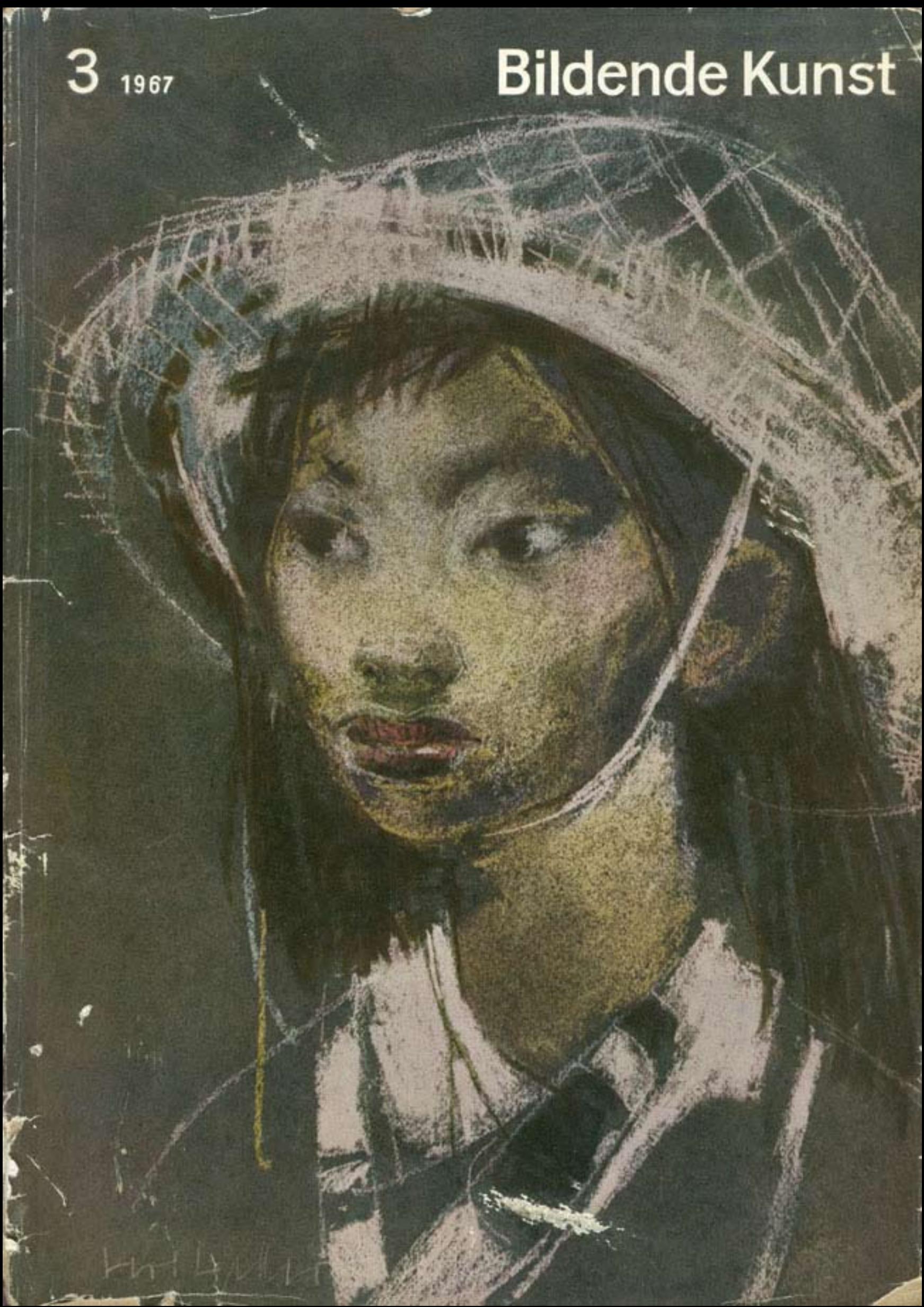


3 1967

# Bildende Kunst



Herausgeber

Verband Bildender Künstler Deutschlands  
Chefredakteur: Dr. Jutta Schmidt

Redaktionsbeirat

Leiter des Beirates: Dr. Jutta Schmidt  
Stellvertreter: Dr. Ullrich Kuhrt  
Prof. Alfred Beier-Red, Berlin - Günter Brendel,  
Berlin - Dr. Peter H. Feist, Berlin  
Prof. Wolfgang Frankenstein, Berlin  
Helmut Heinze, Radebeul - Dr. Wolfgang Hütt,  
Halle - Ursula Mattheuer-Neustädter, Leipzig  
Prof. Paul Michaelis, Dresden - Kuno Mittelstädt,  
Berlin - Hanna Schönherz, Berlin  
Waltraut Westermann, VBKD, Berlin

Verlag und Redaktion

Henschelverlag Kunst und Gesellschaft  
104 Berlin, Oranienburger Straße 67/68

Telefon

Sammelnummer des Verlages: 42 00 90  
Direktanschluß der Redaktion: 42 00 93 06

Satz und Druck

V. IV-14-48 Druckerei Volksstimme Magdeburg

Veröffentlicht unter der Lizenz-Nr. 1051  
des Presseamtes beim Vorsitzenden des  
Ministerrates der DDR

Redaktionsschluß: 25. 1. 1967



Die «Bildende Kunst» erscheint monatlich  
Bezugspreis 2,50 MDN  
Alle Rechte vorbehalten - Nachdruck-  
genehmigung durch die Redaktion

Bestellungen nehmen entgegen:

In der Deutschen Demokratischen Republik:  
alle Postämter und Buchhandlungen

Für die Bundesrepublik:

«MÜKO», Münchner Kommissions-  
buchhandlung KG F. Probst,  
München 22, Thierschstraße 11

Für das westliche Ausland:

Der örtliche Buchhandel  
oder der Deutsche Buch-Export  
und -Import GmbH, 701 Leipzig  
Schließfach 276

In den sozialistischen Staaten:

UdSSR:  
Städtische Abteilungen «Sojuspetschat»,  
Postämter und Bezirkspoststellen

Albanien:

Ndermarrja Shtetnore Botimeve, Tirana

Bulgarien:

Petschatni proizvedenia, Sofia, Léguè 6

CSSR:

Orbis Zeitungsvertrieb, Praha XII,  
und Orbis Zeitungsvertrieb,  
Bratislava, Postový urad 2

China:

Guozi Shudian, Peking, P.O.B. 50,  
Hsin Hua Bookstore, Peking, P.O.B. 329

Polen:

P.P.K. Ruch, Warszawa, ul. Wilcza 46

Rumänien:

Directia Generala a Postei si Difuzarii Presei,  
Palatul Administrativ C.F.R. Bukarest

Ungarn:

Allami könyvterjesztő vállalat,  
Budapest, Deák Ferenc-U. 15

Titelbild	Inhalt
Bert Heller Vietnamesin - 1965 - Pastell 31,8 × 42 cm	115 Götz Eckardt Über den Wandel der Frauenschönheit in der Kunst
Rückseite des Schutzumschlages  Helmut Diehl Vietnam - 1966 - Zeichnung 40 × 30 cm	121 Jutta Schmidt Besuch bei zwei Berliner Bildhauerinnen
Farbige Reproduktionen  Alena Čermáková - ČSSR Festliches Beisammensein in einer usbekischen Familie - 1965 Öltempera-Studie - 50 × 70 cm	126 Ingeborg Voss Alena Čermáková - eine Malerin aus Prag
Dagmar Glaser-Lauermann Ein Morgen in Sucevita (Rumänien) 1960 - Aquarell - 50 × 61 cm	131 Heinz Schierz Einheit von Form und Inhalt Die Bildhauerin Ursula Schneider-Schulz
Fotonachweis  Archiv Bildende Kunst (47) Klaus Adler, Jena (1), S. 132 Klaus G. Beyer, Weimar (1), S. 142 Walter Danz, Halle (8), S. 139-141, 143 Deutsche Fotothek, Dresden (1), S. 120 Eixner, Leuna (2), S. 124 Christian Kraushaar, Berlin (4), S. 144-146 Kunstgeschichtliches Institut Jena (1), S. 133 Heinz Nixdorf, Berlin (11), S. 122-125, 151, 152, 155 Walter Simmering, Magdeburg (2), S. 131, 133 Staatliche Museen, Berlin (NG) (1), S. 120	134 Villem Raam, Tallinn Vive Tolli - Fortsetzerin der Tradition der estnischen Grafik
	139 Fritz Kämpfer Hallesche Goldschmiedekunst (Die Goldschmiedinnen Renate Heintze-Bürg, Dorothea Hofmeister-Röthe und Irmtraud Ohme)
	144 Albert-Georg Schuchardt Erlebnis und Gestaltung (Die Malerin Dagmar Glaser-Lauermann)
	147 Erika Thiel Künstler und Mode
	151 Edith Krull Zwischen Sinnbild und Naturform (Zum Schaffen der Malerin und Grafikerin Doris Kahane)
	156 Klaus Weidner Von den Aufgaben der Kunsthissenschaft heute
	157 Walter Ulbricht auf der Zweiten Bitterfelder Konferenz
	158 Karl-Heinz Klingenburg Ingeborg Voss - eine Berliner Gebrauchsgrafikerin
	160 Bernhard Nowak Kunst an allen Tagen (Kunstkalender 1967)
	162 Elmar Jansen Die Schatzkammern von Esztergom (Rezension)
	163 Heinz Lüdecke Otto-Dix-Nachlese
	164 Wolfgang Hütt Das Bauhaus 1919-1933 (Rezension)
	166 Ausstellungen und Nachrichten





Kathe Kollwitz (1867–1945) · Selbstbildnis  
1924 · Kreidelithografie · 29 × 22,5 cm

## Über den Wandel der Frauenschönheit in der Kunst

Götz Eckardt

Immer wieder haben die Künstler vergangener Jahrhunderte in ihren Werken Frauenschönheit gestaltet und mit diesen oft sehr persönlichen Bekenntnissen zugleich ihre Vorstellung von der Schönheit der Frau bekundet. Daß wir als Nachfahren dennoch in diesen individuellen Äußerungen allgemeine Züge des ästhetischen Ideals einer Epoche, einer Klasse zu erkennen vermögen, macht sinnfällig, wie stark der einzelne sich im Sog herrschender Anschauungen befindet – oder aber: wie wirksam er die Herausbildung eines veränderten Bildes vom schönen Menschen mitbestimmt und fördert. Die dialektische Beziehung von individuellem und gesellschaftlichem ästhetischem Ideal ist im realistischen Bild zu jeder Zeit nachweisbar.

Auch jenen Epochen und Künstlern, die bei der realistischen Gestaltung des Menschen das Individuelle der Erscheinung betonten, ist das Streben nach einem Idealbild weiblicher Schönheit eigen, denn mit dem Begriff der körperlichen Schönheit verband sich weitgehend die Auffassung, daß diese nur im Typischen, befreit von persönlich-individuellen Merkmalen, zu veranschaulichen sei. Zu einem Schönheitsideal von überzeitlicher Gültigkeit aber konnte es niemals kommen, obwohl derartige Absichten mitunter verfolgt wurden, da die gesellschaftlichen Umschichtungen zur Wandlung des klassengebundenen Schönheitsbegriffes führten. Selbst Albrecht Dürer, der mit leidenschaftlichem Bemühen die Idealproportionen des menschlichen Körpers ergründen zu können meinte und der erstmals für die weibliche Gestalte einen Kanon aufgestellt hat, mußte schließlich bekennen: «Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht.»

Auch im Schaffen unserer zeitgenössischen Künstler nimmt die Darstellung weiblicher Schönheit einen breiten Raum ein. Freilich wird noch zu zeigen sein, daß sie – wie die Menschengestaltung heute überhaupt – Grundprinzipien folgt, die nicht allein das körperliche Ebenmaß zum Gradmesser werden lassen. Das Frauenbild des sozialistischen Realismus kann nicht einem vorgefaßten, an ka-

nonischen Maßen und Proportionen ausgerichteten Schönheitsideal folgen. Es erhält vielmehr aus der bewußten Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit seine Prägung. Der Veranschaulichung individueller Schönheitsvorstellungen ist ein breiter Spielraum gegeben, doch wird ein Anliegen allen Darstellungen zugrunde liegen: mit den spezifischen Mitteln der bildenden Kunst das Menschenideal des sozialistischen Humanismus verwirklichen zu helfen, in dem die im täglichen Leben oft noch unbewußt wachsende neue Schönheit ästhetisch erkennbar gemacht wird und so, die Anschauungen vom schönen Menschen mitformend und vertiefend, auf den Betrachter bildend wirken kann.

Die Erkenntnis, daß dies die Aufgabe unserer Künstler ist, läßt fast zwangsläufig die Frage stellen, in welcher Weise die Kunst früherer Jahrhunderte sich der Darstellung weiblicher Schönheit gewidmet hat.

Die griechische Kunst suchte eine ideal gefaßte, lebendige Schönheit des Körperlichen, die auf dem Ebenmaß der Teile beruht. Der sinnenfreudigen Weltzugewandtheit der Antike, die in der mythologischen Gestalt der Göttin Aphrodite das Idealbild weiblicher Vollkommenheit erstehen ließ, folgte – mit dem Niedergang der Sklavenhaltergesellschaft – unter dem beherrschenden Einfluß der Gedankenwelt des Christentums eine Zeit, die im Körperlichen das Verächtliche, mit der Sünde des Fleisches Behaftete erblickte. Mit der «Absage» an die Welt verlor auch das Bild des wirklichen Menschen in der Kunst für lange Zeit seine Bedeutung, bis die strenge Erhabenheit der göttlichen Erscheinung durch menschliche Züge gemildert wird und ein verhaltenes Lächeln das zarte Antlitz der Maria verklärt, die sich in mütterlicher Liebe dem Kinde zu neigt.

Von neuem Verhältnis zum Menschen zeugen die Werke der italienischen Frührenaissance mit ihren Gestalten voll hoher menschlicher Kraft und Würde. Das aufsteigende Bürgertum, ganz dem Diesseits zugewandt, sah auch den Menschen nicht mehr nur als ein namenloses Glied in der großen

kirchlichen Gemeinschaft, sondern rückte ihn in den Mittelpunkt des Denkens, machte ihn wieder zum Maß aller Dinge. Damit wurden für die Darstellung der Frau neue Wege geöffnet. Das stolze Selbstbewußtsein und das erwachende Interesse am menschlichen Körper bekunden vor allem die Schöpfungen des Florentiners Masaccio, der die aristokratisch bestimmten Idealvorstellungen des Mittelalters überwand und, dem Realismus verpflichtet, zu einer individuelleren Gestaltung der Frau gelangte.

Zur gleichen Zeit malte in den Niederlanden, wo die bürgerliche Weltveränderung kräftig eingesetzt hatte, Jan van Eyck jene beiden Aktfiguren des Genter Altares, die als die «ersten völlig naturwahren Akte der Neuzeit» gelten. Ohne Zweifel diente dem Künstler als Modell der Eva eine ehrbare Bürgersfrau, die sich der Kleider entledigt hat und nun etwas befangen ihren Körper den Blicken preisgibt. Mit dem Anliegen des Realisten studierte Jan van Eyck den Menschen, und so ist kaum noch etwas vom mittelalterlichen Ideal des asketischen Leibes zu verspüren, der nur Hülle des Geistes, nur Hinweis auf die Vergänglichkeit des Irdischen sein sollte.

Ein Idealbild weiblicher Vollkommenheit, das neben körperlicher, ebenmäßiger Schönheit auch eine «in Seele und Geist harmonisch durchgebildete» Persönlichkeit erstrebte, wurde von der Kunst der italienischen Hochrenaissance geprägt. Bevorzugte das Quattrocento die Darstellung des Mädchens in der Zartheit und Sprödigkeit seiner noch ungeformten Fraulichkeit, so wandte sich die Hochrenaissance dem vollerblühten Weibe zu, das jener Vorstellung weit eher zu entsprechen vermochte. Die Gestalt erscheint nun gelöster und ungezwungen, sie bewegt sich in ihrer Nacktheit sicherer und bewußter. Mit der abbildenden Wiedergabe des Geschauten sich nicht begnügend, wollte die klassische Kunst der Hochrenaissance zu allgemein menschlichen Weisensdeutungen vordringen. So hat Leonardo da Vinci in seiner Mona Lisa – einem Werk, das mehr als Idealbildnis denn als Porträt zu bezeichnen ist – nicht nur die schöne Gattin des



1 Venus von Milo - Mitte des 2. Jh. v. u. Z.  
Marmor - Höhe 204 cm

2 Donatello - Maria mit Kind im Mantel  
Anfang 15. Jh. - Hochrelief aus gebranntem Ton  
90 x 75 cm (Staatl. Museen Berlin)

3 Tizian - Venus von Urbino - Um 1538

Florentiner Kaufherrn Giocondo dargestellt, er hat in ihrer Person zugleich das Rätselhafte, das Unergründliche des ganzen weiblichen Geschlechtes, wie er es sah, miteingefangen. Auch Raffaels Schaffen bestimmt der im Humanismus wurzelnde Gedanke, in der Wirklichkeit die Ideale Schönheit zu entdecken. Um die weibliche Schönheit in ihrer letzten Vollkommenheit gestalten zu können, folgt aber der Künstler doch einer geistigen Vorstellung, die das Normativ-Gesetzmäßige über das Veränderlich-Unzulängliche stellt. Um eine Schöne zu malen, schreibt er in einem Brief, müsse er deren mehrere sehen, um eine Auswahl der Allerschönsten treffen zu können. «Da nun aber ein richtiges Urteil ebenso selten ist, als es schöne Frauen sind, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht.» So gelangte Raffael zu einer Darstellung der Frau, bei der die aus-

gewogene Schönheit der körperlichen Erscheinung mit dem hohen Adel menschlicher Gesinnung eine beglückende Synthese eingeht. Einen bedeutsamen Beitrag zur Gestaltung weiblicher Schönheit leistete die Renaissance-Malerei Venedigs. Ihre herrlichen Frauenleiber erblühen in weichem Spiel von Licht und Luft und Farbe, denn die Körperlichkeit ist nicht, wie im römischen und toskanischen Kunstkreis, vom plastischen Gefühl, sondern ganz von der Farbe her bestimmt. Die flämischen Künstler des 17. Jahrhunderts, allen voran Peter Paul Rubens, haben in ihrem Schaffen den sinnenfreudigen Schönheitskultus der Venezianer auf neue Art glanzvoll verwirklicht. Die leidenschaftlich bewegten Bilder von Rubens scheinen vornehmlich dem Ziele zu dienen, der Lebensfreude jubelnden Ausdruck zu verleihen. Vor allem in der Gestalt der

Frau erfüllte sich ihm die Vorstellung eines glücklichen Daseins. Selbst Tizians Frauen wirken daneben wie Wesen aus einer fernen, idealen Welt. Dennoch bleibt unverkennbar, daß Rubens einem der Wirklichkeit übergeordneten Schönheitsideal folgt, was der realistischen Ausprägung des Individuellen im Kern entgegensteht. Für Rembrandt, den Bürger der holländischen Republik, bedeutete die körperliche Schönheit der Frau ein nicht minder beglückendes Erlebnis, aber stets suchte er die äußere Schale zu durchbrechen, um in seelische Bereiche vorzustoßen. In dem Danae-Bilde der Leningrader Ermitage ist die Dargestellte, hinter der sich wohl seine Frau Saskia verbirgt, zwar nicht als «schön» im herkömmlichen Sinne zu bezeichnen, jedoch kommt der Realist Rembrandt zu einer von sehr persönlichem Erleben geprägten Gestaltung, die der Frau eine mehr durchgeistigte, verinnerlichte Schönheit verleiht. Namentlich in den späten Werken offenbart sich Rembrandt immer mehr als tiefgründiger Psychologe, der dem Betrachter ein im Grunde unausschöpfliches Bild vom Menschen in der Fülle und Tiefe seiner Umweltbeziehungen und seines Inneren Seins vorstellt. Ergreifend in seiner schlichten Wahrhaftigkeit und stillen Menschlichkeit ist z. B. das 1660 entstandene Bildnis der Hendrikje Stoffels, mit dem er eine menschliche Schönheit nacherlebbbar machte, die sich keineswegs in äußerlichen Zeichen, in edler

Harmonie der Formen ausdrücken ließ. Nichts beschönigend, hat der Künstler dennoch mehr gegeben, als die Wirklichkeit der äußeren Erscheinung darbot.

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts vollzog sich in der holländischen Kunst eine Anpassung des bürgerlichen Geschmacks an historisch überholte, aristokratische Kunsturteile. Diese Tendenz ließ die realistischen Traditionen immer mehr verblassen. Die lebenskräftige Wirklichkeitsgestaltung mündete in eine Salonkunst, die der Frau bereits die Rolle des Luxusweibchens zuerkannte. So vor allem erscheint die Frau dann im Schaffen der Rokoko-meister, als deren bezeichnendster Interpret der französische Maler François Boucher genannt zu werden verdient. Die koketten Wesen mit den schlanken, biegsamen Gliedern und den kleinen ungeistigen Köpfen kennen nur den Trieb, zu gefallen und alle Freuden der Liebe zu gewähren und zu genießen.

Der überfeinerten Hofkultur des Spätbarock wie auch dem sentimental Stil vom Ende des 18. Jahrhunderts stellte der Klassizismus in betont programmatischer Absicht ein sittliches Programm gegenüber, das die hohen Ideale republikanischer Tugenden verherrlicht. Damit wurden zugleich die Ziele des Bürgertums, das mit der Französischen Revolution von 1789 eine neue Epoche der Menschheitsgeschichte einleiten sollte, verkündet. In den charaktervollen Frauengestal-

ten, die von den umwälzenden Geschehnissen geprägt zu sein scheinen, soll nicht mehr nur der dekorative Glanz des äußeren Erscheinungsbildes eingefangen werden; das Anliegen der Künstler ist es vielmehr, den Menschen wieder in seinem individuellen Persönlichkeitswert zu erfassen. In der offiziellen Kunst des 19. Jahrhunderts nimmt die Darstellung des weiblichen Aktes einen breiten Raum ein. Wieder werden schamlos-schöne Frauen vorgeführt, die ihre Körper mit kokottenhafter Aufdringlichkeit zur Schau stellen. Nicht zu Unrecht hat man dies als «Dirnenideal» bezeichnet. Derartige Nichtigkeiten füllten die Salonausstellungen, während die wahren Repräsentanten der progressiven Kunstartentwicklung auf Ablehnung stießen. So erging es auch Gustave Courbet, der in seinen Werken, die allein der Wirklichkeit verpflichtet sind, Frauen aus dem Volke von kräftiger Statur und vitaler Gesundheit gestaltet hat. Als die Kaiserin Eugenie ein solches Bild des Meisters sah, soll sie die spöttische Frage gestellt haben, ob wohl ein Ackergaul dargestellt sei. Nicht nur sozialer Hochmut mag aus solchen Worten sprechen, sondern zugleich auch Bestürzung über die hier sich offenbarende Kraft des aus seiner Unmündigkeit erwachenden Volkes. Fand der arbeitende Mensch in der offiziellen Kunst bestenfalls eine genhaft-verniedlichende Darstellung, die seiner Würde in keiner Weise gerecht werden konnte, so haben doch





4



5

viele Künstler in immer stärkerem Maße den Proletarier zur Darstellungs-würdigkeit erhoben. Dies geschah teils aus sozialem Mitleid, teils auch bereits aus bewußter Parteinahme für die Sache der sich entwickelnden und zur selbständigen gesellschaftlichen Kraft heranreifenden Arbeiterklasse. In dem Bilde der «Bergarbeiterin» von Kassatkin z. B. steht die ärmlich gekleidete junge Frau in dem öden Hof eines Schachtes. Sie ist von untersetzter Statur, gewohnt, schwere Arbeiten zu verrichten. Das aber hat dennoch ihren Lebensmut und ihr Selbstbewußtsein nicht brechen können, wie das zuversichtliche Lächeln bekundet. Die Hoffnung auf Verbesserung ihrer Lage entspringt dem Wissen um die Kraft und Stärke der Arbeiterklasse. Die Künstlerpersönlichkeiten, die sich – wie Kassatkin oder Meunier – schon frühzeitig mit den Ideen des Marxismus vertraut gemacht und mit dem Proletariat solidarisiert hatten, erkannten bald, daß die Anschauungen der Arbeiterklasse auch der Frau eine ihr gemäße, gleichberechtigte Stellung innerhalb der Gesellschaft zubilligten. Das floß in ihre individuellen Vorstellungen vom schönen Menschen be-

stimmend ein und führte zu ästhetischen Erkenntnissen, die uns Heutigen als Ursprünge eines neuen Schönheitsideals deutlich werden. Der Unterschied wird um so klarer, wenn man etwa Vergleiche anstellt mit Kunstwerken, die an anderem Ort, aber zur gleichen Zeit entstanden. Mit einer Empfindungskraft für das Weibliche und sinnenfreudigen Augen knüpfte z. B. Auguste Renoir bei den Meistern des Rokoko an, als deren Nachfolger er sich selber bezeichnet hat. Seine Frauen sind liebenswürdige Geschöpfe, anschmiegsame Gefährtinnen des Mannes, seine Gemälde und Plastiken Huldigungen, durchaus der Wirklichkeit entnommen, aber dennoch auf wenige Seiten des weiblichen Wesens beschränkt.

Gleich weit entfernt von Kassatkin wie von Renoir ist die Auffassung und Lebensdeutung der Frau im Schaffen von Paula Modersohn-Becker. In Überwindung des Naturalismus und Impressionismus gelangte diese Wegbereiterin des deutschen Expressionismus zu einer vereinfachten, herben Ausdruckssprache, die der Darstellung des Menschen über das Abbild hinaus eine sinnbildhafte Tiefe ver-

leiht. Aus ihrem Selbstbildnis von 1907 blicken die Augen fragend in eine sie beängstigende Umwelt, vor der sie sich in die Einsamkeit zurückgezogen hatte. Der Blick hat etwas Suggestives, und hinter dem schwachen Lächeln verbirgt sich nur mühsam das quälende Gefühl der Verlassenheit. So offenbart sich hier das Schicksal einer Künstlerin, ja in gewissem Sinne einer ganzen Künstlergeneration, die sich in tragischer Isolierung zur Gesellschaft befand.

Gegen den idealistischen Ästhetizismus der bürgerlichen Kunst, gegen eine Darstellung, die den Menschen als ein isoliertes, den feindlichen Mächten der Umwelt bedingungslos ausgeliefertes Wesen sah und gestaltete, wandte sich in Deutschland nach dem ersten Weltkrieg eine junge Künstlergeneration. In ihrem der Sache der Arbeiterklasse unmittelbar verpflichteten Schaffen konnte sie bei den realistischen Traditionen anknüpfen, wie sie sich im Werk von Käthe Kollwitz manifestierten. Die form- und aussagegewaltigen Arbeiten dieser großen, warmherzigen Künstlerin sind geprägt von tiefem Mitempfinden am Schicksal der gequälten Proletarierin. Von



6

Not und Verzweiflung, von Hunger und Entbehrungen gezeichnet, klagen sie die sozialen Ungerechtigkeiten der kapitalistischen Gesellschaftsordnung an. Und doch gibt es nicht wenige Blätter – auch Plastiken –, die sehr wohl das Empfinden der Künstlerin für die Größe und neuartige Schönheit des arbeitenden, ausgebeuteten Menschen spüren lassen, wovon sie in ihren Tagebüchern spricht. Dort offenbaren sich zugleich die sittlichen und zukunftsgestaltenden Kräfte der Arbeiterklasse.

Die Erkenntnis, daß eine Veränderung der bestehenden Verhältnisse – und damit die Beseitigung auch der entwürdigenden Lage der Frau – nur durch eigenes entschlossenes Handeln erreicht werden kann, findet in den Werken der proletarisch-revolutionären Künstler ihre überzeugende Widerspiegelung: die Frau ist nicht mehr nur die anschmiegsame Geliebte, als die sie beispielsweise noch in Renoirs Schaffen erscheint; sie ist zur Gefährtin und Mitstreiterin des Mannes geworden.

Der von Unterdrückung und Ausbeutung befreite, sich seiner Würde und Fähigkeiten stolz bewußte Mensch steht im Mittelpunkt des Wirkens aller jener Künstler, die sich zum sozialistischen Realismus bekennen. So wird das sozialistische Menschenideal sinnfällig veranschaulicht, das auch der künstlerischen Gestaltung der Frau neue Wege eröffnet hat, denn nicht allein die körperliche Schönheit, sondern zugleich die geistige und sittliche Kraft der dem Manne nunmehr völlig gleichberechtigten Persönlichkeit prägt die Frauendarstellungen unserer Tage. Dieser selbstbewußte und doch durchaus weibliche Frauentyp widerspiegelt die Achtung vor den Leistungen, die man in früheren Zeiten allein dem Manne vorbehalten glaubte. Es ist eine Generation, die frei von Pessimismus ganz dem neuen, schöneren Leben zugewandt ist.



7

4 Jan van Eyck - Eva vom Genter Altar - 1432

5 Rembrandt - Bildnis der Hendrikje Stoffels  
Öl - 72 x 60 cm

6 Nikolai A. Kassatkin - Bergarbeiterin - 1894  
Öl - 65,5 x 45 cm

7 Auguste Renoir - Badende - Zeichnung



8

8 Georgi G. Rjashski - Die Delegierte - 1927 - Öl - 99×61 cm

9 Max Lingner - Yvonne - 1939 - Öl - 99×51 cm

10 Fritz Cremer - Aufbauhelferin (Detail) - 1954 - Bronze



9



10

## Besuch bei zwei Berliner Bildhauerinnen

Jutta Schmidt

1. Lore Plietzsch - Selbstporträt - 1950  
Zement - lebensgroß



Sie sind in ihrem Wesen und in ihrer künstlerischen Arbeit sehr voneinander unterschieden: Lore Plietzsch, die Jüngere, neigte bisher stärker zum intimen Bereich des menschlichen, mütterlichen Lebens und kommt erst in letzter Zeit mit Porträts wieder über diese zunächst selbstgezogenen Grenzen hinaus; Inge Hunzinger-Franck, die Reifere, hat schon seit mehreren Jahren aus ihren festen Kontakten zu Betrieben, dem Funkwerk Köpenick und den Leunawerken, Anregungen gewonnen, die sich vor allem in figurreichen Reliefs widerspiegeln. Daß beide Bildhauerinnen Meisterschüler in der Deutschen Akademie der Künste waren, hat sicher manche Gemeinsamkeit im Denken und im künstlerischen Grundanliegen gefördert und so zu einer engeren Verbindung geführt.

Wer den Namen Lore Plietzsch kennt, denkt gewiß zuallererst an Kleinplastiken, deren Vitalität durchaus nicht immer aus lebhaften Bewegungsabläufen, sondern erstrangig aus klugem, lange bedachtem Einsatz plastischer Formgegensätze herrührt. Alle ihre Arbeiten – seien es Plaketten, winzige Gruppen, die in einer Hand zu

bergen sind, oder die überlebensgroße Gruppe «Laufen lernen» – zeugen von ständiger, äußerst intensiver Beobachtung der Umwelt, auch des eigenen Verhaltens zum Töchterchen. Barlach nannte dieses stetige Wachsein, dies Auswendiglernen des Gegenübers «Ersparnis der Augen», und jeder bildende Künstler lebt und ist in seiner Arbeit immerfort abhängig von der Kraft seines Erinnerungsvermögens, denn nicht immer ist die unmittelbare Kontrolle an der wirklichen Erscheinung möglich, ja sogar manchmal ein Hemmnis beim Finden der prägnantesten künstlerischen Form. Das hat jeder Bildhauer schon an sich erlebt: Die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Modell, so sehr sie Grundlage und Bedingung realistischen Schaffens ist und ständig bleibt, führt in bestimmten Phasen der Arbeit eher wieder weg vom intensivsten, das Wesen ergründenden Ausdruck. Naturstudium – nur verstanden als Augenerlebnis, hieße diese entscheidende Seite des künstlerischen Schaffensprozesses des eigentlichen geistigen Durchdringens entkleiden. Wäre diese denkerische, viele Seiten der menschlichen Beziehungen er-

wägende, bedenkende Leistung nicht – wie sollte dann der Betrachter jene nur aus poetischer Verdichtung kommen den Ströme aufnehmen können, die dem Kunstgenuss seine Besonderheit und seine Tiefe geben, über das Wirklichkeitserlebnis hinausführen und das Alltägliche, das Bekannte zum Besonderen und zum ästhetisch Erkannten werden lassen.

Nehmen wir die 1965 entstandene kleine Mutter-Kind-Gruppe, die ich «Musik» nennen möchte. Hat nicht jeder schon solche innige Beziehung der jungen Mutter zu ihrem Kinde gesehen – und doch nicht in ihrer ganzen Tiefe und Musikalität erlebt? Dieses besondere, genußvolle Erlebnis verdanken wir einer so feinfühligen Künstlerin wie Lore Plietzsch. Zur großzügigen Grundmelodie der Gestalt der Mutter, die als kompakte plastische Masse mit ruhigen, beinahe sanften Wölbungen und Vertiefungen gegeben ist, setzen sich die wohlabgewogenen, kleinen Waagerechten und Diagonalen so ins Verhältnis, daß nicht nur durch den spannungsvoll angehobenen Arm und das lauschende Aufmerken des Kindes der Gedanke an ein Kinderlied geweckt wird.



2



3



4



5

2 Mutter und Kind - 1960 - Bronze  
Höhe 16,5 cm

3 Mutter und Kind - 1966 - Gips für Bronze  
Höhe 25 cm

4 Mutter und Kind - 1966 - Gips für Bronze  
Höhe 25 cm

5 Mutter und Kind - 1965 - Gips für Bronze  
Höhe 31,5 cm

6, 7 Laufen lernen - 1964 - Bronze  
Überlebensgroß



6

Es stimmt froh, solche Kleinplastik zu betrachten – ähnlich ist es auch bei den hier abgebildeten, viel bewegteren Gruppen, die in den letzten Monaten entstanden sind. Sie verlangen, auch wenn sie nur 20 bis 30 cm hoch sind, intensive Arbeit, die noch immer nicht ganz abgeschlossen ist. Dennoch meine ich, daß die Bildhauerin hier bereits zu Ergebnissen gelangt ist, die das Niveau vieler ihrer früheren Arbeiten übertreffen. Die Gesamtform ist jetzt frei von manchen eigenwilligen Gestaltungsdetails, die vor Jahren bei

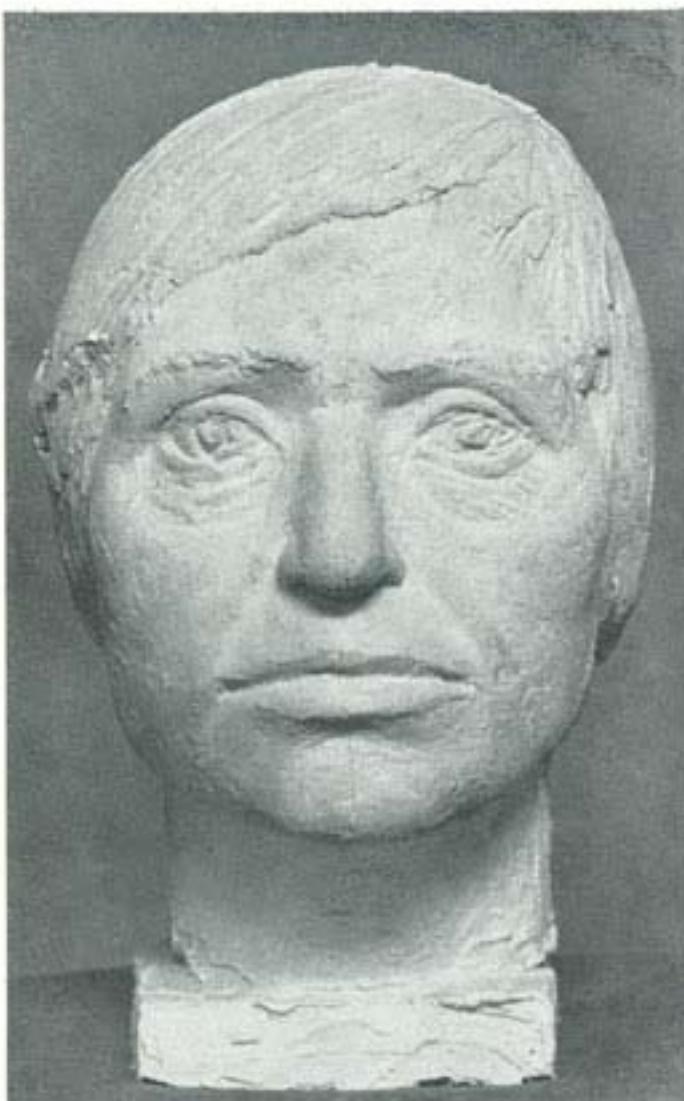
aller Plastizität im einzelnen doch leicht den «Verdacht» eines Hauptinteresses an formal-gestalterischen Resultaten, nicht aber an vertieftem Ausdruck eines menschlichen Gehaltes aufkommen ließen. Freilich vergißt der Kritiker auch allzu leicht, daß besonders für den selbständigen Beginnenden die Hauptschwierigkeit in der handwerklichen Bewältigung der künstlerischen Absicht liegt. Das wird auch dann immer wieder vordergründig, wenn eine Anforderung neuer Art entsteht, wie z. B. bei Lore



7



10



8

II Porträt Inge Hunzinger-Franck - 1966  
Gips für Bronze - lebensgroß

10, 11 Inge Hunzinger-Franck - Reliefs  
Sozialistische Produktion - 1965/66 · 1,10 bzw.  
1,20 × 8,80 m (VEB Funkwerk Köpenick)



11

Plietzsch, als sie nach langer Zeit – eigentlich nach dem Studium und der Meisterschülerzeit bei Fritz Cremer überhaupt erstmalig – im Auftrag des Berliner Magistrats eine überlebensgroße Mutter-Kind-Gruppe schaffen sollte. Die Plastik (»Laufen lernen« – 1964 – Bronze) steht inzwischen an ihrem Bestimmungsort, vor einem Berliner Kindergarten, und ist eine Leistung, die Beachtung verdient. Die Künstlerin hat mehrere Jahre – allerdings mit längerer Unterbrechung – daran gearbeitet. Wie ich meine, ist sie an dieser Aufgabe ungemein gewachsen, denn in dem Bestreben, alles Kleinliche, genhaft Geschwätzige zu vermeiden, hat sie im Ganzen gesehen bei der Gestalt der Mutter jene große Form erreicht, die sowohl als

inhaltlicher Gegenpol zu dem kleinen, noch hilfsbedürftigen Kind als auch formal als Gegensatz zur relativen Kleinteiligkeit der kindlichen Gestalt notwendig war. Dabei gelang es ihr, die aus ihren Kleinplastiken der vergangenen Jahre bekannte kraftvolle Plastizität an vielen Stellen zu erreichen.

Allerdings habe ich auch Einwände. Vor dem Original scheint sich in der Seitenansicht die plastisch-betonte Wölbung des Leibes durch die scharfe Einschnürung, die durch das Gewand hervorgerufen ist, als Form zu verselbständigen. Dadurch wirkt auch die Rücken-Schulter-Partie in ihrer plastischen Ausprägung allzusehr reduziert, und die Ausgewogenheit der Volumina ist für mein Empfinden nicht

ganz erreicht. Der Rücken hat eine deformierende Wölbung, die inhaltlich nicht motiviert ist.

Trotzdem hat die Bildhauerin mit dieser Arbeit nachdrücklich bewiesen, daß sich ihre Fähigkeiten bei weitem nicht auf Kleinplastik beschränken, und es wäre sehr zu wünschen, daß sie bald neue Gelegenheit erhält, sich an solchen Aufgaben zu bewähren und zu beweisen.

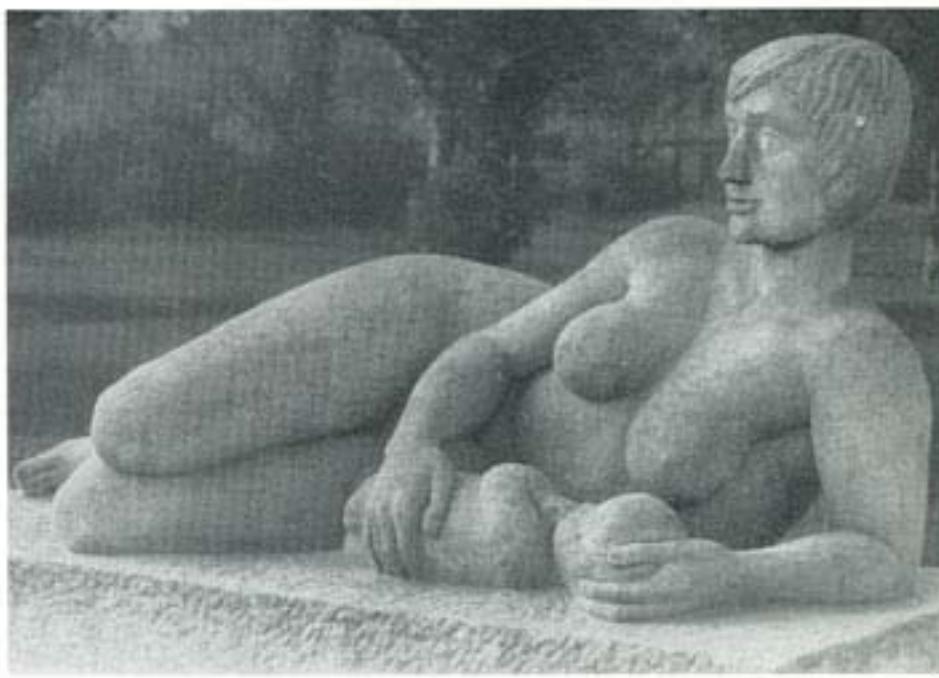
Zunächst bemüht sie sich für die VI. Deutsche Kunstausstellung um einige Porträts. Auf diesem Gebiet hat sie ihr Debüt im Grunde schon mit einem Selbstporträt im Jahre 1950 gegeben, das damals bereits ein nachdrücklicher Hinweis auf die künstlerische Begabung Lore Plietzschs war. In ihrem Atelier finden sich jetzt außer den



9

9 Plakette Mutter und Kind - 1966  
Gips für Bronze · Durchschnitt 8 cm

12 Mutter und Kind - 1964/65 · Sandstein  
überlebensgroß (Poliklinik der Leunawerke)



12

für Dresden begonnenen Arbeiten u. a. Bildnisse der Bildhauerinnen Inge Hunzinger-Franck und Christa Sammler.

Besonders charakteristisch erfaßt erschien mir Inge Hunzinger-Franck, deren unbeugsame Beharrlichkeit und vielseitige Aktivität zur besonderen Wesensart dieser Künstlerin gehört. Als ich sie – nicht zuletzt angeregt durch das Porträt – kürzlich besuchte, arbeitete sie gerade an einem Entwurf für das neue Rechenzentrum der Leunawerke. «Mensch und Elektronik» hat sie sich zum Thema gewählt, das heute besonders aktuell ist. Wenn es ihr gelingt, die Aufgabe zu lösen, werden wir auf der VI. Deutschen Kunstausstellung sicherlich damit bekannt werden.

Beim gemeinsamen Durchsehen von Fotos abgeschlossener Arbeiten wurde meine Aufmerksamkeit besonders durch eine Plastik geweckt, die thematisch mit dem Bemühen von Lore Plietzsch verwandt war: eine Mutter-Kind-Gruppe, ebenfalls überlebensgroß, die vor der Poliklinik der Leunawerke aufgestellt worden ist. Die Arbeit zeigt eine weitaus andere Grundauffassung, als wir sie bei Lore Plietzsch finden, die eigentlich immer nach solchen plastischen Lösungen sucht, bei denen (raumaktive) spannungsvolle Beziehungen zwischen Mutter und Kind entstehen. Inge Hunzinger-Franck hat in dieser Gruppe – einer Steinarbeit, deren Standort eine liegende Figur erforderte – in stärkerem Maße die bergende

Fürsorge der Mutter durch die um das Neugeborene herumgeföhrte schützende Höhlung des Körpers betont. Sie wählte damit eine der unzähligen Möglichkeiten der künstlerischen Bewältigung dieses Stoffbereiches, der unseren Künstlerinnen natürlich besonders nahesteht. Vielleicht würde beim Umschreiten der Figur der Eindruck einer gewissen problemlosen Zufriedenheit gemindert, denn das hielte ich doch gegenwärtig für eine zu einschichtige Aussage. Müßte denn nicht aus jeder möglichen künstlerischen Art der Lösung dieses Stoffes, der scheinbar so zeitlos ist, ein wenig von dem mitschwingen, was unser Leben, auch das Leben unserer jungen Mütter, heute zugleich lebenswerter und problemreicher macht?



1

## Alena Čermáková – eine Malerin aus Prag

Ingeborg Voss

Im Sommer 1966, während des Festivals der sorbischen Kultur in Bautzen, hatten wir unsere erste gemeinsame Ausstellung – Alena Čermáková, eine Malerin aus Prag, und ich, eine Grafikerin aus Berlin.

In den letzten Jahren sind wir mehrere Male zusammen durch die Tschechoslowakei und die Deutsche Demokratische Republik gereist. Unsere Reisen sollen ein Ausdruck der Freundschaft und des tieferen gegenseitigen Verstehens und Kennenlernens sein und zu einem schöpferischen künstlerischen Ergebnis führen. Wir wollen mehr als ein paar flüchtige Freundschaftsbeteuerungen und eine Fahrt durch die touristischen Sehenswürdigkeiten des Nachbarlandes. Dazu ist es notwendig, daß man die Beziehungen zu den Kollegen pflegt, immer wieder mit ihnen zusammenkommt und an ihrer künstlerischen Entwicklung teilnimmt. Auf verschiedene Weise arbeiten wir beide direkt vor der Natur und versuchen aus dem Erlebnis heraus etwas vom Leben darzustellen.

Alena Čermáková wurde 1926 in Prag geboren. Von 1945-1950 studierte sie an der Akademie der bildenden Künste in Prag bei dem Maler, Illustrator und Bildhauer Professor Jakub Obrovský (1882-1949) Malerei. Danach

war sie freischaffend und im Kollektiv an großen figuralen Kompositionen tätig. Von 1953-1960 gehörte sie dem Armeestudio an, deren Mitglieder sich mit den revolutionären Traditionen der Armee und ihrem zeitgenössischen Leben befaßten. Eine der Arbeiten aus dieser Zeit ist das Triptychon «Naši na Ukrajina» (Die Unseren in der Ukraine). Sie reiste in die Ukraine, um die Orte kennenzulernen, in denen das 1. Tschechoslowakische Korps gemeinsam mit der sowjetischen Armee im zweiten Weltkrieg gegen den Faschismus kämpfte. Hier ließ sie sich von den Menschen über Erlebnisse während dieser Zeit berichten und fand so die Themen für ihre Bilder. Seit 1960 arbeitet Alena freischaffend in Prag. Sie hat sich ihrem liebsten Thema zugewandt, dem Landleben. Monatelang lebt sie in Obst- oder Gemüsekombinaten in Böhmen, hier fühlt sie sich wohl, hier findet sie ihre Modelle, hier malt sie immer wieder die Menschen bei der Arbeit. Sie kam durch eine Aktion des Verbandes der tschechoslowakischen bildenden Künstler nach Nordböhmen. Ähnlich wie bei uns hat man in der Tschechoslowakei Sorgen, daß es in Prag zu viele und in den kleineren Städten und auf dem Lande zu wenig Künstler gibt. Dort macht man es so,

1 Alena Čermáková - Das alte Polomka  
1967 - Öltempera - 50x70 cm

2 Die Ruinen der Moschee Bibi-Chanym  
in Samarkand - 1964 - Gouache - 58x39 cm

3 Versammlung der Genossenschaftsbauern  
1963 - Öltempera - 100x130 cm

daß die Kollegen ein Stipendium erhielten, die sich verpflichteten, ein halbes Jahr außerhalb der Großstadt zu arbeiten. Die Gegend konnten sie sich aussuchen. Alena entschied sich für das Gebiet um Litomerice nördlich von Prag, eine weite, fruchtbare Ebene am Rande des böhmischen Mittelgebirges, dessen Bergkette dieses Land nach Norden hin begrenzt. Einzelne Bergkegel mitten in dieser Ebene, wie der sagenhafte Berg Rip und die Hassenburg, sind für diese Landschaft charakteristisch. Alena wohnte und arbeitete dort das halbe Jahr und reiste drei Jahre lang immer wieder für Wochen in dieses Gebiet, um zu malen und zu zeichnen und bei der Kulturarbeit zu helfen. Außer vielen Studien und Bildern entstand ein Zyklus von acht großen Gemälden in Öltempera, den sie zum Wettbewerb anlässlich des 20. Jahrestages der Befreiung der Tschechoslowakei von der faschistischen Okkupation einreichte. Zwei typische Arbeiten aus diesem Zyklus «Im Garten von Böhmen» sind «Die Bestäubung von Obstbäumen» und «Vor der Nachschicht». Bei diesen Bildern ist es ihr sehr gut gelungen,

die Poesie in der modernen Landwirtschaft zu erfassen.

Wir lernten uns im Jahre 1961 kennen. Alena kam im Künstleraustausch zwischen unseren beiden Verbänden mit einer Gruppe von vier Kollegen aus der Tschechoslowakei zu uns. Ich zeigte ihnen Berlin und vermittelte den Besuch bei einigen unserer Kollegen. Nachdem sie eine Woche auf der Insel Usedom gemalt hatten, trennte sich Alena von der Gruppe, die nach Thüringen weiterfuhr. Sie wollte nach Bautzen, um das Grab ihres Vaters zu besuchen, der als Mitglied einer tschechoslowakischen Widerstandsgruppe verhaftet wurde und nach mehreren Jahren im faschistischen Kerker in Bautzen starb. Es war für sie ein schwerer Weg, und ich verstand gut, daß sie nicht allein dorthin fahren wollte, und begleitete sie. Aber noch etwas anderes zog sie nach Bautzen. Als Mitglied der Gesellschaft der Freunde der Lausitz (am Nationalmuseum in Prag) wünschte sich Alena schon lange, den Spuren des tschechoslowakischen Nationalkünstlers Ludvík Kuba (1863 bis 1956) nachzugehen. Kuba weilte zu Beginn der zwanziger Jahre dieses

2



3





4

4 Alena Čermáková: Am Fließ im Spreewald  
1966 - Guasch - 58 x 39 cm

5 Die Bestäubung von Obstbäumen  
Aus der Serie »Im Garten von Böhmen«  
1963 - Öltempera - 89 x 130 cm

Jahrhunderts mehrmals in der Lausitz und schuf herrliche Bilder von Sorben in ihren schönen Volkstrachten. Noch heute leben in der Lausitz alte Frauen, die in ihrer Jugend von dem Künstler gemalt wurden und sich noch gut daran erinnern können. Inzwischen trafen wir uns beide mehrmals in der Oberlausitz und im Spreewald. Wir wohnten einmal während der Heuernte und einmal im Mai bei einer Bauernfamilie in Burg Kauper, und dort entstanden die beiden Guasch-Serien aus dem Leben der Spreewaldbauern, die während des sorbischen Festivals in Bautzen ausgestellt waren, und interessant ist, daß Alenas Bilder den jungen sorbischen Komponisten Horst Nagel zu einer Reihe von Liedern inspirierten.

Alena arbeitet meistens mit Guasch, hin und wieder auch mit Aquarell. Lange und intensiv sucht sie ihre Motive, sie skizziert viel und setzt sich mit der Komposition auseinander, bis sie ihr Bild vor sich sieht, dann malt sie es direkt vor der Natur, rasch und sicher, wie es die Guaschtechnik verlangt, die sie meisterhaft beherrscht. Seitdem Alena 1961 auf Usedom bei Niemeyer-Holstein zu Gast war, den sie sehr schätzt, fährt sie immer wieder gerne an die Ostsee. Sie liebt die zarten silbrigen Stimmungen am frühen Morgen und am Abend nach Sonnenuntergang, das Farbenspiel vor oder nach dem Sturm, ja sogar bei Sturm versucht sie, die See zu gestalten. Am liebsten malt sie aber Menschen. Sie will «ein Stück vom Leben abreißen», wie sie es ausdrückt, deshalb bleibt sie nicht in ihrem Atelier, sondern ist oft unterwegs. Manchmal weilt sie Wochenlang bei einer Bauernfamilie in Polomka, einem Dorf in der Mittelslowakei, das in dem breiten Tal des oberen Hron liegt. Es ist eine herbe, weiträumige und noch wenig erschlossene Gebirgslandschaft. Hier haben sich in fünf Dörfern, und besonders eben in Polomka, die alten Volkstrachten erhalten. Dort hat Alena schon viele interessante Bilder mit Motiven aus dem Leben des Dorfes geschaffen, das sich so schnell verjüngt und erneuert wie überall in der Slowakei. Sie ist bezaubert von der Schönheit der Frauen in ihren herrlichen, alten Volkstrachten und von dem herben Reiz der Holzarchitektur.

1965 waren wir beide in Polomka und haben dort vier Wochen gemeinsam gearbeitet. Es war uns ein Bedürfnis, diese alte Volkskultur künstlerisch festzuhalten, solange sie noch lebendig ist, denn jedes Jahr müssen bereits einige von den schönen, alten Holzhäusern neuen und größeren weichen. Fernsehapparat, Kühlschrank und Waschmaschine sind auch hier eine Selbstverständlichkeit. Ich bin Alena sehr dankbar, daß ich durch sie



Alena Čermáková, ČSSR · Usbekisches Fest  
in einer Familie · 1965 · Öltempera · 50 × 70 cm



5

die Möglichkeit hatte, die Menschen dieser Gegend so gut kennenzulernen, und daß ich an ihrer Arbeit und an ihren Festen teilnehmen konnte.

Mehrere Studienreisen führten Alena auch in die Sowjetunion. Vor Jahren war sie mit einer Delegation in Armenien, 1964 bereiste sie mit einer Gruppe von Künstlern Mittelasien, und 1965 weilte sie mit einer Regierungsdelegation in Kirgisien. Von diesen Reisen hat sie eine Fülle von Bildern und Studien mitgebracht. Vor allem wurde die Reise nach Mittelasien für sie als Malerin ein entscheidendes Erlebnis, seitdem ist ihre Palette viel farbiger geworden.

Zwischen diesen Reisen sind zu Hause im Atelier zahlreiche größere Kompositionen entstanden, die im vorigen Jahr gemeinsam mit Arbeiten ihrer Kollegen in verschiedenen Städten der ČSSR ausgestellt wurden. Diese Arbeiten bilden Vorstufen zu einem großen Zyklus, bei dem die Arbeit in der Landwirtschaft, ähnlich wie bei dem Zyklus «Im Garten von Böhmen», das Hauptthema sein soll. Das Bild

der Farbbeilage in diesem Heft zeigt eine usbekische Familie in Samarkand, die den Jahrestag der Oktoberrevolution feiert. Alena war Gast dieser Familie, sie feierte den Tag mit ihnen gemeinsam. Im Fernsehen sahen sie die Feierlichkeiten auf dem Roten Platz in Moskau.

Unsere Ausstellung zum sorbischen Festival in Bautzen wurde auch in Hoyerswerda, Senftenberg und in dem kleinen Städtchen Weißberg bei Bautzen durchgeführt. Von Alena Čermáková waren in dieser Ausstellung überwiegend Arbeiten aus der Lausitz, Landschaften und Porträts aus dem Spreewald, aus der Oberlausitz, aus der Gegend um Hoyerswerda und Schleife sowie ihre besten Bilder von der Ostsee und aus Polomka zu sehen. Ich selbst stellte Feder- und Pinselzeichnungen aus der Slowakei, aus Prag und aus der Lausitz zur Schau. Jeder wählte hauptsächlich Arbeiten, die er im Nachbarland geschaffen hatte. Inzwischen wurde die Ausstellung, durch neue Arbeiten ergänzt, auch in Prag veranstaltet.

## Einheit von Form und Inhalt

Die Bildhauerin  
Ursula Schneider-Schulz

Heinz Schierz



1 Ursula Schneider-Schulz · Frauengestalt vom Mahnmal für das ehemalige Frauen-KZ Genthin (Ausschnitt) · 1965 · Bronze  
Höhe 220 cm

Gewiß, sie bestreitet nicht, daß ein vorwiegend auf formale Werte gerichtetes Experimentieren für den Bildhauer gelegentlich nützlich und sinnvoll sein kann; was aber ihr eigenes Schaffen betrifft, so ist für Ursula Schneider-Schulz eine vom inhaltlichen Anliegen losgelöste Beschäftigung mit Gestaltungsproblemen undenkbar. Sie weiß: die plastische Form ist um so vollkommener, je klarer und umfassender sie den Inhalt auszudrücken vermag. Darum kennt sie in ihrer künstlerischen Arbeit keine Trennung in nur handwerklich-experimentelle

Aufgaben und solche, deren plastische Lösung von gesellschaftlich bedeutsamer thematischer Aussage bestimmt wird.

Ursula Schneider-Schulz macht es sich nicht leicht. In dem Bemühen, das von ihr Erkannte im eigenen Schaffen auch konsequent zu verwirklichen, stellt sie an sich selbst höchste Anforderungen. Denn zweifellos ist rein formaler ästhetischer Reiz, der da und dort inhaltliche Möglichkeiten überspielt oder teilweise auf ihre plastische Gestaltung verzichtet, leichter zu erreichen.

Ein weiteres Bestreben der heute 41-jährigen Künstlerin finde ich in ihren besten räumlich-gebundenen Arbeiten in glücklicher Weise realisiert: das Bemühen um eine möglichst vollkommene Einheit von Plastik und Architektur. Eine Gruppe zweiertanzender Mädchen vor der Goethe-Apotheke in Jena (Brunnenplastik) und ein Mahnmal nahe der Stadt Genthin an der Straße nach Havelberg sind beredte Zeugen, in welchem Maße ihr diese Synthese gelang. Wesentliche Voraussetzungen für das architekturbbezogene Arbeiten vermittelte ihr das Studium an



2



3

der Hochschule für Architektur und bildende Künste in Weimar, während sie ihre gestalterischen Fähigkeiten als Bildhauerin bei den Professoren Heinrich Drake und Fritz Koelle in den Jahren von 1951 bis 1957 an der Hochschule in Berlin-Weißensee weiter vervollkommnete.

Schon bei der lebendigen und fröhlichen Kindergruppe in Jena (1962) deutet sich an, was in dem 1966 fertiggestellten Mahnmal – ihrem künstlerischen Debüt im Bezirk Magdeburg, wo sie seit 1965 wohnt – noch ausgeprägter zu finden ist: plastische Diszipliniertheit, Sparsamkeit der Details, die aber in hohem Maße Träger inhaltlicher Aussage sind.

Eine schlichte Größe geht von dieser Frauengestalt aus. Haltung und Psyche sprechen von erlittenen Qualen, von tiefem Leid und doch von großer Gefäßtheit und Kraft, mit denen sie die geistigen und körperlichen Leiden überwindet. Die einfache, klare menschliche und trotz der physischen Qualen frauliche Schönheit der Figur berührt den Betrachter zutiefst. Die Verhaltenheit und zugleich Intensität ihres Ausdrucks ist in der Stellung der Beine, der Armhaltung, der Sprache der Hände, in jeder Gewandfalte und im Antlitz überzeugend verkörpert. Nirgendwo empfinde ich ein Zuviel, das vom Wesentlichen ablenken würde. Besonders die plastisch gut durchgeformten Hände sind ein bestimmendes Element der inhaltlichen Aussage. Aus dem gleichsam dialektischen Gegensatz von weiblicher Anmut und stummer Anklage eines gequälten Menschen resultiert in hohem Maße die starke emotionelle Wirkung der Figur, ihre moralische Kraft und geistige Aktivität.

Die architektonische Einordnung der Gestalt durch flache Mauern, Platten und Rasenflächen, Ihre monumentale Höhung durch den tektonischen Block bilden eine harmonische Verbindung der gesamten von der Künstlerin geschaffenen Anlage mit der sie umgebenden Natur.

Mit diesem Werk hat Ursula Schneider-Schulz an der Stelle, wo sich einst das Außenlager des Frauenkonzentrationslagers Ravensbrück befand, eine Mahnung für die Lebenden geschaffen, die sich durch tiefen humanistischen Gehalt und künstlerische Ausdruckskraft auszeichnet. Es gelang ihr zugleich eine überzeugende Synthese von Plastik, Architektur und Landschaft. Das mit dieser Arbeit erreichte Stadium ihres bildhauerischen Schaffens lässt für die Zukunft auf weitere bedeutsame Werke von Ursula Schneider-Schulz hoffen. Gegenwärtig arbeitet sie an einer Sportlergruppe für einen Schulneubau in Magdeburg, an der Kleinplastik einer Neger-sängerin und an Porträts.



4

5



2 Gruppe tanzender Kinder - 1961 - Bronze  
Höhe etwa 90 cm

3 Pantomime - 1964 - Gips - Höhe 35 cm

4 Mahnmal für das ehemalige Frauen-KZ  
Genthin - Fertigstellung 1966

5 Reiseskizze aus Bulgarien - 1962



## Vive Tolli – Fortsetzerin der Traditionen der estnischen Grafik

Villem Raam, Tallinn

In der estnischen nationalen Kunst mit ihren nun schon mehr als hundertjährigen Traditionen hat die Grafik zunächst keine große Rolle gespielt. Trotz der im Grunde grafischen Elemente unseres außerordentlich reichen ethnographischen Erbes herrschten in unserer neueren Kunst zunächst Malerei und Skulptur vor. Aber schon seit Anfang dieses Jahrhunderts erfreute sich die vor allem auf beredten Linien und dem Kontrast von Schwarz-Weiß beruhende Grafik immer größerer Beliebtheit. Als erster ist hier der Altmeister der estnischen nationalen Kunst, Kristjan Raud, zu nennen. Bald gesellten sich ihm jüngere Künstler zu; besonders bahnbrechend waren die Leistungen von Eduard Wiiralt, die in den dreißiger Jahren auch die Nachwuchskünstler stark beeinflußten. Die faszinierende Wirkung seines Schaffens reichte weit

über die Grenzen der Heimat hinaus. Von diesen Traditionen, die fruchtbare Anregungen auch von der deutschen Grafik erhielten, sind später vielerichtunggebende sowjetestnische Grafiker bei der Verwirklichung des neuen, sich umfassend in den Dienst des Volkes stellenden Kunstprogramms ausgegangen.

Offenbar ist zur Zeit gerade die Grafik die Kunstgattung in Estland, in der sich die traditionellen Charakterzüge der nationalen Kunst am deutlichsten widerspiegeln: die Liebe zur Technik der Ausführung und das Bestreben, darin die größtmögliche Zahl der spezifischen Aussagemittel zu entdecken, die Liebe zur strengen Form, die den festumgrenzten, oft alzu sachlich-bescheidenen und wortkargen Inhalt umgibt. Die estnische Grafik hat nichts übrig für allzu große Redseligkeit, für Gefühlsduselei und Pathetik. Sie zeigt

eine Vorliebe für Ausgeglichenheit der Intellektualität und der Emotionen. Dieser Harmonie ist eine gewisse Verschlossenheit und maskulin-temperierte Poesie eigen, die dem Einfluß der ethnographischen Volkskunst sowie Meistern wie K. Raud, E. Wiiralt, M. Laarman, A. Laigo, H. Mugasto und A. Bach zuzuschreiben ist. Von diesen Traditionen geht auch Vive Tolli aus, die sich zu einer der hervorragendsten Vertreterinnen der jüngeren Generation in der estnischen Grafik emporgearbeitet hat. Vive Tollis Werdegang hat sich weder schnell noch reibungslos vollzogen, und dennoch ist ihre Entwicklung als Künstlerpersönlichkeit von innerer Logik und Zielstrebigkeit. Einseits hat sie sich von ihrer besinnlichen und vertrauensvollen Einstellung zum Leben leiten lassen, andererseits von ihrer Auffassung der Schönheit und der

poetischen Bedingtheit der Kunstformen. Genaugenommen reicht ihr Schaffen nur wenig über die letzten zehn Jahre hinaus, was ja im Grunde genommen erst der Auftakt einer langen Laufbahn ist.

Im Jahre 1953 entstand ihre erste anspruchsvollere grafische Folge (Aquatintaradierung), die dem Leben der estnischen Fischer gewidmet war. Die Vorfahren der Künstlerin stammen von den Inseln Westestlands, die ihre herbe Natur und ethnographische Eigenart bis heute erhalten haben. So ist es begreiflich, daß die Künstlerin immer wieder von der Darstellung der See und der Fischer gefesselt wird. Diese grafische Folge war ein schüchterner Versuch der Absolventin der Estnischen Staatlichen Kunsthochschule, sich einen eigenen Themenkreis und eine eigene Aussage zu erringen. Beeindruckt von den Radierungen Rembrandts und Whistlers, bemühte sich die junge Künstlerin vergebens, daraus hergeleitete gegenwartsgebundene Berührungs punkte mit dem Alltagsernst der Fischer und ihrer unter einer rauen Hölle verborgenen Romantik zu finden. Bald jedoch schwand jenes Fremdländisch-Schwärmerische und technisch Schülerhafte, es blieb aber die Romantik, ohne die Vive Tollis Werk kaum zu verstehen wäre. Diese Romantik ist feminin-weich und träu-

merisch und zugleich archaisch-mas kulin und rustikal.

Um überzeugende Leistungen zu erreichen, mußte Vive Tolli viel arbeiten, unermüdlich experimentieren. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre – eine Zeit von umwälzender Bedeutung für die estnische Kunst – herrschte eine schöpferische Atmosphäre, in der auch das ruhelose Talent Vive Tollis zur vollen Entfaltung gelangte. Im Jahre 1959 entstand die bedeutsame Komposition «Der Tanz», ein auf spätere umfangreiche figürliche Lösungen hinweisendes Blatt, das zum erstenmal die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums auf sich lenkte. Die Darstellung der das ganze Bild füllenden Fischerpaare, die sich in burleskem Tanz drehen und an Gestalten von Brueghel erinnern, ist eine kraftvoll verallgemeinernde, teils archaisierende Aquatinta von dynamischer Aussage (eine sogenannte Reservage, die damals in Estland sehr gepflegt wurde). Das Werk zeugte vom Sichfinden der Künstlerin und von ihrer Gegenwartsnähe, von neuen, kühnen Formbestrebungen, aber auch von der Berücksichtigung früherer Traditionen. Das waren die Ausgangspunkte für die weitere Entwicklung der Künstlerin.

Das Jahr 1960 war für V. Tolli besonders bedeutsam. Ihr Streben nach einem persönlichen Stil wechselte

1. Vive Tolli - Stürmischer Tag - 1965  
Radierung - 47x49 cm

2. Schutzhülle zu «Mari, Mutter der Lieder»  
1965 - Radierung - 21,7x38,5 cm





3

3 Frühling - 1966 - Radierung - Illustration zu einem Gedichtband von Debora Vaarandi

4 Illustration zu «Mari, Mutter der Lieder» 1966 - Radierung

5 Ruhige Stadt - 1965 - Radierung - 35x36,5 cm

nun von der konturstarken, bewegten Form des «Tanzes» zu dichter Flächenbehandlung, statischer und konzentrierter Aussage über. Die kleine «Landschaft aus Saaremaa» (1960), die an das Erbe von K. Raud anknüpft, zeigt ein Feld mit erhöhtem Horizont. Auf dem dichtdurchwirkten, dunklen Hintergrund bewegen sich die mit der Landschaft verschmelzenden Kartoffelroder. Die ganze Bildfläche ist durchgestaltet, was insbesondere die späteren Arbeiten V. Tollis auszeichnet. Das ist nicht auf einen Horror-vacui-Komplex zurückzuführen, sondern auf die Freude am Poetisieren aller uns umgebenden Gegenstände und Wesen. Ende 1960 entstanden die «Netzflicker» und der «Knabe von der Küste» (BK 8/66), in denen die Künstlerin die Menschen und das Leben mit noch stärkerer Aussagekraft gestaltet hat. Ihre rustikalen Fischergestalten sind von archaischer Ruhe. Der Seewind, in bewegten grafischen Linien- garben wiedergegeben, zerrt an den Netzen und drückt die Bootshäuser dicht an den Boden. Noch aber fehlen in diesen Blättern die ihren späteren Kompositionen eigene Klarheit des Aufbaus, der emotionale Nuancenreichtum und die poetische Stille. Die unermüdliche Suchernatur der Grafikerin führte sie bereits im folgenden Jahr zu neuen Problemen, die mit dem Streben nach tektonischer Komposition, nach einem monumentalen und verallgemeinernden Ausdruck verbunden waren. Äußere Einflüsse sind auf eine zeitweilige Atellergemeinschaft mit Aino Bach, einer hervorragenden Grafikerin der älteren Generation, zurückzuführen, für deren samtweiche Aquatintablätter ein strenger Kompositionsrythmus der getönten Flächen und eine gleichmäßig geschlossene Figurensilhouette charakteristisch sind. Vive Tollis einem neuen Themenkreis gewidmete Werke, wie «Am Abend» (1961), «Stadt» (1962) und einige zur selben Zeit entstandene Porträts sind ein Zeugnis dieser Einflüsse, besonders was den Aufbau der Blätter anbelangt. Die Gesamtform wurde klarer und die Figuren verallgemeinernder, dekorativer als zuvor. Zugleich aber ist eine gewisse kühle, konstruktivistische Erwägung festzustellen, die ihr im Grunde fremd war und deren sie sich über kurz oder lang entledigen mußte. Hierbei halfen ihr die neuen Eindrücke einer Reise in die moldauische Sowjetrepublik im Jahre 1962, die ihr die erforderliche Distanz von sich selbst brachten.

Zur gleichen Zeit wandte sie sich wieder den holländischen Meistern zu, stellte Betrachtungen an über die Menschlichkeit der einfachen Gegenstände van Goghs, den expressiven Archaismus Kristjan Rauds, die Epik

der nordischen Fischer Eerik Haamers, Vive Tolli wandte ihr Interesse aufs neue den Fischereigenossenschaften der Nordküste, den Inseln Westestlands und den alten Stranddörfern zu. Es entstanden Werke großen Formats, «Am Strand», «Fischer», «Begräbnis» (alle 1962), in denen frühere Erfahrungen sich mit neuen verbanden und eine eigenartige archaisierte Formssprache bildeten, die über durch Arbeit und Mühe gestählte Menschen berichtet, die bei V. Tolli recht schwermütig wirken.

Die Künstlerin verweilt jedoch auch hier nicht lange, sondern neigt sich einem intimeren, innigeren Genre zu. Die Gedankenfülle ihrer Radierungen wird nun hin und wieder durch eine zurückhaltende, gemütvolle Darstellung ersetzt. Auf ihren grafischen Blättern stellen sich märchenhafte, poetische Motive ein, die es kaum zulassen, zwischen der finsternen Vergangenheit, der Alltagsgegenwart und den Zukunftsträumen zu unterscheiden. Eine Anregung dazu war wohl die fast ein halbes Jahr währende Arbeit an den Illustrationen zum Gedichtband von Anna Haava, einer estnischen Klassikerin. Übrigens sei erwähnt, daß sich V. Tolli seit mehr als zwölf Jahren zugleich als Buchgestalterin betätigt hat. Außer vielen Kinderbüchern hat sie mehrere Gedichtbände gestaltet und sich dadurch auch als Illustratorin einen Namen gemacht.

Obwohl Vive Tollis Werke oft von Empfindsamkeit zeugen, verlieren sie nie ihre nordische Herbheit und Zurückhaltung. Die im Jahre 1963 entstandenen Blätter «Kühe am Meer», «Alter Fischer», «Apfelbaum», «Goldene Hochzeit» (vgl. BK 8/66) erweitern das Küstenthema. Zur gleichen Zeit arbeitete sie an dem Blatt «Kirche in Ruhnu», einem bekannten Bau- denkmal unserer Inseln. Hier wird in knapper Form und mit größter Aussagekraft das finstere, stumme, alte Gebäude einem märchenhaft leuchtenden Blumenbeet gegenübergestellt. Motive der alten Architektur, die durch ihr archaisches Wesen dem eigenartigen Formgefühl Vive Tollis entsprechen, wiederholen sich auch in ihren späteren Arbeiten. Die Ansichten von Tallinn mit seinen hohen gotischen Giebeln gemahnen in ihrer hell-dunklen Behäbigkeit an alte holländische Kunst, zugleich sind sie typisch «tollihaltig» («Rußige Stadt», «Steinerne Stadt», beide 1965).

Vive Tollis Aussage beruht in den letzten Jahren auf der Ausdruckskraft gebrochener Formen. Hier bemüht sich die Künstlerin vor allem, den Sagen verwandte, folkloristische Stimmungen einzufangen. Eine gewisse kindliche Märchenhaftigkeit, doch auch innere Dekorativität und Rhythmisierung der Flächen erreicht sie häufig





6

6 Der Tanz - 1959 - Radierung - 37,5 x 42,5 cm

7 Kühe am Meer - 1963 - Radierung  
23 x 28,8 cm

durch die Wiederholung eines anscheinend zufälligen Details (Kastanienblüten oder Vogelbeeren, weiße Möwen über dunkler See, weiße Wolkenfetzen am Himmel). Durch die geschickte Anwendung des Variationenreichtums der Aquatintatechnik werden diese Details mit den kompositorischen Grundlinien zu einem teppichartigen Ganzen verbunden. In den letzten Jahren sind thematisch äußerst verschiedene Arbeiten entstanden, in denen sich mehr als je zuvor das Naturempfinden der Künstlerin äußert. Sie zeugen von einer stetigen eigenständigen Entwicklung, bei der jede neue Entdeckung engstens mit den Formerfahrungen und inneren Intonationen der früheren Schaffensperioden verbunden ist. Eine Übersicht über das Erreichte, sowohl in der Freigrafik als auch in der Buchgestaltung, stellt der Band «Mari, Mutter der Lieder» von A. Annist (1965) nach folkloristischen Motiven dar.

Es ist noch nicht abzusehen, wohin der Weg der Künstlerin führen wird. Bisher haben die Arbeits- und Märchenwelt sowie die Natur sie gefesselt. Allem Anschein nach wird das auch künftig der Fall sein. Die Folge der Radierungen, die in der letzten Ausstellung zu sehen war und vom Leben der Gärtner und von der Blumenwelt der Gärten erzählt, zeugt von intensiver Suche nach Poesie und von dem Streben, die verborgenen Bewegungen hinter dem Antlitz des oft herben Alltags einzufangen. Es ist ein optimistischer Weg.



7

## Hallesche Goldschmiedekunst

Die Goldschmiedinnen  
Renate Heintze-Bürg,  
Dorothea Hofmeister-Röthe und  
Irmtraud Ohme

Fritz Kämpfer



1 Renate Heintze-Bürg - Halsschmuck - Gold Pferdchen getrieben, mit Turmalin und Amethyst

Das richtige Maß zwischen Anpassung und Eigenwilligkeit zu finden – das ist ein durchaus fraulicher Vorzug. Und da das zugleich die erste Forderung ist, die an den Goldschmied gestellt wird, ist dieser Beruf so recht für Frauen geeignet. Der Schmuck soll zum Träger passen, er soll die Persönlichkeit unterstreichen. Das ist ein Mitgehen, ein Unterordnen. Aber das Geschaffene, die Brosche, der Ring, der Halsschmuck, ist ein Kunstwerk und enthält deshalb zugleich die Handschrift des Künstlers, seine Besonderheit und Einmaligkeit. In dem Zugleich, in dem Sowohl-als-Auch, liegt – das handwerkliche Können natürlich vorausgesetzt – ein wesentlicher Teil des beruflichen Erfolges. Doch das Eigene des Künstlers, sein Stil, ist im-

mer ein Vielschichtiges. Neben den persönlichen Werten des Wesens und Charakters gehören dazu die Zeit- und Umweltsituation sowie die künstlerische Herkunft. Und hier zeigt sich das Überraschende: Bei den Goldschmiedinnen Renate Heintze-Bürg, Dorothea Hofmeister-Röthe und Irmtraud Ohme ist die gleiche geistig-künstlerische Grundhaltung der Ausbildung noch heute spürbar, prägen die von der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in Halle vermittelten Impulse den Stil der Künstlerinnen. Es wäre falsch, daraus einen Mangel an Persönlichem und Individuellem, an Phantasie und Vielseitigkeit abzuleiten, vielmehr gehören Phantasie und Beweglichkeit mit zu den wichtigsten Werten, die ih-

nen die Schule vermittelte. Worin liegt aber dann das Ihnen Gemeinsame? Schmuck in unserer Zeit – dazu gehört das Wissen um den Menschen in unserer Zeit. Dieses Wissen schließt das Zügellose und Zufallhafte ebenso aus wie das Geistlos-Erstarre, das Unlebendige, Schematische oder Nur-Repräsentative. Chaotische Verstrickungen wirrer Details entsprechen uns ebenso wenig wie die «geschmorten» Formlosigkeiten. Das absichtlich Ungeformte als künstlerisches Ausdrucksmittel ist uns fremd, weil wir von dem Menschen, der diesen Schmuck trägt, selbstverständlich die Vorstellung einer durch Bildung und Umwelt geformten Persönlichkeit haben. Zum Begriff der Persönlichkeit aber gehört immer das Individuelle,



2



3



4

2 Renate Heintze-Bürg - Ohranhänger  
Gold mit Lapislazuli, Türkisen und Korallen,  
Elfenbein

3 Dorothea Hofmeister-Röthe - Armreif  
mit zwei Topasen - Gold, getrieben, Reif  
geschmiedet, elastisch

4 Dorothea Hofmeister-Röthe - Blütenring  
mit Perle - Gold, getrieben und montiert

5 Renate Heintze-Bürg - Halsschmuck  
Gold mit synthetischen Rubininen

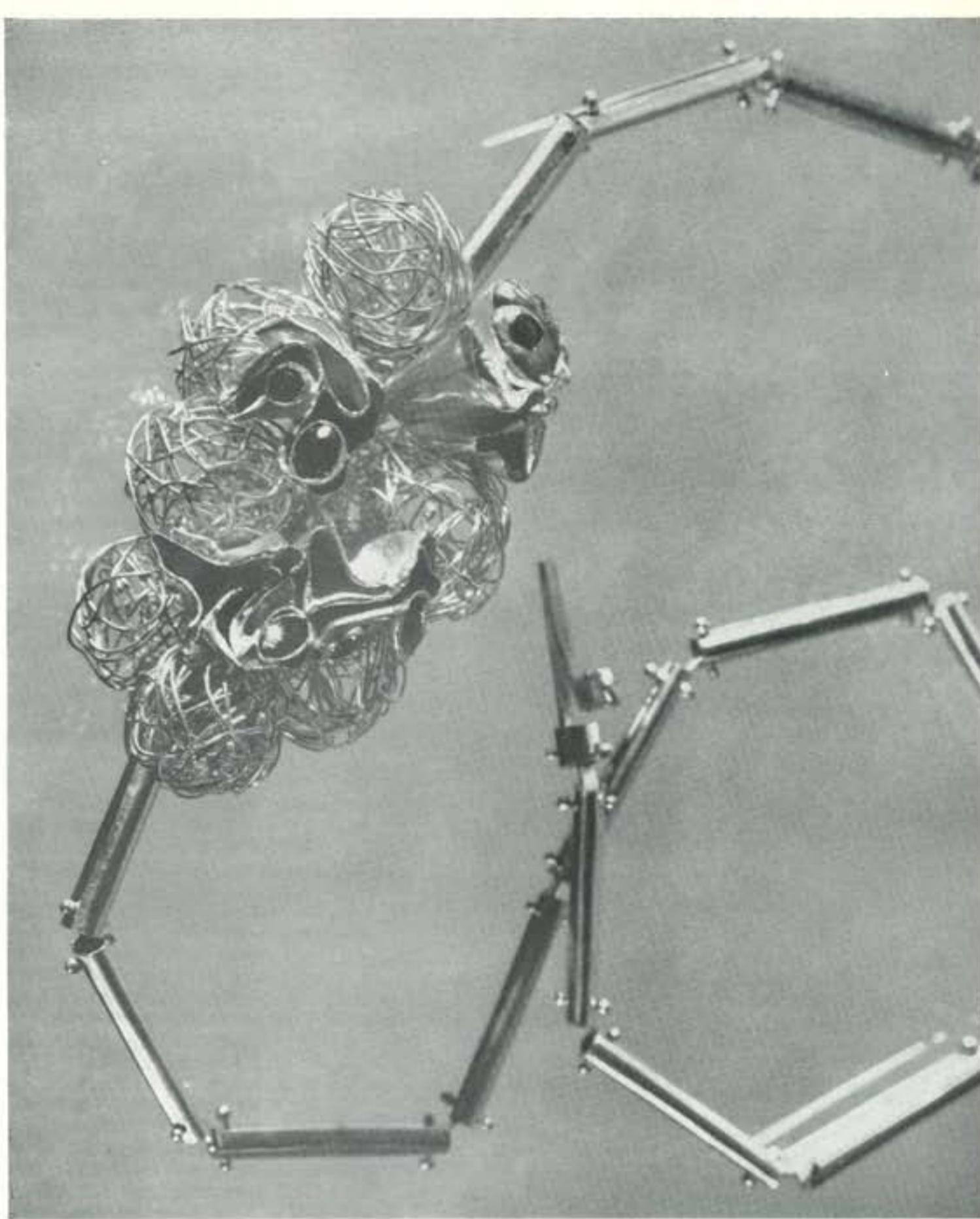
deshalb ist auch der Schmuck sehr individuell aufgefaßt; was der Altpräzeptor der Metallkunst an der Burg, Karl Müller, mit der heiteren Weisheit des Philosophen lehrte, jenes Eigenwillige, mit feinem Humor durchsetzte, fast Antikische (weil mehr Fröhliches und Unbekümmertes als Feierlich-Erhabenes darin ist), das wurde bei den Lernenden zur phantasievollen Poesie.

Aber trotz aller Freiheit des Bildens waltet ein Streben nach Vereinfachung und Zusammenfassung, eine Bindung an ordnendes Denken, bei allem Fabulieren ein Abstrahieren, welches immer eine Steigerung der Formkraft bedeutet; denn Kraft und Spannung, Dynamik und Widersprüchliches gehören auch zu unserem Wesen.

Dazu kommt noch etwas anderes: Der Schmuck will nie mehr sein, als er ist, kein Glänzen zum Zweck der bloßen Repräsentation, vor allem keine Täuschung. Es ist Goldschmiedekunst, nicht Juweleneffekt mit brillierendem Reichtum. Deshalb gibt es auch ungewöhnliche Werkstoffzusammenstellungen: Gold mit Eisen, oder Gold mit modernen Materialien der Kunststoffindustrie. Vielleicht liegt darin die von der Burg geförderte Erziehung zur Ehrlichkeit im künstlerischen Schaffen, die, indem sie alles gleisnerische Vorspiegeln verschmäht, in dieser Haltung nicht einmal einen Protest gegen irgend etwas sieht, sondern eben nur die einfache Feststellung: wir sind so. Diese Einstellung hat etwas ungemein Sympathisches.

Und noch ein Drittes muß gesagt werden: Die Arbeiten sind technisch solid, und noch das Phantasievollste ist in einwandfreier Beherrschung des Werkstoffes und mit gediegenem handwerklichem Können vorgetragen. Das sind einige der Gemeinsamkeiten, die den drei vorgestellten Künstlerinnen eigen sind. Die Verschiedenheiten lassen sich schnell feststellen, wenn man ihre Arbeiten näher betrachtet.

Die Goldschmiedin Renate Heintze-Bürg, nach einigen Jahren selbständiger Tätigkeit nun als wissenschaftlich-künstlerische Mitarbeiterin an die Burg zurückgekehrt, darf man wohl als eine der charakteristischsten Vertreterinnen des Burg-Stiles bezeichnen. Der abgebildete Ohrring besteht aus einem Gehänge von dreieckiger und quadratischer Platte, das an der elfenbeingeschnitzten Figur eines Hundes befestigt ist. Zu den farbigen Steinen, Perlen und Korallen tritt als weitere Bereicherung die Granulation, jene uralte, schwierige Technik, bei der winzige Goldkörnchen auf eine Goldplatte geschweißt werden. Glaubt man hier – bezüglich der reichen Mischung der Materialien und der jugendlichen Gesamthaltung –



5

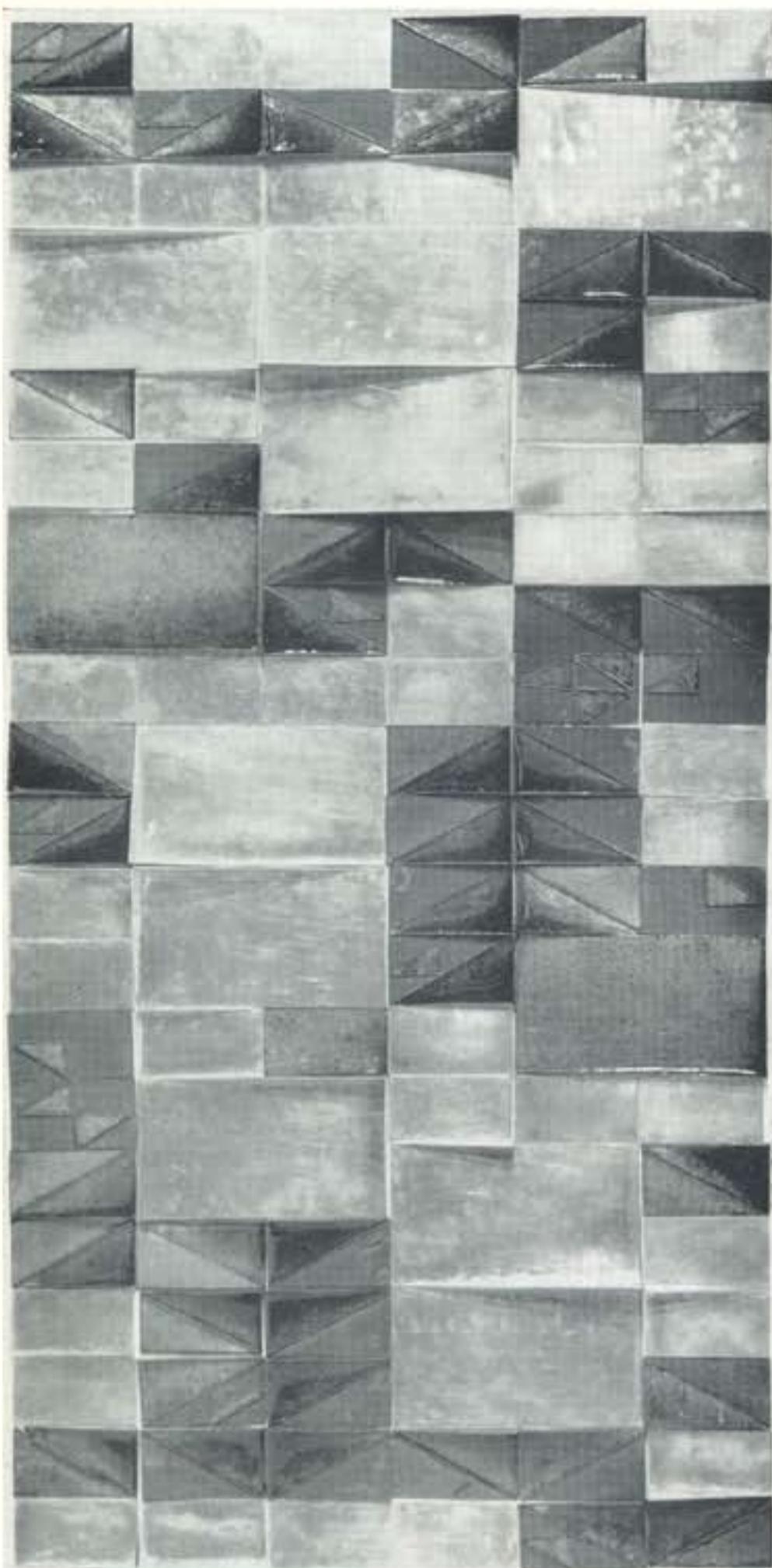
Anklänge an die frühere Arbeit der Künstlerin auf dem Gebiet des Industrie-Modeschmucks zu sehen, so werden die beiden folgenden Beispiele betonteren Ansprüchen gerecht. Ein Halsschmuck trägt auf einer gebogenen Schiene ein getriebenes und montiertes goldenes Pferdchen, darunter befindet sich eine Blüte aus eingekrümmten Goldplättchen mit Perle sowie ein gefärbter Turmalin und ein Amethyst.

Das Blütenmotiv verselbständigt sich

in einem anderen Halsschmuck. Golddraht und Goldblech, dazu einige synthetische Rubine – das ist gleichsam das Rohmaterial, aus dem, naturnachschagend und mit scheinbar leichter Hand, das pflanzliche Gebilde gefügt ist, eine Improvisation, wie aus dem Augenblick geschaffen, die alle Reize des Skizzenhaften bewahrt. Das Florale äußert sich nicht in gefühltsbeladener, weich fließender Liniensprache, sondern in der Verlebendigung des Stoffes selbst, sehr jugendlich im

improvisiert Dekorativen des Goldknäuels, und doch edel, wie Gold nur sein kann.

Das Unkonventionelle äußert sich auch in dem silbernen Leuchter, der im Wettbewerb der Iga-Ausstellung in Erfurt den ersten Preis erringen konnte (BK 9/66): ein Blütenbaum mit silbernen Ästen, die mit Silberdraht aufgebundene Spinelle tragen und so im zauberischen Effekt des spiegelnden, glitzernden Lichtes die Tradition des alten Glaslüsters aufs neue fortset-



6

6 Irmtraud Ohme - Entwurf  
für Wandgestaltung, Aluminium und Email

zen, Poesie in der Goldschmiedekunst.

Im Gegensatz zum Aufgelösten, gewichtslos Erscheinenden dieser Arbeiten steht die geschlossene, plastisch-kompakte Form der Ringe und Armbänder der Goldschmiedemeisterin Dorothea Hofmeister-Röthe. Die Arbeiten sind stets getrieben und zum Teil mit einer Masse gefüllt. So besitzen die Blüten-Ringe dieser Künstlerin einen ganz anderen Charakter, sie wirken strenger und schwerer, die gebundene Form bedingt es, daß die Tierfiguren beim Vogel- und Katzen-Ring auf die knappste Umrißformel gebracht sind, daß sie sich drängend und kraftvoll aus der Bossenform herauszubilden scheinen – ein Element echter plastischer Gesinnung, wie sie vielen frühen Kunstepochen eigen ist. Neuerdings wendet die freischaffende Künstlerin eine noch wenig übliche Schmucktechnik an: Die Füllung der getriebenen Goldarbeiten besteht aus farbiger Kunststoffmasse, die durch nachträgliches Freilegen einzelner Partien der Goldummantelung – gleich eingelegten Steinen – sichtbar gemacht wird.

Gegen das ausgeprägt Plastische in der Kunst von Dorothea Hofmeister-Röthe, deren Goldschmuck auf der Moskauer und Tallinner Ausstellung des Kunsthandwerks der DDR (1966) großes Interesse fand, muten die Arbeiten von Irmtraud Ohme zeichnerisch und zugleich architektonisch an. So ist es nicht verwunderlich, daß diese Künstlerin, die als Assistentin am Institut für Metallgestaltung an der Hochschule in Halle tätig ist, ständig nach neuen Möglichkeiten der Anwendung des Schmuckes in der Architektur sucht. Der Entwurf einer Wandgestaltung aus Aluminium und Email, der in der Ausstellung «Grassi 65» in Leipzig zu sehen war, stellte eine solche experimentelle Lösung neuer, zeitgemäßer Aufgaben dar. Die Verbindung von Architektur und Schmuck setzt das Gefühl für Flächen-gliederung und Flächengestaltung voraus. Die rhythmisierende Aufteilung der Fläche verlangt trotz aller reichen Variation die Bindung an Ordnungs-prinzipien. Ordnung im freien Spiel – das zeigt sich auch in dem Emailteller, bei dem die transluziden Farben durch die unterlegte Silberfolie jenen kühlen metallischen Glanz erhalten haben, der diese Arbeit zu einem der zahlrei-chen Anziehungspunkte auf den Aus-stellungen in Moskau und Tallinn machte. Aber auch auf zwei Silber-kassetten – die eine geätzt, die andere wiederum auf Silberfolie emailliert – walzt dieses Denken in Linien, dieses an geometrische Grundformen gebun-dene Gefüge der Zeichnung und be-weist den Zug und die Eignung zum monumental Flächenschmuck.



7



8



9

7 Dorothea Hofmeister-Röthe - Ring mit zwei plastischen Vögeln - Gold mit Topas

8 Dorothea Hofmeister-Röthe - Taubenring Gold, getrieben, mit blau-weißen Farbeinlagen

9 Dorothea Hofmeister-Röthe - Katzenring Gold, getrieben - Schiene geschmiedet

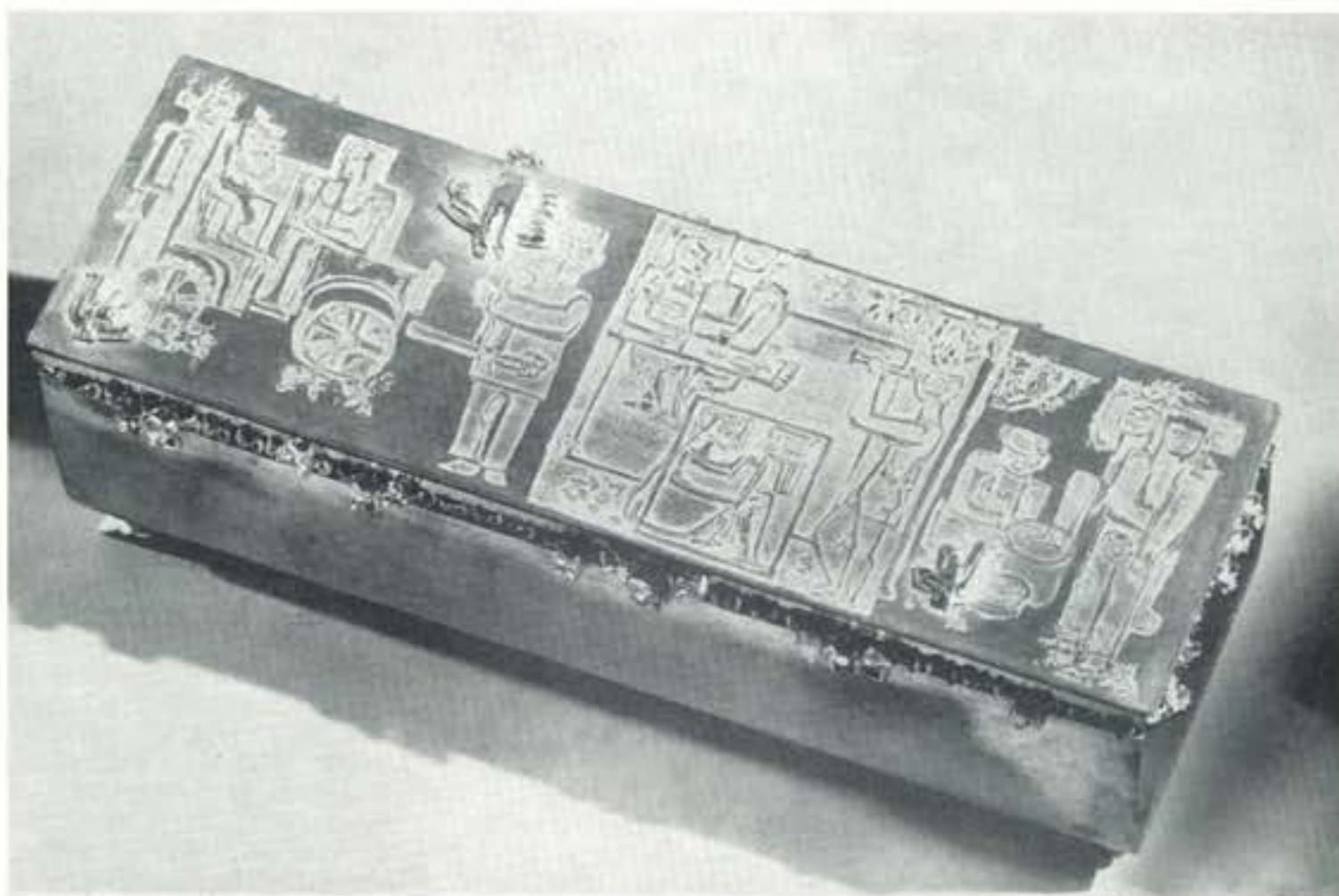
10 Irmtraud Ohme - Handspiegel Silber mit Granulation und Rosenquarz

11 Irmtraud Ohme - Kassette - Silber mit Email



10

11



143

## Erlebnis und Gestaltung

Die Malerin Dagmar Glaser-Lauermann

Albert-Georg Schuchardt



1

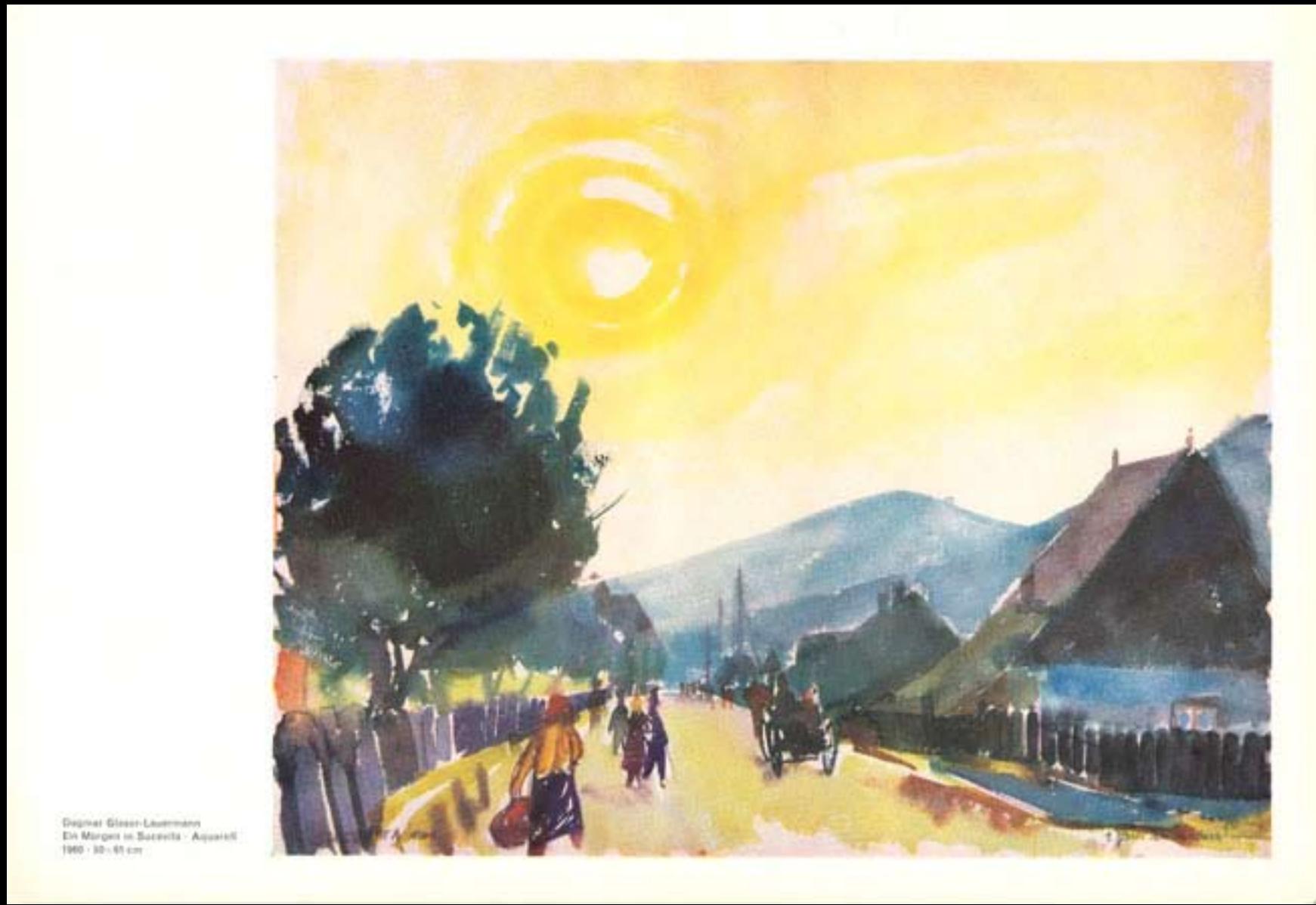


2

Was die kritisch blickenden Mitglieder der Jury wohlwollend stimmte und den Ausstellungsbesucher aufmerken ließ, waren ihre Aquarelle. Wir sahen diese von einer frischen Sinnlichkeit belebten, frei und luftig gemalten Bilder auf den Berliner Bezirksausstellungen, in einer von der Deutschen Bücherstube besorgten umfassenderen Schau, und sie hatten auch ihren Platz in Ausstellungen, die der Frau sowie dem künstlerischen Erlebnis in sozialistischen Ländern und im neuen Berlin gewidmet waren. Frei von biederer Beschaulichkeit und gefällsgütigem Raffinement weiß Dagmar Glaser-Lauermann ihre Naturauffassung souverän auszudrücken. In wechselvoller Handhabung der Technik, immer von einer auf richtigen Einstellung zum Gegenstand getragen, vermitteln ihre Landschaften sinnenfrohe Erlebnisse, die eine sich hingebende Naturanschauung

deutlich machen. Die lockere Manier ihrer gleichsam im «Sekundenstil» entstehenden Bilder lässt keine Spuren von Auflösung oder gar die Gefahr des Wesenlosen erkennen, sondern führt immer zur Intensivierung von Sinneseindrücken. Satte neben fließenden Farben, verschwebende Tönungen, die mit schweren, präzisen Elementen korrespondieren, geben diesen Arbeiten eine unaufdringliche Spannung und beleben sie immer wieder durch einen Hauch jener staunenden Entdeckerfreude, die selbst dem simplen Gegenstand Ausdrucksqualität abverlangt. Der gesunde Lebensoptimismus ihrer Bilder spricht nicht nur schlechthin an, er wirkt nachhaltiger, tiefer, weil ihm jede Verharmlosung abgeht.

Zu ihrem Motivgebiet gehören die Hügellandschaften im Westteil der Insel Rügen, die märkischen Wälder und



Dagmar Glens-Lüdemann  
Ein Morgen in Suczava - Aquarell  
1980 · 30 · 45 cm



3

1 Dagmar Glaser-Lauermann  
Bildnis meiner Großmutter - 1951 - Öl

2 Weiblicher Kopf - 1962 - Holzschnitt

3 Porträt Horst Pechmann - 1962 - Aquarell

Gewässer sowie das Lebenstempo im Berliner Zentrum. Während der Studienreisen nach Rumänien entstanden zahlreiche Arbeiten, die das Erlebnis dieser Begegnung voller eigentümlichem Reiz zum Ausdruck bringen. Sie malte nicht anders als zuvor, sie wandelte weder Manier noch Palette, aber die neuen, sinnlichen Eindrücke führten letztlich zu originellen, farblichen Lösungen.

Aquarell und Landschaft bilden jedoch nur einen Teilbereich im Schaffen von Dagmar Glaser-Lauermann. Sie hat sich vielmehr um die verschiedensten Ausdrucksmittel und Themen bemüht. Durch ihre Tätigkeit im Berliner Glühlampenwerk entstanden die Gemälde «Kinderturnen» (1963 auf der dem Sport gewidmeten Kunstaustellung in Leipzig gezeigt) und ein Brigadebild, das sich im Besitz des genannten Betriebes befindet. Wenn

diese beiden Tafelbilder noch der straffen Zucht gestalterischer Präzision entbehren und den farbigen Charme der Künstlerin nicht zur vollen Wirksamkeit bringen, so sind sie doch ein beachtenswerter Schritt in ihrer Entwicklung, die zur Auseinandersetzung mit dem Menschenbild drängt.

Die Künstlerin hat in der Tschechoslowakei eine Glasfachschule besucht, studierte später an den Hochschulen in Prag und Berlin-Weißensee. Zu ihren Lehrern zählt Horst Stempel, später war sie Meisterschülerin in der Akademie der Künste bei Heinrich Ehmsen. Dieses solide Fundament ihrer Ausbildung findet auch in einigen Werken der baugebundenen Kunst Niederschlag. Ihre Mitarbeit bei der Gestaltung keramischer Wandbilder für das Funkversuchswerk in Berlin-Adlershof, ein Thema über die Geschichte der Elektrizitätsforschung,

wurde besonders sichtbar in der Farbqualität dieser Arbeiten. Dem folgte eine heiter konzipierte Außenkeramik für einen Kindergarten und der Auftrag für eine Betonglaswand im gesellschaftlichen Zentrum eines Berliner Neubaukomplexes. Im vergangenen Jahr schuf Dagmar Glaser-Lauermann ein Bleiglasfenster für die Friedhofshalle in Eisenhüttenstadt. Zweifellos birgt die von der Polarität Leben-Tod bestimmte Thematik die Gefahren einer unpersönlichen Symbolik oder aufdringlichen Dramatisierung. Die Künstlerin löste die Aufgabe durch eine verhaltene, von Menschengruppen getragene Darstellung des Lebenszyklus, die Banalität des urzeitgerhaften Ablaufs bewußt vermeidend. Auch hier zeigt diese Berliner Künstlerin eine Begabung, die gerade im baufreudigen Berlin mehr als bisher genutzt werden sollte.



4



5

4 Straße in Tulcea (Rumänien) - 1960  
Aquarell

5 Karton zum Glasfenster  
für die Friedhofshalle in Eisenhüttenstadt  
1966 - 212 x 212 cm

## Künstler und Mode

Erika Thiel

Wenn wir in diesem Heft der Bildenden Kunst auch die Mode zu Wort kommen lassen, so wird damit ein Thema aufgegriffen, das nicht nur in dieser Zeitschrift, sondern überhaupt von der «bildenden Kunst» zu wenig beachtet worden ist. Noch heute ist die Vorstellung weit verbreitet, daß die Mode von der Haute Couture, den großen Textil- und Konfektionsfirmen «gemacht» wird und nichts mit der Kunst gemein hat. Es handelt sich jedoch um ein Vorurteil, das sich auf eine für die bürgerliche Mode zwar wesentliche, aber eben nur gesellschafts- und zeitbedingte Erscheinung gründet.

Wenn man die Körperbemalung als eine Vorform der Kleidung betrachtet, so haben Kunst und Mode im Schmuck sogar einen gemeinsamen Ursprung. Wie der Schmuck der Eiszeit diente die Bemalung des Körpers der Magie und dem Jagdzauber. Zusammen mit der Kunst entstand die Kleidung gleichsam als ein «ideelles Werkzeug» zur Daseinsbewältigung. Mit der Entwicklung der Gesellschaft haben sich die Aufgaben und mit ihnen die Formen von Kunst und Mode gewandelt, wobei in der Kleidung die zweckgebundenen, wirtschaftlichen und technischen Faktoren immer stärker in den Vordergrund traten. Dennoch ist die Kleidung bis heute zugleich ein ideelles und künstlerisches Ausdrucksmittel geblieben – ein Mittel der Selbstdarstellung des Menschen und in ihrer Gesamtheit ein Spiegelbild des sozialen und kulturellen Niveaus der Gesellschaft. Von ihren Anfängen an folgte die Mode den gleichen Stilgesetzen wie die Kunst. Schließlich war und ist es auch heute noch die Kleidung, die den menschlichen Körper im Geiste des herrschenden Schönheitideals stilisiert, die die äußere Erscheinung – Proportionen, Farben, aber auch Haltung und Gesten – des Menschen entscheidend formt und ihm im Leben wie in der Kunst seinen «Stil» verleiht.

Schon unter den eiszeitlichen Felsmalereien gibt es Bilder, auf denen Kleidung und Schmuck eine besonders



1

wichtige Rolle spielen. Ihre Schöpfer sind die Urahnen jener ungezählten Maler und Bildhauer, die im Laufe der Kunstgeschichte der Kleidung ihre besondere Aufmerksamkeit schenkten und mit den Augen des Fachmannes und Modeliehabers den Linien des Gewandes folgten, die Struktur der Stoffe, ihre Leichtigkeit oder Schwere, ihre seidige Glätte oder samtene Weichheit, auskosteten und die nicht müde wurden, vom Wandel der Mode zu berichten.

Zu diesen Modeberichterstattern unter den Künstlern gehören die Schöpfer der Tanagrafigürchen, die oft wie

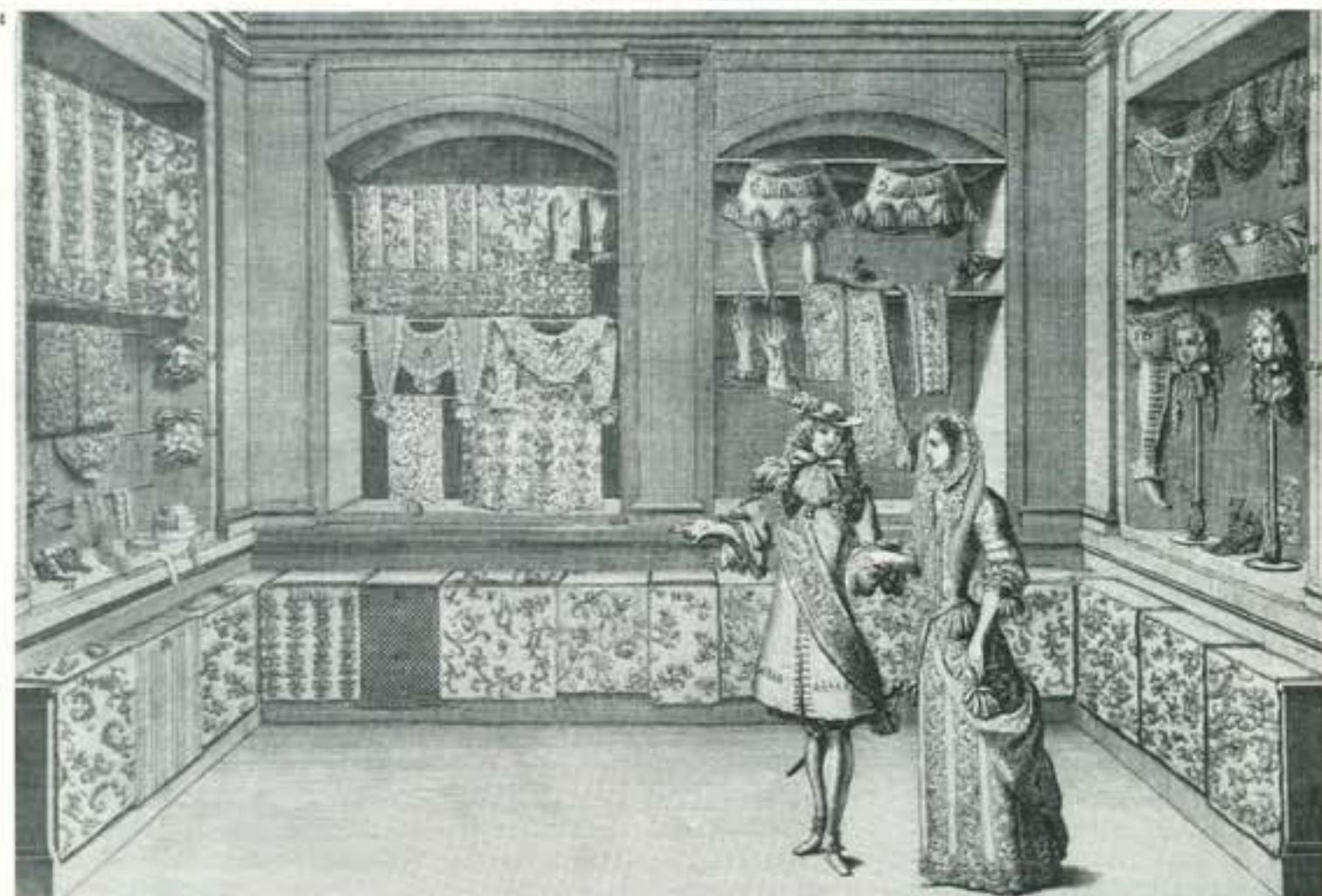
Mannequins wirken, die die neuesten Moden – Drapierungen, Farben, aber auch Hüte und Fächer – vorführen und den Griechinnen von einst das gewesen sein müssen, was für uns heute die Modezeitschriften sind. Als die Kunst im Mittelalter im Dienste der Kirche stand, interessierten sich die Künstler mehr für die geistlichen Trachten als für die Mode. Dennoch entdeckt man unter den mittelalterlichen Miniaturisten schon sehr früh Maler, die keine Angst vor dem «Mode-teufel» hatten. Einen Höhepunkt erlebte dieser neu geschlossene Bund zwischen den Künstlern und der Mode



am burgundischen Hofe, wo die vom Zeremoniell geprägten Lebens- und Kleiderformen zur reinen Kunstform und zum Standesattribut erhoben wurden. In der Renaissance lösten sich Künstler und Mode von dieser mittelalterlich-höfischen Standesgebundenheit. Die Kleidung wurde zum Ausdruck der menschlichen Persönlichkeit. Nicht umsonst spielte die Kleidung in der Porträtmalerei dieser Zeit eine so entscheidende Rolle, und die großen Maler wie Raffael, Leonardo, Dürer, Holbein und Cranach waren zugleich die besten Interpreten der Mode dieser Zeit. Die Renaissancekünstler begannen nicht nur den menschlichen Körper, sondern auch das Kleid, den «zweiten Körper» des Menschen, zu studieren. Die ersten reinen Kostümzeichnungen entstanden. Im 16. Jahrhundert erschienen die ersten Trachtenbücher, die von der Kleidung fremder Städte und Länder berichteten. Auch sie waren von Künstlern gezeichnet, in Holz geschnitten oder in Kupfer gestochen. Künstler schufen die Modekupfer für die seit dem 17. Jahrhundert erscheinenden Modejournale. Erst als im 19. Jahrhundert die Massenproduktion im Zeitschriften- und Zeitungswesen einzog, trat an die Stelle des Künstlers der Modezeichner und schließlich der Modefotograf.

Seit jeher haben Künstler nicht nur von der Mode berichtet, sondern auch aktiv an ihrer Gestaltung mitgewirkt. Leider hat sich die Kunstgeschichte im wesentlichen nur mit der «großen Kunst» beschäftigt und für Arbeiten, die Künstler im Dienste der Mode leisteten, wenig Interesse gezeigt. Dabei dürfte der direkte oder indirekte Anteil, den die Künstler an der Entwicklung der Mode hatten, kaum hoch genug einzuschätzen sein. Bis zum 19. Jahrhundert war ja der Künstler zugleich ein Handwerker und empfand es durchaus nicht als Zumutung, handwerkliche und modische Aufträge auszuführen. Michelangelo entwarf die Trachten für die Schweizergarde des Papstes, die Raffael auf dem Gemälde «Messe von Bolsena» in den Stanzen des Vatikans detailgetreu darstellte. Künstler wie Jacopo Bellini und Antonio Pollajuolo entwarfen Stoffmuster für die in Italien erblühende Samt- und Seidenindustrie. Namhafte Künstler lieferten die Vorlagen für die Treib- und Ziselierarbeiten, mit denen man die Prunkrüstungen im 16. und 17. Jahrhundert schmückte. Im 18. Jahrhundert bemalten begehrte Künstler wie Boucher die Fächer der Damen. Den größten Auftrag, der wohl je im Dienste der Mode einem Künstler erteilt wurde, erhielt David: Die Nationalversammlung beauftragte ihn, eine neue republikanische Tracht zu entwerfen und einzuführen.

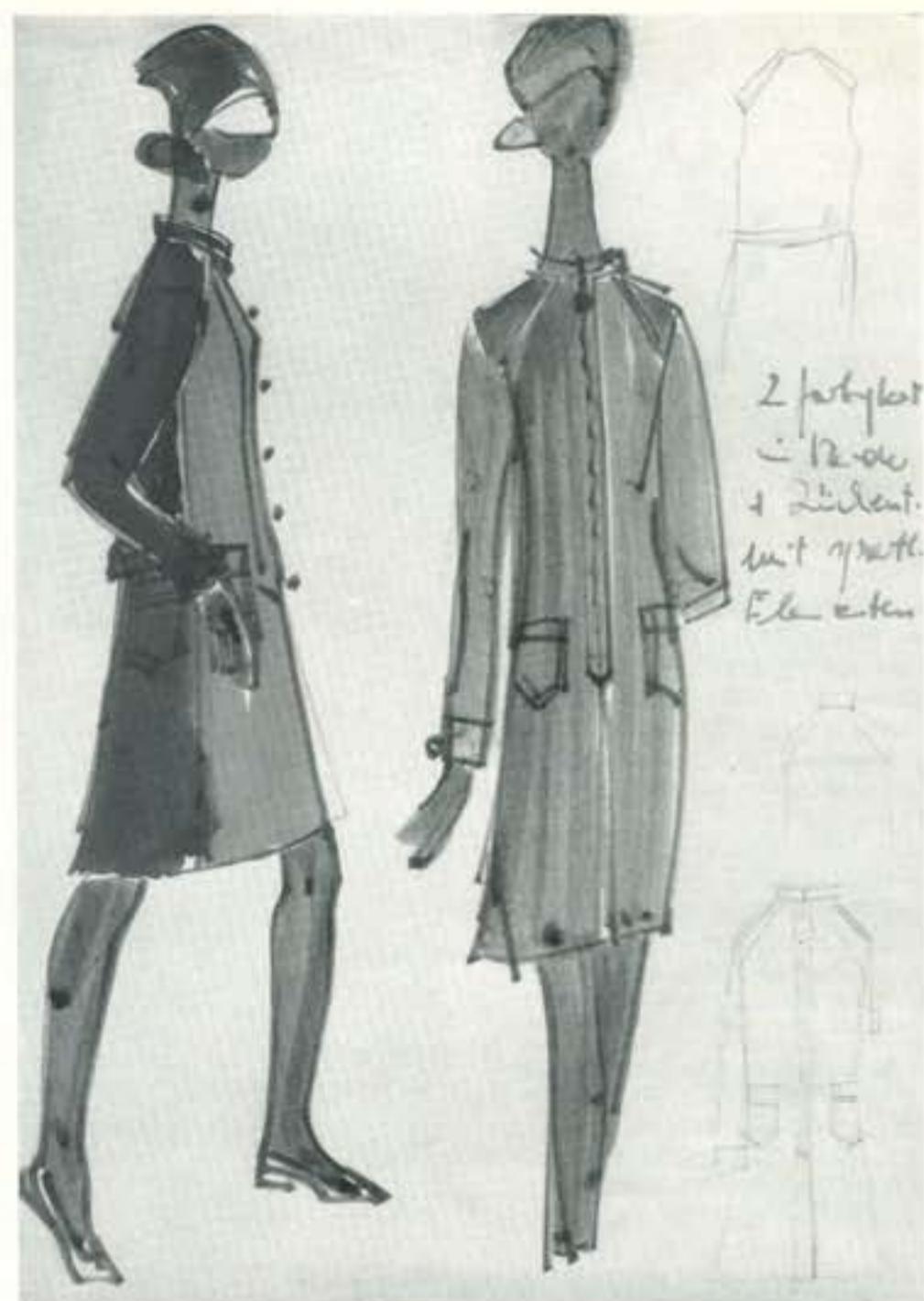
- 1 Beispiel hellenistischer Frauenmode  
Tanagrastatuette, 3. Jahrh. v. u. Z.
- 2 Burgundische Hofmoden - Verlobungsszene,  
Miniatür aus den «Très riches du Due de Berry»  
Um 1413-1416
- 3 Raffael - Gruppe der Schweizer Garde  
(Aus dem Wandgemälde «Messe von Bolsena»  
in den Stanzen des Vatikans) - 1511-1514
- 4 Modemagazin in Paris - Illustration  
von Jean Bérain aus dem «Mercure galant»  
1678
- 5 Frauengewand des Empire - Bildnis der  
Madame Récamier von François Gérard  
Ausschnitt - 1802



Diese enge Verbindung zwischen den Künstlern und der Mode ging verloren, als das Handwerk im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert seinen einstigen sozialen Rang einbüßte und die körperliche Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft schließlich ebenso gering wie der Arbeiter geachtet wurde. Die Kunst trennte sich vom Handwerk. In dieser Zeit entstand die Haute Couture, deren Schöpfer sich durchaus als Künstler fühlten und ihre Modelle den Kunstwerken gleichsetzten. Es war jedoch nunmehr unter der Würde eines Künstlers, für das Handwerk oder gar für die Industrie zu arbeiten. Auf diese Weise entwickelte sich die Modeindustrie unter rein ökonomischen und technischen Gesichtspunkten. Diese Entwicklung wurde um so verhängnisvoller, je größer der Anteil der Konfektion an der modischen Gesamtproduktion wurde.

Allerdings setzten schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts Bestrebungen ein, die die Beziehungen zwischen der Kunst und dem Handwerk wieder herstellen wollten. Als erster rief William Morris die Künstler auf, ihre Arbeit in den Dienst der Gebrauchsgüterproduktion zu stellen. Der Textilentwurf spielte in seinem Schaffen eine wichtige Rolle. Von der 1861 gegründeten Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. führt der Weg zu den Künstlern des Jugendstils, die nicht nur das Kunsthandwerk und die Architektur, sondern auch die Kleidung reformierten. Als beispielsweise im Jahre 1900 in Krefeld der Deutsche Schneidertag stattfand, wurde eine Sonderausstellung «Moderne Damenkleider nach Künstlerentwürfen» gezeigt, für welche Künstler wie van de Velde, Mohrbutter, Behrens, Pankok und Riemschmid Modelle lieferten. Auf der 1901 in Dresden stattfindenden Internationalen Kunstausstellung wurden ebenfalls Reformkleider gezeigt und vorgeführt.

Die Geschichte der heutigen Kleidung ist also eng mit den Bewegungen in der neueren Kunst verbunden. Ebenso wie die avantgardistischen Bauten wurde der «Reformsack», der Vorläufer der Hemdkleider der zwanziger Jahre und damit auch der Kleider unserer Tage, von den meisten Zeitgenossen abgelehnt, verspottet und verachtet. Auch für die Entwicklung der heutigen Kleidung waren der Werkbund und das Bauhaus insofern von großer Bedeutung, als ihre Künstler es waren, die die Forderung nach einer Einheit von Kunst und Handwerk, die Morris im 19. Jahrhundert erhob, zur Forderung nach einer Einheit zwischen Kunst und Technik erweiterten. Die damit verbundene Vereinheitlichung der Mode stieß lange auf den Widerstand der Haute Couture und der Kreise, für die sie arbeitete. Im Laufe der



6 Blatt mit Entwurfskizzen für farbige Arbeitskleidung  
(Aus der Arbeit des Deutschen Modemuseums, Berlin, 1965/66)

letzten Jahrzehnte mußte die Haute Couture jedoch viele Konzessionen an die Konfektion machen. Dennoch fehlt es auch heute nicht an Versuchen, durch einen forciert schnellen Modewechsel, durch modische Extravaganz usw. diese Entwicklung aufzuhalten.

Da es in den sozialistischen Ländern keine privilegierten Klassen und keine kapitalistische Großindustrie mehr gibt, kann es auch in der Mode solche vom Profitstreben diktierten Erscheinungen nicht mehr geben. Im Zeitalter der Großindustrie spielen allerdings auch in der Mode der sozialistischen Länder ökonomische und technische Faktoren eine wichtige Rolle. Im Mittelpunkt aller Bestrebungen stehen jedoch die Bedürfnisse der breiten Massen und deren Forderung nach ei-

ner qualitätvollen, preisgünstigen und ästhetisch anspruchsvollen Kleidung. Wie in den anderen sozialistischen Ländern arbeiten im Deutschen Modemuseum die Modegestalter mit den Technikern und Ökonomen Hand in Hand. Erstmals wenden sich hier Modegestalter auch der Arbeitskleidung zu und erschließen der Mode damit ein weites Neuland. Eine breite künstlerische Ausbildung bildet die Grundlage für ihre modeschöpferische Arbeit. Die erstrebte Wiedervereinigung von Kunst und Mode zeigt sich auch darin, daß die Modegestalter in der DDR dem Verband Bildender Künstler eingegliedert sind. So ist die Mode in den sozialistischen Ländern dabei, die Lücke zwischen den Künstlern und der Mode wieder zu schließen, die die bürgerliche Mode im 19. Jahrhundert gerissen hat.

## Zwischen Sinnbild und Naturform

Zum Schaffen der Malerin und Grafikerin Doris Kahane

Edith Krull



Vor etwa zehn Jahren begegnete man in kleineren Berliner Galerien zum ersten Mal dem Namen Doris Kahane. Sie stellte damals Farbholzschnitte aus, Ergebnisse einer Vietnamreise, die nicht allein des Themas, sondern auch der Gestaltungsweise wegen auffielen: reine, rhythmische Konturen, zarte, sinnvoll gesetzte Farben und eine Aussage, die das Interesse und die Zuneigung der Künstlerin für die Frauen Vietnams – sie stellte fast ausschließlich Frauen dar – deutlich spüren ließ. Doris Kahane selbst ist allerdings mit diesen ihrer Ansicht nach noch etwas zu dekorativen Arbeiten heute nicht mehr zufrieden, obwohl sie in ihrer Leichtigkeit und Anmut durchaus noch der Kritik standhalten. Doch ist die Künstlerin in der Tat über diese frühen Arbeiten inzwischen hinausgewachsen; ihre Grafik ist seitdem strenger, herber und tiefer geworden. Damals, 1955, hatte Doris Kahane gerade ihr Diplom an der Weißenseer Hochschule abgeschlossen, wo sie bei den Professoren Mohr, Robbel und

Heller in den Klassen für Malerei und Wandbild studiert hatte. Anschließend begleitete sie als Dolmetscherin eine DDR-Delegation nach Vietnam, wo nach Beendigung der Kampfhandlungen gegen Frankreich ein neues Leben aufzublühen begann. Die Begeisterung, mit der das vietnamesische Volk den Wiederaufbau seiner Heimat in Angriff nahm, bedeutete für sie, so berichtet Doris Kahane, ein starkes politisches Erlebnis, wie es ihr ähnlich schon einmal begegnet war: 1944 in Frankreich, als sie in der Emigration die letzten Kriegsjahre, den Widerstandskampf und die Befreiung erlebte, nachdem sie vorher in der Lagerhaft die ganze Not der Verfolgten hatte kennenlernen müssen. «Ich war zwar noch sehr jung damals, und es ist lange her, doch solche Eindrücke kann man niemals vergessen.» Heute, nach mehr als zwanzig Jahren, unter dem Eindruck der «Ermittlung» von Peter Weiß und angesichts der faschistischen Tendenzen in Westdeutschland, drängt es sie, ihre eige-

1 Doris Kahane · Selbstbildnis · 1966 · Guasch  
70x50 cm



2

3



152

nen Erlebnisse jener Zeit vor der Be-  
freiung als Mahnung und Warnung zu  
gestalten. Vor etwa einem Jahr be-  
gann sie mit den Vorbereitungen zu  
einem grafischen Zyklus mit dem Ar-  
beitstitel «Die Ermittlung». Einige Blät-  
ter liegen schon vor, in denen sie in  
einer konzentrierten und intensivierten  
Bildsprache die politische, geistige  
und emotionale Substanz dieses the-  
matischen Bereichs künstlerisch zu  
fassen sucht. Sie gibt keine Gescheh-  
nisse oder szenischen Gruppierungen  
wieder, sondern schafft in expressiv  
überhöhten Gestalten und Gesichtern  
Sinnbilder für menschliches Verhal-  
ten angesichts der Unmenschlichkeit  
faschistischer Barbarei.  
Überhaupt bedient sich die Künstlerin  
in ihren thematischen grafischen Ar-  
beiten in recht souveräner Weise  
abgewandelter Naturformen, um poli-  
tische Inhalte und geistig-morali-  
sche Begriffe zu verdeutlichen. Eine  
solche schöpferische Umsetzung ist  
auch für andere Bereiche ihres Schaf-  
fens kennzeichnend. So finden sich  
unter ihren Grafiken aus den letzten  
Jahren auch eine ganze Reihe von  
Baumstudien, doch sind auch sie kei-  
ne naturalistischen Vegetationszeich-  
nungen. Sie macht diese Blätter, um  
damit zur Erkenntnis über die Zusam-  
menhänge bestimmter Wachstums-  
vorgänge zu gelangen. «Für den Gra-  
fiker ist ein Baum im Winter viel inter-  
essanter und ergiebiger als im Som-  
mer.» Warum? Weil er dann seinen  
Charakter enthüllt, «weil sich dann  
Entwicklungen, Einwirkungen von  
Wind und Wetter, Lebensbedingun-  
gen und Reifeprozesse erkennen las-  
sen.»

Lebensprozessen und Entwicklungs-  
vorgängen sucht Doris Kahane auch  
im Porträt auf die Spur zu kommen,  
dem zur Zeit ihr besonderes Interesse  
gilt. Seit rund einem Jahr malt und  
zeichnet sie fast ausschließlich Por-  
träts, um ihre Ausdrucksmöglichkeiten  
wie überhaupt ihre Kenntnisse vom  
menschlichen Leben zu erweitern.  
Denn Sinnbilder geben kann nur, wer  
genug Erfahrungen geistiger, huma-  
ner und auch handwerklicher Art ge-  
sammelt hat, und dieser Erfahrungss-  
chatz muß durch künstlerische Be-  
gegnungen mit dem Menschen stän-  
dig aufgefrischt und vervollständigt  
werden. Schon während ihres Aufent-  
haltes in Indien und Südamerika, wo-  
hin sie Mitte der fünfziger Jahre ihren  
als Auslandskorrespondenten tätigen  
Mann begleitete, suchte sie solche Be-  
gegnungen für ihre künstlerische Ent-  
wicklung und zur Gestaltung sozialer  
Thematik zu nutzen: Porträtaufnahmen,  
in denen sie zugleich die soziale Si-  
tuation ihrer Modelle erfaßte, waren  
Ergebnisse solcher Studien.  
Gegenwärtig aber sieht man in ihrem  
Atelier in den Zentralen Werkstätten

2 Kubanische Studentin - 1966 - Öl - 70x50 cm

3 Lernende Frauen im Wald (Vietnam) - 1955  
Holzschnitt - 26,5x40 cm

4 Vietnamesin - 1958 - Holzschnitt  
61x42 cm



4

wie auch in ihrem Arbeitsraum zu Hause fast nur Porträts, angefangene, halbfertige und abgeschlossene, Alte und Junge, Männer und Frauen. Es sind Bildnisse, in denen sie gleichsam wieder von Grund auf beginnt, die Realität zu erfassen und sich bemüht, vom Formelhaften, das ihrer Grafik gemäß ist, nun auf einer höheren Stufe künstlerischer Einsicht zur unmittelbaren Konfrontation mit dem Menschen zurückzukehren, die sie befähigen wird, neue und noch bedeutungsvollere Sinnbilder zu finden. Einige dieser gemalten Porträts sind, verglichen etwa mit dem Blatt «Hoffnung» (zu Sempruns Buch «Die große Reise», das mit der «Ermittlung» korrespondiert) oder dem früheren Gemälde «Schlafendes Kind» fast akademisch zu nennen – ein Beweis dafür, wie sie gleichsam auf die Anfänge zurückgeht, um sich von dort wieder zu einer neuen Entwicklungsstufe vorzutasten. Diese Erneuerung und Vervollkommnung im Zurückgreifen auf Anfangsstadien, das übrigens auch durch in-

tensiv betriebenes Aktstudium ergänzt wird, scheint mir ein – wenn auch nicht für jeden – gangbarer Weg zu sein, um einer Erstarrung in der einmal erworbenen Formensprache auszuweichen und im nunmehr abgekürzten Verlauf, der zuvor notwendig gewesene Umwege vermeidet, zur weiteren Steigerung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in ihrem Schaffen zu gelangen. Es gehört freilich Mut, Zähigkeit und die Fähigkeit zur Selbstkontrolle dazu, doch daran fehlt es Doris Kahane nicht. Konsequent und beharrlich verfolgt sie diesen ihren Weg, der von den früheren dekorativ betonten Arbeiten über die Stillisierung zum Sinnbild in der Grafik wieder zur Auseinandersetzung mit der Realität, dem Lebendigen, zurückführt, wobei ihr auch die Beschäftigung mit dem malerischen Problem der Farbe neue Möglichkeiten erschließt. Von dieser neuen Ausgangsposition her wird sie den Bereich ihrer Kunst noch weiter ausmessen können.



5



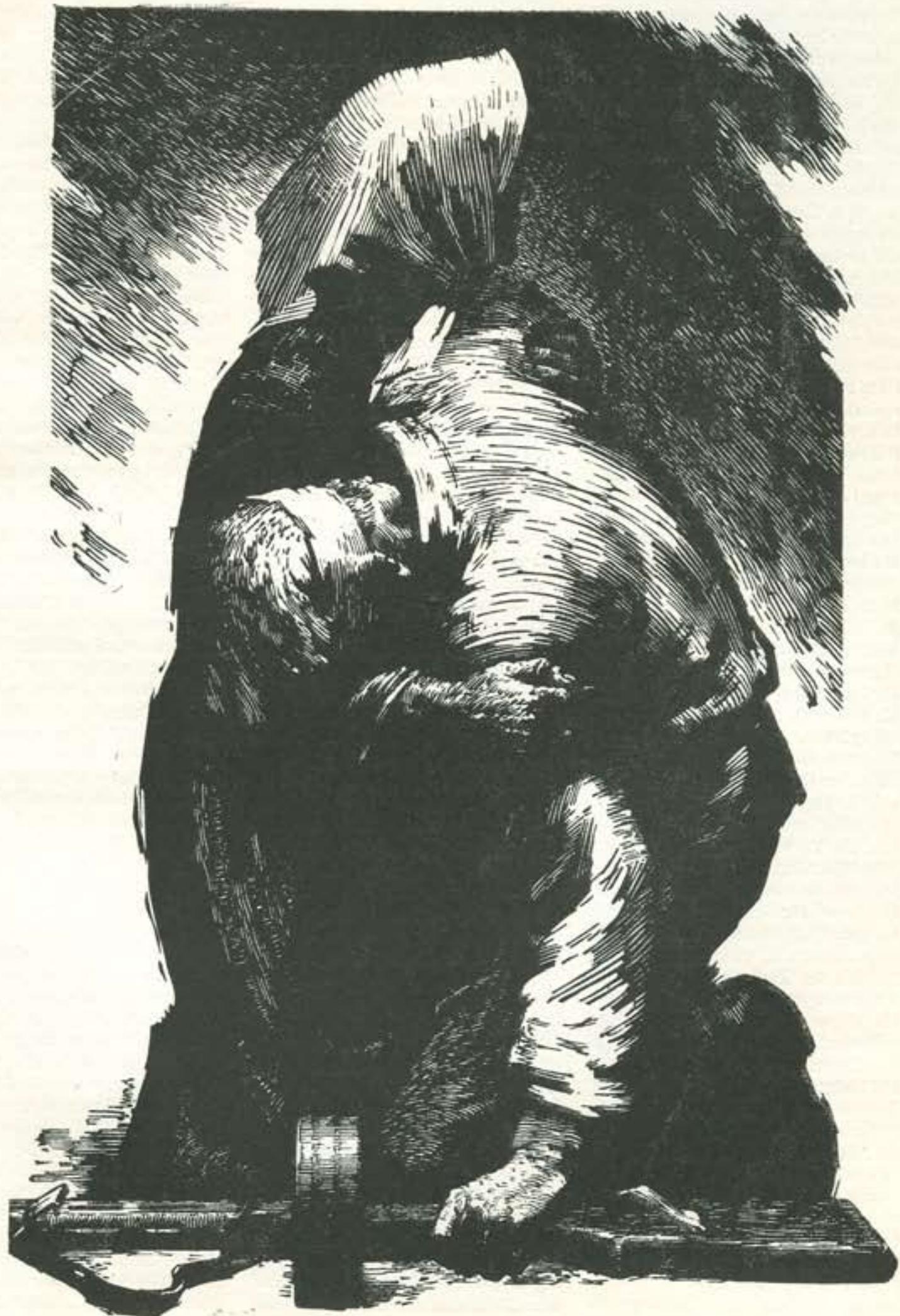
6

5 Hoffnung - Aus der grafischen Folge  
zu Semprun «Die große Reise» - 1966  
Lithografie - 28x36,5 cm

6 Bäume am Haff - 1966 - Lithografie  
42x30 cm

**Kritik Bibliografie Chronik**

Samuelis Posinas, UdSSR - Mütter  
Aus dem Zyklus «Die Partisanen Litauens»  
1960 - Linolschnitt - 86×51 cm



## Von den Aufgaben der Kunstwissenschaft heute

Unsere prinzipielle Übereinstimmung als Kunstwissenschaftler mit der Kulturpolitik der Partei darf sich, so wird in letzter Zeit oftmals erklärt, nicht darin erschöpfen, richtige kulturpolitische Forderungen lediglich zu wiederholen. Sie kann sich nur darin bewähren, neu herangereifte Fragen des künstlerischen Schaffens zu beantworten. Tatsächlich, mit der allgemeinen kulturpolitischen Orientierung, wie sie etwa die II. Bitterfelder Konferenz gab – ich meine die Forderung nach einem sozialistischen Weltbild des Künstlers, nach tieferer Erkenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge, nach der Sicht des Planers und Leiters –, ist noch keine der praktischen Fragen des Kunstschaaffens beantwortet.

Dazu scheint mir gerade die Kunstwissenschaft und Kunstkritik aufgerufen: In der Diskussion um die speziellen Probleme der künstlerischen Qualität, neuer Bildideen, neuer Ausdrucksmittel die allgemeinen Zusammenhänge aufzudecken und damit nachzuweisen, daß jene kulturpolitischen Maximen letztlich der Schlüssel zur Lösung all der einzelnen Fragen sind. Nüchtern betrachtet, erfüllen wir diese Aufgabe nur sehr schlecht, und seit einiger Zeit, etwa seit der Ausstellung «Unser Zeitgenosse» 1964, wird dieses Zurückbleiben immer empfindlicher als Hemmnis der künstlerischen Praxis spürbar.

Stimmen, die die Prinzipien des sozialistischen Realismus in Zweifel ziehen oder sogar verleugnen, haben es dadurch leichter. Machen wir uns nichts vor, die Vorbereitung der VI. Deutschen Kunstaustellung wird auf einige polemische Auseinandersetzungen in dieser Hinsicht nicht verzichten können. Und dennoch – es wäre genauso falsch, zu glauben, daß wir es nur mit der Zurückweisung falscher Auffassungen zu tun hätten, während wir unsere führenden sozialistisch-realistischen Künstler nur zu ermutigen brauchten, so weiter zu machen wie bisher.

Gerade jene Künstler, deren Werke bisher das spezifische Gewicht unserer Ausstellungen bestimmten, sehen sich in ihrem Schaffen vor neue Probleme gestellt. Man kann es als eine, wenn auch negative, Bestätigung der Lebenskraft dieser Kunst nehmen, daß sogar alle Argumente, die heute gegen sie ins Feld geführt werden, letztlich von der schöpferischen Substanz ih-

rer Problemstellungen zehren. Es sind Fragen des Vorwärtsschreitens der sozialistisch-realistischen Kunst, in deren Diskussion falsche Stimmen laut werden, die mit eingängigen, für manchen vielleicht verführerischen Patentrezepten zur Stelle sind, da wo wir gründliche wissenschaftliche Klärung und harte künstlerische Arbeit fordern müssen.

Das macht die Kompliziertheit der Situation aus: Wir werden falsche Auffassungen nur widerlegen können, wenn wir nachweisen, daß vom Standpunkt des sozialistischen Realismus bessere, tiefere Antworten auf die Schaffensprobleme zu finden sind. Ich möchte an einigen Beispielen erläutern, was ich als Einmischen falscher Stimmen in Fragestellungen unserer Kunst ansehe.

Da ist die Diskussion um notwendige, neue Bildideen, die Forderung nach mehr künstlerischer Phantasie in den Sujets unserer Werke. Sie entstand doch nicht aus irgendwelchen abwegigen Experimenten von Künstlern, die an unserer Entwicklung wenig teilhaben, sondern aus der Analyse solcher Ausstellungen wie «Unser Zeitgenosse», «Wir lieben das Leben» u.a. Ich halte gar nichts von abwertenden Kritiken, die heute nichts Gültiges von diesen künstlerischen Ereignissen übrig lassen. Da waren nicht wenige Werke, die auf eine außerordentlich ereignende Weise bestätigten, wie richtig das ist, worum wir uns seit Jahren bemühen. Aber immerhin, auch die Gefahr der Langeweile sich oft wiederholender Bildmotive ist in unserer Kunst vorhanden. Ich habe darum jeden Satz unterstrichen, der in Dr. Peter Feists Artikel «Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein» enthalten ist. Diesen Geistes schöpferischer Unzufriedenheit, der sich durch den Artikel zieht, brauchten wir überall.

Meine Bedenken haben sich da eingesetzt, wo ich nach Abgrenzungen gegenüber falschen Auffassungen suchte, die es in der Diskussion dieser Fragen gibt. Mir hat unlängst ein Künstler folgendes gesagt: «In der Periode etwa bis zur V. Deutschen Kunstaustellung oder bis zum „Zeitgenossen“ haben sich die Künstler in ihren Sujets, in ihren Bildideen vorwiegend an die Wirklichkeit gehalten, unmittelbare Geschehnisse aus dem Leben abgebildet. Diese Periode ist vorbei, seit dem „Zeitgenossen“ sind wir in eine

Etappe tieferer künstlerischer Verallgemeinerungen eingetreten, in der wir nach allegorischen, symbolischen, phantastischen Formen der künstlerischen Verallgemeinerung suchen.»

Sicher ist das eine sehr simple und konstruierte Alternative, aber diese Meinung steht nicht allein da. Dem Porträt, dem Gruppenbild, den bisherigen Bildsujets sozusagen – um in der Terminologie dieser Auffassung zu bleiben – wird damit bitter unrecht getan. Sie stellen höchste Ansprüche an die künstlerische Phantasie. Manches gelungene Werk zeugt davon, daß dieser Boden äußerst fruchtig sein kann. Oberflächliche Diskussions- oder Brigadebilder sind doch nicht entstanden, weil das ein von vornherein unfruchtbare Stoff ist. Meist stand ein zunächst noch zu geringer Schatz gestalterischer Erfahrung zur Verfügung, eine unzureichende geistige Durchdringung des Stoffes.

Diese intensivere geistige Auseinandersetzung mit dem Leben ist auch die entscheidende Voraussetzung dafür, aus der Langweile sich wiederholender Bildmotive herauszukommen. Souveränität, freies Sichbewegen können in anfangs noch neuen Bereichen des Lebens, Einsichten in die bestimmenden Zusammenhänge der gesellschaftlichen Prozesse, das scheinen mir, künstlerische Potenz immer vorausgesetzt, die entscheidenden Quellen für die Bildphantasie zu sein. Sicher werden wir dabei auch ganz Neues ausprobieren müssen, und in diesem Zusammenhang halte ich eine Diskussion über die Phantastik, das Symbol, das Simultanbild usw. für äußerst notwendig.

Ein einfacher Salto mortale aber aus den alten Bildvorstellungen in lediglich irgendwie andere, die nur daran gemessen werden, wie weit sie von der direkten Widerspiegelung der Wirklichkeit entfernt sind, geht völlig an der Sache vorbei. Jüngste Beispiele zeugen davon, daß sich in solchen Formen genauso Oberflächliches, Illustratives verkörpern kann wie in manchem Bisherigen.

Sicher renne ich bei Dr. Peter Feist selbst damit offene Türen ein; seinen Artikel aber halte ich in dieser Hinsicht für ergänzungsbedürftig, um ihn unmissverständlich gegenüber solchen Patentrezepten zu machen.

Ein zweiter Problemkomplex ist unsere Diskussion um Qualitätsmaßstäbe. Bei

vergangenen Ausstellungen sind auch thematische Werke – zum Teil nicht wenige – ausjuriert worden. Damit wurde der sozialistische Realismus gegenüber Auffassungen äußerer Illustrativität abgegrenzt.

Es gab und gibt sehr viele Reaktionen darauf, und viele sind falsch. Die thematische Kunst sei nicht mehr gefragt, vermuten manche. Die Orientierung auf das thematische Werk war überhaupt ein Irrtum, wollen uns andere weismachen. Die «Bitterfelder» hätten abgewirtschaftet, glauben die Gehässigsten unserer Gegner. Was höherer Anspruch an die thematische Kunst ist, soll so gegen sie ins Feld geführt werden. Am häufigsten sind es die alten formal-ästhetischen Maßstäbe, die sich unsere Qualitätsforderungen zunutze machen wollen. Und da werden sie fleißig weiter begossen, die Blümchenbeete mit den nachgemachten Cézanne, Matisse bis hin zu den Surrealisten. Und ihre Gärtnner sehen sich als die scheinbar einzigen Anwälte der Form – so lange, wie wir unsere Realismus-Auffassungen gerade im Hinblick auf die künstlerische Form so schlecht präzisieren.

Realismusbegriffe herauszuarbeiten – im Schaffen unserer besten Künstler werden sie längst praktiziert –, die den hohen geistigen Anspruch, der heute an unsere Kunst gestellt ist, in Beantwortung der Fragen nach der Formqualität, nach ihrer Ausdruckskraft vertreten, das wird jene eklektischen Versuche, künstlerische Substanz an sich, losgelöst von der Auseinandersetzung mit der sozialistischen Wirklichkeit, als das erscheinen lassen, was sie sind: ein kleinlicher, verzagter Opportunismus, der sich die leichteren Wege sucht.

Fragen über Fragen harren hier auf Antwort. Das Problem, wie ganz anders ein realistischer Künstler seine Vorbilder verarbeitet, wie er sich mit der Kunst vor ihm und neben ihm – auch mit Cézanne, Matisse oder den Surrealisten (die Beispiele sind willkürlich gewählt) – auseinandersetzt, ist nicht das Unwichtigste dabei.

Differenziertere Fragestellungen nach dem Verhältnis unserer Kunst zu den Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts wurden erarbeitet. Mancher aber hat nichts anderes verstanden als: Man braucht es vielleicht nicht mehr so genau zu nehmen mit unserer prinzipiellen Abgrenzung gegenüber der Dekadenz. So mag das Vorwort zum Katalog der Dresdner Picasso-Ausstellung entstanden sein. Nicht daß wir Picasso ausstellen, finde ich falsch. Im Gegenteil! Aber die Chance, als Veranstalter einen Beitrag zu einer marxistischen Picasso-Deutung zu geben, ist vertan worden. Statt dessen wird die spätbürgerliche Picasso-Interpretation wörtlich übernommen.

Der Diskussion um unser Verhältnis als sozialistische Realisten zu Picasso wurde damit ein Bärenhundert erwiesen. Nicht nur, weil die Gelegenheit verpaßt worden ist. Was konstruktiver Beitrag zu unserer Kunstdiskussion sein könnte, verwandelt sich so – ungewollt oder vielleicht doch nicht so ungewollt – in Nährboden für alle Illusionen, die Prinzipien des sozialistischen Realismus, wenn auch nicht sofort und mit einem Mal, aber doch so nach und nach zu unterhöhlen, um ihm dann schließlich gänzlich den Gar aus machen zu können.

Der weiter vorn formulierte Satz hat seine ebenso gültige Umkehrung: Wir werden nur die besseren, tieferen Antworten auf die Schaffensfragen unserer Künstler finden, wenn wir die Suche danach mit der Polemik gegen Falsches oder gar Feindliches verbinden. Gewiß, einige kulturpolitische Grundfragen können wir als geklärt ansehen. Die Kluft zwischen Künstler und Leben ist im wesentlichen geschlossen, der sozialistische Realismus hat sich in unserem Kunstleben durchgesetzt. Eine Periode, in der wir aber etwa ungestört von politischen Erwägungen «reine» Fachdiskussionen pflegen könnten, ist damit nicht angebrochen. Das «Was», die allgemeinen kulturpolitischen Fragen, ist heute weit komplizierter mit dem «Wie» verknüpft. Deshalb bleibt aber die Klärung unserer spezifischen Kunstfragen Bestandteil jenes Ideologischen Kampfes, den wir unter Führung der Partei für eine sozialistische Nationalkultur führen.

Bei einigen Diskussionen in der Presse um zentrale oder bezirkliche Ausstellungen kam dieser bewußt politische Charakter der marxistischen Kunstkritik in letzter Zeit ein wenig zu kurz. Manchen, dem es sicher ernst ist mit der Kunst des sozialistischen Realismus, haben mangelnde Erkenntnis oder vielleicht auch manchmal mangelnder Bekennernut daran gehindert, bei künstlerischen Problemen bis auf ihren politischen Kern vorzustoßen. Es geht nicht nur darum, daß Falsches schließlich aufgespürt und widerlegt werden soll. Auch wenn wir das konstruktive, vorwärtsweisende Problem klären wollen, kommen wir nur zum Wesen der Sache, wenn uns die geistige Auseinandersetzung vor Augen bleibt, in der das Neue in unserer Kunst entsteht und sich gegen Altes durchsetzen muß.

Unsere Kunsthistorie muß also auch intensiver werden – was die Intelligenz betrifft, die Dr. Peter Feist fordert. So wuchere jeder mit dem Pfund, das er hat. In Hinsicht auf die politische Bestimmtheit, das theoretische Niveau und die Sachkenntnis sollten wir einander mehr als bisher helfen und auch kontrollieren.

Klaus Weidner  
(Der vorstehend veröffentlichte Artikel von Dr. Weidner «Von den Aufgaben der Kunsthistorie heute» geht auf einen Diskussionsbeitrag zurück, den er auf einem Seminar gehalten hat, das von der Fachgruppe Kunsthistorie im VBKD Ende vergangenen Jahres in Berlin durchgeführt wurde.)

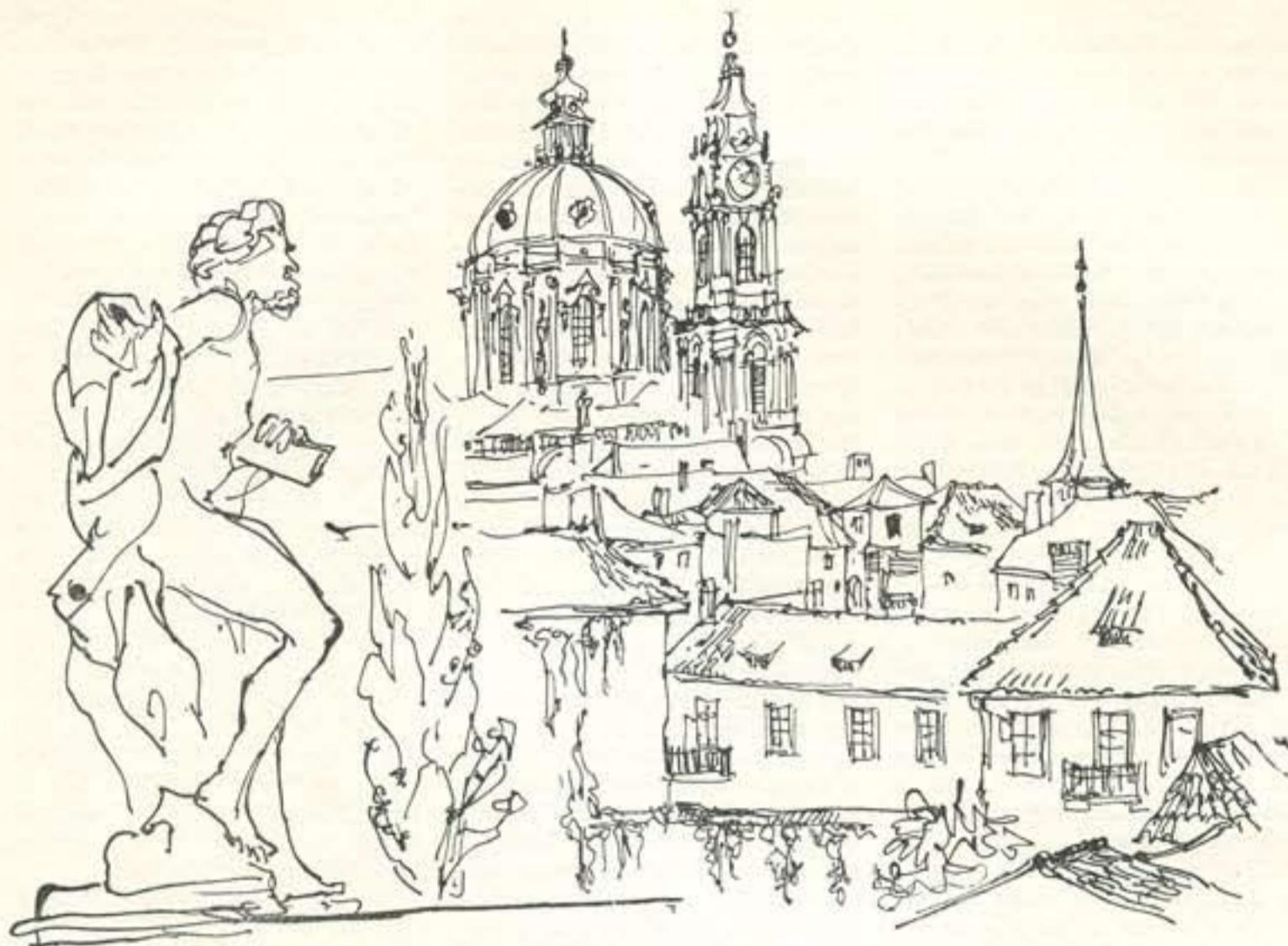
## Walter Ulbricht

### auf der Zweiten Bitterfelder Konferenz:

Der Bitterfelder Weg hat seine Fruchtbarkeit gerade auch dadurch bewiesen, daß er den neuen Typ einer sozialistischen Künstlerpersönlichkeit geprägt hat – einer Künstlerpersönlichkeit, die in sich wissenschaftliche Weltanschauung mit reicher Lebenserfahrung vereint und der die Position des abwartenden Betrachters fremd ist. Die enge Verbindung zum Leben, zu den Menschen des sozialistischen Alltags, zu ihren Erfolgen und Konflikten, die Eigenschaft, auch als Künstler, gewissermaßen in seinem «zweiten Beruf», dorthin zu gehen, wo Neues durchgesetzt werden muß, und an der Auseinandersetzung mit den Widersprüchen unserer sozialistischen Entwicklung teilzunehmen, sind Charakterzüge, die

den neuen sozialistischen Künstler ebenso wie den neuen Typ des Wirtschaftsleiters oder des politischen Funktionärs auszeichnen.

Grundlage des Könnens eines Künstlers muß vor allem sein Weltbild, seine Weltanschauung sein. Es hat in der Geschichte der realistischen Kunst wohl keinen bedeutenden Künstler gegeben, dem die Welt und die Wirklichkeit nur als eine Sammlung von mannigfaltigen Tatsachen und Verhaltensweisen erschienen wäre, der nicht nach ihrem inneren Bau, nach den großen Zusammenhängen gefragt hätte. Zu großer Kunst bedarf es heute mehr denn je eines großen Weltbildes, der Erkenntnis und des Bewußtseins der Perspektive der Entwicklung.



Die Ergebnisse gebrauchsgrafischer Arbeit dienen im allgemeinen einem im voraus bekannten Zweck. Buchgestaltung, Illustration, Anzeige, Glückwunschkarte, Plakat usw. sind zur Vervielfältigung bestimmt. Dennoch bedarf auch der Gebrauchsgrafiker, will er nicht zu einem einseitigen Spezialisten werden, gerade wegen der Vielfalt und Verschiedenartigkeit seiner Aufgaben der zeichnerischen Auseinandersetzung mit der Natur. Die gebrauchsgrafische Zeichnung ist in dieser Hinsicht – anders als in der Malerei und freien Grafik – eine Schulung für das Auge und die Hand. Sie enthält im Gegensatz zur Skizze oder Studie in Malerei und Grafik bereits die endgültige Aussage. Hierfür ist die Tätigkeit der Gebrauchsgrafikerin Ingeborg Voss ein interessantes Beispiel.

Die in Neustrelitz geborene Künstlerin erhielt ihre Ausbildung in den Jahren 1946 bis 1952 an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee bei den Professoren Willem Höller und E. R. Vogenauer. Sie studierte Gebrauchsgrafik und freie Grafik und schloß mit dem Diplomthema «Auf der Weide», einem Kinderbuch über die Milchwirtschaft.

### Ingeborg Voss – eine Berliner Gebrauchsgrafikerin



Nach beendetem Studium wurde Ingeborg Voss als Grafikerin beim Deutschen Theater angestellt. Während dieser Zeit entstanden zahlreiche Plakate, überwiegend zu Klassiker-Aufführungen, unter anderem ihre Plakate «Faust» und «Wallenstein», weiterhin fertigte sie Urkunden und Schriftgestaltungen und was sonst beim Theater an gebrauchsgrafischen Arbeiten anfiel.

Seit 1960 ist die Künstlerin freiberuflich tätig. Ihre vielseitige gebrauchsgrafische Arbeit soll hier jedoch nicht weiter untersucht werden, und selbst die heiter-anziehenden Illustrationen zu «Mozart auf der Reise nach Prag» (Henschelverlag 1965) seien nur erwähnt.

Die bildkünstlerische Tätigkeit der Künstlerin ist auf zwei Themenkreise gerichtet, auf Theaterzeichnungen und Stadtlandschaften. Sie dringt damit in Bereiche vor, die von den Künstlern im allgemeinen nicht besonders gepflegt werden. Um so bedauerlicher ist es, wenn sich oftmals kaum die Möglichkeit bietet, die entstandenen Zeichnungen zu veröffentlichen.

Ihre Theaterzeichnungen entstehen während der Proben. Sie zeigen die Empfänglichkeit der Künstlerin für unmittelbare Impressionen, für Haltung und Bewegung, Mimik und Gestik. Gleich während des Spiels entstanden, drücken sie die Erregung aus, die sich vom Schauspieler auf den Zuschauer überträgt. In plötzlichem Einsatz gleitet die Feder rasch modellierend über das Papier, um die Pose des Augenblicks, die so nicht wiederkehrt und später auch nicht korrigiert werden kann, festzuhalten. Insofern haben die Theaterzeichnungen von Ingeborg Voss einen dokumentarischen Wert und sagen darum mehr aus als die Theaterfotografie, weil sie über die bloße Wiedergabe noch das künstlerische Miterleben stellen.

Sie fertigte Zeichnungen an zu allen wesentlichen Aufführungen während der letzten Jahre, zu «Frieden» (von Aristophanes/Hacks), «Wilhelm Tell», «Don Giovanni», «Sommernachtstraum», «Drachen» und zur «Schönen Helena». In diesen Theaterzeichnungen gelingt es Ingeborg Voss, zum jeweiligen Stoff schnell Zugang zu finden, die eigene Art des Spiels und der Inszenierung zu erfassen, Wesentliches aufzuspüren und als bühnengemäße Interpretation zeichnerisch darzustellen. Dabei ist jede Aufgabe neu, auch wenn das Theatermäßige vielfach in den Zeichnungen zu verschiedenen Stücken Verwandtes spürbar werden lässt. Der Blick für das Wesentliche und die Einmaligkeit des «Bildfensters», das Gefühl für den richtigen Zeitpunkt und das rasche Erkennen und Ausnutzen einer Möglichkeit lassen selbst bei fremdartigen Stoffen wie den afrikanischen Tänzen des Guinea-Ensembles Zeichnungen von starker Ausdruckskraft und künstlerischem Rang entstehen.

Die Darstellung der Menschen in den Theaterzeichnungen findet ihre Entsprechung in den unmittelbar vor der Natur festgehaltenen Eindrücken von Menschen, Tieren und der Landschaft, die die Künstlerin auf ihren Reisen empfängt. So entstanden zum Beispiel in Mittelasien Tuschezeichnungen, in denen die andersartige Natur, die gelagerten Raumkuben der Häuser, die knorpelig-verwachsenen Bäume mit der rissigen Oberfläche ihrer Rinden und die von weiten Gewändern umhüllten Körper der Menschen oder ihre ausdrucksstarken Gesichter in eine fleckige und streifige grafische Sprache übersetzt sind. Das Bild, der sich im künstlerischen Auge verdichtende Naturausschnitt, erfährt durch die Beschränkung auf eine Schwarz-Weiß-Wirkung die Hinführung auf das Wesentliche. Und es ent-



3



4



5

1 Ingeborg Voss - Vrtba-Garten und Niklauskirche in Prag - 1962 - Federzeichnung

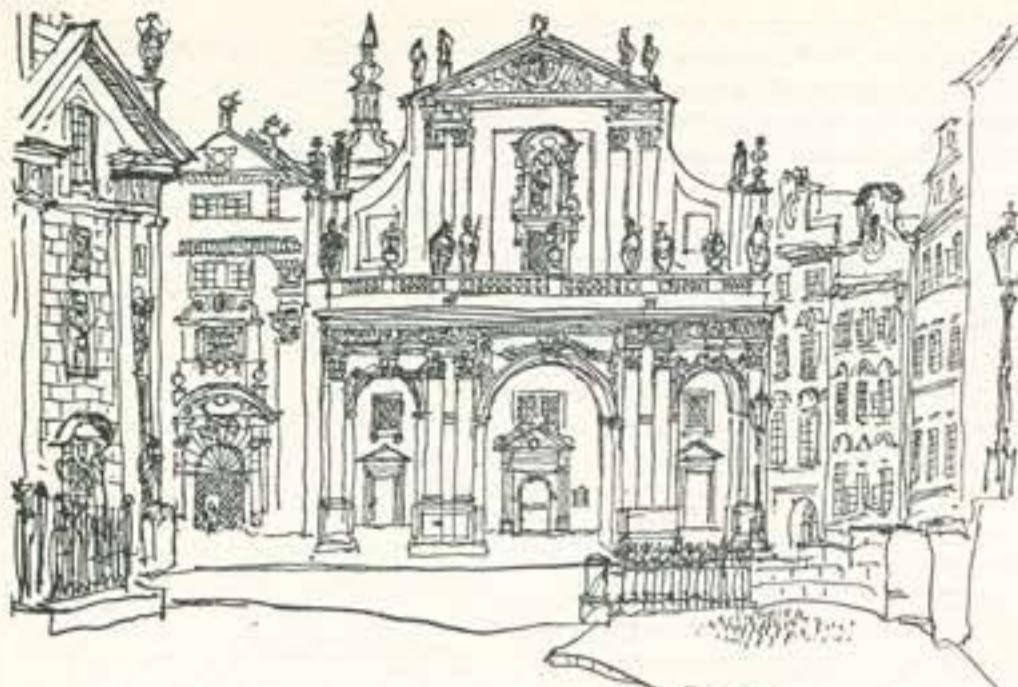
2 Szene aus dem Guinea-Ensemble 1964 - Federzeichnung

3 Aus der Aufführung «Frieden» von Aristophanes/Hacks - 1964 - Federzeichnung

4 und 7 Mädchen aus Samarkand 1963 - Pinselzeichnung

5 Altstadt von Samarkand 1963 - Pinsel und Tusche

6 Kreuzherrenplatz in Prag 1960 - Federzeichnung



6



7

stehen in zeichenhafter Verknappung jene herben und strengen Reize der Natur, die dem niederdeutschen Künstler besonders liegen, dessen Blick an der großräumigen norddeutschen Landschaft geschult ist.

Auch die Zeichnungen der Stadtlandschaften, die meisten stammen aus Prag, entstehen als unmittelbar vor der Natur zum Bild umgesetzte Eindrücke. Sie sind fertig, nicht im Sinne von vollendet, aber abgeschlossen, weder Studien noch Skizzen. An Ihre Weiterverwendung im Atelier ist nicht gedacht.

Die Stadt, ihre Straßen und Plätze, Mauern, Tore und Türme, ihre Gebäude und Baugruppen werden als Landschaft erfaßt, nicht als gebaute, nach tektonischen Gesetzen errichtete Gebäude. Das zu selten der Moldau ansteigende Prag, seine sich zum Hradchin staffelnden Bauensembles kommen einer solchen Auffassung entgegen. Das Städtebild hat heute keine belehrende oder informierende Aufgabe mehr wie zur Zeit der Renaissance, es dient nicht mehr als Einblattdruck oder karthographische Illustra-

tion, um Kenntnis von fremden Orten zu verbreiten.

Ingeborg Voss gestaltet die Stadt frei von topographischer Treue im Detail als eine bebaute, in hohem Maße vermenschlichte Landschaft. Was sie reizt, ist das menschliche Gesicht der Stadt, sind die Schauseiten der Gebäude, die das Auge in ihren grafischen Konturen abtasten kann wie ein Blinder das Gesicht des Sehenden, um das Leben darin zu verspüren. In den Zeichnungen vermenschlicht sie die Stadt, indem sie Häuserfronten und Giebelseiten ihrer Statik enthebt, die Einzelheiten – Figuren, Pfeiler oder Bekrönungen – emporsteigen oder auf Gesimsen nach rechts oder links gleiten läßt, zur Gestaltung statt der Wandflächen nur die gliedernden Elemente und das Zierwerk heranzieht. Die Prager Barockarchitektur eignet sich dazu in besonderem Maße. Da gibt es harmonische Verhältnisse, Fassaden erscheinen lustig und leicht, zeichnerische Unbefangenheit erlöst die Gebäude von irdischer Schwere und befreit die Baumassen von ihrem Gewicht. Karl-Heinz Klingenburg

## Kunst an allen Tagen

Die alljährlich erscheinenden Kunstkalender wurden an dieser Stelle wiederholt und unter verschiedenen Aspekten gewürdigt. Ihre Funktion als Kunst-Mittler und als Raumschmuck wurde dabei ebenso berücksichtigt wie ihr immer größer werdender Liebhaberkreis und Verbreitungsbereich, der längst über die Ateliers und Wohnzimmer hinaus auch in die Büros und Werkstätten gedrungen ist. Für viele werktätige Menschen ist so der Kunstkalender am Arbeitsplatz die erste kontinuierliche Kunstbegegnung im Alltag geworden. Bei der Wertung der Kalender spielt die Auswahl und Zusammenstellung des Bildteils eine wesentliche Rolle. Der kulturpolitischen Verantwortung und bildredaktionellen Findigkeit der Kalendermacher gilt deshalb unsere besondere Aufmerksamkeit.

Von den zehn Kalendern, die der Redaktion vorliegen, bietet der vom VEB E. A. Seemann, Leipzig, herausgegebene «Kunstkalender 1967» in gewohnter Weise eine reiche Auswahl an Stilformen der Malerei, Grafik, Plastik und Architektur aus alter und neuer Zeit. Die Darstellung eines Fabeltieres auf dem farbig glasierten Ziegelrelief vom Ishtar-Tor in Babylon und das «Haus des Lehrers» in Berlin stecken den weitgespannten Zeitraum der Auswahl ab.

Von den dreißig auf verschiedenen Papieren hervorragend gedruckten Reproduktionen des Wandkalenders sind achtzehn farbig, darunter Gemälde von Altdorfer und Multscher, von Liebermann, Terborch, van Gogh und Marées, Murillo, Ingres und August Macke. Eine Frauenstatuette aus Tanagra und ein weiblicher Studienkopf von Leonardo, das Samaniden-Mausoleum in Buchara und das spätgotische Deckengewölbe der Annenkirche in Annaberg bestätigen die kontrastreiche Zusammenstellung. Die zeitgenössische Kunst ist mit einem Gemälde von Zyplakow, «Lenin bei den Bauern», und mit Arbeiten von Künst-

lern aus der DDR vertreten; erwähnt sei die Lithographie «Zeichnende Kinder» von Hans Theo Richter und das Ölgemälde «Winter in Mittelschweidn», das die durch ein pompejanisches Wandbild auf dem Titelblatt eingeleitete Kunstschaus abschließt. Die beim flüchtigen, ersten Durchblättern verwirrende Vielfalt erschließt sich beim Lesen der allgemeinverständlichen und aus zeitgemäßer Sicht geschriebenen Bildtexte als durchdachte und gut aufeinander abgestimmte Bildfolge. Leider signierten die Verlagsautoren nur mit den Anfangsbuchstaben. Die erzielte Geschlossenheit der Auswahl ist um so bemerkenswerter, weil sie zur Hälfte durch Künstlerjubiläen und Gedenktage bestimmt wird. (5,40 MDN)

Der im großen Format erstklassig ausgestattete «Künstlerkalender» des VEB Verlag der Kunst Dresden wirbt mit einer apart in Blau abgestimmten Marine von Raoul Dufy für eine Übersicht moderner Kunst. Das duftige Bild des französischen Malers aus dem Jahre 1925 ist zugleich das älteste Werk innerhalb der international ausgewählten Gegenwartskunst. Neun farbige und vier schwarz-weiße Wiedergaben von Gemälden und Grafiken bilden bei aller nationalen und stilistischen Verschiedenheit eine ausgewogene ästhetisches Bildensemble. Die Zusammenstellung und einführende Interpretation erfolgte durch Horst Jähner. (6,70 MDN)

Auch in diesem Jahr setzt der Verlag der Kunst seine verdienstvolle Kalenderreihe «Die großen Galerien» fort, diesmal mit Meisterwerken aus der Alten Pinakothek in München. Dem Charakter der bayrischen Staatsgalerie als einer «der bedeutendsten Sammlungen alter Gemälde in Europa», wie sie Autor Richard Hiepe im Vorwort nennt, wird der Kalender durch seine Auswahl von Werken so bekannter Künstler wie Dürer, Grünewald, Altendorfer, Tizian, Brueghel, Rubens, Goya und anderer gerecht. Vorbildlich ist die typographische Gestaltung durch Albert Kapr; indem er den umfangreichen Text unter die zwölf Farbtafeln setzt, gewinnt er Raum für die würdige Repräsentation der ausgesuchten Gemälde, die in den Münchner Farbaufnahmen den Museumston manchmal zu stark betonen. (7,80 MDN) Diesem Kalenderwerk schließt sich am vorteilhaftesten der neue «Ikonen-Kalender für das Jahr 1967» aus dem Union-Verlag, Berlin, an. Auch diesmal sind die hervorragenden Farbaufnahmen dem Ikonen-Band von Konrad Onasch entnommen; der Verfasser betreut auch die ikonographischen Notizen zu den sechzehn Tafeln. Der 1961 erstmals erschienene Band hat bei den Kunstfreunden eine Ikonen-Begeisterung entfacht, die in breiten

Kreisen ein vertieftes Verständnis für künstlerische Werte, malerischer wie grafischer Art, bewirken kann; diese kunstbildende Seite macht die schon traditionelle Kalenderfolge besonders anziehend. Die geschmackvolle Gesamtgestaltung durch Joachim Köbel, Halle, wird durch die hohe Druckqualität der Interdruck-Leipzig aufs beste unterstützt. (15,— MDN)

Was den Blumenbildliebhabern der Name Merian (1647–1717) bedeutet, sagen den Freunden bester Druckgestaltung die Namen Walter Schiller, H. F. Jütte und KG Niedersedlitz. Der Verlag der Kunst Dresden vereinte sie alle zu seiner kalendarischen Kabinett-Ausgabe der «Blumenbilder der Maria Sibylla Merian». Was typographische Meisterschaft in Gestaltung und Ausführung zu leisten vermag, wurde hier verwirklicht. (7,20 MDN)

Modernes Kunsthantwerk will «Harmonie von Farbe und Form» darbieten. Den anspruchsvollen Titel seines Kalenders sucht der Buchverlag Der Morgen, Berlin, mit mehr gängigen als bewährten Mitteln zu rechtfertigen. Man verzehne den kommerziellen Slang; aber nicht bloß die eingestreuten, noch dazu branchenfremden ganzseitigen Verlagswerbungen fordern Kritik heraus. Einiges hölzerne Kunstgewerbe wird zu aufwendig angeboten, anderes – Gläser und Schmuck namentlich – ertrinkt in brandig fetter Farbigkeit. Dem Ansehen und der gediegenen Leistung der Kunsthantwerker aus der Rhön, dem Thüringer Wald und dem Erzgebirge wäre mit einem weniger werbebetonten Kalender mehr gedient und der Preis von 5,25 MDN besser gerechtfertigt.

Für die alten und neuen Verehrer Pinsel-Heinrichs gab Herbert Sandberg im Auftrag der Berlin-Werbung bei VEB Bild und Heimat den Kalender «Heinrich Zille – Bilder vom alten Berlin» heraus. Mit neun farbfreudigen und fünf schwarz-düsteren Motiven des Meisters hat Sandberg ein soziales Panorama zusammengestellt und mit etwas Poesie und viel Prosa von Tucholsky, Weinert, Liebermann, Nagel, Kollwitz und Fučík zusätzliche Akzente geschaffen. Nicht bloß die Nachgeborenen gelangen dadurch zu einem besseren Verständnis des gehabten Milljös. Einführung und Bildunterschriften in russischer, englischer und französischer Übersetzung machen den Zille-Kalender auch für die Berlinbesucher aus aller Welt zu einem Souvenir. (4,20 MDN)

Neben den Wandkalendern seien noch drei in jeder Hinsicht unterschiedliche Postkartenkalender erwähnt. Eine ganze Kunstepoche erfaßt in zwölf farbigen Postkarten der Tischkalender von E. A. Seemann, Leipzig, «Rembrandt und seine Zeit». Die Bildausschnitte

holländischer Porträts-, Interieur-, Genre-, Stillleben- und Landschaftsmalerei sind vorzüglich ausgewählt und gleichwertig gedruckt worden, ob es sich dabei um das Inkarnat eines Frauenakts von Rubens oder um die atmosphärische Stimmung einer Landschaft von Ruisdael handelt. Biographische Daten ergänzen die kleine, aber erlesene Kunstdokumentation. (2,80 MDN)

Das bei früherem Anlaß dem Kunstverlag Hans C. Schmiedicke (VOB), Markkleeberg-Leipzig, gespendete Lob kann der diesjährige Bildkartenkalender «Deutsche Baukunst von der Renaissance bis zur Gegenwart» nicht für sich in Anspruch nehmen. Die Reihe der dreizehn Tiefdruckkarten beginnt etwas unüberlegt mit der Stiftskirche Melk, einer «der bedeutendsten Schöpfungen des österreichischen Barock», wie der Text zutreffend feststellt. An anderer Stelle werden zwar die Kriegszerstörungen am Ott-Heinrich-Bau des Heidelberg-Schlosses aus dem 17. Jahrhundert vermerkt, jedoch mit keinem Wort die uns näher angehenden Bombentreffer am Schinkel-Schauspielhaus in Berlin und an der Semper-Oper in Dresden. Vom «Haus des Lehrers» in Berlin wird wohl der Erbauer Hermann Henselmann erwähnt, nicht aber der Maler des umlaufenden «Bildfrieses», Walter Womacka. (2,20 MDN)

Für Eulenspiegels Postkartenblock «Prosit Neujahr 1967!» suchte Änne Gabrisch zwischen Berlin und Warschau, Paris und Prag die zeichnende Humorprominenz aus, sie ließ dabei – des Witzes wegen – auch einige Humorkonfektionäre passieren. Unterschrift und «Gag» ersetzen heute in der Humorpublizistik immer häufiger das zeichnerische Können; die dem Kalender eingestreuten Klassiker Busch, Zille und Ast beweisen jedoch, daß mit der zeichnerischen Qualität Unersetzbares verloren geht. Spaßvögel finden auf sechzig Karten jedenfalls reichlich Gelegenheit, im Bekanntenkreis postalisch wirksam zu werden. (4,20 MDN)

Die schwierige Aufgabe, alljährlich Neues und Gutes zu bieten – und 1967 heißt das vor der VI. «Dresdner!» –, ist in den meisten der uns vorliegenden Kunstdkalender mit viel Geschick und gestalterischem Geschick gelöst worden. Der Kalender, der die bewegenden Ereignisse unserer Zeit im Jahresgedenk, beispielsweise den 50. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution, vielseitiger und künstlerisch eindrucksstark widerspiegelt, liegt der Redaktion leider nicht vor. Wir würden ihn gern auch noch nachträglich würdigen.

Bernhard Nowak

## Die Schatzkammern von Esztergom

M. Boskovits, M. Mojzer, A. Musci: Das Christliche Museum von Esztergom (Gran). Einleitung und Bearbeitung der deutschen Ausgabe: E. Schindel. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest o. J. (1965). 200 S. mit 81 Farbtaf. und 152 Schwarz-weiß-Abb., Format 34 × 25 cm.

Esztergom mit dem ehemaligen österreichischen Namen Gran, der alte Sitz der Könige und Fürsterzbischöfe von Ungarn, besitzt als eine der ältesten Städte des Landes reiche Sammlungen kirchlicher Kunst. Lebendig spiegelt sich in ihnen die wechselvolle Geschichte dieser Residenz, die bereits im 12. Jahrhundert urkundlich bezeugt ist (romanische Reste des königlichen Palastes und der Burgkapelle wurden 1935 freigelegt), in der Barbarossa 1189 mit fürstlichem Prunk empfangen, die aber schon 1242 durch die Tataren zerstört wurde. Die zweite Periode baukünstlerischer Prachtentfaltung, die im Zeichen der Früh- und Hochrenaissance stand, beendete 1543 der Einfall der Osmanen. Erst 1820 wurde der Bischofssitz wieder nach Esztergom verlegt. Nun begann die dritte Etappe imposanter Bautätigkeit, deren Zeuge vor allem das riesige Ausmaß der spätklassizistischen, dem Petersdom in Rom nachgebauten Basilika ist, die sich noch heute – von allen Kriegshandlungen unversehrt – auf dem Festungsberg hoch über der Donau erhebt. Eingeweiht wurde dieser größte Sakralbau Ungarns unter ihrem letzten Bauherrn, dem Fürstprimas und Kardinalerzbischof Janósz Simor, einem der hervorragenden Kunstmäzene des 19. Jahrhunderts. Seiner Tatkräftigkeit und Begeisterung für ästhetische Belange ist nicht nur der planmäßige Ausbau und die zum Teil bis heute beibehaltene Ordnung der erzbischöflichen Schatzkammer und Bibliothek zu danken, sondern auch die Gründung eines Museums, dessen Grundstock – seine eigene Sammlung als Bischof von Györ – er durch kluge Ankäufe zielstrebig zu erweitern verstand. Er gab der privaten Bildersammlung in den siebziger Jahren den offiziellen Namen «Christliches Museum», der aber weniger streng thematisch als vielmehr historisch zu verstehen ist (die Galerie nennt auch einige Gemälde mit höfischen und bürgerlich-weltlichen Darstellungen ihr eigen), d. h. etwa im Sinne des Begriffs «Bildwerke der christlichen Epochen», mit dem Bode ungefähr gleichzeitig die von ihm neugebildete Skulpturenab-

teilung der Berliner Museen bezeichnet hatte. Wenn sich die Esztergomer Galerie in der Qualität und der Zahl ihrer Werke auch nicht mit den berühmten Kunstsammlungen Europas messen kann, da sie ja wesentlich auf die private Liebhaberei eines einzelnen zurückgeht, so ist doch erstaunlich, was beharrlicher Sammeleifer hier an kostbaren Gemälden aus dem Mittelalter und der Neuzeit zusammentrug. Neben der Nationalgalerie und dem Museum der bildenden Künste im nahegelegenen Budapest hat Esztergom die wichtigste und reizvollste öffentliche Kunstsammlung Ungarns. Vergangene und gegenwärtige Kunst gehörte zu den Interessengebieten Simors. Mit diplomatischem Geschick erwarb er nicht nur wertvolle Teile des Bertinelli-Nachlasses in Rom mit Italienern des 14. bis 16. Jahrhunderts oder Werke aus der Sammlung des Kölner Gelehrten Alexander Schnütgen, sondern bewies auch beim Ankauf zeitgenössischer Malerei des Wiener Biedermeyer oder der Düsseldorfer Spätnazarener eine glückliche Hand. Seine Nachfolger im Amt, die sich für Kunst wenig interessierten, vernachlässigten freilich die Betreuung dieser Einrichtung vielfach, so daß sich der Zustand mancher Werke bedenklich verschlechterte. Erst seit 1954 verfügt Esztergom über eine eigene, von den staatlichen Kulturinstitutionen eingerichtete Restaurierungs werkstatt sowie über ausgebildete Fachkräfte, die ebenfalls staatliche Angestellte sind und das Museum, das in kirchlichem Eigentum verblieb, gemeinsam mit der Geistlichkeit verwalten.

Beruht die Eigenart der Esztergomer Galerie seit ihren Anfängen auf der Konzeption Simors, so erhielt sie durch die Übernahme der Sammlung Ipolyi (1920) wichtige neue Akzente. Ipolyi, Kanonikus von Eger, war der zweite namhafte ungarische Sammler des 19. Jahrhunderts für alte Kunst. Mit Simor befreundet und teilweise mit ihm wetteifern, standen ihm zwar weniger Mittel zu Gebote, aber er setzte dem schnellen Zugreifen des jüngeren Simor schärfere Umsicht, bedächtigeres Abwagen und eine sorgfältige kunsthistorische Bildung entgegen, konzentrierte sich z. B. auf das Trecento und Quattrocento, während Simor das 16. Jahrhundert bevorzugte, und sammelte vor allem auch Plastik, die Simor nicht viel bedeutete. So stehen Ipolyis Erwerbungen in ihrem

Rang denen Simors nicht nach. Seine besten Einzelstücke stammen aus den Auktionen der Wiener Lemann- und der bekannten Kölner Ramboux-Sammlung. Um aus jedem Esztergom vertretenen Sammlungsgebiet wenigstens einige Stücke zu nennen, sei auf die ergreifenden Gemälde von Andrea di Bartolo, Pietro Giovanni D'Ambrogio und Giovanni di Paolo verwiesen sowie auf die Charakterdarstellungen dreier Heiliger von Carlo Crivelli (aus der Predella eines Altars in der Mailänder Brera). Aus der Reihe der ungarischen Meister wären die Tafeln von Thomas de Coloswar und dem bedeutenden Monogrammist M S aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu erwähnen, von den altdeutschen das Bild der «Trauernden Frauen am Grabe» des spätgotischen Augsburger «Meisters von 1477». Jan de Cockphantasievolle «Versuchung des hl. Antonius» zählt zu den wenigen Beispielen niederländischer Malerei, die sich in Esztergom befinden. Auch eine kleine Auswahl Plastiken und Gobelins ist in der vorliegenden Publikation abgebildet; die zahlreich vorhandenen Exponate des 19. Jahrhunderts wurden dagegen nicht berücksichtigt. Der Verlag hat dem Buch eine musterhafte Ausstattung gegeben. In den Einband wurde die Nachbildung einer alten Bronzeplakette eingelassen, und der Druck der 81 eingeklebten, ganzseitigen Farbtafeln ist ohne jeden Makel. Der Bildband hat sich zum Ziel gesetzt, den Leser mit den bedeutendsten Werken des Museums bekannt zu machen, das außerhalb Ungarns nahezu unbekannt ist. Der Band will Freude an der Betrachtung guter Kunst wecken, wissenschaftliche Probleme kommen nicht zur Sprache. Es hätte freilich dem harmonischen Eindruck des Ganzen nicht geschadet, wenn dem knappen und im allgemeinen exakten und instruktiven Kommentartext neben den Bildern jeweils auch einige Literaturhinweise angefügt worden wären, um die komplizierten Fragen mancher Zuschreibung wenigstens anzudeuten. So verweisen die Verfasser nur pauschal auf ihren kritischen Museumskatalog (Budapest 1964), der dem Rezensenten nicht vorlag. Trotzdem bereitet der Band insgesamt nicht nur Vergnügen, sondern bringt auch dem fachlich Interessierten Gewinn und bereichert ihn um manche unvermutete Entdeckung.

Elmar Jansen



### Otto-Dix-Nachlese

Otto Dix · Selbstbildnis · Holzschnitt · 1962  
21×14,5 cm  
(Museum der Bildenden Künste Leipzig)

«Du wirst nie ein Maler, du bleibst ein Schmierer», sagte der Geraer Dekorationsmaler Carl Senff zwischen 1905 und 1909 des öfteren zu seinem Lehrling Otto Dix, der hingegen im Rückblick auf seine Kindheit behauptet: «Malen konnte ich eigentlich ohne Vorbilder schon immer, aber natürlich verdankte ich meinem alten Lehrer Schunke viel, das mich zur gestalterischen Freiheit führte.» Das war zwischen 1897 und 1905 in der Schule zu Gera-Untermhaus, wo Dix bei Ausstellungen der besten Schülerzeichnungen stets den ersten Platz errang. Malen und malen ist eben zweierlei. Diese biographischen Einzelheiten lesen wir in dem von den Städtischen Museen Gera herausgegebenen Katalog «Professor Otto Dix zu seinem 75. Geburtstag anlässlich der Verleihung des Ehrenbürgerrechtes seiner Geburtsstadt Gera». Die wertvolle kleine Schrift enthält Erinnerungen des berühmten Geraers, geschmückt mit

einem Familienfoto von 1902 und einer Abbildung seines Geburtshauses Mohrenplatz 4, im Schatten der alten Untermhäuser Kirche. Die «Chronologische Übersicht» mit vielen – vermutlich von Dix überprüften – Details, die man so genau noch nicht kannte, ist ein brauchbarer Beitrag zur Forschung. Die Dix-Ausstellung in Gera (6. 11. bis 4. 12. 1966) zeigte 70 Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen, Lithographien usw., darunter frühe Werke aus Familien- und sonstigem Privatbesitz. Einen lobenden Hinweis verdient auch der gut gedruckte und geschmackvoll ausgestattete Katalog der Dix-Grafik-Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (27. 11. 1966 bis 14. 2. 1967). In Prof. Max Seydewitz' Vorwort ist eine naheliegende Frage aufgeworfen, die in Werner Schmidts Beitrag «Otto Dix und Dresden» gründlich und materialreich behandelt wird. Schmidt gibt eine wohl lückenlose Information über die

Dresdner architektonischen Motive und die Dresdner Persönlichkeiten, die in Dix' Werk erscheinen, über sein Verhältnis zur barocken und romantischen Kunst der Elbestadt, über die in ihrer Entwicklung von ihm beeinflussten Dresdner Künstler und über die Dresdner Dix-Sammler der zwanziger Jahre. Das Verzeichnis der 207 ausgestellten Blätter ist von Gertraude Lipppold sorgfältig bearbeitet. Man sah im Albertinum u.a. Lithographien aus der jüngsten Zeit und seltene frühe Holzschnitte. Unter den 18 Reproduktionen sind einige, die unsere Dix-Kenntnis bereichern. (Warum Dix nach der durch Schmidt vorgenommenen Einordnung seines Schaffens in einen Traditionszusammenhang im Beitrag von Wolfgang Winter fälschlich der «radikalen Ablehnung allen überlieferten Formengutes» geziichtet wird, ist unergründlich.)

Heinz Lüdecke

## Das Bauhaus 1919-1933

Lothar Lang: Das Bauhaus 1919-1933. Idee und Wirklichkeit. Zentralinstitut für Formgestaltung Berlin 1965. Studienreihe angewandte Kunst, Neuzeit 2, 252 S., 87 Abb., 7,80 MDN.

Die wesentlichen Leistungen des Bauhauses haben in den Impulsen gelegen, die es dem neuen Bauen vermittelten konnte und die sich bis in die gegenwärtigen Schöpfungen der Architektur und in industrielle Baumethoden auswirken, ja, deren Grundelemente sind. Ebenso ist sehr vieles von dem, was wir heute an schönen und praktischen Gegenständen der industriellen Fertigung in den Händen haben, kaum ohne die beispielgebend gewordene Pionierarbeit des Bauhauses denkbar. Es war eine Institution, in der sichtbar wurde, wie sich künstlerische und volkswirtschaftliche Gesichtspunkte verzahnen. Es hat gelehrt, wie die Kunst, durch Einflußnahme auf bestimmte Sphären der Produktion, zu einer Produktivkraft werden kann. Lehrmethoden und Formbewußtsein des Bauhauses haben sich durch seine zahlreichen Schüler in der ganzen Welt durchgesetzt und sind entsprechend den Anforderungen des industriellen und gesellschaftlichen Fortschritts weiter entwickelt worden. Wenn heute eine sozialistische Hochschule, wie etwa die für industrielle Formgestaltung in Halle, ihre Arbeit unmittelbar in die industrielle Serienproduktion zweckvoller und formschöner Gebrauchsgegenstände einfließen lassen kann, so finden in dieser Tatsache die Ideen der Schöpfer des Bauhauses ihre großzügige Erfüllung.

Während in der kapitalistischen Welt bald nach dem zweiten Weltkrieg die Kunsthistorik und Publizistik versuchte, das Bauhaus, nach einem Wort von Moldonado, in eine «Reliquie» zu verwandeln, begann in der marxistischen Literatur die ernsthafte Beschäftigung mit dem beispielhaften Institut und seiner Gesinnung recht spät. 1957 unternahm Máté Major im 2. Band seiner Architekturgeschichte einen Vorstoß in Richtung auf eine gerechte Einordnung des Bauhauses in das marxistische Weltbild. In dem es zur Zeit seines Wirkens und Kämpfens bereits einmal einen festen Platz besessen hatte. Lothar Lang erwähnt dankenswerterweise auch die Bemü-

hung des Rezensenten, durch das 1959 erschienene Buch «Wir und die Kunst» das Bauhaus nach objektiven Maßstäben in die neuere Kunstgeschichte einzuordnen. 1963 wurden wir mit der Würdigung des Bauhauserbes durch den sowjetischen Wissenschaftler L. Pažitnov bekannt. Walter Gropius hat für diese Schrift Worte der Anerkennung gefunden.

Dennoch fehlt bis heute eine umfassende kritische Untersuchung der Geschichte und des Wirkens des Bauhauses in Weimar, Dessau und Berlin aus marxistischer Sicht. Lothar Lang, dessen Buch «Das Bauhaus 1919-1933. Idee und Wirklichkeit» hierzu wichtige Ansatzpunkte bietet, hat eine solche Aufgabe noch nicht übernehmen wollen. Er schränkt in einer Vorbemerkung Absicht und Aussagemöglichkeit seines Buches dahingehend ein, daß er lediglich Antworten geben wollte auf die Fragen: «Was bedeutet uns das Bauhaus heute? Welche Spuren hat es in der Geschichte hinterlassen? Wo ist seine Größe, wo seine Grenze?». Aber allein die Beantwortung dieser Fragen, vom Stand der bisher vorliegenden Forschung aus, ist verdienstvoll. Der Autor hat damit mehr geleistet, als er anzustreben vorgibt. Lothar Lang schildert die Stellung des Bauhauses «zwischen Idee und Wirklichkeit», betont seinen Zusammenhang mit der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1918, er behandelt das künstlerisch-praktische Programm des Bauhauses, seine Ästhetik, sein pädagogisches System, seine Arbeitsgebiete, schreibt über die Gegner und den Untergang der Institution und schlußfolgert aus seiner Untersuchung Thesen zur kunsthistorischen Stellung des Bauhauses, die wichtige Ansatzpunkte für weitere Diskussionen und bereits das Programm für die mögliche Richtung nachfolgender Untersuchungen enthalten.

Obwohl sich der Autor im wesentlichen auf das von Wingler veröffentlichte Quellenmaterial stützt und diesem nur wenig Neues hinzufügt, präzisiert er die auf Grund dieses Materials mögliche Aussage. Durch Langs Interpretation erst rücken die erschlossenen Quellen in einen objektiven historischen Zusammenhang. Lang begeht auch nicht den Fehler, die Verbindungen der Bauhauskünstler zum

revolutionären Proletariat überzubetonen. Er berichtet von der Inspiration, die Gropius durch die Novemberrevolution erfuhr, weist auf die Solidaritätsaktionen der Bauhauskünstler für das kämpfende Proletariat hin, aber er legt zugleich dar, daß das Bauhaus keine sozialistische, sondern eine bürgerlich-progressiven Institution war. Einzelne Künstler, wie Moholy-Nagy, werden durch Äußerungen, welche die bürgerliche Wissenschaft verständlicherweise unterdrückte, in die Nähe der revolutionären Ideen der Zeit gerückt.

Nicht weniger wichtig erscheinen mir Langs Bemerkungen zu den Theorien Kandinskys, mit denen er sich stellenweise in Widerspruch zur Abhandlung Korns über diesen Künstler setzt. Lang behandelt die Gemeinsamkeit in Kandinskys und Klees Formenlehre und kommt zu dem Schluß: «Trotz aller Kritik, die wir gegen Kandinskys und Klees ... Formenlehre vorbringen könnten: bei einer Neubestimmung grundlegender bildkünstlerischer Gestaltungsbegriffe, bei der Präzisierung einer wissenschaftlichen Formenlehre ... werden wir nicht umhin können, die Einsichten dieser beiden Künstler kritisch zu überprüfen. Wir werden dann viele wertvolle rationale Elemente finden, die, ihres subjektiv-idealistischen Gewandes entkleidet, als dialektische Negation aufgehoben zu werden verdienen, und es ist durchaus möglich, daß wir dann Kandinsky und Klee als Pioniere einer solchen Formenlehre betrachten werden... Kritisches Überwinden der Kunstpädagogik Kandinskys und Klees kann deshalb nur heißen, ihre Form-Grammatik überprüfen, alles Spekulative beseitigen, das Richtigste übernehmen und einführen in die Grammatik der bildenden Kunst, die auszuarbeiten dringend erforderlich ist, um unser bildkünstlerisches Schaffen auf jene solide Grundlage zu stellen, die wissenschaftlich begründete Kunsturteile erlauben wird.» Hier allerdings ist auch der Ansatzpunkt für eine Kritik an Lothar Langs Buch. Wir wissen, und er selbst schreibt es, daß die zeitweilige Nichtanerkennung des Bauhauses und seiner Leistungen in Theorie und Praxis der sozialistischen Kunst im wesentlichen auf den Beitrag zurückzufüh-



Lore Plietzsch · Bildhauerzeichnung · 1965

ren ist, den Formmeister des Bauhauses zur Entwicklung der abstrakten Malerei leisteten. Es ist durchaus richtig, sich dagegen zu wenden, als habe es auf diesem Gebiet einen Bauhausstil gegeben. Lang betont zu Recht: «Es gibt eben keine Bauhaußschule in der Malerei.» Aber nicht weniger ist es eine Tatsache, daß durch seine Berührung mit dem Konstruktivismus einerseits, zugleich durch die Persönlichkeiten der an ihm wirkenden Formmeister andererseits, das Bauhaus zu einem Umschlagplatz der neuesten künstlerischen Ideen des Spätburgertums wurde. Während in der gesamten Arbeit des Bauhauses der Konstruktivismus in eine Lehre von der Zweckmäßigkeit der Form, ihrer Funktionstüchtigkeit und der Schaubarkeit ihrer technischen Bedingungen, also auf eine innige Verbindung mit der Technik, hinauslief und hierdurch imponierende Lösun-

gen auf verschiedenen Gebieten entstehen konnten, führte dieser Einfluß im individuellen und von einer meßbaren Gebrauchsfunktion isolierten bildkünstlerischen Schaffen zu wesentlich subjektivistischen Auslegungen des Funktionierens von Formen an sich. Hier zeigte sich in aller Deutlichkeit, wie sehr sich die antiakademische Revolutionierung auf dem Boden einer bürgerlich-individualistischen Denkweise vollzog. Versuche, die Bauhauskunst konsequent den Bedürfnissen des Volkes anzupassen, wie sie Hannes Meyer unternahm, scheiterten nicht allein an der Unmöglichkeit, sie in einer kapitalistischen Umwelt zu verwirklichen, sondern auch am Individualismus jener Formmeister, die die hauptsächlichen Exponenten des künstlerischen Subjektivismus waren, voran Kandinsky. Aus diesem Grunde hätte das Spannungsverhältnis zwischen Kunstform und Gebrauchs-

form, wie es am Bauhaus existierte, eines gründlicheren Eingehens bedurft. Langs Darstellung der Grafik und Malerei am Bauhaus, lediglich als Schilderung eines Arbeitsgebietes unter anderen, ist aus dem erwähnten Grunde unzureichend, ist auch deshalb unzureichend, weil hier nach wie vor eine Kernfrage offen geblieben ist, nämlich die nach unserem Verhältnis zur abstrakten Malerei, Grafik und Plastik. Das Bauhaus hat unzweifelhaft in der Geschichte dieser dominierenden Richtung der spätburgertümlichen Kunst einen festen Platz. Die Auseinandersetzung damit läßt sich nicht auf die auch von uns als richtig anerkannten Feststellungen zur Formenlehre Kandinskys und Klees beschränken, sondern muß, stärker als geschehen, die künstlerische Praxis der als Maler tätigen Bauhausmeister mit in eine kritische Analyse einbeziehen.

Einige Stellen in Langs verdienstvollem Buch können zu Mißverständnissen Anlaß geben, so auf Seite 52, wo vom ästhetischen Verhältnis der Bauhauskünstler zur Wirklichkeit gesprochen wird, und der Autor schreibt: «Die Bauhausmeister bekannten sich zur Widerspiegelungsfunktion der Kunst.» Nun verbindet sich aber seit Lenin mit diesem Begriff eine sehr präzise wissenschaftliche Aussage, die in ihrem Wert auch durch sträfliche Vereinfachungen in der Auslegung während vergangener Jahre keineswegs gemindert worden ist. Ohne Zweifel deckt sich die Widerspiegelfunktion im Sinne der Bauhauskünstler nicht mit der von Lenin und von uns gemeinten. Der subjektive Charakter der Aussage jener Künstler wird durch den oben zitierten Satz weitgehend verwischt.

Insgesamt handelt es sich um ein notwendiges und aufschlußreiches Buch, dessen Wert und Aktualität durch den Mut zur Polemik, etwa in der Auseinandersetzung mit den Auffassungen Letschs einerseits und Haftmanns andererseits, nur noch erhöht wird. Auch in den Abbildungsteil ist einiges hineingenommen worden, was bisher wenig publiziert wurde und dem Bild, das die bürgerliche Kunsthistorie vom Bauhaus zu schaffen versucht, die notwendigen Korrekturen setzt. Das trifft z. B. auf die abgebildeten Arbeiten El Lissitzkys für den Sowjet-Pavillon auf der Pressa 1928 in Köln zu. Es ist sehr zu bedauern, daß Langs Schrift, die in einer Studienreihe des Zentralinstituts für Formgestaltung erschien, nicht die gleiche Verbreitung findet wie jedes normal verlegte Buch. Hier handelt es sich um ein Thema, das so recht in die gut eingeführte Fundus-Bücherei des Dresdner Verlags der Kunst passen würde.

Wolfgang Hött

## Aus aller Welt

**Alma-Ata** Auf einen unterirdischen Tempel stießen Geologen auf der Halbinsel Mangyschlak an den Ufern des Kaspischen Meeres. Der Tempel – ein komplizierter architektonischer Bau in Kreuzform – ist in festen Kalkstein gehauen. Der zentrale Saal des Tempels ist überdacht von einem kugelförmigen Gewölbe auf vier massiven Säulen. Das Tageslicht fällt durch eine runde Öffnung in der Decke. In den Wänden der beiden Seitensäle befinden sich Kammern und Nischen. Überraschenderweise befinden sich an den Wänden der Säle Tierdarstellungen, obwohl einem Gebot der moscheedanischen Religion zufolge Abbildungen von Lebewesen nicht gestattet waren. Wissenschaftler nehmen an, daß der Tempel bereits in der vorislamischen Zeit errichtet wurde.

**Belgrad** Im Belgrader Nationalmuseum wurde eine umfangreiche Van-Gogh-Ausstellung gezeigt. Die Kunstwerke stellten niederländische Museen leihweise zur Verfügung.

**Budapest** An der V. Ungarischen Plakatausstellung in der Budapester Kunsthalle beteiligten sich 110 Künstler mit rund 950 Arbeiten. Zu sehen waren politische Plakate, Wirtschaftsplakate, Ausstellungs- und Veranstaltungsplakate, Film- und Theaterplakate sowie Plakate der Produktionspropaganda.

Kürzlich brachte die ungarische Post eine Briefmarkenserie «Werke ungarischer Maler» heraus. Darunter befinden sich Werke von Miklós Barabás, Gyula Benczúr, Mihály Munkácsy und Pal Szinyei Merse.

**Bukarest** Im Dezember 1966 fand in Bukarest eine Biennale der Maler und Bildhauer statt. Von 1500 eingereichten Arbeiten wurden 300 für die Ausstellung ausgewählt.

**Daressalam** Tansanias größte und älteste Sammlung an Metallgegenständen wird gegenwärtig im Nationalmuseum in Daressalam restauriert. Es handelt sich dabei um über 100 Jahre alte Insignien der Könige von Karagwe, einem ehemaligen Rinderherdenkönigreich im Nordwesten Tanganikas. Die Sammlung enthält u.a. Kupfertrommeln, eiserne Speere und sieben schmiedeeiserne Spielzeugkühe. Die Insignien der 1936 entthronnten Königsdynastie befanden sich im Geisterhaus des verlassenen Königshofes und waren nach einem Brand jahrelang den Witterungseinflüssen ausgesetzt.

**Kobystan** Ein Museum im Freien – Felsbilder, Tierdarstellungen, Gefäße, Boote, Szenen aus dem Alltagsleben, Jagd- und Tanzszenen – entdeckten Wissenschaftler am Südostrand des Kaukasus in Kobystan (Aserbaidschan).

dshan). Untersuchungen ergaben, daß das älteste Höhlenbild vor mehreren Jahrtausenden geschaffen wurde, die neueren stammen aus dem Mittelalter.

**Leningrad** Rund hundert Gemälde, Grafiken und Plastiken junger Künstler der DDR wurden in der Leningrader Ermitage zur Schau gestellt.

**London** Nach langen Vorarbeiten sind im Victoria and Albert Museum fünf Säle mit der wertvollen Sammlung von Renaissance-Skulpturen wiedereröffnet worden. Zu sehen sind u.a. Plastiken von Donatello, Luca della Robbia, Settignano, Rossellino und Bronzestatuen aus der Frührenaissance.

**Mexiko-Stadt** Zum 80. Geburtstag des vor neun Jahren verstorbenen mexikanischen Malers, Architekten und Schriftstellers Diego Rivera wurden in Mexiko Ausstellungen mit Werken des Künstlers und zahlreiche Gedenkveranstaltungen durchgeführt.

**Moskau** Die 7. Ausstellung junger Moskauer Künstler vereinigte 800 Arbeiten, die von jungen Bildhauern, Malern und Grafikern während der letzten drei bis vier Jahre geschaffen wurden. Vielen Künstlern hatte der sowjetische Künstlerverband Reisen nach Sibirien, in den hohen Norden, nach Mittelasien und in den Kaukasus ermöglicht. Deshalb enthielt die Ausstellung neben Bildern mit Motiven aus der Hauptstadt und seiner Umgebung auch viele Arbeiten mit Motiven aus den nördlichen und östlichen Gebieten des Landes. Die besten Arbeiten dieser Ausstellung sollen auf der Unionsausstellung junger Künstler gezeigt werden.

Zu dem Programm des alljährlich im Winter stattfindenden Festivals «Russischer Winter» gehörten eine Ausstellung von Meisterwerken der Ikonenmalerei in der Moskauer Tretjakow-Galerie sowie eine umfassende Ausstellung mit 200 Zeichnungen und Keramik von Pablo Picasso im Puschkin-Museum. Die Zeichnungen stammen aus sowjetischen Museen und Privatsammlungen, aus dem Besitz des Künstlers selbst sowie aus dem Bestand des Louis-Leiris-Museums in Südfrankreich.

Bei der Durchsicht des Reservefonds der Moskauer Gorki-Bibliothek wurde ein Stoß Plakate aus der Zeit des Bürgerkrieges entdeckt. Es handelt sich um Plakate, die völlig unbekannt waren. Sie stammen aus Moskau, Petrograd, Kiew, Saratow, Archangelsk und anderen Städten des damaligen Sowjetrußlands. Sie rufen zum Kampf gegen die Interventen und Weiße Garisten auf, sie fordern auf zur schnellen Wiederherstellung der Eisenbahnverbindungen, appellieren an die Solidarität im Kampf gegen Hunger, zur Hilfe für obdachlose Kinder usw. Viele der Plakate beeindrucken durch kühne

künstlerische Gestaltung. Es ist vorgesehen, zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution diese Plakate in den Räumen der Bibliothek auszustellen.

**Stockholm** Eine Ausstellung mit hundert Meisterblättern aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die zu den Beständen des Dresdner Kupferstichkabinetts gehören, war im Nationalmuseum von Stockholm zu sehen. Die Auswahl vereinigte Kupferstiche und Holzschnitte berühmter deutscher Meister wie Hans Baldung Grien, Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Dürer, Hans Holbein d. J. und Hans Sebald Lautensack sowie anonymen Grafikern der Renaissance. Die Ausstellung, die zuvor in mehreren anderen Städten Schwedens gezeigt wurde, kam durch Vereinbarung zwischen dem Ministerium für Kultur der DDR, der Leitung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Schwedischen Reichsverband zustande.

**Taschkent** In Taschkent soll ein Denkmal als Monument der Tapferkeit errichtet werden, um die Einwohner der Stadt zu ehren, die sich während des Erdbebens im vergangenen Jahr durch ihren selbstlosen Einsatz ausgezeichnet haben.

**Zürich** «Historische Schätze der Sowjetunion» ist der Titel einer Ausstellung im Zürcher Kunsthause. Viele sowjetische Museen, darunter die Ermitage, das Russische Museum, das Moskauer Historische Museum, die Museen Aserbaidschans, Armeniens, der Ukraine und der baltischen Länder entzogen rund 2000 ihrer wertvollsten Exponate in die Schweiz.

## Ausstellungen und Nachrichten aus der DDR

**Berlin** Wichtige Ausstellungsvorhaben des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands in Berlin 1967 sind eine Ausstellung unter dem Motto «Mein bestes Werk zum Parteitag», anlässlich des VII. Parteitages der SED, die Intergrafik 67, die Ostsee-Biennale und eine zum 50. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution zusammengestellte Grafikschau, welche – im Austausch mit einer Ausstellung junger sowjetischer Künstler – im Herbst in der Sowjetunion veranstaltet werden soll. Höhepunkt der Ausstellungen 1967 wird die VI. Deutsche Kunstausstellung sein. Sie wird am 1. Oktober im Dresdner Albertinum eröffnet.

Die Mitglieder der Sektion Bildende Kunst der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin haben beschlossen, ab 1967 jährlich in einer mehrmonatigen Ausstellung als «Sommergalerie» ihre Neuschöpfungen vorzustellen. Zum 100. Geburtstag von Käthe Kollwitz (8. Juli) ist vorgesehen, gemein-

sam mit der Akademie der Künste der UdSSR die große Künstlerin in einer Feststaltung zu ehren. Ferner wird eine Ausstellung «Käthe Kollwitz und ihre Zeitgenossen» vorbereitet, die in der UdSSR und in der DDR durchgeführt wird. Über die Ergebnisse der Arbeit mit den Meisterschülern der Sektion Bildende Kunst wird eine umfassende Ausstellung zum VII. Parteitag der SED Rechenschaft geben.

Kürzlich veranstaltete die Deutsche Akademie der Künste zu Berlin eine Ausstellung mit Arbeiten von Tadeusz Kulisiewicz. Sie enthielt 130 Grafiken, u. a. Zeichnungen zu den Zyklen «Indien» (1956), «Mexiko» (1957 bis 1959), «Venezianische Lagune» (1958 bis 1961), «Szlembark» (1962) und «Brasilien» (1963).

Auf Beschuß des Ministerrats der DDR gibt die Deutsche Notenbank Gedenkmünzen zu je 20 und 10 MDN heraus, um damit Persönlichkeiten auszuzeichnen, die wertvolle Beiträge für die Weltkultur und den Humanismus geleistet haben. Diese Münzen sind als gesetzliche Zahlungsmittel gültig. Die Gedenkmünze zu 20 MDN wurde zu Ehren von Gottfried Wilhelm Leibniz geprägt, der als Lehrter auf den Gebieten der Philosophie, Mathematik und Physik tätig war und dessen Todestag sich in diesem Jahr zum 250. Male jährt. Die Münze zu 10 MDN ist Karl Friedrich Schinkel, dem bedeutendsten Baumeister des Klassizismus in Deutschland, anlässlich seines 125. Todestages gewidmet. Die Gedenkmünzen bestehen aus einer Legierung von 800 Teilen Silber und 200 Teilen Zink und haben einen Durchmesser von 33 mm (20 MDN) und 31 mm (10 MDN). Ihr Gewicht beträgt 20,9 bzw. 17,0 g.

**Dresden** Rund 2,7 Millionen Kunstreunde aus aller Welt besuchten im Jahre 1966 die Kunstschatze in den einzelnen Museen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Eine besonders hohe Besucherzahl hatte die Galerie Neue Meister im Albertinum. Sie zählte mit mehr als einer halben Million Gästen zu den meistbesuchten Galerien Europas. Gegenwärtig richtet die Direktion des Albertinums ihr Hauptaugenmerk auf die Erweiterung der Bestände an Werken der realistischen Kunst Rußlands und der Sowjetunion sowie anderer sozialistischer Länder, um den Besuchern einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der bildenden Kunst in diesen Ländern vermitteln zu können. In der Galerie Alte Meister wird zur Zeit eine in internationaler Gemeinschaftsarbeit entstehende Ausstellung über venezianische Malerei vorbereitet. Die Gemäldegalerie – berühmt vor allem wegen ihrer wertvollen Bilder aus der italienischen Renaissance – arbeitet dabei mit dem Natio-

nalmuseum Warschau und der Nationalgalerie in Budapest zusammen. Eventuell werden sich auch noch andere große Museen des Auslands an dieser Ausstellung beteiligen. Bereits vor mehreren Jahren war von der Dresdner Galerie gemeinsam mit dem Nationalmuseum Warschau eine Ausstellung über das Werk Bernardo Bellottos, genannt Canaletto, zusammengestellt worden, die große internationale Beachtung gefunden hat. Neu erforschte Zeichnungen des Dresdner Kupferstich-Kabinets waren bis zum 4. März im Kupferstich-Kabinett zu sehen.

**Erfurt** Das Angermuseum Erfurt zeigte in einer Sonderausstellung Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Wolfgang Taubert.

Für Restaurierungsarbeiten an historischen Bauten in den Bezirken Erfurt, Gera und Suhl wurden im vergangenen Jahr 870 000 MDN aus staatlichen Fonds zur Verfügung gestellt.

**Forst** «Freizeit an der Friedensgrenze» ist das Thema einer 14 Meter langen und über 2 Meter hohen Keramik-Reliefwand, die Jürgen von Woyski gegenwärtig für den Forster Rosengarten gestaltet.

**Görlitz** Die Städtischen Kunstsammlungen Görlitz eröffnen am 24. März im Kaisertrutz eine Ausstellung mit Gemälden und Farbradierungen von Jutta Damme und am 12. März im Grafischen Kabinett eine Ausstellung mit Grafik und Illustrationen von Max Schwimmer.

**Greifswald** Christa Sammler stellt im März und April in der «Kleinen Galerie Greifswald» Plastik, Keramik und Grafik zur Schau.

Eine Ausstellung mit Gemälden und Handzeichnungen von Max Schwimmer wird bis Mitte April im Museum der Stadt Greifswald veranstaltet.

**Karl-Marx-Stadt** In der Städtischen Textil- und Kunstgewerbe-Sammlung Karl-Marx-Stadt fand eine Ausstellung mit Stahl- und Metallarbeiten von Fritz Kühn statt.

**Leipzig** Bis zum 15. März werden im Museum der Bildenden Künste zu Leipzig Gemälde und Zeichnungen von Michael Hossein-Oglej Abdullaev gezeigt.

**Rostock** An der II. Biennale der Ostseeländer in Rostock, die zur 10. Ostseewoche im Juli veranstaltet wird, werden sich erstmalig auch isländische Künstler beteiligen.

## Zur Reproduktion auf der Rückseite dieses Heftes: «Vietnam» von Helmut Diehl

Zeitung, Rundfunk und Fernsehen berichten täglich über den Krieg in Vietnam. Dieser Krieg findet statt, wider alle Vernunft, Humanität und gegen die Freiheit der Menschen eines Volkes in einer Zeit, wo von Seiten der Interventen und ihrer Wortführer mehr denn je über Freiheit und Würde des Menschen gesprochen und geschrägen wird. Berichte und Dokumente vermitteln uns ein Bild über diesen Krieg mit schrecklicher Eindringlichkeit. Was wir in Filmen und durch Fotos sehen können, ist eine so erschütternde Anklage dieser amerikanischen Aggression, daß mir die oft gehörte Frage: Was vermag hier noch die bildende Kunst? naheliegend scheint. Mit dieser Frage wird eigentlich die Existenzberechtigung der Kunst überhaupt berührt. In einer Zeit der Veränderungen, in der wir leben, erwarten wir, durch künstlerische Arbeit helfenden Anteil nehmen zu können. Schließen wir diese Möglichkeit aus, müssen wir uns damit abfinden, daß die Kunst heute nur noch Belwerk, Dekoration ist. Die Antwort auf diese Frage kann nur durch die künstler-

sche Arbeit überzeugen und schließt notwendigerweise das Bemühen vieler ein.

Immer, wenn beim Zeitunglesen aus Berichten über Vietnam bildhafte Vorstellungen in mir entstehen, werde ich angeregt, diese auf die Zeitung zu zeichnen. Das brachte mich auf den Gedanken, gewisse neue agitatorische Möglichkeiten gegen das Geschehen in Vietnam durch diese Zeichnungen zu versuchen.

Aus den Nachrichten über Erfolge des sich mutig verteidigenden Volkes, über Protestdemonstrationen und Hilfsaktionen aus aller Welt bieten sich Anregungen, eine wesentliche Seite dieses Krieges grafisch zu verdeutlichen.

Auf der anderen Seite: Ein besonders makabres Beispiel entdeckte ich in Springers berüchtigter Bildzeitung. Es war kein Wort über den Vietnamkrieg zu finden, jedoch eine große Filmreklame warb für den Filmtitel «Gern hab ich die Frauen gekillt». Sollten da keine Zusammenhänge bestehen?

Helmut Diehl

## Westdeutsche Kunstmeldungen

**Braunschweig** Ein Kirchenschatz aus der Zeit Heinrich des Löwen wurde beim Umbau des hohen Chores im Braunschweiger Dom wiedergefunden. In der mittleren Säule des Domaltars wurde eine Bleiurne entdeckt, in deren Deckel eine Stiftungsurkunde eingeritzt ist. In der Urne befanden sich farbige Samt- und Seidenbeutel mit Reliquien, ein Wachssiegel, zwei Pergamente mit der Stiftungsurkunde und eine Liste der Reliquien.

**Essen** Das Folkwang-Museum zeigte eine umfangreiche Ausstellung mit Aquarellen und Handzeichnungen von Emil Nolde aus Beständen der Nolde-Stiftung.

**Karlstadt** Gotische Fresken aus der Zeit zwischen 1390 und 1410 wurden bei der Restaurierung der «Spitalkirche» in Karlstadt/Main entdeckt. Die teilweise sehr gut erhaltenen Fresken in frischen Farben stellen Szenen aus der Passion Christi dar. Sie umzogen einst den ganzen Innenraum der Kirche.

**Köln** Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen und Lithographien von Karl Hofer (1878–1955) vereinigt eine Retrospektive bis Ende März in der Kölner Galerie «Baukunst».

### Aus der Kunsthistorik der DDR

Am Institut für Kunsthistorik der Technischen Universität Dresden in Arbeit befindliche Dissertationen:  
R. Hähnel: Bedeutung und Wirkungsweise der dekorativen Elemente bei der Industrialisierung des Bauens;  
B. Köhler: Das Verhältnis der Studenten technischer Fakultäten zur Kunst; G. Luzens: Untersuchungen zur Formalisierbarkeit der Subjekt-Objekt-Beziehungen im künstlerischen Schaffensprozeß.

#### Forschungsthema:

Prof. Dr. Emmerich: Die Architektur in der deutschen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.

Am Kunsthistorischen Institut der Friedrich-Schiller-Universität in Jena in Arbeit befindliche Habilitationschrift:

Dr. F. Möbius: Das Westwerk als frühfeudales Architekturmotiv.

#### Abgeschlossene Diplomarbeit:

Helga Wammetsberger: Das Bildnis Kaiser Karl IV., ein Beitrag zur Geschichte und Deutung.

### Kunstpreise

Der Berliner Bildhauer Gerhard Rommel erhielt für seine hervorragenden künstlerischen Leistungen den Will-Lammert-Preis in Höhe von 3000 MDN.



Alice Lex-Nerlinger · Wenn die Bomben fallen  
1966 · Siebdruck

Der Preis ist zur Förderung junger Bildhauer gedacht. Er wurde in diesem Jahr anlässlich des 75. Geburtstages von Will Lammert außerhalb des sonst üblichen Turnus von zwei Jahren vergeben.

Mit dem Kunstspreis der Stadt Würzburg (5000 Mark) für das Jahr 1967 wurde die 76jährige Bildhauerin Prof. Emy Röder ausgezeichnet.

### Es starben:

Der Bühnenbildner und Maler Ludwig Sievert im Alter von 79 Jahren in München; der sowjetische Bildhauer und Kunstschriftsteller Prof. Matwei Maniser, Vizepräsident der Akademie der Künste der UdSSR, am 20. Dezember 1966 76jährig in Moskau; der ungarische Maler und Kossuth-preisträger Györg Kohán im Alter von 56 Jahren in Budapest.

### Personalien

Der mexikanische Maler David Alfaro Siqueiros, Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, wurde am 29. Dezember 1966 70 Jahre alt.

Das 85. Lebensjahr vollendete der in Lörrach ansässige Maler und Bildhauer Prof. Adolf Strübe.

### Neue Kunstbücher

Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig. Neu bearbeitet von der Arbeitsstelle für Kunstgeschichte bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Herausgegeben mit Genehmigung des Deutschen Kunstverlages

GmbH, München-Berlin. Akademie-Verlag Berlin. 481 S. Text, 1 Landkarte in Lasche, 63 Abb., Ln., 17,00 MDN; H. H. Bockwitz: Beiträge zur Kulturgeschichte des Buches. Ausgewählte Aufsätze. Herausgeber: M. Debes und F. Funke. VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen, Leipzig. 165 S. mit 47 Abb., Ln., 14,00 MDN; Edith Rothe: Buchmalerei aus 12 Jahrhunderten. Die schönsten illuminierten Handschriften in den Bibliotheken und Archiven der DDR. Aufnahmen von Klaus G. Beyer. Union Verlag Berlin. Etwa 312 S. mit 96 fünffarbigen und 64 schwarzweißen Tafeln, Ln., 68,00 MDN.

### Berliner Ausstellungen im März

Staatliche Museen zu Berlin, Bodestraße 1–3:  
Nationalgalerie: Renato Guttuso – Malerei und Grafik (bis 2. April);  
IAZ – Internationales Ausstellungszentrum der Liga für Völkerfreundschaft am Bahnhof Friedrichstraße: Polnische Plakatkunst 1965/66;  
Zentrales Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft, Am Festungsgraben 1: Satirische Zeichnungen aus den Zeitschriften «Eulenspiegel» und «Krokodil» (ab 15. März); Sowjetische Volkskunst – Leihgaben von Freunden (bis 19. März);  
Kreiskulturhaus Erich Weinert, Breite Straße 43a: Solidaritätsausstellung für Vietnam;  
Galerie im Turm, Frankfurter Tor 1: Hans Vent – Malerei und Grafik (bis 27. März);  
Kunstdienst der Evangelischen Kirche, Auguststraße 80: Werner Göritz – Holzschnitte aus vier Jahrzehnten.

