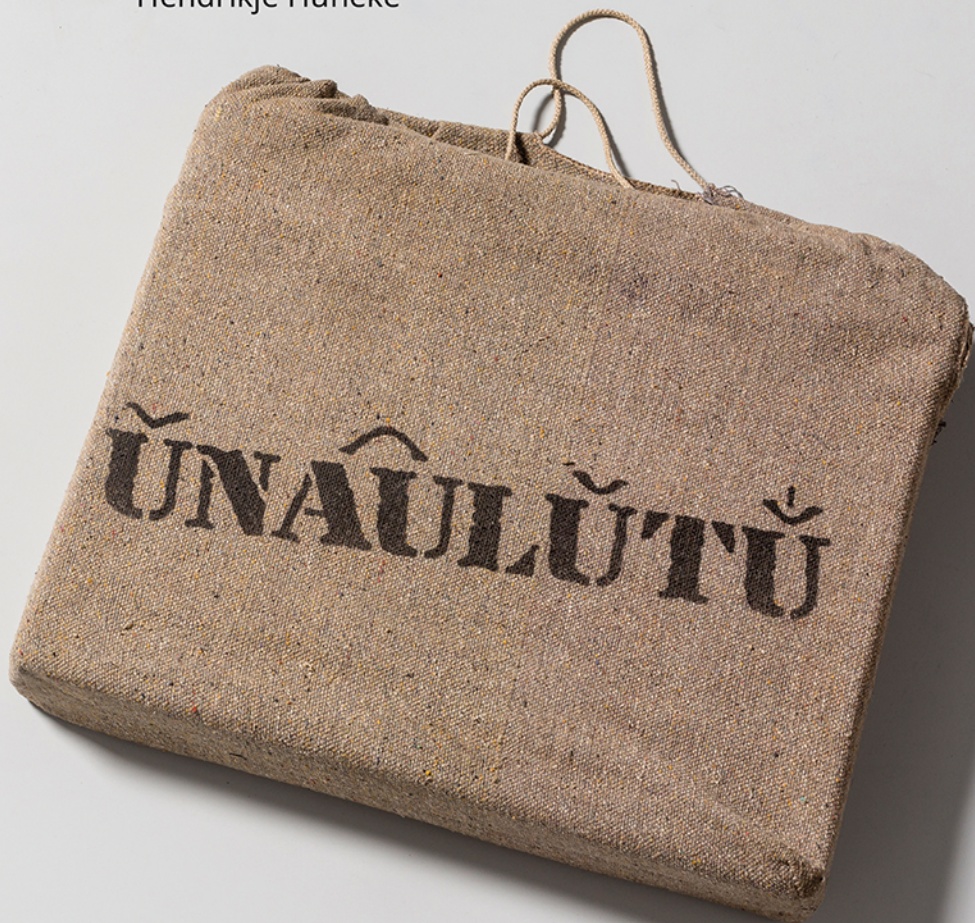


Hendrikje Hüneke



Das Künstlerbuch

ŮNAULŮTŮ

Zeugnisse indigener Völker als künstlerische Inspiration in der DDR.

Hendrikje Hüneke

**DAS KÜNSTLERBUCH
ŬNAŬLŬTŬ**

Hendrikje Hüneke

DAS KÜNSTLERBUCH ŬNĀŬLŬTŬ

**Zeugnisse indigener Völker
als künstlerische Inspiration in der DDR.**

Tectum Verlag

Hendrikje Hüneke

Das Künstlerbuch ůnâulůtů

Zeugnisse indigener Völker
als künstlerische Inspiration in der DDR.

© Tectum Verlag Marburg, 2016

ISBN: 978-3-8288-6377-4

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3645-7 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: © Fotostudio Vonderlind
Umschlaggestaltung: Mathias Keiler | Tectum Verlag
Satz und Layout: Mathias Keiler | Tectum Verlag
Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

Vorwort.....	1
1 Einleitung	3
2 Die Entstehungsumstände des Künstlerbuches ůăăăăăăăăăă.....	7
2.1 Die Künstler	8
2.2 Die kulturpolitischen Strukturen in der DDR.....	15
2.3 Der 1. Leipziger Herbstsalon	24
2.4 Die Veröffentlichung des Künstlerbuches	28
2.5 ůăăăăăăăăăă im historischen Kontext	34
3 Das Buch ůăăăăăăăăăă.....	37
3.1 Die Materialien	39
3.2 Die Grafiken in ůăăăăăăăăăă.....	45
3.2.1 Die Zeichnungen der Karajá	45
3.2.2 Die Grafiken der Künstler.....	48
3.2.3 Ein Gemeinschaftswerk	55
3.3 Die Texte in ůăăăăăăăăăă.....	59
3.3.1 Der Autorentext	59
3.3.2 Boglárs Schöpfungsgeschichte.....	62
3.3.3 Die Ketschua-Lyrik.....	64
3.3.4 Die Rede Seattles	65
3.3.5 Die Texte Klaus Werners	68
3.3.6 Die Marginalien Marquardts	72
4 Zeugnisse indigener Völker als künstlerische Inspiration	77
4.1 Zu den Begriffen „Primitivismus“ und „Primitive Kunst“	79

4.2	„Primitive Kunst“ und „Primitivismus“ in der DDR	84
4.3	Rezeption indigener Kulturen im Werk von Lothar Baumgarten – ein Vergleich	89
5	Das Künstlerbuch ǂNĀULŭTŭ – ein Fazit	97
	Anhang	105
I	Das Inhaltsverzeichnis in ǂNĀULŭTŭ	105
II	Die Karajā-Begriffe in der Entwurfsfassung des Künstlerbuches ǂNĀULŭTŭ	111
	Literaturliste	115
	Originalgrafische Bücher und Grafikmappen	115
	Ausstellungskataloge	118
	Sonstiges	122
	Tafeln	139
	Abbildungsnachweis	175

Vorwort

Grundlage des vorliegenden Textes ist eine Magisterarbeit, die 2012 unter dem Titel „ŭnâulütŭ – Ein Künstlerbuch von Frieder Heinze und Olaf Wegewitz“ an der Justus-Liebig-Universität Gießen angenommen worden ist.

Mein besonderer Dank gilt dem Betreuer der Magisterarbeit, Marcel Baumgartner, der immer ein aufmerksamer und kritischer Begleiter gewesen ist und dessen Anspruch mich bis zur Veröffentlichung angespornt hat. Die hilfreichen Anmerkungen der Zweitbetreuerin Silke Tammen sind in die Veröffentlichung eingeflossen. Entscheidende Anregungen in der Anfangsphase der Arbeit habe ich den Teilnehmern des Gießener Hauskolloquiums zu verdanken.

Danken möchte ich auch dem Verein der Freunde des Zentralinstituts für Kunstgeschichte e. V. CONIVNCTA FLORESCIT, der die Arbeit 2013 mit dem Sonderpreis der Wolfgang-Ratjen-Stiftung ausgezeichnet und mir damit einen Forschungsaufenthalt am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ermöglicht hat.

Die Arbeit würde nicht existieren ohne die Idee zu diesem Thema, die der Künstler Hans-Hendrik Grimmling geliefert hat. Neben der Literaturrecherche bildete die Zeitzeugenbefragung eine wichtige Grundlage. Besonders dankbar bin ich den Künstlern Frieder Heinze und Olaf Wegewitz, deren (Gast-)Freundschaft mir viel bedeutet und die mir in mehreren Interviews geduldig Rede und Antwort gestanden haben. Auch der Galerist Dieter Brusberg hat sich aufgeschlossen bereit erklärt, die Ereignisse aus seiner Sicht zu schildern.

Ausgesprochen hilfsbereit war Kerstin Fuhrmann am Völkerkundemuseum Leipzig bei der Bereitstellung der Skizzenbücher Fritz Krauses. Bei Holger Vonderlind möchte ich mich für die fotografische Dokumentation des Künstlerbuches bedanken sowie

bei Ludwig Pohlmann, der sein ůŇĀulŮŮŮ-Exemplar zu diesem Zwecke zur Verfügung stellte. Dem Tectum-Verlag, insbesondere Mathias Keiler, danke ich für die Bearbeitung zur Veröffentlichung.

Die Künstler kennengelernt zu haben, verdanke ich meinen Eltern Saskia und Andreas Hüneke. Ihnen und meinem Freund Philipp Kobusch danke ich außerdem für die kritischen Korrekturleser-Augen und die uneingeschränkte Unterstützung.

1 Einleitung

Das 1985/86 im Reclam-Verlag Leipzig erschienene originalgrafische Künstlerbuch „ŭnâulŭtŭ – Steinchen im Sand“ von Frieder Heinze (geb. 1950) und Olaf Wegewitz (geb. 1949) hat in der kunsthistorischen Literatur bereits hohe Anerkennung erfahren. Es wird als Höhepunkt der buchkünstlerischen Gemeinschaftsarbeiten der beiden Künstler¹ und als Höhepunkt des Wirkens der von Hans Marquardt gegründeten Dürer-Presse² sowie als „buchkünstlerisches Wunderwerk“³ gelobt. In einer englischen Publikation heißt es, ŭnâulŭtŭ sei „by far one of the most impressive examples of East German printing skill ever produced“⁴, während eine andere Veröffentlichung das Künstlerbuch sogar als „Hauptwerk des buchkünstlerischen Schaffens der ehemali- gen DDR“⁵ überhaupt bezeichnet. Die Erwähnungen in der Literatur gehen aber selten über eine kurze Beschreibung hinaus.⁶

1 Henkel 1991, S. 12. In dem Ausstellungskatalog zu „Künstlerbücher[n] und originalgrafischen Zeitschriften im Eigenverlag“ räumt Henkel den Gemeinschaftsprojekten von Heinze und Wegewitz eine „Sonderstellung“ in der Leipziger Künstlerbuchproduktion ein.

2 Ebd. S. 9; ähnlich bei: Schulz 1987, S. 48.

3 Scheffler 1997, S. 184.

4 Akat. Fun on the titanic, 2015, S. 19.

5 Maur 1992, S. 51.

6 Die meisten Ausstellungskataloge enthalten nur sehr kurze Beschreibungen des Buches: Akat. Literatur und Kunst im Dialog, 1985, S. 16 sowie Kat. 114; Akat. Magie des Buches, 1988, Kat. 59; Akat. America Latina, 1988, mit einem Abdruck des Künstlerkommentars aus ŭnâulŭtŭ auf S. 34 und Abbildungen auf S. 44f.; Spindler 1988, S. 135; Akat. Forbilleder. Nutidskunst fra DDR, 1989, o. P.; Akat. 20a Bienal internacional de São Paulo, 1989, S. 119; Akat. Neues Territorium, 1990, S. 35, mit Abbildungen auf S. 36f.; Akat. Wegewitz, Bucharbeit, 1994, S. 33 und Kat. 30; Scheffler 1997, S. 184; Akat. Eintritt außen vor, 2000, S. 130; Werner 2004, Kat. 1251; Akat. Fun on the titanic, 2015, S. 19. Einige Publikationen liefern eine kurze historische Einordnung ŭnâulŭtŭs in die Entwicklung der Buchkunstszene in der DDR, insbesondere in Leipzig, mit Verweis auf das besondere sinnliche Erlebnis, das ŭnâulŭtŭ durch die Verbindung visueller, akustischer und taktiler Elemente bietet: Schulz 1987, S. 11 und S. 48; Akat. Künstlerbücher und Zeitschriften im Eigenverlag, 1991, S. 9, S. 12 und Kat. 154;

Eine detaillierte Materialvorlage und Analyse des Werkes ist bisher nicht veröffentlicht. Dieser Umstand verstärkt den Anreiz für die Auseinandersetzung mit einem Buch, das zuerst elementar durch seine Größe⁷, dann differenzierter durch seine Vielfalt beeindruckt.

Das in einer Auflage von 135 Stück erschienene Werk ist in Handarbeit gefertigt worden, weshalb sich die Exemplare von vorn herein im Detail unterscheiden.⁸ Darüber hinaus gibt es Unterschiede zwischen den im Osten und den über die West-Berliner Galerie Brusberg vertriebenen Exemplaren sowie zu den Belegexemplaren.⁹ Eingesehen werden konnten die zeichnerische Entwurfsfassung des Künstlerbuches und ein unnummeriertes e/a-Exemplar bei Olaf Wegewitz, die Belegexemplare von Frieder Heinze (Ex.Nr. V/XXV), aus der Staatsbibliothek zu Berlin (Ex. Nr. XVIII/XXV) und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Ex.Nr. XXI/XXV), ein Ost-Exemplar aus dem Besitz von Ludwig Pohlmann (Ex.Nr. 45/55) sowie ein noch unverkauftes West-Exemplar der Galerie Brus-

Lang 2000, S. 250; Lang 2005, S. 279. Verhältnismäßig ausführlich wird das Künstlerbuch jedoch nur im Ausstellungskatalog *Papiergesänge* und in Marcus Kenzlers Publikation zu den Einflüssen Südamerikas auf die bildende Kunst in der DDR besprochen, wobei der Fokus jeweils auf der gesellschaftskritischen Komponente liegt, die das Künstlerbuch durch die thematische Hinwendung zu den Überlieferungen eines indigenen südamerikanischen Volkes bekommt. Akat. *Papiergesänge*, 1992, S. 51f. und S. 274; Kenzler 2012, S. 202 und S. 442f.

7 53 x 46 x 9,5 cm.

8 Insg. sind 135 Exemplare erschienen: Nr. 1–55 im Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig; Nr. 56–110 im Verlag der Galerie Brusberg, Berlin-West; 25 Belegexemplare, nummeriert I–XXV. Darüber hinaus existieren einige unnummerierte sog. e/a-Exemplare.

9 Die Belegexemplare gleichen den Ost-Exemplaren. Dieter Brusberg hatte sich aber für die Auflage der West-Exemplare eine andere Gestaltung des Innentitels, des Autorentextes und der Marginalien Marquardts erbeten. Außerdem enthalten diese Ausgaben einen chronologischen Arbeitsbericht zur Entstehung des Künstlerbuches. Auf diese und weitere Unterschiede wird an geeigneter Stelle eingegangen.

berg (Ex.Nr. 108/110) und das West-Exemplar der Nationalbibliothek in Frankfurt am Main (Ex.Nr. 63/110).¹⁰

Anlass und Kern des Buches ist die Beschäftigung der beiden Künstler mit Zeichnungen der brasilianischen Karajá, die durch den Ethnologen Fritz Krause bei einer Brasilien-Exkursion 1909 gesammelt worden sind. Das Buch enthält zum einen Reproduktionen dieser Zeichnungen sowie Grafiken der Künstler und zum anderen epische, lyrische und essayistische Texte.¹¹

Wenn ũnâulütŭ, wie Olaf Wegewitz in einem Interview sagt, „auch ein Ansatz [war,] aus der DDR heraus Offenheit gegenüber anderen Kulturen zu proklamieren“¹², so wird ein Aspekt angesprochen, den es genauer zu betrachten gilt. Denn es entsteht eine besondere Spannung dadurch, dass sich Künstler aus einem abgeschlossenen Land wie der DDR mit den Überlieferungen eines Volkes beschäftigten, das kulturell sowie rein geografisch weit entfernt und für die Künstler so gut wie unerreichbar war. Die Hauptaufgabe dieser Arbeit soll es daher sein, das Künstlerbuch vor dem Hintergrund dieser Spannung zu untersuchen.

Ein erster Abschnitt der Arbeit ist daher der kulturpolitischen Situation in der DDR gewidmet. An konkreten Beispielen, nämlich an dem für die Persönlichkeiten Heinze und Wegewitz aussagekräftigen Projekt des „1. Leipziger Herbstsalons“ sowie den Umständen der Veröffentlichung des Künstlerbuches ũnâulütŭ, wird der vorsichtige Versuch unternommen, die Künstler und ihr Künstlerbuch in den kulturpolitischen Zusammenhängen der DDR zu positionieren. Eine anschließende Vorstellung der einzelnen Elemente des Buches legt die Grundlage für eine Betrachtung des Umganges mit Zeugnissen indigener Kulturen

10 Sofern nicht anders gekennzeichnet, zeigen die Abbildungen das Ost-Exemplar Nr. 45/55.

11 Inhaltsverzeichnis des Künstlerbuches im Anhang I.

12 Zitiert nach Zeilinger 2009, S. 69.

in ŮĀULŮŮ. Bindung, Materialien und „Spielemente“¹³ stehen im Kontrast zu einer konventionellen Vorstellung vom Buch und sollen daher auf ihre Wirkung hin untersucht werden. Die in ŮĀULŮŮ befindlichen Grafiken von Frieder Heinze und Olaf Wegewitz lassen unterschiedliche Herangehensweisen an die Zeichnungen der Karajá vermuten. Daher wird der Frage nachgegangen werden, welche Form der Orientierung an der Überlieferung dieses indigenen Volkes vorliegt und welche Aussage über die Art der Präsentation der verschiedenen Grafiken im Buch vermittelt wird. Bei den in ŮĀULŮŮ abgedruckten Texten handelt es sich um Texte unterschiedlichster Herkunft: einen Text der Künstler, die Marginalien des Herausgebers Hans Marquardt, drei Essays des Kunsthistorikers Klaus Werner sowie eine durch den Ethnologen Lajos Boglár nacherzählte, aus dem Amazonasgebiet stammende Schöpfungsgeschichte, vier Gedichte der peruanischen Ketschua und eine Rede des Häuptlings Seattle der nordamerikanischen Duwamish. Es stellt sich daher die Frage, wie Herkunft und Autorschaft der Texte einzuordnen sind und welche Funktion die Texte für die Aussage des Buches einnehmen.

Insgesamt geht es vor allem darum herauszukristallisieren, welche Vorstellungen von indigenen Kulturen in ŮĀULŮŮ vermittelt werden, welche Vermittlungsstrategien dabei verwendet werden und welche Funktion und Bedeutung diese Vorstellungen für das Konzept des Künstlerbuches einnehmen. Eine Problematisierung des Primitivismus-Begriffs und thematisch angrenzender Termini soll auf den historischen Rahmen der DDR fokussiert sein, wird aber auch den in der BRD und den USA geführten Diskurs im Rahmen postkolonialistischer Denkansätze miteinbeziehen. Das Künstlerbuch ŮĀULŮŮ soll in dieser Arbeit vor dem kulturpolitischen Hintergrund der DDR kritisch nach seiner Rolle in der künstlerischen Beschäftigung mit dem Fremden und Anderen befragt werden.

13 Wortwahl der Künstler, vgl. Impressum, ŮĀULŮŮ, S. 107.

2 Die Entstehungsumstände des Künstlerbuches ŮnĀulŮtŮ

Die Autoren der Chronologie „Kunstkombinat DDR“ beschreiben die Geschichte der Kunst in der DDR erklärtermaßen als „Kräftespiel zwischen zentralisierter Kunstpolitik und Kunst“.¹⁴ Der Begriff „KräfteSPIEL“ wirkt einem schwarz-weiß-Denken im historischen Rückblick entgegen und unterstützt eine Auffassung, die davon ausgeht, dass zwischen der zentralisierten und diktatorisch durchgesetzten Kulturpolitik und den individuellen Intentionen der Künstler viele Zwischentöne existierten. Die offiziellen Vorgaben der Kulturpolitik der SED wiesen unterschiedliche Phasen von Verschärfung und Lockerung auf. Darüber hinaus war eine verschärfte oder lockere Auslegung der Vorgaben abhängig von Interesse und Engagement der beteiligten Einzelpersonen. Künstlerinnen und Künstler waren nicht selten auch Akteure in der Kulturpolitik. Joachim Ackermann weist außerdem in seiner Untersuchung zu den Organisationsstrukturen der DDR im Bereich der Kultur darauf hin, „dass Funktionäre [...], aber auch einzelne Künstler [...] von vornherein bei ihren Entscheidungen auf die zu erwartende Haltung der SED Rücksicht genommen haben, um nicht in Konflikt mit der Partei zu geraten“¹⁵. Angst und Selbstzensur waren demnach ein nicht zu unterschätzender Faktor. Darüber hinaus wurde der Kulturbetrieb in allen Ebenen durch die Staatssicherheit beeinflusst. Die Beziehungen sind so komplex, dass Kulturpolitik und Kunst nicht als gegeneinander agierende Parteien gedacht werden können.¹⁶

14 Feist/Gillen 1990, S. 6.

15 Ackermann 2000, S. 71. Ackermanns Untersuchungen beruhen auf den für Forschungszwecke zugänglichen Akten der SED in der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv Berlin (SAPMO-BArch), auf den Akten des Ministeriums für Kultur der DDR (MfK) im Bundesarchiv Berlin sowie auf Zeitzeugeninterviews mit Mitarbeitern aus dem SED-Parteiparat.

16 Ulrike Goeschen argumentiert in ihrer Dissertation berechtigterweise gegen ein bipolares Denken, das die vielschichtigen Zusammenhänge zwi-

Im Folgenden sollen die Zusammenhänge für die Stadt Leipzig und die Zeit, in der Frieder Heinze und Olaf Wegewitz künstlerisch aktiv waren, charakterisierend umrissen werden. Letztendlich stellt dieses Kapitel den vorsichtigen Versuch dar, Heinze und Wegewitz sowie ihr Künstlerbuch ůŇĀULŮŮŮ innerhalb dieses „Kräftespiels“ zu positionieren.

2.1 Die Künstler

Nach einer Ausbildung als Maurer hatte der 1950 geborene Frieder Heinze von 1969 bis 1974 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig studiert und die Zeit als Meisterschüler bis 1977 zuerst bei Werner Tübke und dann bei Bernhard Heisig absolviert. Der dreidimensional-illusionistischen Darstellung, die an der Hochschule gelehrt wurde, kehrte Heinze den Rücken und wandte sich über neu-sachliche und surrealistische Tendenzen mehr und mehr einer farbenfrohen flächigen Malerei zu.¹⁷ Der Austausch und die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern eröffneten Heinze weitere künstlerische Sichtweisen. An der Abendschule der Hochschule lernte Heinze Thomas Ranft und Lutz Friedel, im Studium schließlich Hans-Hendrik Grimmeling kennen. Über zentrale Künstlerfiguren wie den aus Israel in die DDR umgesiedelten Gil Schlesinger und den Autodidakten Günther Hünat kamen weitere Kontakte zustande, u. a. zu Olaf Wegewitz. Als wichtige Bezugspunkte nennt Heinze neben Schlesinger außerdem mit Gerhard Altenbourg, Willi Wolff, Hermann Glöckner und Otto Niemeyer-Holstein vor allem Künstler, die Nebenwege beschritten, wobei die Genannten wohl vor allem menschliche Vorbilder waren. Heinze begann sich auf die

schen Kulturpolitik und Kunstszene in der DDR zu stark in den Hintergrund rücken lässt. Goeschen 2001, S. 10.

- 17 Heinze sagt, der „schwülstige Teil des Surrealismus“ habe ihn über die Zeit des Studiums „gerettet“. Gespräch am 23.8.2011, Großpelsen. Vgl. Akat. Frieder Heinze, 1978 mit Abbildungen von Arbeiten der 1970er Jahre. Die stilistische Entwicklung ist nachvollziehbar in: Akat. Eintritt außen vor, 2000. Darin außerdem ein Verzeichnis der Grafiken und Künstlerbücher.

Grundfarben und die Fläche zu beschränken, übermalte viele seiner alten Bilder und fing darüber hinaus an, auch bildhauerisch zu arbeiten. Ein gemeinsam mit Günther Huniat gegründeter Werkstatt- und Skulpturengarten in Leipzig-Stötteritz, der zu einem beliebten Treffpunkt der Leipziger Künstlerszene avancierte¹⁸, erhielt den Namen Mogollon¹⁹ und lässt im Rückblick vermuten, wie präsent die Namen außereuropäischer indigener²⁰ Völker in diesem Umfeld gewesen sein mögen. Die gemeinsame Arbeit mit Olaf Wegewitz an ǂNĀULŮTŮ muss Heinze Interesse an bildlichen Zeugnissen indigener Völker gefestigt haben. Im Laufe der 80er Jahre entwickelte er einen eigenen künstlerischen Umgang mit dem Formenvokabular verschiedenster schriftloser Kulturen, der bis heute Grundlage seiner Arbeit geblieben ist.²¹ Nach der Wende suchte Heinze bei Reisen in Mexiko, der Sahara oder Schweden immerwieder Orte auf, an denen prähistorische Bilder der jeweiligen indigenen Bevölkerung überliefert sind. Seine Arbeiten zeichnet dabei eine tiefe Verehrung der Zeichen und Bilder dieser schriftlosen Kulturen aus, wobei er den vorgefundenen Duktus mit viel Humor in unsere (Um-)Welt übersetzt und in unseren Alltag überführt. Neben abstrakten Formen und symbolträchtig wirkenden Zeichen sind es – nicht selten komische – menschliche und tierische Gestalten und verfremdete Alltagsgegenstände, die in ornamentaler Manier auf einen gemeinsamen farblichen Untergrund platziert sind.

Rückblickend erscheint die Arbeit an ǂNĀULŮTŮ und die Beschäftigung mit den Ausdrucksformen schriftloser Kulturen m. E. als wichtiges Element innerhalb eines Emanzipationsprozesses, der Heinze weg von den Einflüssen der Hochschule für Grafik und Buchkunst führte. Im Gegensatz zum Realismus der sog. Leip-

18 Der Skulpturengarten existierte von 1980 bis 2013, maßgeblich betrieben von Günther Huniat. Siehe dazu: Akat. Holzhäuser Straße 73, 2005.

19 Mogollon ist ein prähistorisches Volk Nordamerikas.

20 Mangels besserer Alternativen soll in dieser Arbeit das Adjektiv „indigen“ Verwendung finden. Ausführlicher zur Problematik der Termini in diesem Kontext vgl. Kapitel 4.1.

21 Vgl. z. B.: Akat. Eintritt außen vor, 2000; Akat. Zeichen und Wunder, 2013.

ziger Schule, der aufgeladen war mit versteckten Bedeutungen, verweigern sich die Zeichen Heinzes einer Deutung im Detail und einem intellektuellen Rätselspiel.²² Sie sind eine Absage an jede Form der Agitation und ein Rückzug in eine explizit unpolitische²³ und humorvolle Kunst, verbunden mit der Vorstellung von einer direkteren Wirkungsweise²⁴ und einer engeren Verbundenheit zum Leben und Alltag.²⁵ Heinze bemüht sich bewusst um eine lebendige Nutzung seiner Kunst und gestaltet die verschiedensten Materialien und Gebrauchsartikel, von Aufklebern und Wandbehängen über Gebrauchskeramik, Waschbecken und Kachelöfen bis hin zu architekturgebundenen Arbeiten²⁶. Dabei sind die Interaktion mit anderen Künstlern und die Zusammenarbeit mit Handwerksbetrieben und sogar Industrieproduktionen für Heinzes Werk charakteristisch.²⁷

22 „Ich denke real und finde meine Zeichen intuitiv. Es sind keine Verallgemeinerungen, keine Weltbilder.“ Damit grenzt sich Heinze von der Herangehensweise A. R. Pencks ab. Heinze in: Akat. Eintritt außen vor, 2000, S. 135.

23 Mit seinem Umzug 1991 in das ländliche Großpelsen zwischen Leipzig und Dresden ging das Anliegen einher sich dem, „was sich Staat nennt“ sowie dem allgemeinen Kunstbetrieb soweit möglich zu entziehen. Gespräch am 23.8.2011, Großpelsen.

24 Zu Felszeichnungen in der Sahara sagt Frieder Heinze: „Sie sind auch ohne das Wissen, das man angeblich dazu braucht, gut lesbar. Die Zeichnungen sprechen direkt und sofort [...]. Das ist ein Grunderlebnis. Wenn man es erfahren hat, möchte man, dass auch die eigenen Arbeiten so etwas vermitteln.“, zitiert nach: Liebermann 2015, S. 68.

25 „Brauchtum schätze ich höher ein als zeitgenössische europäische Kunst, die sich global gebärdet und gehyped ist.“ Gespräch mit Heinze am 16.1.2012, Großpelsen.

26 z. B. die Großskulptur aus Gusseisen am TramTurm in Freiburg (2008) oder die Gestaltung der Theaterkneipe „Treppe D“ im Leipziger Theater „Sanftmut“ (2009).

27 Über besonders lange Zeiträume prägte die gemeinschaftliche Arbeit mit Olaf Wegewitz, mit den Druckern Klaus Göbel und Gerhard Günther und mit der Keramikerin Claudia Rückert das Werk Heinzes. In Zusammenarbeit mit der Eisenhütte „Fürst Stolberg“ in Ilsenburg im Harz hat Heinze Eisengitter hergestellt, bei dem Sanitärporzellanwerk „Duravit“ in Meissen Waschbecken und Kloschüsseln bemalt und im „RUKA“ Ofenkachelwerk in Mügeln farbkräftige Ofengestaltungen umgesetzt.

Der gelernte Traktorenschlosser Olaf Wegewitz, Jahrgang 1949, arbeitete Anfang der 1970er Jahre zunächst als Plakatkleber für die Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG) – ein Beruf der ihm Zeit für das künstlerische Arbeiten ließ –, bevor er 1978 in den VBK aufgenommen und als freier bildender Künstler anerkannt wurde. Als Autodidakt war Wegewitz unabhängig von den Einflüssen der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, studierte dagegen im privaten Rahmen Maltechniken bei dem Maler Hans Schulze²⁸ und suchte den Kontakt und Austausch mit Leipziger Künstlern wie Gil Schlesinger und Günther Huniat.²⁹ Vor allem Schlesinger, den er bereits 1968 kennengelernt hatte, wurde ein wichtiger Freund und Lehrer. Durch ihn und Günther Huniat lernte Olaf Wegewitz unter anderem Lutz Dammbeck, Hans-Hendrik Grimmling und Frieder Heinze kennen. Aus der Beschäftigung mit Oskar Schlemmer, dem Bauhaus und dem russischen Konstruktivismus Tatlins resultierte Wegewitzens gegenstandslose, stark konstruktiv ausgerichtete und auf gedeckte Farben beschränkte Malerei und Grafik dieser Zeit. Vor allem in den 1980er Jahren interessierten ihn die Zeugnisse von „Naturvölkern“³⁰ im Zusammenhang mit Wilhelm Worringers viel rezipierter Arbeit „Abstraktion und Einfühlung“ von 1907.³¹ Wegewitz näherte sich diesem Thema insbesondere über den Archiv-Bestand des Grassi Museums für Völkerkunde

28 Hans Schulze hatte bis zu seiner Emeritierung 1969 die Professur am Institut für Kunsterziehung an der Karl-Marx-Universität Leipzig inne. In den Jahren 1974 und 1975 besuchte Wegewitz den Maler in seinem Atelier, lernte von ihm und saß als Gegenleistung Modell.

29 Dass Wegewitz ganz gezielt nach Leipzig ging, um dort Künstler kennenzulernen, vermittelt er selbst in einem Interview mit Doris Liebermann. Liebermann 2015, S. 70–86, insb. S. 71.

30 Der Terminus entspricht der Wortwahl von Wegewitz und Heinze in dieser Zeit. Zur Problematik der Termini in diesem Kontext vgl. Kapitel 4.1.

31 In der ersten Auflage 1907 publiziert, ist Wilhelm Worringers Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ in zahlreichen Auflagen und Neudrucken erschienen. Eine Lizenzausgabe ist 1982 im ostdeutschen Leipzig erschienen.