkonzept der dominikanischen Altarretabel von Mittenwalde bei Berlin, in: Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation, hrsg. von Ernst Badstüber [u.a.], Berlin 2008, S. 348-362

MÜNZ-KOENEN, INGE: Großstadtbilder im filmischen Gedächtnis. Vom >Rausch der Bewegung< (1927) zum >Gefühl des Augenblicks< (2002), in: Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, hrsg. von Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literaturforschung Berlin), München 2005, S. 271-292

RIEGEL, KLAUS-GEORG: Der Marxismus-Leninismus als politische Religion, in: Totalitarismus und Politische Religionen. Konzepte des Diktaturvergleichs, Bd. 2, hrsg. von Hans Maier und Michael Schäfer (Politik- und Kommunikationswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft, Bd. 17), Paderborn [u.a.] 1997, S. 75-128

RATZKA, THOMAS: Dix, Grünewald und die Neue Sachlichkeit, in: Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert, hrsg. von Thomas Ratzka und Brigitte Schad, Köln 2002, S. 51-62

SABROW, MARTIN: Kollektive Erinnerung und kollektivierte Gedächtnis. Die Liebknecht-Luxemburg-Demonstration in der Gedenkkultur der DDR, in: Gedenken im Zwiespalt. Konfliktlinien europäischen Erinnerns, hrsg. von Alexandre Escudier [u.a.] (Genshagener Gespräche, Bd. 4), Göttingen 2001, S. 117-138

SAXL, FRITZ: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 419-431

SAXL, FRITZ: Warburgs Mnemosyne-Atlas, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 313-315

STREISAND, MARIANNE: Pathosformeln: Das Leiden im Rücken des Darstellers, in: Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, hrsg. von Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand (Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literaturforschung Berlin), München 2005, S. 153-180

SÜTTERLIN, CHRISTA: Gestus und Pathos. Zur Ritualisierung von Ausdrucksgebärden in der Kunst und einiges zu Warburgs >Pathos-Formel<, in: »Bilder – Sehen – Denken«. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen

Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach und Rainer Trotzke, Köln 2011, S. 349-382

THOMAS, RÜDIGER: Staatskultur und Kulturnation. Anspruch und Illusion einer „sozialistischen deutschen Nationalkultur“, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR. 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, hrsg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel, Köln 1996, S. 16-41

TREINEN, HEINER: Was sucht der Besucher im Museum? Massenmediale Aspekte des Museumswesens, in: Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik, hrsg. von Gottfried Fliedl (Klagenfurter Beiträge zur Bildungswissenschaftlichen Forschung, Bd. 19), Klagenfurt 1988, S. 24-41

WIND, EDGAR: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritalia, Bd. 1), Baden-Baden ²1980, S. 401-417

WOLF, NORBERT: Das Retabel aus Schloss Tirol im Kontext von Kult und politischer Propaganda, in: Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, hrsg. von Hartmut Krohm, Klaus Krüger und Matthias Weniger (Veröffentlichung der Beiträge des Internationalen Kolloquiums Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins (Berlin, 28., 29. Juni 1996)), Wiesbaden 2001, S. 111-124

ZIMMERMANN, REINER: Die Ausstellung und die Absage. Einführung zum Kolloquium „Politik und Kunst in der DDR – Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum“, in: Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum, hrsg. von G. Ulrich Großmann (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 24), Nürnberg 2003, S. 12-18

ZUMBUSCH, CORNELIA: Probleme mit dem Pathos. Zur Einleitung, in: Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie, hrsg. von Cornelia Zumbusch, Berlin 2010, S. 7-24

Hochschulschriften

ARNDT, MARIANNE: Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs. Studien zur Bildentwicklung, Phil. Diss., Bonn 1968

- BESTGEN, ULRIKE:** „Altäre ohne Gott“? Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende, Phil. Diss., Wuppertal 1991
- JAHNKE, UTE:** „o wy mich noch der sunen friren ...“. Mensch und Natur in der Renaissance am Beispiel der Stiche Albrecht Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ und „Melancholia“, Phil. Diss., Hannover 1987
- KLUCKERT, EHRENFRIED:** Die Erzählformen des Spätmittelalterlichen Simultanbildes, Phil. Diss., Tübingen 1974
- LIEBENWEIN-KRÄMER, RENATE:** Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Phil. Diss., Frankfurt am Main 1977
- SCHOLZ, ULRIKE:** Werner Tübkes Der Mensch – Maß aller Dinge. Ein ganz privates – staatliches Auftragswerk?, Magisterarbeit (unpubl.), Leipzig 2009
- THUR, NICOLE:** Die „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze“ I-III von Werner Tübke, Magisterarbeit (unpubl.), Leipzig 2009

Zeitschriften/Zeitungen

Bildende Kunst

- BERGANDER, RUDOLF** [u.a.]: Erlebnis und Vorbild – Otto Dix, in: Bildende Kunst, 11, 1966, S. 582-586
- FEIST, PETER:** Mensch, Ritter, Tod und Teufel. Zu einem neuen Bild von Willi Sitte, in: Bildende Kunst, 5, 1971, S. 252-253
- FEIST, PETER:** Von Vietnam bis Chile. Zu Willi Sittes neuem Triptychon, in: Bildende Kunst, 12, 1974, S. 594-597
- FRAENGER, WILHELM:** Dürers Gedächtnissäule für den Bauernkrieg, in: Bildende Kunst, 9, 1970, S. 498-500
- GRUNDIG, LEA:** Es ging um Wertmaßstäbe unserer sozialistischen Kunst. Zum neuen Charakter der Jury der V. Deutschen Kunstausstellung, in: Bildende Kunst, 12, 1962, S. 619-626

- HAMMER, JUTTA:** Zur Bildgattung des Triptychons: I, in: Bildende Kunst, 16, 1968, S. 540-544
- HAMMER, JUTTA:** Zur Bildgattung des Triptychons: II, in: Bildende Kunst, 17, 1969, S. 6-10
- HÜTT, WOLFGANG:** Entromantisierte Wirklichkeit. Ein Beitrag zur Diskussion um Willi Sittes Brigadebild, in: Bildende Kunst, 1, 1966, S. 46-47
- HÜTT, WOLFGANG:** Vom Historienbild zum historischen Sinnbild. Geschichtliches und Zeitgeschichtliches in Gemälden Willi Sittes, in: Bildende Kunst, 11, 1968, S. 569-572
- HÜTT, WOLFGANG:** Was ist das Ziel unserer Kunst? Gedanken zu einigen Werken der jüngsten Hallenser Bezirksausstellung, in: Bildende Kunst, 2, 1966, S. 67-72
- HÜTT, WOLFGANG:** Verhältnis und Beitrag Albrecht Dürers zur Kunst der Reformationszeit, in: Bildende Kunst, 5, 1971, S. 235-239
- KOBER, KARL MAX:** „Fruchtbarer Augenblick“ oder Ausweichen ins Deskriptive? Probleme des mehrteiligen Bildes, in: Bildende Kunst, 9, 1977, S. 423-427
- KUHIRT, ULLRICH:** Vom Bedeutungsträger zum Menschen. Zum Gemälde „Die Überlebenden“ von Willi Sitte, in: Bildende Kunst, 1, 1964, S. 19-22
- KÜHNE, LOTHAR:** Bemerkungen zu einer Kritik. Zur Kritik Hermann Meuches an den Triptychen von Willi Sitte, in: Bildende Kunst, 12, 1965, S. 662-663
- LÜDECKE, HEINZ:** Verwurzt in seiner revolutionären Zeit. Anmerkungen zum Isenheimer Altar, in: Bildende Kunst, 2, 1967, S. 81-87
- MEIBNER, GÜNTER:** Die Malerei auf der 9. Leipziger Bezirksausstellung, in: Bildende Kunst, 12, 1974, S. 575-581
- MEUCHE, HERMANN:** Einheit und Widerspruch. Zu Willi Sittes neuem Triptychon, in: Bildende Kunst, 2, 1965, S. 73-75
- MÖBIUS, FRIEDRICH:** Zu neuen Aspekten des künstlerischen Volksschaffens, in: Bildende Kunst, 10, 1970, S. 549-550
- MÖBIUS, FRIEDRICH:** Mittelalterliche Kunst als Erbe und wissenschaftlicher Auftrag, in: Bildende Kunst, 9, 1977, S. 457-458
- MÖBIUS, HELGA:** Dialog über Jahrhunderte hinweg. Zu Fragen der Beziehungen zwischen Renaissancekunst und Gegenwart, in: Bildende Kunst, 4, 1973, S. 159-163
- MOHRMANN, UTE:** Das künstlerische Volksschaffen in der DDR, in: Bildende Kunst, Heft 10, 1969, S. 523-527

- NETZKER, HELMUT:** Die Gestalt des Arbeiters – ein bildkünstlerisches Thema unserer Zeit, in: Bildende Kunst, 7, 1972, S. 332-335
- O. V.:** Die Erforschung und Aneignung des nationalen Erbes – unser Ziel, in: Bildende Kunst, 1, 1953, S. 15-22
- O. V.:** Künstler der Renaissance und die Bauernbewegung, in: Bildende Kunst, 9, 1970, S. 494-497
- PETERS, HERMANN:** Beziehung zum Erbe komplex betrachten, in: Bildende Kunst, 3, 1974, S. 112-116
- REINSCH, ROGER:** Der aktive Sebastian. Matthias Grünewald zum 450. Todestag. Ein Betrag zur Diskussion, in: Bildende Kunst, 10, 1978, S. 506-509
- SCHMIDT, JUTTA:** Auf dem Wege zum Sozialistischen Realismus. Zu den „Triptychen“ von Willi Sitte, in: Bildende Kunst, 1, 1962, S. 7-12
- SCHULZE, INGRID:** Zu Fragen der Grünewaldrezeption in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Bildende Kunst, 10, 1978, S. 501-505
- SCHULZE, INGRID:** Zur Problematik von Neuerertum und Erberezeption im Schaffen Willi Sittes, in: Bildende Kunst, 7, 1972, S. 340-344
- SITTE, WILLI:** Dialektische Sicht auf Gegenwart und Vergangenheit – Erlebnis Arbeiterklasse, in: Bildende Kunst, 4, 1976, S. 159-161
- SITTE, WILLI:** Zwiesprache mit Dürer und seinem Werk, in: Bildende Kunst, 5, 1971, S. 254
- STEPHANOWITZ, TRAUOGOTT:** Plädoyer für ein Historienbild, in: Bildende Kunst, 11, 1968, S. 563-668

Frankfurter Allgemeine Zeitung

- BEAUCAMP, EDUARD:** Mit Pontormo im Kopf und Dix im Herzen. Einer von denen, die in Leipzig die Teufel losließen: Der Maler Volker Stelzmann wird sechzig, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.11.2000
- BEAUCAMP, EDUARD:** Wider der Zensur der Funktionäre. Wie der Verwaltungsrat dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg Schaden zufügt: Der Fall Sitte und die Folgen für die deutsch-deutsche Kunst, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.01.2001

BEUCAMP, EDUARD: Werner Tübke ist tot, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.05.2004

BEUCAMP, EDUARD: Aufgewühltes Nachdenken. Ein Bilderzyklus zur jüdischen Passion aus der DDR, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.08.2007

BEUCAMP, EDUARD: Netzwerker und ihre Moral. Die Kunst der DDR wird zu Unrecht geschnitten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.06.2009

BEUCAMP, EDUARD: Vorwärts geträumt. Versteckte Seiten eines Malers: Tübkes Tagebücher, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.05.2010

Sonstige

AURICH, E.: „Die FDJ – Helfer und Kampfesreserve der Partei“, in: Einheit, 41, 1986, S. 154-160

KELLER, JEAN JOSEPH: Dschungel. Für J. C. Zu Volker Stelzmann, in: Graphische Kunst, 2004, S. 8-13

LIESBROCK, HEINZ: Das Imaginäre Museum der Gegenwart XII., in: Das Kunstwerk, 40, 4/5, 1987, S. 116-119

DRAEGER, WOLFHART: Vier Künstler aus der DDR. Werner Tübke. „Ich habe die maximale Reisegeschwindigkeit erreicht“, in: du. Die Zeitschrift für Kunst und Kultur, 9, 1987, S. 38-47, S. 105-106

FEHL, PHILIPP (Rez.): Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 4), Heidelberg 1959, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 20, 1961/1962, S. 218-219

KESSLER, CHARLES S.: Max Beckmann's Departure. The Modern Artist as Heroic Prophet, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 14, 1955, S. 206-117

METKEN, GÜNTER: Pathosformel in dreifacher Ausfertigung. Von der Wiederkehr des Triptychons in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Das Münster, 47, 1994, S. 135-142

MICHEL, PETER: Zeitsprünge – und ein Kontinuum. Gedanken zum Politischen im Werk Willi Sittes, in: Das Sitte-Verbot. Katalog (k)einer Ausstellung. Zum 80. Geburtstag Willi Sittes. Texte. Bilder. Dokumente, hrsg. von Horst Kolodziej und Wolfgang

Richter, in: Icarus. Zeitschrift für soziale Theorie und Menschenrechte. Sonderheft, 21, 2001/1, S. 23-32

MÖLLER, HEINO R.: Der Zellerfelder Altar von Werner Tübke. Über Missverständnisse und über die Intelligenz des Gemachten, in: Das Münster, 67, 2014, S. 64-75

O. V.: Atelierbesuch bei Willi Sitte, in: Freiheit, Halle (Saale), 27.07.1960

PORT, ULRICH: „Katharsis des Leidens“. Aby Warburgs „Pathosformeln“ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft, 1999, S. 5-42

SCHIRMER, GISELA: Umdeutung christlicher Motive im Dienst der Gesellschaftskritik bei Willi Sitte, in: Kunst und Politik, 14, 1999, S. 69-84

SCHIRMER, GISELA: Zum Selbstverständnis eines sogenannten „Staatskünstlers“ der DDR, in: Das Sitte-Verbot. Katalog (k)einer Ausstellung. Zum 80. Geburtstag Willi Sittes. Texte. Bilder. Dokumente, hrsg. von Horst Kolodziej und Wolfgang Richter, in: Icarus. Zeitschrift für soziale Theorie und Menschenrechte. Sonderheft, 21, 2001/1, S. 7-22

SCHIRMER, GISELA: Zur Rezeption Willi Sittes in der Bundesrepublik, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 16, 2014, S. 115-127

SCHUBERT, DIETRICH: Otto Dix – Das Triptychon „Der Krieg“ 1929-1932, in: Heidelberger Jahrbücher, 48, 2004, S. 311-331

VOGELER, HEINRICH: Erfahrungen eines Malers, in: Das Wort, 6, 1938, S. 84-94

WEINKE, INGE: Bildaussage und Bilderlebnis ein Widerspruch? Neue Bilder von Willi Sitte in der Berliner Kunstpreisausstellung der FDGB, in: Sonntag, 10.11.1963

ZÖLLNER, FRANK: Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera“, S. 1-29, in: <http://archiv.ub.-uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/174/> (erstmalig publiziert in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, 1997, S. 131-157 und 357-366)

Audio-Quellen

DIX, OTTO: „Ich folge lieber meinem Dämon“, Originaltonaufnahmen hrsg. von Robert Eikmeyer und Thomas Knoeffel, Hessischer Rundfunk 1969

MORITZ, REINER E.: Willi Sitte. Zwischen Pathos und Partei, Arthaus Musik GmbH 1991

MORITZ, REINER E.: Werner Tübke. A film by Reiner E. Moritz, Arthaus Musik GmbH 1991

Nachschlagewerke und Lexika

DER NEUE PAULY. Altertum, Bd. 9, hrsg. von Hubert Cancik [u.a.], Stuttgart [u.a.] 2000

DER NEUE PAULY. Enzyklopädie der Antike, Supplemente, Bd. 5, hrsg. von Hubert Cancik [u.a.], Stuttgart [u.a.] 2008

DUDEN. Das Fremdwörterbuch, Bd. 5, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Mannheim [u.a.] ⁶1997

Internet

http://www.lidice-memorial.cz/to2000_de.aspx [13.11.2012]

<http://www.welt-sichten.org/artikel/1212/neues-lumumba-denkmal> [07.04.2014]

<http://kreuzer-leipzig.de/2011/02/01/ein-denkmal-und-seine-geschichte/> [07.04.2014]

Abbildungen

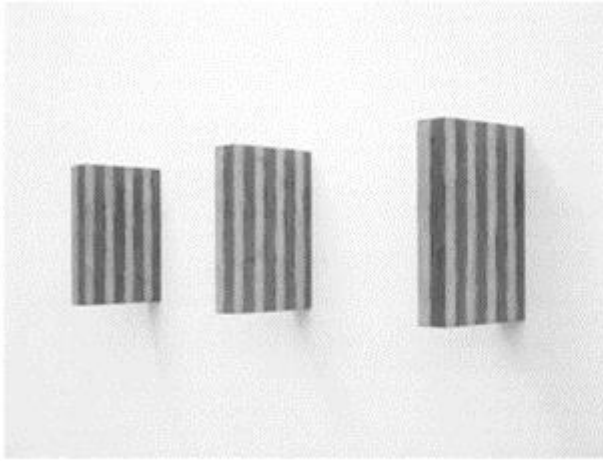


Abb. 1 Sean Scully, Floating Painting Munich Triptych (1996), Städtische Galerie in Lenbachhaus (München)



Abb. 2 Pablo Wendel, Cardiac Cathedral (2008), Video-installation, Besitz des Künstlers



Abb. 3 Willi Sitte, Kampf der Thälmannbrigade in Spanien (1958), Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (Dresden)



Abb. 4 Willi Sitte, Lidice (1959), verschollen



Abb. 5a Werner Tübke, Der Mensch – Maß aller Dinge (1975), 1. Fassung, Sammlung Ludwig (Aachen)



Abb. 5b Werner Tübke, Der Mensch – Maß aller Dinge (1975), 2. Fassung, Deutsches Historisches Museum (Berlin)



Abb. 6a Werner Tübke, Zellerfelder Altar, Außenansicht (1997), St. Salvatoris-Kirche (Clausthal-Zellerfeld)



Abb. 6b Werner Tübke, Zellerfelder Altar, Innenansicht (1997), St. Salvatoris-Kirche (Clausthal-Zellerfeld)



Abb. 7 Rogier van der Weyden, Bladelin Altar (1450-1455), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Berlin)



Abb. 8 Rogier van der Weyden, Marien-Altar, gen. Miraflores-Altar (1435), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Berlin)



Abb. 9 Rogier van der Weyden, Johannes-Altar (1453-1455), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Berlin)



Abb. 10 Aby Warburg, Der Bilderatlas *Mnemosyne* (1929), Tafel 46



Abb. 10a Aby Warburg, Der Bilderatlas *Mnemosyne*, Tafel 46, 11^B (Relief mit Lastenträgerin)



Abb. 10b Aby Warburg, Der Bilderatlas *Mnemosyne*, Tafel 46, 6^A u. 6^B (Domenico Ghirlandaio, Geburt Johannes des Täufers (1486), Santa Maria Novella (Florenz), u. Ausschnittskopie)



Abb. 11 Aby Warburg, Der Bilderatlas
Mnemosyne (1929), Tafel 6



Abb. 11a Aby Warburg,
Der Bilderatlas
Mnemosyne, Tafel 6, 13
(Tanzende Mänaden,
Relief am Grabaltar der
Vibia Pythia
(um 80-100 n. Chr.))



Abb. 11b Aby Warburg, Der
Bilderatlas *Mnemosyne*, Tafel 6,
14^A u. 14^B (Achilles auf Skyros,
Umzeichnung eines römischen
Sarkophags (Gesamtansicht, um
250-260 n. Chr.) und Achilles
und die Töchter des Lykomedes
(Ausschnitt))



Abb. 12 Eduard Manet, Das Frühstück im Grünen (1863), Musée d'Orsay (Paris)



Abb. 13 Marcantonio Raimondi, Das Urteil des Paris (um 1515), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Berlin)



Abb. 14a, Abb. 14b Aby Warburg, Der Bilderatlas *Mnemosyne*, Tafel 25, 12¹ und 12² (Abb. 14a Tanzende Mänade, Umzeichnung eines Ausschnitts eines neoattischen Reliefs (um 120-140 n. Chr.), nach Kallimachos (Ende 5. Jh. v. Chr.); Abb. 14b Bertoldo di Giovanni, Maria Magdalena (Ausschnitt), Bronzerelief (1485-1490))



Abb. 15 Aby Warburg, Der Bilderatlas *Menemosyne* (1929), Tafel 25, 8³ u. 8⁴ (Agostino di Duccio, Pfeilerrelief, Musen und freie Künste, Philosophie und Euterpe (1447-1454))



Abb. 16 Aby Warburg, Der Bilderatlas *Mnemosyne* (1929) Tafel 6, 4 (Tanzende Mänade, Neoattisches Relief (Ende 2. Jh. v. Chr.), nach Kallimachos (Ende 5. Jh. v. Chr.))



Abb. 17 Albrecht Dürer, Der Tod des Orpheus (1494), Kupferstichkabinett, Kunsthalle (Hamburg)



Abb. 18 Aby Warburg, Der Bilderatlas *Mnemosyne* (1929), Tafel 5, 11 (Tod des Pentheus (45-79 n. Chr.), Fresko, Casa di Vettii (Pompeji))



Abb. 19 Hrabanus Maurus,
Ludwig der Fromme (um 840)
Vatikanische Bibliothek (Rom)



Abb. 20 Konsul Stilicho, Gemahlin und
Kind (Diptychon, um 400), Domschatz
(Monza)



Abb. 21 Aby Warburg, *Der Bilderatlas
Mnemosyne* (1929), Tafel 4, 6^A (Urteil
des Paris, Römisches Sarkophagrelief
(um 180-200 n. Chr.), Villa Medici
(Rom))



Abb. 22 Sandro Botticelli, Frühling (1482), Uffizien (Florenz)



Abb. 23 Edward Burne-Jones, Garten der Hesperiden (1870-73), Kunsthalle (Hamburg)

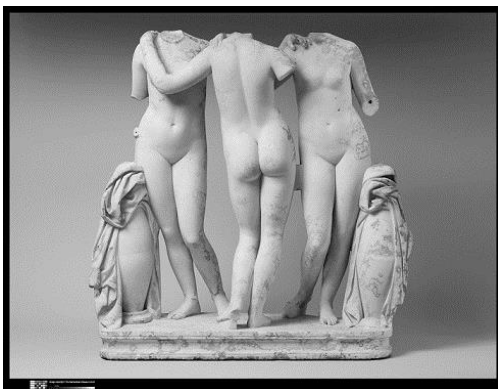


Abb. 24 Die Drei Grazien (2. Jh. n. Chr.), Metropolitan Museum of Art (New York)



Abb. 25 Will Lammert,
Pietà von Ravensbrück
(1957), Staatliche
Museen zu Berlin,
Nationalgalerie (Berlin)



Abb. 26 Anonym, Pietà,
gen. Pietà Krivak (1390-
1400), Pfarramt (Olmütz)



Abb. 27 Heimtragung des
Meleager, Relief (Ausschnitt,
2. Jh. n. Chr.), Metropolitan
Museum of Art (New York)



Abb. 28 Anselm Feuerbach, Die Amazonenschlacht, (1873),
Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg)



Abb. 29 Amazonomachie (420 v. Chr.), Friesplatte (Nr. 537),
British Museum (London)



Abb. 30 Johann Friedrich
Schadow, Luise und Friederike
von Preußen (1795/1797),
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie (Berlin)



Abb. 31 Statuengruppe von
San Ildefonso (5. Jh. v. Chr.),
Prado (Madrid)



Abb. 32 Willi Sitte, Memento Stalingrad (1961),
Staatliches Museum (Schwerin)



Abb. 33 Willi Sitte, Arbeitertriptychon (1960), Archiv der Willi-Sitte-Stiftung
(Merseburg)



Abb. 34 Willi Sitte, Brigade Heinicke (1963/64), Standort nicht eindeutig ermittelbar



Abb. 35 Willi Sitte, Arbeitspause (1959), Museum der Bildenden Künste (Leipzig)



Abb. 36 Willi Sitte, Montagearbeiter (1958), Standort nicht eindeutig ermittelbar



Abb. 37 Willi Sitte, Liebe (1971),
Stiftung Moritzburg,
Kunstmuseum des Landes
Sachsen-Anhalt (Halle)



Abb. 38 Willi Sitte, Unsere Jugend (1962), Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum
des Landes Sachsen-Anhalt (Halle)



Abb. 39 Willi Sitte, Rufer I
(1959), Willi Sitte Galerie
(Merseburg)



Abb. 40 Willi Sitte, Rufer II
(1964), Privatsammlung



Abb. 41 Willi Sitte, Höllensterz in Vietnam (1966/67), Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt (Halle)



Abb. 42 Willi Sitte, Son My (1970), Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt (Halle)



Abb. 43 Otto Dix, Kriegstriptychon (1929-1932), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister



Abb. 44 Willi Sitte, Leuna 1921 (1965/66), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Berlin)



Abb. 45 Peter Paul Rubens, Der Höllensturz der Verdammten (1621), Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek (München)



Abb. 46 Willi Sitte, Die Überlebenden (1963), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister (Dresden)



Abb. 47 Willi Sitte, Bergung - Hochwasserkatastrophe am Po (1954), Willi Sitte Galerie (Merseburg)



Abb. 48 Willi Sitte, Rufende Frauen, Studie zu Lidice (1957), Willi Sitte Galerie (Merseburg)



Abb. 49 Willi Sitte, Entwurfsstudie zu Lidice V (1957), Privatsammlung



Abb. 50 Willi Sitte, Kompositionsentwurf zu Lidice (1957), Willi Sitte Galerie (Merseburg)



Abb. 51 Willi Sitte, Massaker II, Studie zu Lidice (1959), Willi Sitte Galerie (Merseburg)



Abb. 52 Meister E.S., Die betende Maria in ihrem Gemach (1467), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Berlin)



Abb. 53 Lucas Cranach, Die drei Kurfürsten von Sachsen: Friedrich der Weise, Johann der Beständige, Johann Friedrich der Großmütige (1532), Kunsthalle (Hamburg)

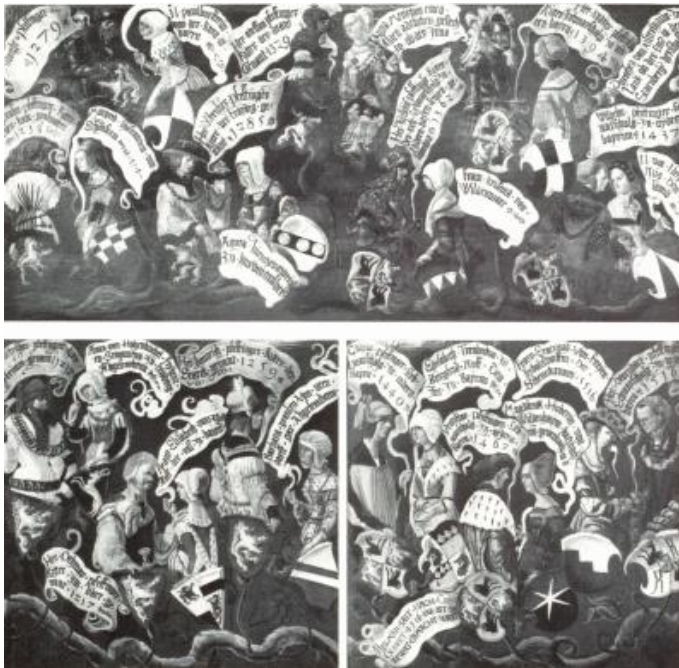


Abb. 54 Meister von Mühldorf Stammbaum der Pfeffinger, Mitteltafel und Seitentafeln (1516), Bayerisches Nationalmuseum (München)

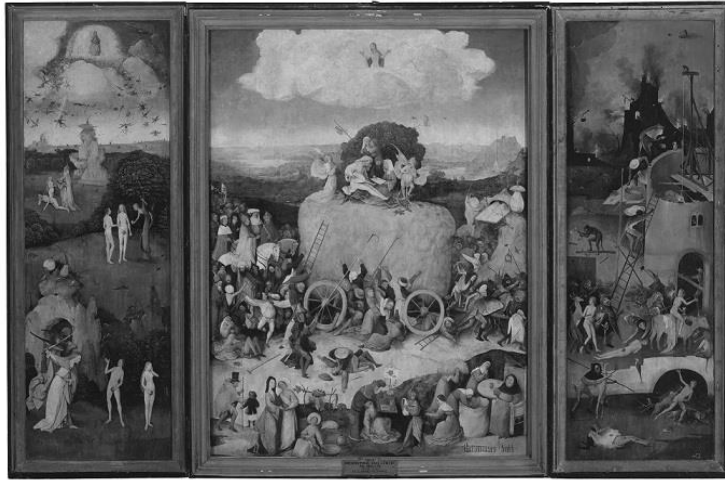


Abb. 55 Hieronymus Bosch, Heuwagen-Triptychon (um 1490), Prado (Madrid)



Abb. 56 Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste (1480-1490), Prado (Madrid)

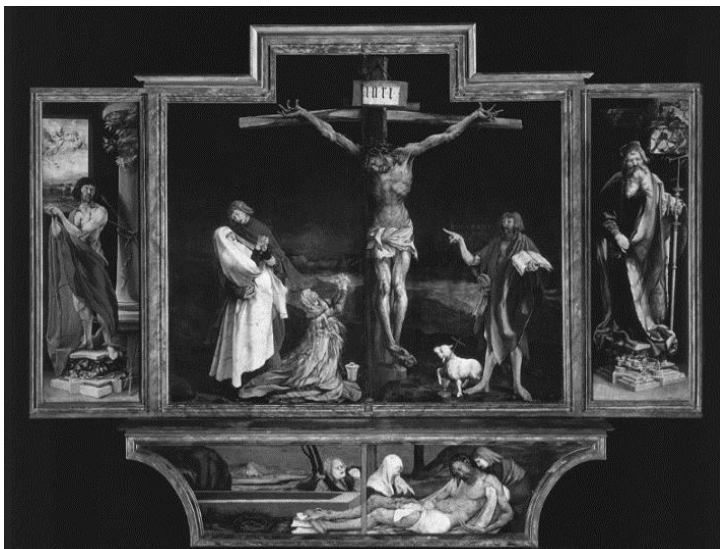


Abb. 57 Matthias Grünewald, Der Isenheimer Altar, geschlossener Zustand (um 1528), Unterlinden-Museum (Colmar)



Abb. 58 Willi Sitte, Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit (1973/74), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister (Dresden)



Abb. 59 Willi Sitte, Sie wollten nur Lesen und Schreiben lehren (1985/86), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Berlin)



Abb. 60 Willi Sitte, Mensch, Ritter, Tod und Teufel (1969/70),
Galerie Junge Kunst (Frankfurt an der Oder)



Abb. 61 Albrecht Dürer, Ritter, Tod
und Teufel (1513), Staatliche Museen
zu Berlin, Kupferstichkabinett (Berlin)



Abb. 62 Otto Dix, Großstadt-Triptychon (1927-1928), Kunstmuseum
(Stuttgart)



Abb. 63 Hans Memling, Turiner Passion (um 1470),
Galleria Sabauda (Turin)

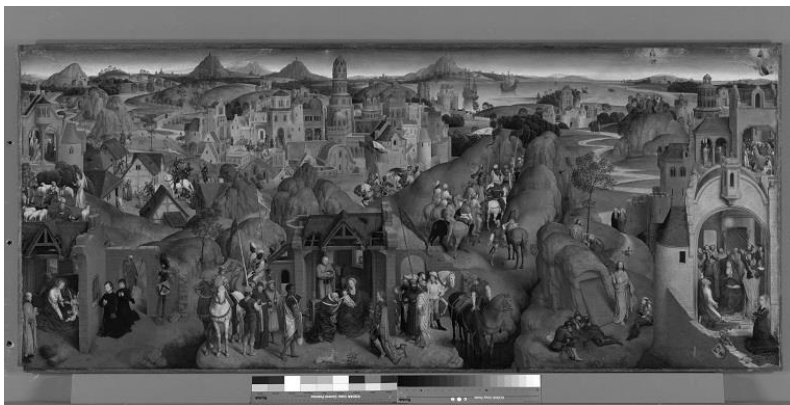


Abb. 64 Hans Memling, Die sieben Freuden Mariens
(um 1480), Bayerische Staatsgemäldesammlungen –
Alte Pinakothek (München)

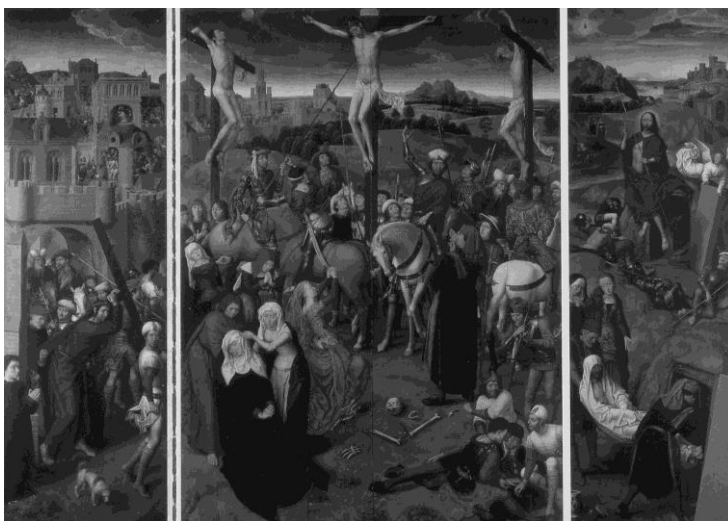


Abb. 65 Hans Memling, Passionsaltar, sog.
Greverade-Altar (1491), Sankt-Annem-Museum (Lübeck)

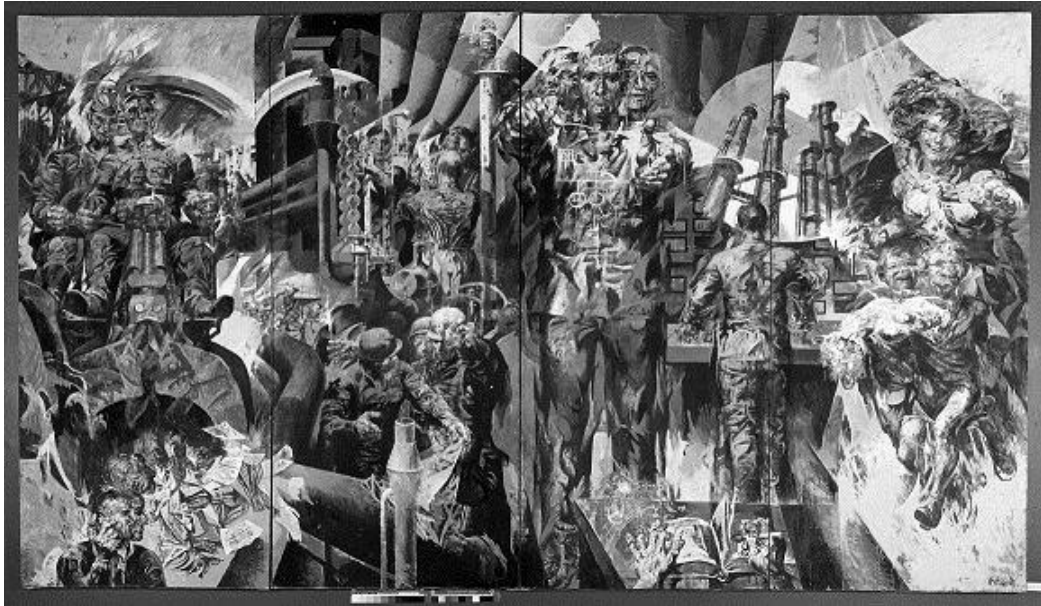


Abb. 66 Willi Sitte, Leuna 1969 (1968/69), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Berlin)



Abb. 67 Heinrich Vogeler, Karelien und Murmansk (1926), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Berlin)



Abb. 68 Dimitri Ivanovic Melinkov, Oktober 1917 – Der Riese Kapital stürzt unter dem Druck der Arbeitermassen (1917)



Abb. 69 Aleksandr Rodschenko: Film-Blick (Plakat, 1924), Museum of Modern Art (New York)



Abb. 70 Auszug aus dem Comic-Roman *Signale aus einer anderen Welt* (1980)



Abb. 71 Auszug aus einer *Spirit-Geschichte* (1949)



Abb. 72 Max Beckmann, Karneval (1942/43), University of Iowa Museum of Art (Iowa City)



Abb. 73 Max Beckmann, Argonauten (1949/50), National Gallery of Art (Washington)

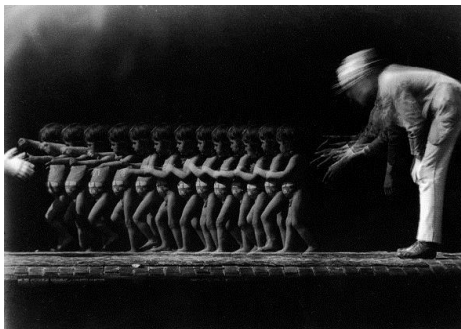


Abb. 74 Étienne-Jules Marey, Reiter (1884), Collection Cinémathèque française (Paris)



Abb. 75a Werner Tübke, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1918-1945, I (Novemberrevolution), (1961), Museum der Bildenden Künste (Leipzig)



Abb. 75b Werner Tübke, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1918-1945, II (Inflation, Hamburger Arbeiteraufstand, Niederschlagung Kapp-Putsch), (1961), Museum der Bildenden Künste (Leipzig)

Abb. 75c Werner Tübke, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1918-1945, III (Reichtagsbrand, KPD-Demonstration, Bücherverbrennung), (1961), Museum der Bildenden Künste (Leipzig); s. Prometheus-Bildarchiv, Abbildung konnte nicht publiziert werden



Abb. 75d Werner Tübke, Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1918-1945, IV (Konzentrationslager, Stalingrad, Eroberung Berlins), (1961), Museum der Bildenden Künste (Leipzig)



Abb. 76a Werner Tübke, Zyklus der fünf Kontinente, Asien (1958), Panorama Museum (Bad Frankenhausen)



Abb. 76b Werner Tübke, Zyklus der fünf Kontinente, Europa (1958), Panorama Museum (Bad Frankenhausen)



Abb. 76c Werner Tübke, Zyklus der fünf Kontinente, Afrika (1958), Panorama Museum (Bad Frankenhausen)



Abb. 76d Werner Tübke, Zyklus der fünf Kontinente, Amerika (1958), Panorama Museum (Bad Frankenhausen)



Abb. 76e Werner Tübke, Zyklus der fünf Kontinente, Australien (1958), Panorama Museum (Bad Frankenhausen)



Abb. 77a Werner Tübke, Studie zur Geschichte der deutschen Arbeiter-Bewegung (1960)



Abb. 77b Werner Tübke, Studie zur Geschichte der deutschen Arbeiter-Bewegung (1961)

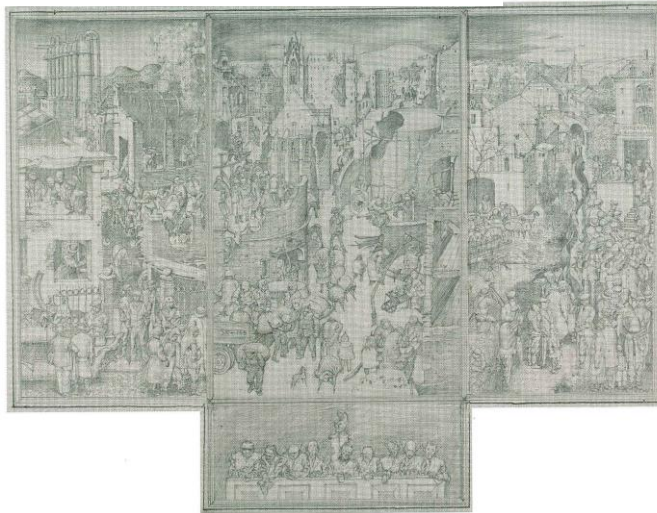


Abb. 77c Werner Tübke, Studie zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung (1961)



Abb. 78 Werner Tübke, Frühbürgerliche Revolution in Deutschland (Detail), (1976-87), Panorama Museum (Bad Frankenhausen)

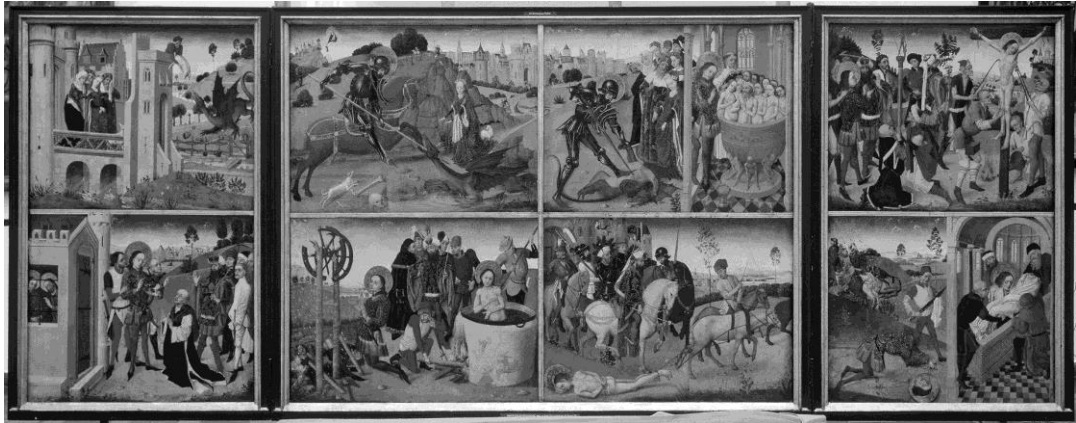


Abb. 79 Meister der Georgslegende, Georgslegende (um 1460), Wallraf-Richartz-Museum (Köln)



Abb. 80 Werner Tübke, Skizze zu Lebenserinnerung des Dr. jur. Schulze (grünes Skizzenbuch, II, 8., 1963-66, unveröffentlicht)



Abb. 81 Werner Tübke, Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III (1965), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Berlin)



Abb. 82 Werner Tübke, Arbeiterklasse und Intelligenz, Ausschnitt (1971), Privatbesitz



Abb. 83 Werner Tübke, Sizilianischer Großgrundbesitzer mit Marionetten (1972), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister (Dresden)



Abb. 84 Werner Tübke, Familienbild in sizilianischer Marionettenausrüstung (1977), Tübke Stiftung (Leipzig)



Abb. 85 Max Beckmann, Schauspieler (1941/42), Fogg Art Museum (Harvard Universität, Cambridge)



Abb. 86 Max Beckmann, Abfahrt (1932-35), The Museum of Modern Art (New York)



Abb. 87 Volker Stelzmann, Demonstration II (1974/75), Ludwig Institut für Kunst der DDR (Oberhausen)

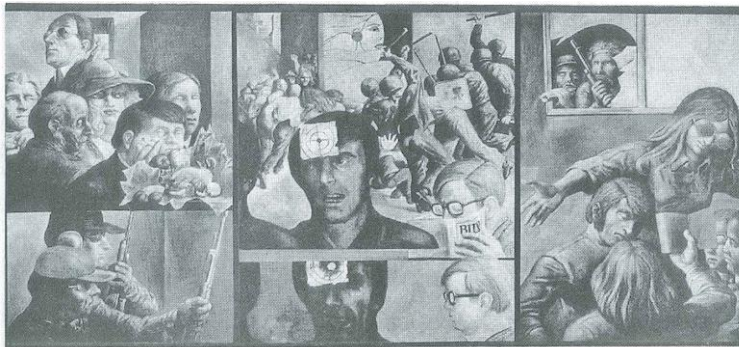


Abb. 88 Volker Stelzmann, Demonstration I (1973), Museum der Bildenden Künste (Leipzig)

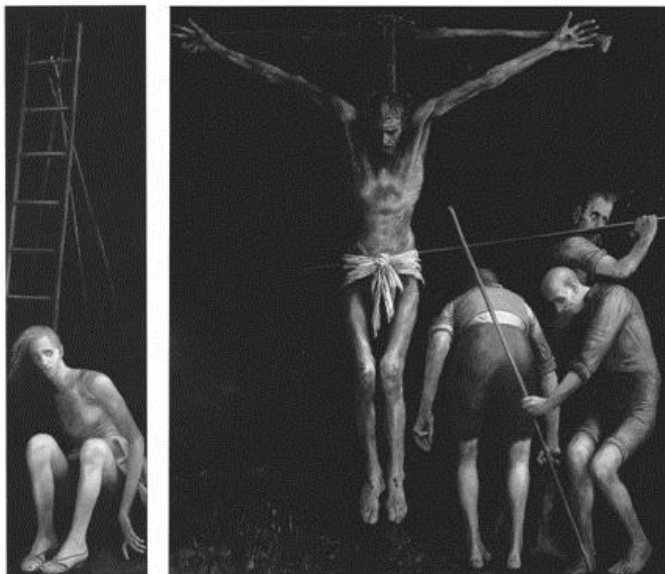


Abb. 89 Volker Stelzmann, Kreuzigung (1987), Sankt Ewald (Wuppertal)

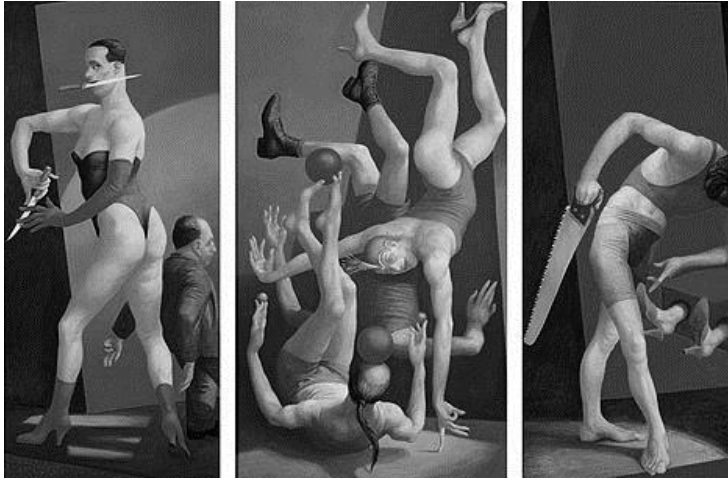


Abb. 90 Volker Stelzmann, Variété (1995/96), Standort nicht eindeutig ermittelbar



Abb. 91 Volker Stelzmann, Station (2010), Standort nicht eindeutig ermittelbar

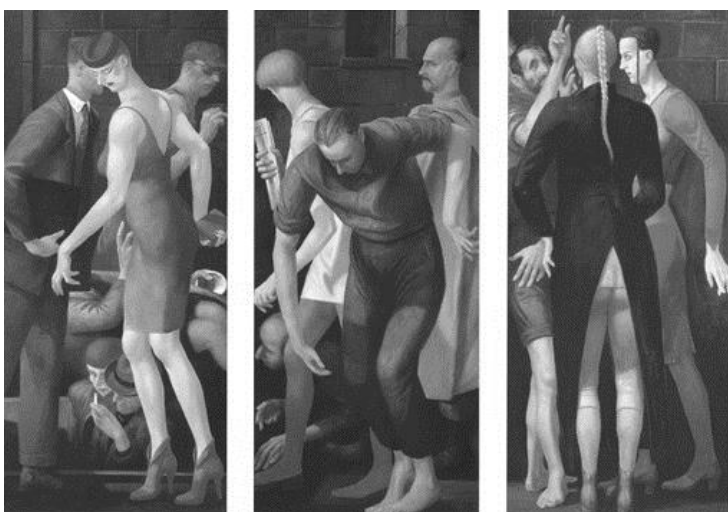


Abb. 92 Volker Stelzmann, Passage (1993/94), Standort nicht eindeutig ermittelbar



Abb. 93 Volker Stelzmann, Sinken (1990/91), Standort nicht eindeutig ermittelbar

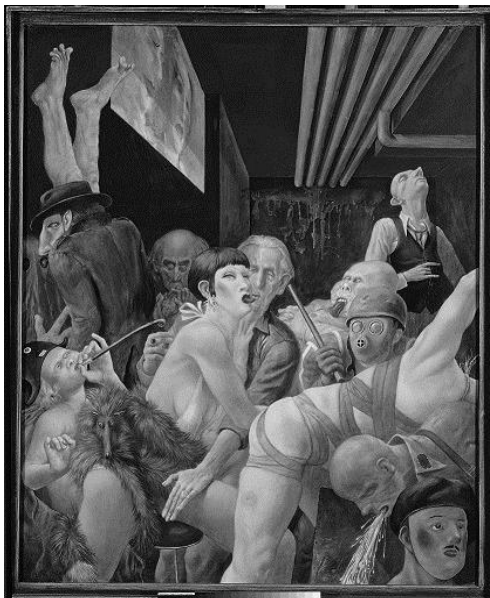


Abb. 94 Volker Stelzmann, Bunkerkarneval (1976), Staatliche Museum zu Berlin, Nationalgalerie (Berlin)

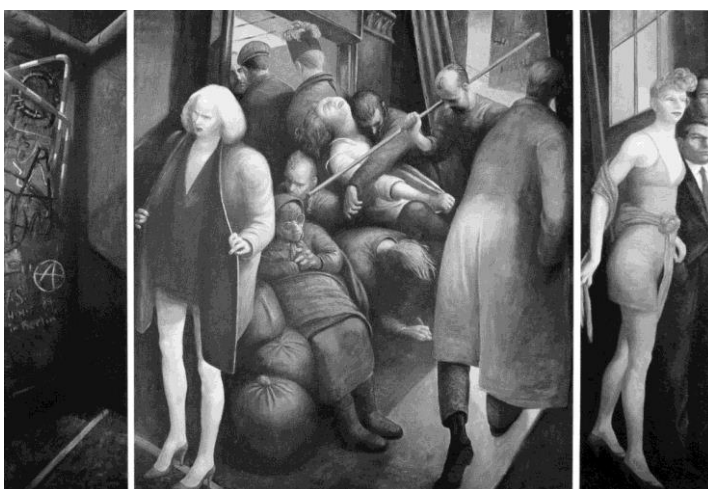


Abb. 95 Volker Stelzmann, Berliner Nacht (1989), Landesbank Berlin (Berlin)

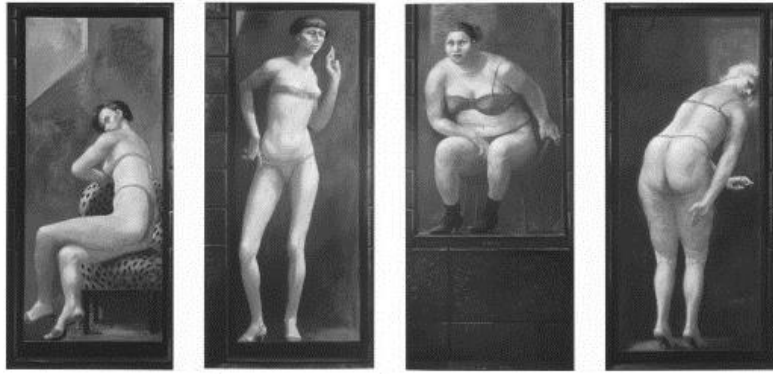


Abb. 96 Volker Stelzmann, Damen in Amsterdam (1989),
Galerie KK (Essen)



Abb. 97 Volker Stelzmann,
Karneval I (1976), Standort
nicht eindeutig ermittelbar



Abb. 98 Volker Stelzmann, Amokläufer
(1978), Staatliches Lindenau-Museum
(Altenburg)

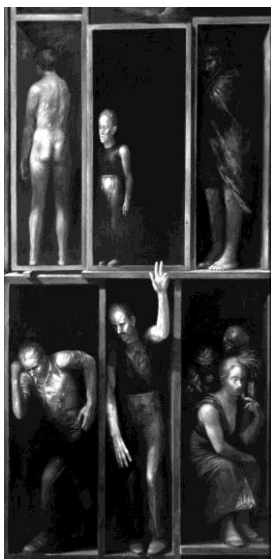


Abb. 99 Volker Stelzmann, Gehäuse (1983),
Sammlung Ludwig, Ludwig Forum für
Internationale Kunst (Aachen)



Abb. 100 Max Beckmann,
Kreuzabnahme (1917), The
Museum of Modern Art
(New York)



Abb. 101 Fritz Cremer, Buchenwald-Gruppe
(1958), Gedenkstätte Buchenwald (Weimar)



Abb. 102 Robert Campin, Mérode-Altar (1425-1430), The Metropolitan
Museum of Art (New York)

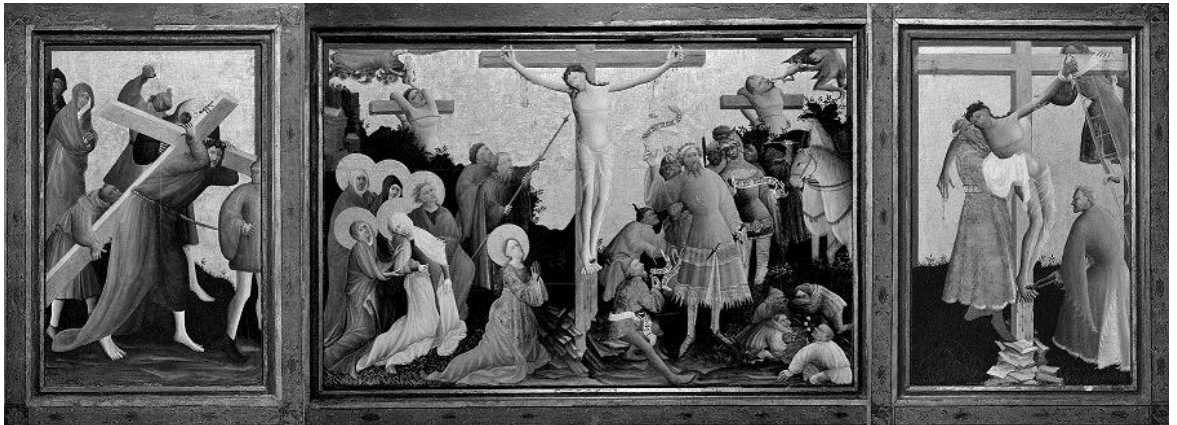


Abb. 103 Meister des Berswordt-Altars, Berswordt-Altar (nach 1400),
Marienkirche (Dortmund)



Abb. 104 Meister des Kalkarer Marienmordes, Kalkarer Marienmordtriptychon
(vor 1480), Nikolaikirche (Kalkar)

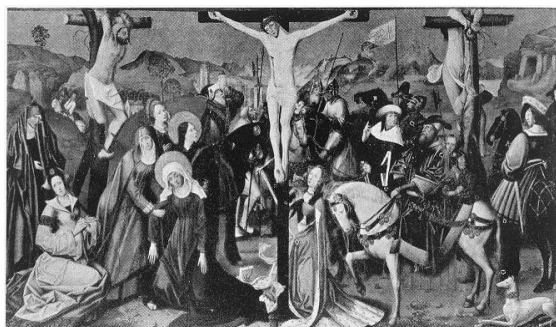


Abb. 105a Pierre de Mares,
Kreuzigungsaltar, Mitteltafel (1517),
Wallraf-Richartz-Museum (Köln)

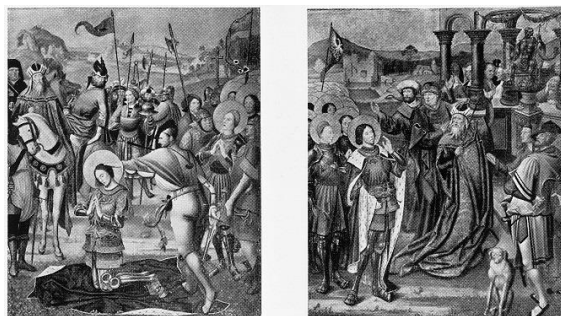


Abb. 105b Pierre de Mares,
Kreuzigungsaltar, Seitentafeln (1517),
Wallraf-Richartz-Museum (Köln)

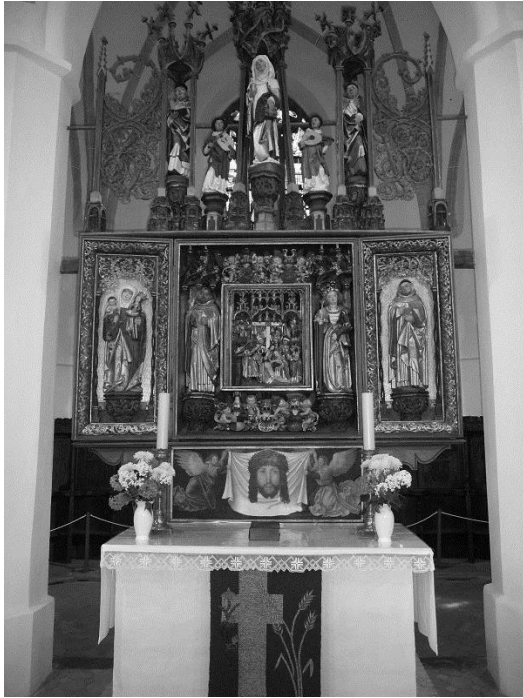


Abb. 106 Altaretabel (spätgotisch),
Moritzkirche (Mittenwalde)

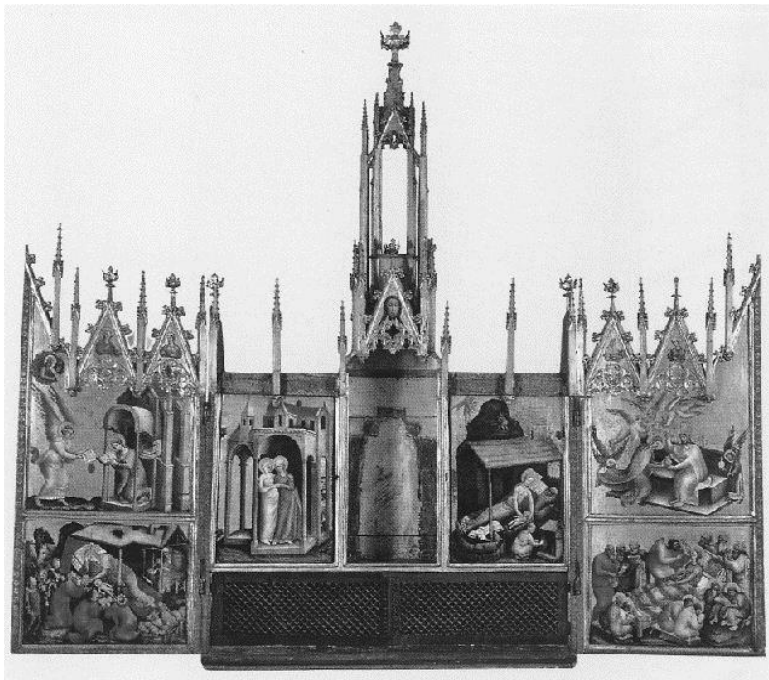


Abb. 107 Altar aus Schloss Tirol (um 1370),
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Innsbruck)

Abbildungsverzeichnis

Copyright VG Bild-Kunst, Bonn 2015:

Abb. 1, Abb. 3, Abb. 4, Abb. 5a-b, Abb. 6a-b, Abb. 25, Abb. 32, Abb. 33, Abb. 34, Abb. 35, Abb. 36, Abb. 37, Abb. 38, Abb. 39, Abb. 40, Abb. 41, Abb. 42, Abb. 43, Abb. 44, Abb. 46, Abb. 47, Abb. 48, Abb. 49, Abb. 50, Abb. 51, Abb. 58, Abb. 59, Abb. 60, Abb. 62, Abb. 66, Abb. 69, Abb. 69, Abb. 72, Abb. 73, Abb. 75a-d, Abb. 76a-e, Abb. 77a-c, Abb. 78, Abb. 80, Abb. 81, Abb. 82, Abb. 83, Abb. 84, Abb. 85, Abb. 86, Abb. 87, Abb. 88, Abb. 89, Abb. 90, Abb. 91, Abb. 92, Abb. 93, Abb. 94, Abb. 95, Abb. 96, Abb. 97, Abb. 98, Abb. 99, Abb. 100, Abb. 101

Copyright und Fotonachweis bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte:

Abb. 12 (bpk / RMN – Grand Palais / Benoît Touchard / Mathieu Rabeau), Abb. 19 (bpk), Abb. 20 (bpk), Abb. 24 (bpk / The Metropolitan Museum of Art), Abb. 57 (bpk / Jochen Remmer), Abb. 63 (bpk / Alinari Archives / Magliani, Mauro for Alinari), Abb. 68 (bpk), Abb. 74 (bpk / adoc-photos), Abb. 102 (bpk / The Metropolitan Museum of Art)

Copyright und Fotonachweis The Warburg Institute: Abb. 10, Abb. 11, 11a, 11b, Abb. 14a, Abb. 14b, Abb. 16, Abb. 18, Abb. 21

Copyright Brigitte Tübke-Schellenberger: Abb. 77a-c, Abb. 80

Copyright und Fotonachweis Abb. 1: Sean Scully Studio

Fotonachweis Abb. 3: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: 1958

Fotonachweis Abb. 5a: Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; Museums für Moderne Kunst - Stiftung Ludwig, Wien, Aufnahme: Anne Gold

Fotonachweis Abb. 5b: Deutsches Historisches Museum, Berlin

Copyright und Fotonachweis Abb. 7: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Jörg P. Anders

Copyright und Fotonachweis Abb. 8, Abb. 9: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Volker-H. Schneider

Copyright und Fotonachweis Abb. 17: Hamburger Kunsthalle/bpk, Christoph Irrgang

Copyright und Fotonachweis Abb. 22: Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico

Copyright und Fotonachweis Abb. 23: Hamburger Kunsthalle/bpk, Elke Walford

Fotonachweis Abb. 25: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, bpk/SMB

Copyright und Fotonachweis Abb. 26: Archdiocesan Museum Olomouc, Markéta Ondrusková

Copyright und Fotonachweis Abb. 27: Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Musei Capitolini

Copyright und Fotonachweis Abb. 28: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 2054

Copyright und Fotonachweis Abb. 29: The British Museum Images, Image ID 00540054001

Copyright und Fotonachweis Abb. 30: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Andres Kilger

Fotonachweis Abb. 32: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Rudolph Kramer, 1963

Fotonachweis Abb. 33, Abb. 39, Abb. 48, Abb. 50, Abb. 51: Willi-Sitte-Stiftung Merseburg

Fotonachweis Abb. 38, Abb. 42: Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Aufnahme: Klaus E. Göltz

Fotonachweis Abb. 40: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: 1964

Fotonachweis Abb. 41: Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Aufnahme: Reinhard Hentze

Fotonachweis Abb. 43: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: André Rous, 1987

Fotonachweis Abb. 44: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, bpk/Klaus Göken
Copyright und Fotonachweis Abb. 45, Abb. 64: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 320, Inv.-Nr. WAF 668
Copyright und Fotonachweis Abb. 53: Hamburger Kunsthalle/bpk, Elke Walford
Copyright und Fotonachweis Abb. 54: Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. R 584

Copyright und Fotonachweis Abb. 31, Abb. 55, Abb. 56: Museo del Prado

Fotonachweis Abb. 46: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Bernd Walther, 1977

Fotonachweis Abb. 47: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Hermann Großmann, 1958

Fotonachweis Abb. 58: Fotonachweis Abb. 43: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Regine Richter, Martin Würker, 1982

Fotonachweis Abb. 59: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, bpk/Andres Kilger

Fotonachweis Abb. 60: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Asmus Steuerlein, 1972

Fotonachweis Abb. 62: Kunstmuseum Stuttgart
Copyright und Fotonachweis Abb. 65: St. Annen-Museum/Fotoarchiv der Hansestadt Lübeck

Fotonachweis Abb. 66: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, bpk/Klaus Göken
Copyright und Fotonachweis Abb. 67: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, bpk/Klaus Göken

Fotonachweis Abb. 75a: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Rolf Heselbarth, 1976

Fotonachweis Abb. 75b: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Rolf Heselbarth, 1976

Fotonachweis Abb. 75d: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Rolf Heselbarth, 1976

Fotonachweis Abb. 76a-e: Panorama Museum Bad Frankenhausen, Aufnahme: Roland Dreßler

Fotonachweis Abb. 78: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Martin Würker, 1983
Copyright und Fotonachweis Abb. 79: Rheinisches Bildarchiv Köln, www.rheinisches-bildarchiv.de, rba_c002399

Fotonachweis Abb. 81: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, bpk/Klaus Göken

Fotonachweis Abb. 82: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Rolf Heselbarth, 1976

Fotonachweis Abb. 87: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) / Deutsche Fotothek / Aufnahme: Martin Würker, 1977

Fotonachweis Abb. 94: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,
 bpk/Jörg P. Anders
 Fotonachweis Abb. 99: Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
 Fotonachweis Abb. 101: Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora,
 Aufnahme: Ernst Schäfer
 Copyright und Fotonachweis Abb. 103: Evangelische St. Mariengemeinde Dortmund,
 Dietrich Fischer
 Copyright und Fotonachweis Abb. 104: Bistum Münster, Alois van Doornick, Kalkar
 Copyright und Fotonachweis Abb. 105a-b: Rheinisches Bildarchiv Köln,
 www.rheinisches-bildarchiv.de, rba_195403, rba_195405
 Copyright und Fotonachweis Abb. 106: Evangelische Kirchengemeinde Mittenwalde,
 Christoph Kurz
 Copyright Abb. 107: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Bildnachweise: Abb. 2: Ackermann, Marion (Hrsg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne, Kat. Ausst., Stuttgart 2009, S. 275; Abb. 13: HUB, Institut für Kunst- und Bildgeschichte (Altbestand), S. 259, Abb. V. 18; Abb. 17: Anzelewsky, Fedja: Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart 1980, S. 54; Abb. 34: Ministerium für Kultur (Hrsg.): Willi Sitte. Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Ausst., Berlin 1986, S. 108-109; Abb. 35: Ausst. Kat. Willi Sitte 1945-1982, S. 185; Abb. 36: Kunsthalle Rostock (Hrsg.): Willi Sitte. Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Kat. Mus., Rostock 1971; Abb. 37: Lammel, Gisold (Hrsg.): Keine Lust zuviel. Liebesbilder, Berlin ²1989, Abb. 54; Abb. 40: Schirmer, Gisela: Willi Sitte – Lidice. Historienbild und Kunstpolitik in der DDR, Berlin 2001, S. 102, Abb. 20; Abb. 49: Schirmer, Gisela: Willi Sitte – Lidice. Historienbild und Kunstpolitik in der DDR, Berlin 2001, S. 76, Abb. 69; Abb. 52: Nicolaisen, Jan: Einige Beobachtungen zur „Privatisierung“ des gedruckten Bildes im 15. Jahrhundert. Publikum und Gebrauch des Kupferstichs, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, hrsg. von Frank Matthias Kammel, Kat. Ausst., Nürnberg 2000, Abb. 10; Abb. 61: Dückers, Alexander (Hrsg.): Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, Akademie-Verlag Berlin 1994, S. 116, Abb. III. 36; Abb. 69: Wolter, Bettina-Martine (Hrsg.): Die große Utopie. Die Russische Avantgarde 1915-1932, Kat. Ausst., Bern 1992, o.S.; Abb. 70: Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art, Wimmelbach 1995, S. 77; Abb. 71: Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art, Wimmelbach 1995, S. 38; Abb. 72: Petri, Susanne/Schmidt, Hans-Werner (Hrsg.): Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht, Kat. Ausst., Ostfildern 2012, S. 42; Abb. 73: Barron, Stephanie (Hrsg.): Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, Kat. Ausst. München 1997, S. 66, Abb. 45; Abb. 77a-c: Beaucamp, Eduard/Michalski, Annika/Zöllner, Frank (Hrsg.): Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle. Tübke Stiftung Leipzig (Leipziger Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Kat. Ausst., Leipzig 2009, S. 87, Abb. 45, S. 89, Abb. 46, S. 91, Abb. 48; Abb. 80: Tübke, Werner: Grünes Skizzenbuch II, 8., 1963-66, unveröffentlicht; Abb. 83: Blume, Eugen/März, Roland (Hrsg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Kat. Ausst., Berlin 2003, Kat. Nr. 157; Abb. 84: Michalski, Annika/Zöllner, Frank: Tübke Stiftung Leipzig Bestandskatalog der Gemälde (Leipziger Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3), Leipzig 2008, S. 59; Abb. 85: Diaarchiv des Instituts für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; Abb. 86: Schulz-Hoffmann, Carla/Weiss, Judith C. (Hrsg.): Max Beckmann. Retrospektive, Kat. Ausst., München 1984, S. 40, Abb. 27; Abb. 88: Axtmann, Alexandra Carmen: Studien zum Werk Harald Duwes (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin 2013, S. 336, Abb. 67; Abb. 89: Liesbrock, Heinz (Hrsg.): Volker Stelzmann. Bilder 1985-1996, Berlin 1996, o. S.; Abb. 90: Liesbrock, Heinz (Hrsg.): Volker Stelzmann. Bilder 1985-1996, Berlin 1996, o. S.; Abb. 91: Femfert, Peter [u.a.] (Hrsg.): Volker Stelzmann. Stationen, Kat. Ausst., Frankfurt am Main 2011, S. 6-7; Abb. 92: Liesbrock, Heinz (Hrsg.): Volker Stelzmann. Bilder 1985-1996, Berlin 1996, o. S.; Abb. 93: Ladleif, Christiane (Hrsg.): Volker Stelzmann. Konspirationen, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 34-37; Abb. 95: Liesbrock, Heinz (Hrsg.): Volker Stelzmann. Bilder 1985-1996, Berlin 1996, o. S.; Abb. 96: Städtische Sammlungen Freital (Hrsg.): Volker Stelzmann. Gemälde, Kat. Ausst., Freital 2002, S. 18-19; Abb. 97: Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen (Hrsg.); Volker Stelzmann 1967-1985. Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Kat. Ausst., Oberhausen 1985, S. 59; Abb. 98: Ladleif, Christiane (Hrsg.): Volker Stelzmann. Konspirationen, Kat. Ausst., Bremen 2009, S. 13; Abb. 100: Bosch-Abele, Susanne: Kreuzabnahme, Berlin 2005, S.191

Zusammenfassung

Das Triptychon als Pathosformel in der Moderne? Nicht ohne Grund wurde der Titel dieser Forschungsarbeit mit einem Fragezeichen versehen. Unterschiedliche dem Triptychon anhaftende Stigmata galt es in der vorliegenden Dissertation nachzugehen und sie auf ihre Berechtigung zu prüfen; eines davon war das der *Pathosformel*. Diese von Warburg geprägte und seit Lankheits Beitrag mit dem Triptychon in Verbindung stehende Bezeichnung findet in der Sekundärliteratur oftmals Anklang. Lankheits Begründungen für die Verwendung des Begriffs lassen sich mit den Beschreibungen und den Definitionen Warburgs schwer in Einklang bringen. Die Übertragung der *Pathosformel* auf das Triptychon erscheint vor diesem Hintergrund unpassend, Lankheits Argumente sind wenig überzeugend. Von einer weiteren Verwendung dieser Titulierung in Bezug auf das Triptychon wurde daher abgesehen.

Aber auch der These von einer pauschalen Sakralisierung des Inhalts durch die Bildform muss mit Vorsicht begegnet werden. Die Analyse der Mehrtafelbilder von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke hat Gegenteiliges bewiesen. Der Wille nach einer Betonung, Erhöhung und Steigerung der Aussageabsicht geht nicht zwangsläufig mit einer Intention nach Sakralisierung einher. Dieses Bestreben nach unterschiedlich stark ausgeprägter Aufwertung profaner Bildinhalte ist allerdings entgegen der Meinung einiger Kunsthistoriker nicht per se bei allen Triptychen als ursächliches und prioritäres Motiv für einen Rückgriff zu konstatieren. Nur eine genaue Analyse der Inhalte macht eine Unterscheidung und Eingrenzung möglich. Die Betrachtung exemplarisch herausgegriffener Triptychen von Willi Sitte, Volker Stelzmann und Werner Tübke hat bewiesen, dass die Gründe für einen Rückgriff vielfältig und nicht einheitlich und allgemeingültig für alle Werke festzulegen sind.

Es ist deutlich geworden, dass dem Triptychon in der ehemaligen DDR ein wichtiger Stellenwert zukam. Unterschiedliche sakral und profan konnotierte Elemente sowie verschiedene Künstler mehrerer Epochen und Stilrichtungen waren hinsichtlich eines Rückgriffs auf diese tradierte Bildform von Bedeutung. Wenngleich säkularisierte Triptychen für andere Zwecke und Lokalitäten wie etwa Museen geschaffen wurden, impliziert dies keinen Bedeutungsverlust. Die Ausstellung *Drei. Das Triptychon in der Moderne* zeigte eindrucksvoll die mannigfaltigen Optionen und das Potential der Triptychen des 19., des 20. und des 21. Jahrhunderts. Auch „ohne Gott“ ist ein Ende dieser Bildform, entgegen Lankheits Ansicht, nicht in Sicht.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name Nathalie Frensch
Geburtsdatum [REDACTED]
Geburtsort [REDACTED]

Bildungsweg

06/2015 Beendigung der Promotion mit einem mündlichen Prüfungs-Kolloquium
04/2011 Promotionsbeginn in Kunstgeschichte an der [REDACTED]
10/2010 Beendigung des Hochschulstudiums mit dem akademischen Grad Magistra Artium
08/2006 – 06/2007 Auslandsjahr an der [REDACTED]
10/2004 Immatrikulation an der [REDACTED]
04/2004 – 07/2004 Besuch des Centre de Langue [REDACTED]
1995-2004 Besuch des [REDACTED] Gymnasiums in [REDACTED]
Abitur
1991-1995 Grundschule [REDACTED]

Berufliche Erfahrung

seit 10/2015 Wissenschaftliches Volontariat [REDACTED]
05/2011-09/2015 Werkstudentin bei der [REDACTED]
02/2011 – 05/2011 Aushilfe im [REDACTED]
08/2010 – 05/2011 Bürokraft in der [REDACTED]
10/2008 – 03/2010 Aushilfe im Auktionshaus [REDACTED]
01/2008 – 05/2008 Hilfswissenschaftliche Mitarbeiterin [REDACTED]

Praktika und zusätzliche Qualifikationen

10/2009 Teilnahme am PGW-Workshop „Grundlagen BWL“
07/2008 – 09/2008 Praktikum im Auktionshaus [REDACTED]
03/2006 – 04/2006 Praktikum im [REDACTED]
04/2004 – 10/2004 Au-pair bei einer [REDACTED]
2003/2004 Stadtführungen in [REDACTED]

Sprachen

Deutsch Muttersprache
Englisch sehr gut
Französisch sehr gut
Italienisch Anfängerkenntnisse
Latinum