

ERICH KISSING



GALERIE E.K.

ERICH KISSING

Gemälde

Paintings

1965 - 2004

GALERIE E.K.

»Zeichnend habe ich die Welt nicht nur begriffen, sondern erst in Besitz genommen. Und nur über den Gegenstand kann ich meine Gefühle ausdrücken.« (E.K. 1993)

Am südlichen Stadtrand von Leipzig, da wo die Knautkleeberger Arbeitersiedlung der 30er Jahre unmittelbar an Felder und Wiesen grenzt, ist der Maler Erich Kissing großgeworden. Und dort lebt er noch heute auf dem elterlichen Anwesen im und mit dem Garten seiner Kindheit. Mit seinem üppigen Bewuchs und mehreren winzigen, schilfbestandenen, lebensvollen Teichen zwischen den wenigen Beeten scheint er sich wie ein kleiner Garten Eden gegen das karge, typisch flache, weite, sächsische Umland abzuschließen. Die eigentümliche Konstellation von lebendiger, greifbarer Nähe und visionärer, phantasiebeflügelnder Ferne des Milieus hat wohl nicht zufällig in der Weltsicht des frühbegabten, sensiblen Knaben tiefe Spuren hinterlassen. Man muss ihn einmal heute, ganz offen-gewiss in diesem vertrauten Ambiente stiller Arbeit und Naturverbundenheit erlebt haben, um die in sich ruhende, unerschütterliche, selbstbescheidene Selbstgewissheit, sein elementares Harmonieverlangen, das Bodenständige seines Wesens und seine geradezu liebevolle Achtung alles Natürlichen zu verstehen.

Für Erich Kissing war das Reale vom kleinen Kiesel bis zum Gebirge, von Pflanzen und Getreide bis zum Menschen und seinen Technikwundern, immer eine unantastbare Größe, die gerade im Kleinen das Große spüren ließ. Er konnte das Reale nicht verzerrt darstellen, aber ihm ungeahnte Geheimnisse entlocken kraft einer Phantasie, die aus den Träumen der Kindheit später noch die Freude am Wunderbaren und die Lust am Erfinden von Unmöglichkeiten bis zur Selbstidentifikation mit mythischen Chimären bewahrte. Doch wie seltsam die Wesen der Kopfgeburten auch sein mochten, immer ist der schwärmende Geist bei der bildkünstlerischen Materialisation zur Mutter Natur zurückgekehrt.

Sie hat ihm mit der Bildwelt auch eine außerordentliche zeichnerische Begabung geschenkt, vielleicht vererbt von einer früh als Bäckerfrau verstorbenen Großmutter. Deren Skizzenbuch mit feinen, linearen Studien hat er nicht nur bewundert, sondern noch als Dreikäsehoch farbig »vollendet«. Als das pietätlose Werk getan war, betätigte er sich jedenfalls beflügelt weiter als Kopist von Micky Maus bis Westernheld.

Vom Ausmalen über das Kopieren schon zu früh bestaunter Kunstfertigkeit gelangt, hat der zeichenbesessene Schüler Erich Kissing ab 1958 auch außerhalb der Schule mit der ihm wesenseigenen

»I not only understood the world through drawing but, rather, first possessed it this way. And only through the object can I express my feelings.« (E. K. 1993)

The painter Erich Kissing grew up on the southern edge of Leipzig where the Knautkleeberger workers' settlement of the 1930's borders directly on the fields and meadows. He still lives there today on the family estate, in and with the garden of his childhood. With its lush vegetation and the many tiny, reed-lined and life-filled ponds between the garden beds it seems to be a small Garden of Eden which sets itself apart from the barren, wide and typically flat surroundings of Saxony. It wasn't by chance that the odd constellation of lively, tangible nearness and the visionary fantasy-inspiring distance of the milieu left deep marks on the worldview of the talented and sensitive young boy. You have to have experienced him so truly at ease in this intimate atmosphere of quiet work and closeness to nature to understand the unshakeable yet modest self-assuredness in him, his yearning for harmony, the nativeness of his being and his almost loving respect for all things natural.

For Erich Kissing, reality from the smallest pebble to the mountains peaks, from flora and fauna to humanity with its technological wonders was always an intangible greatness which left its marks in small things and their details. He was not able to present a distorted picture of reality but he could coax unimagined secrets from it thanks to the power of imagination which, even later in life, would preserve his childhood dreams, his joy in the fantastic, his desire to invent impossibilities to the point of self-identification with mythical chimeras. But as strange as his creations may be, the roaming spirit has, in the graphic materialization, always returned to Mother Nature.

Along with this world of pictures, nature also presented him with an exceptional gift for draftsmanship possibly inherited from his grandmother, a baker's wife who died at an early age. The young Kissing not only admired her sketchbook full of fine linear studies but rather 'completed' it with the colors of a small child. After this irreverent work had been completed he continued equally as enthusiastically- by copying Mickey Mouse and the heroes of the Western comics.

Having used coloring and copying to develop artistic skills that were marveled at even at his young age, the young pupil Erich Kissing started pursuing the honing of his technical abilities outside of school in 1958. With characteristic determination and an obsession with drawing, he enhanced his skills and precise observation. The almost forgotten artist-couple from Leipzig, Herbert and Johanna Hauschild, mentors of an

Beharrlichkeit zunächst auf privatem Wege sein handwerkliches Rüstzeug, seine Fertigkeiten und Beobachtungsgenauigkeit der Natur vervollkommen. Das heute fast vergessene Leipziger Künstlerpaar Herbert und Johanna Hauschild, die frühen Privatmentoren einer ganzen Leipziger Künstlergeneration der Nachkriegszeit, hat dabei über sieben Jahre auch beim Arbeiterkind Kissing von seinem 14. Lebensjahr an die wesentlichen zeichnerischen Grundlagen in verschiedenen Techniken (Bleistift, Feder, Kohle, Aquarell) gelegt, um Menschen und Umwelt immer sicherer und genauer aufs Papier zu bannen. So ging die Phase des Abzeichnens für den Mittelschüler recht zügig in die produktivere und weitaus interessantere des Zeichnens direkt vor der Natur über; erfasste neben den kleinen Dingen bald die Straßen und das ländliche Weichbild der Geburtsstadt und tastete sich vom unbewegten Einzelporträt zum sicher skizzierten Leben und Treiben der Menschen vom Hauptbahnhof bis zur Kleinmesse weiter.

Freilich war das alles noch nicht mit dem Ehrgeiz künftiger Künstlerexistenz verbunden, die ihm schon vom Elternhaus her wenig gesichert schien. Er wollte nach dem Ende der zehnjährigen Schulzeit einen »handfesten« Beruf erlernen. Aber der sollte mit dem geliebten Zeichnen verbunden sein. Die Erfüllung dieses Wunsches konnte ja in einer Metropole deutscher Buch- und Druckkunst nicht allzu schwierig sein. Gutem Gewissen und der Begabtheit seines Schülers hat ihn denn auch Dr. Herbert Hauschild, seinerzeit künstlerischer Berater beim Leipziger Druckbetrieb Meißner & Buch, dort die Ausbildung als Offsetretuscheur vermittelt. Beim damit verbundenen Besuch der Betriebsberufsschule »Otto Grotewohl« am Gutenbergplatz, brachte ihm ein Lehrer Ihme noch spezielle Kenntnisse der Linearperspektive bei.

Der Privatunterricht bei den Hauschilds nahm der angehende Offsetretuscheur E. Kissing weiter wahr: Er begann sogar noch vor dem Facharbeiterabschluss mit dem befreundeten Mitschüler (und späteren originellen Graphiker) Egbert Herfurth, die Zeichenklasse der Abendakademie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig zu besuchen, um vor allem seine Kenntnisse in Akt und Anatomie zu vervollkommen. Neben den Altmeistern Walter Münze und Karl Krug, der ihm die Radiertechnik lehrte, war für Erich Kissing der gerade sieben Jahre ältere Rolf Kuhrt ein wegentscheidender Mentor: Denn er vermochte bei dem damals schon in Lohn und Brot stehenden 21-jährigen Offsetretuscheur das tief verwurzelte Misstrauen vor dem freien Künstlerdasein zu besiegen, so dass er im Frühjahr 1964 sich mit einem Konvolut von Zeichnungen zum

entire generation of Leipzig post-war-generation painters, helped him to achieve this. For seven years, beginning at the age of 14, the young Kissing- child of a blue collar family began learning the fundamental basics of drawing in different mediums (pencil, pen and ink, charcoal and watercolors) so that he could capture people and their surroundings on paper ever more accurately. In this way, he quickly left his copying phase behind him for the more productive and much more interesting world of drawing directly from nature. He was soon drawing not only small portraits of the things around him, but also the streets and precincts within his hometown – finding his way from motionless details to confidently drawn sketches of people and their doings in the train stations, fairs and carnivals.

Admittedly, this was not done out of ambition for a future career as an artist which, as a result of his upbringing seemed too insecure in financial terms to be a real option. After his ten years at school he wanted to study a »solid« profession. However, this was to be related to his beloved drawing. The fulfillment of this desire shouldn't be so difficult in a capital of German book and graphic arts such as Leipzig! It was then, in good conscience, that Dr. Herbert Hauschild, at the time artistic consultant at the Leipzig printing house Meissner and Buch, arranged for him a position in the training program for offset retouching. This training included schooling at the vocational college »Otto Grotewohl« on the Gutenbergplatz where the instructor Ihme refined his knowledge of linear perspective.

The aspiring retoucher Kissing continued to take private classes from the Hauschilds'. He began, even before graduation from his job training, to attend evening classes at the Leipzig Academy of Graphic and Book Arts (Hochschule für Grafik und Buchkunst). Along with befriended classmate (and later original graphic artist) Egbert Herfurth he attended the drawing class in order to refine his knowledge of anatomy and the nude. Along with the old masters Walter Münze and Karl Krug, who taught him the art of etching, a decisive mentor was the just seven years older Rolf Kuhrt. It was he who enabled the already successful retoucher to overcome his deeply rooted distrust of the fine arts so that he submitted a small selection of drawings for review to the Leipzig Academy.

The review commission, in face of the mature portfolio, accepted him without hesitation. Kissing's college works display not only a remarkable technical quality and surety of self-trained observation of the reality of his subjects but unusual perfection and extreme precision. This is no doubt a result of his retouching work, which requires the highest degree of exactness. In addition, this work left another – probably less

Studium an der Leipziger Kunsthochschule bewarb. Ohne Zögern hat die Aufnahmekommission angesichts des schon fast professionell gereiften Talentbeweises Erich Kissings seiner Immatrikulation zugestimmt. Die Studienzeichnungen bewiesen nicht nur eine bemerkenswerte technisch-gestalterische Qualität und Sicherheit der selbst antrainierten Beobachtung von Wirklichkeit beim Kandidaten, sondern eine ungewöhnliche Perfektion und äußerste Präzision. Sie ist zweifelsfrei auch eine Morgengabe seines Offsetretuscheurberufes, der ja höchste Genauigkeit verlangte. Und er hat wohl - eher mittelbar - eine weitere Spur in der rasch entwickelten Malsprache des kommenden Kunsteleven hinterlassen: Denn der eigenwertige, ästhetische Ausdruckswert der Feinkörnigkeit der Druckfolie, die subtilste Nuancen bei klarer Bildhaftigkeit zulässt, kehrt im Prinzip in der mikroskopisch fein strukturierten und formklaren Bildwelt des Malers Kissing wieder. Als er jedenfalls nach absolviertem Wehrdienst mit 22 Jahren 1965 sein Kunststudium in Leipzig begann, war er schon fest in die handwerklich solide, seit Klingers Tagen ausgeprägte, zeichnerisch-graphische Lokaltradition eingebunden. Viel Grundsätzliches, ihm Weisungsmäßiges, hatte er bereits selbst gefunden und sich größtenteils selbst angeeignet. Was konnte die traditionell-akademische Ausbildung noch bringen?

Vielleicht nicht viel, wäre da nicht ein charismatischer, junger Lehrer gewesen, der gerade ein Jahr zuvor als Dozent im Grundlagenstudium berufen worden wäre, Werner Tübke. Tübke hatte wenig vorher auf den Spuren der alten Meister autodidaktisch zu seinem porenfein-kristallinen, renaissancestisch verfremdeten Realismus gefunden und war mit provokanten, äußerster Naturtreue und traumatischer Phantastik verbindenden Allegorien zur Nazijustiz auf der 7. Leipziger Bezirkskunstausstellung 1965 schlagartig zu einem der Gründerväter der damals offiziell noch heftig befehdeten »Leipziger Schule« avanciert. Sein 14 Jahre jüngerer Schüler Kissing war am Studienbeginn weniger von der Phantastik als der kunsttechnisch perfektionierten Präzision des Lehrers fasziniert. Dessen vom Streben nach Vollkommenheit diktierte Strenge, war ihm gerade recht, weil sie eigenen Intentionen entsprach. Nur zwei Semester 1965/66 währte der auch von Tübkes Seite mit geheimer Hochachtung begleitete direkte Kontakt, aber er war intensiv genug, um rasch und in der frappierend kurzen Zeit von 1966-68 am Anfang des malerischen Schaffens Kissings dessen persönliche Stilistik grundlegend auszuprägen.

Tübke, wie Erich Kissing selbst eine »besessene« zeichnerische Frühbegabung, drillte vor allem die systematische zeichnerische

direct - mark on the rashly developed painterly language of the soon-to-be art student. The unique aesthetic expressiveness of the fine-grained printers' plate, which allows for the subtlest nuance and vivid clarity, is to be found, in principle, in the microscopically fine structure and clarity of form in Kissing's painting. When he had completed his obligatory military service in 1965 and began art school at the age of 22, he was already well schooled in the craftsmanship of the distinctive local graphic tradition that had been developed since the days of Klinger. True to his character, he had found much of this himself and then applied it to his person. Of what use could further traditional academic training be to him?

Probably not much, had it not been for the charismatic young teacher, Werner Tübke, who had been appointed as foundation program instructor just one year earlier. Tübke had just before this, in the footsteps of the old masters, found his way to a self-taught, renaissance-influenced realism. At the Seventh Leipzig District Art Exhibition of 1965 (7. Leipziger Bezirkskunstausstellung 1965) Tübke had presented his provocative, extremely naturalistic, and traumatic allegories to Nazi justice and, thereby became one of the founding fathers of the »Leipzig School« which at the time was officially still heftily controversial.

At the beginning of his education the 14 years younger student Kissing was less impressed with the fantastic qualities of the paintings than with the technical perfection of his teacher's technique. Kissing appreciated his rigor, which was dictated by the desire for perfection. The direct contact - accompanied by a mutual and secret respect for each other - lasted only two years, but they were intensive enough to influence Kissing greatly. It was in this astonishingly short time between 1966 and 68, at the beginning of Kissing's painterly production, that the foundation of his personal style was defined.

Tübke, who, like Erich Kissing had been a child prodigy »obsessed« with drawing, emphasized the importance of the systematic preparation of a painting by producing detailed studies directly from nature - in all phases from basic black and white outlines to highly-detailed drawings in charcoal, chalk, pencil and watercolor. He trained color perspective, opened students' eyes to the examples available from Renaissance to Surrealism and, finally, taught them the style of the old-masterly technique of black and white, shaded, and microscopically fine egg-tempera underpainting, which is then covered with thin varnishes and washes of oil paint. The younger may not have wanted to follow in the footsteps of the older in this antiquated metaphoric but he was shown - in word and image - that, »with a pointed brush«, it is possible to say anything. He learned that it was possible to find his own contemporary

Vorbereitung des Malens durch exakte Studien nach der Natur in Schwarz-Weiß vom Umriss bis zur detaillierten Modellierung (Kohle, Kreide, Bleistift, Feder) und in Farbe mittels Aquarell. Er trainierte die Farbperspektive, öffnete seinem Schüler die Augen für das Vorbildhafte von der Renaissance bis zum Surrealismus und vermittelte ihm schließlich als stilformenden Ausgangspunkt die Kenntnis der altmeisterlichen Lasurtechnik mit schwarz-weiß modellierender, mikroskopisch fein strukturierter Eitemperauntermalung und darüber gelegten, dünnen, lasierenden Ölfarben. Der Jüngere mochte dem Älteren zwar nicht in dessen historisch verfremdete Metaphorik folgen, aber dieser gab durch seine Worte wie Bilder doppelt überzeugend die Gewissheit, dass »man auch mit spitzem Pinsel alles sagen kann« und über das Formwissen vergangener, großer figurativer Kunst zu seinem eigenen, zeitgemäßen Selbstausdruck zu gelangen vermag.

Dass sich Erich Kissing in seinen ersten Gemälden – dem »Stilleben« von 1966, der Landschaft »Erinnerungen an Budapest« und dem »Selbstbildnis« von 1966/67 technisch und stilistisch an sein lebendes Vorbild hielt, ist nur natürlich. Aber er kopiert den Lehrer nicht motivisch, sondern gestaltet eigene, neue Umwelteindrücke. Das »Stilleben« am Ostseestrand ist frisch gleichsam unter den Augen des gestrengen Meisters bei einem gemeinsamen Praktikum in Zingst konzipiert worden. Es galt, diese scheinend chaotischen Schrotthaufen materialmäßig verschieden erhaltener, geformter und gefärbter Dinge künstlerisch möglichst überzeugend und genau mit der Weite einer flachen Landschaft zu verbinden. Man spürt schon im Debütwerk hinter den maltechnischen Mühen porengener Materialisation der Dinge die ordnende, auf Spannungsvolles Ausweichen gerichtete Gestaltungskraft des Studenten Kissings: Er arrangiert das Zufällige pyramidal, breitet es bildparallel im Vordergrund aus und konterkariert die zerschluchtete Unruhe der Dinge durch die große Ruhe einer fast transzendenten Meereslandschaft, deren streng waagerechte Horizontlinie gemäß dem Goldenen Schnitt die Bildfläche teilt. Es sind schon früh für ihn typische Prinzipien.

Gewachsen ist solch frühes kompositorisches Geschick sicher auch dank seines zweiten Lehrers im zweiten Jahr der Grundausbildung 1966/67, Prof. Hans Mayer-Foreyt. Er vermittelt seinem Eleven vor allem Kenntnisse der Kompositionskunst – und hat wohl auch mit seiner heiter-kritischen, aphoristischen Weltsicht einiges zum bald aufbrechenden Phantasieflug des jungen Erich Kissing beigetragen. In den beiden anderen, bereits genannten Debütwerken, die

style of self-expression by using the clarity of form in from the great figurative art of the past. It is only natural that in his first paintings – a »Still Life« from 1966 and the landscape »Memories of Budapest« from 1966/67 – Erich Kissing stayed true to his role model as far as technique and style are concerned. He did not, however, copy the teacher's motifs but, rather, formed his own original impressions of his surroundings. Admittedly, the »Still Life« on the beach of the Baltic Sea – the product of collaboration in Zingst – was conceived under the supervision of the strict master. The task was to artistically combine an apparently chaotic pile of different materials, shapes, colors, and states of decay with the expansiveness of the flat landscape as convincingly and precisely as possible. In these debut works it is already possible to detect the power of organization and composition based on an orderly balancing act behind the painterly efforts of the student: He arranges the random into a pyramid, spreads it out parallel to the foreground, and counterbalances the tension in the objects with the expansive calm of the nearly transcendental seascape as the horizon divides the surface of the picture in accordance with the principles of the golden section. These are early examples of what were to become basic principles in his work.

Such an early compositional skill was certainly also helped along by Prof. Hans Meyer-Foreyt, his teacher in the second year of his fundamental courses (1966/67), who passionately instructed his students in the art of composition. With his cheerfully critical aphoristic view of the world he also surely contributed to the young Erich Kissing's budding creative imagination. The »Still Life« and the »Memories of Budapest« – reflections of his first trip abroad to Budapest in the summer of 1967 – are a record of his impressions. They bear witness to the picturesque architecture of the middle ages. In »Memories of Budapest« he combines several precisely drawn studies to create a new fictional unity separated into horizontal, fore-, middle-, and background segments each containing its own interior structure. In his »Self Portrait« he shows himself towering above the exotic architecture of the Turkish tomb of Gül Baba – just as Tübke had depicted himself four years earlier in Samarkand. Included, as well, are suggestions of the Renaissance, Ingres, and Caravaggio's strongly modeled lighting. The painter has his left arm raised, his hand seeming to guide an invisible brush.

It is really astonishing which level of exact precision and finesse the left-handed Kissing had already achieved. His success was rooted in laying out the composition in exact detail – to use the white tempera on darker primer to create the thousands of nearly microscopic points, particles, hooks and tiny slashes which make up the bodily existence of

seine erste Auslandsreise im Sommer 1967 nach Budapest reflektieren, blieb er aber noch am Boden. Er hält das ihn Beeindruckende fest, Zeugen mittelalterlich pittoresker Architektur. In den »Erinnerungen an Budapest« fügt er aus verschiedenen, vorher exakt zeichnerisch festgehaltenen Teilen eine neue fiktive Einheit in klarer, horizontal gestaffelter Raumgliederung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund mit jeweils differenzierter Binnenstruktur. Im »Selbstbildnis« zeigt er sich, wie vier Jahre zuvor Tübke in Samarkand, groß aufragend vor der exotischen Architektur, hier dem freigesetzten türkischen Grabmal des Gül Baba. Auch Anregungen aus der Renaissance, von Ingres und von Caravaggio in der klaren Hell-Dunkel-Gestaltung, sind hier eingeschlossen. Der Maler hat den linken Arm erhoben mit einer Hand, die einen unsichtbaren Pinsel zu führen scheint.

Es ist schon erstaunlich, zu welcher Akribie und Feinheit der Linkshänder Kissing seine Malerhand von Beginn an zu fähig hat. Galt es doch, mit der weißen Temperafarbe auf dem dunklen Grund aus Abertausenden nahezu mikroskopisch kleinen Partikeln Häkchen, Häkchen und Strichelchen, die körperliche Existenz der Dinge in Schwarz-Weiß auf die Bildfläche zu zubern. Jede einzelne Zelle des molekularen Urbildes musste von Hand ausgehölet werden, und zwar in den für die plastische Modellierung exakt notwendigen Formen, Stärken und Abständen. Ein rechtshändig gehaltener Malstock stützt die Linke, um über viele Stunden am Tag sicher-konzentriert arbeiten zu können. Die feinsten Putzmarterhaarpinsel der Stärke 000 bis 00 waren für die Perfectionisten porenfeiner Strukturierung gerade gut genug, erst wenn die Untermalung detailgenau und bis in die letzten Licht-Schatten-Nuancen als greifbare Form stand, brachte er das farbige Leben am Schluss ein: die Übermalung mit dünnen, durchscheinenden Ölfarben, die mehrere Schichten, jeweils nach geraumer Trocknungszeit – zur Mischung der Farbtöne mit breiten Aquarellpinseln der Stärke 10 bis 12. Bei aller Feinfühligkeit für Farbklänge, konnte der Maler nie die Dominanz des Zeichnerischen leugnen. Als Zeichner pflegte er auch systematisch und gründlich in mehreren Stufen und Medien, von der Kugelschreiberskizze der ersten Idee über die Klärung des Gesamtentwurfs, der Raumsituation und Schwarz-Weiß-Werte mit Bleistift, Kreide und Deckweiß, einer aquarellierten Farbskizze und ergänzenden Detailstudien in Bleistift bis zur originalgroßen durchformulierten Bleistift-Vorzeichnung, alle Gemälde vorzubereiten.

Kein Wunder, dass bei solch einem, heutzutage ganz unüblichen, technisch-traditionellem Arbeitsaufwand jedes der Gemälde Erich

objects on the canvas's surface. Every individual cell of the underpainting had to be created by hand and in such a way as to allow for the exact modeling of the forms and negative spaces of the picture itself. A painter's stick held in the right hand supported his left so that he could concentrate on the work at hand for hours at a time. The finest red marten hair brushes – size 000 to 00 – were just small enough to capture the desired, perfection-driven, effect. Only when the underpainting had been laid out in every last detail and all nuances of light and shadow had been defined, could the colorful overpainting be started. Thin transparent layers of oil paint – each given plenty of time to dry – were laid down with wide brushes to mix and blend the color tones. No amount of sensitivity for color harmony could ever replace the dominance of that which had been drawn. As a draftsman, Kissing was accustomed to thoroughly preparing the painting in all stages – from the pen sketches of the first idea, the designing of the drawings and spatial layout in pencil chalk and opaque white paint, the first watercolors, the thorough studies in pencil and, finally, full sized pencil drawings – complete in every detail.

Considering the traditional techniques, which require so much work, it's no wonder that each of his paintings takes such a long time to complete. For his sketchbook-sized self portrait from 1966-67 he allowed himself more than a year. It grew, so to say, cell by cell like a tree in the forest, following, however, the laws of artistic nature defined by its creator. Despite the faithfulness to nature, his pictures are not copies or 'photographs' of nature itself as many may suspect at first glance. For Kissing, photography is only an instrument of documentation or memory. Even his first paintings represent his own world. They are not only made up of pieces from the set of reality but – even in their crystal clear precision – a world »filtered« through the eyes of the artist. He once claimed that he »can work more exactly with a brush than with a camera«. He went on to explain what he meant by »more exactly«, this being to him a creation freed of all coincidence, unimportant details, distractions and imperfections; an ordered reality, defined by essence, with clearly defined and modeled forms and structures with an enlivened surface and balanced, measured colorfulness. Kissing the draftsman also »filters« the reality of his subjects – clearing up the essence of the form and the important details and relations between dark and light spaces. He notes color tones and arranges the compositional harmony of the image. Every stage – from the first sketches to a finished painting – is a challenge of arrangement and design for him.

With his next early work, the »Man in Spotlight« of 1967-68, Kissing dared to go beyond the filtered reality of his first three paintings into

Kissings eine lange Zeit braucht. Sie sind auch anfangs noch recht kleinformatige Kabinettstücke der Malerei. Am gerade handzeichnungsgrößen »Selbstbildnis« von 1966/67 hat er über ein Jahrgemalt: Es ist ja quasi Zelle um Zelle gewachsen wie ein Baum in der Natur; nur eben nach den Gesetzen der künstlerischen Natur seines Schöpfers. Bei aller Naturtreue sind daher seine Bilder keine naturalistischen Abbilder oder gemalte Fotografien, wie mancher auf den ersten Blick vermuten mag. Fotos sind für Kissing nur ein Begleitinstrument zur Dokumentation oder Erinnerung. Schon seine ersten Gemälde reflektieren seine Eigenwelt. Sie sind nicht nur aus Versatzstücken der Realität zusammengefügt, sondern auch in ihrem porengenauen Mikrokosmos eine vom Künstlerauge »gefilterte« Welt. »Ich kann mit dem Pinsel genauer arbeiten als mit der Fotografie« hat er einmal behauptet und erklärt, was er mit »genauer« meint: eine von allen Zufälligkeiten, unwichtigen Details, Überschattungen und Ungenauigkeiten befreite Neuschöpfung von wesentlich empfundener, gekläarter Wirklichkeit mit kristallklar begrenzten und modellierten Formen, mikrostrukturell verarbeiteten Oberflächen und ausgewogener, verharmloser Farbe. Auch der Zeichner Kissing »filtert« schon das Reale, klärt Umrisse wesentliche Formen, wichtige Details, Licht-Schatten-Verteilung, notiert Farbtöne, arrangiert kompositorisch zusammenklänge. Jede Stufe im langen Klärungsprozess von der Ideenphase bis zum fertigen Gemälde ist für ihn eine gewaltige Herausforderung.

Mit dem nächsten Frühwerk, dem »Mann im Scheinwerferlicht« von 1967/68 wagt Eric Kissing über die gefilterte Objektivität der ersten drei Debut-Gemälde hinaus den ersten Schritt in die für ihn charakteristische, intuitiv verbrämte, sinnbildlich hintergründige Emotionalität. Den Hintergrund bildet ein eigenes Schockerlebnis vom Sommer 1966 in der Ostsee, als ein nächtlicher Spaziergang am Strand im jauchzendem Scheinwerferlicht einer DDR-Grenzpatrouille endete. Ein Jahr später hat sich daraus ein Sinnbild hilflosen Ausgeliefertseins des Menschen überhaupt herauskristallisiert. Der Akt, das später zentrale Bildmotiv seiner Malerei, taucht hier erstmals in einem Gemälde auf als das Symbol ungeschützter Verletzbarkeit. Dies wird noch verstärkt durch den Kontrast der angestrahlten einsamen Figur zur Leere einer kargen Landschaft, die in ihrer nachtblauen Dunkelheit beklemmend unheimlich, ja bedrohend wirkt. In der Tat ist hier der Surrealist Dali anregend gewesen bei der Stimmung. Aber die Bildelemente der Steine, die schon im »Selbstbildnis« auftauchen, oder der Figur sind sorgsamst studierte

the veiled narrative and symbolic emotionality, which is so characteristic of him. The background depicts a shocking experience the painter made in the summer of 1966 at the Baltic Sea when a late evening stroll ended abruptly in the blinding headlights of an East German border patrol. One year later a symbol of the helplessness of all people had crystallized out of the experience. The nude - later to become a central motif of his work makes its first appearance in his painting as a symbol of unprotected vulnerability. This feeling is then intensified by the contrast between the lonely naked figure and the emptiness of the frightening - even threatening - qualities of the barren dark blue nightscape. Indeed, the mood of the picture carries in it the suggestions of the surrealist Dali. However, the pictorial elements of the stones, which had already been seen in his selfportrait, and the figure itself, are carefully studied reality.

But before the 25 year old painter further explored the melting of reality and metaphysical, which had been achieved in this first mature work, he probed the uninhibited venture into the fairy-tale fantastic with three watercolors about the story of »The Master Thief« from the Brothers Grimm. The three illustrations are barely discernable from his painting in their technique of unusual exactness of detail and finely brushed microstructure and came about as exercises for a class in Applied Graphics. After finishing his basic courses in 1967, Kissing would have liked to attend painting classes, but the impetuous Expressionism of the teacher- Bernhard Heisig- made him reluctant to do so. As a result, the only option was the alternative of Applied Graphics taught by Wolfgang Matheuer, despite a lack of great interest in the subject. In face of such greatly varying intentions there was also little room for mutual understanding in this class. In order to stay true to himself, Kissing chose for his assignments, instead of the typical posters, illustrations of an unusual kind and execution.

The choice of fairy-tales seems also to have been instructive on his path to self-realization. Now he was able to express the long held back yearning for the wonderful, fantastic and humorously comical. In doing so, he confidently quoted elements of the old masters from the Renaissance through to Terborch (motif of the sleeping knight – second watercolor) or from the miniatures from the times of Indian Moguls. In all of this, however, remains his attention to detail and the cool smoothness of the vibrating surface. He maintains control of the almost heraldic and easily remembered compositions, which tend to develop parallel to the picture itself. The reversion to tangible reality remains equally as constant as is to be seen in the third watercolor of the series. In this picture of a Count and Countess in a four-poster bed his sister modeled for the

Wirklichkeit. An den Namen des Modells für die nackte Figur, offenbar eine verkappte Selbstdarstellung, erinnert er sich noch heute. Es war ein älterer Mann, der tatsächlich Altermann hieß.

Doch bevor der damals 25jährige Erich Kissing von diesem ersten, vollgültigen, nämlich Realität und Metaphysisches verschmelzenden Bild schnurstracks weiterging, erprobte er den ungehemmten Vorstoß in die märchenhafte Phantastik in Form dreier Aquarelle zur Geschichte »Der Meisterdieb« von den Gebrüdern Grimm. Die drei Illustrationen, die in ihrer ungewöhnlichen Detailgenauigkeit und feinpinseligen Mikrostruktur kaum von den Gemälden zu unterscheiden sind, entstanden als Übungsarbeit in der Fachklasse für angewandte Grafik. Eigentlich hatte Kissing nach dem Grundstudium ab 1967 gern die Klasse der Malerei besucht, aber der ungestüme Expressionismus dessen Leiters Bernhard Heisig stand ihm völlig entgegen. Da blieb, allerdings ohne sonderliches Interesse für die angewandte Grafik, nur die Alternative der Fachklasse, die damals Wolfgang Matheuer leitete. Angesichts ganz unterschiedlicher Intentionen, konnte es auch hier wenig gegenseitiges Verständnis geben. Statt des üblichen Plakats, hatte der Student Kissing sich selbst als Aufgabe Illustrationen von ungewöhnlicher Art und Ausführung gewählt, um sich treu zu bleiben.

Auch dass seine Wahl auf eine Märchenwelt, scheint aufschlussreich auf seinem Weg zur Selbstverwirklichung. Jetzt konnte er ja dem bisher wenig ausgelebten, inneren Drang zum Wunderbaren-Phantastischen, humorig-Skurrilen endlich Ausdruck geben. Dabei zitiert er ohne Scheu motivische Details von Renaissancemeistern bis zu Terborch (Motiv der anlaufenden Ritter, Blatt II) und versetzt das Ganze nach dem Vorbild indischer Miniaturen der Mogulzeit ins Fernöstliche. Aber in der Detailgenauigkeit, die kühle Glätte der vibrierenden Oberfläche und die fast heraldisch einprägsame, tendenziell bildparallele und mischenbetonte Komposition bleiben, ebenso der Rückgriff auf die greifbare Wirklichkeit. Denn im dritten Blatt mit dem gräflichen Paar im Himmelbett mussten dem Künstler für die schlummernde Gräfin seine Schwester und für den pistolenzückenden, knienden Grafen der Vater als Modell fungieren.

Erich Kissing hat später keine Märchen mehr illustriert. Aber er hatte sich über ein Märchen frei gemacht für die Entfaltung der eigenen Phantasie. Der Realist und der Phantastiker waren eins geworden. Es bedurfte nur eines kleinen Anstoßes, eines Auslöseerlebnisses, um das unter Beweis zu stellen. Es sollte ihm noch 1968 widerfahren als wahrer »Höhenflug«. Aber das gehört schon zum nächsten Kapitel.

part of the Countess and his father functioned as the kneeling, pistol drawing Count. Erich Kissing didn't illustrate any further fairy tales but he had used these paintings to free himself for the unfolding of his own imagination. The realist and the creator of the fantastic had become one. He was only in need of one triggering experience in order to prove this. As early as 1968 he had to get this opportunity. It came to him in the form of a true "flight of fancy".

1. Flights of fancy

»The decisive driving force behind me has actually always been desire.«
(E.K. 1991)

In 1968, the student Kissing saw a film that all of divided Germany was laughing about »Those Magnificent Men in Their Flying Machines«. The fascinating mixture of nostalgic technology, grotesque action and pointedly humorous irony struck a hidden chord in the young man. Here were the wonderful and strange combined with an adventurously new reality. He had finally found the theme for his thesis in the history of human attempts at flying. Admittedly, this work had little to do with the unloved Applied Graphics course but he was able to package the sequence of pictures in the »fitting« framework of a calendar illustrated with 12 freestanding paintings of uniform size (30x42 cm). In view of his difficult painterly technique, this was extremely bold. He knew that time was short so he threw himself into the project and was rarely to be seen in the rooms of the institute until his exams. He continued, however, to take part in the beloved summer internships at the Baltic Sea until 1970 and it was there in the summer of '68 in which he experienced the towering majesty of the Caucasus. Both of these experiences would prove to be very important for his developing imagery.

As thorough as Kissing was, he began to make intensive material studies. For these he did not, as was customary for him, draw from nature but rather from the photos he found in the books and magazines available in the Leipzig Public Library. As a result the first paintings - also started at this time took on a strongly documentary character. This was however to be seen mainly in the carefully laid out and balanced

II. HÖHENFLÜGE

»Mein entscheidender Antrieb ist eigentlich immer die Sehnsucht gewesen.« (E. K. 1991)

Im Jahre 1968 sah der Studiosus Kissing einen Film, über den damals das ganze noch zweigeteilte Deutschland lachte, »Die toll-kühnen Männer in ihren fliegenden Kisten«. Dessen faszinierende Mischung von nostalgischer Technik, groteskem Aktionismus und pointiert-humoriger Zeitironie brachte in dem jungen Mann verborgene Saiten zum Klingen. Hier waren das Wunderbare und Komische mit abenteuerlich neuer Wirklichkeit verbunden.

Endlich hatte er sein Diplomthema einer Bildfolge zur Geschichte der Flugversuche des Menschen gefunden, die freilich wenig mit der Spezialisierung auf die ungeliebte, angewandte Grafik seiner Fachklasse zu tun hatte. Aber er gab seiner Arbeit den »passenden« Rahmen eines Kalenders, den er mit zwölf eigenen, kleinformatigen Gemälden in einheitlicher Größe (30 x 40 cm) zu illustrieren gedachte. Das war in anbetracht seiner aufwendigen Feinstpinseltechnik überaus kühn. Er wusste, Zeit war wenig, so stürzte er sich sogleich in die Arbeit und war bis zur Prüfung kaum noch in den Räumen der Kunsthochschule zu sehen. Aber er nahm die jährlichen Sommerpraktika an der geliebten Ostseeküste bis 1970 weiter wahr und erlebte im Rahmen des Studentenaustausches 1968 die himmelsstürmende Majestät des Kanaraks. Beides sollte sich für die kommende Bildwelt als recht bedeutsam erweisen.

Gründlich wie Erich war, begann er intensiv Materialstudien zu betreiben. Hier betrat er jedoch kaum, wie gewohnt, eine greifbare Realität, als deren bildliche Dokumentation in den Büchern und Zeitschriften der Leipziger Bibliotheken. So war bei den fast zeitgleich begonnenen ersten Bildern ein stark dokumentarischer Charakter vorprogrammiert, allerdings in der gestalterisch sorgsam ausbalancierten Mischung von Rückgriffen auf historische Bildquellen, selbst studierte Wirklichkeit und Eingebungen der bildnerischen Phantasie.

Schon das erste Bild »Über Leipziger Dächern« von 1968/69 beweist dies. Der Künstler versetzt den Flug des Doppeldeckers der Gebrüder Wright von den USA in seine Heimatstadt, die er mit Blick nach Westen vom Flachdach der Kunsthochschule genau erfasst hat. Aber er hat die fluggefährdenden Schornsteine gekürzt und den Flugapparat durch leichte Veränderungen eindrucksvoller gemacht. Ach in der nachfolgenden »Erinnerung an Otto Lilienthal« von 1969 lässt er die Gleitflugversuche der 1890er Jahre des Flugpioniers vor der Silhouette des mecklenburgischen Städtchens Barth

mixture of historic quotation, self-studied reality and suggestions of visual imagination, as is evident in the first painting »Over the Rooftops of Leipzig« from 1968/69. The painter removed the Wright brother's bi-plane from the USA and placed it into his own hometown, which he represents with a precisely drawn western view from the roof of the art school. At the same time, he made the machine appear larger through small changes to the plane itself and by shortening the city's chimneys. In the next painting, »In Remembrance of O.L.«, he depicted the early attempts at gliding made by the flight pioneer in the 1890's. He set the scene of the painting before the silhouette of the small Mecklenburg town of Barth on piles of gravel, a mini-model in his small garden studio. And in the next painting, »Water Underneath«- also completed in 1969- he used an unusual view over a well-traveled horizontal sea to associate himself with the legendary crossing of the Atlantic by the DOX in 1929.

Even the next three paintings, which Erich Kissing completed before his exams in the summer of 1970 impart a feeling of factual reality, which is, however, not relegated to the historical past, but rather contemporary impressions of flight. The perspective of the paintings changed gradually, as they were less fixed upon the planes themselves than on their surroundings and Kissing's own experience. In »Above the Clouds«, the view from a porthole reflects authentic perceptions- precisely detailed excerpts of wings, engines and windowpanes contrasted against the endless, light-filled sea of clouds, which the porthole could not be big enough for. In »Everlasting Ice« he also places the viewer close to the partial view of a Russian IL-18 engulfed in a foreign environment of formless light. One believes they are looking at a pictorial report over the Arctic but Kissing's painterly eye has filtered a tighter, artificial reality out of the randomness of the real world to create one of harmonic contrasts. The true artistic challenge lay not only in creating a tense composition with strong light-dark relations but, rather, in the credible physical representation of technology and the misty, barren landscape as well as the different physical qualities of metal, ice, and atmosphere. In his painting »Evening« (1970) he achieves a new romantic unity. The painting depicts a Concord like a distant bird in the evening skies over the quiet Baltic beaches near Stralsund, from which, for the sake of the inherent horizontal calm of the scene, an existing tower has been omitted from the composition.

It is not so surprising that in the last completed painting of 1970- »Tamed Birds«- Erich Kissing crossed the line to fairy tale like transfiguration. Maybe the new found feeling of freedom that he felt after

auf einem Kieshügel spielen, den er sich als Minimodell eigens im kleinen Gartenatelier angelegt hatte. Und im nächsten noch 1969 vollendeten Gemälde »Unter uns Wasser« assoziiert er mit der ungewöhnlichen Sicht auf ein schiffbefahrenes, horizontloses Meer eine Selbstbeteiligung an der legendären Atlantiküberquerung der DOX im Jahre 1929.

Auch die nächsten drei Bilder, die Erich Kissing noch bis zum Diplom im Sommer 1970 schaffen konnte, vermitteln realitätsnahe, jedoch nicht historisch zurückversetzte, sondern zeitgemäße Flugindrücke. Der Blick wandelt sich allmählich, fixiert weniger die Flugmodelle als ihre Integration in landschaftliches Umfeld und eigenes Erleben. Der Blick aus dem Bullauge »Über den Wolken« widerspiegelt authentische Wahrnehmungen: ausschnittshafte, präzise Details von Tragflächen, Triebwerk und Fensterrahmung im Kontrast zum lichten Wolkenmeer im unendlichen Firmament, für das das Bullauge nicht groß genug sein kann. Auch im »Ewigen Eis« führt die ausschnittshafte, nah an den Betrachter herangerückte russische MiG-18 in eine fremdartige, formlos-lichte Umwelt. Man glaubt, eine Passage aus der Arktis zu sehen. Aber das Malerauge Kissings hat aus den Zufälligkeiten des Realen die andere, dichtere künstlerische Realität einer Harmonie der Kontraste herausgiltert. Nicht nur in der spannungsvollen Komposition und den Hell-Dunkel-Werten, sondern in der glaubwürdigen Herausarbeitung von körperhaft modellierter Technik und nebelhaft leerer Landschaft, sowie der verschiedenen Stofflichkeit von Metall, Eis und Atmosphäre lag die eigentliche gestalterische Herausforderung für den Künstler. Mit dem Bild »Abend«, das ein Concord wie einen fernen Vogel am Abendhimmel am stillen Ostseestrand bei Stralsund zeigt – einen real vorhandenen Flugzeugtyp hat er zugunsten horizontal gelagerter Ruhe vorgezogen – erreicht er eine neue, romantisch anmutende Einheit.

Dass Erich Kissing im letzten noch 1970 vollendeten Flugbild »Gezähmte Vögel« sogar die Grenze zur märchenhaften Verklärung überschreitet ist nicht so verwunderlich. Vielleicht hat das Gefühl neuer Freiheit nach dem erfolgreich bestandenen Kunstdiplom die Phantasie hier besonders beflügelt? Wie auch immer, es zeigt – wie am Beginn seines malerischen Schaffens – eine höhere Stufe erreichter Verinnerlichung einer Thematik. Nicht zufällig knüpft hier die Bildwelt an die Märchenaquarelle von 1968 an, in denen er die zuvor erreichte Wirklichkeitserkundung in das wirklich Wunderbare führt. Das Motiv des weißen Taubenschwarms am lichtblauen Himmel wandelt sich zum geordneten Zug von fünf Wildgänsegruppen, die

passing his final exams had quickened his imagination. Whatever the reason, it shows the reaching of a new level of internalization of his subject matter. It is not by chance that he connects the imagery of the watercolors from 1968 in which his search for reality had led to the truly wonderful. The motif of a flock of white doves changes into an ordered procession of five groups of wild geese that carry- with the help of a complicated rope construction a historically clothed rider above the cloud-covered panorama of the Caucasus. He had personally experienced the mountains this way in 1968 and had worked himself on the complicated logging to the point that the functionality seems plausible. The rider, whose shape, like the idea for the picture itself, was taken from the 17th century Grimmelshausen story »The Flying Wanderer to the Moon«. He had thoroughly researched such examples of man's ancient dream of flight for his earlier written diploma work »The Representation of Human Attempts at Flight in European Painting and Graphics since Leonardo da Vinci«.

At the age of 27, Kissing produced »Stralsunder Seagull«- a symbol for the profusion of human flying inventions (with the strict exclusion of military machines), which had, of course, been set into motion by nature in the form of a bird. In doing so the young graduate stepped into the life of a freelance artist in a socialist society. He was naturally a realist but, however, not respected by socialist bureaucrats. His pictures-some-what strange and free of ideology- were hesitantly introduced to the public in local and national exhibitions. Officially, the paintings were more tolerated than wished for, despite a respect shown by aficionados as was to be seen in his first solo-exhibition of 1973 in the study of the Museum of Fine Arts. Utterly without ambitions of awards and recognition or even the successful sale of his paintings, which, he once assured me, were like children to him- he continued to work. Tucked away in the small »garden studio« which his father had built for him he created the important works of the coming time. At this time he was working at the Leipzig trade-fairgrounds enlarging and copying graphics several months a year- a work which required little creative energy but great attention to detail and accuracy. In this way he earned a decent living and didn't need to make any artistic compromises in his own work. Working in contact with a small circle of artist friends- but in the alone- he continued along his own path of self-realization in the search for his own style and imagery.

For Erich Kissing, »continuity« included completing the unfinished series of flight paintings which he had started for his diploma work even though he had long ago finished school with an above average grade. He still needed to finish four paintings. »Before Liftoff«, begun in 1971,

an einer komplizierten Seilkonstruktion den historisch drapierten Reitersmann über das wolkenbedeckte Kaukasuspanorama tragen. So hatte er es selbst 1968 erlebt. Er hat auch selbst bis zur glaubwürdigen Funktionsfähigkeit die Flugtakelage konstruiert. Und er meint sich wohl auch selbst mit dem vogeldirigierenden Reiter, dessen Gestalt wie auch die Bildidee auf Grimmelshausens Geschichte »Der fliegende Wandersmann zum Mond« aus dem 17. Jahrhundert zurückgeht. Solche Beispiele des uralten Menschheitsstraums vom Fliegen hatte er zuvor in seiner schriftlichen Diplomarbeit »Die Darstellung von Flugversuchen des Menschen in der europäischen Malerei und Grafik seit Leonardo da Vinci« genügend erkundet.

Mit der »Stralsunder Möwe«, einem Sinnbild der Überfülle kompliziertester technischer Flugerfindungen des Menschen (unter striktem Ausschluss alles Militärischen), die erst die Natur in Gestalt eines Vogels in Gang gesetzt hat, ist 1970/71 der Absolvent Erich Kissing mit 27 Jahren in die freischaffende Künstlerszene einer realsozialistischen Gesellschaft getreten. Wohl war er ein »Realist«, aber keiner von »sozialistischer« Prägung. Seine ideologischen auch etwas seltsamen Bilder, die ab 1972 zögerlich in Bezirkslichen und nationalen Ausstellungen in die Öffentlichkeit kamen, waren offiziell mehr geduldet als gefragt, wenn gleich schon von Kennern geachtet, wie die erste Personalausstellung 1973 im Studiensaal der Graphischen Sammlungen des Museums der bildenden Künste beweist. Bei jedem Ehrgeizes nach Ehrungen, Ämtern und selbst nach Verkaufserfolg seiner Bilder – sie waren für ihn, wie er mir einmal versicherte, »seine Kinder« – entstand in der stillen Abgeschiedenheit seines kleinen, extra vom Vater umgebauten »Gartenateliers« das eigentliche Werk der kommenden Zeit. Sein Brot konnte er mit den jährlichen, monatlichen, graphischen Übertragungsarbeiten zur Leipziger Messe verdienen, eine Arbeit, die kaum eigene Ideen, aber akkurate Genauigkeit verlangte. So brauchte er für das Ureigene keine künstlerischen Kompromisse zu machen. Verbunden mit einem kleinen, kollegialen Freundeskreis, aber letztlich für sich allein, ging er seinen Weg der Selbstverwirklichung in seiner eigenen Bildwelt kontinuierlich weiter.

»Kontinuität«, das schloss für den gerade freischaffend gewordenen Erich Kissing auch ein, die kalendarisch unvollendet gebliebene Flugbildfolge seines Diploms (das er längst mit der Note »gut« schon in der Hand hatte) fertig zu stellen. Vier Bilder fehlten noch: Das 1971 entstandene Motiv »Vor dem Start« mit den bunten Luftballons und dem Fluidum der zwanziger Jahre, das mit den verschieden, angeschnittenen, plastischen Kugelformen eine besondere

with its colourful hot air balloons and the aura of the 1920's presented an especially difficult compositional challenge because of its varied, vivid and curving round forms. It showed, once again, a nostalgic dimension, which was not to be seen in the next painting of three years later – »Construction Site« – which shows a helicopter in the precisely rendered landscape of the Thierbach power plant near Leipzig. Nonetheless, the combination of aircraft and construction site is a typically Kissingesque motif. Kissing's desire to represent the power station realistically was almost his end – the only thing that stopped him from being driven away from the construction site of a fish hatchery that took advantage of the warm water that was available there free of charge were the workers who emphatically vetoed their supervisors ban on his being there; the supervisor having believed that Kissing was an industrial spy.

Aside from the subject matter the final paintings of 75/76 seem, at first glance, to achieve nothing new artistically. Worth mentioning, however, is that the aircraft, which to this point had usually been dominant, disappeared almost completely into the landscapes of »Dreary Day« and »On the Beach«. Whereas in the first there are allusions to the overwhelming impressions of the pristine Carpathian Mountain landscapes of his Romanian trip of 1972, he seems to return, with the help of a hang-glider, to the beloved Baltic Sea beach of his very first painting – the »Still Life« from 1966. The fascination with the technological had faded next to the power of nature. Actually unplanned but consistent in terms of message a thirteenth picture came about in 1975/76. Mankind has landed on a strange planet with their spaceship. An alien – a naked »wild man« sits upon the back of a horse-headed archaeopteryx and awaits them patiently. He has not drawn his bow and arrow from his quiver and seems to think, »So what? A lot of pomp and circumstance but what's behind it all?« A very Saxonian perspective began to shine through from the artist for whom, in the end, nature is the most important thing for- and mother of- his imagination. He doesn't demonstrate his technique, but rather, it disappears oh so slowly into the realm of nature-determined, mythical or playfully inventive fantasy.

Signs of this show themselves as early as 1972 in drawings where he plays a jousting tournament upon birds in the sky. These are a further extension of the literary- inspired fairy-tale motifs of »Tamed Birds« from 1970. With his drawings he spins tales – inventing an insect-like »Triple-decker with Starting Device« and, in 1973, he etched his own »Airship EK-83« – a wonderfully monstrous combination of three balloons and a double-decker jumbo jet. Technology becomes a play toy before it finally disappears from his work altogether. With the exception of the quasi-real »Air Raid« of 1980 – a variation of the mythical

gestalterische Herausforderung darstellte, hat wieder eine nostalgische Dimension. Die fehlt beim nächsten, erst drei Jahre später gemalten Bild der »Baustelle« mit dem Hubschrauber im topographisch genau erfassten Kraftwerk Thierbach bei Leipzig. Gleichwohl ist die Kombination von Fluggerät und Baustelle eine typisch Kissing-sche Erfindung. Fast wäre ihm dabei sein Realismusdrang zum Verhängnis geworden: Beim Zeichnen der Baustelle – einer Anlage zur Fischzucht mit dem hier kostenlos fließenden, warmen Wasser – verhinderte nur das nachdrückliche Veto der Arbeiter die vom Bauleiter bereits verfügte Vertreibung des wohl spionageverdächtigen Künstlers.

Die 1975/76 abschließend gemalten Bilder scheinen bis auf die Motivik zunächst wenig Neues zu bringen. Bemerkenswert ist allerdings, dass die vorher zumeist dominanten Fluggeräte im »Trüben Tag« und »Am Strand« jetzt in der Landschaft fast völlig untergehen. Während im Ersteren der überwältigende Eindruck der unberührten Karpatenlandschaft seiner ersten Rumänienreise 1972 nachklingt, scheint er beim Drachenflieger am geübten, am besuchten Ostseestrand auf sein erstes, überhaupt gemaltes Bild, dem »Stilleben« von 1966 zurückzugreifen. Die Faszination des Technischen ist vor der Macht der Natur verklungen. Eigentlich ungeplant, aber von der Aussage her folgerichtig, entstand noch 1975/76 ein dreizehntes Bild, die »Begegnung«. Die Menschen sind mit dem Weltraumjet auf einem fremden Planeten gelandet. Der Außerirdische, ein nackter Wilder auf einem pferdeköpfigen Urvogel, erwartet sie ganz ruhig, ohne Pfeil und Bogen aus dem Köcher, scheint zu denken: »Na und. Großer Bahnhof, aber was ist dahinter?« Eine eigentlich sehr sächsische Weltsicht des Künstlers schimmert da durch, für der letztlich die Natur das Größte und die Mutter seiner Phantasie ist. Er dämonisiert die Technik nicht, sie entschwindet nur ganz langsam ins Reich naturdeterminierter, mythischer oder erfindungsfreudiger Phantastik.

Anzeichen dafür zeigen sich schon 1972 in Zeichnungen, wo er ein Ritterturnier auf Vögeln am Himmel spielen lässt, eine eigene Weiterentwicklung des literarisch inspirierten Märchenmotivs der »Gezähmten Vögel« von 1970. Zeichnerisch fabulierend erfindet er einen insektenhaften »Dreidecker mit Startvorrichtung« und 1973 radiert er sein eigenes »Luftschiff EK-73«, eine wunderbar monströse Kombination dreier Ballons und eines Jumbo-Jet-Doppeldeckers. Die Technik wird zum Spielobjekt, ehe sie sich völlig aus seinem Werk verabschiedet. Bis auf den quasi-realen »Luftangriff« von 1980 – einer Variante des mythischen Parisurteils mit drei Schönen und

Judgement of Paris with three schooners and a hang-glider- Kissing has created new personal aircraft, which never function at the purely coincidental interval of ten years. The most imposing is »Airship EK-83« from 1983. Placed authentically behind the jetty of Sasnitz, it is a true-to-reality sailboat-jet combination of immense size, which, with the help of wind producing rear motors, could move forward but of course, never could. The flights of fancy of the want-to-be inventor came along with a healthy dose of self-irony. The fascination with flying had faded. It had become everyday. As a result, the last "Airship EK-83" an approaching jumbo jet with hoisted sails, which came about as a reflex after witnessing the windjammer parade near Rostock in 1991 remained an idea in his sketchbook. On the path to himself through flights of fancy he had already found a distant, nature-related world of ancient mythological imagination in the 1980s.

III. Man – The First Constant

»Nature is my law, and in it mankind is of the greatest importance to me - beautiful, mysterious, and unfathomable.« (E.K. 1993)

While Erich Kissing was using the subject of flight to transform himself from reporter to dreamer in the 1970s nature and mankind as part of creation always remained the stable, never deformed and meaningful foundation for him. While this is surely true of other »fantastic realists«, in his case it is also even in a very personal, heightened way. Kissing not only paints an anonymous reality but, rather, makes a portrait of it. More precisely, he combines varied but always concrete and exactly rendered portraits of the elements of reality - from the figure through landscape to stones and plants - to create his imagery. He does this with the firm conviction that »the artist can surpass the richness of forms found in nature«. Although he is always changing and never repeats himself he has always defined himself -from childhood until today- as a draftsman. Occasionally, however, he also uses a photograph as a starting point for his artistic endeavours.

The reason that he does not express his portrait-like orientation to nature in naturalism or photorealism is a result of the artist's already

einem Drachenflieger – hat Erich Kissing rein zufällig im Jahrzehntabstand nach 1973 jeweils neue persönliche Luftfahrzeuge erfunden, die nie funktionieren. Das imposanteste ist das »Luftschiff EK-83« von 1983, eine wirklichkeitsgetreu hinter der Mole von Saßnitz platzierte Segelschiff-Jet-Konstruktion von gewaltiger Größe, die sich mit Hilfe winderzeugender Heckmotoren fortbewegen soll, aber natürlich niemals kann. Der Höhenflug des Möchtegerners geht also mit einem guten Schuss Selbstironie einher. Das Wunderbare des Fliegens ist verklungen, ist Alltag geworden. So ist das letzte »Luftschiff EK-93«, das als Reflex seines Erlebnisses der Windjammerparade von 1991 vor Rostock einen heranschwebenden Riesenjet mit gerafften Segeln zeigt, nur eine Ideenskizze geblieben. Auf dem Wege zu sich selbst war er über die Höhenflüge bereits in den 80er Jahren in eine fernere, naturbezogene Welt der urzeitlich-mythologischen Phantasie gelangt.

III. DIE ERSTE KONSTANTE: DER MENSCH

»Die Natur ist mein Gesetz und der Mensch ist darin für mich das Wichtigste, schön, rätselhaft, ungründlich.« (E.K. 1993)

Während sich Erich Kissing beim Thema Fliegen vom Protokollanten zum Phantasten entwickelte und Mitte der 70er Jahre in der »Begegnung« den Übergang zum folgenden Phantasiekomplex der urweltlichen Chimären fand, ist die Natur und der Mensch als Teil der Schöpfung immer für ihn die stabile, nie deformierte und stets bedeutungsvolle Grundlage geblieben. Dies gilt sicher für manch anderen modernen »phantastischen Realisten« auch, doch in seinem Fall noch in einer ganz persönlichen, gleichsam gesteigerten Weise. Denn Kissing malt nicht anonyme Wirklichkeit, sondern porträtiert sie. Genauer, er fügt seine Bildwelt aus verschiedenen, aber immer konkret-portätgenau erfassten Elementen der Realität von der Figur über die Landschaft bis zu Steinen und Pflanzen zusammen. Und dies aus der festen Überzeugung: »Kein Künstler kann den Formenreichtum der Natur übertreffen«. Da der sich stets wandelt und nie wiederholt, fixiert er ihn von Jugend an bis heute

described process of systematic and innovative structuring. He composes not only his own picture of reality but, rather, presents it as a new creation that is microscopically structured »filtered«. These creations are strong enough to seamlessly unify all of the invented or fantastic elements with reality in a remarkably convincing way. Here lays, undoubtedly, a decisive factor in the production of his work but the artist has also repeatedly turned to very simple motifs out of his surroundings to make his painterly creations. These were at the beginning, which is logical, of a reality broader and more intense as is shown in the aircraft series, the »Sea Life«, or the 1966/67 »Memories of Budapest«. These depictions of objects and architecture as subjects in and of themselves soon disappeared from his work in order to make room for other topics, which were always very important in his work in the following period of relatedly imaginative production: These two subject areas were man as actor and the landscape as setting for the action. Both remained meaningful enough to return, at certain intervals, in the form of singular portraits or pure landscapes. It seems that the painter had felt the need to drink from the source of sheer simplicity during his travels through the lands of his imagination naturally with a progressively finer feeling and weight. Alone in size, but also in terms of expressiveness man dominates the landscape as »the most important« aspect in Kissing's imagery. Although only seven or possibly eight »pure« portraits are to be found in his body of work, this conceals the fact that almost all of his figures possess an imaginative portrait-like quality. One can feel a solid self-confidence even in the debut work- »Self Portrait« from 1966/67 with its typically renaissance style composition- the influence of Tübke. One sees a half-figure- his »self«- large and clear in front of the architectural setting. One year later »Man in Headlights« provided the encoded »anti-ego« picture of powerless vulnerability in the form of the nude as the epitome of human beauty. After this, the human figures in his flight pictures from the early 70s tend to be mere decoration. The first mature portrait is arguably that of the 14-year-old neighbour girl »Ulla« from 1974. Here he had banished everything that is narratively random in favor of a strict, almost monumental clarity. The self-contained silhouette of the half-figure as a vertical line is set against that of the horizon line of the sea to create the compositional order of a cross. The girl stands like a sculpture -powerful yet subtly modelled with velvety skin, fine dress and dark hair- before the empty wide landscape. The girl looks past the viewer with dark eyes set in a smooth face. She is serious, calm and broodingly concentrated. There are no ugly details or faults. There is something like a timeless, classical idealization of youthful beauty out of reach of fashion in the soft, smoothing yet clear shading and restrained colors.

vor allem als Zeichner. Dabei sind zuweilen auch Fotodokumente Ausgangspunkte künstlerischer Umsetzung.

Dass Erich Kissings porträthafte Naturorientierung nicht im Naturalismus oder Fotorealismus gemündet ist, liegt in dem bereits beschriebenen systematisch-innovativen Gestaltungsprozess des Künstlers. Er komponiert nicht nur ein eigenes Bild seiner Wirklichkeit, sondern präsentiert sie als mikroskopisch strukturierte »gefilterte« Neuschöpfung, die tragfähig genug ist, alle erfundenen oder phantastischen Bildelemente bruchlos mit den realen zu täuschen-der Wirklichkeitsechtheit zu vereinen. Darin liegt zweifellos ein entscheidendes Agens seiner Bildproduktion. Dennoch hat sich der Künstler immer wieder in seinem malerischen Schaffen auch ganz schlichten Motiven seiner Umwelt zugewandt. Anfangs – für einen Realisten logisch – breiter und intensiver; wie eine Reihe Bilder von Flugapparaten, das »Stilleben« oder die »Erinnerung an Budapest« von 1966/67 beweisen. Bald aber verschwinden solche Darstellungen von Gegenständen und Architektur als selbstständige Themen, um zwei Motivbereichen Platz zu machen, die in der nachfolgenden Zeit phantasiebeschwingten Bildschaffens immer wichtiger waren: der Mensch als Akteur und die Landschaft als Örtlichkeit des Geschehens. Beides blieb bedeutsam genug, um immer wieder einmal in bestimmten Zeitabständen als eigenständige Bilder in Porträts oder reinen Landschaften wiederkehren. Es scheint so, als hätte der Maler auf seiner Reise ins Land Fantasia das Bedürfnis gespürt, immer wieder auch an den Quellen schlichter Ursprünglichkeit zu trinken – natürlich mit fortwährend feinerem Gespür und Gewicht. Schon rein umfänglich aber auch ausdrucksmäßig dominiert gegenüber der Landschaft der Mensch als »das Wichtigste« in Kissings Bildwelt. Von ihm gibt es nur sieben, respektive acht »reine« Porträts vorzukommen, besichert das die Tatsache, dass fast alle Figuren in Kissings Phantasiereich Porträtcharakter besitzen.

Bereits das Debütwerk, sein »Selbstbildnis« von 1966/67, lässt in der noch durch Tübke vermittelten typisch renaissancistischen Komposition der klar und groß vor die Architekturkulisse gestellten Halbfigur das Ich den Ausdruck eines festen Selbstbewusstseins spüren. Das verschlüsselte Ich-Gegenbild ohnmächtiger Verletzlichkeit in Gestalt des Aktes als Inbegriff menschlicher Schönheit bietet ein Jahr später der »Mann im Scheinwerferlicht«. Danach sind die Menschen in den Flugbildern der frühen 70er Jahre nur mehr Staffage, ehe mit dem Porträt der 14jährigen Nachbarstochter »Ulla« von 1974 das erste ausgereifte Bildnis des Malers entsteht. Hier hat er alles Erzählerisch-Zufällige zugunsten einer strengen, fast

This basic striving for a refining harmony of the human form in keeping with a lively individuality also marks all of his following portraits which are always titled only with the first names of the subjects. In this way he removes all probing biographical curiosity from his exclusively female portraits such as »Ulla« (1974), »Sylvia« (1985-87), »Bettina« (1990/91), »Claudia« (1993/94) and »vianon« (1998) – and raises the private and individual into the realm of generalization. In the half-length portraits – lacking of jewelry, fancy clothing or distracting settings – Kissing concentrates on the beautiful external appearance, makes characteristics visible and bestows upon them the eternally female and mysterious. There is no doubt that, for the bachelor Kissing, the embodiment of human beauty is the woman although beauty remains, at the same time, »mysterious and inexplicable«. In the late seventies the woman enters the arena of his mythical paintings in the form of a lively nude. The fabulously veiled representation of the relationship between man and woman in the past and present has remained a main subject of his work to this day. However, as a portrait artist, Kissing maintains a reserved, distinguished propriety, albeit with a growing tendency towards enlivenment and physical characterization. This is seen in »Sylvia«, painted a good ten years after »Ulla« where the renaissance formed representation makes way in favor of a more snapshot-like moment. The young woman – apparently unclothed on a beach – seemingly glances to the side with a shaded profile from under her blond hair. The individual becomes generalized but maintains the unmistakeably personal. At the same time the immediacy of the posture gains an almost monumental strength from the contrastingly and splendidly modelled self-contained physicality of the body set against a transcendental, silver-blue and empty sky.

The following portraits »Bettina« (1990/91) and »Claudia« (1993/94) seem to take back the enlivenment with their harsh frontal perspective. They are, however, his first models which look us straight in the eye, thereby producing direct contact. This contact is free of any flirtatiousness, more of a serious, almost hypnotic suggestiveness which is strengthened by a reduction to the most basic of compositional strategies – a simple cross made up of the human form in front of the endless sea. A trace of fine psychic element is also perceptible which makes the two paintings seem like counterparts of different characters. The two were »inexplicable« like the sea, said the painter. The imagery signalizes the opposites not only in tint, haircolor and clothing but, rather, also in the sky and sea. In the first they are brightly and clearly split by the horizon line and in the second they fade into each other dark and blurred.

monumentalen Klarheit verbannt, die die geschlossene Silhouette der Halbfigur als mittige Vertikale gegen die waagerechte Horizontlinie des Meeres in die kompositorische Ordnung eines Kreuzes bringt. Wie eine Plastik steht das Mädchen, kräftig, aber zugleich subtil modelliert, mit seiner samtigen Haut, feinfaserigen Kleidung und dunklem Haar vor der leeren, flächigen Landschaft. Der Blick der dunklen Augen im ebenmäßigen Gesicht geht am Betrachter vorbei, ist ernst, ruhig, grüblerisch-konzentriert. Es gibt keine hässlichen Details oder Brüche. In der sanften, zusammenfassenden und zugleich formklaren Modellierung und den verhaltenen Farben liegt so etwas wie eine zeitlose, klassische Idealisierung jugendlicher Schönheit jenseits der Moden.

Dieses Grundstreben nach einer veredelnden Harmonie des Menschenbildes bei Wahrung lebendiger Individualität kennzeichnet auch alle nachfolgenden Bildnisse, die er nur mit den Vornamen seiner Modelle betitelt. Damit entzieht er alle seinen nachvollziehbaren weiblichen Einzelporträts, wie »Ulla« (1974), »Sylvia« (1981–87), »Bettina« (1990–91), »Claudia« (1993–94) und »Marion« (1998), der bohrenden biographischen Neugier und hebt das Privat-Individuelle ins Allgemeingültig-Typisierte. Ohne Schmuck, abgewandte Kleidung und ablenkendes, landschaftliches Beiwerk konzentriert er sich in den Brustbildern auf die schöne, äußere Erscheinung, macht Wesenszüge sichtbar und verleiht allen den Zauber des ewig Weiblichen und Rätselhaften. Kein Zweifel, für den malenden, überzeugten Junggesellen Kissing ist der Inbegriff menschlicher Schönheit, die zugleich »rätselhaft, ungründlich« ist, die Frau. Sie betritt in den späten 70er Jahren als lebendiger Akt die Bühne seiner mythischen Bilder; um in diesen mädchenhaft verbrämten Darstellungen der Mann-Frau-Beziehungen von gestern und heute bis in die Gegenwart ein Hauptmotiv zu bleiben.

Doch als Porträtist wahrt Erich Kissing eine zurückhaltend-distinguiertere Konvenienz, wenngleich mit zunehmender Neigung zur Verlebendigung und psychischer Charakterisierung. So ist im Bildnis »Sylvia«, das ein gutes Jahrzehnt nach »Ulla« von 1974 gemalt wurde, die renaissancestisch überprägte Repräsentation zugunsten einer schnapschussähnlichen Momentanität gewichen. Die junge Frau – offenbar unbekleidet am Strand – blickt wie zufällig zur Seite mit verschattetem Profil unter der blonden Haarfülle. Das Individuelle geht ins Allgemeine über; bewahrt jedoch das persönlich Unverwechselbare, während das Augenblickliche der Haltung durch die Kontrastierung prachtvoll modellierter, geschlossener Körperlichkeit gegen einen transzendenten, silberblauen, leeren

The, to date, last single-portrait which he has painted, »Marion« from 1998, shows a young woman seated and looking downwards and to the right seemingly lost in thought. She seems close enough to touch, lively, introspective and at the same time increasingly representative-like a synthesis of all of Kissing's portraiture so far but as a result (of it) finer and more decisive. Tall and clothed in a simple white costume, her fine face framed by a superb head of dark hair, the young woman from Leipzig sits under the shining blue sky in front of the rugged landscape of coastal dunes some of her hometown like the embodiment of self-confident feminine existence.

However, the most monumental picture of feminine beauty and superiority that Kissing has so far painted was done a decade before and given the mysterious title »51°20'N 12°23'E«. It was painted as a strange vision of actually fully realistic character. The three nude giant beauties which coolly observe the two male earthlings which have just landed on their distant star are three true-to-life Leipzig women named Jana, Uta and Sylvia standing on extremely earthly stones in a place which simply describes the latitudinal and longitudinal coordinates of their hometown. Basically, it is actually a group portrait of three beauties from the painter's hometown, which he in fact painted nude from head to foot because, according to the master, »one cannot simply exchange the human body and head as one wishes!« Even the stones had been drawn beforehand from nature, just like the astronauts -only with scuba tanks on their backs for a lack of other objects to draw from. But hardly anyone notices this their being so tiny- and because the use of the »proportion of importance« of the oversized, splendid femininity turns all of the reality into a winking symbolism of the supposedly »strong« sex. A unity in the face of such disproportion is utopian but the interpretation goes beyond the erotic. The natural is superior to artificial technology, the vital stronger than the devised and gentleness greater than armoured hardness!

From 1975 to 1979 Erich Kissing painted only one true group portrait- »Leipzigers at the Sea« It is of the type »Pictures of Friendship« and - more exactly - his generation of artists. It is a (picture) key picture to his development and an important document of Leipzig art history. From the first idea sketch of 1971, which was done after the baroque painter Velázquez's »Drinkers«, it grew over the years -with no less than eight re-designs and many detail studies- into his, for a long time, largest and, even today, »most difficult« painting (he first started his larger format series of centaur paintings in 1998 after changing his chosen painting surface from fibreboard to canvas). Instead of God, as in Velázquez's painting, the center point here is a mermaid wearing a

Himmel eine fast denkmalhafte Kraft gewinnt. Die nachfolgenden beiden Einzelbildnisse »Bettina« (1990/91) und »Claudia« (1993/94) scheinen mit ihrer strengen Bildfrontalität die Verlebendigung wieder zurückzunehmen. Aber es sind seine ersten Modelle, die uns direkt in die Augen blicken, also den unmittelbaren Kontakt herstellen. Der ist frei von jeglicher Koketterie, eher von einer ernsten, fast hypnotischen Suggestivität, die durch die aufs einfachste – ein schlichtes Kreuz – reduzierte kompositorische Ordnung von Menschen vor der Unendlichkeit des Meeres noch verstärkt wird. Spürbar ist auch ein verfeinertes psychisches Gespür, das beide Bilder wie Pendants unterschiedlicher Charaktere erscheinen lässt. »Unergründlich wie das Meer« – so der Maler – waren beide, aber sinnbetont-offener die kraushaarige Mulattin, mehr lyrisch-verhaltener die andere. Die Bildsprache selbst signalisiert die Gegensätze nicht nur in Teint, Haarfarbe und Bekleidung, sondern auch bei Himmel und Meer: Hell und klar geschieden durch die deutliche Horizontlinie sind beide bei der ersteren, dunkler und verschwommen gehen sie bei letzterer ineinander über.

Das vorerst letzte Einzelporträt »Maria« von 1978 wirkt in der ausschnitthaften Sitzposition der von oben nach rechts unten blickenden jungen Frau hautnah lebendig, gründerisch verinnerlicht und zugleich gesteigert repräsentativ – also wie eine Synthese der bisherigen Porträtkunst Erich Kissings, aber immer klarer und entschiedener. Gebräunt, schlicht weiß kostümiert, das schöne Antlitz von schwarzer Haarpracht gerahmt, sitzt die Leipzigerin unter dem strahlend blauen Himmel vor der zerklüfteten Tagebaulandschaft im Süden ihrer Heimatstadt, während die Verkörperung harmonisch-selbstbewusster weiblicher Existenz in unserer Zeit.

Denn sein bisher monumentalstes Bild femininer Schönheit und Übermächtigkeit hat Erich Kissing ein Jahrzehnt zuvor unter dem rätselhaften Titel »54°20'N 12°23'E« als eine kosmische Vision eigentlich völlig realistischer Prägung gemalt. Denn die drei nackten Riesengrazien, die da gelassen auf einem fernen Stern die gerade gelandeten zwei männlichen Erdenwinzlinge betrachten, sind handfeste Leipzigerinnen namens Jana, Uta und Sylvia auf höchst irdischen Steinen an einem Standort, der ganz einfach die Breiten- und Längengrade ihrer Heimatstadt bezeichnet. Im Grunde genommen ist es also ein Gruppenporträt von drei Schönen aus des Malers Heimatstadt, die er tatsächlich so von Kopf bis Fuß als Akte gezeichnet hat; denn – so der Meister – »Köpfe und Körper der Menschen kann man nicht beliebig austauschen!«. Auch die Steine hat er vorher nach der Natur gezeichnet, ebenso sind die Astronauten der

crown of water lilies. On either side, forming a half-circle which opens forwards are his colleagues (from front left to right- Lutz Dammbeck, Peter Pfefferkorn, Günther Glombitza (†), Gregor Schade, E.K., Jürgen Mesik and Wolfram Ebersbach). His witty teacher Hans Meyer-Foreyt was partially responsible for the idea of a cheerfully surreal group portrait with a mermaid which was also by the way his first borrowing of motif from his greatest kindred spirit Arnold Böcklin. He also advised Kissing to place the entire scene in the water (rather than on the beach as had been planned) because »otherwise the mermaids tail will start to stink.« Theism had to be maintained in the fantastic as well!

To create his »index« of his generation, no effort was too much for the young painter fresh out of art school. All of his companions were drawn from life and the mermaid – a model from the art institute named Annemarie Reimann – also had to spend hours in the studio for the portraiture. And, of course, the details had to be perfect as well, from the intercolored lily arrangement to the goldfish-scaled mermaid tail, which his mother had sewn for the model to wear. As the studies progressed from small to larger, more detailed examples and the need arose for more detailed drawings, certain objects were studied again, for example Gregor Schade's glasses. In the year 1975 he transformed the finally finished composition design (Charcoal 32x45 cm) in several stages, using a grid construction as reference, onto the painting-sized pencil draft (121 x 171 cm) which was then, finally, traced onto the fiberboard using a transparency. Despite his almost manic fixation on reality and portraiture exactness, Erich Kissing lifts the scene into an idealised meta-reality. He smoothes the wrinkles, skips the non-beautiful and refines gestures without lying. A pastel-like softness of color and harmonic, Indian-miniature influenced forms, which are more flatly modelled and softly rounded rather than solidly shaded, transport the entirety into the ethereal. Exactly that was in keeping with a newly-formed, however not publicly conveyed, introspective, romanticizing mentality to be found within the young group of the »Leipzig School« (e.g. Günter Glombitza, Georg Brendler, Eberhard Löbel, and Wilfried Falkenthal). In this group portrait from Erich Kissing, this mentality found its most significant – and for Leipzig, art historically important – expression. The »Leipzigers at the Sea« with their mermaid are also an example of another characteristic feature of Kissing's view of humanity. Just as his pictures of the fantastic are seen by people as portrait-like, his portraits themselves receive an ethereal spirituality.

He has just shown me a sketch for a group portrait on the sea which has not been painted yet. It depicts the painter in the middle of all of his beautiful models. A cycle only fulfils itself in a reverse sense!

Realität entsprungen (nur mit Tauchgeräten am Rücken mangels anderen Anschauungsmaterials). Doch das merkt bei ihrer Winzigkeit kaum jemand, weil all das Reale durch den Einsatz der »Bedeutungsproportion« für die übergroße, prachtvolle Weiblichkeit zum augenzwinkernden Sinnbild der Überlegenheit über das angeblich »starke« Geschlecht wird. Eine Vereinigung ist bei solchen Disproportionen utopisch. Aber die Deutung geht über Erotisches hinaus: Das Natürliche ist dem Technisch-Künstlichen überlegen, das Vitale dem Erdachten, die Sanftmut der gepanzerten Härte!

Nur ein einziges wirkliches Gruppenbildnis, die »Leipziger am Meer« hat Erich Kissing in den Jahren 1975 bis 1979 gemalt. Es gehört zum Typus des »Freundschaftsbildes« – und zwar seiner Künstlergeneration ist ein Schlüsselbild seiner Entwicklung und wichtiges Zeugnis jüngerer Leipziger Kunstgeschichte. Von der ersten Ideen-skizze 1971, die nach den »Trinkern« des spanischen Barockmalers Velázquez konzipiert ist, wuchs es über nicht weniger als acht Entwürfen und vielen Detailstudien mit den Jahren zu seinem lange Zeit größten (und noch immer »schwersten«) Gemälde heran. Mit 1998 entstehen mit dem Wechsel des Bildträgers vom Hartfaser auf Leinwand die größerformatigen Gemälde (der Kentauren-Feste). Statt Gott Bacchus wie bei Velázquez, bildet hier ein Seerosenbetränkte Nixe den Mittelpunkt des nach vorn geöffneten Himmels der Kollegen (von links vorn nach rechts: Lutz Darmmbeck, Peter Pfefferkorn, Günter Glombitza (†), Gabor Schade, E.K., Jürgen Mesik und Wolfram Ebersbach). An der heiter-kurrierten Bildidee eines Gruppenporträts mit fischschwanziger Nixe – Kissings erste Motiventlehnung von seinem großen, geistesverwandten Vorbild Arnold Böcklin – war sein geistreicher Lehrer Hans Meyer-Forst beteiligt. Er riet ihm auch damals, ursprünglich auf dem Strand angesiedelte Szene ins Wasser zu verlegen, »weil sonst der Fische Schwanz doch anfängt zu zucken« – die Realistik musste in der Phantastik erhalten bleiben!

Dafür war dem gerade aus der Kunsthochschule gekommenen, jungen Maler bei einem Programmbild seiner Generation keine Mühe zu viel. Alle Gefährten wurden nach der Natur gezeichnet, auch die Nixe, ein Modell aus der Hochschule namens Annemarie Reimann, musste Stunden so beim Konterfei im Atelier ausharren. Ebenso mussten die Details stimmen von dem aquarellierten Seerosenarrangement bis zum goldfischgeschuppten Nixenschwanz, für den der Künstler Mutter extra ein Objekt nähte. Und als bei den vom Kleinen zum Großen fortschreitenden Entwürfen – innerhalb des Jahres 1975 transformierte er den endlich geklärten

»The landscape is for me as fascinating as man. I would like to get as close as possible to the secret of creation.« (E.K. 1993)

Logically, Kissing, with his precision in figure portraiture, has always granted an unmistakable local identity -in effect a portrait-like quality- to the landscapes in his paintings. However, he has not become a modern veduta painter just as he has not become a portrait specialist. This doesn't have to be a contradiction. For Kissing the »unique and individual« in the living and non-living world, in large and small, is an essential element of creation which he duplicates in his artistic work, knowing full well he can never completely attain it. There is a bit of the specific local surroundings to be found in almost every painting with elements of landscape although they are often combined or slightly changed for reasons specific to each picture. This is true of fully anonymous excerpts as well, such as in »Lively Meadow II« from 1990, in which a piece of lawn from the family garden forms the basis for the initial studies.

Without exception, all of Kissing's other paintings with a figurative motif confirm what was already to be seen in his portraits, namely the recording of landscape formations with a clear, unbroken horizon line. The majority are sea-coastlines (as well as those of lakes), which run parallel to the picture's border, then desert-like sand and craters- mostly of alien provenance with a black, star-filled sky devoid of atmosphere. In one case there is a city silhouette (»Design for a Monument«, 1980/82) and in »Above the Clouds« (1970), even a layer of clouds. Independent of the subject matter of each painting, one thing unites them all- the will of the painter to raise, with as much contrast as possible, the dominating human form-usually towering, modelled, and moving- above the accompanying ambience which may remain sleek and uncomplicated. Consequently, a basic principle of Kissing's artwork- the use of heightened contrasts such as large- and smallness, near and far relationships and reality and vision in his striving for alienated pith in a subject- becomes effective.

But is wide, nearly empty landscapes- often with high cloudless skies- are not devoid of the charms of rain, sunsets and rises, the mid-day glow or moonlight. The normally reserved disposition of a landscape condenses itself into a romantic one with the window-dressings of dreams. This is especially true in his primeval myth pieces of »Calm Sea« (1983), »Summer Night« and »After the Rain« (1992/93). He had begun starting in 1970, to work on and with this expression of mood in a landscape during his flight series. In the case of the paintings »Dreary Day« and »Evening« he almost drove the flight apparatus out

gültigen Kompositionsentwurf (Kohle, 32x45 cm) in mehreren Stufen mittels Gitternetzquadratur auf die gemäldegroße Bleistiftvorlage (121x171 cm, übertragen mit Transparentpase auf die Hartfaserplatte) – nochmals Detaillierungsbedarf bestand, wurde manches noch mal studiert, z.B. die Brille von Gregor Schade.

Doch bei aller, fast zwanghafter Realitätsfixierung und Porträtgenauigkeit hebt Erich Kissing die Szene in eine idealisierte Meta-Wirklichkeit. Er glättet die Falten, übergeht Unschönes, veredelt die Züge ohne Lüge. Eine pastellartige Zartfarbigkeit und unter dem Eindruck indischer Miniaturen eher flächig figurierte als plastisch kräftig durchmodellerte, sanft gerundete, harmonisierte Formsprache entrückt das Ganze ins Ätherische. Genau das entsprach einer damals innerhalb der »Leipziger Schule« abseits des Offiziösen bei den Jungen entstandenen, romantisierend-introspektiven Gruppenmentalität (z.B. auch Günter Glombitza, Georg Brendler, Eberhard Löbel, Wilfried Falkenthal), die in diesem Gruppenporträt von Erich Kissing ihren signifikantesten und für Leipzig kunstgeschichtlich bedeutsamen Ausdruck gefunden hat. Exemplarisch sind die

»Leipziger am Meer« mit ihrer Nixe auch noch für ein anderes Charakteristikum des Kissing'schen Menschenbildes: So wie seine Bilder der Phantasie porträthaft von Menschen vergegenwärtigt werden, erhalten seine Porträts eine ätherische Spiritualität.

Er hat mir gerade die Idealskizze eines noch ungemalten Gruppenporträts am Meer gezeigt: Der Maler inmitten seiner schönen Modelle. Ein Kreis schließt sich nur mit umgekehrten Sinn!

IV. DIE ZWEITE KOMMANTE: DIE LANDSCHAFT

»Die Landschaft ist für mich so faszinierend wie der Mensch. Ich möchte so nah wie möglich dem Geheimnis der Schöpfung kommen.« (E.K. 1993)

Ganz logisch hat der porträtgenaue Figurenrealist Erich Kissing auch der Landschaft in seinem Schaffen immer eine unverwechselbare, lokale Identität, also ebenfalls Porträthaftigkeit, zugebilligt. Dennoch ist er kein moderner Vedutenmaler geworden, ebenso

of the countryside altogether. It was then that he began to feel the soul of the landscape in the connection between the geological character and its atmospheric life. Rash sketches of nature's brief lightshows were recorded with a pencil and- according to an old piece of advice from Tübke preserved with written notations about the color values to be utilised later in his painting.

Pure landscape paintings heralded for a long time, but he didn't paint his first until 1985/86 when he completed »On the Outskirts of Leipzig«. This picture of a dead, man-made »sand mountain«- remnant of the coal-mining era- would surely not have been painted, had Kissing not experienced the lingering effect of the Romanian Carpathians between 1972 and 1979 and therein discovered his hidden receptiveness for the wild peaks as the perfect opposite to his beloved Baltic Seascap. It took him years of internalization after the first truly breathtaking encounter with these mountains to create his own image of this. At first, he was unable to capture the elemental force of the nearly deserted grandiosity of nature because he became aware of the »Nothingness of mankind in the face of the greatness of landscape's beauty«. Kissing's first painting of the Carpathians is to be seen in 1975/76's »Dreary Day«, but it was always meant to become much more.

It was only that he had never found the time for it. As Kissing finished five years of work on the group-portrait »Leipzigers at the Sea« and decided to complete his still relatively small body of work he decided to lay down his landscape experiences, if not in time-consuming paintings, then at least in the form of a group of singular, large format ink drawings. The twelve were all finished in 1980 and evenly dedicated, with six each, to his two favorite and most trusted places- the Baltic coastline and the Romanian Carpathians.

Starting with detail-exact linear pencil drawings from a summer trip to Rügen in 1975 and his fourth journey to the Carpathians in 1979, he created, with the help of the labor saving step of photographic enlargement, unified studies with the format of 55 x 80 cm. These new works which combined his three drawing mediums- watercolors, charcoal and pencil- achieve microscopically-fine, painterly tightness which is emphasized by the monochromatic and by subtle structures. These unique, deserted mountainous landscape scenes from 1980- executed somewhere between drawing and painting- show the expressiveness of Kissing's visual language in a way which is rarely more clearly felt. Apparently related to the crystal clear naturalism of Giovanni Segantini's works from around 1900 but newly created in a visionary way by Kissing and his multi-leveled micro-structures, they remind one of the »secret of creation« in the untouchedness of nature.

wenig wie ein Bildnisspezialist. Das muss kein Widerspruch sein. Für Kissing war und ist das »Individuelle« in der belebten wie unbelebten Natur, im Großen wie im Kleinsten, ein wesenhaftes Programmelement der Weltschöpfung, die er in der Kunstschöpfung nachvollzieht – wohl wissend, sie nie erreichen zu können. Aber das hohe Ziel beflügelt. Und so findet man nahezu in jedem Bild des Künstlers mit Landschaftselementen ein Stück konkret lokalisierter Umwelt, manchmal aus bildspezifischen Gründen etwas verändert oder miteinander kombiniert. Ach bei völlig anonymen Landschaftsausschnitten, wie etwa in der »Belebten Wiese II« von 1990, wo ein Stück Rasen des elterlichen Gartens die Studiengrundlage bildet.

Bereits bei den Porträts war etwas festzustellen, was sich ausnahmslos bei allen anderen Gemälden Kissings mit figürlichen Motiven bestätigt: die Aufnahme einer Landschaftsformation mit ungebrochener, klarer Horizontlinie. In der Mehrheit sind es bildparallel komponierte Küsten-Meeresmotive (auch Seen), dann Wiesen, Sand-Kratierebenen zumeist außerirdischer Provenienz mit atmosphärem, schwarzem Sternenhimmel, in einem alle einnehmenden Houette (Entwurf für ein Denkmal, 1980/82) in einem anderen sogar eine Wolken-Ebene (»Über den Wolken«, 1970). Unabhängig von der thematisch bedingten Besonderheit jeder dieser Landschaften, eint sie eines, der Wille des Malers, die dominierenden Menschen mit seinen zumeist aufgenden, bewegten und modellierten Körperformen möglichst konträrkoll vom begleitenden Ambiente, das schlicht und in sich wenig gegliedert sein durfte, abzuheben. Ein Grundprinzip Kissingscher Kunst, mittels gesteigerter Kontraste wie zum Beispiel Groß und Klein, Nahe und Ferne, Realität und Vision eine gerrenndete Pointierung anzustreben, wird mithin auch hier wirksam.

Dennoch sind jene weiten, fast leeren Landschaftsräume mit den zumeist hohen, wolkenlosen Himmeln nicht ohne atmosphärische und luminöse Reize von Sonnenauf- und untergängen, Mittagsglut, Mondnacht oder Regen. Besonders in seinen Urweltmythen »Ruhige See« (1983), »Sommernacht« und »Nach dem Regen« (1992/93) verdichtet sich das sonst verhaltene Stimmungsgesicht einer Landschaft zu romantischen Landschaften mit Traumstaffage. Diesen Stimmungsausdruck der Landschaft hatte er sich ab 1970 in seiner Bilderfolge vom Fliegen zu erarbeiten begonnen und in den Fluglandschaften »Abend« oder »Trüber Tag« fast bis zur Vertreibung der Flugapparate aus der Natur vorangetrieben. Damals begann er die »See« der Landschaft in der Verbindung zwischen geologischem Charakter und ihrem atmosphärischen Leben zu

It was not until five years later that Kissing followed up this accomplishment- in a somewhat calmer way- with a painted landscape opus of three pictures made between 1985 and 1988; »On the Outskirts of Leipzig I« (1985/86), »September Evening« (1986/87) and »Baltic Seacoast« (1987/88). It was a period where the painter's imagination took, so to say, a break and let him experience the landscape of his home area and phenomena of nature which take place there. Of course the three are all based on carefully and precisely drawn topographical studies which could also date back to an older period. He credits a night-cloud phenomenon observed during a trip to Poel Island in 1981 with the inspirational basis for »Baltic Seacoast«. The romantic »September Evening« is set at the man-made Kulkwitzer Lake, which lies to the east of Leipzig and is the result of the »renaturalization« of an abandoned coal strip mine. The evening reflection of the Markranstädt coastline in the still waters had enraptured Kissing so that he drew it first in 1985 and painted the scene one year later. Unless one counts the crystal clear spectacle of light and shadow, the first landscape painting done in 1985 was less a result of moodily luminous charms than the strange fascination with mercilessly destroyed landscapes. As this painting showed up in the last GDR art exhibition in 1986, many visitors who were not familiar with the area south of the city and its many water filled, defunct coal mines, asked, »What's this, then? Where are there mountains near Leipzig?« In face of the indisputably documented truthfulness to be found here and the harshness of the light at work in this expression of huge, mountain-like wasteland, it may be that the area had caused Kissing to think about the price of civilization's advance as it had several other Leipzig artists at the time. Unmistakeably, though, the elementarily dramatic charm of such loam-sand hills had also impressed Kissing's painterly eye which had been deprived of the sight of real mountains since 1979.

The randomly formed shapes and structures modeled by the harsh shadows and direct sunlight as well as the slopes networked with ravines and gorges held, for him, the secrets of a primeval landscape which had existed before life itself.

The second to last landscape, devoid of decorative elements, that Kissing has painted, »On the Outskirts of Leipzig II« (1991/92), appears to be an extension of the first but is, in reality, another, newly studied segment. This painting gives one a feeling of seeing into the moments of life's emergence. As he sat one evening watching a diffuse sunset over this great but dreary landscape of sandy overhangs, he discovered the first traces of new, green plant life in the ochre gray of the earth. At this moment he had the vision that he had been

erspüren. Manche rasche Skizze von oft nur minutenwährenden Lichtschauspielen der Natur wurde mit dem Bleistift festgehalten und – nach einem lang zurückliegenden Ratschlag Tübkes – mit schriftlichen Notaten der Farbwerte als Fonds für die Zukunft einer möglichen malerischen Umsetzung bewahrt.

Die jedoch ließ Anfang der 70er Jahr in bezug auf selbstständige Landschaftsbilder noch lange auf sich warten, denn erst 1985/86 malt er »Am Stadtrand von Leipzig I« sein erstes, reines Landschaftsporträt. Sicher aber wäre dieses von Menschenhand erzeugte, tote Sandgebirge der Braunkohletagebauära nicht als Bild entstanden, hätte Kissing nicht mit dem nachhaltigen Erlebnis der rumänischen Karpaten zwischen 1972 und 1979 seine verborgene Empfänglichkeit für das wilde Hochgebirge als genaues Gegenteil der geliebten Ostseelandschaft entdeckt. Nach der wahrhaft atemberaubenden ersten Gebirgsbegegnung von 1972, als er noch unfähig war, die Urgewalt der fast menschenleeren, grandiosen Natur mit dem Zeichenstift zu bannen, weil ihm die »Nichtigkeit des Menschen vor der Großartigkeit der Landschaft« bewusst wurde, suchte er in der Verinnerlichung bis zum eigenen Bild in »Trüben Tag« von 1975/76 steht es als bisher einziges, direkt auf die Karpaten bezogenes Gebirgsbild Kissings vor Augen. Aber es sollte immer schon mehr daraus werden.

Nur hat er dafür bisher nicht die Zeit gefunden. Als Erich Kissing 1979 nach fünfjähriger Arbeit am Gruppenbildnis der »Leipziger am Meer« sein noch rechtlich schmales, gültiges Oeuvre schneller zu komplettieren gedachte, fasste er den Entschluss, sein aufgestautes Landschaftserleben wenigstens nicht in zu zeitaufwendigen Gemälden, sondern wenigstens in einer Folge in sich abgeschlossener, großformatiger Malereien niederzulegen. Die zwölf Blätter sind alle 1980 entstanden, also jeden Monat eines und jeweils zur Hälfte verlobt gewordenen Lieblingsbereichen gewidmet, der Ostseeküste und den rumänischen Karpaten. Ausgehend von detailgenauen, linearen Bleistiftzeichnungen einer Sommerreise nach Rügen 1975 und seiner vierten in die Karpaten 1979 erreichte er – über den arbeitsökonomisch wichtigen Schritt ihrer fotografischen Vergrößerung auf das einheitliche Vorlageformat von 55 x 80 cm – bei der Neuschöpfung in der Verbindung seiner drei Zeichenmedien Wasserfarben, Kohle und Bleistift eine neue, mikroskopisch feine, gemäldehafte Dichte, die in der Monochromie subtiler zeichnerischer Strukturen malerische Wirkung birgt. Selten ist die Ausdruckskraft Kissingscher Sprachmittel so deutlich zu spüren wie in dieser unikalenen, zwischen Zeichnung und Malerei angesiedelten

transported millions of years back in time to the genesis of life and, so, he then painted the quiet pulse of creation under the sunny cloudbank into the picture of dreary grandiosity.

Later came another- large and wider- painting, »On the Outskirts of Leipzig III« (1997–2002). This painting shows a panoramic view of the rain-furrowed ochre brown mounds of the Zwenkauer strip mine. The mine landscape- which in reality has been squeezed between the heavens and cement, East German block housing typical of his home area – serves, however, more as a lively structured backdrop for a quasi-real centaur scene over which more will be said later. The landscape view was chosen for motif-related reason as well though. The picture is being painted for the curious centaur in such a way so that the segment melds from the easel directly into the background. It is a typically Kissingesque illusionary effect.

The landscape, in form of a- by the artist- newly shaped foliage, is also the dominant factor in »Wild Plantation« completed a good five years before in 1993/94. The actual motif is, however, again a centaur legend in which the apple tree offers the long-legged beauties its fruits of desire. One feels, though, that the depiction of the sun filtered foliage and the various multi-shaped branches of the trees was a relished compositional challenge for the painter. Just as the deserted, dug up and gorge-filled earth of the third »Outskirts« painting was the actual subject, here the flowing, untamed power of plant life is here the center of attention.

It is unmistakable though that the landscape, when it has not disappeared altogether, has been reduced to a few strips of sand, coastline, sky or field in his newest mythological centaur creations. All the more clearly then are the precisely modeled centaurs and humans to be seen in front of this layer of light. Our full concentration is meant to be given only to them. In the early 1980s, a similar reduction of landscape took place in the primordial animal series (for the sake of clarity in his message) before it triumphantly returned in the pure landscape paintings later in the decade. You needn't be a prophet to predict similar happenings in the future- since this painter, Erich Kissing, cannot and does not want to, betray the fantastic imaginative imagery that lies in the reality of mankind and nature.

Werkgruppe menschenloser, bergiger Landschaftsausschnitte von 1980. Scheinbar dem kristallinen Naturalismus eines Giovanni Segantini um 1900 verwandt, aber in den vielfältigen Mikrostrukturen Kissings visionär neu geschöpft, lassen sie das »Geheimnis der Schöpfung« in der Unberührtheit der Natur ahnen.

Erst fünf Jahre später ist auf diese zeichnerische Gewaltleistung des Landschafters Erich Kissing in etwas beruhigterer Weise ein gemaltes Landschaftsopus zwischen 1985 und 1988 mit den drei Bildern »Am Stadtrand von Leipzig I« (1985/86), »Septemberabend« (1986/87) und »Ostseeküste« (1987/88) gefolgt. Es war eine Zeit, in der des Malers Phantasie gewissermaßen pausierte und Raum ließ für das Erleben der Landschaft der engeren Heimat und ihrer stimmungshaften Phänomene. Natürlich basieren alle auf sorgfältigen, topographisch genauen Studien, die auch länger zurückliegen können. So verdankt er die »Ostseeküste«, genauer der Insel Poel bei Wismar, ihr Entstehen einem 1982 beobachteten Vulkanausbruch. Der romantische »Septemberabend« spielt auf dem am östlichen Stadtrand von Leipzig gelegenen Kulkwitzer See, einem ausgelassenen und renaturierten, großen Tagebaugewässer. Dort hatte den Maler die abendliche Spiegelung der Mauerstädter Uferseite im stillen Wasser so gefesselt, dass er sie 1985 zeichnete und im Jahr später malte.

Das erste, ab 1985 entstandene Landschaftsgemälde »Am Stadtrand von Leipzig I« verdankt allerdings weniger stimmungsvollen, luminösen Reizen seine Existenz – es sei denn, man zählt das glasklare Licht-Schattenspiel dazu – als der seltsamen Faszination gnadenlos zerstörter Landschaft. Als dieses Bild auf der letzten DDR-Kunstaussstellung 1986 in Dresden auftauchte, meinte mancher Besucher, der aus südlich der Stadt gelegen Braunkohlen-Tagebauregionen nicht kannte: »Was denn, wo ist bei Leipzig ein Gebirge?«. Dann mag angesichts der hier unbestreitbar dokumentierten Wahrhaftigkeit und schlaglichtartigen Bildexpression einer gebirgeartigen, riesigen Abraumwüste, die auch manch anderen Leipziger Künstler damals in den Bann geschlagen hat, das Nachdenken über den Preis zivilisatorischen Fortschritts eingesetzt haben. Aber unverkennbar hat der elementar-dramatische Reiz solcher Lehm-Sand-Gebirge vor der eigenen Haustür das Malerauge Kissings, das nach 1979 des Anblicks richtiger Gebirge entwöhnt war, auch beeindruckt.

Für ihn bargen die vom Zufall geformten und von den harten Schlaglichtschatten des Sonnenlichts modellierten, gratig-zerschluchteten, geologischen Strukturen mitsamt den von dichtem Geflecht der Regenrinnen zerfurchten Hängen die Geheimnisse

»I've always gotten the most enjoyment out of my own, not so serious, sensations that create the impression of being authentic.« (E.K. 1993)

Erich Kissing is a realist who has not only always searched for harmony in reality but, rather, the wonderful as well. Ever since his childhood when the fairy tale book illustrations of a kidnapping witch taught him of the terrible in the world, his imagination had avoided everything demonic and spooky. He has always been more interested in the strangely surreal inventions or reflections of his own experiences and desires veiled in the myth of fairy tales. One can sometimes feel a romantic, often sly humor especially in the details- and always feels the intention to seamlessly combine real and imaginary elements to create a new reality. His paintings of the fantastic do not cause shudders but, rather, smiles. So far his body of work is split almost exactly evenly- one half made up by pure portrayals of reality and the other being paintings of imaginative origin. But the balance is a bit deceptive, as the dominance of objective reality at the beginning has steadily made more and more room for the ever-increasing fantastic element in his pictures. This is explained mainly by the fact that, after his phase of capturing reality in his early imagery, reflecting on the experiences and realities in his own life be-came more important to him.

Erich Kissing has never really lost the magic of the imaginative, which was developed in his youth from fairy tales and comics such as Mickey Mouse and Donald Duck- the original sources of the wonderful. The painter's creative imagery began, at first, to take form in the context of literary models in such examples as the three early watercolors about the Grimm Brothers' story of the Master Thief or in the 1970 »Tamed Birds« an image after Grimmelhausen's story »The Flying Wanderer to the Moon« done as part of his flight series. He was, however, already making important fundamental decisions regarding his own future fantasy paintings- the combination of mankind and animal in mythical creatures, the synthesis of real and invented elements, the symbiosis of natural wit with demands for harmony and the tendency towards a balanced, heraldic and memorable composition. His first idea for a mythical creature was conceived as a mermaid in the reality-based group portrait of the »Leipzigers at the Sea«- an early sign of the key role which the nude was to later play in his imagery. The first self-invented anatomical mutation is finally and not without a good reason - the artistically fashioned »bird-horse« of 1975/76's »Encounter«- the final painting in his flight series. Along with the naked savage and the tiny humans in their giant rocket, it is a symbol of the questionability of technological megalomania. His imagination had left the

einer Ur-Landschaft vor der Entstehung des Lebens. Erich Kissings vorerst letztes staffageloses Landschaftsbild »Am Stadtrand von Leipzig II« von 1991/92, scheinbar eine panoramaartig erweiterte Variante des ersten, in Wahrheit aber ein wieder neu studierter Ausschnitt, lässt schon die Entstehung des Lebens ahnen. Als er an einem diffusen Sommerregentag vor dem großartig-tristen Abraumgebirge saß, entdeckte er allenthalben im Ockergrau der Erde die ersten Spuren des Grüns neuen pflanzlichen Lebens. Da hatte er die Vision, um Jahrmillionen in eine Zeit zurückversetzt zu sein, als das Leben mit dem Wasser auf der Erde begann. Und so malte er den leisen Puls der Schöpfung unter der besonnten Wolkenwand in das Bild grandioser Tristesse hinein.

Es gibt noch ein größer und breiter angelegtes, jüngstes Gemälde »Am Stadtrand von Leipzig III« aus den Jahren 1997–2002. Aber die panoramabreite Sicht auf die regenzerfurchten, ockerbraunen Halden des Zwenkauer Tagebaus ist nur mehr der heimliche Hintergrund zwischen Himmel und Betonplateau bandartig eingezwängt, lebhaft strukturierte Landschaftshintergrund für eine Kentaurenszene, über die noch zu sprechen sein wird. Doch der Landschaftsausblick ist auch motivisch begründet. Denn er wirkt für die neugierige Kentaurin gemalt und zwar so, dass der Bildausschnitt auf der Staffelei sich bruchlos in den Hintergrund einfügt. Ein typisch Kissingscher Illusionseffekt.

Auch in der gut ein Jahrzehnt zuvor entstandenen »Verwilderten Plantage« (1993/94) dominiert das Landschaftliche in der beim Maler neuartiger Form beladener Baumfülle. Doch der eigentliche Anlass ist wieder eine Kentaurenlegende, bei der der Apfelbaum der hochbestimmten Schönen die Früchte ihrer Gelüste zu bieten hat. Dennoch spürt man, dass dem Künstler die Darstellung des sonnendurchflimmerten Laubes der vielförmig verästelten Bäume eine lustvolle, gestaltungsmäßige Herausforderung war. So wie im dritten Stadtrandbild von Leipzig die unbelebte, zerschluchtete, vom Menschen umgewühlte Erde das eigentliche Thema war, ist es hier die Überfülle ungezähmter, pflanzlicher Lebenskraft.

Aber es ist unübersehbar, dass im jüngsten Schaffen seiner mythischen Kentaurenbilder die Landschaft bis auf wenige Streifen Sand, Wiese, Meer und Himmel zurückgetreten oder gar völlig in einem lichten Dunst verschwunden ist. Umso deutlicher treten vor dieser visionären Lichtfolie die plastisch kräftig modellierten Menschen und Kentauren hervor; auf die sich allein unsere Aufmerksamkeit konzentrieren soll. Ähnlich war auch in den 80er Jahren bei der Folge seiner mythischen Urtiere eine aussagebedingte

realm of fairy tales in order to bring us a message about existing realities.

From this early, alien chimera, ready for service, came an even stranger being into existence as a result of Kissing's joy in invention. In »Lively Meadow I« painted two years later, a dinosaur-like creature with a frog's legs, a bird's beak and the ears of a donkey is tamed by gentle feminine hands. Still occupied with »Leipzigers at the Sea« he had actually intended to finally paint a female nude and the model-Annemarie-who had posed for the mermaid in the group portrait was available to pose for this purpose as well. Just prior, he had worked on the details of the scenic motifs with extraterrestrial nude creatures in »Encounter« so, without further ado, he transported the three beauties and their domesticated creature onto the dark foreign star as a symbol of the ancient human problem of the tense relations between the sexes. There is no question about who is in control of the situation here, even though the »beast« has been granted a very long leash and a soft bridle. The head of the mythical beast with his crew cut carries the hidden characteristics of a self-portrait. The anonymous metaphor becomes personal mythology and the humorously shameful realization of one's self become the fears of a bachelor. Everything is still a little bit stiff in this debut work of his own view of life, albeit veiled in the fantastic. Despite the fact that he changes the positions and postures of the three nudes they are all based on one model. A decade later he would enliven his next cosmic depiction of feminine almightiness, »51° 20'N 12° 23' E« (1988/89), by using three different models and in »Lively Meadow II« (1990) with its one model (Uta) the pale rubber monster has become a very living, more anatomically believable »frog-saurian«. In preparation for this work, in addition to the usual nude studies, drawings were made from living frogs, a self-made plasticine model of the animal's body structures and, even, detail studies of Susi, the family dog's eyes in order to give the »monster« a soul. The animal seem satisfied- the leash has grown longer and the bridal more padded.

In accordance with his own friendly and peaceful nature, Erich Kissing used his »ancient beings« to conjure up an almost reconciliatory view of the world in harmony with humans. In the same way he had, in 1980, brought the soft, alien character of »Angelika« down to earth on the bright beaches of the Baltic Sea in the form of a riding animal with beautifully curving forms. The idea for this picture was inspired not by chance but by his kindred spirit- the 19th century »natural-mythological« painter Arnold Böcklin. However, whereas Böcklin shows the bound beauty surrounded by terrible dragons in his painting from 1873, »Angelika Guarded by a Dragon«, Kissing- a good century later- has her

Reduktion des Landschaftlichen erfolgt, ehe es triumphhaft in den reinen Landschaftsbildern der ausgehenden 80er Jahre wiederkehrte. Man muss kein Prophet sein, um Ähnliches für die Zukunft zu vermuten. Denn dieser Maler Erich Kissing kann und will die im Realen von Mensch und Natur verankerten Wurzeln seiner Bildphantasie nicht verleugnen.

V. DIE GEZÄHMTE UNGEHEUER

»Ich habe immer die größte Freude an eigenen, nicht so bornierten Empfindungen, die so aussehen, als wären sie wirklich.« (E.K. 1993).

Erich Kissing ist ein Realist, der im Wirklichen nicht nur immer die Harmonie, sondern auch das Wunderbare gesucht hat. Seit ihm als Kind die Märchenbuchillustration einer Menschenraubenden Hexe das Grauen lehrte, mied seine Phantasie alles Dämonisch-Spukhafte, strebte viel mehr zu komisch-skurrilen Bindungen oder märchenhaft-mythisch verbrämten Reflexionen seiner Lebenserfahrungen und Sehnsüchte. Romantisches ist manchmal spürbar, augenzwinkernde Humorigkeit oft – besonders in kleinen Details – und immer die Absicht, wirkliche und erdachte Bildelemente nahtlos zu einer neuen Realität zu verbinden. Seine Bilder der Phantasie machen nicht so laudieren, sondern Schmunzeln. Im bisher entstandenen Gemäldeopus machen sie fast genau die Hälfte aus gegenüber den reinen Porträts der Wirklichkeit. Aber das Gleichgewicht täuscht etwas, denn die anfängliche Dominanz des objektiv Realen ist später zunehmend Bildern der Phantasie gewichen. Das erklärt sich vor allem aus dem Umstand, dass nach der Phase der Eroberung der Wirklichkeit in der früheren Bildwelt für den gereiften Künstler die der Reflexion über erfahrene Lebenswirklichkeit wichtiger wurde.

Der Zauber der Phantasie ist in Erich Kissings Jugend aus Märchen und Comics von Micky Maus bis Donald Duck bekommen, ursprüngliche Quellen des Wunderbaren, die er später nie ganz verloren hat. Mit den drei Aquarellen von 1968 zum Grimmschen Märchen vom Meisterdieb und dem 1970 im Rahmen der Flugbild-

sleep guarded by a gentle, almost beautiful primordial creature. A good dozen years later, in 1992/93, he varies the motif in »Summer Night« to a romantic idyll. The monster with the strong moonlight shadow has now fallen asleep next to the tiny master who rests trustingly at his side. There is no longer a mythologically veiled battle of the sexes. In the last painting from his series of mythical creatures, »After the Rain« finished at the same time, the beauties disappear into the misty sea with their swimming monsters only to return later in Kissing's work in the shape of the ancient, mythological centaurs.

First, however, we must return once again to the origins of Kissing's creation of mythical creatures, the »Encounter« from 1975/76, the painting from which his somewhat different symbolism of the togetherness between man and monster follows. A direct derivation of the naked, armed rider on the horse-headed giant bird can be found in 1982's first painting »Design for a Monument«. The slightly pudgy old man with lance in his right hand has landed the bird on a scrap heap monument directly above Leipzig. This picture, key to Kissing's work, is much more than a witty parody of traditional and valued equestrian statues. It is a monumental symbol, weightier than Leipzig's Monument to the Battle of Nations, of a ripened problem of civilization – the growing, self-created dependence of man on our vulnerable technological structures. The first great oil crisis of the 1970's – as the world suddenly became aware of the gravity of the situation – gave him the idea for an old, naked, out of shape anti-hero seated upon the mythological and ancient bird and holding a primitive lance, as the visual opposite of a young, dynamic, technology-loving superhuman which had become the idol of the times. This figure, on the other hand, stands on a pile of auto scrap above an oak-leaf ringed stone pedestal in the middle of »Scherbelberg« a landfill south of Leipzig. Kissing's father had to sit as model for the anonymous rider. Every detail is studied and drawn from reality. He abandoned his original idea, which was to place the rider on a sort of Tower of Babel, in order to stay closer to reality. The seemingly weak and defenseless human with his primitive creature triumphs over the automotive and technological euphoria of urbanized civilization. Or, in the words of Erich Kissing, who is himself humility personified, »The unpretentious will be the victors of tomorrow!« The picture, displayed at the 11th Leipzig Regional Art Exhibition, drew great attention to itself as a critical metaphor of the times and is, because of its memorable, monumental expressiveness the most well known work of the artist's.

Painted directly after the monument painting, 1982's »The Breaking« no longer shows a domesticated- or by the gentle hand of a woman tamed- creature but rather, a violent conquest of the great

folge entstandenen Gemälde der »Gezähmten Vögel« nach Grimmelshausens Geschichte »Der fliegende Wandersmann zum Mond« beginnt die eigene Bildphantasie des Malers noch im Nachvollzug literarischer Vorlagen. Dennoch waren schon jetzt wichtige Grundentscheidungen für seine ureigenen, künftigen Bilder der Phantasie gefallen: die Motivkombination von Mensch und Tier bzw. Fabelwesen, die Synthese realer und erfundener Bildelemente, die Symbiosen von Mutterwitz und Harmonieverlangen und die Neigung zu einer ausgewogenen, heraldisch einprägsamen Komposition. Als erstes fabelhaftes Phantasiewesen hatte er schon 1971 die Idee der fischschwänzigen, nackten Nixe für sein reales Gruppenporträt der »Leipziger am Meer« konzipiert, ein frühes Anzeichen für die kommende Schlüsselrolle des Aktes seiner Bildimagination. Das erste selbsterfundene anatomische Mutationswunder ist schließlich – nicht ganz unbegründet – der gesattelt-gezähmte Pferdevogel von einem anderen Stern in der »Begegnung«, dem 1975/76 gemalten Abschlusswerk der Flugbildfolge. Mit dem nackten Nixen und den winzigen Menschlein in ihrem Riesen-Jet ist es ein Sinnbild der Würdigkeit technischer Gigantomanie. Die Phantasie verlässt das Reich des Märchenhaften verlassen, um Botschaften aus der realen Existenz zu überbringen.

Aus dieser dienstbereiten, frühen, außerirdischen Chimäre ist zwei Jahre später der Kissinger Erfindungsakt der »Belebten Wiese I« ein noch seltsameres saurierähnliches Mischwesen mit Froschfüßen, Vogelschnabel und Eselsohren erwachsen, das von zarter Frauenhand gezähmt und Eigentlich hatte er, noch beschäftigt mit den »Leipziger am Meer«, endlich einmal ein Bild mit weiblichen Akten machen wollen. Das Modell Annemarie, die Nixe im Gruppenbild, stand bereit. Die szenische Motivation einer außerirdischen Akt-Fabeltier-Gruppe hatte er in der »Begegnung« kurz zuvor erprobt. Also verlagerte er kurzerhand die drei Schönen mit ihrem domestiziertem Fabelsaurier auf einen nachtdunklen, fremden Stern als ein Sinnbild des uralten, menschlichen Problems der spannungsvollen Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Keine Frage, wer hier wen am Gängelband hat, wenngleich dem »Biest« eine sehr lange Leine und ein vorsorglich druckmildernder, tuchgepolsterter Zaum gegönnt wird. Der Fabeltierkopf mit dem Bürstenhaarschnitt trägt verkappte Züge eines Selbstporträts. Die anonyme Metapher wird persönliche Mythologie, das humorig-verschämte Selbstbekenntnis der Ängste eines Junggesellen. Alles ist noch etwas steif in diesem Debütwerk phantastisch verbrämter, eigener Lebensphilosophie. Er variiert zwar die Stellungen der drei Akte,

animal as would be carried out by men. A photo of a Wild West rodeo scene had prompted him to make this image of confrontation- an exception in his work. The women observe, along with their children, this spectacle of stubbornness. As early as 1983, however, the situation settles itself again as a romantic idyll in the painting »Calm Sea«. An old, American photo of an exhausted Dakota warrior on his drinking steed at sunset brought him the vision of a giant »frog-dinosaur« with rider on the evening shores of the real Kulkwitzer Lake west of Leipzig. Kissing's imaginative pictures are, above all, documents of desire for harmony between human, animal and all things natural and there is a growing tendency towards self-reflection and a humanization of the imagery.

Even »Wild Plantation« from 1993/94 provides example of this and serves as the prelude to his later work on the centaur series as a mythical parable of the timeless relationship between man and woman. The actual starting point for the painting was the abandoned fruit orchard, which he had discovered and drawn near Markranstädt. His painterly eye was fascinated by the rich texture of the vegetation here. But something was missing! The fruits of an apple tree provided the spontaneous idea. »You're going to draw there an Eve who, unlike in the Bible, plucks the forbidden fruit not alone, but with the help of Adam.« To have the naked Eve simply climbing up to the high-hanging fruit was too »embarrassing«- and unbelievable. But the legendary centaur- the Ancient Greek creature of a man with the body of a horse which was very present in Kissing's consciousness from the work of the admired A. Böcklin- was able to help with this simple, believable, and yet, legendary act. So, he placed his Eve, the model Ute, and himself (in hindsight) as centaur in the wild orchard. There were new artistic challenges to meet, for example, the correct proportioning and convincing melding of human and equestrian form and the scenic unity of man and mythical being in complex movement. Many drawn studies and still photos of complicated poses would be necessary for the preparation of this image. He was willing to accept this, for he was now able to show- without problem and beyond the world of monsters- the naked human as a mythically ennobled symbolism in order to explore the difficult relationships between men and women. To do this, however, he took the animalistic from the traditionally wild centaur and turned him into an almost-human being with four legs which could as easily be male as female.

But the now more than fifty-year-old artist would have to wait a few years before he could truly zestfully begin to use the facets of his abilities along with the new centaur motif to develop his sensitized impressions of the world. Economical reasons forced him to do so as after the

aber sie gehen auf ein Modell zurück. Ein Jahrzehnt später verleben-
digt sich das nächste kosmische Sinnbild weiblicher Allmächtigkeit in
»51° 20'N 12° 23' E« (1988/89) mit drei verschiedenen Modellen.
Und in der 1990 gemalten Variante »Belebte Wiese II« mit nur
einem Akt (Modell Uta) ist aus dem bleichen Gummimonster ein
höchst lebendiger, anatomisch glaubwürdiger Froschsaurier gewor-
den. Vorausgegangen waren dafür - über die Aktstudien hinaus -
Zeichnungen nach lebenden Fröschen, ein selbstgeformtes Plastilin-
modell des Tierkörpers und Detailstudien der Augen seiner
Haushündin »Susi«, um auch dem »Monster« eine Seele zu geben.
Es scheint zufrieden, die Leine ist länger geworden, das polsternde
Zauntuch weicher.

Ganz dem eigenen, freundlich-friedlichen Wesen entsprechend
beschwört Erich Kissing mit seinen tierischen Urwesen bald ein
versöhnendes Weltbild der Harmonie mit dem Menschen. So malt
er 1980 das sanfte außerirdische Urvieh mit den schön geschwun-
genen Körperformen als gesatteltes Reittier der »Angelika« herun-
ter auf die Erde an den hellen Ostseestrand. Zum Bildidee ist nicht
zufällig sein geistesverwandtes Vorbild naturhistorischer
Bildphantasie des 19. Jahrhunderts, Arnold Böcklin inspiriert. Doch
während Böcklin in seinem 1873 gemalten Bild »Angelika von ei-
nem Drachen bewacht« die gefesselte Schöne umringt vom häss-
lichen Drachen zeigt, lässt Kissing gut ein Jahrhundert später ihren
Schlaf von einem sanften, ja geradezu schönen Urtier bewachen.
Gut ein Dutzend Jahre später variiert er das Motiv in der »Som-
mernacht« von 1992/93 zur romantischen Idylle. Das Monster mit
dem großen Schlagschaden in der Mondnacht ist nun selbst einge-
schlafen und seiner vertrauensvoll bei ihm ruhenden, winzigen Her-
rin. Es gibt keine mythologisch verbrämten Geschlechterkampf
mehr. Mit dem gleichzeitig entstandenen, letzten Bild der Fabeltier-
Folge »Nach dem Regen« verschwinden die Schönen mit ihren
schwimmenden Monstern im dunstigen Regenschleier des Meeres,
um allerdings wenig später im antiken Fabelwesen des Kentauren in
Kissings Spätwerk wiederzukehren.

Doch zuvor müssen wir noch einmal zum Ursprung der Kissing-
schen Fabeltiererfindung der »Begegnung« von 1975/76 zurückkeh-
ren, der einige, etwas anders geartete Sinnbilder des Miteinander
von Mann und Monster Anfang der 80er Jahre gefolgt sind. Eine
motivisch direkte Ableitung des nackten bewaffneten Reiters auf
dem pferdeköpfigen Riesenvogel findet sich im ersten Bild »Ent-
wurf für ein Denkmal« von 1980–82. Der etwas dickliche, alte
Mann mit der Lanze in der Rechten ist mit seinem Vogel auf einem

eventful years in Germany in 1989 and 90- years (and events) that left
no marks on the artistic production of Kissing which had always come
from within himself- he found himself without the livelihood-securing
work of painting for the Leipzig Trade fairs. He didn't want to sell his
paintings- »his children« so he had no choice but to work as a painter
for the Leipzig Opera. He was left with no time for his own work and
was thankful when he, with a little bit of financial backing, was let go in
1997, as had been agreed upon, after 22 months of service there.
Several ideas for paintings had accumulated. In summer and »back in
freedom« (he wrote not on the 7th of September, 1997), he jumped
into his painting which had become extensive in scale. He had decided,
namely, that after modestly painting small and, sometimes, medium
sized formats he would continue the centaur series on nearly life-sized
canvases that he had begun in 1993/94 with »Wild Plantation«. In face
of his fine-brushed technique, this meant a considerable increase in
work and almost all of his new paintings, which were, often painted
concurrently, would now take years to complete.

Between 1997 and 2002, as the first large format painting, »On
the Outskirts of Leipzig III« (160 cm x 235 cm), was carried out, four
others were created as well. In his isolated work atmosphere he was
able to »ripen« the paintings-continually changing and/or adding new
and tensing elements to them over time and in many stages. In this way
he was also able to keep alive his joy in painting and the desire to de-
velop new ideas. In our prelude picture to the large format centaur
canvases he still crosses old and new as he continued to work on the
old (1980 and 1991) subject matter of the coal mine landscapes near
Leipzig but only as a pretext for the new motif of centaurs and, more
precisely, his first female centaur. She is the embodiment of inquisitive-
ness focused not on the slag heaps in Zwenkau but rather on the do-
ings of the painter in the picture whose work blends seamlessly into the
landscape of the background. Realistic details from the large landscape
in the background to the shadows and wheel tracks in the sand at the
front are considered to the finest degree. The models, as always in Kiss-
ing's work, are drawn from reality and possess, even in this rear view, a
portraiture of exact individuality- in this case the painter Günther Keil (a
former colleague from his time at the opera) or the female centaur
named Anna who is presented in a lost profile. And yet, as a result of
the power of artistic imagination, a new, virtual reality is created out of
the combination of so many pre-drawn from nature and photographed
elements. It seems perfectly natural in this environment that both cen-
taur and human belong together. Incidentally, it is worth mentioning that
the previously developed time saving technique (now more important

Schrotthaufendenkmal direkt über Leipzig gelandet. Dieses Schlüsselbild in des Malers Werk ist viel mehr als eine witzige Parodie auf ein würdevolles Reiterstandbild alter Tradition. Es ist das monumentale Sinnbild eines herangereiften Zivilisationsproblems von viel größerem Gewicht als das riesige Leipziger Völkerschlachtdenkmal, nämlich die zunehmende Abhängigkeit menschlicher Existenz von ihrer selbst geschaffenen, sehr verletzbaren Technikbasis. Die erste große Ölkrise der 70er Jahre, als mit einem Mal die Gefahr bis hin zu einem Weltenbrand bewusst wurde, gab ihm die Idee ein, als Gegenbild zum jungdynamischen, technikgläubigen Supermann als Zeitidol einen ältlichen, schon aus der Form geratenen, nackten Antihelden mit primitiver Lanze auf einem urzeitlichen Vogel zu setzen. Der wiederum steht auf einem Haufen Autoschrott über dem ahornblattumkränzten, steinernen Podest auf dem »Scherbelberg« im Leipziger Süden. Für den anonymen Reiter musste ihm der Vater Modell sitzen. Jedes Detail ist nach der Realität montiert. Die ursprüngliche Idee, den Reiter auf einer Art Turm = Babel zu stellen, ließ er fallen, um der Wirklichkeit näher zu sein. Der schwache, ungeschützte, wenig wehrhafte Mensch mit einer primitiven Fabelkreatur triumphiert über die Auto- und Technikphorie der verstädterten Zivilisation. Oder, um es mit den Worten Erich Kissings zu sagen, der selbst die Bedürfnislosigkeit in Person ist: »Die Sieger von morgen werden die Anspruchslosen sein!«. Das 1985 auf der 11. Leipziger Bezirks-Kunstausstellung gezeigte Bild erregte als kritische Zeitmetapher viel Aufmerksamkeit und ist auch wegen seiner einprägsamen, monumentalen Ausdruckskraft das wohl am meisten bekannte Werk des Künstlers.

Das 1982 unmittelbar an das Denkmalsbild anschließende Gemälde »Zureit« zeigt nicht mehr das dem Menschen dienende, oder von zarter Frauenhand gezähmte Fabeluntyr, sondern die gewaltsame – als von Männern vorgenommene – Unterwerfung der Riesenkreatur. Eine Fotografie mit einer Wildwest-Rodeo-Szene hat ihn zu diesem Ausnahmebild der Konfrontation angeregt. Die Frauen mit den Kindern schauen dem Spektakel gegenseitiger Bockbeinigkeit zu. Aber schon 1983 klärt sich im Gemälde »Ruhige See« die Situation zum romantischen Idyll. Ein altes, amerikanisches Foto mit einem erschöpften Dakotakrieger auf seinem trinkenden Gaul bei Sonnenuntergang animierte ihn zu dieser Vision eines reitertragenden Riesenfrosch-Sauriers am realen, abendlichen Kulkwitzer See im Westen von Leipzig. Kissings Bilder der Phantasie sind vor allen Dingen Sehnsuchtszeugnisse nach Harmonie zwischen Mensch, Tier und Natur, und zwar mit zunehmender Tendenz zur

than ever in view of the size of his new canvases) of collage making from photographically enlarged elements had taken on its own creative value and importance for the artist. This is proven in several different photomontages of this group of figures (e.g. set on the market square of Leipzig) or those of other nature paintings as well. The playing with the figures in different settings also shows that the figures themselves are becoming increasingly important in relation to the landscape in which they are placed. With »On the Outskirts of Leipzig III« the latter was, for one last time, presented in a decisive way.

After this, however, the landscape retreated sometimes to the point of nothingness. Because of this independence from location, or rather, anonymity in its presentation, the unclothed human and the humanized, beautiful creatures in their, so to say, Arcadian mythological realms were able to carry on with their humorous, absolutely autobiographically tinted anecdotes of struggle about gender specific problems, vanities, desires, doubts and peculiarities. Of course, behind every figure there is a living, single person as model, because a person of habit fears nothing more than the routine of clichéd figuration and design. The generalization of the nudes and mythical creatures had to be filled, especially now in the large format paintings, with lively individuality and the details had to be just as exact now if not more than ever. As a result, each of Kissing's later paintings contains the same amount of systematic preparation as in the early days.

The first two paintings, both done concurrently between 1998 and 2000, deal with the most well known characteristics of male and female vanity- the wish to be the best or the most beautiful of all among their peers. In »Tournament« the male centaur (in form of painter colleague Wolfgang Ebersbach) attempts, before the eyes of three hat wearing and fashion conscious beauties (the models Kerstin, Ulla and Sabine), to clear the hurdle before him with almost impossibly raised hooves. He had seen in a photo that a good horse really can jump over such an obstacle in a so elegant and perfect manner and the idea for this picture with the three critical jurors of manly achievement was born. In »Air Raid« from 1980, the three frightened females were still objects of male desire.

One could say that »E.K.'s Judgment« acts as the opposite of this female judgment of the male performance- the male judging of the beauty of the three racy female centaurs. It is an original, realistic, yet, legendary reshaping of the famous Judgement of Paris. The painter himself takes over the task of passing judgment on the beauty of his models named Wiebke, Sandra and Kerstin. Acting as a real rascal, he holds the appropriate prize for a horse behind his back- a carrot.

Selbstreflexion und Vermenschlichung der Bildwelt. Schon das Auftaktbild zum Spätwerk der Kentauren-Folge als mythische Parabel zeitlos gültiger Mann-Frau Beziehungen, die »Verwilderte Plantage« von 1993/94, beweist das exemplarisch. Eigentlicher Anlass für das Bild war eine Landschaft, die verwilderte Obstbaumplantage, die er in der Nähe von Markranstädt entdeckt und gezeichnet hatte. Sein Malerauge war fasziniert von der bis dahin noch nie so gemalten, pflanzlichen Strukturfülle. Aber da fehlte etwas! Die Früchte an einem Apfelbaum brachten den spontanen Einfall: »Da malst Du eine Eva, die nicht wie in der Bibel allein, sondern mit Hilfe Adams zum Apfel der Sünde greift«. Die nackte Eva zu hochhängenden Frucht einfach hochzustemmen, war zu »peinlich«, auch unglaublich. Aber der sagenhafte Kentaur, das altgriechische Fabelwesen eines Mannes mit Pferdekörper, der ihm durch das Werk des bewundernten A. Böcklin sehr gegenwärtig war, mochte das mühelos, glaubwürdig und zugleich legendär distanziert schaffen. So malte er die Eva, sein Modell Ute, und sich selbst in Rückansicht als Kentauren in die Baumwildnis. Manche neue, gestalterische Aufgaben zu lösen, z.B. die richtige Proportionierung und überzeugende Verschmelzung von Mensch und Pferdeleib und die szenische Einheit von Menschen und Fabelwesen in vielgestaltiger Bewegung. Viele zeichnerische Studien, auch nach Momenten des kompromittierter Körperhaltungen, waren jetzt zur Vorbereitung notwendig. Das nahm er gern in Kauf, konnte er doch nun jenseits der Monsterwelt den nackten Menschen mit einem mythisch veredelten, auch unbekleideten Noch-Menschen problemlos zu sinnbildern diffiziler Mann-Frau-Beziehungen gelangen. Dafür nahm er allerdings dem traditionell wilden Kentauren das Animalische, machte ihn quasi im Wesen zum Menschen mit zwei Beinen, der bei ihm sowohl Mann wie Frau sein konnte.

Aber bevor der nunmehr 50 Jahre alt gewordene Künstler mit neuem Elan im Spätwerk mit dem Fazit seines Könnens über das Kentaurenmotiv seine sensibilisierte Weltempfindung entfalten konnte, sollten einige Jahre vergehen. Wirtschaftliche Gründe zwangen ihn dazu. Denn nach den deutschen Schicksalsjahren 1989/90, die im in sich ruhenden Bildschaffen Kissings keine Spuren hinterlassen haben, bröckelte die bisher existenzsichernde Malarbeit für die Leipziger Messen ab. Die Bilder, »seine Kinder«, wollte er nicht verkaufen. Also blieb nur die Anstellung als Maler in den Theaterwerkstätten der Oper Leipzig, die ihm ab 1995 keine Zeit mehr für das Eigene ließ, so dass er – nach 22-monatiger Tätigkeit mit etwas finanziellen Rückhalt – dankbar für die 1997 vereinbarte Entlassung

The group stands like a statuesque monument in the barren horizontal landscape but the mood of uplifting celebration is missing- transformed by the picture's wittiness and the life like quality of the figures themselves into the realm of everyday believability without losing it's universal validity. The viewing of the picture is meant to be fun again.

The next pictures from 2000 to 2005 can be traced back to ideas out of the year 1997 but first gain their enlivened painterly realization after substantial studying of live horses and the dealings of people with them – the artist in the neighboring Knauthain stables and the Scheibenholtz racetrack near the Clara Zetkin park in Leipzig. When, in 1998, he witnessed and photographed five women caring for their brown favorite in the Knauthainer stables, he slipped himself, as centaur, into the role of one being taken care of by the loving hands of the women in his painting »After the Bath«. They are all combing, washing and petting him and one of the beauties even offers him a bottle of red wine. But the dumb, self-obsessed man-horse doesn't seem to even notice the dreamy, feminine doting. A mythical reflection of contradictory and mutual relationship weavings composed of desires, a willingness to love and insensitivity.

In the accompanying painting of the same time, »A Centaur's Afternoon« the artist sees himself again as a centaur, which, this time is supposed to run a race with real horses and jockeys. Yet, despite the beauty (model Kerstin) sitting bareback upon him, he does not want to participate. Three other women attempt to push, apparently in vain, the stubborn, muscle bound creature to the starting position. His tail is roughly being pulled upwards to keep him from kicking- one of the small details he had learned during his time at the racetrack. This is also where he found the three statuesque, uniform and emotionally unmoved jockeys waiting with their obedient steeds, seemingly unable to understand the anguish of the disobedient man-horse. In the variation painted one year later, »Beyond Leipzig«, which is based on the motif of the earlier attempt at taming a giant bird in 1982's »The Breaking«, the drama is heightened by the combined efforts of three women who attempt to control the self-portrait-like centaur as three of his own watch at a distance but do not rush to assistance because of their own fears. Such images are many leveled and hide a lot of life experience behind their humorous anecdotes.

Of course, the centaur life is not all bad as his newest paintings, »In the Bath« (2002–2003) and »Scheibenholtz« (2003–2005) show us. Here reigns again the love and care of the woman for her male (and mythical) companion. However this love and care is not for him in »In the Bath« but rather for a former- by women swooned after- colleague

war. Einige Bildideen hatten sich schon angestaut. Im Sommer »wieder in Freiheit« (wie er mir am 9.7.97 schrieb), stürzte er sich geradezu in eine beträchtlich umfangreicher gewordene Malarbeit. Denn er hatte beschlossen, nach fast lebenslanger Bescheidung auf kleinere, manchmal mittlere Formate, die mit dem Auftaktbild »Verwilderte Plantage« von 1993/94 begonnene Kentauren-Folge ab jetzt auf fast lebensgroßen Leinwänden fortzuführen. Angesichts der unveränderten Feinpinseltechnik bedeutete das einen mehrfachen Arbeitsaufwand von jahreübergreifender Dauer für fast alle neuen Gemälde, die allerdings oft zeitparallel ausgeführt wurden.

So sind in den Jahren 1997 bis 2002, als das erste Großformatbild »Am Stadtrand von Leipzig III« (160 cm x 235 cm) ausgeführt wurde, noch vier weitere entstanden. In der abgeschlossenen Arbeitsatmosphäre Kissings konnten da die Bilder »reifen« und in immer wieder anderen, neuen, spannungsvollen Arbeitsschritten blieb die Lust am Bildermachen und der Entwicklung neuer Ideen erhalten. In unserem Auftaktbild der großen Kentauren-Leinwände verschränkt sich noch Altes und Neues, denn eingeführt (1980 und 1991) behandelte Thematik der bei Leipzig gelegenen Tagebaulandschaft ins Monumentale weiter, aber nur als Vorwand für ein neues Kentaurenmotiv, genauer eine erste Kentaurin. Sie ist die verkörperte Neugierde, die sich nicht auf die Zwenkauer Abraumhalden richtet, sondern das Werk des Malers, das sich nahtlos in die Hintergrundlandschaft einfügt. Reale Details sind von der großen Landschaft in der Ferne bis zu den Schatten und Radspuren im Sand vorn bis ins nächste besetzt, die Modelle der Figurengruppe kommen – wie immer bei Erich Kissing – aus dem Leben, besitzen, selbst in der Rückenansicht porträtgenaue Individualität, wie hier der Maler Günther Keil (ein ehemaliger Kollege aus der Theatermalerzeit) oder die im verlorenen Profil präsentierte Kentaurin namens Anna und dennoch ist im Prozess des Zusammenfügens so vieler, zuvor nach der Wirklichkeit oder nach Fotos gezeichneten Einzelementen, durch die Kraft der künstlerischen Imagination eine neue, virtuelle Wirklichkeit entstanden, in der Mensch und Kentaur ganz selbstverständlich zusammengehören. Ganz nebenbei hat dabei das von Kissing schon zuvor entwickelte, und bei den jetzigen Großformaten umso wichtigere, zeitsparende Arbeitsprinzip des zusammenfügenden Collagierens entsprechend fotografisch vergrößerter Einzelemente für den Maler einen kreativen Eigenwert entwickelt, wie verschiedene Fotomontagen dieser Figurengruppe (z. B. versetzt auf den Alten Marktplatz von Leipzig), aber auch anderer der nachfolgenden Bilder beweisen. Das Spiel

from the painting studios at the Leipzig Opera. The idea came this for this unusual painting that includes many realistic details (such as the water marks on the wall, reflections, and the horse droppings at bottom right) came from Böcklin's painting »Centaur at the Village Blacksmith« from 1888. But the situation of the care for the horseman is something altogether different. Instead of a coarse and heavily built smith sent to trim his hooves, a well-proportioned and professionally clad jockey of feminine nature is hosing the visibly pleased centaur down. The carefully registered and photographed reality from today is returned to the Arcadian as a refined and precisely balanced product of the artist's imagination. It seems sometimes to hide behind the humor in the image but this is deceiving. It only becomes less conspicuous but nevertheless, in the end, remains the carrier of the aesthetic power of conveyance, which gives the basic feeling of the harmony in existence. One more small thing about that: After he had finished the picture, and realized that the slightly too large distance to the top edge of the painting made the centaurs appear too small, he added, with his arduous, fine brushed technique the greenish roof-beam-like stripe so that the centaurs (would) took on a better optical weight in the smaller and bordered skies of the painting

The last painting, »Scheibholz«, recently completed after two years of work, is set in the current horseracing milieu of local styling. In this frieze-like composition of the figures, unusual for Kissing as normally they had almost always been concentrated in the middle, the painter has placed himself once again in the middle of a horse race setting, complete with exactly portrayed jockeys, as a centaur surrounded by the flattery of the fairer sex. He is no longer resistant as in »A Centaur's Afternoon«. Possessively, he lays his right hand on the thigh of his beautiful rider as he holds a glass of red wine in his left between his thumb and forefinger (with his little finger held out in the baroque gesture). Many painters before him, including the mere Rembrandt, have seen themselves this way as well in their awareness of the happiness of their being. Erich Kissing does this with a touch of self-irony in a build of longing for harmony of togetherness. It is a beautiful dream, which his mythical ego has placed in the reality of Leipzig's Scheibholz racetrack before the green rows of trees in the Clara Zetkin Park. But the race track's actually green lawn has grown light, as has the transcendental sky, in order to complement the upper rhythms of the clearly silhouetted and raised figures effectively enough through the elegant rhythms of the horses' legs.

The newest works, still in progress, show- one can probably give away so much- a human-centaur world with a broadened subject

mit den verschiedenen Orten solcher Montagen zeigt zugleich, das jetzt das Figürliche gegenüber der Landschaft immer bedeutender wird. Mit dem »Stadtrand von Leipzig III« war letztere noch ein letztes Mal groß und scenebestimmend präsent.

Danach aber tritt das Landschaftliche manchmal bis zum Nichts zurück. Und so konnte denn in örtlicher Ungebundenheit bzw. Anonymität der Auftritt der unbekleideten Menschen und vermenschlichten, schönen Fabelwesen in gleichsam arkadisch-mythischen Gefilden in sprühend-humoriger, durchaus autobiographisch gefärbter Anekdote zur Ausfechtung ihrer geschlechtsspezifischen besonderen Probleme, Eitelkeiten, Sehnsüchte, Zweifel und Eigenarten erfolgen. Natürlich stecken wieder hinter allen Figuren lebende, einzelne Menschen als Modell, denn nichts fürchtete der Routenier mehr als die Routine schablonenhafter Figuration und Gestaltung. Die Verallgemeinerung der Akte und Fabelwesen musste, gerade jetzt bei den großen Formaten, von lebendiger Individualität erfüllt sein. Und die Details mussten auch jetzt immer stimmen. So steckt daher in jedem Gemälde des Kissingschen Spätwerks noch ein solches Maß an systematischer Vorarbeit wie in früherer Zeit.

Gleich die nächsten zwischen 1998 bis 2000 parallel entstandenen Bilder thematisieren die wohl bekanntesten Wesenszüge männlicher und weiblicher Eitelkeit, d.h. der Beste unter seinesgleichen, beziehungsweise die Schönste von allen. So versucht sich im »Turnier« der männliche Kentaur in Gestalt des befreundeten Malerkollegen Wolfgang Ebersbach vor den Augen dreier modisch behüteter Schönen (die Modelle Kerstin, Ulla und Sabine) mit fast unmöglich angehobenen Hufen im Rekordsprung über die Latte. Dass ein gutes Sprampferd tatsächlich so elegant-perfekt eine hohe Hürde überwinden kann, hatte er in einem Foto gesehen. Und so war die Idee zum Bild geboren, wobei die drei die kritischen Juroren der Manneskunst sind. Im »Luftangriff« von 1980 waren drei verschreckte, weibliche Akte noch Objekt männlicher Begierde.

Gleichsam als Pendant zum weiblichen Dreierurteil über die männliche Einzelleistung bietet sich »Das Urteil des E.K.«, das männliche Einzelurteil über die Schönheit der drei rassigen Kentaurinnen, dar; eine originelle, mythisch-reale Umformung des bekannten Parisurteils. Der Maler selbst nimmt die Bewertung der Schönheit seiner Modelle namens Wiebke, Sandra und Kerstin vor. Als rechter Schalk hält er auch die pferdgemäße Siegesprämie einer Mohrrübe hinter seinem Rücken versteckt. Wie ein plastisches Denkmal steht die Gruppe in der kargen, horizontal gegliederten

matter, in which his long held revelation in inventing continues to prove itself as the deciding source of inspiration in his paintings of the fantastic. A horse headed female nude (a surreal mutation inspired by Rene Magritte), which, as a painting within the painting, is coolly contemplated by a nude human woman sitting before a group of centaurs which are to be seen in the distance.

Erich Kissings's imagery is inexhaustible, and sometimes astounding with his characters and chimeras from far away times and myths, which he brings into the reality of today's times in order to create pictures with the heart of a child and a power of vision from the past. With a fine feel for the grand and the lively and with old-masterly technique with clear, solid and refined formings of reality, he creates a timeless imagery which, in the face of the fast paced-ness and trends of today's world, consciously builds upon the values of tradition, solid painterly work and consistency. Grown out of the Verism of the »Leipzig School«, he has become its most exquisite fine painter and the leading representative of the romantic-metaphorical faction who, as an individualist with an authentically grown power of imagination, connects yesterday with today and tomorrow in the vein of postmodernism.

Dr. Günther Meissner

Landschaft, aber die überhöhende Feierlichkeit fehlt, wird durch den Bildwitz, die Lebendigkeit der Figuren und ihrer Individualitäten ins glaubwürdige Alltägliche transformiert, ohne dass die Allgemeingültigkeit verloren geht. Bildbetrachtung soll wieder Spaß machen.

Die nächsten von 2000 bis 2003 gemalten Bilder gehen zwar auf Ideenentwürfe des Jahres 1997 zurück, haben aber erst ihre verlebendigte Realisierung in der Malerei nach ausgiebigen Studien des Malers von lebenden Pferden und dem Umgang der Menschen mit ihnen vor allem auf dem benachbarten Reiterhof Knauthain und der Scheibholz-Rennbahn am Leipziger Zetkin-Park erfahren. Als er 1998 im Knauthainer Reiterhof fünf Mädchen mit der Körperpflege ihres braunen Lieblings beschäftigt sah (und fotografierte), schlüpfte er selbst als Kentaur in die Rolle des Pfleglings zarter Frauenhände in seinem Gemälde »Nach dem Bade«. Alle striegeln, waschen und streicheln ihn, eine der Schönen bietet ihm sogar eine Flasche Rotwein an. Doch der dumme, mit sich selbst beschäftigte Pferdeknecht scheint die erträumte, weibliche Betulichkeit gar nicht zu bemerken. Ein mythisches Spiegelbild widersprüchlicher Beziehungen: Beziehungsgeflechte von Sehnsüchten, Liebesbereitschaft und Dickfelligkeit.

Auch im zeitgleich entstandenen Parallelbild, dem »Nachmittag eines Kentaur« sieht sich der Maler selbst als einen Kentaur, der mit richtigen Pferden und Jockeys um die Wette rennen soll. Doch er mag nicht trotz der Schönheit (Modell Kerstin) auf seinem ungesattelten Rücken. Drei weitere Damen scheitern offenbar vergeblich den sich sträubenden Krampf zur Starterposition. Sein Schweif wird unsanft empor gehoben, denn er soll nicht ausschlagen. Solche Details hatte er auf dem Scheibholz eruiert. Von dort stammen wohl auch die dramatischen, gleichförmigen, ungerührt wartenden Jockeys mit ihren braven Pferden, unfähig die Qualen des ungehorsamen Menschenpferdes zu verstehen. In der ein Jahr später entstandenen Bildvariante »Jenseits von Leipzig«, die motivisch auf den frühen Zähmungsversuch eines Riesenvogels im 1982–84 entstandenen Gemälde »Zureiten« zurückgreift, steigert sich die Dramatik dreifach vereint: weiblicher Zwingbemühungen am störrischen Ich-Kentaur, dem seine drei Mit-Kentauren in der Ferne wohl aus eigener Angst nicht zu Hilfe eilen. Solche Bilder sind vielschichtig und bergen hinter der humorigen Anekdote viel wirkliche Lebenserfahrung.

Natürlich ist auch im Kentaurenleben nicht alles Kampf und Krampf, wie die jüngst vollendeten Leinwände »Im Bade« (2002/03) und »Scheibholz« (2003–05) beweisen. Hier siegt wieder die

Liebe und Fürsorge des Weibes für den männlichen Fabelgefährten. Allerdings gilt sie »Im Bade« nicht ihm, sondern einem weiblicherseits recht umschwärmten, ehemaligen Malerkollegen aus den Theatermalstätten der Leipziger Oper. Die Idee zu diesem ungewöhnlichen, weil wieder das Milieu mit vielen realistischen Details (wasserbedingte Wandverfärbungen, Spiegelungen, Pferdeäpfel rechts unten) einbeziehenden Bildes, lieferte Böcklins Bild »Kentaur in der Dorfschmiede« von 1888. Aber die Situation der Pflege des Pferdemenschen ist doch eine ganz andere. Statt eines grobschlächtigen Schmiedes, der den Huf beschlagen soll, spült eine wohlproportionierte und profimäßig angezogene Reiterin mit einem Schlauch den sich sichtlich wohlfühlenden Kentauren ab. Die sorgfältig registrierte und fotografisch dokumentierte Wirklichkeit von heute ist ins Arkadien zurückgekehrt als veredeltes und genau ausbalanciertes Produkt der Bildimagination des Künstlers. Die scheint manchmal hinter dem Bildwitz zurückzustehen. Doch das trügt. Sie ist nur unauffälliger, dennoch die letztlich tragende, ästhetische Kraft des vermittelten Grundgefühls von Daseinharmonie. Dazu ein kleiner Detail: Als das Bild vollendet war mit nach oben offenem Himmel, stellte er fest, dass der etwas zu große Abstand zum oberen Bildrand den Kentauren etwas klein erscheinen ließ. So fügte er in seiner mühseligen Feinpinseltechnik mit erheblichem Zeitaufwand den dachbalkenähnlichen, grünlichen Streifen ein, so dass der Kentaur im nun schmaleren und eingegrenzten Himmelsfeld das gewünschte, optische Gewicht erhält.

Auch das letzte, noch zweiwöchiger Arbeit gerade fertig gewordene Gemälde »Scheibenholtz« spielt im heutigen Pferdesportmilieu lokale Trägung. In einer für ihn ungewöhnlichen, friesähnlichen Komposition der Figuren konzentrieren sie sich fast immer in der Mitte – hat der Maler sich wieder selbst als ein von holder Wirklichkeit umschmeichelter Kentaur in den Zug der Rennpferde mit ihren porträthaft genau erfassten Jockeys eingereiht. Er sträubt sich nicht mehr wie im »Nachmittag eines Kentaur«. Besitzergreifend liegt seine rechte Hand auf dem Schenkel seiner schönen Reiterin, währen er in der linken zwischen Daumen und Zeigefinger (mit geziert abgespreiztem, kleinen Finger) ein Rotweinglas hält. So hat sich manch anderer Maler vor ihm bis zum bloßen Rembrandt im Vollgefühl seiner Daseinsfreude gesehen. Erich Kissing macht es mit einem Touch von Selbstironie in einem Bild der Sehnsucht nach Harmonie zu zweit. Ein schöner Traum, den sein Fabel-Ich da in die Realität des Scheibenholtz-Rennplatzes von Leipzig vor den grünen Baumstreifen des Clara-Zetkin-Parks verlegt hat. Aber die eigentlich

auch grüne Wiese des Rennplatzes ist hell geworden wie der transzendente Himmel, um die oberer Rhythmik der silhouettenklar abgehobenen Figuren wirkungsvoll genug durch die elegante Rhythmik der Pferdebeine zu ergänzen.

Die jüngsten, noch in Arbeit befindlichen Bilder, zeigen – soviel darf man vielleicht verraten – eine motivisch erweiterte Menschen-Kentauren-Welt, in der sich seine immer bewahrte Erfindungslust ungebrochen als eine entscheidende Impulsquelle neuer Phantasiebilder in der Wirklichkeit erweist: ein pferdeköpfiger, weiblicher Akt (eine surreale, von Rene Magritte inspirierte Mutation), der als Bild im Bild mit einer in der Ferne noch sichtbaren Kentaurengruppe von einer davor sitzenden, nackten Menschenfrau gelassen betrachtet wird.

Die Bildwelt Erich Kissings ist unerschöpflich, manchmal frappierend mit seinen Gestalten und Chimären aus fernen Zeiten und Mythen, die er in die Realität von Heute holt, um mit seiner Visionskraft der Vergangenheit und dem Herzen eines Kindes Bilder der Harmonie zu schaffen. Mit einem feinen Gespür für das Gute und das Lebendige schafft er in altmeisterlicher Technik mit klaren, festen und veredelten Formen der Wirklichkeit eine zeitlose Bildwelt, die gegenüber der modischen Schnelllebigkeit und Beliebigkeit von Heute bewusst die Werte der Tradition, seiner malerischen Arbeit und der Beständigkeit setzt. Herausgewachsen aus dem Verismus der legendären »Leipziger Schule«, ist er zu ihrem exquisitesten Feinmaler und führt dem Vertreten ihrer romantisch-metaphorischen Fraktion geworden, hat er als Individualist mit authentisch gewachsener Imaginationskraft im Zeichen der Postmoderne das Gestern mit dem Heute und Morgen verbindet.

Dr. Günter Meissner

GALERIE E.K.



I Selbstbildnis, 1966–1967

I Self Portrait



2 Stilleben, 1966
2 Still Life



3 Erinnerung an Budapest, 1966–1967
3 Memories of Budapest



4 Mann im Scheinwerferlicht, 1967–1968
4 Man in a Spotlight



5 Brüder Grimm: Der Meisterdieb, Illustration I, 1968
5 Grimm Brothers: *The Master Thief*, Illustration I



6 Brüder Grimm: Der Meisterdieb, Illustration II, 1968
6 Grimm Brothers: The Master Thief, Illustration II



7 Brüder Grimm: Der Meisterdieb, Illustration III, 1968

7 Grimm Brothers: *The Master Thief*, Illustration III



8 Gezähmte Vögel, 1970
8 Tamed Birds



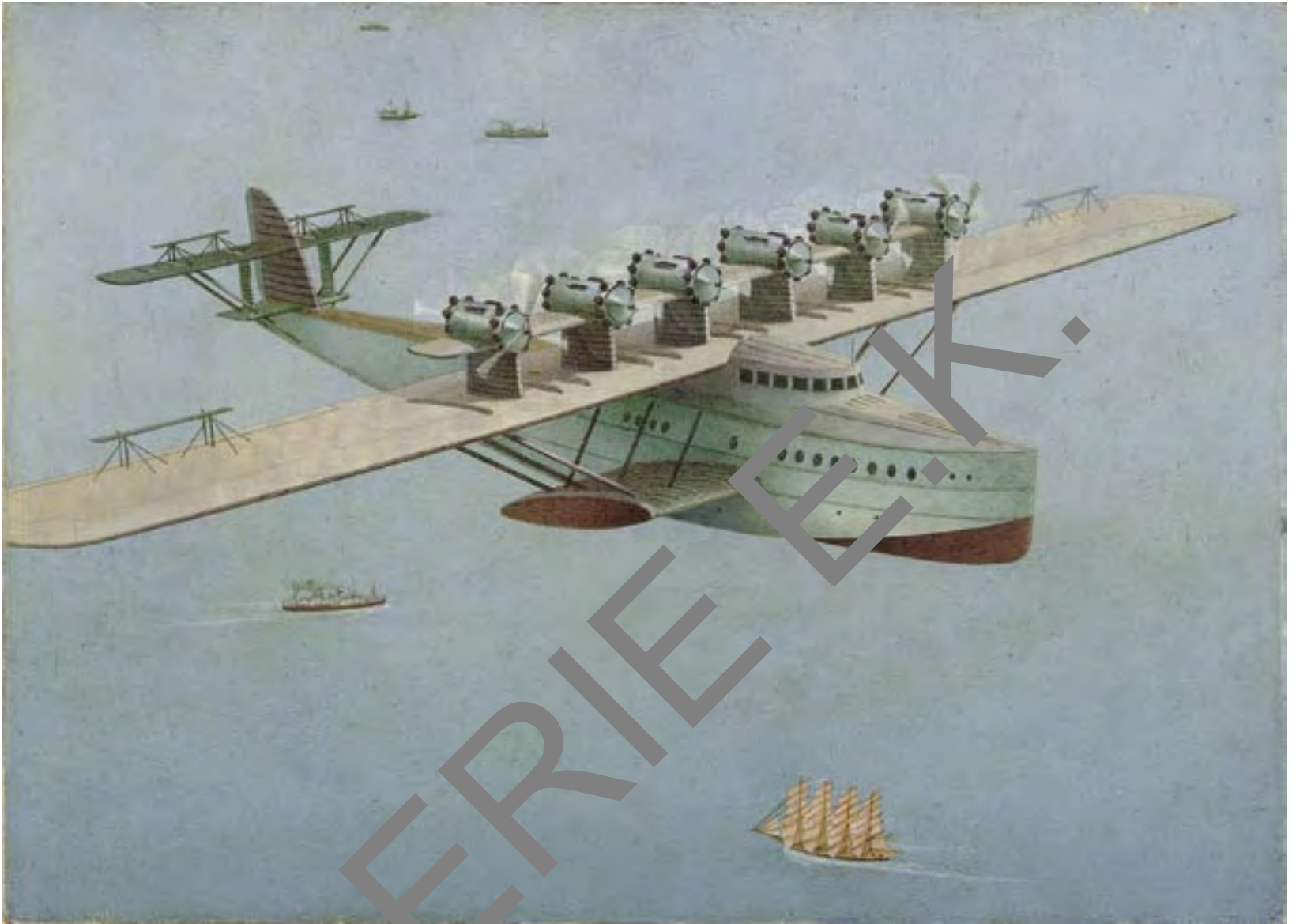
9 Erinnerung an O.L., 1969
9 In Remembrance of O.L.



IO Über Leipziger Dächern, 1968–1969
IO Over the Rooftops of Leipzig



|| Trüber Tag, 1975 – 1976
|| Dreary Day



12 Unter uns Wasser, 1969
12 Water Underneath



13 Vor dem Start, 1971
13 Before Liftoff



I 4 Über den Wolken, 1970
I 4 Above the Clouds



15 Ewiges Eis, 1970
15 Everlasting Ice



16 Am Strand, 1976
I 6 On the Beach



17 Baustelle, 1974
17 Construction Site



18 Abend, 1970
18 Evening



19 Begegnung, 1975–1976
19 Encounter



20 Stralsunder Möve, 1970–1971
20 Stralsunder Seagul



21 Belebte Wiese I, 1978–1979
21 *Lively Meadow I*



22 Ulla, 1974



23 Leipziger am Meer, 1970 – 1979
 23 Leipzigers at the Sea

24 Detail





25 Detail

26 Detail





27 Angelika, 1980



28 Luftangriff, 1980
28 Air Raid



29 Entwurf für ein Denkmal, 1980–1982
29 Design for a Monument





31 Detail

32 Detail





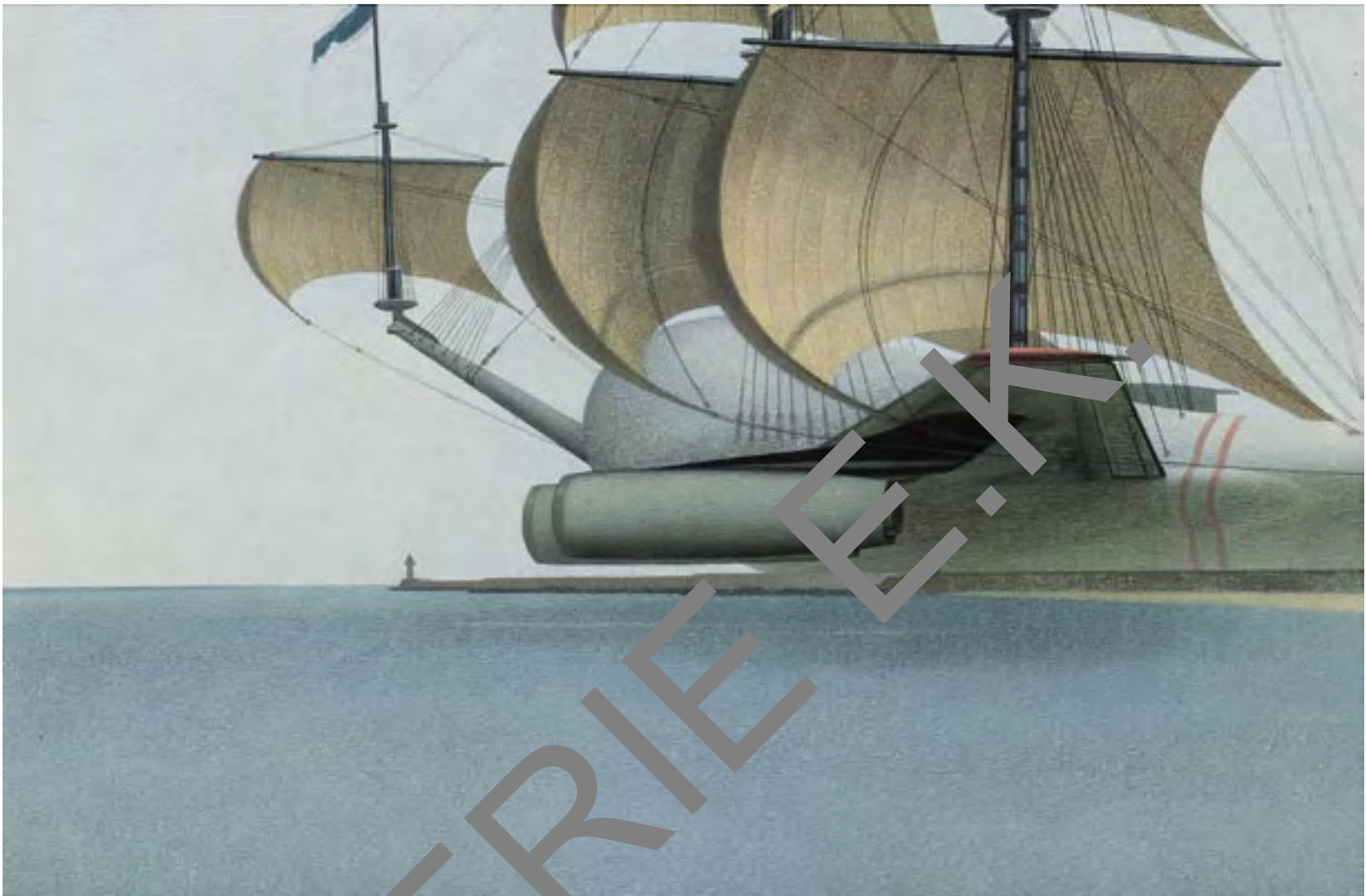
33 Zureiten, 1982–1984
33 *The Breaking*





35 Luftschiff EK-83, 1982 – 1983

35 Airship EK-83





37 Detail

38 Detail





39 Ruhige See, 1983
39 Calm Sea





41 Am Stadtrand von Leipzig I, 1985–1986
41 On the Outskirts of Leipzig I

42 Detail





43 Septemberabend, 1986–1988
43 September Evening



44 Ostseeküste, 1987–1988
44 Baltic Seacoast



45 Sylvia, 1985 – 1987

46 Detail





47 Sommernacht, 1992–1993
47 *Summer Night*

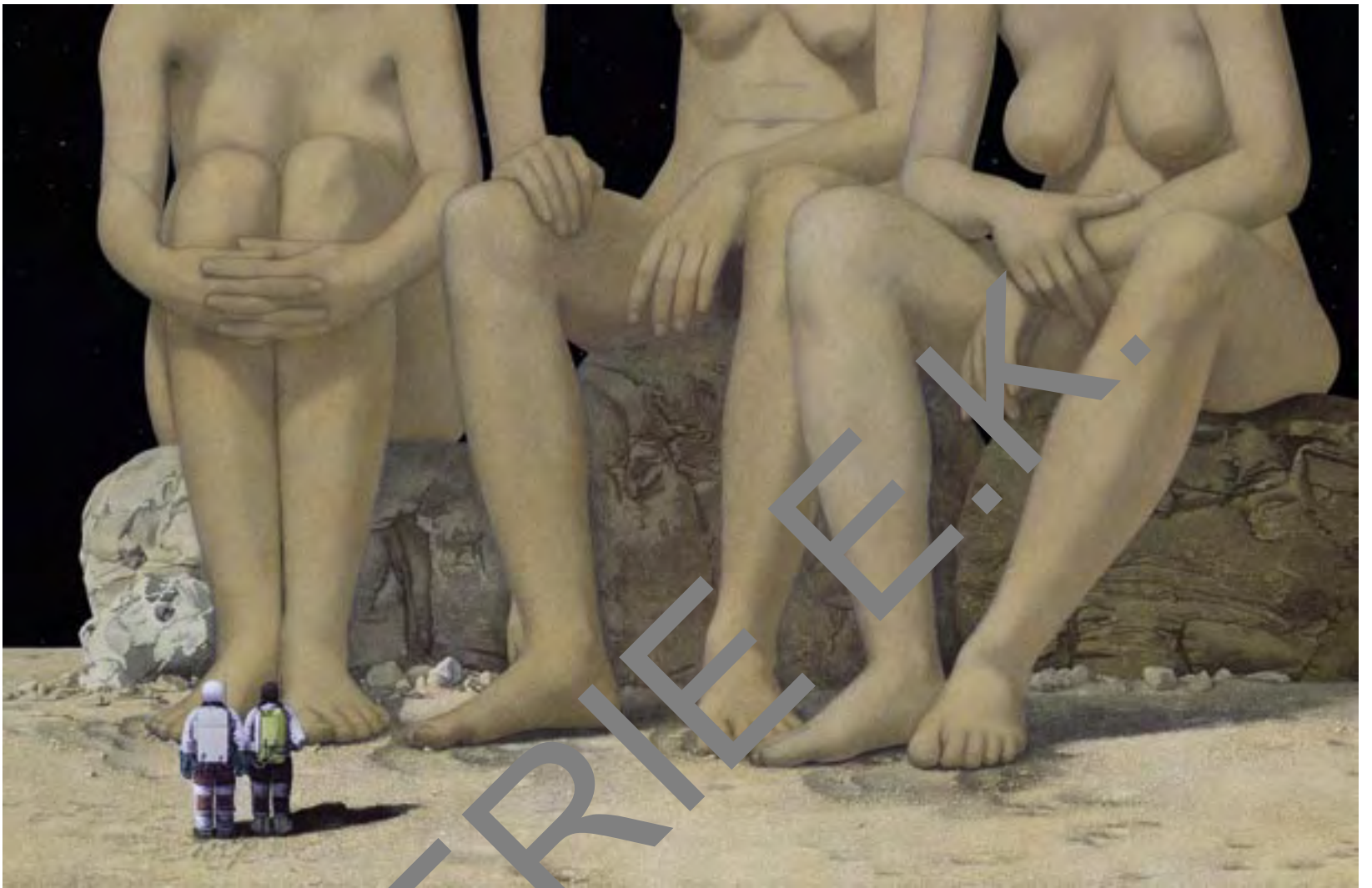




49 51°20' N 12°23'E, 1988–1989





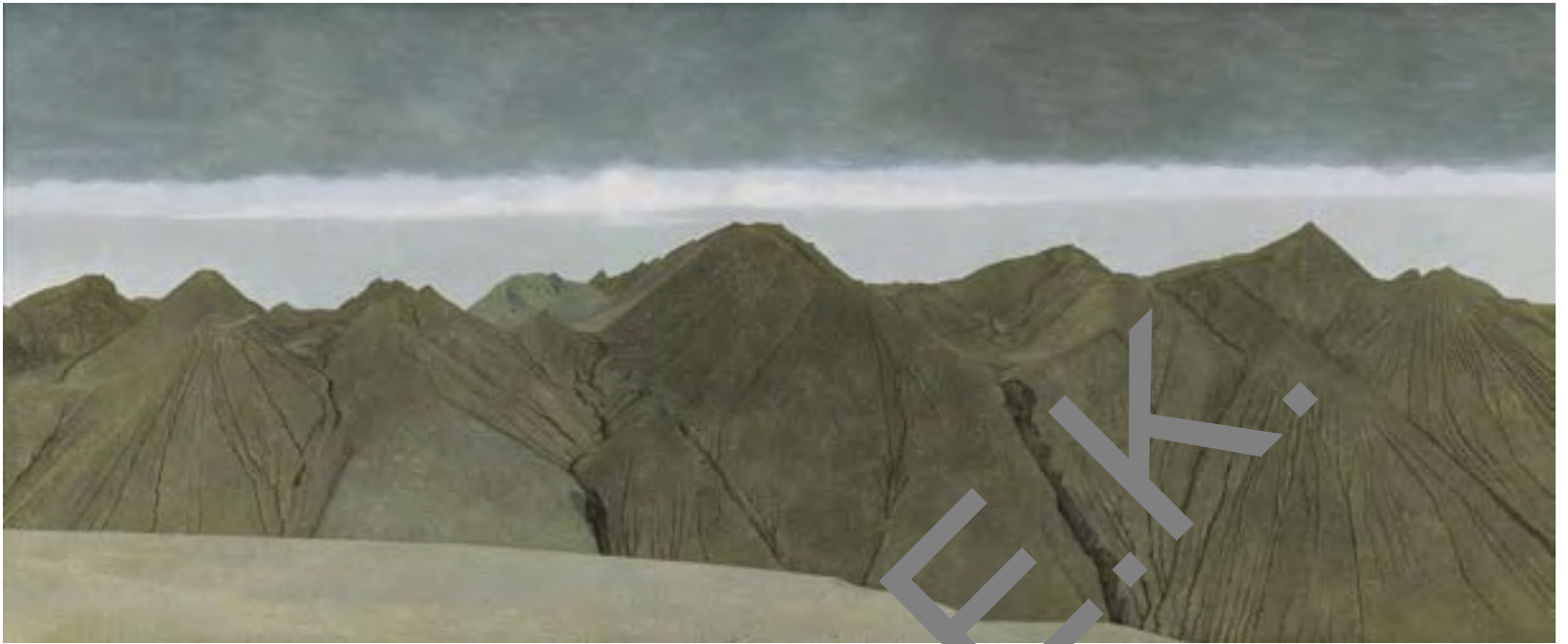




53 Belebte Wiese II, 1990
 53 Lively Meadow II

54 Detail





55 Am Stadtrand von Leipzig II, 1991 – 1992
55 On the Outskirts of Leipzig II

56 Detail





57 Nach dem Regen, 1992–1993
57 After the Rain

58 Detail





59 Claudia, 1993–1994

60 Detail





61 Bettina, 1990–1991

62 Marion, 1998





63 Verwilderte Plantage, 1993–1994
63 *Wild Plantation*

64 Detail





65 Das Urteil des E.K., 1998–2000
65 *E.K.'s Judgment*





67 Turnier, 1998–2000
67 Tournament





69 Nach dem Bade, 2000-2001
69 After the Bath

70 Detail





71 Nachmittag eines Kentaur, 2000–2001
71 A Centaur's Afternoon





73 Am Stadtrand von Leipzig III, 1997–2000
73 On the Outskirts of Leipzig III





75 Detail

76 Detail





77 Im Bade, 2002–2003
77 In the Bath

78 Detail





79 Jenseits von Leipzig, 2003–2004
79 *Beyond Leipzig*





81 Detail

82 Detail





83 Scheibenholtz, 2003–2004

84 Detail







1943

Erich Kissing wird am 27. September mit seiner Zwillingschwester Anneliese in Leipzig geboren. Der Vater Erich K. (geb. 1909-1999) arbeitet als Klempner, Heizer und artverwandten Berufen, die Mutter Dora K., geb. Seidel (geb. 1909) ist Hausfrau. Drittes Kind ist der 1937 geborene Wolfgang. Von Kindheit an lebt und arbeitet E. K. im 1935 erbauten elterlichen Haus in Leipzig-Knautkleeberg.

1950–1958

Besuch der Grundschule in Knautkleeberg, wo Zeichenlehrer Dieter Mürmann sein Talent erkennt und Privatunterricht beim Künstlerehepaar Dr. Herbert Hauschild und Johanna Hauschild empfiehlt. (wöchentlich 2x3 Stunden am Abend in Leipzig-Gohlis bis 1964).

1958–1960

Besuch der Mitteschule in Leipzig-Kleinzschocher mit Abschluß der 10. Klasse.

1960–1962

Lehre als Offsetretuscheur bei Meißner & Buch in Leipzig mit Berufsschulabildung in der Betriebsberufsschule »Otto Grotewohl« am Gutenbergplatz in Leipzig. Besucht außerdem von Herbst 1961 bis Frühjahr 1964 die Abendakademie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (bei Rolf Kuhrt, Walter Münze und Karl Krug).

1962–1964

Nach der Fachprüfung tätig als Offsetretuscheur bei Meißner & Buch.

Zeichnet in der Freizeit Menschen, Landschaften und Dörfer in und um Leipzig und 1963 auf einer Harzreise. Besteht im Frühjahr 1964 die Aufnahmeprüfung für das Kunststudium an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst.

1964/1965

Noch vor Studienantritt muss er seiner anderthalb jährigen Wehrpflicht genügen.

1965–1970

Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig mit den Etappen:

1943

Erich Kissing was born 27th September in Leipzig together with his twin sister Anneliese. His father Erich K. (1909-1999) works as a plumber, fireman and in similar jobs. His mother Dora K. née Seidel (born 1909) is housewife. Her third child, Wolfgang, was born in 1937. Since his childhood Erich Kissing has been living and working in the house built by his parents in 1935 in Leipzig-Knautkleeberg.

1950–1958

Erich K. attends primary school in Knautkleeberg, where art teacher Dieter Mürmann detects his talents and recommends private art lessons with the artists Dr. Herbert Hauschild and Johanna Hauschild (twice a week three hours in the evening in Leipzig-Gohlis, until 1964).

1958–1960

Attendance of secondary school in Leipzig-Kleinzschocher.

1960–1962

Apprenticeship in offset-retouching with Meißner & Buch in Leipzig and attendance of industrial training school »Otto Grotewohl«, Gutenbergplatz Leipzig. In addition, he attends evening classes at the Academy of Arts in Leipzig (with Rolf Kuhrt, Walter Münze, Karl Krug).

1962–1964

After professional training in offset-retouching he works as a skilled offset-retoucher at Meißner & Buch. In his spare time he draws men, landscapes and villages in and around Leipzig later on a journey through the Harz mountains in 1963. He passes the entrance examination at the Academy of Arts in Leipzig.

1964/1965

Before he could study he had to serve one year in compulsory military service.

1965–1970

Study at the Academy of Arts in Leipzig with following stages:

1965–1967

Basic study with Werner Tübke for one year, followed by one year with Hans Mayer-Forey and Harry Blume.

First practical studies in spring 1966 in Zingst / Baltic Sea; then Kissing's first journey abroad to Budapest (Hungary); further practical

1965–1967

Grundstudium, zunächst ein Jahr bei Werner Tübke, dann ein Jahr bei Hans Mayer-Foreyt und Harry Blume. Im Frühjahr 1966 erstes Praktikum in Zingst/Ostsee, im Sommer die erste Auslandsreise nach Budapest (Ungarn); im Frühjahr/Sommer 1967 zweites Praktikum in Feldberg/Mecklenburg und zweite Ungarn-Reise nach Mohács an der Donau.

1967–1970

Absolvierung der Fachklasse angewandte Graphik, zunächst ein Jahr bei Wolfgang Mattheuer, danach bei Gerhard Brose. 1968 Beginn der Gemäldefolge »Vom Fliegen« und Reise in den Kaukasus im Rahmen des Studentenaustauschs. 1968–70 jährliche Praktika an der Ostseeküste. Reicht im Sommer 1970 zum Diplom für angewandte Graphik einige Gemälde »Vom Fliegen« (mit schriftlicher Diplomarbeit gleicher Thematik) und Ornamententwürfen ein und erhält die Note »gut«.

Seit 1970

Arbeit als freischaffender Künstler in Leipzig-Knautkleeberg in einem vom Vater umgebauten kleinen »Gartenatelier«, daneben (bereits ab 1967 bis 1988/89) honorierter Tätigkeit für graphische Übertragungsarbeiten zur Gestaltung der Leipziger Messe im Frühjahr und Herbst (jährlich 2 x 6 Wochen), gelegentlich auch für die IGA in Erfurt.

1971

Reise nach Göhren auf Rügen zu Landschaftsstudien.

1972

Erste Reise nach Rumänien in die Karpaten und Beginn der Beteiligung an Ausstellungen. (7. Kunstausstellung der DDR in Dresden I. Leipziger Grafikbörse, 8. Bezirkskunstausstellung Leipzig; auf regionalen Ausstellungen regelmäßig bis zur 11. Bezirksschau 1986 vertreten, beteiligt sich aber selten an DDR-nationalen Expositionen).

1973

Erste Personalausstellung im Studiensaal der Graphischen Sammlungen des Museums der bildenden Künste Leipzig.

studies in spring/summer 1967 in Feldberg/Mecklenburg and second journey to Hungary, Mohács/Danube.

1967–1970

Lessons in applied graphics, one year with Wolfgang Mattheuer, later with Gerhard Brose. In 1968 begin of the painting cycle »On Flying« and journey to the Caucasus Mountains on a student exchange program.

1968–70 practical studies at the Baltic Sea. In summer 1970, Kissing submits some paintings (»On Flying« and ornament designs (together with a thesis on the same subject) for graduating in applied graphics.

Seit 1970

Freelance artist in Leipzig-Knautkleeberg in a small garden atelier rebuilt by his father; moreover (already from 1967 until 1988/89) he is paid fees for graphic transfers decorating Leipzig's fair in spring and autumn (twice a year for six weeks), sometimes also decorating the IGA (International Garden Exhibition) in Erfurt.

1971

Journey to Göhren on the Baltic island Rügen for landscapes drawings.

1972

First journey to the Carpathian Mountains, Rumania and begin of participation in exhibitions (Dresden, VII. Kunstausstellung der DDR [Art Exhibition of the German Democratic Republic], I. Leipziger Grafikbörse, 8. Bezirkskunstausstellung [Regional Art Exhibition] Leipzig; regular participation in regional exhibitions until the 11. Bezirkskunstausstellung in 1986 [Regional Art Exhibition]; seldom participation in national art exhibitions of the GDR.

1973

First individual exhibition at the Studiensaal der Graphischen Sammlungen des Museums der bildenden Künste Leipzig.

1974

Second journey to the Carpathian Mountains, Rumania (together with Wolfram Ebersbach), with first drawings of mountains; participation in the exhibition »25 years of graphic arts in the GDR« at the Nationalgalerie, Berlin.

1974

Zweite Rumänienreise in die Karpaten (zusammen mit Wolfram Ebersbach), wo erste Zeichnungen des Gebirges entstehen. Beteiligt an der Ausstellung »25 Jahre Graphik in der DDR« in der Nationalgalerie Berlin.

1975

Reise an die Ostseeküste nach Rügen und Beteiligung an der Ausstellung Leipziger Künstler in Frankreich (Lyon-Arles).

1976

Dritte Reise in die rumänischen Karpaten und Beteiligung an der Ausstellung Leipziger Künstler in Kiew.

1979

Vierte Rumänienreise mit zahlreichen Landschaftsstudien.

1980

Reise an die Ostsee nach Saßnitz auf Rügen.

1982

Ostseereise auf die Insel Poel.

1988

Erstes Wandbild zum Thema Fliegen (6 m x 22 m) an einer Turnhalle in Chemnitz, das er nach eigenem Entwurf zusammen mit Wolfram Ebersbach und Dietrich Wenzel ausführt.

1990

Zweite Personalausstellung »Cimpu lui Neag. Erich Kissing, Fotografien und Zeichnungen« im Lindenau-Museum Altenburg.

1991

Reise nach Rostock (zur Windjammerparade).

1992

Dritte Personalausstellung mit den Bildern »Vom Fliegen« in der Lounge des Flugplatzes Leipzig-Halle. Die Dresdner Bank Leipzig gibt für 1992 den ersten großen Werbekalender »Erich Kissing, vom Fliegen« heraus.

1975

Journey to the Baltic coast/Isle of Rügen and participation in the exhibition Artists from Leipzig in France (Lyon-Arles).

1976

Third journey to the Carpathian Mountains, Rumania and participation in the exhibition of Artists from Leipzig in Kiev, Soviet Union.

1979

Fourth journey to Rumania and numerous landscape drawings.

1980

Journey to Saßnitz, Isle of Rügen, Baltic Sea.

1982

Journey to the Isle of Poel, Baltic Sea.

1988

First wall painting with the theme flying (6 m x 22 m) at a sports hall in Chemnitz, painted together with Wolfram Ebersbach and Dietrich Wenzel on the basis of his own sketches.

1990

Second individual exhibition »Cimpu lui Neag. Erich Kissing, Fotografien und Zeichnungen« [Cimpu lui Neag. Erich Kissing, Photographs and Drawings], Lindenau-Museum, Altenburg.

1991

Journey to Rostock (to the Windjammer parade).

1992

Third individual exhibition with paintings »On Flying« in the Lounge at the airport Leipzig Halle. Dresdner Bank Leipzig publishes first promotional calendar »Erich Kissing. On Flying. 1992«.

1993

Fourth individual exhibition »Erich Kissing« at the artist's 50th birthday - an exhibition by the Neue Leipziger Kunstverein [New Leipzig art society] together with the Museum der bildenden Künste, Leipzig; Dresdner Bank publishes second Kissing calendar.

1993

Vierte umfassende Personalausstellung »Erich Kissing« zum 50. Geburtstag des Künstlers als gemeinsame Ausstellung des neuen Leipziger Kunstvereins und des Museums der bildenden Künste Leipzig (im Museum der bildenden Künste) und Ausgabe des zweiten Kissing-Kalenders der Dresdner Bank.

1994

Freie Mitarbeit bei Restaurierungsarbeiten alter Wandmalerei in Grimma (Stadthaus).

1995 – 1997

Anstellung als Theatermaler in den Theaterwerkstätten der Oper Leipzig für 22 Monate, seitdem wieder freischaffend tätig.

1994

Freelance work restoring old wall paintings in Grimma (Stadthaus).

1995 – 1997

Employment at the Opera House Leipzig as scene painter for 22 month, since then a freelance painter again.

GALERIE ERICH

Erich Kissing-Gemälde, Faltblatt zur Kabinett-Ausstellung im Studien-saal der Graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1973.

R.H. (artleb), Malerei von Erich Kissing, in: Sächsisches Tageblatt (Leipzig) vom 24.6.1973.

Günter Meißner, Leipziger Künstler der Gegenwart, Leipzig 1977, Seite 50, 229, Abb. 63.

Anneliese Hübscher, E. Kissing – Entwurf für ein Denkmal, in: Werke der 11. Kunstausstellung des Bezirkes Leipzig 1985.

Margit Mahn, Cimpu lui Neag, Einleitung zu Katalog: Erich Kissing – Fotografien und Zeichnungen, Ausstellung im staatlichen Lindenau-Museum Altenburg 1990, Leipzig 1990.

Herr Kissing verzaubert den Himmel (Flughafen Report) in: Bild (Leipzig) vom 17.1.1992.

Bilder vom Fliegen in der Airport-Galerie, in: Leipziger Volkszeitung vom 1.5.1992

Meinhard Michael, Erbkönig im Gebirge, in: Leo. Leipziger Stadtmaga-zin Nr. 5, Juli 1992, S. 52/53.

Günter Meißner, Erich Kissing – Vom Fliegen, Kalender der Dresdner Bank Leipzig 1991, Brönnner Verlag, Frankfurt/Main, 1992.

Günter Meißner, Erich Kissing. 51°20'N 12°23'E oder: Das Wunderbare in der Wirklichkeit, Kalender der Dresdner Bank 1993, Brönnner Verlag, Frankfurt/Main, 1993.

Günter Meißner, Erich Kissing – Ein malender Fantast, in: fama (Dresden), Ausgabe 5, Juli/August/September 1993, S. 32–34.

Günter Meißner, Erich Kissing oder der Weg zum Wunderbaren in der Wirklichkeit; Einleitung zum Ausstellungskatalog des Neuen Leipziger Kunstvereins und des Museums der bildenden Künste Leipzig 1993, Leipzig 1993 (Nachdruck in: Brandenburgische Blätter für Kunst und Literatur 6, Heft I, Jahrgang 4, 2001, S. 64–99).

Erich Kissing-Gemälde, Faltblatt zur Kabinett-Ausstellung im Studien-saal der Graphischen Sammlung des Museums der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1973.

R.H. (artleb), Malerei von Erich Kissing, in: Sächsisches Tageblatt (Leipzig) vom 24.6.1973.

Günter Meißner, Leipziger Künstler der Gegenwart, Leipzig 1977, Seite 50, 229, Abb. 63.

Anneliese Hübscher, E. Kissing – Entwurf für ein Denkmal, in: Werke der 11. Kunstausstellung des Bezirkes Leipzig 1985.

Margit Mahn, Cimpu lui Neag, Einleitung zu Katalog: Erich Kissing – Fotografien und Zeichnungen, Ausstellung im staatlichen Lindenau-Museum Altenburg 1990, Leipzig 1990.

Herr Kissing verzaubert den Himmel (Flughafen Report) in: Bild (Leipzig) vom 17.1.1992.

Bilder vom Fliegen in der Airport-Galerie, in: Leipziger Volkszeitung vom 1.5.1992.

Meinhard Michael, Erbkönig im Gebirge, in: Leo. Leipziger Stadtmagazin Nr. 5, Juli 1992, S. 52/53.

Günter Meißner, Erich Kissing – Vom Fliegen, Kalender der Dresdner Bank Leipzig 1991, Brönnner Verlag, Frankfurt/Main, 1992.

Günter Meißner, Erich Kissing. 51°20'N 12°23'E oder: Das Wunderbare in der Wirklichkeit, Kalender der Dresdner Bank 1993, Brönnner Verlag, Frankfurt/Main, 1993.

Günter Meißner, Erich Kissing – Ein malender Fantast, in: fama (Dresden), Ausgabe 5, Juli/August/September 1993, S. 32–34.

Günter Meißner, Erich Kissing oder der Weg zum Wunderbaren in der Wirklichkeit; Einleitung zum Ausstellungskatalog des Neuen Leipziger Kunstvereins und des Museums der bildenden Künste Leipzig 1993, Leipzig 1993 (Nachdruck in: Brandenburgische Blätter für Kunst und Literatur 6, Heft I, Jahrgang 4, 2001, S. 64–99).

- Abb. 1 Selbstbildnis, 1966–1967, Eitempera, Öl auf Leinwand, 47,5 x 38,5 cm, Seite 36
- Abb. 2 Stilleben, 1966, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 24 x 35 cm, Seite 37
- Abb. 3 Erinnerung an Budapest, 1966–1967, Eitempera, Öl auf Leinwand, 35,7 x 65 cm, Seite 38
- Abb. 4 Mann im Scheinwerferlicht, 1967–1968, Eitempera, Öl auf Leinwand, 36 x 65 cm, Seite 39
- Abb. 5 Brüder Grimm: Der Meisterdieb, Illustration I, 1968, Aquarell, 30 x 21 cm, Seite 40
- Abb. 6 Brüder Grimm: Der Meisterdieb, Illustration II, 1968, Aquarell, 19,2 x 26,2 cm, Seite 41
- Abb. 7 Brüder Grimm: Der Meisterdieb, Illustration III, 1968, Aquarell, 34,2 x 23 cm, Seite 42
- Abb. 8 Gezähmte Vögel, 1970, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 43
- Abb. 9 Erinnerung an O.L., 1969, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 44
- Abb. 10 Über Leipziger Dächern, 1968–1969, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 45
- Abb. 11 Trüber Tag, 1975–1976, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 46
- Abb. 12 Unter uns Wasser, 1969, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 47
- Abb. 13 Vor dem Start, 1971, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 48
- Abb. 14 Über den Wolken, 1970, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 49
- Abb. 15 Ewiges Eis, 1970, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 50
- Abb. 16 Am Strand, 1976, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 51
- Abb. 17 Baustelle, 1974, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 52
- Abb. 18 Abend, 1970, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 53
- Abb. 19 Begegnung, 1975–1976, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 54
- Abb. 20 Stralsunder Möve, 1970–1971, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 30 x 42 cm, Seite 55
- Abb. 21 Belebte Wiese I, 1978–1979, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 43 x 59 cm, Seite 56

- ill. 1 Self Portrait, 1966–1967, Egg-tempera, Oil on Linen, 47,5 x 38,5 cm, page 36
- ill. 2 Still Life, 1966, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 24 x 35 cm, page 37
- ill. 3 Memories of Budapest, 1966–1967, Egg-tempera, Oil on Linen, 35,7 x 65 cm, page 38
- ill. 4 Man in a Spotlight, 1967–1968, Egg-tempera, Oil on Linen, 36 x 65 cm, page 39
- ill. 5 Grimm Brothers: The Master Thief, Illustration I, 1968, Aquarelle, 30 x 21 cm, page 40
- ill. 6 Grimm Brothers: The Master Thief, Illustration II, 1968, Aquarelle, 19,2 x 26,2 cm, page 41
- ill. 7 Grimm Brothers: The Master Thief, Illustration III, 1968, Aquarelle, 34,2 x 23 cm, page 42
- ill. 8 Tamed Birds, 1970, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 43
- ill. 9 In Remembrance of O.L., 1969, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 44
- ill. 10 Over the Rooftops of Leipzig, 1968–1969, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 45
- ill. 11 Dreary Day, 1975–1976, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 46
- ill. 12 Water Underneath, 1969, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 47
- ill. 13 Before Liftoff, 1971, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 48
- ill. 14 Above the Clouds, 1970, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 49
- ill. 15 Everlasting Ice, 1970, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 50
- ill. 16 On the Beach, 1976, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 51
- ill. 17 Construction Site, 1974, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 52
- ill. 18 Evening, 1970, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 53
- ill. 19 Encounter, 1975–1976, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 54
- ill. 20 Stralsunder Seagull, 1970–1971, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 30 x 42 cm, page 55
- ill. 21 Lively Meadow I, 1978–1979, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 43 x 59 cm, page 56

- Abb. 22 Ulla, 1974, Eitempera, Öl auf Leinwand, 45,5 x 32 cm, Seite 57
- Abb. 23 Leipziger am Meer, 1975–1979, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 122 x 172 cm, Seite 58
- Abb. 27 Angelika, 1980, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 31,2 x 46,6 cm, Seite 62
- Abb. 28 Luftangriff, 1980, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 42 x 59 cm, Seite 63
- Abb. 29 Entwurf für ein Denkmal, 1980–1982, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 136 x 98 cm, Seite 64
- Abb. 33 Zureiten, 1982–1984, Eitempera, Aquarell, Öl auf Hartfaser, 82 x 136 cm, Seite 68
- Abb. 35 Luftschiff EK-83, 1982–1983, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 68 x 96 cm, Seite 70
- Abb. 39 Ruhige See, 1983, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 61 x 98 cm, Seite 74
- Abb. 41 Am Stadtrand von Leipzig I, 1985–1986, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 56 x 99 cm, Seite 76
- Abb. 43 Septemberabend, 1986–1988, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 60 x 79 cm, Seite 78
- Abb. 44 Ostseeküste, 1987–1988, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 46 x 60 cm, Seite 79
- Abb. 45 Sylvia, 1985–1987, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 39 x 54 cm, Seite 80
- Abb. 47 Sommernacht, 1992–1993, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 81,8 x 124,8 cm, Seite 82
- Abb. 49 51°20' N 12°23' E, 1988–1989, Eitempera, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm, Seite 84
- Abb. 53 Belebte Wiese II, 1990, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 63,5 x 99,5 cm, Seite 88
- Abb. 55 Am Stadtrand von Leipzig II, 1991–1992, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 54 x 139,8 cm, Seite 90
- Abb. 57 Nach dem Regen, 1992–1993, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 70,3 x 120 cm, Seite 92
- Abb. 59 Claudia, 1993–1994, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 42 x 59,5 cm, Seite 94
- Abb. 61 Bettina, 1990–1991, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 42 x 60 cm, Seite 96
- Abb. 62 Marion, 1998, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 50 x 43 cm, Seite 97
- Abb. 63 Verwilderte Plantage, 1993–1994, Eitempera, Öl auf Hartfaser, 57 x 86,3 cm, Seite 98

- ill. 22 Ulla, 1974, Egg-tempera, Oil on Linen, 45,5 x 32 cm, page 57
- ill. 23 Leipzigers at the Sea, 1975–1979, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 122 x 172 cm, page 58
- ill. 27 Angelika, 1980, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 31,2 x 46,6 cm, page 62
- ill. 28 Air Raid, 1980, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 42 x 59 cm, page 63
- ill. 29 Design for a Monument, 1980–1982, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 136 x 98 cm, page 64
- ill. 33 The Breakings, 1982–1984, Egg-tempera, Aquarelle, Oil on Hardboard, 82 x 136 cm, page 68
- ill. 35 Airship EK-83, 1982–1983, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 68 x 96 cm, page 70
- ill. 39 Calm Sea, 1983, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 61 x 98 cm, page 74
- ill. 41 On the Outskirts of Leipzig I, 1985–1986, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 56 x 99 cm, page 76
- ill. 43 September Evening, 1986–1988, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 60 x 79 cm, page 78
- ill. 44 Baltic Seacoast, 1987–1988, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 46 x 60 cm, page 79
- ill. 45 Sylvia, 1985–1987, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 39 x 54 cm, page 80
- ill. 47 Summer Night, 1992–1993, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 81,8 x 124,8 cm, page 82
- ill. 49 51°20' N 12°23' E, 1988–1989, Egg-tempera, Oil on Linen, 100 x 140 cm, page 84
- ill. 53 Lively Meadow II, 1990, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 63,5 x 99,5 cm, page 88
- ill. 55 On the Outskirts of Leipzig II, 1991–1992, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 54 x 139,8 cm, page 90
- ill. 57 After the Rain, 1992–1993, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 70,3 x 120 cm, page 92
- ill. 59 Claudia, 1993–1994, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 42 x 59,5 cm, page 94
- ill. 61 Bettina, 1990–1991, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 42 x 60 cm, page 96
- ill. 62 Marion, 1998, Egg-tempera, Oil on Hardboard, 50 x 43 cm, page 97
- ill. 63 Wild Plantation, 1993–1994, Egg-tempera, Oil on Linen, 57 x 86,3 cm, page 98

Abb. 65 Das Urteil des E.K., 1998–2000, Eitempera, Öl auf Leinwand, 160 x 225 cm, Seite 100

Abb. 67 Turnier, 1998–2000, Eitempera, Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm, Seite 102

Abb. 69 Nach dem Bade, 2000–2001, Eitempera, Öl auf Leinwand, 160 x 225 cm, Seite 104

Abb. 71 Nachmittag eines Kentaur, 2000–2001, Eitempera, Öl auf Leinwand, 160 x 225 cm, Seite 106

Abb. 73 Am Stadtrand von Leipzig III, 1997–2002, Eitempera, Öl auf Leinwand, 160 x 235 cm, Seite 108

Abb. 77 Im Bade, 2002–2003, Eitempera, Öl auf Leinwand, 160 x 225 cm, Seite 112

Abb. 79 Jenseits von Leipzig, 2003–2004, Eitempera, Öl auf Leinwand, 147 x 235 cm, Seite 114

Abb. 83 Scheibenholz, 2003–2004, Eitempera, Öl auf Leinwand, 135 x 235 cm, Seite 118

ill. 65 E.K.'s Judgment, 1998–2000, Egg-tempera, Oil on Linen, 160 x 225 cm, page 100

ill. 67 Tournament, 1998–2000, Egg-tempera, Oil on Linen, 180 x 180 cm, page 102

ill. 69 After the Bath, 2000–2001, Egg-tempera, Oil on Linen, 160 x 225 cm, page 104

ill. 71 A Centaur's Afternoon, 2000–2001, Egg-tempera, Oil on Linen, 160 x 225 cm, page 106

ill. 73 On the Outskirts of Leipzig III, 1997–2002, Egg-tempera, Oil on Linen, 160 x 235 cm, page 108

ill. 77 In the Bath, 2002–2003, Egg-tempera, Oil on Linen, 160 x 225 cm, page 112

ill. 79 Beyond Leipzig, 2003–2004, Egg-tempera, Oil on Linen, 147 x 235 cm, page 114

ill. 83 Scheibenholz, 2003–2004, Egg-tempera, Oil on Linen, 135 x 235 cm, page 118

GALERIE

Fotografien von Christoph Sandig

Seite 1, 54, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121

Fotografien von Angelika Hillert

Seite 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 63, 80, 81, 94, 96, 98

Fotografien von Hans-Dieter Kluge

Seite 97

photographs by Christoph Sandig

page 1, 54, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121

photographs by Angelika Hillert

page 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 62, 63, 80, 81, 94, 96, 98

photographs by Hans-Dieter Kluge

page 97

GALERIE E.K.

Herausgeber / Editor: Dr. Martin Grunwald, GALERIE E.K.

Text: Dr. Günter Meißner

Übersetzung / Translators: Travis Baumgartner, Kirsten Weiss

Fotos: Christoph Sandig (50), Angelika Hillert (30), Hans-Dieter Kluge (1)

Gestaltung / Layout: Christoph Sandig

GALERIE E.K.

Dr. Martin Grunwald

Leipzig, Germany

Telefon: +49 341 9724502

Fax.: +49 341 4251921

E-Mail: webmaster@erich-kissing.de

Internet: www.erich-kissing.de

GALERIE E.K.