



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Friedl Dicker-Brandeis

Bauhausschülerin, Malerin, Pädagogin“

Verfasserin

Katrin Fritzsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die zu einem Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben. Der größte Dank gilt meinen Eltern, die mich während des gesamten Studiums aufopferungsvoll unterstützt haben, auch wenn dies in den letzten Jahren nur aus der Ferne möglich war. Ihnen möchte ich diese Arbeit widmen. Danken möchte ich auch meinem Freund, der mir während der Phase des Recherchierens und Schreibens immer beistand. Ein besonderer Dank gilt auch meiner Betreuerin Prof. Dr. Martina Pippal, die mich, nachdem ich lange Zeit nach einem passenden Thema gesucht habe, auf Friedl Dicker-Brandeis aufmerksam machte. Auch sie stand mir immer mit ihrem Rat zu Seite.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung - Friedl Dicker-Brandeis – zwischen Tradition und Emanzipation	3
1.1. Forschungsstand	3
1.2. Fragestellung	4
2. Friedl Dicker-Brandeis – Frau und Künstlerin	5
2.1. kurze Biographie	5
2.2. Künstlerin und Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts	8
2.2.1. Die Künstlerin um die Jahrhundertwende	8
2.2.2. Die Rolle der Frau am Bauhaus	9
2.2.3. Friedl Dicker am Bauhaus - die gelehrige und anerkannte Schülerin	11
3. Das malerische Oeuvre Friedl Dicker-Brandeis' von 1919 bis 1944	13
3.1. Friedl Dickers Zeit am Staatlichen Bauhaus Weimar	13
3.1.1. Die Bauhaus-Meister und ihre Lehren und Theorien	14
3.1.1.1. Johannes Itten (1888 - 1967)	14
3.1.1.2. Wassily Kandinsky (1866 – 1944)	18
3.1.1.3. Paul Klee (1879 – 1940)	21
3.1.2. eventuelle weitere Einflüsse während Friedl Dickers Zeit am Bauhaus	24
3.1.2.1. Lyonel Feininger (1871 – 1956)	24
3.1.2.2. Oskar Schlemmer (1888 – 1943)	25
3.1.2.3. Georg Muche (1895 - 1987)	27
3.1.2.4. Fernand Léger (1881 – 1955)	27
3.1.2.5. Konstruktivismus und russische Avantgarde	28
3.1.3. Das Werk	29
3.1.3.1. Porträts	30
3.1.3.2. Landschaften	31
3.1.3.3. Studien	31
3.1.3.4. weitere Werke am Bauhaus	37
3.2. Prag und Hronov	45
3.2.1. Eventuelle Einflüsse	45
3.2.1.1. Paul Cézanne (1839 – 1906)	46
3.2.1.2. Lovis Corinth (1858 – 1925)	46
3.2.1.3. Henri Matisse (1869 – 1954)	47
3.2.2. Das Werk	48
3.2.2.1. Porträts	48
3.2.2.2. Landschaften	51
3.2.2.3. Stilleben und Pflanzendarstellungen	54
3.2.2.4. weitere Werke	55
3.3. Theresienstadt	59
3.3.1. Die Rahmenbedingungen	59
3.3.1.1. Die Geschichte von Theresienstadt	59
3.3.1.2. Die Umstände im Lager	60
3.3.1.3. Friedl Dicker-Brandeis in Theresienstadt	61
3.3.2. Das Werk	62
3.3.2.1. Porträts	62
3.3.2.2. Landschaften und Stilleben	64
4. Friedl Dicker-Brandeis als Kunstpädagogin.....	65
4.1. Einflüsse	66
4.1.1. Reformpädagogik	66

4.1.2. Franz Čížek.....	67
4.1.3. Johannes Itten	69
4.1.4. Maria Montessori.....	71
4.2. Friedl Dicker-Brandeis' kunstpädagogische Arbeit mit Kindern.....	72
4.2.1. Friedl Dicker-Brandeis' Unterricht in Theresienstadt.....	73
4.2.2. Friedl Dicker-Brandeis' kunstpädagogische Ansätze und Erkenntnisse.....	77
5. Zusammenfassung	82
Anhang.....	84
Abbildungen	84
Abbildungsverzeichnis	109
Abbildungsnachweis:.....	114
Bibliographie.....	116
Lebenslauf	123
Abstract	125

Friedl Dicker-Brandeis - Bauhausschülerin, Malerin, Pädagogin

1. Einleitung - Friedl Dicker-Brandeis – zwischen Tradition und Emanzipation

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer Frau, die sich in ihrem Leben und Wirken zwischen Tradition und Emanzipation bewegte - Friedl Dicker-Brandeis. Sie nahm während ihrer künstlerischen Laufbahn verschiedene Rollen ein. Zum einen war sie Schülerin, die sich mit den unterschiedlichsten Künstlern und deren Theorien auseinandersetzte. Zum anderen war sie Malerin und Künstlerin, die die Erkenntnisse, die sie aus der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Einflüssen zog, in ihren eigenen Werken verarbeitete. Und sie war Pädagogin, die anderen ihr Wissen weitergab. All die verschiedenen Rollen sind immer eng mit ihrer Biographie verknüpft. Sowohl ihre Tätigkeit als Malerin, als auch ihre Tätigkeit als Pädagogin, sind im Zusammenhang mit dem jeweiligen Umfeld, der jeweiligen Situation zu sehen. Sie bewegte sich, sowohl als Frau, als auch als Künstlerin in einem ständigen Spannungsfeld zwischen Tradition und Emanzipation, zwischen der Orientierung an Neuem und dem Zurückgreifen auf Traditionelles.

Bevor an dieser Stelle die weiteren Fragestellungen der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden, soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über den Forschungsstand zu Friedl Dicker-Brandeis gegeben werden.

1.1. Forschungsstand

Friedl Dicker-Brandeis als Künstlerin, ist in der kunsthistorischen Forschung zwar vertreten, doch auf eine nähere Analyse ihrer Werke bezüglich eventueller Einflüsse, wurde bisher verzichtet. In der Auseinandersetzung mit ihr liegt der Schwerpunkt meist auf ihrer kunstpädagogischen Tätigkeit, dabei vor allem bei den Kinderzeichnungen, die in Theresienstadt in ihrem Unterricht entstanden sind.

Einen sehr wichtigen Beitrag zur Friedl Dicker-Brandeis-Forschung leistete Elena Makarova. Ihr ist zum einen ein umfangreicher Abbildungskatalog zu verdanken, den sie in ihrem 2000 erschienenen Buch „Friedl Dicker-Brandeis – Ein Leben für Kunst und Lehre“¹, veröffentlichte. Zum anderen setzte sie sich, ebenfalls in diesem Buch, intensiv mit dem Menschen Friedl Dicker-Brandeis auseinander. Hierzu führte sie viele Gespräche mit Zeitgenossen der Künstlerin, die, neben vielen Briefen, einen Einblick in die Persönlichkeit Friedl Dicker-Brandeis' geben. Makarova beschäftigte sich auch mit

¹ Vgl. Makarova 2000.

der Lehrtätigkeit Friedl Dicker-Brandeis' in Theresienstadt und den dort entstandenen Kinderzeichnungen.² Neben diversen kleineren Katalogen³, die sich kurz mit ihrer Biographie beschäftigen und zumindest einige ihrer Bilder abdrucken, können hier zwei Werke genannt werden, die sich teilweise mit ihrem künstlerischen Schaffen auseinandersetzen: Zum einen ist das ein Katalog, der 1989 anlässlich einer Ausstellung in Wien von der Hochschule für Angewandte Kunst herausgegeben wurde.⁴ In ihm werden einige Arbeiten gezeigt, mit denen sich Friedl Dicker und Franz Singer in ihrem Architekturbüro beschäftigten. Es ist daher kein Bezug auf Dicker als bildende Künstlerin genommen. Das andere Werk ist eine Diplomarbeit, die sich mit ihren Collagen und Agitationsplakaten, die zwischen 1923 und 1933 entstanden sind, auseinandersetzt. Auch hier wird nicht auf ihr malerisches Werk eingegangen.⁵

1.2. Fragestellung

Die vorliegende Arbeit ist thematisch in drei Kapitel unterteilt, die in der bisherigen Literatur nur sehr unzureichend aufgegriffen worden sind. Das erste ist Friedl Dicker-Brandeis' Rolle als künstlerisch tätiger Frau gewidmet. Hier soll die Stellung der Frau als Künstlerin zu Beginn des 20. Jahrhunderts dargelegt werden, um dann speziell die Stellung der Frau am Bauhaus zu untersuchen. Die Frage wird sein, inwiefern Friedl Dicker sich als Künstlerin emanzipieren und beweisen konnte, in einer von Männern dominierten Welt, wie sie das Bauhaus in Weimar war.

Die Auseinandersetzung mit der Rolle Friedl Dickers am Bauhaus, zieht die nähere Beschäftigung mit ihrer Rolle als Künstlerin, welches den zweiten Schwerpunkt dieser Arbeit darstellen soll, nach sich. Auf die Auseinandersetzung mit ihrem malerischen Oeuvre soll an dieser Stelle das größte Augenmerk gelegt werden. Zum einen, weil die bisherige Literatur sich nicht ausführlich mit Friedl Dicker-Brandeis' malerischem Werk und den Künstlern und Strömungen, die dieses beeinflusst haben könnte, beschäftigte, zum anderen, weil auch an ihrem Werk ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne deutlich wird. Ausgehend von der – biographisch bedingten – Einteilung ihres malerischen Schaffens in drei Perioden – die Zeit am Bauhaus in Weimar, in Prag und Hronov und in Theresienstadt – sollen die jeweiligen möglichen Einflüsse untersucht werden und anhand einer umfangreichen Auswahl ihrer Werke erläutert

² Siehe auch Makarova 1990.

³ Das wären Singer/Dicker 1970 und Pařík 1988.

⁴ Vgl. SINGER/DICKER 1989.

⁵ Vgl. Romauch 2003.

werden. Die Abbildungen und Datierungen der Werke Friedl Dicker-Brandeis' wurden zum einen dem Katalog „Friedl Dicker-Brandeis – Ein Leben für Kunst und Lehre“ (2000) von Elena Makarova, in dem sie Bilder veröffentlichte, die sie aus unterschiedlichen Quellen zusammengetragen hatte, entnommen. Zum anderen werden Fotos verwendet, welche von der Verfasserin direkt von den Werken Friedl Dicker-Brandeis', die sich in der Sammlung der Universität für angewandte Kunst in Wien befinden, angefertigt wurden.

Den dritten Schwerpunkt soll ihre Tätigkeit als Kunstpädagogin in Theresienstadt bilden. Dieser Teil ihres Lebens darf nicht außer Acht gelassen werden, weil die Beschäftigung mit Kindern, neben der Malerei, ihr Lebensinhalt war. Doch es sollen nicht die Kinderzeichnungen im Mittelpunkt stehen, da dieses Thema in der Literatur bereits ausführlich behandelt wurde. Bezüglich ihrer Tätigkeit als Kunstpädagogin sollen ihre Methoden näher betrachtet werden. Es wird zu zeigen sein, welche Methoden und Lehren sie aufgegriffen hat und wie sie sie umsetzte. Auch hier wird zu erörtern sein, ob sie sich an traditionellen Unterrichtsmethoden orientierte oder ob sie sich der unkonventionellen Reformpädagogik anschloss.

2. Friedl Dicker-Brandeis – Frau und Künstlerin

2.1. kurze Biographie⁶

Friedl Dicker, oder Friedericke Dicker, wie sie eigentlich hieß, wurde am 30. Juli 1898 in Wien in ein bürgerlich jüdisches Elternhaus geboren. Sie wuchs bei ihrem Vater auf, da ihre Mutter starb, als sie vier Jahre alt war. Schon als kleines Kind lebte sie ihre kreative Ader aus, indem sie knetete, malte, schnitt und klebte. Von 1914 und 1915 studierte sie an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien Photographie und Reproduktionstechnik.⁷ Das Geld für ihr Studium verdiente sie sich am Theater. Hier assistierte sie als Requisiteurin, entwarf Kostüme, schrieb kleine Stücke und spielte selbst kleine Rollen. Die Leidenschaft für das Theater sollte sie bis zuletzt nicht loslassen.

1915 schrieb sie sich in der Textilabteilung der Kunstgewerbeschule ein. Nebenbei belegte sie Kurse bei Franz Čížek. Im Jahre 1916 wurde sie Schülerin von Johannes Itten, der gerade aus Stuttgart nach Wien gekommen war und hier eine private Kunstschule eröffnete. Im Unterricht bei Itten lernte sie auch Franz Singer kennen. Ihm

⁶ Alle biographischen Angaben sind, sofern nicht anders angegeben, folgendem Werk entnommen: Makarova 2000.

⁷ Vgl. Pařík, 1988.

sollte sie zeitlebens verbunden bleiben, sowohl beruflich, als auch privat, auch wenn dies sich nicht immer leicht gestalten sollte. Ein neuer künstlerischer Abschnitt in ihrem Leben begann 1919, als sie und weitere Schüler Ittens diesem ans Staatliche Bauhaus in Weimar folgten, an welches er gerade von Walter Gropius berufen wurde. Am Bauhaus besuchte sie den Vorkurs von Johannes Itten und arbeitete in den Werkstätten von Georg Muche, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer und Paul Klee. Während ihrer Zeit am Bauhaus war sie vielen Einflüssen ausgesetzt, die sie, wie noch zu zeigen sein wird, begierig in sich aufnahm. In künstlerischer Hinsicht, war das sicherlich eine großartige Zeit für sie, in der sie viel erfahren und experimentieren konnte. Privat hatte sie allerdings in dieser Zeit einige Rückschläge zu ertragen. Die Beziehung zu Singer gestaltete sich als problematisch, noch stärker, nachdem er 1921 Emmy Heim heiratete. „Singer ordnete seine private Welt so, dass er in Friedl zwar die Geliebte und die ebenbürtige Künstlerin sieht, keinesfalls aber die Mutter eines gemeinsamen Kindes.“⁸ Mehrmals forderte er einen Schwangerschaftsabbruch⁹, so dass die Erfüllung des Wunsches nach einer Familie in eine unbestimmte Ferne rückte. Die berufliche Beziehung zu Franz Singer gestaltete sich allerdings sehr fruchtbar. Als Johannes Itten 1923 wegen Differenzen mit Walter Gropius das Bauhaus verließ, taten es ihm viele seiner Schüler gleich. In diesem Jahr eröffneten Friedl Dicker-Brandeis und Franz Singer die „Werkstätte Bildender Kunst“ in Berlin, in der sie Schmuck, Spielzeug, Textilarbeiten, Buchbinderarbeiten und Grafiken entwarfen und fertigten. In den folgenden Jahren pendelten sie zwischen Berlin, Wien Dresden, Köln und Leipzig. 1925 kehrte Dicker-Brandeis wieder nach Wien zurück und eröffnete mit ihrer Freundin Martha Döberl ein Buchbinderei- und Textilatelier. Im selben Jahr gründete Dicker-Brandeis mit Singer das Architekturbüro Singer-Dicker, mit dem sie großen Erfolg hatten. Da man nicht nur die künstlerischen, sondern auch die pädagogischen Fähigkeiten Friedl Dicker-Brandeis’ schätzte, lud sie die Stadt Wien 1931 ein, Kurse für Kindergärtnerinnen zu halten. Hierfür erhielt sie Empfehlungsschreiben von Itten und Gropius. Sie selbst lernte hierbei nicht nur, Kinder zu unterrichten, sondern auch Erwachsenen beizubringen, die Persönlichkeit und die künstlerischen Fähigkeiten von Kindern zu erkennen und zu fördern. Die Arbeit mit Kindern wurde ein wichtiger Teil ihres Lebens, der ihr auch immer wieder Kraft und Hoffnung gab. In einem späteren

⁸ Zwiauer, Charlotte: Aufbruch der Geschlechter zwischen Moderne und Antimoderne: Die Künstlerin und Kunstpädagogin Friedl Dicker (1898 – 1944), In: Ingrisich 2004, S. 236.

⁹ Vgl. ebd. , S. 237.

Kapitel soll auf Friedl Dicker-Brandeis als Kunstpädagogin noch genauer eingegangen werden.

Die berufliche und die ohnehin schon schwere private Beziehung zu Franz Singer ging in die Brüche, als dessen einziger Sohn starb. Auch hier ist wieder ein Wendepunkt in ihrem Leben zu sehen. Sie mietete sich ein eigenes Atelier und trat in die kommunistische Partei ein. Eine Entscheidung mit weitreichenden Folgen, wie sich später zeigen sollte. Als „Frischbekehrte“ wollte sie die kommunistischen Ideale auch in der Kunst verkörpern. So las sie z. B. ihren Schülern aus dem „Kommunistischen Manifest“ vor und forderte diese auf, dazu eine abstrakte Komposition zu malen.

Doch ihr politisches Engagement ging noch viel weiter und brachte sie in Schwierigkeiten. Dicker-Brandeis half Freunden und versteckte deren persönliche Dokumente in ihrem Atelier. Als man dieses durchsuchte, fand man außerdem gefälschte Pässe, und so wurde Friedl Dicker-Brandeis zu einer Haftstrafe in einem Wiener Gefängnis verurteilt. Dort fühlte sie sich überraschend wohl. Diese Tatsache beschäftigte sie noch, nachdem sie entlassen wurde – die Aussage Franz Singers, dass sie keine gerade Linie zeichnen könne verhalf dazu – und nach Prag geflohen war. In Prag hatte sie Kontakt zu der Psychoanalytikerin Annie Reich, die ihr dabei half, das Erlebte zu verarbeiten. Wie im Folgenden gezeigt wird, hat sich nach der Flucht nach Prag nicht nur ihr Leben, sondern auch ihre Kunst verändert. Privat ging es nun bergauf. Sie lernte Pavel Brandeis kennen und heiratete ihn 1936. Nun hatte sie endlich das liebevolle Zuhause, nach dem sie sich sehnte. Sie wurde sogar schwanger, verlor aber das Kind. Um die Kinderlosigkeit auszugleichen, ging sie ihrem besonderen Talent nach, und unterrichtete Emigrantenkinder nach der selben Methode, mit der sie auch in Wien unterrichtet hatte. Auf diese Methode, die für die Kinder gleichsam eine Art Therapie war, soll später noch eingegangen werden.

In Prag war Friedl Dicker-Brandeis weiterhin politisch aktiv. Sie wurde Mitglied einer Gruppe politisch engagierter Emigranten aus Deutschland und Österreich, die sich um die überwiegend deutsche antifaschistische Buchhandlung in der Passage Schwarze Rose am Graben gebildet hatte.¹⁰ Die Gruppe beschloss, sich im spanischen Bürgerkrieg zu engagieren, doch Friedl Dicker-Brandeis wollte ihren Mann nicht verlassen. Da die Situation für Juden immer heikler wurde, versuchten ihre Freunde sie davon zu überzeugen, zu fliehen. Franz Singer, der bereits nach London geflohen war, versuchte sie nachzuholen und von dem Mann ihrer Freundin erhielt sie sogar ein Visum nach

¹⁰ Vgl. Pařík 1988.

Palästina, doch sie wollte von all dem nichts wissen. Stattdessen zog sie mit Pavel nach Hronov und später in das kleine Dorf Zdarky. Die antijüdischen Gesetze zwangen sie dazu, in immer kleinere Wohnungen zu ziehen.

1941 begannen die Nationalsozialisten mit der Deportation tschechischer Juden nach Lodz. 1942 erhielt sie selbst die Nachricht ihrer eigenen Deportation nach Theresienstadt. Einmal mehr zeigte sich ihre unerschütterlicher Optimismus, der ihr in den kommenden Jahren noch sehr helfen sollte – schon bei der Vorbereitung zur Deportation dachte sie an die Kinder, die sie unterrichten würde und mit denen sie Theaterstücke aufführen würde. In Theresienstadt angekommen ließ sie sich mit viel Mühe in das Kinderheim L 410 einteilen, im dem Mädchen zwischen 10 und 16 Jahren lebten. Friedl Dicker-Brandeis begann den Kindern Malstunden zu geben .

Das nahe Kriegsende kam für Friedl Dicker-Brandeis leider zu spät. Am 6. Oktober 1944 befand sie sich in dem letzten Zug, der Theresienstadt Richtung Auschwitz verließ.

2.2. Künstlerin und Frau zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Friedl Dicker-Brandeis lebte in einer Zeit, die für Frauen sehr zwiespältig war. Einerseits hatten Frauen schon viele Rechte, andererseits waren ihnen dennoch viele Türen versperrt. Die Frau emanzipierte sich mehr und mehr, wurde jedoch von ihrer (männlichen) Umwelt noch in ihrer traditionellen Rolle wahrgenommen. Besonders schwer hatten es Frauen in männlich dominierten Berufen, wie es der des Künstlers bzw. der Künstlerin war.

2.2.1. Die Künstlerin um die Jahrhundertwende

Ein wichtiges Anliegen der Frauen damals, war das Recht auf Ausbildung und der Wunsch nach Professionalisierung. Man wollte Selbständigkeit und aufgrund der eigenen Fähigkeit, Erfolg und Anerkennung haben, vielleicht sogar Geld verdienen und die Kunst nicht nur als dilettantischen Zeitvertreib ausüben.¹¹ Dieses Bestreben hatten besonders die Künstlerinnen, die sich in einem von Männern dominierten Gebiet durchsetzen mussten. Doch ihnen wurde es nicht leicht gemacht. Wer als Künstler Anerkennung erlangen wollte, musste ausstellen, um auf sich aufmerksam zu machen, doch um auszustellen, musste man einer Künstlervereinigung angehören. Diese aber

¹¹ Vgl. Baumhoff, Anja: Die >moderne Frau< und ihre Stellung in der Bauhaus-Avantgarde; in: Sykora 1993, S. 83.

ließen Frauen nicht zu.¹² Ein weiteres Problem bestand in der künstlerischen Ausbildung der Frauen. Die Akademie der bildenden Künste lehnte beispielsweise die Zulassung von Frauen ab.¹³ Den Frauen blieb nur das Studium an der 1867 gegründeten Kunstgewerbeschule. Doch diese diente in erster Linie der Ausbildung von Kunsthandwerkern.¹⁴ Das Ziel waren nie selbständige Künstlerinnen, war man doch der Meinung, dass Frauen im Dilettantismus besser aufgehoben waren. Man(n) sah die Fähigkeiten der Frauen nicht der Baukunst, Bildhauerei oder Malerei, sondern in Kleinkunstdisziplinen wie Blumen-, Tier und Ornamentmalen.¹⁵ Die einzige Möglichkeit für Frauen ein umfangreiches Kunststudium zu erhalten, waren Privatateliers. Die dort erworbenen künstlerischen Qualifikationen wurden jedoch offiziell nicht anerkannt. Im Gegenteil, man hatte die Künstlerinnen wieder ins Abseits, in die Privatheit gedrängt.¹⁶

2.2.2. Die Rolle der Frau am Bauhaus

Friedl Dicker-Brandeis hatte das Glück, nicht in diese Zwickmühle zu geraten, da sie 1916 Schülerin Johannes Ittens wurde. Die damals wohl beste Chance in künstlerische Selbständigkeit zu gelangen, ergriff sie, als sie 1919 Itten folgte, als dieser ans Bauhaus nach Weimar berufen wurde. Das Bauhaus galt damals als fortschrittlich, besonders die Gleichberechtigung der Frau betreffend. Walter Gropius hat diese Gleichberechtigung anfangs stark betont, z.B. in einer Ansprache von 1919. Dort heißt es:

„Kein Unterschied zwischen schönem und starkem Geschlecht. Absolute Gleichberechtigung, aber auch absolut gleiche Pflichten. Keine Rücksicht auf Damen, in der Arbeit alle Handwerker.“¹⁷

Und auch in der Bauhaussatzung von 1921 wies er auf dieses, ihm scheinbar so wichtige, Anliegen hin:

¹² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63.

In Österreich lösten die Künstlerinnen das Problem der nicht vorhandenen Ausstellungsmöglichkeit, indem diverse Künstlervereinigungen gründeten. So entstand 1885 der „Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen“, 1910 die „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“ und der „Hagebund“ wurde neu konstituiert. Friedl Dicker war bei keiner dieser Vereinigungen Mitglied. Vgl. ebd., S. 63 – 109.

¹³ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 39/40.

¹⁵ Ebd., S. 40/41

¹⁶ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁷ Baumhoff 1993, S. 84, zitiert nach: Ansprache von Walter Gropius, Weimar, 1919.

„Als Lehrling aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Begabung und Vorbildung vom Meisterrat als ausreichend erachtet wird ...“¹⁸

Doch diese Versprechungen und das Gleichberechtigungsgedanken fanden in der Realität nur sehr wenig Umsetzung – immerhin, Frauen durften am Bauhaus studieren. Viele Männer am Bauhaus, vor allem die Meister, hatten so ihre Probleme mit der neuen, emanzipierten Frau. Sie konnten sich noch nicht von der traditionellen Rollenverteilung der Geschlechter lösen. Wobei dies nicht nur bedeutete, dass Frauen sich um Heim und Herd zu kümmern haben und die Männer das Geld verdienen. Die Unterscheidung zwischen Mann und Frau ging für einige Männer am Bauhaus noch viel weiter, auf eine geistige, intellektuelle Ebene. Man versagte einer Frau grundsätzlich jemals eine richtige Künstlerin zu sein, da es nicht ihre Berufung sei, denn die natürliche Berufung der Frau sei die Mutterschaft.¹⁹ „Frauen, als der empfangende Part in der Evolutionsgeschichte, konnten vom Standpunkt eines männlich definierten Kreativitätsbegriff aus nicht in der Lage sein, geniale Kunst zu erzeugen.“²⁰ Frauen war es damit nicht zuzutrauen, eigenständige Künstlerinnen zu sein, dafür eigneten sie sich um so mehr für das Kunsthandwerk. Damit unterschied sich das Bauhaus also nicht von dem bereits erwähnten allgemeinen Denken im Kunstbetrieb – die so genannte Hohe Kunst war die Domäne der Männer, das Kunsthandwerk die der dilettantischen Frauen. Während in den Vorkursen tatsächlich alle mehr oder weniger gleich behandelt wurden, war der Unterschied in den Werkstätten deutlich zu spüren. Es kristallisierte sich immer mehr die Meinung heraus, dass Frauen für die meisten Tätigkeiten nicht geeignet wären. Man glaubte, dass künstlerisches Können ein (den Männern) angeborenes Talent sei und nicht gelehrt werden kann.²¹ Außerdem fehle es Frauen an der nötigen Genialität, die sie von anderen Menschen unterscheiden würde.²² Das ganze gipfelte darin, dass Frauen nur noch die Aufnahme in die Weberei ohne weiteres gestattet wurde.

Die Weberei wurde ab 1920 zur sogenannten Frauenklasse und damit das Hauptbetätigungsfeld für Frauen am Bauhaus. Somit wurde auch die freie Werkstattwahl für die Frauen extrem eingeschränkt. „Diese Maßnahme schien

¹⁸ Ebd., S. 84, zitiert aus: Satzungen des Staatlichen Bauhauses zu Weimar, §3, Januar, 1921.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 85.

²⁰ Ebd., S. 85.

²¹ Vgl. ebd., S. 149.

²² Vgl. ebd., S. 149.

angebracht, da das Bauhaus praktisch wie reformideologisch mit dem traditionell männlichen Handwerk konkurrieren wollte.²³

Die Konkurrenz zum traditionellen Handwerk war sicherlich einer der entscheidenden Punkte, warum Frauen aus vielen Werkstätten ausgeschlossen wurden. Schon im Mittelalter war das Handwerk eine rein männliche Domäne gewesen,²⁴ und auch am Bauhaus sollte sich diese Ansicht nicht ändern. War man eine Frau, konnte man es in erster Linie im Bereich Kunsthandwerk zu etwas bringen. Eine der wenigen Möglichkeiten für Frauen doch in männliche Bereiche vorzudringen, war es, dass eigene Geschlecht zu „neutralisieren“ – wenn man zwar eine Frau, aber sehr talentiert und sehr hartnäckig war, konnte man hoffen, dass diese Eigenschaften das Geschlecht verdecken und nur noch das eigene Talent zählt.²⁵

2.2.3. Friedl Dicker am Bauhaus - die gelehrige und anerkannte Schülerin

Friedl Dicker gelang es anscheinend, ihr Geschlecht zu „neutralisieren“, so dass man sie nicht in erster Linie als Frau wahrnahm. Sie arbeitete in der Textilwerkstatt bei Georg Muche, lernte bei Lyonel Feininger die Technik der Lithographie, hörte Vorlesungen bei Paul Klee und war zu Besuch im Bildhaueratelier von Oskar Schlemmer.²⁶ Sie schien von den Meistern fasziniert gewesen zu sein, so war zum Beispiel Paul Klee ihr Lieblingsmaler.²⁷ Sie hatte am Bauhaus die Möglichkeit bei bekannten Künstlern zu studieren, ihnen zuzusehen, sich mit ihnen auszutauschen. Ihre Bewunderung scheint sich aber nur auf künstlerischer Ebene abgespielt zu haben. Es ist nicht anzunehmen, dass das Geschlecht der Meister eine Rolle spielte. Sie blickte als Künstlerin zu den Künstlern auf, nicht als Frau zu den überlegenen Männern.

Doch Friedl Dicker-Brandeis hat es auch geschafft, bei einigen Bauhaus-Meistern einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Sie war wahrscheinlich die einzige Studentin, die ein Stipendium erhielt, und ihr wurden zeitweilig sogar Lehraufgaben übertragen.²⁸ Besonders geschätzt wurde sie von Johannes Itten, an dessen Vorkurs sie teilnahm. So durfte sie zum Beispiel an dessen Projekt „Utopia“ mitwirken.²⁹ Das beste Beispiel aber, dass sie am Bauhaus nicht nur als Frau, sondern auch als Künstlerin anerkannt war, sind die beiden genannten Empfehlungsschreiben, um die sie bat, als die Stadt

²³ Ebd., S. 91/92.

²⁴ Vgl. Baumhoff 2001, S. 47.

²⁵ Vgl. ebd., S. 51.

²⁶ Vgl. Makarova 2000, S. 16 – 18.

²⁷ Vgl. ebd., S. 17.

²⁸ Vgl. Müller 2009, S. 95.

²⁹ Vgl. Makarova 2000, S. 16.

Wien sie 1931 einlud, Kurse für Kindergärtnerinnen zu halten.³⁰ Ein Empfehlungsschreiben erhielt sie von Johannes Itten:

„Sie ist ein künstlerisch außergewöhnlich begabter Mensch, den ich als wertvolle und selbständige Persönlichkeit sehr hochschätze.“³¹

Das zweite ist von Walter Gropius:

„Fräulein Friedl Dicker war in der Zeit vom Juni 1919 bis September 1923 Studierende des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Sie hat sich während dieser Zeit durch ihre seltene und außerordentliche künstlerische Begabung stets hervorgetan und das besondere Augenmerk der ganzen Lehrerschaft auf ihre Arbeiten gerichtet. Die Vielseitigkeit ihrer Begabung und ihre große Energie hatten zur Folge, dass ihre Leistungen und Arbeiten zu den allerbesten des Institutes gehörten und dass sie schon während ihrer Studienzeit zur Tätigkeit als Lehrerin mit herangezogen werden konnte. Als ehemaliger Leiter und Begründer des Staatlichen Bauhauses in Weimar verfolge ich mit großem Interesse die künstlerische Tätigkeit des Fräulein Dicker.“³²

Den beiden Empfehlungsschreiben ist zu entnehmen, dass Friedl Dicker offensichtlich als Künstlerin am Bauhaus hochgeschätzt wurde. Natürlich war es für Itten und Gropius ein Leichtes, sich über Friedl Dicker so lobend zu äußern, war sie doch 1931 schon eine bekannte Persönlichkeit, an deren Ruhm man sich gern beteiligte. Doch auch schon zu Bauhaus-Zeiten schien die Bewunderung oder zumindest Anerkennung bestanden zu haben – wie sonst würde es sich erklären, dass sie als Lehrerin am Bauhaus tätig war?

Als hoch zu achten ist auch, die bereits erwähnte Zusammenarbeit mit Johannes Itten. Für ihn waren Frauen und Männer in der Kunst alles andere als gleichwertig. Er verglich eine Frau mit einem Kreis, welcher formalen Charakter hat und deshalb nicht selbst existieren kann, keine Substanz hat.³³ Auch die Frau werde seiner Meinung nach nur durch den Kontext (zum Beispiel die Familie) definiert. Wie der Kreis spiele sie in der Kunstwelt nur eine Randle als Modell, Geliebte, Ehefrau oder Muse, aber nur sehr selten als aktiv Schaffende.³⁴ Die Rolle des (gottähnlichen) Schöpfers wies Itten

³⁰ Vgl. ebd., S. 21.

³¹ Singer/Dicker 1970, S. 13.

³² Singer/Dicker 1970, S. 14.

³³ Vgl. Baumhoff 2001, S. 153.

³⁴ Vgl. ebd., S. 154.

den Männern zu.³⁵ Für ihn war es unumstößlich, dass es für einen männlichen Künstler natürlich ist, zu malen, während es für eine Frau natürlich ist, eine Mutter zu werden.³⁶ Auch die anderen Bauhaus-Meister sahen die Frau eher in der Mutterrolle, als als kreative, schaffende Kraft. Vor diesem doch sehr emanzipationsfeindlichem Hintergrund ist es erstaunlich, dass es Friedl Dicker geschafft hat, die Anerkennung und den Respekt von zumindest einigen Männern am Bauhaus zu erlangen. Sie schaffte es nur durch viel Talent und unermüdlichen Fleiß. Doch inwieweit sie sich am Bauhaus als eigenständige Künstlerin entwickelte oder ob sie in erster Linie eine sehr gelehrige Schülerin war, soll im Folgenden anhand ihrer Werke untersucht werden.

3. Das malerische Oeuvre Friedl Dicker-Brandeis' von 1919 bis 1944

Man kann Tätigkeit Friedl Dicker-Brandeis' als Künstlerin in drei Etappen unterteilen: 1. ihre Zeit am Bauhaus, 2. in Prag und Hronov und 3. in Theresienstadt. Diese Unterteilung ist nicht nur biographisch bedingt, sondern auch sehr deutlich in ihrem Werk zu erkennen. Während sie am Bauhaus in erster Linie eine fleißige und wissbegierige Schülerin war, die alle Einflüsse und Anregungen wie ein Schwamm in sich aufzog, malte sie in Prag, Hronov und Theresienstadt aus Freude und um Ereignisse in ihrem Leben zu verarbeiten.

3.1. Friedl Dickers Zeit am Staatlichen Bauhaus Weimar

Friedl Dicker kam, wie bereits erwähnt, zusammen mit Johannes Itten und weiteren Studenten aus Wien, 1919 nach Weimar. Im April dieses Jahres vereinigte Walter Gropius die ehemalige Großherzoglich Sächsische Kunsthochschule und die Großherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule und gründete somit das Staatliche Bauhaus Weimar.³⁷ Zu dieser Zeit war das Bauhaus ein Ort, an dem man den Einflüssen vieler verschiedener Künstler ausgesetzt war, die den Studenten ihre Ansichten, Theorien und Philosophien näher brachten, ein Ort, an dem man sich untereinander austauschte und viel voneinander lernen konnte. Es lehrten dort Künstler, die es schon zu internationalem Ansehen gebracht hatten und unterschiedliche Stile vertraten, wodurch für die Studenten eine große künstlerische Vielfalt zur Verfügung stand, an der sie sich orientieren und von der sie sich beeinflussen lassen konnte. So waren im Laufe

³⁵ Vgl. ebd., S. 154.

³⁶ Vgl. ebd., S. 155.

³⁷ Vgl. Siebenbrodt, Michael, Das Staatliche Bauhaus in Weimar – Avantgardeschule für Gestalter 1919 – 1925, In: Siebenbrodt 2000, S. 8.

der Jahre Künstler wie Lyonel Feininger, Johannes Itten, Georg Muche, Paul Klee, Wassily Kandinsky und noch weitere am Bauhaus beschäftigt. Friedl Dicker verstand es, diese vielen verschiedenen Einflüsse auf sich wirken zu lassen und sie zu nutzen. Ihr Oeuvre der Jahre am Bauhaus zeigt eine Künstlerin, die alles in sich aufnahm, sich mit vielen Einflüssen auseinander setzte und experimentierte. Doch darauf soll später näher eingegangen werden.

3.1.1. Die Bauhaus-Meister und ihre Lehren und Theorien

Um die Einflüsse auf Dicker-Brandeis' Werk zu erkennen und zu verstehen, sollen im Folgenden Kunst, Theorien und Methoden der Künstler und Bauhausmeister Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Paul Klee näher erläutert werden, da Friedl Dicker mit ihren Lehren, ihrem Unterricht, ihren umfassenden Theorien und ihrer Kunst am wahrscheinlichsten in Berührung kam. Auch wenn in Friedl Dickers Werken manche Einflüsse nicht unmittelbar erkennbar sind, so ist das im Folgenden Behandelte schon deshalb von Wichtigkeit, da es das geistige Umfeld darstellt, in dem sie sich während ihrer gesamten Bauhauszeit befand und von dem sie, was als sehr wahrscheinlich anzunehmen ist, auf die eine oder andere Weise beeinflusst wurde.

3.1.1.1. Johannes Itten (1888 - 1967)

Itten kam, wie schon erwähnt, 1919 ans Bauhaus und richtete dort gleich zu Beginn den „Vorkurs“ ein, der die Studenten auf ihren weiteren künstlerischen Weg am Bauhaus vorbereiten sollte und ihnen die Wahl der Werkstatt erleichtern sollte.

Das Ziel des Vorkurses erläuterte Itten in seinem 1963 erschienen Buch „Mein Vorkurs am Bauhaus“ wie folgt:

„1. Die schöpferischen Kräfte und damit die künstlerische Begabung der Lernenden freizumachen. Eigene Erlebnisse und Erkenntnisse sollten zu echten Arbeiten führen. Die Schüler sollten sich nach und nach von aller toten Konvention befreien und Mut fassen für eigene Arbeit.

2. Die Berufswahl der Studierenden sollte erleichtert werden. Die Material- und Texturübungen waren hier eine wertvolle Hilfe. Jeder Studierende fand in kurzer Zeit heraus, welches Material ihn ansprach, ob Holz, Metall, Glas, Stein, Ton oder Gesponnenes ihn zum schöpferischen Tun anreizte...

3. Für ihre zukünftigen künstlerischen Berufe sollten den Studierenden die Grundgesetze bildnerischen Gestaltens vermittelt werden. Die Gesetze der Form

und der Farbe eröffneten den Studierenden die Welt des Objektiven. Im Verlaufe der Arbeit konnten sich die subjektiven und die objektiven Form- und Farbprobleme in vielfältiger Weise durchdringen.

... Wichtig war mir beim Unterrichten der künstlerischen Darstellungsmittel, dass sich die verschiedenartigen Temperamente und Begabungen individuell angesprochen fühlten.³⁸

Itten wollte nicht nur die künstlerischen Fähigkeiten der Studenten bilden, sondern den ganzen Menschen als „leiblich-seelisch-geistige Einheit“³⁹. Dieses Konzept einer ganzheitlichen Lehre zeigte sich auch in Ablauf und Inhalt seines Unterrichts. Dieser begann in der Regel mit gymnastischen Übungen. Dadurch sollte die Fähigkeit zu Erleben und sich Auszudrücken in den Studenten geweckt werden.⁴⁰ Nach den chaotischen, entfesselten Bewegungen wurden Harmonisierungsübungen durchgeführt.⁴¹ Zu diesen Harmonisierungsübungen gehörten neben Atemübungen auch rhythmische Formübungen.⁴² Diese Übungen dienten nicht zur Konditionierung der Studenten. „Das Gegenteil war beabsichtigt: die Schüler sollten sich körpermotorisch ausagieren, um ›frei‹ zu werden sich zu entkrampfen, zugleich auch um Bewegung und Rhythmus als existentielles Urprinzip und als grundlegendes bildnerisches Organisationsprinzip physisch unmittelbar zu erfahren.“⁴³

Die eigentliche Grundlage des Unterrichts war, ausgehend von Ittens Meinung, dass alles Wahrnehmbare durch seine Gegensätzlichkeit wahrnehmbar sei, die allgemeine Kontrastlehre.⁴⁴ Die Studenten sollten sich hierbei mit einer Reihe von Kontrasten beschäftigen, zum Beispiel groß-klein, breit-schmal, schwarz-weiß, viel-wenig, gerade-gebogen, spitz-stumpf, horizontal-vertikal-diagonal-zirkular, Fläche-Linie, Fläche-Körper usw.⁴⁵ Hinzu kamen noch die von Adolf Hölzel inspirierten Farbkontraste: Farbe-an-sich-Kontrast, Hell-Dunkel-Kontrast, Kalt-Warm-Kontrast, Komplementärkontrast, Simultankontrast, Qualitätskontrast und Quantitätskontrast.⁴⁶ Ein wichtiger Bestandteil von Ittens Unterricht waren Übungen zum Hell-Dunkel-Kontrast. Damit den Studenten das differenzierte Erkennen von Hell-Dunkel-

³⁸ Wick 1982, S. 87, zitiert nach: Itten, Johannes: Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre, 1963, S. 10.

³⁹ Wick 1982, S. 87.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 88.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 88.

⁴² Vgl. Wick, Rainer: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, In: Bothe 1994, S. 138.

⁴³ Vgl. Wick 1982, S. 88.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 90.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 90.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 91.

Unterschieden und dessen zeichnerische Umsetzung leichter fiel, ließ Itten sie Tonskalen anfertigen, die die Spanne vom hellsten Grau bis zum tiefsten Schwarz in gleichmäßiger Abstufung darstellten.⁴⁷ Erweitert wurde dies durch Übungen zu Hell-Dunkel-Akkorden.⁴⁸

Da für Itten bei der Kunst auch das Empfinden eine wichtige Rolle spielte, stellte er in seinem Unterricht die Aufgabe Material- und Texturstudien anzufertigen.⁴⁹ Nachdem diese Studien vollendet waren, mussten die Studenten sie mit den Fingerspitzen bei geschlossenen Augen erfühlen. Diese Übung diente zur Verbesserung des Tastgefühles.⁵⁰

Einen ebenso wichtigen Platz nahm im Unterricht das Naturstudium ein. Die Wichtigkeit des Naturstudiums beschreibt Itten 1918 wie folgt:

„Anfänger müssen zur Schulung des scharfen, exakten Beobachtungsvermögens ganz genaue, photographisch genaue Zeichnungen, auch farbige, nach der Natur machen. Ich will Auge und Hand schulen und das Gedächtnis. Also Auswendiglernen des Gesehenen. Ich schule zunächst den physischen Körper, Hand, Arm, Schulter und Sinne. Das ist Schulung des äußerlich gegebenen Menschen. Nach und nach erfolgt die Ausbildung des Verstandes. Klares, einfaches, denkendes Beobachten des sinnlich Wahrnehmbaren.“⁵¹

Die während des Naturstudiums entstandenen Werke waren weder autonom, noch bloße Schulungen der Handfertigkeit. Sie waren vielmehr „Mittel zur Schärfung der sinnlichen Erkenntnisfähigkeit und der Erweiterung des „konkreten Denkens“.“⁵²

Ging es beim Naturstudium darum, das Wahrgenommene möglichst genau wiederzugeben, so war die Intention beim Aktzeichnen, welches ebenfalls Bestandteil des Vorkurses war, eine ganz andere. Hierbei sollte nicht die Anatomie des Menschen genauestens wiedergegeben werden. Ziel war es, die charakteristische Ausdrucksform des Dargestellten zu finden.⁵³

Ein weiterer wichtiger Bereich in Ittens Unterricht waren die Analysen alter Meister, welche ebenfalls auf Hölzel zurückgingen.⁵⁴ Rainer Wick entwickelte dafür ein

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 91.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 91.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 91.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 92.

⁵¹ Itten, Tagebuch, 22.8.1918, In: Rotzler 1978, S. 61.

⁵² Wick, Rainer: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, In: Bothe 1994, S. 147.

⁵³ Vgl. Wick 1982, S. 95.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 96.

Kategorienschema, welches im Folgenden kurz erläutert werden soll.⁵⁵ Die erste Kategorie stellen die Form- und Strukturanalysen dar. Hierbei sollten die grundlegenden Gestaltungsprinzipien der zu analysierenden Werke, wie zum Beispiel der kompositorische Aufbau, die proportionalen Verhältnisse, Hell-Dunkel usw. untersucht werden.⁵⁶ Die Analysen der zweiten Kategorie werden als Empfindungsanalysen bezeichnet. „Zahlreiche Schülerarbeiten zeigen, dass es bei diesen Empfindungsanalysen darauf ankam, im praktisch-tätigen Nachvollzug das Charakteristische eines Gemäldes, das heißt seinen Formausdruck und/oder seine zentrale »Botschaft« gefühlsmäßig zu erfassen.“⁵⁷ Es sollten dabei nicht nur das geometrische Strukturgerüst und die Ordnungsprinzipien des Bildes erörtert werden.⁵⁸ Bei diesen Analysen sollten sich die Studenten in das Bild einfühlen und dadurch das Wesen des Bildes erfassen, welches sie dann durch Kontraste, Rhythmen, Gewichtsverteilung usw. zu Papier brachten.⁵⁹

Itten schreibt dazu in seinem Tagebuch 1919:

„ Dieses Darstellen des Gefühls ist das Wesentliche meines Kurses: in den Teilnehmern die Fähigkeit zu entwickeln, die Wesenheit zu fühlen und darzustellen.“⁶⁰

Neben den bereits erwähnten Gebieten, fehlten in Ittens Unterricht auch Formen- und Farbenlehre⁶¹ nicht. In seiner Formenlehre beschäftigte er sich hauptsächlich mit den drei Grundformen Quadrat, Dreieck und Kreis.⁶² Auch hier mussten die Studenten die Formcharaktere der Elementarformen erst durch Bewegung des Körpers (entspannt schwingend oder gespannt eckig) erleben und dann in Übungsreihen und Kompositionsstudien die gestalterischen Möglichkeiten der Elementarformen ausarbeiten.⁶³ Auch die plastischen Formen und ihre Darstellung wurden mit einbezogen.⁶⁴

⁵⁵ Vgl. Lichtenstern 2003, S. 16.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 16.

⁵⁷ Ebd.; S. 17.

⁵⁸ Vgl. Wick, Rainer: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, In: Bothe 1994, S. 148.

⁵⁹ Vgl. Wick 1982, S. 96.

⁶⁰ Itten, Tagebuch, 15.2.1919, In: Rotzler 1978, S. 62.

⁶¹ Bei der Farbenlehre kann man annehmen, dass Itten sich an Kandinsky und seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ orientiert hat. Besonders deutlich wird dies in seiner Zuordnung der Grundfarben zu den Grundformen: Quadrat – Rot, Dreieck – Gelb, Kreis – Blau. (Wick, Rainer: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, In: Bothe 1994, S. 141).

⁶² Vgl. Wick 1982, S. 98.

⁶³ Vgl. ebd., S. 98/99.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 99.

Der Vorkurs Ittens diente den Studenten einerseits als Orientierung für ihre spätere Werkstattwahl und gab ihnen eine umfassende Ausbildung in künstlerischen bzw. gestalterischen Grundlagen. Und andererseits, was noch wichtiger ist, war der Vorkurs eine ganzheitliche Bildung und gab den Studenten auch die Möglichkeit ihre eigenen kreativen Fähigkeiten zu entdecken und auszubauen.

3.1.1.2. Wassily Kandinsky (1866 – 1944)

Kandinsky kam Mitte 1922 ans Bauhaus.⁶⁵ Sein Buch „Über das Geistige in der Kunst“, welches 1911 in München erschien, war dort sowohl bei Lehrern als auch bei den Schülern bekannt und viel diskutiert. Daher ist es nicht auszuschließen, dass sich Friedl Dicker mit ihm und seinen Lehren auseinandersetzte, obwohl sie wahrscheinlich keinen direkten Unterricht bei Kandinsky hatte.

Am Anfang soll die Auseinandersetzung mit Kandinskys Kunsttheorien stehen, die er selbst am Bauhaus unterrichtete und die man in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ erfährt, um später zu untersuchen, inwieweit sich diese Lehren auf die Werke Friedl Dicker ausgewirkt haben. In Kandinskys Unterricht spielten folgende Themenkreise eine wichtige Rolle: Farbenlehre, Formenlehre und Farben- und Formenlehre.⁶⁶

Farbenlehre

Der Begriff „Form“ spielte in Kandinskys Farbenlehre eine große Rolle, da keine Fläche und kein Raum farblos sein könne und die Farbe immer an eine Form gebunden sei und selbst Form bilde. Deshalb zählt für Kandinsky die Farbe zu den „abstrakten Formelementen“.⁶⁷

Kandinsky unterschied bei einem Farbton grundsätzlich dessen Wärme und Kälte und dessen Helligkeit und Dunkelheit, so dass vier Hauptklänge entstanden: 1. warm – hell, 2. warm – dunkel, 3. kalt – hell und 4. kalt – dunkel. Eine warme Farbe hat laut Kandinsky eine Neigung zu Gelb, eine kalte Farbe zu Blau. Dieses Farbenpaar und damit die Neigung einer Farbe zu warm oder kalt, sei dann auch der erste große Gegensatz in seiner Farbtheorie.⁶⁸ „Das Warme (Gelb) bewegt sich zum Zuschauer hin, denn *Gelb ist die typisch irdische Farbe.*“⁶⁹ Das Kalte (Blau) entferne sich vom

⁶⁵ Vgl. Wick 1982, S. 174.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 190.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 190.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 191.

⁶⁹ Vgl. Kandinsky 1980, S. 91.

Zuschauer; es sei eine Bewegung zum Geistigen, denn „*Blau ist die typisch himmlische Farbe*“⁷⁰. Kandinsky hat die Charakterisierung von Gelb und Blau noch erweitert. So ordnete er Gelb u.a. die Eigenschaften exzentrisch, hervortretend, über die Grenzen hinausstrebend zu. Außerdem sei es explosiv, aggressiv, positiv und materiell. Blau sei im Gegensatz dazu konzentrisch, zurückweichend, verbleibt innerhalb der Grenzen, ist ausweichend, zurückgezogen, negativ und abstrakt.⁷¹

Als Beispiele für den Gegensatz von Helligkeit und Dunkelheit wählte Kandinsky die „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß. Auch diese Farben bewegen sich zum Betrachter hin und von ihm weg, allerdings nicht in so dynamischer Form wie Gelb und Blau, sondern in statischer Form. In Weiß sah er Stärke, alle Möglichkeiten und maximales Licht. In Schwarz hingegen sah er ein unendliches bodenloses Loch, Ausweglosigkeit und absolute Finsternis.⁷² Auf Schwarz erscheinen alle Farben präziser und deutlicher, während auf Weiß die Farben getrübt werden.⁷³ Grau als Mischung der beiden Nichtfarben beschrieb er als unbeweglich und klanglos. Je dunkler das Grau ist, desto trostloser ist es, während ein helles Grau ein wenig Hoffnung enthalte.⁷⁴

Den dritten großen Gegensatz bilden Rot und Grün. Die Farbe Grün entsteht aus dem Gleichgewicht der entgegengesetzten Farben Gelb und Blau. Da sich im Grün die Bewegungen der beiden Ursprungsfarben aufheben, ist es bewegungslos. Im Gegensatz zu dem ebenfalls bewegungslosen Grau, strahle es allerdings Ruhe, Passivität und Selbstzufriedenheit aus.⁷⁵ Die komplementäre Farbe zu Grün, das Rot⁷⁶ bezeichnet Kandinsky als eine ebenfalls bewegungslose Farbe, die jedoch innerlich lebendig, lebhaft und unruhig sei.⁷⁷ Das Rot könne nun wiederum warm sein indem es zu Gelb neigt oder kalt sein, indem es zu Blau neigt. Gibt man zu dem warmen Rot Gelb und zu dem kalten Blau hinzu, entstehe der vierte große Gegensatz, der Gegensatz von Orange und Violett, für die die gleichen Bewegungen wie für Gelb und Blau gelten, jedoch in abgeschwächter Form.⁷⁸

⁷⁰ Kandinsky 1980, S. 93.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 192.

⁷² Vgl. ebd., S. 192.

⁷³ Vgl. Kandinsky 1980, S. 98.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 192.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 193.

⁷⁶ Rot ist in Kandinskys Konzeption die Brücke zwischen Gelb und Blau und der Punkt des vollkommenen Gleichgewichts zwischen dem hellen und dem dunklen Pol. Vgl. Poling 1982, S.58.

⁷⁷ Vgl. Wick, S. 193.

⁷⁸ „Wie ein großer Kreis, wie eine sich in den Schwanz beißende Schlange (das Symbol der Unendlichkeit und Ewigkeit) stehen vor uns die sechs Farben, die in Paaren drei große Gegensätze bilden. Und rechts und links die zwei großen Möglichkeiten des Schweigens; das des Todes und das der Geburt.“ Kandinsky 1980, S. 103c.

„Ein wichtiger Anwendungsbereich der polaren Beziehungen zwischen den Farben war für Kandinsky ihre Verwendung in der Bildkomposition. Dabei waren zwei Möglichkeiten zu bedenken: Wurden die Glieder eines Farbenpaares getrennt, so hielten sie die gesamte Komposition im Gleichgewicht, während sie beisammenstehend einen deutlichen Akzent setzten.“⁷⁹

Formenlehre

In seiner Formenlehre beschäftigt sich Kandinsky mit den elementaren Bildmitteln Punkt und Linien und den elementaren Grundformen Kreis, Dreieck und Quadrat. Der Punkt ist für Kandinsky zwar die kleinste Elementarform, jedoch sei dies relativ, da das Größenverhältnis des Punktes zur Grundfläche und zu den anderen Bildelementen zu sehen ist. Die Linie sieht Kandinsky als sekundäres Bildmittel, da sie dadurch entstehe, dass Kräfte auf den Punkt einwirken. Durch das Einwirken einer Kraft, entstehe eine Gerade. Wirken gar zwei Kräfte auf den Punkt ein, können eine eckige oder eine gebogene Linie entstehen. Kandinsky unterscheidet zwischen der kalten Horizontalen, der warmen Vertikalen und der kaltwarmen Diagonalen.⁸⁰

Farben-Formenlehre

Ein zentrales Konzept bei der Beziehung zwischen Form und Farbe, ist das der Temperatur. Man müsste nun versuchen, die Formtemperatur und die Farbtemperatur in ein möglichst stimmiges System zu bringen, ausgehend von den drei Grundtypen der Geraden (horizontal, vertikal und diagonal) und ihren charakteristischen Temperaturen (kalt, warm, kaltwarm).⁸¹ Somit brachte er die kalte Horizontale mit dem Schwarz in Verbindung, die warme Vertikale mit dem Weiß und die kaltwarme Diagonale mit dem Rot (da es in seiner Farbenlehre zwischen dem kalten Blau und dem warmen Gelb liegt). Auch den Winkeln ordnete er Temperaturen zu. Der spitze Winkel war für Kandinsky Gelb, der stumpfe Winkel Blau und der rechte Winkel Rot. Somit ergeben sich auch die Farben und Temperaturen der drei Grundformen. Das Dreieck sei mit seinen spitzen Winkeln Gelb, das rechtwinklige Quadrat Rot und der Kreis Blau.⁸²

⁷⁹ Vgl. Poling 1982, S. 69.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 198.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 202.

⁸² Vgl. ebd. S. 202 / 203.

Die Lehren, die Kandinsky aufstellte, sind allerdings nur theoretische Richtwerte. Er selbst war der Meinung, dass ein Nichtzusammenpassen von Farbe und Form nicht unharmonisch sei, sondern neue Möglichkeiten biete.⁸³

An dieser Stelle soll noch kurz auf Kandinskys Kunst der Jahre 1915 bis 1923 eingegangen werden, da es sehr wahrscheinlich ist, dass Friedl Dicker nicht nur seine Theorien hörte oder las, sondern sich auch mit seinen Werken beschäftigte und sich sogar davon beeinflussen ließ.

Während seiner Zeit in Russland (1915 – 1922) wandelte er seinen vormaligen Stil der expressionistischen Abstraktion zu einem geometrischen Stil⁸⁴, mit dem er nach einer universalen formalen Sprache strebte.⁸⁵

Um der strengen Geometrie der mit Hilfsmitteln, wie einem Lineal gezeichneten Linie, die in der russischen Kunst der damaligen Zeit häufig zu finden war⁸⁶, entgegenzuwirken, verwendet Kandinsky grafische Elemente wie „Punkte und Kreisflächen, gerade und gewinkelte Linien, geometrisch gerundete und freiere Linien, die grundlegenden geometrischen Figuren und freieren Formen.“⁸⁷ Doch auch diese strenge Geometrie wird noch teilweise Bestandteil seiner Werke sein, jedoch nicht ausschließlich.⁸⁸ Auffallend ist, dass in diesen geometrisch-grafischen Werken der Raum anscheinend vollständig negiert wird. Es sind flächenhafte Kompositionen, die durch die Überlagerung der einzelnen Teile zu schweben scheinen.

Auch die Werke ab 1922, als er bereits am Bauhaus war, zeigen die Synthese von geometrischen und freien Formen.⁸⁹ „Kreise, Dreiecke, Balken und Schachbrettmuster treten zusammen mit unregelmäßigen Formfindungen und Bezirken getupfter oder locker aufgetragener Farbe, was den vorherrschenden Eindruck einer freien Ausführung schafft.“⁹⁰

3.1.1.3. Paul Klee (1879 – 1940)

Paul Klee nahm seine Lehrtätigkeit am Bauhaus im Frühjahr 1921 auf. Dass Friedl Dicker bei ihm Unterricht hatte, ist nicht belegt. Da Klee aber ihr Lieblingsmaler war,⁹¹ kann man davon ausgehen, dass sie sich mit ihm und seinen Werken und Theorien

⁸³ Vgl. Kandinsky 1980, S. 69.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 9.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 15.

⁸⁷ Ebd., S. 14.

⁸⁸ Vgl., ebd., S. 15.

⁸⁹ Vgl., ebd., S. 27.

⁹⁰ Ebd., S. 27.

⁹¹ Vgl. Makarova 2000, S. 17.

beschäftigt hat, vielleicht sogar das eine oder andere Mal bei ihm im Unterricht war oder seine Vorlesungen besucht hat.

Für Klee sollte Kunst nicht das Reale sichtbar machen, sondern darüber hinausgehen, es erweitern. Es solle eine andere Wirklichkeit hergestellt werden, die von der Realität gewissermaßen ablenkt und gleichzeitig auch auf die Begrenztheit des Irdischen hinweist.⁹² Klee war außerdem der Ansicht, dass Kunst und Natur eine gemeinsame Basis besitzen und sich hinsichtlich ihrer Genesis entsprechen. Wenn man also die Gesetzmäßigkeiten der Kunst erkennen will, müsse man die Natur studieren.⁹³ Allerdings ging nach Klees Meinung das Kunstwerk über die Natur hinaus, denn es könne unmittelbarer mit den Menschen kommunizieren.⁹⁴ Ein unvermeidbares Mittel war dabei für Klee die Reduktion.⁹⁵

In den ersten Jahren am Bauhaus (1921/22) entwickelte er eine Elementarlehre, die sich mit den Gesetzen der bildnerischen Grundelemente, der Linie, dem Hell-Dunkel-Ton und der Farbe befasste.⁹⁶ Das zentrale bildnerische Grundgesetz Klees war das der Bewegung.⁹⁷ Für ihn war Kunst ein zeitlicher Vorgang. „Klee erkennt nicht nur, dass der Malakt eine physische Bewegung des Künstlers impliziert, sondern auch, dass im fertigen Bild die Spuren dieses Malaktes Zeugnis ablegen über den Entstehungsprozess des Kunstwerkes, über seine Genesis.“⁹⁸ Klee forderte nun vom Künstler, dem Betrachter den Perzeptionsprozess zu erleichtern, z. B. durch die Einrichtung von Wegen im Bild, damit dieser den Entstehungsprozess nachvollziehen kann.⁹⁹

Beim Bildaufbau müssten daher die Werte der Mittel so wechseln, dass die Bewegung des Auges von Teil zu Teil gefordert wird. Grundregel dafür sei ein Anwachsen oder Abnehmen der jeweiligen Werteeinheit, beispielsweise eines quantitativen Wertes (rhythmische Größer- oder Kleiner-Werden einer Fläche oder einer Figur), oder eines qualitativen Wertes (Farbwertewechsel), oder eine Veränderung der Energiewerte (Modifikation der Hell-Dunkel-Tönung).¹⁰⁰ Die bildnerischen Mittel dürften allerdings nur in ihrer Reinform vorkommen und sollten auf eher wenige beschränkt sein.¹⁰¹

⁹² Vgl. Wick 1982, S. 218.

⁹³ Vgl. ebd., S. 220.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 221.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 220.

⁹⁶ Vgl., Buderer 1990, S.9.

⁹⁷ Vgl. Wick 1982, S. 221.

⁹⁸ Ebd. S. 221.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 223 .

¹⁰⁰ Vgl. Buderer 1990, S.15.

¹⁰¹ Vgl. Geelhaar 1972, S. 28.

Wichtig war für Klee auch die Gesamtharmonie, die aus drei Teilen bestehen müsse. Die ersten beiden Teile sollten hart zueinander stehen, während der dritte Teil die Harmonie zwischen den beiden ersten Teilen herstellen sollte.¹⁰²

Formenlehre

In seiner Formenlehre beginnt Klee, ähnlich wie Kandinsky, mit dem Punkt. Allerdings ist bei Klee der Punkt nicht selbst Gegenstand, sondern Ausgangspunkt eines Bewegungsvorganges, aus dem die Linie entsteht.¹⁰³ Nach dem gleichen Prinzip entstünden auch Flächen und Räume.¹⁰⁴

Bei der Linie unterscheidet Klee drei Typen: aktiv, medial und passiv. Die aktive Linie bewege sich frei als Wellenlinie oder zwischen bestimmten Punkten, zielgerichtet als Winkellinie. Eine mediale Linie sei eine Linie, welche eine Flächenform umschreibt. Ist die Linie die Begrenzung einer Farbfläche, dann sei sie passiv.¹⁰⁵

Farbenlehre

Auch in Klees Farbenlehre findet sich das durchgängige Prinzip das der Bewegung wieder.¹⁰⁶

Ausgehend von der Anordnung der Farben des Regenbogens auf einer Gerade, bei der nur eine endliche Pendelbewegung möglich sei, kommt er zur Anordnung dieser auf einem unendlichen, sechsteiligen Farbkreis (Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett).¹⁰⁷ Die drei Durchmesser in diesem Farbkreis markierten die einander gegenüberliegenden Komplementärfarben Rot – Grün, Gelb – Violett, Blau – Orange.¹⁰⁸ Die durch einen Durchmesser definierten Paare bezeichnet Klee als *echte* Farbpaare, da sie sich gegenseitig auf der Netzhaut hervorrufen und sich miteinander zu einem mittleren Grau mischen ließen.¹⁰⁹ Bei der Mischung von unechten Farbpaaren, zu denen u.a. Grün – Orange, Grün – Violett und Violett – Orange zählen, entstünde ein farbiges Grau.¹¹⁰

¹⁰² Vgl. ebd., S. 28.

¹⁰³ Vgl. Wick 1982, S. 233.

¹⁰⁴ „Wie die Linie aus der Bewegung des Punktes erwächst, resultieren auch die Flächen und Räume aus der Verschiebung jedes vorangehenden Elementes.“, Geelhaar 1972, S. 29.

¹⁰⁵ Vgl. Wick 1982, S. 233.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 240.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 240.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 241.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 242.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 242.

Aus dem Farbkreis entwickelt Klee das Farbendreieck, aus dem durch Hinzufügen von Schwarz und Weiß ein fünfeckiger Elementarstern wird¹¹¹. Aus diesem kommt Klee schließlich zur Farbkugel.

„Dem Streben Klees nach Harmonie und Totalität kommt die Farbkugel mit ihrer grundlegenden Polarität von Licht und Finsternis, Hell und Dunkel, ihrem neutralen Graupunkt in der Mitte und ihrem beziehungsreichen Farbenreichtum sowohl auf der Kugeloberfläche als auch im Kugellinneren besonders entgegen.“¹¹²

3.1.2. eventuelle weitere Einflüsse während Friedl Dickers Zeit am Bauhaus

Die soeben behandelten, stellen nur einen Teil der möglichen Künstler und Kunstströmungen dar, an denen sich Friedl Dicker-Brandeis wahrscheinlich orientiert hat.

Im Folgenden sollen noch weitere Künstler, welche teilweise ebenfalls zur Zeit Friedl Dickers am Bauhaus unterrichteten, sowie Kunstströmungen erläutert werden, die in der Auseinandersetzung mit Dickers Werk von Bedeutung sein könnten.

3.1.2.1. Lyonel Feininger (1871 – 1956)

Lyonel Feininger wurde 1919 als erster Bauhausmeister, genauer gesagt als Formmeister der Druckgrafischen Werkstatt, ans Bauhaus berufen.¹¹³ Friedl Dicker kam wahrscheinlich mit ihm in der Druckgrafischen Werkstatt in Kontakt. Von ihm lernte sie die Technik der Lithographie.¹¹⁴ Feininger erteilte keinen Unterricht wie Klee oder Kandinsky. Er wollte den Schülern nichts beibringen, sondern sie durch Gedankenaustausch inspirieren, auf den richtigen Weg bringen.¹¹⁵ „Feininger wirkte am Bauhaus nicht durch Unterricht, sondern durch seine Persönlichkeit und seine Kunst. Durch sie vermittelte er vieles von dem, was ihm künstlerisch am Herzen lag: die Achtung vor den Formen der Natur, eine kritische Distanz zum eigenen Werk und die Einsicht in die Notwendigkeit harter Arbeit.“¹¹⁶

Beeinflusst wurde Friedl Dicker also sicherlich nicht durch seine Lehren. Doch vielleicht gab ihr die Auseinandersetzung mit seiner Kunst, besonders mit den Werken der Bauhauszeit, einige Impulse.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 245.

¹¹² Ebd., S. 245.

¹¹³ Vgl. Faass, Martin: Lyonel Feininger, In: Fiedler 1999, S. 270.

¹¹⁴ Vgl. Makarova 2000, S. 17.

¹¹⁵ Vgl. Faass, Martin: Lyonel Feininger, In: Fiedler 1999, S. 272/273.

¹¹⁶ Ebd., S. 273.

Während seiner ersten Jahre am Bauhaus änderte sich Feiningers Kunst. Sein vor 1920 entstandenen Arbeiten mit kubistischen Formen und an Klee erinnernden Malereien wurden von einer Kompositionsweise verdrängt, die durch gerade Linien und eine flächige Schichtung geometrischer Formen bestimmt ist.¹¹⁷ Feininger wollte die Wirklichkeit „kristallisieren“, wobei für ihn die Erforschung von Räumlichkeit, besonders der Volumen, entscheidend war.¹¹⁸ Ab 1912 kam es zur „Neuordnung des Bildraumes zur reinen Architekturdarstellung“.¹¹⁹ Neu war auch, dass die einzelnen Formen und Flächen einander überlagern.¹²⁰ Das Volumen eines Gegenstandes entstand nun aus der Gesamtheit vieler spitzwinkliger Formen und war nicht mehr nur eine einzige räumliche Fläche.¹²¹ Die eigentlichen Träger der Malerei waren nun Lumineszenz und Transparenz.¹²² Feininger erzeugte die dargestellten Gegenstände durch die „übereinanderliegenden Schichtungen prismatischer und kristalliner Formen“.¹²³ Trotz seiner kubistischen bzw. prismatischen Darstellung der Dinge, wird er dennoch nie ungegenständlich.¹²⁴ Feininger gelangt zu einer „Harmonisierung verschiedenartiger stofflicher Gegebenheiten auf einer Ebene, dass nicht nur Vordergrund und Hintergrund, sondern ebenso der Himmel gleichgewichtig in ein und dieselbe Realitätsschicht versponnen werden.“¹²⁵ Ein weiteres wichtiges Mittel ist für Feininger das Licht, dass er in mehrere Farben des Spektrums bricht.¹²⁶

3.1.2.2. Oskar Schlemmer (1888 – 1943)

Schlemmer wurde 1921 ans Bauhaus berufen.¹²⁷ Friedl Dicker kam mit Schlemmer in dessen Werkstatt in Berührung.¹²⁸

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 274.

¹¹⁸ Vgl. Luckhardt 1998, S. 30.

¹¹⁹ Ebd., S. 32.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 32.

¹²¹ Ebd., S. 32.

¹²² Vgl. ebd., S. 32.

¹²³ Ebd., S. 33.

¹²⁴ Vgl. Deuchler 1996, S. 137.

¹²⁵ Ebd., S. 141.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 142.

¹²⁷ Vgl. Maur 1977, S. 259.

¹²⁸ Vgl. Makarova 2000, S. 16.

Elena Makarova beschreibt sehr anschaulich, wie der Alltag in Schlemmers Atelier ausgesehen haben könnte und was Friedl Dicker-Brandeis so fasziniert haben könnte an der Kunst Schlemmers:

„Alltag in Oskar Schlemmers Bildhaueratelier: Es wird emsig gearbeitet. Eine Kreisbewegung – das Rühren von Gips im Eimer. Der Gips beginnt sich zu festigen, die Bewegung wird langsamer. Ein Tanz der Hände: Die Schüler überziehen Kugeln, Kuben und Konen aus Ton mit der halbfesten Gipslösung, teilen die so gewonnenen Figuren entzwei, füllen sie mit kleineren Kuben und Kugeln, und so fort. Sie bedecken die Figuren mit flüssigem Stearin, füllen sie nochmals an und entnehmen nach der Teilung

Ab 1921 unterrichtete Schlemmer auch Aktzeichnen. Dabei setzte er das zeichnerische Können voraus.¹²⁹ Dazu Schlemmer selbst in seinem Werk „Der Mensch“:¹³⁰

„Den Akt auffassen als gewissermaßen höchste Natur, feinste Gliederung und Organisation, als Gebäude von Fleisch, Muskeln, Knochen. Die verschiedensten Einstellungen sind möglich, ich möchte die sachlichste wünschen.“¹³¹

Schlemmer selbst zeichnete vorwiegend mit der reinen, unverwischten Linie.¹³² „Die Anwendung der reinen Linie zwingt zu einem Abstraktionsprozess: Der Verlauf der Linie kann sich nicht mit den Körpergrenzen decken, er kann nicht optisch sein, da die Linie, wenn ihre Eigenart berücksichtigt wird, ein eigengesetzliches Verhältnis zur Fläche hat, das Schlemmer in einer rhythmischen Führung sichtbar macht. [...] Wie die ›reine‹ Linie ein Abstraktion der Körpergrenzen ist, so ist der rhythmische Verlauf der Linien, der seine Impulse vom Modell empfängt, die Abstraktion von Bewegungen – sowohl der aktiven Bewegung des Modells als auch des bewegten Verlaufs der Körpergrenzen und der Binnenformationen des Leibes.“¹³³

Schlemmers Ziel in der Kunst war es, einen Figurenkanon zu formulieren, der zeitgemäß und zugleich zeitlos war.¹³⁴ „Für ihn war der Mensch nicht Träger psychischer Befindlichkeiten (wie etwa im Expressionismus), auch nicht Repräsentant bestimmter sozialer Milieus (wie z.B. bei Dix oder Grosz). Entkleidet von allen physiognomischen, psychologischen und sozialen Differenzierungen, wird der Mensch von Schlemmer auf die essentielle Urform zurückgeführt und mithin in eine ››idolhafte Sphäre‹‹ entrückt.“¹³⁵ Schlemmer war der Einzige, der den Mensch konsequent zum Thema in seiner Kunst und Lehre machte.¹³⁶ Zwischen 1915 und 1919 schuf er Bilder, die Abstraktionen der menschlichen Figur zeigen, wobei die Körper oft formelhaft

schon eine kompliziertere Form. Die fertiggegossenen Teile tragen sie zu einem großen Tisch – ein Festzug. Nun erscheint der Meister. Er nähert sich dem Tisch und beginnt mit diesen Formen ein Zauberspiel. Das hierher, das dorthin. In vollkommener Stille entsteht eine Skulptur. Dann spielen Hobel und Meißel ihre Musik; Überflüssiges wird abgeschnitten, die Fläche poliert.

Jene von Schlemmers Figuren, die ihr besonders gefielen, zeichnete Friedl Dicker-Brandeis nach. Alles an ihnen schien sich zu bewegen! Sie drehten sich, tanzten, hüpfen, flogen förmlich heraus aus dem Blatt. Die Künstlerin vertiefte sich in Schlemmers dickliche Dreieck-Kugel-Kuben, die er mit der virtuososen Leichtigkeit eines Zaubers um ihre Achse schwang[...]“, Ebd. S. 18.

¹²⁹ Vgl. Wick 1982, S. 271.

¹³⁰ „Der Mensch“ als Publikation kannte Friedl Dicker zwar nicht, da es erst wesentlich später veröffentlicht wurde. Auch die direkten Inhalte gab Schlemmer erst nach 1923 (in Dessau) an seine Schüler im Unterricht weiter, aber es ist davon auszugehen, dass er zu jeder Zeit, sowohl im Unterricht, als auch in den Werkstätten seinen Ideen Ausdruck verlieh.

¹³¹ Schlemmer 1969, S.41.

¹³² Vgl. ebd., S. 42.

¹³³ Ebd., S. 42.

¹³⁴ Vgl. Wick 1982, S. 250.

¹³⁵ Ebd., S. 250.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 250.

reduziert sind und die typische „Violinkontur“ aufweißen.¹³⁷ Ab 1922 tritt Räumlichkeit und Körperhaftigkeit in seine Gemälde. Die Figuren sind plastisch gerundet und befinden sich in perspektivischen Räumen.¹³⁸

3.1.2.3. Georg Muche (1895 - 1987)

Georg Muche wurde 1919 ans Bauhaus berufen.¹³⁹ Er hielt sich also zur selben Zeit, wie Friedl Dicker-Brandeis in Weimar auf. Da ist es nicht auszuschließen, dass sie sich auch mit seinem Werk auseinandersetzte. 1913 malte Muche sein erstes abstraktes Bild.¹⁴⁰ Schon da wird der Grundstein zu den Kriterien deutlich, welche ab 1916 Muches Malerei bestimmten: „Abkehr von jeder gegenständlich begründeten oder festgefügt ‚Flächenkomposition‘ und ‚Hinwendung zu schwebenden Farbformen und ihren Überstrahlungen‘.“¹⁴¹ Muche bemüht sich, den Bildraum allein durch die Farben zu definieren und durch Farbkontraste eine Harmonie zu erreichen. Die Farbe bestimmt den Aufbau des Bildes.¹⁴²

Ab 1915 wird Muches Malerei vollkommen abstrakt.¹⁴³ Bei seinen Kompositionen griff er meistens auf die Farben Rot, Gelb, Blau und Grün und auf Schwarz und Weiß zurück, welche er unvermischt verwendet.¹⁴⁴ Von 1916 an wandelt sich der geometrisch-konstruktive Bildaufbau hin zu den bereits erwähnten „schwebenden Farbformen und ihren Überstrahlungen“. ¹⁴⁵ Teilweise sind die Farbnebel eingebettet in Gittermotive, teilweise schweben sie frei im Bildraum. In den Bildern von 1916 findet sich „der Kontrast zwischen verfestigten Rundformen und Flächengebilden mit „flüssigen“ Farbnebeln und undefinierbaren Bildräumen“ wieder.¹⁴⁶ In den Jahren 1919 bis 1920 kehrte Muche zur Gegenständlichkeit zurück.¹⁴⁷ Es entstanden Bilder, die sowohl die Farbflächen und Farbnebel, als auch gegenständliche Elemente enthalten.

3.1.2.4. Fernand Léger (1881 – 1955)

Von Léger sollen an dieser Stelle die Werke der Jahre 1910 –1923 Berücksichtigung finden. Léger setzte sich zwischen 1910 und dem 1. Weltkrieg mit dem Kubismus

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 252.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 254.

¹³⁹ Vgl. Muche 1950, S. 9.

¹⁴⁰ Vgl. Busch 1984, S. 136.

¹⁴¹ Ebd., S. 137.

¹⁴² Vgl., ebd., S. 137.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 139.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 142.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 143.

¹⁴⁶ Ebd., S. 138.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 153.

auseinander.¹⁴⁸ Doch hielt er, im Gegensatz zu den Kubisten stärker am Gegenständlichen und an der körperhaften Form fest.¹⁴⁹ Von 1912 bis 1914 entwickelte Léger seine eigene Form des Kubismus, „jenem ›tubisme‹, der seinen ironischen Namen den tubenförmigen, rohrförmigen Elementen verdankt“.¹⁵⁰ Die Formen sind gegenständlich und eindeutig als das zu erkennen, was sie darstellen sollen. „Ein Baum ist da ein Baum, ein Haus ist da ein Haus; auf der Ebene der Form: eine Kugel ist eine Kugel, ein Quader ist ein Quader, ein Zylinder ist ein Zylinder; auf der Ebene der Farben: ein Blau ist ein Blau, ein Rot ist ein Rot.“¹⁵¹ Seine Figuren setzten sich aus Formen, aus abstrakten Volumina zusammen¹⁵². Légers Meinung nach, sollten alle Gegenstände und Figuren als reine Bildwerte betrachtet werden.¹⁵³ Auch die farbigen Formen wurden zu Objekten. Er wollte, dass man die reinen Formen wie Dinge behandelt.¹⁵⁴

Seine Auseinandersetzung mit den reinen geometrischen Formen basiert auf dem Interesse für Maschinen einerseits und andererseits auf Erlebnissen während des Krieges, wobei ihn die metallische Form von Kanonenrohren sehr faszinierte.¹⁵⁵ Für ihn war die Hinwendung zum Gegenstand entscheidend, „die Hinwendung zur Realität, zur modernen Realität“ und „die Einheit des Statischen und des Dynamischen“.¹⁵⁶ „Die Ausdrucksmittel mussten ›rein‹ bildnerische, den Bildgesetzen abgewonnene sein.“¹⁵⁷ Um 1920 endete seine mechanische Periode und der Mensch und Natur wurden wieder thematisiert.¹⁵⁸

3.1.2.5. Konstruktivismus und russische Avantgarde

Zu Beginn der 20er Jahre kam es zu einer europaweiten Avantgardebewegung – der Konstruktivismus – dessen Einfluss sich auch das Bauhaus nicht entziehen konnte.¹⁵⁹ Obwohl sich Friedl Dicke nicht direkt am Konstruktivismus orientierte, soll an dieser Stelle doch kurz darauf hingewiesen werden, da in einigen Studien teilweise konstruktivistische Tendenzen zu erkennen sind. Die Konstruktivisten wollten die

¹⁴⁸ Vgl. Schmalenbach 1977, S.9.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁵⁰ Ebd., S. 9.

¹⁵¹ Ebd., S. 9/10.

¹⁵² Vgl. ebd., S.12.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 13 – 16.

¹⁵⁶ Ebd., S. 15.

¹⁵⁷ Ebd., S. 19.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 25.

¹⁵⁹ Vgl. Hoffmann 2008, S. 12/13, 14.

Kunst auf elementare Formen reduzieren.¹⁶⁰ Auch der Verzicht auf den Gegenstand in der Malerei war ein wichtiges Kriterium.¹⁶¹

Auch Kandinsky setzte sich mit dem Konstruktivismus auseinander, doch er bevorzugte die abstrakte Kunst, da sie sich an den Gesetzen der Natur orientierte. Und die Natur, so meinte Kandinsky, dient als Vorbild für die Einheit von freier und geometrischer Konstruktion.¹⁶² Ein weiterer Künstler der russischen Avantgarde, von dem Friedl Dicker-Brandeis' Werke beeinflusst sein könnte, war Alexander Rodtschenko. Vor allem seine Kompositionen mit geometrischen Figuren sind von Bedeutung.

3.1.3. Das Werk

Wie bereits erwähnt, strömten am Bauhaus die unterschiedlichsten Einflüsse auf Friedl Dicker ein. Sie bewegt sich dort in einem Umfeld, aus dem die traditionelle Malerei, die in den Akademien gelehrt wurde, verbannt war. Die Künstler suchten nach immer neuen Ausdrucksweisen. Da die Fotografie nun das naturgetreue Abbilden von Mensch und Natur übernahm, verlagerten sich die Prioritäten der Künstler. Nun rückten die der Malerei eigenen Mittel Farbe und Form in den Mittelpunkt.¹⁶³ Die Künstler versuchten, wie Kandinsky es forderte, nach der „inneren Notwendigkeit“ zu gestalten.¹⁶⁴

Diese Beschäftigung mit Form und Farbe führte bei manchen Stilrichtungen in die völlige Abstraktion, wie das zum Beispiel bei den russischen Konstruktivisten der Fall war.¹⁶⁵ Viele Künstler jedoch, wie auch Kandinsky, kamen wieder zum Gegenständlichen zurück.¹⁶⁶ Es wurde aber versucht, das Gegenständliche und vor allem den Menschen auf das Wesentliche zu reduzieren.

Außerdem darf nicht vergessen werden, dass es die eigentliche Idee des Bauhauses war, Künstler und Handwerker in einer Person auszubilden. Das was am Bauhaus gelehrt wurde, diente also auch der Ausbildung der handwerklichen Fähigkeiten, zumindest der Ausbildung zum sicheren Umgang mit Formen und Farben, wie im Bereich der angewandten Kunst von Notwendigkeit war.

Da die Werke Friedl Dickers aus der Bauhauszeit so zahlreich und auch so vielfältig sind, soll hier nur eine Auswahl gezeigt werden. Die Werke, die am interessantesten

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 111.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 112.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 72.

¹⁶³ Vgl. Eberle 1989, S. 10.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁶⁵ Vgl. Schneede 2001, S. 119.

¹⁶⁶ Ebd., S. 119.

sind und am deutlichsten eine Auseinandersetzung Dickers mit anderen Künstlern zeigen, sollen noch näher erörtert werden.

3.1.3.1. Porträts

Die Porträts sind sehr dynamische Zeichnungen, scheinbar Momentaufnahmen, doch sind sie viel mehr als das. Friedl Dicker-Brandeis hat es geschafft mit nur wenigen, dynamischen Strichen die Person zu charakterisieren, die sie porträtierte. Die Porträts sind nicht naturalistisch, sondern heben mit nur wenigen Details das Charakteristische, die Merkmale und Eigenheiten der dargestellten Person hervor. Mag sein, dass es spontane Zeichnungen oder besser Skizzen sind, die aber mit nur wenigen Strichen sehr viel ausdrücken. Friedl Dicker-Brandeis hat hier bewiesen, dass sie nicht nur die handwerklichen Fähigkeiten besitzt, sondern dass sie ein Auge für Formen und Schattierungen hatte und, was fast wichtiger ist, ein Auge für den Menschen hinter der äußeren Form. Damit hätte sie das geschaffen, was Klee forderte – durch Reduktion das Wesentliche darzustellen, deutlicher auszudrücken, was man vermitteln möchte, das, was die Natur nicht kann.

Beeinflusst wurde die Art, wie sie die Porträtskizzen anfertigte, sicherlich auch durch die Rhythmusübungen im Unterricht von Johannes Itten. Auch eine Auseinandersetzung mit Hell-Dunkel-Kontrasten, wie sie in Ittens Vorkurs gelehrt wurde und die Wiedergabe des Wesentlichen bzw. des Wesens, wie Itten es bei der Analyse Alter Meister forderte, werden deutlich.

Das erste Porträt, welches um 1920 angefertigt wurde (Abb. 1), zeigt eine Frau mit einem ausdrucksstarken Gesicht, welches von ihrem kürzeren Haar in großen Wellen gerahmt wird. Ihre Augen liegen weit auseinander und sind halb geschlossen. Von ihren schwungvoll geformten Augenbrauen ist die linke erhoben, was ihrem Blick etwas Stolz, Selbstbewusstes verleiht. Ihre Nase ist kantig, die Lippen schmal und das Kinn ausgeprägt. Friedl Dicker-Brandeis gelang es mit wenigen Strichen die charakteristischen Merkmale der Frau hervorzuheben. Dargestellt ist nur das Wesentliche. Gezeichnet ist das Porträt sehr schwungvoll. Augen, Mund und Nase sind nur mit wenigen Strichen wiedergegeben.

Das zweite, ebenfalls um 1920 datierte Porträt (Abb. 2) zeigt einen Mann. Sein Kopf ist leicht geneigt, sein Mund zum Sprechen geöffnet. Seine Augen sind geschlossen, seine Augenbrauen in der Mitte nach oben gezogen. Sein Haar ist nur an den Seiten dargestellt. Er wirkt traurig und müde. Bei dieser Zeichnung fehlen die Konturen fast

gänzlich. Modelliert ist hier mit Hell-Dunkel-Kontrasten. Durch diese Modellierung, bei der die Schatten über den Augen am auffälligsten sind, wirkt das Gesicht fast karrikaturhaft, wie eine Maske. Auffällig bei diesem Porträt ist ein Mittel, welches Friedl Dicker-Brandeis noch bei anderen Bildern und Zeichnungen anwandte. Es ist das Mittel des Weglassens. Bei dieser Zeichnung hat sie den gesamten Hinterkopf des Mannes nicht ausgeführt. Hierfür könnten einige Gemälde Oskar Schlemmers als möglicher Einfluss gezeigt werden, in denen er nur Teile des dargestellten Gegenstandes oder der dargestellten Person ausführt. Zwei Bilder sollen hier als Vergleich dienen: zum einen „Tisch – Stühle“ von 1914 (Abb. 3) und zum anderen „Kopf mit Tasse“ von 1923 (Abb. 4).¹⁶⁷ Bei beiden Bildern wird das Mittel des Weglassens deutlich. Schlemmer arbeitet ohne Konturen und modelliert das Dargestellte nur mit Hell-Dunkel-Kontrasten, genau wie man es bei Dickers Bild, wenn auch nicht ganz so ausgeprägt, beobachten kann.

3.1.3.2.Landschaften

Die Landschaften Friedl Dickers, die während ihrer Bauhauszeit entstanden sind, sind skizzenhafte Kohlezeichnungen. Sie sind, ähnlich wie die Porträts, reduziert mit nur wenigen charakteristischen Details. Auch hier arbeitete Dicker wieder hauptsächlich mit Schattierungen, Hell-Dunkel, Licht und Schatten, Gestaltungsmittel also, die auf die entsprechenden Übungen in Ittens Vorkurs zurückzuführen sind.

Als ein Beispiel soll eine, auf ca. 1920 datierte Landschaft (Abb. 5) dienen. Im Vordergrund sieht man eine ebene Landschaft, die den Blick auf einige Hügel im Hintergrund freigibt. Die einzigen Details sind im linken Vordergrund ein paar Grashalme und ein Haus links im Hintergrund. Das besondere an diesem Bild ist das Licht-Schatten-Spiel am Himmel. Hinter großen dunklen Wolken ist die Sonne zu erahnen, die dahinter hervorstrahlt. Ihre Strahlen gehen hinab bis zum Boden. Friedl Dicker ist es hier gelungen durch das Spiel von dunklen Flächen und hellen Akzenten ein atmosphärisches Bild zu schaffen.

3.1.3.3.Studien

Die Werke Friedl Dickers, die hier allgemein unter Studien zusammengefasst sind, machen den größten Teil des Bauhaus-Oeuvres aus. Es sind Studien, die wahrscheinlich

¹⁶⁷ Da Friedl Dickers Porträt nicht eindeutig datiert werden kann, aber auf jeden Fall während ihrer Zeit am Bauhaus, also bis 1923, entstanden ist, kann durchaus auch Schlemmers 1923 entstandenes Bild „Kopf mit Tasse“ als Vergleich herangezogen werden.

in erster Linie auf den Unterricht in Ittens Vorkurs zurückzuführen sind. Sie lassen sich in verschiedene Kategorien unterteilen – Form- und Farbstudien, geometrisch-graphische Studien und weitere Studien, welche keinen einheitlichen Stil erkennen lassen. Die Form- und Farbstudien nahmen einen wichtigen Platz im Bauhaus-Unterricht ein. So ließ Itten, wie schon erwähnt, verschiedene Übungen zu den geometrischen Grundformen, zu Hell-Dunkel- und zu Farbkontrasten durchführen. Die vorliegenden Studien sind, sofern sie nicht aus dem Unterricht bei Itten stammen, doch zumindest davon beeinflusst. Einen weiteren Einfluss stellen die unterschiedlichen Künstler dar, mit denen Friedl Dicker-Brandeis am Bauhaus in Berührung kam. Sowohl in der formalen, als auch in der farblichen Gestaltung dürften manche als Vorbild gedient haben. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den im Folgenden gezeigten Bildern, um Studien und wahrscheinlich nicht um autonome Kunstwerke. Daher kann man die möglichen Einflüsse nicht immer detailliert nachweisen, sondern oftmals nur vermuten.

Die erste Studie, die näher betrachtet werden soll, ist eine zwischen 1919 und 1923 entstandene Form- und Tonstudie (Abb. 6). Auf dunkelgrauem, fast schwarzem Hintergrund befinden sich verschiedene Kreise bzw. Kreissegmente. Am auffälligsten sticht eine Dreiergruppe ins Auge. Auf einer grauen, runden Scheibe ist ein hellroter Dreiviertelkreis gemalt. Links von diesem und zu fast einem Viertel von diesem bedeckt, befindet sich ein weißer Kreis. Von dieser Gruppe ausgehend verläuft ein schwarzer „Strahl“ bis in die rechte untere Ecke. Auf diesem befindet sich wieder ein hellerer, grauer Kreis. Links neben dem kleinen grauen Kreis, sieht man, zum Teil verdeckt von dem schwarzen Band, einen schwarzen Kreis.

Entstanden ist diese Studie wahrscheinlich im Vorkurs von Itten, im Rahmen der Kontrastübungen. In diesem Zusammenhang könnte der Zweck dieser Studie gewesen sein, den Kontrast zwischen dem dunklen Hintergrund und den verschiedenfarbigen Kreisen und Kreissegmenten zu untersuchen, die teilweise wesentlich heller, teilweise aber auch dunkler als der Hintergrund sind. Auch die Anwendungen der Vorübungen zu den Kontrasten, wie die Tonskalen oder die Hell-Dunkel-Akkorde werden hier deutlich. Wir haben die Elemente der Hell-Dunkel-Tonskala – von Weiß über Grau bis zu tiefem Schwarz – vor uns. Zu dem Hell-Dunkel-Kontrast kommt noch der Kontrast der Nichtfarben Schwarz und Weiß (und Grau als deren Mischung) zu Rot. Es könnte sein, dass bei der Studie auch untersucht werden sollte, wie die Farben aufeinander wirken,

wie der rote Dreiviertelkreis beispielsweise sowohl auf dem Grau als auch neben dem Weiß zur Geltung kommt.

Es finden sich bei dieser Studie noch zwei weitere Aspekte, bei denen die Einflüsse außerhalb des Itten-Vorkurses zu suchen sind. Zum einen ist es der Aspekt der Form, zum anderen der des Lichtes.

Lenkt man den Blick auf die Formen, kann man deutlich abstrakte, sogar konstruktivistische Einflüsse erkennen. Die Kreise überlagern sich und überschneiden sich, wodurch wieder andere Formen entstehen. Neben den Kreisformen finden sich auch gerade Linien. Als Vergleich sollen zwei Kompositionen von Alexander Rodtschenko dienen. Die „Komposition Nr. 86“ von 1919 (Abb. 7) weist die größte Ähnlichkeit auf. Zum einen findet sich hier auch ein dunkler, fast schwarzer Hintergrund, zum anderen ebenfalls der Kontrast von Hell und Dunkel. Auch formal ist der Einfluss deutlich erkennbar. Kreissegmente, die sich überlagern, sind über eine Konstruktion aus verschiedenen Rechtecken gelegt.

Als ein weiterer formaler Vergleich soll die „Komposition Nr. 100“ von 1920 (Abb. 8) von Rodtschenko herangezogen werden. Die Ähnlichkeit ist hier nur formal zu erkennen. Wieder findet sich hier die Überlagerung von verschiedenen geometrischen Formen und deren Überschneidung. Als eine formale Gemeinsamkeit könnte man den roten Kreis in der Mitte sehen, von dem aus verschiedene rechteckige Formen als Strahlen abgehen.

An diesem Bild soll noch der zweite Aspekt verdeutlicht werden, der bereits angesprochen wurde – die Verwendung von Licht. Bei Dickers Komposition fällt deutlich auf, dass die einzelnen Segmente von Lichtlinien bzw. Schatten umgeben sind. Der Einsatz von Licht und Schatten ist auch bei Rodtschenkos „Komposition Nr. 100“ erkennbar.

Als nächstes soll hier eine Gruppe von Studien behandelt werden, die sich alle mit dem selben Thema befassen – Anna Selbdritt. Es ist anzunehmen, dass zumindest einige dieser Studien Vorstufen zu der Skulptur Anna Selbdritt von 1921 (Abb. 18) sind.

Die ersten beiden Studien (Abb. 9 und Abb. 10), beide um 1920 entstanden, sind nicht eindeutig als Darstellungen der Anna Selbdritt erkennbar, deuten in ihrer Form jedoch darauf hin.

Bei der ersten Studie (Abb. 9) sind die Konturen von drei Personen bzw. Figuren zu erkennen. Der Kopf der hinteren, größten Person ist im Profil dargestellt. Auf halber Höhe dieser Person erscheint ein Kind in Schneidersitzposition. Es streckt die Arme

nach einer dritten Figur aus. Diese dritte und kleinste Figur ist komplett rot koloriert und setzt sich aus drei stilisierten Teilen zusammen – einem Kreis als Kopf und jeweils einer Herzform als Körper und als Beine.

Bei der zweiten Studie (Abb. 10) ist das Gesicht der hinteren Figur en face zu sehen. Es sind ebenfalls drei Figuren dargestellt, wobei diesmal die mittlere rot ist. Bei dieser Studie kommt noch eine weitere Ebene dazu – der Hintergrund. Links neben der Figurengruppe hat man Ausblick in eine Landschaft mit einer grünen Wiese, einem roten Berg und einem grauen Himmel.

Der augenscheinlichste Einfluss geht von Schlemmer aus. Seine herzförmig (oder violinförmig) gestalteten Figuren (Abb. 11 und 12) waren mit hoher Wahrscheinlichkeit Vorbild für Friedl Dickers Figuren. Am deutlichsten ist der Einfluss an der herzförmigen Schulterpartie zu erkennen. Die hintere Figur von Dickers Studie (Abb. 10) erinnert durch ihren herzförmigen Rumpf ebenfalls an Schlemmer, aber sie hat auch große Ähnlichkeit mit einer anderen Skizze Friedl Dickers, die bereits 1918 entstanden ist (Abb. 13). Der sorgenvolle Gesichtsausdruck ist fast derselbe und auch die Schulter- und Armpartie ist fast gleich.

Das formale Vorbild für Dickers kolorierte Skizzen, sind eindeutig die Werke Schlemmers, für die farbliche Gestaltung ist dies nicht so eindeutig zu sagen. Zum einen könnte hier wieder die Lehre zu den Farbkontrasten, wie sie sich bei den Bauhausmeistern findet, herangezogen werden. Bei der ersten Skizze (Abb. 9) wäre auf das Nebeneinander von den Primärfarben Rot und Blau hinzuweisen und das Nebeneinander der Sekundärfarben Grün und Violett. Bei der zweiten Studie (Abb. 10) fällt der Komplementärkontrast zwischen Rot und Grün im Hintergrund ins Auge.

Für den Stil der farblichen Gestaltung, besonders für die der zweiten Studie (Abb. 10), könnten die Bilder „Für Wilhelm Runge“ von 1916 (Abb. 14) und „Komposition Null“ von 1913 (Abb. 15) von Georg Muche dienen. Wie Muche verwendet Dicker-Brandeis in ihren Skizzen kräftige Farben, die teilweise eine bestimmte Form beschreiben, teilweise als farbige Flächen für sich stehen bzw. Formen flüchtig kolorieren. Doch da es sich bei den vorliegenden Werken um unvollständige Skizzen handelt, kann der soeben erörterte Vergleich nur eine konstruierte Vermutung darstellen.

Die nächste Studie, auf 1921 datiert, (Abb. 16) ist eindeutig als Vorstufe zu der Skulptur (Abb. 18) zu erkennen. Dargestellt ist ein perspektivisch nicht perfekter Raum, von dem nur zwei Wände in kräftigen Farben (blau und grün), der Boden sowie die Decke zu

sehen sind. In diesem Raum ist ein Figurenensemble gesetzt, welches aus dreidimensionalen Körpern (Kugeln, Zylinder, Röhren) zusammengesetzt ist.

In der Mitte sitzt eine schwarze Figur auf einem weißen Tuch, welches über eine Konstruktion aus roten Röhren gespannt ist. Ihr Kopf, der wie es scheint auf einem schwarzen, zylindrischen Hals sitzt, ist nach vorn geneigt. Auf den Beinen der schwarzen Figur sitzt eine kleinere, weiße, deren Arme und Kopf erhoben sind. hinter dem oberen Teil der schwarzen Figur ist noch eine weitere, kleine, rote Figur zu erkennen.

Eine weitere wahrscheinliche Vorstufe ist die um 1920 entstandene Studie (Abb. 17). Man erkennt wieder in der Mitte eine sitzende schwarze Figur, auf deren Beinen eine kleinere, diesmal rote Figur sitzt und die Arme erhoben hat. Hinter der schwarzen Figur ist eine silberne Figur auszumachen und über allen schwebt noch eine kleine, dunkle Figur scheinbar von oben herab. Das besondere an diesem Entwurf ist die Verwendung verschiedener Materialien. Die silberne Figur ist tatsächlich aus silberner Folie ausgeschnitten und aufgeklebt und die schwebende Figur scheint aus Kupferfolie gearbeitet zu sein. Collagen aus verschiedenen Materialien, wie dies eine ist, war auch Teil des Unterrichts bei Itten.

Den Abschluss dieser Gruppe von Studien bildet die Skulptur Anna Selbdritt von 1921 (Abb. 18). Es ist wahrscheinlich die einzige Plastik, die Friedl Dicker-Brandeis anfertigte. Leider ist sie nur durch ein Foto belegt. Die Figurenkonstellation ist dieselbe, wie auf der vorangegangenen Studie.

Hintergrund der Studien Abb. 14 und 15 und der Skulptur Abb. 16 ist natürlich die Beschäftigung mit geometrischen Formen und v.a. Körpern, wie sie in Ittens Vorkurs stattfand. Als ein weiterer Einfluss kann aber auch Fernand Léger genannt werden, der sich schon vor den Zwanziger Jahren mit der Darstellung von Menschen aus reduzierten geometrischen Formen beschäftigte. Deutlich zu erkennen ist dies auf seinem Bild „Mann mit Hund“ von 1921 (Abb. 19). Auch bei seinen menschlichen Figuren sind Rumpf und Gliedmaßen durch Zylinder und der Kopf durch eine Kugel dargestellt.

An dieser Stelle soll auf eine Gruppe von Kompositionen hingewiesen werden, die man als geometrisch-graphische Kompositionen bezeichnen könnte. Sie bestehen aus geometrischen Elementen, aus Buchstaben und Schriftzügen, die teilweise in geometrischen Formen angeordnet sind und aus diversen Mustern. Die Komposition von ca. 1920 (Abb. 20), eine Einladungskarte für Helge Lindbergs Konzert, beinhaltet neben geometrischen Elementen, auch Buchstaben und Noten. In der Mitte sind die

Umrisse eines halben Streichinstrumentes zu erkennen, vielleicht eines Cellos. Oberhalb davon, auf der linken Seite, kann man einen Kopf im Seitenprofil erkennen, an dessen linker Seite der Schriftzug „Helge“ zu lesen ist. Die mittlere Linie des Cellos und die Linie, auf der der Kopf sitzt bilden zwei Seiten eines Dreiecks, dessen dritte Seite als stilisierter Arm erkennbar ist, der scheinbar mit einer Note anstatt eines Bogens das Cello spielt. Auf gleicher Höhe des Kopfes, rechts von dem Cello, zieht sich eine Notenzeile halbkreisförmig nach unten. Im unteren Drittel sind verschiedengroße Buchstaben (BERG) zu erkennen.

Vergleichbar sind die beiden Kompositionen mit Werken Kandinskys, wie zum Beispiel „Der blaue Kreis“ von 1922 (Abb. 21) und „Ohne Titel“ von 1922 (Abb. 22). Auch hier finden sich verschiedene Formen (teils geometrische) und Muster, die zueinander in Bezug stehen, miteinander Verbunden sind, aber dennoch frei im Raum schweben bzw. den Raum vollständig negieren. Es sind abstrakte Kompositionen, die verschiedene Assoziationen zulassen. Friedl Dicker verwendet neben geometrischen Elementen auch freie Elemente, genau wie Kandinsky. Die einzelnen Elemente hängen zwar alle untereinander zusammen, sind untereinander verschlungen, schweben jedoch frei auf der Bildfläche, ohne jeden räumlichen Bezug. Auch Dickers Kompositionen sind abstrakt. Nur durch Hinweise im Bild – zum Beispiel die Noten oder Schriftzüge – kann man erahnen, was das Dargestellte bedeuten soll.

Ein weiteres Werk dieser Reihe, die eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der künstlerischen Verwendung von Buchstaben darstellt, ist eine Einladung für eine Lesung mit Else Lasker Schüler aus dem Jahr 1920 (Abb. 23). Das Auffälligste bei diesem Entwurf ist das Spiel mit dem Namen „Else Lasker Schüler“. Friedl Dicker-Brandeis experimentiert hier mit verschiedenen Schriften. Zum einen sind die Buchstaben sehr plakativ und konstruiert, wie es bei den im Kreis angeordneten Buchstaben in der Mitte deutlich wird, bei denen sich Schwarz und Weiß in der Farbgebung abwechseln, bedingt durch die Sternform, welche über das Geschriebene gelegt ist. Zum anderen gibt es Buchstaben, die sehr filigran geschrieben sind. Umgeben sind diese verschiedenen Schriften von einer abstrakten Form, aus der pflanzenähnliche Formen zu wachsen scheinen. Die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Darstellung von Schrift ist am Bauhaus kein Einzelfall. So kam Friedl Dicker auf jeden Fall damit in Berührung, als sie u.a. mit Itten 1921 an der Gestaltung dessen „Utopia“ arbeitete (Abb. 24). Auch hier sind die Wörter in unterschiedlichen Schriften dargestellt und bilden teilweise eine Form (das geschwungene Schriftband links oben).

Doch auch Klee beschäftigte sich mit der künstlerischen Gestaltung von Texten bzw. mit dem künstlerischen Einsatz von Buchstaben. Als Beispiel dafür sollen seine Werke „Fragmentarisches Aquarell“ von 1918 (Abb. 25) und „Die erhabene Seite“ von 1923 (Abb. 26) dienen. Klee spielt hier mit der Form der Buchstaben und Wörter, wie bei „Die erhabene Seite“ oder umgibt die Buchstaben mit verschiedenen Mustern, wie bei dem „Fragmentarischen Aquarell“.

3.1.3.4. weitere Werke am Bauhaus

In diesem Kapitel sollen einige Werke vorgestellt werden, die in ihrer Komplexität über die Studien hinausgehen. Es sind zwar auch Studien oder Entwürfe, doch haben sie den Charakter von autonomen Bildern oder Vorstufen dazu, wenn auch teilweise unvollendet. In diesen Bildern zeigt sich sehr stark Friedl Dickers Beschäftigung mit den Form- und Farblehren, mit denen sie am Bauhaus konfrontiert war und die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Die folgenden Werke sind neben den Studien, die Aufschluss über die unterrichteten Lehren geben, die interessantesten Werke Friedl Dickers am Bauhaus.

Die ersten beiden Bilder habe das gleiche Thema, es sind vielleicht sogar zwei Versionen des gleichen Bildes bzw. von Vorstufen zu einem Bild. Es sind die um 1920 entstandenen Kompositionen „Sitzender mit Flügeln I und II“ (Abb. 27 und 28).

Bei der „Komposition Sitzender mit Flügeln I“ (Abb. 27) sind die Körperteile der Person nur zu erahnen. Der Kopf scheint leicht nach vorn geneigt zu sein. Details wie Augen, Nase und Mund sind nicht erkennbar. Unterhalb des Kopfes befinden sich zwei flügelähnliche Gebilde (mit blauem Rand ...), von denen eines vor und eines hinter dem Körper angelegt ist. Der Körper geht über in zwei Spiralen, die eine Hose darstellen könnten, aus der zwei dünne Beine hervorragen, die verschränkt sind. Um den Körper herum sind noch weitere Flügel angebracht, die meist in einer Spirale enden. Es sind höchstwahrscheinlich Flügel, wenn man vom Titel der Komposition ausgeht. Das Bild hat den Charakter einer Skizze. Die grob vorgezeichneten Konturen sind nur flüchtig koloriert. Vorherrschend sind die Farben Blau und Rot in verschiedenen Schattierungen, die Verbindung aus beiden Farben – Violett, und die „Nichtfarbe“ Schwarz. Ob die weißen Flächen in der Farbsymbolik eine Rolle spielen, oder ob es nur unvollendete Stellen sind, ist nicht eindeutig zu sagen.

Auch in der „Komposition Sitzender mit Flügeln II“ (Abb. 28) hat Dicke die oben genannten Farben verwendet. In diesem Bild ist die Figur des Sitzenden schon

deutlicher zu erkennen. Er hat seinen Kopf nach unten geneigt. Um seine Schulter legt sich ein violetter Umhang (oder sind es zwei Flügel?). Vom Kopf scheint etwas Rauchartiges nach oben zu steigen. Seine Hände sind nicht genau zu erkennen, es könnte sein, dass er sie vor der Brust verschränkt hat. Die verschränkten Beine sind hier deutlicher zu auszumachen als bei der ersten Komposition. Neben dem Körper sind noch weitere Flügel dargestellt. Die beiden, die neben dem Kopf nach beiden Seiten ragen, sind als Flügel zu erkennen, die anderen sind wieder zu Spiralen zusammengerollt. Interessant ist die Farbgestaltung. Oben das Blau, in dem rechts und links zwei weitere Figuren weiß eingezeichnet sind. Es sind zwei weitere geflügelte Figuren, die sich in einem spiralförmigen Flug der sitzenden Person nähern. Die Bewegung wird durch die Spiralen verdeutlicht, die sich jeweils neben den Figuren befinden. Das kühle Blau (Kandinsky) wird durch die zwei schon erwähnten Flügel von der unteren Zone getrennt. Diese untere Zone teilt sich wiederum in zwei Teile. Im rechten Teil herrscht das warme Rot vor, im linken dominieren Schwarz bzw. dunkle Farben und Weiß. Sie verwendet hier sowohl den Kontrast zwischen warmen und kalten Farben, als auch den Kontrast zwischen Hell und Dunkel. Es könnte sein, dass die weiße Fläche rechts unten auch mit Rot koloriert werden sollte. Wenn das so wäre, würde der violette Umhang des Sitzenden die Harmonie zwischen dem „himmlischen“ Blau (Kandinsky) und dem „irdischen“ Rot darstellen.

Was das eigentliche Thema ist, bleibt unklar. Es könnte sich um die Darstellung eines Engels, oder, wegen der vielen Flügelpaare, eines Cherubs, handeln. Darauf deutet natürlich auch der Titel „Sitzender mit Flügeln“ hin.

Auf jeden Fall könnten die Kompositionen aus der Beschäftigung mit Formen und mit den Farblehren, die von den verschiedenen Künstlern am Bauhaus gelehrt wurden, resultieren. Friedl Dicker-Brandeis verwendet hier häufig das Motiv der Spirale. Die Spirale spielt auch bei Itten, eine große Rolle. Für ihn ist es ein Darstellungsprinzip der inneren Bewegung und steht bei ihm oft in Zusammenhang mit Schöpfung, mit Werden und Entstehen.¹⁶⁸

Auch die Verwendung der Farben deutet auf die intensive Beschäftigung mit den Farbtheorien der Bauhausmeister, v.a. mit der Farbtheorie Kandinskys, hin. Sie verwendet in erster Linie die Primärfarben Rot und Blau in verschiedenen Schattierungen. Und auch die Nichtfarbe Schwarz spielt in den Bildern eine große Rolle. Die farbliche Gestaltung weist auch wieder in Richtung Muche. Auch hier nutzt

¹⁶⁸ Vgl. Helfenstein, Josef: Vom Weiß ins blaue Land der Gewissheit, In: Helfenstein 1984, S. 26, 29.

Dicker wieder die reinen Farben, aber nicht gegenständlich, sondern zur diffusen Kolorierung.

Bei der formalen Gestaltung ist der Eindruck von Dynamik sehr auffallend. Er entsteht durch die Anordnung der „Flügel“, die entweder vom Körper weg, oder zum Körper hin streben. Vergleichbar ist der Eindruck mit dem, den das Bild „Porträt der Yvonne Landsberg“ (1914) (Abb. 29) von Henri Matisse vermittelt. Auch um die Frau auf diesem Bild legen sich Linien, die aus ihrem Körper herauswachsen. Um den Körper der Dargestellten herum äußert sich eine Dynamik, die aus dem Körper heraus entstanden ist. Bei Dickers Werk entsteht diese Dynamik durch die Flügel, die aus dem Körper heraus wachsen.

Ein weiteres Thema, das Friedl Dicker um 1920 in verschiedenen Versionen bearbeitet hat, ist das des „Flirtenden Paares“ (Abb. 30, 31 und 32). Auf dem Bild „Flirtendes Paar I“ (Abb. 30) sind zwei Personen bzw. Figuren abgebildet, was allerdings nur schwer zu erkennen ist. Die linke Person läuft nach links und zeigt mit dem Arm in diese Richtung zu einem Punkt, der sich außerhalb des Bildes befindet. Auf dem schwarzen Kopf dieser Figur zeichnet sich nur der Mund ab. Sie dreht sich nach hinten zu einer zweiten Figur, die rechts von ihr steht. Am orangefarbenen Kopf dieser Person sind nur ein schwarzes Ohr, welches sich nahe am Mund der ersten Person befindet und ein Auge, das halb von einem großen Hut bedeckt ist, dargestellt. Von der zweiten Person sind sonst nur die Arme zu erkennen. Sie scheint etwas in ihren Händen zu halten. Über ihrer Schulter trägt sie ein Tuch.

Auffallend ist, dass hier nur die notwendigsten Details dargestellt sind – Mund, Ohr und Auge, - wobei das schwarze Ohr der zuhörenden Person in Verbindung mit dem schwarzen Kopf der redenden Person stehen könnte. Wieder ist hier die Vorzeichnung nur flüchtig koloriert. Der Hintergrund besteht nur aus farbigen, nebelähnlichen Flächen (Rot, Braun, Grün, Blau, Gelb) die die zwei Figuren ähnlich einem Regenbogen hinterlegen.

Bei der zweiten Version des Bildes „Flirtendes Paar II“ (Abb. 31) sind die Figuren schon deutlicher zu erkennen. Die rechte Person, die „Zuhörende“ ist nun eindeutig als weiblich zu erkennen, was deutlich wird an dem einen sichtbaren weißen Stiefel und an dem Rock, der sich in Rüschen um ihre Hüfte legt. Die linke Figur, die „Sprechende“ ist in ähnlicher Haltung dargestellt, wie in der ersten Version. Die farbliche Gestaltung ist kräftiger und intensiver. Die Kolorierung der Köpfe ist dieselbe, der „sprechende“ Kopf schwarz und der „hörende“ orange-rot.

Auch in diesen (beiden) Bildern treten wieder zwei Merkmale hervor, die typisch für Friedl Dicker sind – Dynamik und Reduktion. Auch sollte man die Verteilung der Farben näher betrachten. Während der eine Kopf, der der „spricht“, in schwarz gehalten ist, ist der andere, der hörende und sehende Kopf in einem freundlichen, lebendigen rot-orange dargestellt. Somit hat Dicker ein Gegensatzpaar geschaffen, dem die Begriffe männlich – weiblich, aktiv (sprechen) – passiv (hören), Hell – Dunkel zugeordnet werden können.

Bei diesen Bildern, besonders bei „Flirtendes Paar II“, verweist Einiges auf eine Auseinandersetzung mit den Theorien der Bauhausmeister, mit denen sich Friedl Dicker-Brandeis beschäftigte. Die bereits erwähnten Gegensatzpaare deuten auf den Einfluss Ittens hin, vor allem der Kontrast zwischen Hell und Dunkel, wie er sich in den Köpfen zeigt. Doch die farbliche Gestaltung lässt noch deutlicher einen Einfluss der Farblehren Kandinskys erkennen. Die hintere, sich weg bewegende Figur ist in blau gehalten. Da, laut Kandinsky, Blau eine, vom Betrachter wegstrebende Farbe ist, verstärkt dieses Blau also die eher nach hinten verlaufende Bewegung der Figur. Demzufolge könnte man den roten Kopf, dessen Farbe ins Gelbe tendiert, als den hervorstrebenden sehen.

Doch noch ein weiteres Prinzip kommt hier zum Einsatz. Es ist Klees Prinzip der Bewegung. Die Figuren bewegen sich in verschiedene Richtungen. Diese entgegengesetzte Bewegung wird durch das Zusammentreffen der Köpfe und ihre symbolische Zusammengehörigkeit (durch die Attribute des Sprechens und Zuhörens) ausgeglichen und harmonisiert. Damit wurde auch Klees dreiteilige Gesamtharmonie angewandt. Die beiden Figuren an sich, sind zwei gegensätzliche Teile, sowohl in ihrer Bewegungsrichtung, als auch in ihrer Farbigkeit. Doch durch die Beziehung der Köpfe und das aufeinander Reagieren (Mund – Ohr, Sprechen – Zuhören) bilden sie ein Einheit und gleichen somit den Gegensatz inhaltlich aus.

Doch hier könnte man auch Muche als mögliches Vorbild für die farbliche Gestaltung heranziehen, v.a. sein Bild „Und das Licht schied von der Finsternis“ von 1916 (Abb. 33). Muches Bild besteht fast nur aus diffusen Farbnebeln in kräftigen Farben. Die Anordnung der fast gegenständlichen Farbflächen ist dynamisch, sie scheinen im Raum zu schweben. Auch die Farbnebel sind nicht lokal begrenzt, sondern breiten sich teilweise über das ganze Bild aus. Dadurch wird der Eindruck von Dynamik vermittelt.

In Dicker-Brandeis' Bilder kommen ebenfalls kräftige Farben zur Anwendung. Während die Körper durch die Farbe geformt sind, besteht der Hintergrund lediglich aus

verschiedenen, ebenfalls diffusen Farbflächen. Sowohl Farben, als auch die Formen verleihen den Bildern einen Eindruck von Leichtigkeit und Dynamik.

Die Zeichnung zu dem Thema „Flirtendes Paar III“ (Abb. 32) geht wahrscheinlich auf die Formübungen zurück, die Friedl Dicker in Ittens Vorkurs anfertigen musste. Es ist gut möglich, dass dies auch die erste Version ist. Auch hier sind die zwei Figuren zu erkennen, diesmal jedoch reduziert auf die elementaren, dreidimensionalen Grundformen Kugel und Zylinder. Der stilisierte Kopf der linken Figur hat als einziges Detail wieder den Mund aufzuweisen, den er an das Ohr der rechten Figur hält. Diese ist wieder, neben dem Ohr, durch das Auge und den großen Hut ausgezeichnet, welcher sie wahrscheinlich als weiblich erkennbar machen soll. Ein großer Unterschied zu den anderen Versionen besteht darin, dass die linke Person hier aufsichtig dargestellt ist, während sie in den anderen Versionen immer von der Seite zu sehen ist. Die Darstellung ist extrem stilisiert und reduziert, aber dennoch leicht erkennbar. Auch hier könnte wieder Klees Grundsatz gelten, dass das, was der Künstler der Natur voraus hat die Reduktion ist. Die Figuren sind soweit reduziert, dass sie nur noch das darstellen, was mit dem Bild ausgesagt werden soll. Es wird deutlich, dass es sich um eine Begegnung, ein Flirten, ein Kommunizieren von zwei Personen handelt. Für diese Tätigkeit sind nur die Dinge wichtig, die dargestellt sind – Auge, Mund und Ohr.

Interessant ist auch, dass trotz der Geometrisierung des Motivs, was gleichzeitig eine gewisse Starre mit sich bringen könnte, Friedl Dicker es geschafft hat, das Motiv schwungvoll und dynamisch umzusetzen. (Das entspricht ihrem Stil ein Motiv zu reduzieren und trotzdem dynamisch auszuführen.) Doch auch Kandinskys Lehren könnten hier als möglicher Einfluss herangezogen werden, v.a. seine Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ worin es heißt „In einer Komposition also, wo das Körperliche mehr oder weniger überflüssig ist, kann man auch dieses Körperliche mehr oder weniger auslassen und durch rein abstrakte oder durch ganz ins Abstrakte übersetzte körperliche Formen ersetzen.“¹⁶⁹ Man könnte sagen, dass hier das Körperliche ausgelassen wurde. Zwar sind die Elemente körperlich, d.h. dreidimensional dargestellt, dennoch sind die daraus entstandenen Figuren abstrakt. Sie sind nur durch die Attribute wie Auge und Ohr als quasi menschliche Figuren zu erkennen. Damit würde es aber auch wieder Kandinsky entsprechen, der der Meinung war, dass, wenn man das Gegenständliche weglässt, man sich eines Ausdrucksmittels beraubt¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Kandinsky .1980, .S. 75

¹⁷⁰ Ebd., S. 76.

Wie bereits erwähnt, könnte diese Zeichnung in Zusammenhang mit den Formübungen in Ittens Vorkurs entstanden sein. Aber es ist auch noch ein weiterer Einfluss möglich, nämlich, wie schon bei der Skulptur „Anna Selbdritt“, Fernand Léger.

Als Vergleichsbeispiel für den formalen Aufbau der Figuren kann wieder „Mann mit Hund“ (Abb. 19) angegeben werden. Allerdings gibt es drei entscheidende Unterschiede. Zum einen sind die geometrischen Figuren bei Dicker dynamisch angeordnet, des Weiteren zeigen die „Gesichter“ menschliche Züge (Mund, Auge, Ohr), die jeweils ihren Tätigkeiten zuzuordnen sind (Sprechen, Hören und (An)Sehen) und die Figuren sind sehr stark reduziert. Daher soll noch ein zweites Bild Légers als Vergleich herangezogen werden – „Rauchender Soldat“ aus dem Jahr 1916 (Abb. 34)¹⁷¹. Auch bei dem dargestellten Soldaten sind Züge erkennbar, die ihn als Individuum auszeichnen. Sein Gesicht ist dargestellt, in seinem Mund hält er eine rauchende Pfeife und seine Hände sind erkennbar. Die erkennbaren Merkmale sind wichtig für die Tätigkeit des Rauchens. Außerdem strahlt auch dieses Bild eine gewisse Dynamik aus, durch die von der Pfeife aufsteigenden Rauchwolken. Eine Dynamik also, die auch durch die drehende Bewegung bei den beiden Figuren in Dickers Studie zu erkennen ist.

Eine eher ungewöhnliche Darstellung ist das Bild „St. Peter“, welches zwischen 1919 und 1923 entstanden ist (Abb. 35). Die dargestellte Landschaft breitet sich nicht in die Bildtiefe aus, sondern formt ein scheibenartiges Gebilde, welches parallel zur Bildebene verläuft. Auf diesem „Landschaftsball“ sind ländliche Szenen abgebildet. Im Vordergrund, auf der uns zugewandten Seite dieser kleinen Welt, sieht man eine Schafherde grasen. Oben auf der Scheibe sind einige Häuschen gruppiert, links davon steht eine Mühle. Auf der linken Seite bewegt sich eine Person mit einem Tier (ein Pferd?, ein Ochse, mit dem er das Feld bestellt?) nach oben. Die Perspektive ist hier völlig außer Acht gelassen. Sämtliche Personen, Figuren und Gegenstände sind in Seitenansicht dargestellt. Interessant sind die zwei Personen rechts unten. Sie scheinen nicht zu dieser kleinen Welt zu gehören, sondern sie von außen zu betrachten.

Ähnlichen Darstellungen finden sich bei Kandinsky. Als Beispiele sollen hier „Glasbild mit Sonne (Kleine Freuden)“ von 1911 (Abb. 36) und „Aquarell zur Radierung 1916 – No. III“ von 1916 (Abb. 37) dienen. Auch hier gibt es keine Perspektive, alles ist in Rundungen angeordnet. Durch die starken Konturen bei Kandinsky ist besser zu erkennen, um was es sich jeweils handelt. Bei dem „Glasbild mit Sonne (Kleine

¹⁷¹ Die kubistischen Anklänge in diesem Bild werden außer Acht gelassen.

Freuden)“ sind Figuren und Gebäude um Hügel herum angeordnet. Man könnte also zu dem Schluss kommen, dass es sich bei Dicker ebenfalls um einen Hügel handelt, was auch wiederum die zwei außenstehenden Personen erklären würde, die dann am Fuße des Hügels stehen würden. Auch die Kolorierung ist bei Kandinskys Bild von 1911 ähnlich. Die Landschaftsteile sind nur teilweise flüchtig mit wolkigen, kräftigen Tönen gefärbt.

Neben weiteren diversen Studien, Zeichnungen und Skizzen Friedl Dickers sticht ein Werk noch besonders hervor. Die Komposition „Ohne Titel“, welche zwischen 1919 und 1923 entstanden ist (Abb. 38). Es könnte sich um einen Entwurf für einen Wandbehang handeln. In einem schmalen, hochrechteckigen Format sind verschiedene Ebenen untereinander geschichtet, auf denen jeweils eine Szene untergebracht ist. Die erste, oberste Ebene ist mit einem Gittermuster unterlegt. Die Verbindung zur zweiten Ebene bildet ein großer Vogel. Auf dieser Ebene ist ein kleines Dorf mit Häusern, einem Kirchturm, Wegen und Gleisen dargestellt. Die dritte Ebene bildet ein Wald unterhalb dessen ein Weg zu sehen ist. Auf diesem befindet sich ein Schäfer mit seiner Herde. Hinter ihm zieht ein Pferd zwei Wagen nach sich. Die nächste Ebene ist schwerer zu deuten. Es könnte sich hierbei um den Himmel mit Wolken und einem Schwalbenschwarm handeln. Die darunter befindliche Ebene beschäftigt sich mit dem Thema Wasser. Unter einer durch Wellenformen angedeuteten Wasseroberfläche sieht man rechts einige Fische, die auf einen Angelhaken zu schwimmen, der in der Mitte ins Wasser hängt. Links ist ein rotes Boot auszumachen, auf dem sich fünf Gänse im Gänsemarsch bewegen (man achte darauf, dass deren Körper mit nur einem Strich gezeichnet sind). Die vorletzte Ebene zeigt scheinbar verschiedene Felder, die gerade bewirtschaftet werden bzw. bewirtschaftete worden sind und auf denen schon die ersten Pflanzen sprießen. Bis zu dieser Ebene könnte es sich um die Darstellung von ländlichen Szenen handeln, die das Leben auf dem Land und mit der Natur zeigen bis hin zu dem Ort, der die Zivilisation repräsentiert. Die Darstellung auf der nächsten Ebene setzt die Inhalte der ersten Ebenen allerdings scheinbar nicht fort. Als erstes sieht man einen Schriftzug¹⁷², wobei allerdings nicht genau zu erkennen ist, was geschrieben steht. In dem Schriftzug befinden sich einige Darstellungen von Augen. Rechts auf der Linie, auf der die Schrift geschrieben steht, erkennt man einige Strichmännchen, die sich auf ein geschlossenes Tor zu bewegen. Unter dieser Linie ist

¹⁷² Man könnte es als „lieber Gott“ deuten, wodurch ein religiöser Bezug belegt wäre. Der Text darunter ist leider nicht vollständig zu entziffern.

ein weiterer Text zu erkennen (es könnte sich hierbei um Sütterlinschrift¹⁷³ handeln). Die letzte Ebene zeigt wahrscheinlich eine biblische Szene. Auf der rechten Seite sieht man eine Gruppe von Personen, deren Handeln nicht eindeutig zu erkennen ist¹⁷⁴. Dass es sich um eine religiöse Szene handeln könnte, machen einerseits die stilisierten Engel deutlich, die sich im unteren Bereich um die dargestellten Personen gruppieren, andererseits die drei Engelfiguren, die auf der rechten Seite dargestellt sind.

Obwohl es sich wahrscheinlich um einen skizzenhaften Entwurf handelt, könnte die Darstellung stilistisch von zwei Künstlern beeinflusst sein. Zum einen kann Klee als Vergleich herangezogen werden. Dafür spräche zum Beispiel die Darstellung der Figuren in kindlicher Einfachheit, wie sie sich auch bei Klee oft findet. Doch noch ein weiterer Aspekt erinnert an Klee. Betrachtet man zum Beispiel die erste Szene mit der Darstellung des Dorfes, so fällt auf, dass die Perspektive völlig außer Acht gelassen wurde. Die Räumlichkeit wird nicht durch ein Hintereinander oder Überlagern der einzelnen Komponenten erreicht, sondern durch ein übereinander Anordnen.

Auch bei Klee findet sich diese Prinzip oft wieder. Als Beispiel sollen „Kamel in rhythmischer Baumlandschaft“ von 1920 (Abb. 39) und „Gartensiedlung“ von 1922 (Abb. 40) dienen. Bei „Kamel in rhythmischer Baumlandschaft“ sind die Bäume auf einzelnen Ebenen angeordnet, die jeweils durch horizontale Striche voneinander getrennt sind. Eine räumliche Tiefe ist nicht erkennbar, da die Bäume nicht hintereinander, sondern übereinander angeordnet sind. Auch bei Klees „Gartensiedlung“ ist diese Anordnung zu erkennen, nur dass hier die dargestellten Objekte sehr abstrakt sind. Bei Dicker sind aber nicht nur die Objekte der einzelnen Szenen übereinander angeordnet, sondern auch die Szenen selbst. Wenn es sich wirklich, wie vermutet, um einen Entwurf für einen Wandbehang handelt, so ist die Anordnung der Szenen logisch, gerade auch wegen der hochrechteckigen Form des Bildes. Doch diese Anordnung würde auch ein narratives Moment vermuten lassen. Es ist unklar, ob hier eine Szene mit verschiedenen Teilszenen, die übereinander, statt in einer in die Tiefe führenden Landschaft, angeordnet sind, oder, ob es sich um Szenen handelt, die nacheinander erzählt werden.

¹⁷³ Sütterlinschrift ist eine von dem Berliner Grafiker Ludwig Sütterlin entworfene Schreibschrift, die von 1915 bis 1941 an deutschen Schulen als „deutsche Schreibschrift“ gelehrt wurde. Vgl. MEYERS 2007, S. 902.

¹⁷⁴ Es könnte sich um die Erschaffung Evas aus Adams Rippe handeln. Diese Ebene könnte somit den Garten Eden vor dem Sündenfall symbolisieren, als die Menschen noch nicht hart für ihre Nahrung arbeiten mussten. Damit stünde die letzte Ebene inhaltlich im Gegensatz zu den anderen Ebenen, in denen u. a. die Feldarbeit thematisiert wird. Sie würden also das Leben nach dem Sündenfall und nach der Verbannung aus dem Paradies darstellen.

Ein weiterer Künstler, der von Einfluss sein könnte, ist Muche. In seinem „Bild mit schwebendem Rot“ (1920) (Abb. 39) können gleich zwei Merkmale als Vergleich herangezogen werden. Zum einen ist das Gittermotiv, welches Dicker-Brandeis in der oberen Ebene des Entwurfes verwendet, vergleichbar mit denen, die in Muches Bild eine große Rolle spielen. Eine weitere Ähnlichkeit kann erneut in den nebelartigen Farbflächen gesehen werden, mit denen beide Werke koloriert sind.

3.2. Prag und Hronov

Als Friedl Dicker 1934 nach Prag kam, lag die Bauhaus-Zeit schon weit hinter ihr. In Prag war sie frei von den unmittelbaren künstlerischen Einflüssen, die am Bauhaus von allen Seiten auf sie einströmten. Nun konnte sie sich auf ihren persönlichen Stil besinnen, frei von Studien, Übungen und Experimenten. Dort malte sie nicht mehr um zu studieren und sich mit den verschiedenen Theorien und Einflüssen auseinanderzusetzen, sondern aus Freude am Malen. Nun beschäftigte sie sich mit der Natur und den Menschen aus ihrem Umfeld. So entstanden Bilder, die ihre Persönlichkeit widerspiegeln. Sie malte nun häufig Landschaften, v.a. in Hronov. Sehr wichtig war ihr offensichtlich auch die Darstellung von Menschen, die in ihrem Leben eine große Rolle spielten.

Es entstanden zu dieser Zeit aber auch Bilder mit tieferer Bedeutung. Sie haben Themen, mit denen sich Friedl Dicker auseinandersetzen musste. Sie zeigen Ereignisse, die sie offensichtlich sehr belasteten und die sie in ihren Bildern zu verarbeiten versuchte.

3.2.1. Eventuelle Einflüsse

In den Prager Bildern wird eine Abkehr vom Bauhaus und den avantgardistischen Strömungen, mit denen sie sich während der Jahre am Bauhaus auseinandergesetzt hatte, deutlich. Sie besinnt sich zurück auf eine Malerei, die sie vor ihrer Zeit am Bauhaus kennen gelernt hatte. Ihr Stil war nun impressionistisch geprägt. Sie malte einerseits das, was sie sah, so, wie sie es sah, andererseits wird auch eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Gebrauch von Licht und Farbe deutlich. Dabei orientiert sie sich zum einen an den Impressionisten, wobei vor allem eine Ähnlichkeit mit den impressionistischen Werken von Lovis Corinth zu erkennen ist. Zum anderen lassen sich auch Vergleiche mit Werken Paul Cézannes ziehen. Und an Matisse und seiner

Auseinandersetzung mit dem Licht und dessen Wirkung auf Farben, könnte sie sich ebenfalls orientiert haben

3.2.1.1. Paul Cézanne (1839 – 1906)

Paul Cézanne beschäftigte sich über Jahre mit dem Impressionismus, auch wenn er selbst nicht zu den Impressionisten zu zählen ist. Er arbeitete mit deren stilistischen Mitteln, aber mit einem anderen Ziel. Die Impressionisten wollten den Augenblick festhalten, Cézanne war darauf bedacht, das Dargestellte aus jedem zeitlichen Rahmen zu lösen. Das von den Impressionisten dargestellte Licht sollte die Oberflächen der Dinge beleben. Cézannes Licht war hingegen ein „aus der Intensität der Farbe kraftvoll leuchtendes Element, eine gestaltgebende Energie aus Farbe“.¹⁷⁵ Er setzte die Farbe kontrastierend ein. Außerdem hat sie, durch einen differenzierten Farbauftrag (unterschiedliche Stärke, Spachtel oder Pinsel), einen konstruktiven Charakter.¹⁷⁶ Er arbeitete darauf hin, dass „im Bild ein lückenloser Zusammenschluss von Fläche, Körpern und Raum aus der Farbe entsteht.“¹⁷⁷ Das Dargestellte hat keine individuellen Details.¹⁷⁸ Auch die Objekte in den Bildern haben keine symbolische Bedeutung. Sie sind aus der Natur genommen und stehen für sich selbst.¹⁷⁹ Die Bilder sind klar strukturiert und logisch im Aufbau.¹⁸⁰ „Jede Form von stofflicher Fülle oder von reizvollen Details hätte Cézannes Auffassung von Malerei als einer elementaren Einheit, die aus der Farbe ihre Substanz gewinnt, widersprochen“.¹⁸¹

3.2.1.2. Lovis Corinth (1858 – 1925)

Auch die Werke Corinths könnten einen Einfluss auf Friedl Dicker-Brandeis gehabt haben. Auch hier soll der Blick auf den Umgang mit der Farbe gelenkt werden. Vor 1900 sind Corinths Bilder impressionistisch. Anfang des 20. Jahrhunderts ist sein Anliegen die „Lichtdurchlässigkeit, die atmosphärische Verbindung aller Dinge der Erscheinungswelt“.¹⁸² In den letzten Jahren setzte er sich mit dem Problem auseinander einen Flächenzusammenhang mit den vorgefundenen Naturformen zu konstruieren.¹⁸³

¹⁷⁵ Adriani 1993, S. 17.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁷⁷ Ebd., S. 24.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁸¹ Ebd., S. 18.

¹⁸² Schröder, Klaus Albrecht: Nähe und Ferne – Faktur und Ausdruck im Schaffen Corinths, In: Schröder 1992, S. 14.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 16.

„Der künstlerische Abstraktionsvorgang betrifft nicht nur die malerische Kleinform des differenzierten Farbauftrags, der dünn oder pastos, glatt oder rau sein kann, der mit dem Pinsel diagonal gekämmt, oder mit dem Palettenmesser umgekehrt jeweils ohne erkennbare Ordnung und Gerichtetheit vorgetragen sein kann. Der Abstraktionsvorgang betrifft auch die kompositionelle Großform: Corinth setzt die gesehene Wirklichkeit in einfache, die Bildfläche klar strukturierende Formen um.“¹⁸⁴ Die Struktur wird der Natur übergeordnet.¹⁸⁵ In den letzten zweieinhalb Jahren wird der Bildaufbau immer noch von einem Teppich aus Farbflecken dominiert. Doch ist dieser nun nicht mehr durch Parallelschraffuren gekennzeichnet, sondern aus amorphen Farbflecken zusammengesetzt.¹⁸⁶ Es fällt ebenfalls auf, dass die Figuren in den späteren Jahren nicht mehr modelliert sind, dass sie die Oberfläche des Farbenteppichs nicht aufreißen.¹⁸⁷ Auch die Modellierung der Gegenstände geschieht durch die Farbe.¹⁸⁸

3.2.1.3. Henri Matisse (1869 – 1954)

Anfangs noch dem bürgerlichen Naturalismus verhaftet, löste sich Matisse mehr und mehr vom Farbrealismus.¹⁸⁹ Ab 1900 spielte er mit den Möglichkeiten der Farbgebung, mit Licht und Gegenlicht.¹⁹⁰ Durch das Gegeneinandersetzen von Farben suchte er das Licht.¹⁹¹ Dies wird v.a. in den Stilleben und Landschaften deutlich. Die Farbgebung ist bei diesen Bildern eine Besondere. Es dominieren kräftige Farben. Oftmals sind die Farben nicht natürlich, sondern zeigen das Objekt in speziellen Beleuchtungssituationen, wie zum Beispiel Gegenlicht. Ab 1913 wandte er sich wieder der Form zu. Die Figuren waren nun wieder klarer definiert. Eine große Rolle spielten auch immer Muster und Ornamente, v.a. in seinen Stilleben. An dieser Stelle soll das Augenmerk auf dem Stil seiner Landschaften, Porträts und Stilleben des frühen 20. Jahrhunderts liegen, der vor allem durch eine außergewöhnliche Farbgebung gekennzeichnet ist.

¹⁸⁴ Ebd., S. 16.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁸⁸ Kojan, Stephan: Von der Gültigkeit des Augenblicks – Bemerkungen zum Impressionistischen im Werk Lovis Corinth, In: Schröder 1992, S. 47.

¹⁸⁹ Vgl. Gowing 1997, S. 9/18.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 24/27.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 51.

3.2.2. Das Werk

3.2.2.1. Porträts

In den Porträts die in Prag und Hronov entstanden, zeigt sich wieder einmal Friedl Dicker-Brandeis' Auffassungsgabe, ihr Blick für das Wesentliche, ihr Blick hinter die Fassade. Im Vergleich zu den Porträts, die am Bauhaus entstanden waren, gehen diese über den skizzenähnlichen Zustand hinaus, jedoch teilweise nur dadurch, dass sie koloriert sind. Trotz der oftmals flächigen Kolloration lassen sie Friedl Dicker-Brandeis' dynamische Linienführung nicht vermissen. Teilweise lässt sich sogar ihr früherer Umgang mit Farbe (die Wahl der Farbe erkennen). Ob man jedoch behaupten kann, dass sie sich auch in ihren späteren Jahren in Prag und Hronov noch an den Lehren der früheren Bauhausmeister orientierte, ist wohl eher unwahrscheinlich, aber natürlich nicht ganz auszuschließen. Was man bei den Porträts, die in Prag und Hronov entstanden sind, nicht außer Acht lassen darf, ist, dass es, wie auch die Bauhaus-Porträts, eher Momentaufnahmen sind, Porträts, die aus einer Situation heraus entstanden sind. Daher wirken sie oftmals sehr skizzenhaft.

Das erste Porträt, das besprochen werden soll, ist das Porträt der Maria Brandeis¹⁹² (Abb. 42), welches zwischen 1938 und 1940 entstanden ist. Wir sehen eine Frau in einem auffälligen, roten Kleid. Kopf stützt sie mit ihrem linken Arm auf den Tisch neben sich. Ihre Lippen sind rot geschminkt. Sie hat die Beine übereinander geschlagen und blickt nachdenklich, aber gleichzeitig auch selbstbewusst geradeaus in Richtung des Betrachters. Das Porträt zeigt Maria Brandeis als eine selbstbewusste, aber auch nachdenkliche Frau.

Hier zeigt sich besonders deutlich Friedl Dicker-Brandeis' dynamische Malweise, ihr Hang zur Reduktion und nur das darzustellen, was wesentlich und wichtig zur Charakterisierung der Person ist - also alles das, was sich bei ihren Porträts am Bauhaus ausprägte und diese charakterisierte. Die Konturen des Körpers sind nur angedeutet und dynamisch. Im Gesicht sind die Augen und der rote Mund hervorgehoben, die Hände sind schematisch dargestellt. Die Farbgebung des Bildes ist sehr ausgewogen. Das Rot sticht zwar hervor, fügt sich jedoch sehr gut in die Brauntöne des Bodens und der Wand ein. Die einzigen Farbakzente, die sich nicht in die Reihe der warmen Farben eingliedern sind das weiße, leicht blautichige Tischtuch und die diversen kleinen farbigen Elemente auf dem Tisch. Es ist nicht irgendein Porträt einer Frau, sondern einer lieben Verwandten, die im eigenen Heim zu Besuch ist.

¹⁹² Sie war die Frau von Otto Brandeis, einem Bruder von Pavel Brandeis. Vgl. Makarova 2000, S. 28.

Stilistisch erinnert dieses Porträt sehr an Cézanne. Als Vergleich sollen das Bild „Zwei Kartenspieler“ (Abb. 43), welches zwischen 1892 und 1895 entstanden ist dienen. Wenn auch die Farbigkeit nicht verglichen werden kann, so findet sich doch der für Cézanne typische, dynamische Pinselstrich, der in diesem Beispiel erkennbar ist, auch bei Dicker-Brandeis' Porträt von Maria Brandeis wieder. Genau wie Cézanne, arbeitet Dicker-Brandeis auch mit hellen und dunklen Farbflecken, um Licht und Schatten darzustellen und die Objekte zu modellieren. Die Ähnlichkeit zwischen Dicker-Brandeis' Porträt und „Zwei Kartenspieler“ ist auch in der Art und Weise zu finden, wie die dargestellten Objekte konturiert sind. Die Konturen sind vorhanden, teilweise aber nur skizzenhaft. Sowohl das Gesicht der Maria Brandeis, als auch die sonstigen Objekte, sind wenig detailliert dargestellt. Auch bei Cézannes Bild sind auf den Gesichtern der Kartenspieler keine Details dargestellt.

Noch ein weiteres Porträt soll hier vorgestellt werden, welches deshalb besonders ist, da es das einzige oder zumindest das einzig erhaltene Selbstporträt Friedl Dicker-Brandeis' ist, welches sie von vorn zeigt.¹⁹³ Das „Selbstporträt im Wagen“ aus dem Jahr 1940 (Abb. 44) zeigt einen kleinen Ausschnitt eines Wagens, an dessen Fenster eine Frau – Friedl Dicker-Brandeis – sitzt und hinausguckt. Rechts hinter dem Wagen erhält man Ausblick auf eine Straße und ein Haus. Der Innenraum des Wagens liegt im Dunkeln. Durch das kleine Fenster an der Rückseite ist kein Ausblick möglich. Vor dem dunklen Hintergrund hebt sich das Gesicht der Dargestellten deutlich ab. Auch bei diesem Porträt hat Dicker-Brandeis das Mittel der Reduktion angewandt. In ihrem Gesicht sind Augen und Mund hervorgehoben. Vollständig sichtbar ist nur das rechte Auge, das andere ist nur angedeutet. Ihr Kopf ist zur Hälfte von einem krempeelosen Hut bedeckt. Neben dem kräftigen Rot des Mundes nutzt Dicker-Brandeis hier noch eine andere Primärfarbe, die hervorsticht – das leuchtende Blau des Halstuches.

Zu beachten ist die Perspektive, in der der Wagen dargestellt ist. Bedingt durch den kleinen Ausschnitt des Bildes, ist nicht viel von dem Wagen zu erkennen. Interessant ist, dass das Fenster aus dem die dargestellte Person schaut, schräg von der Seite dargestellt ist, während man den sichtbaren Rest des Wagens von oben bzw. von vorn betrachtet. Außergewöhnlich für Friedl Dicker-Brandeis ist es auch, dass kaum etwas von der Gegend dargestellt ist, die der Wagen gerade verlässt. Dadurch kann man das Bild weder in einen zeitlichen, noch in einen räumlichen bzw. geografischen Kontext

¹⁹³ Ein weiteres Werk, welches ebenfalls eine Darstellung Friedl Dicker-Brandeis zeigt, ist „Verhör I“ (Abb. 64), welches während ihrer Zeit in Prag entstand. Auf diesem Bild ist sie allerdings nur von hinten zu sehen.

einordnen. Vielleicht steht es stellvertretend für jedes Zurücklassen, für jeden Aufbruch, den Friedl Dicker-Brandeis bis dahin durchlebt hat und noch durchleben wird.

Noch ein weiteres Porträt soll an dieser Stelle betrachtet werden. Es ist ein Doppelporträt von ihrem Mann Pavel und dessen Schwägerin Maria Brandeis, welches 1939 entstanden ist (Abb. 45). Pavel und Maria sitzen eng beieinander. Beide haben ihren Kopf auf eine Hand gestützt. Pavel blickt links, Maria rechts am Betrachter vorbei. Auffällig bei diesem Bild, ist die Kolorierung. Vor allem das Blau über Pavels Schultern und das Violett auf Marias linker Seite, stechen hervor. Diese Art der Kolorierung erinnert sehr an die Studien der Bauhauszeit, bei denen eine Auseinandersetzung mit Muche erkennbar war. Doch man könnte noch an ein anderes vergleichbares Werk denken. Bei „Die Lesende“ aus dem Jahr 1906 (Abb. 46) von Henri Matisse, ist eine ähnliche Kolorierung zu erkennen. Matisses Bild ist in der Auseinandersetzung mit Objekten im Gegenlicht entstanden. Dadurch finden sich bei ihm Farben wieder, wie das Hellblau und das Hellrot, die keinen natürlichen Bezug zu haben scheinen. Auch bei Dicker-Brandeis könnte die Darstellung von Licht, Schatten und Gegenlicht bei der Farbgebung eine Rolle gespielt haben. Vergleichbar sind die farbigen Schattierungen, die sich auf dem Gesicht, sowohl der Lesenden bei Matisse, als auch der Maria Brandeis bei Friedl Dicker-Brandeis zeigen, außerdem die farbigen Reflexe auf Maria Brandeis' Haar und das bereits erwähnte Blau über Pavel Brandeis' Schultern.

Dass sie sich nicht nur Porträts ihrer Familie und Freunde zeichnete, sondern sich auch mit den Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten, die sie umgaben, beschäftigte, zeigt das Bild „Zigeunerin mit Kind“ aus den Jahren 1937 und 1938 (Abb. 47). Vor einem dunklen Hintergrund sitzt eine Frau mit einem schlafenden Kind auf dem Schoß. Ihr dunkles Gesicht wird durch den Kontrast des weißen Kopftuches, welches es umgibt, betont. Der Stil dieses Bildes ist wesentlich traditioneller, als der der anderen Werke. Der Pinselstrich ist weicher. Die Farbgebung ist eher zurückhaltend. Es ist kein Akzent gesetzt. Vergleichbar ist dieses Bild mit den Werken Corinth's, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind wie zum Beispiel das „Selbstporträt mit Modell“ von 1910 (Abb. 48). Neben der stilistischen Ähnlichkeit, ist es vor allem der dunkle Hintergrund, bei dem der Raum hinter den Dargestellten kaum auszumachen ist, der als ein vergleichbares Element aufgezeigt werden kann und im Werk von Friedl Dicker-Brandeis eine Ausnahme darstellt.

3.2.2.2. Landschaften

Die Landschaften, die in Prag und später in Hronov entstanden, unterscheiden sich sehr von den Landschaften am Bauhaus. Hier kam es Friedl Dicker-Brandeis nicht mehr nur auf die Umsetzung der Lehren der Bauhausmeister an, sondern hier malte sie, was sie sah, was ihr Freude machte. Es entstanden farbenfrohe Landschaften, die teils einen weiten Blick boten, teils den Ausblick aus einem Fenster. Es zeigen sich sowohl die Liebe zum Detail, als auch der Blick fürs Ganze. Auch die Landschaften sind impressionistisch beeinflusste Momentaufnahmen.

Die folgenden ausgewählten Landschaften sollen verschiedene inhaltliche und stilistische Aspekte ihrer Landschaftsmalerei zeigen. „Blick auf die Moldau“ (Abb. 49), welches zwischen 1934 und 1936 entstand, zeigt einen Ausschnitt einer Stadtlandschaft. Gebildet werden die Häuser, Bäume und weiteren Objekte, aus aneinander und übereinander gesetzten Farbflächen ohne Konturen. Es gibt in dem Bild zwei markante Linien, die den Blick auf sich ziehen. Zum einen ist das der Fluss (die Moldau), der das Bild im unteren Drittel horizontal gerade durchschneidet, zum anderen ist es der große, dunkle Schornstein, der sich in der linken Bildhälfte von der Mitte bis zum oberen Bildrand erstreckt. Der Vordergrund ist fast leer. Es sind nur einige Menschen auszumachen, die sich auf die Boote am Ufer der Moldau zu bewegen. Auch sie sind nur sehr schemenhaft dargestellt und eigentlich nur aus dem inhaltlichen Kontext als Menschen zu erkennen. Der Mittelgrund, auf der anderen Seite des Flusses, wird von dicht an dicht gesetzten Bäumen dominiert, zwischen denen ab und zu ein Haus hervorragt. Im Hintergrund wiederum, dicht am Horizont, sind nur Häuser aneinandergereiht, die auf Hauskorporus und Dach reduziert sind und gänzlich auf Details wie Fenster verzichten. Somit ist auch eine Art atmosphärischer Staffelung gegeben, bei der desto weniger Details dargestellt sind, je weiter das Objekt sich im Hintergrund befindet. Insgesamt wirkt das Bild eher unruhig durch die vielen kleinen Farbflächen, die nebeneinander gesetzt sind.

In der Art der Kolorierung und der schemenhaften, impressionistischen Darstellung der Objekte lässt das Bild eine Ähnlichkeit erkennen mit Landschaftsbildern von Cézanne. Als Beispiel sei hier „Berge in der Provence“ aus den Jahren 1886 bis 1890 (Abb. 50) genannt. Bei Cézanne sind die Objekte im Vordergrund etwas detaillierter dargestellt als im Hintergrund, wo sie nur noch schemenhaft zu erkennen sind. Auch bei Dicker-Brandeis ist dies zu erkennen. Auch die Art und Weise wie die Bäume gemalt sind, lässt sich vergleichen. Teils sind die Pinselstriche, die das Laub darstellen sollen, zu

erkennen, teils sind sie verwischt. Auch die Farbigkeit ist ähnlich. Kein Objekt sticht durch kräftige Farben hervor. Nur hier und da wurden kleine Farbakzente gesetzt. Insgesamt ist bei beiden der Stil fast schon aquarellartig.

Das nächste Bild, „Straßenansicht von Prag-Nusle“ aus den Jahren 1934 bis 1936 (Abb. 51), das im selben Zeitraum entstanden ist, wie das Bild zuvor, hat einen ganz anderen Charakter. Die Stadtlandschaft zuvor ist farbenfroh ausgeführt, die vielen Häuser und die Menschen sind ein Zeichen für Leben. Die nun vorliegende Stadtansicht vermittelt einen anderen Eindruck. Die fast monochrom wirkende Darstellung zeigt nur einen Ausschnitt der Stadt, wobei auch hier die Häuser wenig detailliert dargestellt sind. Wir blicken außerdem auf eine leere, trist und düster wirkende Straße, auf der weder Mensch noch Gefährt zu sehen sind. Der Stil ist impressionistisch, jedoch sind Farbigkeit und Pinselduktus sehr zurückhaltend.

Das Thema des Bildes „Blick aus dem Fenster in Franzensbad“ (Abb. 52), welches in den Jahren 1936 und 1937 entstanden ist, ist ein häufig wiederkehrendes in Friedl Dicker-Brandeis' Bildern. Wir sehen einen sehr begrenzten Ausschnitt des Ortes. Auf der rechten Seite ragt direkt vor dem Betrachter die Ecke eines Balkons ins Bild. Außer dem Balkon sind noch ein Wohnhaus und eine Kirche im Bild zu sehen. Der Betrachter nimmt direkt den Standpunkt der Malerin ein. Wieder sind hier die einzelnen Dinge, wie Gebäude und Bäume nur wenig detailliert dargestellt. Bei diesem Werk ist die Farbpalette sehr gedeckt. Die einzigen wirklichen Farbakzente sind das ziegelrote Dach der Kirche und der in kräftigem Blau gehaltene Himmel. Auch hier zeigt sich der für Friedl Dicker-Brandeis schon seit der Bauhauszeit charakteristische Stil, bei dem sie alles schnell, scheinbar flüchtig, dynamisch und dennoch treffsicher und charakterisierend malt. Bei diesem Bild fällt die Darstellung des Himmels besonders auf, der, anders als in anderen Landschaftsbildern Dicker-Brandeis', sehr abwechslungsreich gestaltet ist. Hier wird eine Auseinandersetzung mit den atmosphärischen Lichtverhältnissen (die Sonne, die um dunkle Wolken einen Strahlenkranz bildet) deutlich. Eine solche intensive Bearbeitung des Himmels findet sich auch bei Lovis Corinth, wie zum Beispiel an dem Bild „Blick aus dem Atelierfenster“ von 1891 (Abb. 53) zu erkennen ist. Bei Dicker-Brandeis ist der Himmel in der gleichen Farbigkeit wiedergegeben wie bei Corinth. Es zeigt sich ein ähnliches Spiel der Wolken, die teilweise von Sonnenlicht durchbrochen werden. Auch der impressionistische Stil der beiden Bilder ist vergleichbar.

Das Bild „Straße zum evangelischen Friedhof in Hronov“ (Abb. 54), welches zwischen 1938 und 1942 entstanden ist, erinnert in seiner Malweise wieder sehr an Cézanne. Der Blick des Betrachters wird von einem Weg, der links von Bäumen und einer Mauer und rechts von einem Gebäude und weiteren Bäumen gesäumt ist, in den Bildhintergrund geführt. Die einzelnen Objekte sind aus aneinander gereihten Farbtupfen zusammengesetzt. Auch das Licht spielt hier wieder eine große Rolle. Das Licht fällt durch das Blätterdach und wird auf dem Weg reflektiert, wo sich Licht und Schatten abwechseln. Dieser getupfte Duktus ist mit Cézannes Malweise vergleichbar, wie sie an den Bildern „Das Bassin im Park des Jas de Bouffan“ (Abb. 55), welches zwischen 1876 und 1878 entstanden ist, und „Allee im Park des Schlosses von Chantilly“ (Abb. 56) aus dem Jahr 1888, deutlich wird. Auch hier sind die Farben nicht flächig aufgetragen, sondern als Tupfen und Striche. Besonders deutlich wird die Ähnlichkeit bei den Bäumen. Doch im Unterschied zu Cézannes „Allee im Park des Schlosses von Chantilly“ kann man bei Dicker-Brandeis' Bild dem Weg bis in den Hintergrund folgen. Bei Cézanne hingegen, verschwimmen die Bildebenen fast miteinander, so dass der Hintergrund nicht klar zu definieren ist.

Neben der Auseinandersetzung mit Cézanne und Corinth ist es auch möglich, dass Matisse Einfluss auf Friedl Dicker-Brandeis' Landschaftsdarstellungen ausübte. Vor allem bezüglich der farblichen Gestaltung sind einige von Dicker-Brandeis' Werken durchaus mit einigen seiner Werke zu vergleichen. Als Vergleichsbild soll „Der Olivenbaum“ von 1898 (Abb. 57) von Matisse herangezogen werden. Sowohl die Landschaft, als auch der Himmel setzen sich aus intensiven Farbstrichen zusammen. Auf den schemenhaft dargestellten Blättern der Bäume finden sich blaue und hellrote Lichtakzente. Dies zeigt wieder seine Auseinandersetzung mit Licht und Gegenlicht. Auch die Landschaften Friedl Dicker-Brandeis' „Ansicht von Ostas“ (Abb. 58), welches um 1940, und „Landschaft mit Moldau“ von 1939 (Abb. 59) zeigen ähnliche Merkmale. Zum einen die intensive Farbgebung der Landschaft und des Himmels. Zum anderen erkennt man, vor allem bei „Landschaft mit Moldau“, blaue und hellrote Farbgebungen, welche nur als Lichtreflexe zu erklären sind.

So wie Matisse Farben und Licht wahrgenommen und verarbeitet hatte, so nimmt auch Dicker-Brandeis ihre Umwelt wahr, wie folgendes Zitat aus einem ihrer Briefe, belegt:

„[...]Ich stürze mich auf ein kleines Fleckerl bräunlicher Tannen, die sich sehr scharf gegen rosa und blau schimmernden Schnee abheben (rosa die waagrechten Flächen, bläulich die halb senkrechten, tiefblau die ganz

senkrechten oder ganz schattigen). Dadurch, dass sich die Bäume so dunkel abheben, sieht alles dahinter so besonders zart aus, aber das Blau der Ferne wirkt dadurch, dass die nahen Bäume so bräunlich sind, und diese sind nicht fad, weil dazwischen ein violett-braun ist, und dieses fällt als Farbe auf, weil der Schornstein dieselbe Farbe hat, nur gesteigert, und dieser Stecken fällt gar nicht heraus aus dem Bild, weil eine sehr elegante wurlerte zartbraune waagrechte Rauchfahne ihn mit der Höhe der gegenüberliegenden Hügel verbindet und sich in ein helles zartes Grau hineinschneidet, das wieder ein Gegengewicht zu dem Schnee im Vordergrund ist, und so male ich seufzend immer mehr und habe doch nur ein kleines schimmerndes Fleckerl gemeint, aber das gibt's gar nicht.[...]."¹⁹⁴

3.2.2.3. Stilleben und Pflanzendarstellungen

Auch die Stilleben und Pflanzendarstellungen, die Friedl Dicker-Brandeis in Prag und Hronov malte, sind, wie die Porträts und Landschaften eher traditioneller. Auch bei ihnen sind wieder Einflüsse von Cézanne und Matisse erkennbar.

„Begonien auf einem Fensterbrett“ (Abb. 60), welches zwischen 1934 und 1936 entstanden ist, zeigt zwei Blumentöpfe mit blühenden Begonienpflanzen die auf einem Fensterbrett stehen. Die Blüten der Begonien sind in einem strahlenden Weiß und in einem kräftigen Rot wiedergegeben. Das Licht, das von außen in das Fenster fällt, lässt das Fensterbrett in einem hellen Blau erstrahlen. Diese Folge des Lichteinfalls lässt wieder einen Vergleich mit dem frühen Matisse zu. Auch er lässt oftmals den Hintergrund oder den Untergrund von dargestellten Objekten in einem hellen Blau erleuchten. Sehr deutlich zu sehen, ist dies an seinem Bild „Stilleben mit Geranien“ (1906) (Abb. 58). Hier erstrahlt die Wand hinter den Geranien, bedingt durch die Beleuchtungssituation des Gegenlichtes, mit dem sich Matisse wohl auch in diesem Bild beschäftigte, in einem leuchtenden Blau.

Das „Stilleben mit Pinseln, Flaschen und Laub“ von 1940 (Abb. 62) sticht aus den Stilleben Dicker-Brandeis' aus. Man blickt frontal auf eine Objektgruppe, bestehend aus Flaschen, einem Krug mit Pinseln und einem Krug mit einem belaubten Ast darin. Die Objekte stehen auf einem horizontal verlaufenden Untergrund, von dem nicht eindeutig gesagt werden kann, worum es sich handelt. Es könnte ein Bord, ein Tisch oder auch eine Kommode sein. Auf den ersten Blick könnte man meinen, das Bild sei ein

¹⁹⁴ Friedl Dicker-Brandeis an Judith Moller, Hronov, 7. Januar 1939, zitiert nach: Makarova 2000, S. 128.

Aquarell. Die Objekte sind kaum detailliert dargestellt, an der Wand und unterhalb der Standfläche scheint zu großen Teilen der Untergrund durch. Die Farben sind leicht aufgetragen, scheinen schon fast ineinander überzulaufen. Doch bei diesem Bild handelt es sich um ein Gemälde Öl auf Leinwand. Einen ähnlichen Eindruck bekommt man bei Cézannes Ölgemälde „Stilleben mit Wasserkrug“, welches um 1893 entstanden ist (Abb. 63). Obwohl die Darstellung der Objekte eine andere ist, sind die beiden Bilder aufgrund ihres aquarellartige Charakters, der sie auch gleichzeitig unvollendet wirken lässt, vergleichbar. Auch bei Cézanne entsteht der soeben beschriebene Eindruck durch die teils fehlende, teils flüchtige Kolorierung der Objekte.

3.2.2.4. weitere Werke

Die unter weitere Werke zusammengefassten Bilder haben teilweise einen biographischen Hintergrund. Diese Werke dienten wahrscheinlich zu einem großen Teil der Verarbeitung einiger Erlebnisse, die Friedl Dicker-Brandeis' Leben geprägt haben. Sie sind auch vom inhaltlichen Aspekt sehr interessant und nicht immer von der Biographie Dicker-Brandeis' zu trennen. Stilistisch sind auch diese Werke sehr dem Impressionismus verhaftet, wie wir ihn bei Cézanne und Corinth finden.

Das erste Bild „Verhör I“ (Abb. 64) ist 1934 nach Friedl Dickers kurzer Inhaftierung entstanden. Der Betrachter beobachtet von einem erhöhten Standpunkt aus eine Verhörszene. Die Person (ist es Dicker selbst?), die verhört wird, sitzt mit dem Rücken zum Betrachter, leicht nach vorn geneigt auf einem Stuhl. Vor dieser Person erstreckt sich ein langer Tisch, der an der gegenüberliegenden Wand, unterhalb eines Fensters endet, von dem nur der untere Teil sichtbar ist. An der linken Seite des Tisches sitzt, dem bzw. der Verhörten zugewandt, ein Mann. Er hat seinen linken Unterarm auf einem Zettel abgestützt, welcher auf dem Tisch liegt. Der Mund des Mannes ist leicht geöffnet, so dass seine Zähne sichtbar werden.

Der Malstil ist eher als grob zu bezeichnen. Feine Details fehlen vollkommen. Modelliert wurde eigentlich nur mit Farbflächen. Konturen sind fast nicht vorhanden. Teilweise gehen Person und Hintergrund ineinander über. Einen starken Kontrast dazu bilden die Schreibmaschine und die Finger auf deren Tasten in der linken unteren Ecke. Die Schreibmaschine ist im Vergleich zum restlichen Bild in einem ganz anderen Stil gemalt. Sie ist sehr viel feiner und detaillierter ausgeführt.

„Fuchs lernt Spanisch“ von 1938 (Abb. 65) entstand während ihrer Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg. Ursprünglich wollte sich Friedl Dicker-Brandeis mit

einer Gruppe politisch aktiver Frauen, die sich regelmäßig in der Buchhandlung „Schwarze Rose“ in Prag trafen, im Spanischen Bürgerkrieg engagieren, sie wollte sich aber nicht von ihrem Mann trennen.

Auf dem Bild sieht man im Vordergrund den Philosophen Albert Fuchs sitzen mit einem Buch in der Hand. Er blickt mit leeren Augen, gerade aus, weit in die Ferne. Hinter seinem Kopf breitet sich blutrot der Umriss Spaniens aus. Da nicht alles auf dem Bild genau zu identifizieren ist, soll zur weiteren Beschreibung ein Zitat von Elena Makarova herangezogen werden: „eine rote Karte Spaniens über dem Kopf des jungen Philosophen Albert Fuchs. Die Riesenfigur eines Kriegsgotts mit Schwert breitet ihre Flügel über ihn und das leere Bett. Hinter dem Kopfteil des Bettes lugt nachdenklich Erzengel Raphael hervor. Auch Fuchs ist nachdenklich; er sitzt in der Mitte des Bildes und hält ein Spanischlehrbuch in der Hand. In der Hand ein Buch, hinter dem Rücken der Krieg. Wir sind keine Krieger sagt Friedl Dicker-Brandeis mit diesem Bild, aber die Zeit verlangt Opfer von uns, und wir, naiv und waffenlos, folgen ihrem Ruf. Wir sind dem Tod geweiht, wir geben nicht auf.“¹⁹⁵

Es ist ein düsteres Bild, expressiv und chaotisch. Die Pinselstriche sind grob, teilweise ist die Farbe auf die Leinwand nur in groben Tupfen aufgetragen. Neben dem vorherrschenden Schwarz und dem akzentuierendem Weiß, sind hauptsächlich die Primärfarben Gelb, Rot und etwas Blau vorhanden. Inhaltlich sind es zwei Ebenen, wie die Beschreibung von Elena Makarova zeigt. Zum einen sitzt Fuchs in seinem Zimmer mit einem Buch in der Hand, um, wie der Titel besagt, Spanisch zu lernen. Er beschäftigt sich also mit der Kultur eines Landes in dem gerade ein Bürgerkrieg wütet. Auch setzt er sich wahrscheinlich mit diesem Zustand auseinander, aber nur theoretisch, wie auch Dicker-Brandeis und ihre Gruppe. Das eigentliche, alptraumhafte Szenario spielt sich in der Realität weit, weit weg von ihm ab bzw. in seinen Gedanken.

Als Einfluss für diese beiden Bilder können wieder Cézanne und erneut Corinth genannt werden. Wieder verwendet Dicker-Brandeis kräftige, kontrastreiche Farben die nicht die Figuren kolorieren, sondern sie modellieren. Der Hintergrund ist auf beiden Bildern nur verschwommen dargestellt. Ebenso sind die Gegenstände mit schnellen und groben Pinselstrichen gemalt. Auch die Gesichter und Hände der dargestellten Personen sind wenig detailliert wiedergegeben. Der Pinselstrich ist, wie bereits erwähnt, flüchtig, dynamisch, grob. Die Farbe gibt die Form vor, nicht umgekehrt. Als Vergleich soll auf Corinths „Nach dem Bade“ von 1906 (Abb. 66) hingewiesen werden. Hier sind die

¹⁹⁵ Makarova, Elene, Friedl Dicker-Brandeis – ein Leben für Kunst und Lehre, S. 25

Merkmale erkennbar, die auch bei Dicker-Brandeis' Werken aufgefallen sind. Die Farbe ist in groben Strichen aufgetragen. Der Hintergrund ist nur vage zu erkennen. Auch hier bestimmt die Farbe die Form. Details sind nicht vorhanden. Die einzelnen Objekte sind nur im Zusammenhang erkennbar.

Die Einzigartigkeit in Dicker-Brandeis' Bildern liegt in der dargestellten Thematik. Anders als zum Beispiel Cézannes Bilder, haben ihre Werke einen Zeitbezug, sogar einen persönlichen Bezug, da sie Ereignisse und Gedanken darstellen, die sie erlebt hat, mit denen sie sich beschäftigt hat.

Ein weiteres Werk, welches auf jeden Fall stilistisch mit den vorangegangenen Werken zu vergleichen ist, ist „Don Quijote und Lenin“ (um 1940) (Abb. 67). Fast das gesamte Bild wird von einer Personengruppe eingenommen. Die eine Person sitzt auf einem weißen Pferd, welches sich aufbäumt. Sie fasst mit ihrer rechten Hand der anderen Person auf die linke Schulter. Diese zweite Person scheint im Gehen begriffen und ist dem Betrachter zugewandt, was daran deutlich wird, dass sie den rechten Arm nach vorn streckt. Die andere Hand ist zu einer Faust geballt. Das Gesicht dieser Person ist nicht zu erkennen. Sie zeigt mit ihrer linken Hand auf eine geometrische Konstruktion, die als der Satz des Pythagoras zu erkennen ist. Vor dieser Konstruktion befindet sich eine rot blühende Pflanze.

Das Bild wirkt ebenso chaotisch und düster, wie „Fuchs lernt spanisch“. Die einzelnen Figuren sind wieder nur flüchtig gemalt, der Hintergrund besteht nur noch aus ungeordneten farbigen Strichen und Flächen. Ein Raum ist nicht mehr erkennbar. Das Thema ist sehr konfus. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es ein Traum war, wie Hilde Kothny¹⁹⁶ Elena Makarova in einem Gespräch mitteilte:

„Es war Friedls Traum. Sie sprang aus dem Bett auf und fing sofort an zu malen, direkt auf die Leinwand. Friedl schuf immer Allegorien [...] Don Quijote, die Entwicklung des Pythagoras [...] ihre ewigen Allegorien.“¹⁹⁷

Die eben beschriebenen, sind einige der wenigen Werke, neben den Porträts, in denen Friedl Dicker-Brandeis Menschen eine zentralere Rolle zugewiesen hat. Neben diesen doch sehr persönlichen und vor allem auch politischen Werken gibt es noch ein weiteres, bei dem Menschen in den Blickpunkt geraten. Es ist das Bild „Kinder im Tiergarten“ (Abb. 68), welches zwischen 1935 und 1936 entstanden ist. Auf einem

¹⁹⁶ Hilde Kothny war eine Freundin Friedl Dicker-Brandeis' die sie 1936 in Prag kennen lernte. Vgl. Makarova 2000, S. 25.

¹⁹⁷ Hilde Kothny über „Don Quijote und Lenin“ im Gespräch mit Elena Makarova, in: Makarova 2000, S. 153.

Weg, der, auf beiden Seiten von Bäumen flankiert, gerade in den Bildhintergrund führt, sind einige Personen zu erkennen. Sie sind, ungeachtet der Aufsicht auf den Weg, frontal dargestellt. Die Personen und anderen Objekte sind durch aneinander gesetzte Farbflächen entstanden und weisen so gut wie keine Details auf. Alles scheint sehr flüchtig auf die Leinwand gebracht zu sein. Deutlich zu erkennen ist jedoch der Wechsel von Licht und Schatten auf dem Weg. Der Stil ist sehr impressionistisch. Das Bild scheint in erster Linie aus Farbflächen zu bestehen und nicht aus kolorierten Objekten.

Bilder in ähnlichem Stil finden sich auch bei Corinth. Als Beispiel soll hier „Walchensee, auf der Terrasse“ (1922 oder 1923) (Abb. 69) gezeigt werden. Auch hier bestehen sowohl die Menschen, als auch die Bäume aus großen aneinander gesetzten Pinselstrichen. Das Dargestellte wirkt verschwommen und wenig detailliert. Objekte im Mittel- und im Hintergrund sind kaum noch als solche zu erkennen. Es wirkt wie ein Teppich aus Farbstrichen.

Das letzte hier beschriebene Bild, ihrer in Prag entstandenen Werke, ist selbst für Friedl Dicker-Brandeis, die von je her viel experimentierte, sehr außergewöhnlich. Es handelt sich hierbei um zwischen 1934 und 1938 entstandene Bild „Traum“ (Abb. 70) (1934-38). Es wird von einem schwarzen senkrechten Strich, der vom unteren Rand des Bildes bis nach oben verläuft und dort in einer dunklen, amorphen Farberscheinung endet, geteilt. Diese Farberscheinung ist ein Farbfleck, der von rotbraunen Linien umgeben und von blauen und grünlichen Linien durchzogen ist. Auf der rechten Seite dieser Wolke sind schemenhaft Personen zu erkennen, die lange hellblaue Schatten nach vorn werfen. Auf der linken Seite der schwarzen Linie befindet sich noch eine weitere Linie, die rot gestrichelt ist und ebenfalls senkrecht nach oben läuft. Sie liegt direkt vor einer weiteren Person, die scheinbar Richtung Hintergrund laufen. Diese Person ist vollkommen weiß dargestellt, fast wie bei einem Fotonegativ, bis auf die Hände, die in Blau erscheinen. Hinter dieser Person ist ein brauner Umriss zu erkennen. Es könnte sich um eine weitere Person handeln. Wenn man das Bild betrachtet, kommt es einem vor wie ein Traum, an den man sich nur schemenhaft erinnert nachdem man aufgewacht ist. Da Bild ist eine undefinierbare Komposition aus schemenhaften Figurendarstellungen und abstrakten Objekten. Ein wenig erinnert das Bild die früheren Bauhaus-Künstler, wie Kandinsky, Muche oder Klee, die sich mit dem Miteinander und Gegeneinander von Farbe und Form, von abstrakt und gegenständlich auseinandersetzen.

3.3. Theresienstadt

Mit der Deportation 1942 nach Theresienstadt, begann für Friedl Dicker-Brandeis ein vollkommen neuer Lebensabschnitt und gleichzeitig auch ein tiefer Einschnitt in ihr bisheriges Leben. Dort endet Friedl Dicker-Brandeis' Laufbahn als aktive Malerin. Theresienstadt bedeutete Gefangensein, Einschränkung der Rechte und überaus erschwerte Lebensbedingungen. Doch gerade diese äußeren Umständen gaben Friedl Dicker-Brandeis die Möglichkeit in einer Rolle aufzugehen, mit der sie sich schon während ihrer gesamten Laufbahn als Künstlerin auseinander setzte, die Rolle als Kunstpädagogin für Kinder, auf die im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen werden soll. Unter den schrecklichen Umständen des Lagerlebens war ein freier, unbeschwerter Umgang mit Kunst nur schwer möglich, doch Friedl Dicker-Brandeis gelang es, sich selbst und auch anderen mit der Malerei das Leben ein wenig zu verschönern.

3.3.1. Die Rahmenbedingungen

Bevor die Werke Friedl Dicker-Brandeis', die in Theresienstadt entstanden sind, genauer betrachtet werden, soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über das Lager Theresienstadt, dessen Geschichte und die Lebensumstände der Gefangenen, gegeben werden. Dieser Überblick ist wichtig zum Verständnis der Werke Friedl Dicker-Brandeis' aus dieser Zeit.

3.3.1.1. Die Geschichte von Theresienstadt

Den Grundstein zu der Stadt, die als Festung dienen sollte, legte Kaiser Josef II. 1780.¹⁹⁸ Die Vorpostenstellung zu der Stadt bildete die sog. Kleine Festung, welche seit Anfang des 19. Jahrhunderts als Militärgefängnis genutzt wurde.¹⁹⁹

Mit der Annexion der Tschechoslowakei durch die Nationalsozialisten, wurde die Nutzung der Kleinen Festung als Gefängnis für politische Häftlinge fortgesetzt.²⁰⁰ 1941 begann dann die Umwandlung von Theresienstadt in ein Lager für Juden.²⁰¹ Bis 1943 mussten die Juden, die dorthin deportiert wurden, von dem drei Kilometer entfernten Bahnhof von Bauschowitz nach Theresienstadt gehen. 1942 war das Ghetto dann in ein

¹⁹⁸ Vgl. Drori 1999, S. 13.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 13.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 13.

²⁰¹ Vgl., ebd., S. 14.

großes Konzentrationslager umgewandelt worden. Die ursprünglich 7000 Einwohner von Theresienstadt wurden vertrieben. An ihre Stelle rückten unzählige jüdische Häftlinge aus Böhmen, Mähren, Deutschland, Österreich, Dänemark, Holland, Ungarn und der Slowakei.²⁰² Immer wieder gingen Transporte mit tausenden Häftlingen in den Osten, meist nach Birkenau oder Auschwitz. Gegen Ende 1944 wurden noch mal über 18000 Menschen nach Auschwitz deportiert.²⁰³ Ab Anfang 1945 wurden nach und nach immer mehr Häftlinge befreit. Im April 1945 kamen bis zu 15000 Häftlinge aus anderen Konzentrationslagern nach Theresienstadt, deren Zustand furchtbar war. Sie waren ausgehungert, krank und verzweifelt ob der schrecklichen Dinge die sie erlebt hatten.²⁰⁴ Am 5. Mai 1945 verließ die SS endlich das Konzentrationslager.

3.3.1.2. Die Umstände im Lager

Was Theresienstadt im Vergleich zu anderen Konzentrationslagern besonders machte und vielleicht auch etwas leichter zu ertragen, war die jüdische Selbstverwaltung, die auf Anweisung der deutschen Behörden eingerichtet wurde.²⁰⁵ Da die Lagerleitung es nicht verhindern konnte, dass von Theresienstadt aus Menschen in den Osten, in das Vernichtungslager Birkenau transportiert wurden, versuchten sie wenigstens das Leid der Häftlinge so weit wie möglich zu lindern.²⁰⁶ Oberste Priorität hatte das Wohl der Kinder und Jugendlichen. Es wurden Kinder- und Jugendheime errichtet und auch für ihre Betreuung und Erziehung wurde gesorgt.²⁰⁷

Um der ganzen Welt zu zeigen, dass es im Osten keinen Genozid gibt, und um damit die Gerüchte darüber zu bekämpfen, wurde das Lager 1943 in einer sog. Verschönerungsaktion in ein Vorzeigelager verwandelt. Die Fassaden der Häuser wurden repariert, es wurden Parkanlagen mit Bänken geschaffen, es gab sogar einen Musikpavillon, in dem Konzerte stattfanden. Es wurden „Geschäfte“ eingerichtet, in denen man mit dem „Ghettogeld“, welches extra gedruckt wurde, bezahlen konnte. Auch ein mustergültiges Kinderheim wurde eingerichtet.²⁰⁸ Alles nur zum schönen Schein für den Besuch einer Abordnung des Internationalen Roten Kreuzes am 23. Juni 1944.²⁰⁹ Im diesem Zeitraum entstand auch der Propagandafilm mit dem Arbeitstitel

²⁰² Vgl. ebd., S. 14.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 16.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 16/17.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 14.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 14.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 15.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 15.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 15.

„Theresienstadt – Ein Film aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“²¹⁰, heute eher bekannt unter der Bezeichnung „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“²¹¹.

Doch die bittere Realität sah anders aus. Es gab nur sehr wenig Essen, welches in sehr kleinen Rationen verteilt wurde. Nur für die Kinder wurde etwas besser gesorgt.²¹² Der Hunger war allgegenwärtig. Auch der Platz war ein Problem. Eigentlich war Theresienstadt für 7000 Menschen konzipiert, doch 1942 wurde ein Höchststand von 58.491 Personen erreicht.²¹³ Um dieses Problem zu lösen, erfolgte die Deportation von tausenden von Juden in Vernichtungslager.²¹⁴ Trotzdem war Theresienstadt überbevölkert, so dass viele Menschen sogar auf den Dachböden untergebracht wurden.²¹⁵ Ein wenig besser hatten es die Prominenten, die in eigenen Prominentenhäusern lebten und vor Transporten geschützt waren.²¹⁶ Und auch den Kindern und Jugendlichen wurde, wie bereits erwähnt, ein, den Umständen entsprechendes, besseres Leben ermöglicht. Obwohl es streng verboten war, stellten sich einige Erzieher zur Verfügung, die die Kinder, unter Einsatz ihres Lebens, unterrichteten, so dass die Kinder eine recht gute Schulbildung erhalten konnten.²¹⁷

Es gab im Lager auch ein ausgeprägtes kulturelles Leben, dass anfangs von der SS nur geduldet wurde, im Zuge der Verschönerungsaktion aber als „Freizeitgestaltung“ offiziell erlaubt wurde.²¹⁸ Es gab Konzerte, Vorträge, Theater- und Operaufführungen und eine Bücherei.

3.3.1.3. Friedl Dicker-Brandeis in Theresienstadt

Offiziell durften die Künstler nur Bilder malen, die das schöne Theresienstadt zeigte. Dafür gab es die Technische Abteilung, in die auch Friedl Dicker-Brandeis gleich nach ihrer Ankunft geschickte wurde.²¹⁹ Mit viel Mühe ließ sie sich als Erzieherin in das Mädchenheim L 410 einteilen.²²⁰ Dort wohnten Mädchen zwischen zehn und sechzehn Jahren in Zimmern mit dreistöckigen Betten, die Platz für 24 Mädchen boten. Friedl Dicker-Brandeis' Aufgabe als Erzieherin beschränkte sich auf die Malstunden.²²¹ Auf

²¹⁰ Ebd., S. 15.

²¹¹ Ebd., S. 16.

²¹² Vgl. ebd., S. 17.

²¹³ Vgl. Niklas 2007, S. 37.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 38.

²¹⁵ Vgl. Starke 1975, S. 54.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 51.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 49.

²¹⁸ Vgl. Niklas 2007, S. 99.

²¹⁹ Vgl. Makarova 2000, S. 32.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 32.

²²¹ Vgl. ebd., S. 33.

ihre Arbeit mit den Kindern, soll im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen werden.

3.3.2. Das Werk

Die Bilder, die in Theresienstadt entstanden, sind nur Skizzen und flüchtige Zeichnungen, was durch die äußeren Umstände bedingt war. Es sind trotz (oder gerade wegen?) der Umstände farbenfrohe Bilder, die nichts von der doch sicherlich bedrückenden und auch hoffnungslosen Stimmung erahnen lassen. Sie zeigen auch, dass Friedl Dicker-Brandeis die Hoffnung nie ganz aufgegeben hat. Interessant ist, dass Friedl Dicker-Brandeis nicht wie andere Künstler das schreckliche, düstere Lagerleben, nicht Krankheit oder Tod darstellte, sondern Ansichten von Theresienstadt in bunten, fröhlichen Farben.²²²

Bei den Bildern, die in Theresienstadt entstanden sind, lassen sich ebenfalls impressionistische Einflüsse erkennen. Doch man darf nicht vergessen, dass die Tatsache, dass es sich nur um skizzenhafte Werke handelt und nicht um größere Gemälde, wie sie beispielsweise in Prag entstanden sind, sich wahrscheinlich nicht nur nach dem Ermessen von Friedl Dicker-Brandeis richtete. Vielmehr ist davon auszugehen, dass das Erscheinungsbild der einzelnen Werke bedingt ist durch die äußeren Umstände, unter denen sie leben und malen musste. Sowohl fehlende Zeit, als auch fehlende Mittel (sie sparte die wenigen Malutensilien, die vorhanden waren, oftmals für ihren Unterricht mit den Kindern auf²²³) oder andere widrige Umstände dürften dazu beigetragen haben, dass die Bilder so geworden sind, wie sie sind. Dennoch sollen die möglichen Einflüsse bei den einzelnen, im Folgenden vorgestellten Bildern, aufgezeigt werden.

3.3.2.1. Porträts

Die Porträts sind in ihrem Stil ähnlich jenen Porträts, die in Prag und Hronov entstanden waren. Es sind Aquarelle, die den Gemütszustand der dargestellten Person sehr gut widerspiegeln. Friedl Dicker-Brandeis zeigt hier wieder ihre Begabung das Innere des Menschen zum Ausdruck zu bringen, so wie sie es schon bei den Porträts ihrer

²²² Auch wenn viele Künstler ganz offiziell schöne Bilder von Theresienstadt, für Propagandazwecke, malen sollten, so ist doch anzunehmen, dass Friedl Dicker-Brandeis' Bilder nicht in diesem Zusammenhang entstanden sind. Die Bilder sind viel zu flüchtig gemalt und wirken unvollständig, als dass sie Auftragsarbeiten sein könnten. Die eher positiv anmutenden und farbenfrohen Darstellungen sind wohl eher auf Friedl Dicker-Brandeis' Eigenschaft, immer positiv zu denken und niemals aufzugeben, zurückzuführen.

²²³ Vgl. Pařík 1988 (Judaica Bohemiae), S. 79.

Bauhauszeit bewiesen hat. Doch im Gegensatz zu den Porträts am Bauhaus und später in Prag, hat sie hier sehr viel Wert darauf gelegt, die Gesichter so detailliert wie möglich darzustellen. Dadurch wird nicht eine allgemeine Charakterisierung des Dargestellten möglich, so wie am Bauhaus, dafür wird uns aber die Stimmung der Menschen vermittelt. Es wird uns ein Gefühl von Traurigkeit und gleichzeitiger, noch nicht verschwundener Hoffnung vermittelt, welches wahrscheinlich die allgemeine Grundstimmung der Gefangenen in Theresienstadt wiedergibt.

Bei dem Frauen-Porträt (Abb. 71) und dem Porträt eines Mannes (Abb. 72), beide zwischen 1943 und 1944 entstanden, wird die soeben beschriebene Grundstimmung besonders deutlich. Das Frauenporträt (Abb. 71) zeigt eine Frau mit erhobenem, von dunklem, welligem Haar gerahmtem Gesicht und geradeaus gerichtetem Blick. Das kräftige Blau ihrer Augen, welches sich in Kragen und Gewand fortsetzt, bildet einen Kontrast zu den ansonsten erdigen Farben des Bildes. Die dynamischen, langen Pinselstriche, die in alle Richtungen verlaufen, und das nicht vollständig modellierte Gesicht, lassen die gleichen Einflüsse erkennen, wie die Bilder in Prag und Hronov. Auch ist die Auseinandersetzung mit Cézanne und Corinth noch erkennbar, sowohl in der Farbgebung, als auch im Pinselduktus.

Auch bei dem Porträt eines Mannes (Abb. 72) lassen sich Ähnlichkeiten mit flüchtig kolorierten Bildern früherer Zeiten erkennen. Das Besondere an diesem Porträt ist die detaillierte Wiedergabe der Gesichtsmerkmale. Diese naturgetreue Darstellung einer Person findet sich kaum bei Friedl Dicker-Brandeis' Werken. Wieder arbeitet sie wenig mit Konturen, aber dafür ist das Gesicht sehr viel genauer mit Schattierungen modelliert, als das Porträt der Frau. Interessant ist die nur bruchstückhafte Darstellung des Mannes, wie sich sich auch schon bei früheren Porträts feststellen lässt. So ist zum Beispiel nur die rechte Schulter wiedergegeben und auch bei der Hand sind nur die Fingerspitzen koloriert. Auch bei diesem Porträt spiegelt sich der Gemütszustand der dargestellten Person sehr deutlich wieder. Der Mann schaut aus müden Augen zu Boden. In Gedanken scheint er woanders zu sein.

Das Porträt eines jungen Mannes (Abb. 73), ebenfalls zwischen 1943 und 1944 entstanden, lässt neben der latenten Traurigkeit noch etwas anderes erkennen. Das stolz erhobene Haupt des Mannes, der nach vorn gerichtete Blick, lässt nicht nur Hoffnung, sondern auch Kampfeswillen erahnen – „wir sind stolz, wir behalten unsere Würde, wir lassen uns nicht unterkriegen“. Stilistisch erinnert das Porträt an frühe Zeichnungen Corinths. Als Vergleichsbeispiel soll dessen „Porträt eines lesenden Mannes“ (Abb. 74)

aus dem Jahr 1882 dienen. Die Ähnlichkeit ist hierbei weniger in der Kolorierung zu sehen, als in den dynamischen, geschwungenen Linien mit denen die Dargestellten auf beiden Bildern konturiert sind.

Auch bei dem letzten Porträt „Kindergesicht“ aus dem Jahr 1944 (Abb. 75), welches Friedl Dicker-Brandeis malte, lässt sich eine Rückbesinnung auf die Zeit am Bauhaus erkennen. Aus großen, tieftraurigen Augen blickt uns ein Kind an. Es ist ein trauriger, anklagender, aber auch verzeihender Blick. Die Augen dominieren das Bild und sind neben dem Mund und der angedeuteten Nase die einzigen Details. Das Gesicht selbst besteht nur aus einigen roséfarbenen Flächen. Bei diesem Bild hat Friedl Dicker-Brandeis wieder stark reduziert. Wieder ist nur das für die Aussage Wesentliche dargestellt. Es ist eines der wenigen Bilder, wenn nicht sogar das einzige, bei dem Friedl Dicker-Brandeis die Augen in solch einer Deutlichkeit dargestellt hat. Die weit aufgerissenen Augen und der volle, geschlossene Mund wirken wie ein stummer Hilfeschrei.

3.3.2.2. Landschaften und Stilleben

Neben den Porträts sollen hier auch noch einige Landschaften und ein Stilleben aus Friedl Dicker-Brandeis' Zeit in Theresienstadt gezeigt werden. Die Landschaften sind farbenfrohe Skizzen von Ansichten in Theresienstadt. Sie vermitteln kein düsteres oder trostloses Bild, im Gegenteil. Je nach den gerade vorhandenen Mitteln sind sie mal detaillierter, mal weniger detailliert ausgeführt. Auch bei den Landschaften sind wieder impressionistische Einflüsse zu erkennen.

Die „Ansicht von Theresienstadt“ (Abb. 76) zeigt den Blick auf einen großen Platz, an dessen hinterer und rechter Seite Häuser gereiht sind. Der Platz ist fast leer. Der Blick auf den Platz wird teilweise von einem Baum verstellt, der sich von der Mitte des Vordergrundes bis zum oberen Bildrand erstreckt. Links von dem Baum sind einige schwarze Striche auszumachen, von denen man allerdings nicht erkennen kann, was sie darstellen sollen. Insgesamt sind die Objekte auf dem Bild kaum detailliert dargestellt.

Ein bereits aus Prag bekanntes Thema greift das folgende Werk (Abb. 77) auf. Es zeigt die Aussicht aus dem Korridorfenster des Hauses L410, in dem Friedl Dicker-Brandeis in Theresienstadt lebte. Der Blick aus dem Fenster zeigt eine von Bäumen gesäumte Straße. Die Kolorierung erfolgte hier wieder nur teilweise und in sehr kräftigen Farben. Ungewöhnlich ist das helle Blau rechts neben dem Fenster. Es lässt an die Bilder von Matisse denken, in denen er sich mit der Problematik des Gegenlichtes beschäftigte.

Impressionistisch beeinflusst ist auch eine weitere Ansicht in Theresienstadt (Abb. 78), welche den Blick auf eine herbstlich gefärbte Allee zeigt. Die Bäume sind jeweils aus kleinen, breiten Farbflächen zusammengesetzt. Teilweise verschwimmen die Farbflächen untereinander. Der Einfluss von Cézanne oder auch von Corinths späteren Werken ist hier unverkennbar.

An dieser Stelle soll noch auf ein Stilleben eingegangen werden, welches in Theresienstadt entstanden ist. Es handelt sich um das Bild „Blumenstrauß mit Schlüsseln“ von 1944 (Abb. 79). Es zeigt einen Strauß verschiedener Blumen und Gräser in einer Glasvase. Links hinter der Vase sind zwei Schlüssel (oder handelt es sich um einen Schlüssel und seinen Schatten?) abgebildet. Die Pflanzen sind nur teilweise detailliert ausgeführt. Auf auffallende Akzente verzichtet wurde. Das Stilleben kann stilistisch mit den späten Aquarellen Corinths verglichen werden, wie z.B. mit dem Werk „Vase mit welken Blumen“ von 1925 (Abb. 80). Bei beiden sind die Pflanzen flüchtig ausgeführt, aber dennoch zu erkennen. Bei Dicker-Brandeis' Komposition ist wie bei Corinth nur die Vase mit den Blumen dargestellt. Ein Untergrund auf dem die Vase steht, ist nicht ersichtlich.

4. Friedl Dicker-Brandeis als Kunstpädagogin

Der letzte Abschnitt der vorliegenden Arbeit soll sich mit Friedl Dicker-Brandeis' Arbeit als Kunstpädagogin befassen, welche wahrscheinlich ihre eigentliche Berufung war, der sie bis zu ihrem Tod folgte. Wie sie ihren Unterricht gestaltete und welche Ideen und Methoden ihrer Lehrer und Vorgänger sie einfließen ließ, soll noch zu zeigen sein. Eine wichtige Rolle in der Auseinandersetzung mit der Kunstpädagogin Friedl Dicker-Brandeis, sollen nicht nur die theoretischen Methoden spielen, sondern auch ihre Persönlichkeit, wie sie die Kinder wahrnahmen, wie sie sich zeigte.

Doch um Friedl Dicker-Brandeis' kunstpädagogische Arbeit genauer einordnen zu können, sollen im Folgenden die Methoden und Lehren einiger Reformpädagogen, die alle auch in Wien wirkten, aufgezeigt und erläutert werden, von denen ein Einfluss auf Friedl Dicker-Brandeis' Methode anzunehmen ist. Zum einen ist das Franz Čížek, der durch seine Arbeit mit Kindern und die Wertschätzung der Kinderkunst bekannt wurde. Er war der Professor der Textilklasse der k.u.k. Kunstgewerbeschule, die Friedl Dicker von 1915 bis 1916 besuchte.. Wie ausgeführt, spielte auch Johannes Itten in Dicker-Brandeis' Leben eine wichtige Rolle, in seiner Funktion als Lehrer, vielleicht sogar die wichtigste. Seine Lehrmethoden erlebte sie, als sie ab 1916 bei ihm in Wien studierte.

Ausgeprägter erfuhr sie seine Methoden sicherlich in seinem Vorkurs am Bauhaus. Da Maria Montessori in der Reformpädagogik eine große Rolle spielte und ihre Lehren und Ansichten auch auf Čížek und Itten Einfluss hatten, soll auch ihr hier ein kurzer Abschnitt gewidmet werden. Friedl Dicker-Brandeis selbst kam, im Zuge der Umgestaltung eines Montessori-Kindergartens²²⁴, „auch mit ihren Lehren in Berührung. Doch zu Beginn soll ein kurzer Überblick darüber gegeben werden, was die Ideen und Ziele der Reformpädagogik im Allgemeinen und der reformpädagogischen Kunsterziehung im Speziellen, waren.

4.1. Einflüsse

4.1.1. Reformpädagogik

Die schulische Reformbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts hatte zur Folge, dass der traditionelle Zeichenunterricht abgelöst wurde von dem Schulfach „Kunsterziehung“.²²⁵ Die reformierte Kunsterziehung wandte sich gegen „ein sinnentleertes Lernen, das einseitig kognitiv-rezeptiv ausgerichtet war“.²²⁶ Ziel war es stattdessen, die schöpferischen Kräfte zu fördern und der individuellen Persönlichkeit Raum zur Entfaltung zu geben.²²⁷ Vorher hatte das Kind als „unfertiges, kleines Abbild des Erwachsenen“²²⁸ gegolten, welches der Erzieher zu formen hatte. Die Kinder sollten zu Ordnung, Sauberkeit, Vaterlandsliebe und Anpassung erzogen werden.²²⁹ Der traditionelle Zeichenunterricht verlief dementsprechend in strengen Bahnen. Geprägt wurde er von Vorlagen wie Schablonen, Malbüchern und Vorlagenbau mit Klötzchen.²³⁰ Auch „stigmatisches Zeichnen oder Netzzeichnen, Takt- und Diktatzeichnen waren Teil der schulischen Übungen“ gewesen.²³¹ Es mussten bestimmte Handgriffe erlernt werden. Spontaneität und Freude am selbsttätigen Schaffen oder auch Übungen wie das Naturstudium und Gedächtniszeichnungen waren nicht erwünscht.²³² Gegen diese traditionellen Ansichten gingen die Reformpädagogen vor. Vor der Reform hatte man spontanes Kinderzeichnen als banale Kritzelei abgetan.

²²⁴ Vgl. Makarova, S. 20.

²²⁵ Laven 2006, S. 22.

²²⁶ Ebd., S. 22.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 22.

²²⁸ Ebd., S. 86.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 86.

²³⁰ Ebd., S. 87.

²³¹ Ebd., S. 87.

²³² Vgl. ebd., S. 87.

Doch gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann man sich mit der Psyche des schöpferischen Kindes zu beschäftigen.²³³

Die Reformpädagogik, die sich als eine Erziehungswissenschaft „vom Kinde aus“ verstand, übertrug dem Kind eine aktive Rolle im Lernprozess. „Kernpunkte waren die Orientierung am Kind mit den spezifischen Eigenheiten der kindlichen Welt, das Lernen anhand praktischer Arbeit, eine ganzheitliche und gemeinschaftsfähige Persönlichkeitsbildung sowie die Beobachtung und Förderung des schöpferischen Potenzials, von dem angenommen wurde, dass es in jedem Kind angelegt sei. ›Selbsttätigsein‹, ›Mitgestaltung‹ und ›Eigenverantwortung‹ etablierten sich als zentrale Begriffe.“²³⁴ Nicht Intellektualität, das Rationale und Kognitive wurden betont, sondern das Emotionale, das gemeinsame Erleben und Tun.²³⁵

Einen hohen Stellenwert in der Kunsterziehung hatte die Kinderzeichnung, da man durch sie viel über die Entwicklung des Kindes sagen konnte. Das Kind malt unbekümmert drauf los. Formale Gestaltungsprinzipien sind ihm unbekannt.²³⁶ Die Zeichnung spiegelt die Sehweise des Kindes wieder. Man kann durch sie viel darüber erfahren, wie sich das Kind etwas aneignet. Doch sie offenbart auch gleichzeitig Gefühle, Erlebnisse und Träume.²³⁷

Bezüglich der Reform des Zeichenunterrichtes wurden einige Punkte als wichtig angesehen. Durch das Studium der charakteristischen Natur- und Lebensformen, sollte sich Sinn und Gedächtnis für Form und Farbe entwickeln. Durch die einfache Wiedergabe des Beobachteten sollte die Hand geübt werden. Damit das Interesse des Kindes geweckt wird, sollte der Zeichenstoff der Umgebung des Kindes entnommen sein, damit das Kind zu dem Nachzubildenden in gefühlsmäßiger Beziehung steht. Außerdem sollte der Zeichenunterricht der psychischen Entwicklung des Kindes folgen.²³⁸

4.1.2. Franz Čížek

Der Künstler und Kunstpädagoge Franz Čížek befasste sich schon früh mit den Zeichnungen von Kindern. Schon 1885 begann er als Student Mal- und

²³³ Vgl. ebd., S. 29.

²³⁴ Ebd., S. 46.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 46.

²³⁶ Vgl. Hamann 1994, S. 45.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 45.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 160/161.

Zeichenunterricht für Kinder zu geben.²³⁹ Er war überzeugter Vertreter der reformpädagogischen Bewegung. Sich auf Rousseau stützend, war Čížek der Meinung, dass Lernen Freude machen sollte, es sollte spielerisch sein und geprägt von einem individuellen Erleben.²⁴⁰ Die Erziehung sollte quasi ohne Erzieher vonstatten gehen. Die Kinder sollten durch eigenes Erfahren und unmittelbares Erleben mit den eigenen Sinnen lernen.²⁴¹ Seine Idealvorstellung von einem Lehrenden war die eines Hegenden und Pflegenden, der Impulse gibt und Mittel und Befehle zur Verfügung stellt, aber nie in den Bildungsprozess eingreift, um die Selbstentfaltung nicht zu hindern. Außerdem sollte alles, was nicht kindgemäß war, von den Kindern ferngehalten werden.²⁴²

Čížek gründete schließlich die Wiener Jugendkunstklasse. Diese Klasse besuchten Kinder verschiedener Altersstufen und mit unterschiedlichem gesellschaftlichem Hintergrund. Auch das künstlerische Niveau der Klasse war keineswegs homogen.²⁴³ Eine Voraussetzung zur Teilnahme war ein hohes Maß an Selbständigkeit.²⁴⁴ Das Kopieren von vorgegebenen Werken lehnte Čížek grundlegend ab. Die Schüler wurden dazu ermutigt, selbstbewusst innere Bilder zu Papier zu bringen. Čížek zeichnete nie etwas vor und griff auch nicht in die Arbeiten der Schüler ein. Auch die Wahl der Materialien und Techniken überließ er den Kindern selbst.²⁴⁵ Im Gegensatz zu dem bisherigen Zeichenunterricht, gab Čížek dem Naturstudium und dem Zeichnen von den Dingen in der Natur (Pflanzen, Blüten,...) den Vorrang vor dem wiederholten Zeichnen von geometrischen Formen:

„Das Kind, das sich für die zahllosen Gegenstände seiner Umgebung interessiert, mit einer nach Nahrung dürstenden Phantasie, seinem angeborenen künstlerischen Illusionsbedürfnis würde mit Dreiecken, Vierecken usw. geplagt, die für ihn nichts als leere Formen, Schemen, Abstraktionen bedeuteten. (...) Die Geometrie solle von einem Lehrer der Mathematik gelehrt werden, nicht aber vom Zeichenlehrer (...) Das viele Zeichnen des Flächenornaments ist ebenso verwerflich wie das geometrische Freihandzeichnen. Die formalen Prinzipien lernen die Kinder viel besser am natürlichen Blatt, an Blüten und symmetrisch

²³⁹ Vgl. Laven 2006, S. 83.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 43.

²⁴¹ Ebd., S. 44.

²⁴² Vgl. ebd., S. 136.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 123.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 124.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 155.

*gewachsenen Zweigen, an denen sie überdies ein viel gefühlsmäßigeres Interesse nähmen. (...)*²⁴⁶

Da Čížek selbst sich nicht als Pädagoge sah, sondern als „Wecker, Hervorrufener, Anreger und Förderer“²⁴⁷, sah er die eigentliche Herausforderung darin, den „entwicklungspsychologischen Bedürfnissen der Kinder nach Ausdruck und Betätigung“ gerecht zu werden.²⁴⁸ In seiner Klasse herrschte immer eine lockere, lustige Stimmung. Die Kinder mussten nicht still sein. Sie konnten herumlaufen, miteinander reden und lachen. Nebenbei wurde Musik gehört. Die Kinder durften einfach Kinder sein.²⁴⁹ Die Werke, die sie schufen, wurden nicht getadelt oder verbessert. Nachdem die Kinder eine Weile gearbeitet hatten, wurden die Werke ausgestellt und gemeinsam besprochen. Somit stand das Kind als Schaffender seinem Werk gegenüber und konnte es gleichzeitig in einen Gesamtzusammenhang einordnen.²⁵⁰ Dieses Vorgehen förderte Toleranz und Offenheit gegenüber der Vielfalt an möglichen Ausdrucksformen.²⁵¹ In Čížek Klassen hatten die Kinder größtmögliche Freiheiten sich selbst zu verwirklichen. Sie wurden sogar gefordert in hohem Maße selbständig und selbsttätig zu handeln.²⁵² Bezüglich der Kinderkunst war Čížek, entgegen der allgemeinen Ansicht, der Meinung, dass „die eigenständige Produktivität der kindlichen Entwicklungsstufe als ein in sich abgeschlossenes Kunstgebiet“ zu gelten hat und nicht als „Vorstufe für die reife Kunst zu betrachten ist“.²⁵³

4.1.3. Johannes Itten

Auch Johannes Itten stand in der Tradition der Reformpädagogen wie Rousseau, Pestalozzi, Fröbel und Montessori.²⁵⁴ Sein Beitrag zur Kunstpädagogik liegt darin, dass er einer der ersten war, der die reformpädagogischen Tendenzen zusammengefasst hat und für die Kunsterziehung nutzte.²⁵⁵ Sein Ziel als Lehrer war eine ganzheitliche Bildung des Menschen, da er der Meinung war, dass ein Kind nur in der Ganzheit von Denken, Fühlen und Tun, spielend und dabei schöpferisch seine Welt erobert.²⁵⁶

²⁴⁶ Ebd., S. 25.

²⁴⁷ Ebd., S. 139.

²⁴⁸ Ebd., S. 45.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 139.

²⁵⁰ Vgl., ebd., S. 134.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 136.

²⁵² Vgl. ebd., S. 87.

²⁵³ Vgl. Bisanz, Hans: Franz Cizek – Kunstpädagogik für das „Jahrhundert des Kindes“, In: Bisanz 1985, S. 13.

²⁵⁴ Vgl. Wick 1982, S. 101.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 101.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 101.

Dementsprechend fand seine Erziehung auf körperlicher, seelischer und intellektueller Ebene statt.²⁵⁷ Ihm war es auch immer wichtig, auf die jeweiligen Eigenarten der einzelnen Schüler einzugehen.²⁵⁸ Jeder sollte sich so entwickeln, wie es in den eigenen Möglichkeiten lag.

Für Itten war der aufzubauende und entwicklungsfähige Mensch, die Aufgabe seiner pädagogischen Tätigkeit. Er war der Meinung, dass ein verantwortungsbewusster Lehrer als Mittel und Weg die Entwicklung der Sinne und der Denkfähigkeit wählt und wert legt auf das seelische Erleben. Außerdem solle er für körperliche Durchbildung und Lockerung sorgen.²⁵⁹ Itten verglich den wahren Lehrer mit einem Gärtner, der den Boden bearbeitet, sät und in das Wachstum nur eingreift, wenn es notwendig ist, da die Natur so groß und mächtig ist und er selbst so gering.²⁶⁰

Seine Auseinandersetzung mit der reformpädagogischen Bewegung gipfelte in seinem Vorkurs, den er ab 1919 am Bauhaus in Weimar abhielt.²⁶¹ Dort baute er seinen Unterricht so auf, dass die von ihm gewünschte ganzheitliche Bildung des Menschen möglich wurde. Der Unterricht begann immer mit gymnastischen Übungen. Durch die körperlichen Übungen sollten die schöpferischen Kräfte befreit werden, durch welche dann Erlebnisse und Erkenntnisse der Studenten sich in ihren Arbeiten zeigen konnten.²⁶² Itten sah in den gymnastischen Übungen den Zweck,

„dem Körper die Ausdrucksfähigkeit, die Erlebnissfähigkeit zu geben, sie in ihm zu erwecken. Zuerst muss er erleben. Ich sollte deshalb zuerst Turnübungen dazu brauchen, zu erleben, zu fühlen, chaotische Bewegungen zu entfesseln, den Körper durchzuschütteln.“²⁶³

Der nächste Programmpunkt in seinem Unterricht waren die rhythmischen Formübungen, bei denen er den Schülern eine Form vorgab, die sie dann nach dem von ihm vorgegebenen Takt, wiederholen sollten. Das sollte den Studenten die Möglichkeit geben, frei zu werden, sich zu entkrampfen.²⁶⁴ Sowohl die körperlichen Übungen, als auch die rhythmischen Formübungen waren von Adolf Hölzl beeinflusst, bei dem Itten in Stuttgart studierte.²⁶⁵

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 101.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 102.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 111.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 118.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 87.

²⁶² Vgl. ebd., S. 87.

²⁶³ Itten Tagebuch, 2.3. 1918, in: Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten. Werke und Schriften, 1978, S. 52, zitiert nach: Wick 1982, S. 88.

²⁶⁴ Vgl. Wick 1982, S. 88.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 88.

Ein wichtiger Bestandteil seines Unterrichts waren Form-, Farb- und Kontrastübungen, die dazu dienten, den Studenten die notwendigen handwerklichen Voraussetzungen zu geben, um sich frei entfalten zu können. Damit steht er im Gegensatz zu Čížek, der jegliches Wiederholen von Formen usw. ablehnte. Itten jedoch, sah das Erlernen der Gestaltungsmittel und ihrer Gesetzmäßigkeiten als eine Notwendigkeit für die eigene schöpferische Selbstentfaltung an.²⁶⁶ Außerdem erfolgte bei Itten die Beschäftigung mit den Elementarformen nie rein mechanisch, sondern es sollten diese Formen auch erlebt, erfüllt und körperlich erfahren werden.²⁶⁷ Des Weiteren konnten die Studenten ihre Kreativität in diversen Improvisations- und Konstruktionsübungen unter Beweis stellen, die von zweidimensionalen Studien bis hin zu dreidimensionalen, aus verschiedenen Materialien bestehenden Kompositionen reichten.²⁶⁸

Itten schaffte es, die Studenten zur Auseinandersetzung mit ihrem Selbst (ihrem Ich) zu motivieren.²⁶⁹

4.1.4. Maria Montessori

Als eine weitere Vertreterin der Reformpädagogik soll an dieser Stelle noch kurz auf die Lehren von Maria Montessori eingegangen werden. Zum einen, weil sie, neben anderen, sowohl für Čížek, als auch für Itten von Einfluss waren, zum anderen weil Friedl Dicker-Brandeis ebenfalls mit ihren Lehren in Berührung gekommen sein dürfte, als sie, anlässlich der Planung des Kindergartens Goethehof, die sie mit Franz Singer durchführte, mit dort praktizierenden, psychoanalytisch orientierten Montessori-Pädagoginnen in Kontakt kam.²⁷⁰

Für Maria Montessori stehen Geist und Intelligenz im Mittelpunkt der menschlichen Existenz. Laut Montessori durchläuft ein Kind verschiedene Entwicklungsstadien, die dem Erwerb geistiger, körperlicher und psychischer Fähigkeiten dienen.²⁷¹ Auch sie ist der Ansicht, dass das Kind nicht „fertig“ auf die Welt kommt, sondern dass es zur Entwicklung einer passenden Umwelt bedarf.²⁷² Ist die dem Kind bereitete Umgebung günstig, entwickelt es sich selbstständig durch geeignete Anregungen aus der Umwelt.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 102.

²⁶⁷ Vgl. Wick 1997, S. 82.

²⁶⁸ Vgl. Wick 1982, S. 88/89.

²⁶⁹ Vgl. Wick, Rainer: Johannes Itten am Bauhaus: Ästhetische Erziehung als Ganzheitserziehung, In: Helfenstein 1984, S. 111.

²⁷⁰ Vgl. Zwiauer 1997, S. 54.

²⁷¹ Vgl. Hedderich 2001, S. 26.,

²⁷² Vgl. ebd., S. 26.

Dabei unterstreicht sie, dass Kinder einen hohen Anteil an Eigeninitiative beim Selbstaufbau zeigen.²⁷³

Die Tätigkeit, die das Kind in dem vorbereiteten Umfeld erfüllt, nennt Montessori „Arbeit“. Diese „Arbeit“ dient der Entwicklung und muss vom Kind selbst verrichtet werden, der Erwachsene darf nur unterstützend eingreifen.²⁷⁴ Eine besondere Rolle spielen, für die richtige Entwicklung des Kindes, natürlich die Lehrer. Nach Montessoris Meinung sollte die Lehrerin Wissenschaftlerin und Beobachterin des Kindes sein. In erster Linie sollte sie eine reife Persönlichkeit besitzen, die gekennzeichnet ist durch Demut, Liebe und Geduld.²⁷⁵

Die Machtverhältnisse von Kindern und Erwachsenen sollten umgekehrt werden. Die Kinder sollten zu Lehrmeistern werden, die Erwachsenen zu Dienern.²⁷⁶ Anders als in der traditionellen Pädagogik soll in der Montessori-Pädagogik dem Erwachsenen die passive Rolle zufallen und dem Kind Raum für seine Aktivität zu gewährleisten.²⁷⁷

Als Grundlage für eine kindgerechte Erziehung sieht sie Freiheit und Selbstbestimmung. Dass bedeutet jedoch keinesfalls, dass es keine Regeln gibt, sondern, dass dem Kind die Freiheit zum richtigen Handeln ermöglicht wird, auf der Basis von selbstgefundenen Regeln.²⁷⁸

4.2. Friedl Dicker-Brandeis' kunstpädagogische Arbeit mit Kindern

Friedl Dicker-Brandeis' Arbeit als Kunstpädagogin begann 1931, als sie die Stadt Wien einlud, Kurse für Kindergärtnerinnen zu halten. Bei der Arbeit mit den Erzieherinnen lernte sie selbst, den Erwachsenen beizubringen, die Persönlichkeit und die künstlerischen Fähigkeiten von Kindern zu erkennen.²⁷⁹ Das Besondere an Friedl Dicker-Brandeis war, dass sie während ihrer Arbeit mit Kindern, einen sehr intensiven Kontakt zu ihnen aufbaute.²⁸⁰ Ihr Ziel war es, den Kindern zu helfen, eigene Erfahrungen und Empfindungen zu erkennen und auszudrücken.²⁸¹ Sie verfolgte mit ihren Übungen keinen Zweck, sondern forderte dadurch die Kinder zu einem konzentrierten und aktiven Schaffensprozess auf.²⁸² Nach ihrer Emigration nach Prag,

²⁷³ Vgl. ebd., S. 26.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 39.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 37.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 34.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 37.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 37.

²⁷⁹ Vgl. Makarova 2000, S. 21.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 21.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 22.

²⁸² Vgl. ebd., S. 22.

setzte sie ihre pädagogische Tätigkeit mit Kindern²⁸³ fort. Edith Kramer, die schon in Wien Dicker-Brandeis' Schülerin gewesen war und nun in Prag ihre Assistentin, berichtete, dass Dicker-Brandeis hier auf das gleiche Prinzip zurückgriff, wie schon in Wien. Die Kinder sollten nach Diktaten zeichnen, nach Klang und Rhythmus. Sie fertigten Collagen und Kopien an und Dicker-Brandeis führte mit ihnen, in Anklang an Itten, rhythmische Übungen durch.²⁸⁴ In Prag begann Dicker-Brandeis in dem Unterricht mit den Kindern auch einen therapeutischen Sinn zu sehen. Hier und dann besonders in Theresienstadt arbeitete sie fast ausschließlich mit traumatisierten Kindern, die ihre Familien und ihre Heimat verlassen mussten.²⁸⁵

4.2.1. Friedl Dicker-Brandeis' Unterricht in Theresienstadt

Die Arbeit mit Kindern bedeutete ihre so viel und füllte ihr Leben so sehr aus, dass, selbst, als sie sich 1942 auf ihre eigene Deportation nach Theresienstadt vorbereitete, eine ihrer größten Sorgen war, ob sie in Theresienstadt auch genügend Zeichenmaterialien hätten. Sie malte sich schon in Gedanken aus, was sie alles mit den Kindern machen würde.²⁸⁶ In diesem Anflug von Vorfreude zeigte sich Friedl Dicker-Brandeis' ungebrochener Optimismus. Um sogleich den Kindern, die ihr so wichtig waren, nahe zu sein, ließ sie sich, wie bereits erwähnt, mit viel Mühe in das Mädchenheim L410 einteilen, in dem sie fortan einen Mal- und Zeichenkurs leitete.²⁸⁷

Ihre mütterliche, liebevolle Art, verbunden mit ihrer Professionalität, sorgten dafür, dass sie einen großen Einfluss auf die Kinder hatte. Doch auch sie bekam viel von den Kindern zurück, sie wurden zur „Quelle ihrer Kraft“.²⁸⁸

Ein großes Problem stellten natürlich die, nur mangelhaft vorhandenen Materialien dar. Friedl Dicker-Brandeis musste sie sich meist selbst beschaffen, entweder aus der Technischen Abteilung, in der sie arbeitete, oder von anderen Künstlern. Es wurde alles verwenden, mit dem man irgendwie künstlerisch arbeiten konnte – Papier von Päckchen, die Rückseite von technischen Zeichnungen, Formulare usw.²⁸⁹

„Papier zu bekommen, war immer schwierig, und auch die Farben waren knapp. Um Techniken und Material kümmerte Friedl sich wenig, vielleicht weil

²⁸³ „Darunter waren sowohl die Kinder der deutschsprachigen Intelligenzia in Prag als auch Proletarierkinder, die mit ihren Eltern als politische Flüchtlinge aus Nazi-Deutschland nach Prag gekommen waren.“ Edith Kramer über Friedl Dicker-Brandeis, in: Makarova 2000, S. 235.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 24/25.

²⁸⁵ vgl. ebd., S. 25.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 31.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 33.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 33.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 34.

*es so wenig Material gab und wir ohnehin keine Auswahl hatten. Oft zeichneten die Kinder einfach mit dem Bleistift, ganz gleich zu welchem Thema.*²⁹⁰

Im Folgenden sollen die Ziele und Methoden von Friedl Dicker-Brandeis' Unterricht erörtert werden, um dann kurz darauf einzugehen, welche reformpädagogischen Ideen in ihre Arbeit mit den Kindern eingeflossen sind. Ermöglicht wird die Auseinandersetzung mit ihren Methoden, durch Aussagen von ehemaligen Schülerinnen und durch einen Text, der von ihren Aufzeichnungen, die sie in Theresienstadt anfertigte, noch erhalten geblieben ist. Es handelt sich hierbei um den Vortrag „Kinderzeichnen“, den sie 1943, zum Jahrestag der Gründung der Kinderheime in Theresienstadt hielt.²⁹¹

Ohne hier näher auf die Kinderzeichnungen selbst einzugehen, muss gesagt werden, dass der Eindruck den die Zeichnungen so stark traumatisierter Kinder, wie Friedl Dicker-Brandeis sie in Theresienstadt vorfand, und die Erkenntnisse, die man daraus gewinnen kann, grundsätzlich nur andere sein können, als die Erkenntnisse, die die Zeichnungen „normal“ aufwachsender Kinder vermitteln. Weder Itten, noch Čížek mussten ihren Unterricht in einer solchen Extremsituation abhalten.

Dadurch, dass die Kinder in Theresienstadt durch das Zeichnen auch gleichzeitig ihre Ängste ausdrücken konnten, gelang es ihnen, ein Stück weit besser mit ihrer Situation umzugehen.²⁹² Daran wird deutlich, dass Friedl Dicker-Brandeis auch therapeutische Arbeit verrichtete. Als Ziel setzte sie sich, das erschütterte Bewusstsein der Kinder wieder, so gut es ging, herzustellen. Das Chaos in den Kindern sollte wieder harmonisiert werden. Dabei griff sie auf Methoden und Übungen zurück, welche sie selbst als Schülerin erfahren hatte.²⁹³

Um die Kinder an einer aktiven Teilnahme an den Übungen zu motivieren, war Friedl Dicker-Brandeis' Stimme wohl ihr überzeugendstes Instrument. „Die Kinder reagierten auf Friedl Dicker-Brandeis' Stimme. Ihre hohen und tiefen Obertöne erzeugten spiralförmige Linien, zuweilen graphisch ausgeformt, zuweilen kaum zu erkennen. Sie motivierten zur emotionalen Konzentration auf das Eigentliche der Übung – der Rhythmus von Friedl Dicker-Brandeis' Stimme und Atem muss eine geradezu hypnotische Wirkung gehabt haben. Er zog die Aufmerksamkeit der Kinder auf sich und entführte sie in den Zauber ihres Unterrichts.“²⁹⁴ In dieser Beschreibung ist klar

²⁹⁰ Eva Štichová-Beldová im Gespräch mit Elene Makarova, In: Makarova 2000, S. 213.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 167.

²⁹² Vgl. ebd. S. 194.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 195.

²⁹⁴ Ebd., S. 195.

erkennbar, dass Friedl Dicker-Brandeis Rhythmusübungen durchführte, wie sie auch Teil des Vorkurses bei Itten am Bauhaus waren. Edith Kramer²⁹⁵ erinnerte sich:

„[...] Man musste den Klang ihrer Stimme ins Graphische übersetzen, z.B. eins – zwei und eins – zwei. Sie gab den Rhythmus vor, und man musste ihrer Stimme ganz genau folgen und den Rhythmus ganz genau aufzeichnen, so dass man ihn vom Papier ablesen konnte. [...].“²⁹⁶

Für Itten war der Sinn einer solchen Übung, dass die Schüler frei wurden, sich lockerten, um somit ihrer Kreativität sowohl geistig, als auch mit den Händen, freien Lauf lassen zu können. Auch Friedl Dicker-Brandeis dürfte diese Wirkung beabsichtigt haben

Ein weiteres Unterrichtsmittel in Friedl Dicker-Brandeis' Kurs war das Erzählen von Märchen und Geschichten.²⁹⁷ Die Erzählungen sollten die Kinder zum Zeichnen anregen. Doch auch die Konzentration wurde gefördert, in dem Friedl Dicker-Brandeis noch bestimmte Aufgabenstellungen an eine solche Geschichte knüpfte, z.B. dass nur diese Objekte gezeichnet werden sollen, die zweimal in der Erzählung vorkamen.²⁹⁸

Doch neben der Förderung von Kreativität und Konzentration, waren die Erzählungen sicherlich auch aus einem anderen Grund ein Höhepunkt in den Kursen. Die Geschichten ermöglichten es den Kindern, für eine Weile ihrer schrecklichen Situation zu entfliehen und in schönere und bessere Welten einzutauchen, in denen es wahrscheinlich immer ein Happy End gab, und somit vielleicht wieder Hoffnung für ihr eigenes Leben zu schöpfen. Sicherlich trugen auch die Übungen, bei denen die Kinder um Objekte herum eine Geschichte entwickeln sollten, dazu bei. Es gab auch Stunden, in denen die Kinder das Zeichnen sollten, was ihnen einfiel, ohne groß darüber nachzudenken, wie sich Eva Štichová-Beldová erinnerte:

„[...]In den sogenannten Freistunden wurde kein Thema vorgegeben, die Kinder sollten nicht einmal nachdenken – einfach zeichnen, sich sammeln, träumen und dann wieder zeichnen, was immer dabei auch herauskäme. Ziel dieser Stunden war die spontane Äußerung, die zur Befreiung des Geistes führen sollte.[...]“²⁹⁹

²⁹⁵ Edith Kramer war sowohl in Wien, als auch in Prag Schülerin Friedl Dickers. Sie emigrierte 1938 nach New York. Vgl. Makarova 2000, S. 230

²⁹⁶ Edith Kramer über Friedl Dicker-Brandeis, in: Makarova 2000, S. 231/232.

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 195.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 195.

²⁹⁹ Eva Štichová-Beldová im Gespräch mit Elene Makarova, In: Makarova 2000, S. 213.

Eine weitere, für die künstlerische Ausbildung wichtige Übung, war es, ein Objekt mit einer vorgegebenen Größe oder Oberflächenbeschaffenheit zu zeichnen.³⁰⁰ Diese Übung ist vergleichbar mit Ittens Material- und Texturstudien, welche er dann von seinen Schülern erfüllen und abzeichnen ließ, um den Sinn für Oberflächen zu schulen.

Auch Ittens „Analysen alter Meister“ fand sich in Friedl Dicker-Brandeis' Unterricht wieder, wenn auch in vereinfachter Form. Das Ziel, das Wesen des Malers und des Werkes zu erfassen, war jedoch das gleiche.³⁰¹

Das Studium nach der Natur nahm in Friedl Dicker-Brandeis' Kurs einen besonderen Stellenwert ein. Neben der Schulung des Sehens, ist die Bedeutung für die Kinder in Theresienstadt eine noch viel tiefgründigere gewesen. Sie lernten, dass sie die Dinge um sich herum erfassen, wiedergeben und gestalten konnten und das mit den einfachsten Mitteln. Diese Tatsache steigerte das Selbstvertrauen. Doch das Darstellen von Menschen und der Natur, vielleicht sogar noch aus der Erinnerung an frühere Zeiten, als sie noch frei waren, gab den Kindern auch die Möglichkeit wieder in ihre Vergangenheit zurückzukehren.³⁰² Die Kinder hatten dadurch wieder schöne Bilder vor Augen oder konnten Erlebtes verarbeiten. „Die Themen des Zeichenunterrichts wurden so gewählt, dass sie in den Kindern Reaktionen hervorriefen: Themen, die den Kindern vertraut, die ihnen nahe waren. Dazu gehörten Motive aus der Natur (Blumen, Schmetterlinge und Tiere), Landschaften und Naturereignisse (Stürme und Regenbögen), die vier Jahreszeiten, Straßen, Bahnhöfe, Häuser (von innen wie von außen), FamilienPorträts und Feste (Seder und Weihnachten³⁰³), Veranstaltungen (Zirkus, Theater, Karussell und Riesenrad³⁰⁴) und so weiter – alles, was zum Erfahrungsschatz eines Kindes gehören und was jedes Kind auf seine eigene, ganz persönliche Weise ausdrücken konnte.“³⁰⁵

Bei den Zeichenkursen in Theresienstadt kam auch noch eine weitere Bauhaus-Tradition zum Einsatz – die kollektive künstlerische Arbeit. Dabei hatte jedes Kind seine Aufgaben und seine Rolle, die jedes mal anders verteilt wurde. Nach der

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 195.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 196.

³⁰² Vgl. ebd., S. 196.

³⁰³ Die Juden entfremdeten sich im 19. Jahrhundert immer mehr von ihrer Religion. Die nichtjüdische Kultur gewann mehr und mehr an Bedeutung. Die Kinder gingen auf öffentliche, christlich geprägte Schulen und kamen dort auch mit den christlichen Traditionen, darunter auch Weihnachten in Berührung. Im Zuge von Säkularisierung und Akkulturation wurde das Weihnachtsfest und auch der Weihnachtsbaum in die jüdischen Familien integriert. Es wurde allerdings nicht als christliches Fest gefeiert, sondern als säkulare häusliche Familienfeier. Vgl. Richarz, Monika, Weihnukka – Das Weihnachtsfest im jüdischen Bürgertum, in: KUGELMANN 2005, S. 87 – 99.

³⁰⁴ Sicherlich von Wiener Kindern gemalt.

³⁰⁵ Ebd., S. 196.

Fertigstellung wurde dann jedes Werk von allen besprochen, wodurch die Kinder Exaktheit lernten und vor allem, was sehr wichtig war in einer solchen Extremsituation, sie lernten Toleranz.³⁰⁶ Genau diese Ziele hatte Itten, aber auch Čížek verfolgt, die, unabhängig voneinander, eben diese Methode anwandten.

Friedl Dicker-Brandeis zeigte den Kindern nicht, wie man zeichnete und malte, sondern sie versuchte ihnen das Wesen der Kunst näher zu bringen, wie folgende zwei Zitate verdeutlichen sollen:

„[...]Sie sprach darüber, wie man mit einer Zeichnung beginnt, wie man die Dinge betrachtet, wie man räumlich denkt. Wie man etwas erträumt und wie wir unsere Phantasien in die Wirklichkeit umsetzen können [...].“³⁰⁷

„[...]Sie setzte gerne Übungen ein. Rhythmus und Linie, die ein Haus zum Haus und einen Pinsel zum Pinsel machten. Die Suche nach der Essenz der Dinge – das war ihre Lehre, die ich nie vergessen habe.[...]“³⁰⁸

4.2.2. Friedl Dicker-Brandeis' kunstpädagogische Ansätze und Erkenntnisse

Die Erkenntnisse, die Friedl Dicker-Brandeis aus dem Studium der Kinderzeichnungen zog, wollte sie eigentlich nach dem Krieg für eine Studie über Kunst als Therapie verwenden. Als Vorstufe zu dieser geplanten Studie ist der bereits erwähnte Vortrag „Kinderzeichnen“³⁰⁹ zu sehen, dessen Inhalt in schriftlicher Form erhalten geblieben ist. Im Folgenden sollen die wichtigsten Punkte des Textes, und damit Friedl Dicker-Brandeis' Ansätze, aufgezeigt werden.

Friedl Dicker-Brandeis wollte die Kinder nicht in erster Linie zu Malern ausbilden, sondern ihre Phantasie, Urteilskraft und Beobachtungsgabe stärken.³¹⁰ Sie weist darauf hin, dass man das Kind nicht als unfertige Vorstufe zu einem Erwachsenen sehen darf.

Ihrer Meinung nach, muss der Unterricht mit Kindern, sich dem Alter dieser anpassen. Da Kinder unter 10 Jahren im Spielen lernen, sollten sie dabei nicht durch spezielle Übungen gestört werden. Für sie ist Malen ein Hauptausdrucksmittel um das wiederzugeben, was sie in ihrer Phantasie sehen. Im Gegensatz dazu, wollen ältere Kinder das darstellen, was sie wirklich sehen. Doch dazu benötigen sie die notwendigen technischen Voraussetzungen, da sie sonst unzufrieden sind. Nun kann der

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 197.

³⁰⁷ Helga Kinsky im Gespräch mit Elena Makarova, In: Makarova 2000, S. 213.

³⁰⁸ Eva Adorian im Gespräch mit Elena Makarova, in: Makarova 2000, S. 215.

³⁰⁹ Der vollständige Text ist abgedruckt in: Škočová 1983, 46 – 51.

³¹⁰ Vgl. Škočová 1983, S. 46.

Formunterricht beginnen, aber nur soweit, wie es das Kind zulässt und braucht.³¹¹ Man darf auch nur soweit in seine kreative Tätigkeit eingreifen und Vorschläge einbringen, wie es das Kind annimmt, da die Zeichnungen, die aus eigenem Antrieb entstehen, viel auch über die Psyche des Kindes aussagen.³¹²

Besser sei es auch, meint Friedl Dicker-Brandeis, wenn Kinder in einer möglichst großen Gruppe unterrichtet werden, da sie sich dann gegenseitig beeinflussen und Zusammenarbeit lernen. So werden sie auch mit Schwierigkeiten, wie zu knappes Material, fertig.³¹³ Auch das gemeinsame kritisieren der entstandenen Werke, hält Friedl Dicker-Brandeis für sehr wichtig. Zum einen lernen die Kinder Toleranz, zum anderen entstehen aus den Fehlern Anregungen zu neuen Ideen.³¹⁴

In ihrem Vortrag betont sie auch die Wichtigkeit der rhythmischen Übungen, die die Hand und die ganze Person lockern sollen. Doch sie haben auch noch ein ganz pragmatisches Ziel – sie sind ein „geeignetes Mittel eine Horde in eine Arbeitsgruppe zu verwandeln, die bereit ist, sich gemeinsam einer Sache hinzugeben“.³¹⁵

Wichtig war ihr, dass man es dem Kind ermöglicht, schöpferisch zu zeichnen, um sich sowohl stimmungsgemäß, als auch formal mitzuteilen. Um das Kind zu bereichern, kann man ihm verschiedene Kunstwerke zeigen, aus denen es sich dann nimmt, was es braucht. Aber es sollte an möglichst breites Spektrum an Kunst sein, damit das Kind nicht in eine Richtung beeinflusst oder gar gedrängt wird.

„Obwohl die Kinder geleitet werden müssen, ist doch zunächst Gelegenheit geben und abwarten das Eigentliche. Beim selbständigen Wählen, Finden und Erarbeiten seiner Form bekommt das Kind Mut Aufrichtigkeit, entfaltet seine Phantasie, Urteilskraft, Beobachtungsgabe, Ausdauer, später (sehr spät) den Geschmack und es wird so ein Zugang zum Schönen gesichert [...]“³¹⁶

Anhand der Schilderung, wie sie ihren Unterricht gestaltete und ihres Vortrages, wird deutlich, dass ihre Art zu unterrichten auf ihre eigenen Lehrer Čížek und Itten zurückgeht. Außerdem zeigt sich, dass Friedl Dicker-Brandeis auch die menschlichen und persönlichen Qualitäten mitbringt, die die Reformpädagogen von einem Lehrer erwarteten. So erfüllt sie Montessoris Forderung nach einer Lehrerin, die sich mit den Kindern auseinandersetzt und dabei mit Demut, Liebe und Geduld vorgeht. Friedl

³¹¹ Vgl. ebd., S. 46.

³¹² Vgl. ebd., S. 46.

³¹³ Vgl. ebd., S. 46.

³¹⁴ Vgl. ebd. S. 47.

³¹⁵ Ebd., S. 47.

³¹⁶ Ebd., S. 49.

Dicker-Brandeis lässt den Kindern Raum, ihre eigene Kreativität auszuleben. Doch damit dies nicht irgendwie geschieht, versucht sie, durch die rhythmischen Übungen und das Vorgeben eines Objektes oder Themas, den Kindern einen Weg aufzuzeigen, um die Schaffenskraft gezielt einzusetzen. Somit kommt sie Montessoris Aufforderung nach, den Kindern einerseits Freiheit und Selbstbestimmung zu lassen, andererseits durch das Aufzeigen von Möglichkeiten, von gewissen Regeln, die aber nicht einschränken, sondern neue Wege aufzeigen, den Kindern das richtige Handeln zu ermöglichen.

Die Orientierung an Čížek ist insofern zu sehen, dass sie den Kindern spielerisch etwas beibrachte. Es war kein direkter Unterricht, in dem die formalen Übungen an erster Stelle standen, sondern die Kinder wurde zur Wiedergabe, von dem in der Natur Wahrgenommenen, angeregt. Sowohl bei Čížek, als auch bei Friedl Dicker-Brandeis nahm das Studium der Natur und das Malen nach der Natur einen sehr hohen Stellenwert ein. Doch die Atmosphäre in Dicker-Brandeis' Unterricht war eine andere, als in den Kursen von Čížek. Während bei Čížek die Stimmung ausgelassen und locker war, herrschte bei Friedl Dicker-Brandeis' Stunden meist Ruhe.³¹⁷ Bei beide Pädagogen ist jedoch vergleichbar, dass sie Kinder unterschiedlichsten Alters, Milieus und vor allem unterschiedlichen künstlerischen Niveaus zu unterrichten hatten.

Ein großer Unterschied zu Čížek bestand aber in den formalen Übungen. Hier orientiert sie sich an Itten. So wie Itten, ist Friedl Dicker-Brandeis der Ansicht, dass Formübungen eine notwendige Voraussetzung sind, um den Kindern das technische und formale Können mitzugeben, damit diese auch wirklich das wiedergeben können, was sie ausdrücken möchten. Durch die, an Itten orientierten, rhythmischen Übungen und dadurch, dass die Kinder durch das Zeichnen an ihrem Seelenleben arbeiteten, gelang Friedl Dicker-Brandeis auch das, was Itten immer erreichen wollte, ein ganzheitliche Bildung des Menschen.

Um Friedl Dicker-Brandeis' Unterricht und dessen Wirkung auf die Kinder nochmals zusammenzufassen, soll hier ein Ausschnitt aus dem Buch von Hannelore Brenner-Wonschick, „Die Mädchen von Zimmer 28“, zitiert werden, welches aus Gesprächen mit Frauen, die damals in dem Heim L410 lebten, in dem auch Friedl Dicker-Brandeis lebte, entstanden ist:

³¹⁷ Vgl. Eva Štichová-Beldová im Gespräch mit Elena Makarova, in: Makarova 2000, S. 213.

„Die Malstunden mit Friedl Dicker-Brandeis waren für viele Kinder ein leuchtender Stern im Dunkel des Ghettos. „In diesen Malstunden habe ich alles vergessen“, erinnerte sich Helga³¹⁸. „Da waren nur der große Tisch und die Malutensilien. Auch wenn das ganz primitives Papier war, oft Makulaturpapier oder Packpapier von irgendwelchen alten Paketen. Aber da hab ich mich wie ein freier Mensch gefühlt.“

Die Kinder malten und zeichneten, bastelten und machten Collagen. Friedl Dicker-Brandeis brachte Farben, Pinsel, Bleistifte und Papier mit. Oft auch Kunstbücher und Gegenstände, die als Modell dienten – eine Vase, ein holländischer Holzschuh, eine Teekanne. Mal gab sie ein Thema vor – ein Tier in einer Landschaft oder Sturm/Wind/Abend; mal skizzierte sie in kurzen Sätzen eine phantastische Geschichte. Manchmal sagte Friedl nicht mehr als: „Male, wo du jetzt sein möchtest. Male, was du dir wünschst. Male, was dir besonders viel bedeutet.“ Oder: „Schau doch aus dem Fenster, und male, was du siehst.“

Meist herrschte Stille bei der Arbeit. Denn von Friedl Dicker-Brandeis ging eine Kraft aus, die die Kinder inspirierte. „Man musste bei ihr nicht gut zeichnen können. Das war nicht das Wichtigste für sie“, schilderte Helga ihren Unterricht. „Es kam darauf an, sich zu entfalten, sehen zu lernen. Farben zu erkennen. Mit Farben zu spielen. Bewegungen nach Musik zu machen oder nach einem bestimmten Takt. Sie klopfte zum Beispiel in einem bestimmten Takt auf den Tisch, und wir sollten diese Bewegungen im entsprechenden Rhythmus zeichnen. Ihre Art zu unterrichten – das gab uns für Augenblicke ein Gefühl der Unbeschwertheit. Sie hat es vermocht, eine positive Einstellung zu unserem Zustand, zum Leben in Theresienstadt in uns wachzurufen. In ihrer Gegenwart fügte sich alles zum Guten, und das fast wie von selbst.“

Dabei fand auch Friedl Dicker-Brandeis, wenn sie ins Zimmer kam, keineswegs immer ruhige, disziplinierte Kinder vor, die nur darauf warteten, malen zu dürfen. Im Gegenteil. Aber Friedl schaffte es, die Kinderschar im Nu für ihre Sache einzunehmen. Am meisten halfen dabei die rhythmischen Übungen. „Sie erwiesen sich (ein Nebenresultat, sie sollen die Hand und die ganze Person des Malers beschwingt und gefügig machen) als geeignetes Mittel, eine Horde in

³¹⁸ Es handelt sich hier um Helga Pollak, die als Kind nach Theresienstadt kam und dort in dem Heim L410 im Zimmer 28 lebte. Sie ist eine der Überlebenden, dank derer Erzählungen und Tagebuchaufzeichnungen Hannelore Brenner-Wonschick das Buch Die Mädchen von Zimmer 28 schreiben konnte.

eine Arbeitsgruppe zu verwandeln, die bereit ist, sich gemeinsam einer Sache hinzugeben, statt sich gegenseitig zu stören und sogar ihre Arbeiten zu zerstören“, ist in einem Bericht zum ersten Jahrestag der Theresienstädter Heime Mitte 1943 zu lesen. „Außerdem heben sie das Kind aus den Denk- und Sehgewohnheiten heraus ..., stellen es vor eine Aufgabe, die es so lust- und phantasievoll und dabei mit größter Präzision erfüllen kann.“

Friedl Dicker-Brandeis liebte die Kinder, und die Kinder liebten sie. Die kleine, rührige Person mit den kurzen hellbraunen Haaren, den großen haselnussbraunen Augen und der sanften, hellen Stimme war stets freundlich zu ihnen, war ruhig und geduldig. Sie maßregelte sie nicht, bedrängte sie nicht, übte keinerlei Zwang auf sie aus. Spielerisch ging sie ans Werk, phantasievoll, intuitiv. Beobachtete mit Interesse die ersten, zaghaften Malversuche ihrer Schüler, stellte vorsichtig Fragen, machte wie beiläufig auf etwas aufmerksam. Vor allem: Sie ermunterte sie, den eigenen Ideen und Einfällen zu folgen und diese gestalterisch zum Ausdruck zu bringen. Denn, so einer ihrer Leitgedanken: „Das Kind sei frei auszudrücken, was es über sich zu sagen hat.“

In ihren Malstunden gab Friedl Dicker-Brandeis ihren in künstlerischer wie menschlicher Hinsicht reichen Erfahrungsschatz an die Kinder weiter und mobilisierte jene Kräfte in ihnen, die ein positives Gegengewicht zum erdrückenden Seinszustand bilden und ihr seelisches Gleichgewicht wiederherstellen konnten. Sie weckte die Erinnerung an das Gute in der Vergangenheit der Kinder und bestärkte sie in ihrer Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Damit gab sie ihnen auch ein Stück weit ihr Selbstvertrauen zurück. Denn so ihr Credo: „Wo eine Kraft sich auf sich besinnt und versucht, durch sich zu bestehen, ohne Angst vor Lächerlichkeit, da springt auch eine neue Quelle des Schöpferischen auf, und dieses Ziel hat auch der Versuch unseres Zeichenunterrichts.“³¹⁹

³¹⁹ Brenner-Wonschick 2004, S. 204 – 206.

5. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass Friedl Dicker-Brandeis eine Frau war, die sich immer zwischen Emanzipation und Tradition bewegte, ohne sich je für eine Richtung zu entscheiden. Als Frau, die künstlerisch tätig sein wollte, ist sie ihren eigenen Weg gegangen. Sie versuchte weder an einer traditionellen Akademie angenommen zu werden, noch trat sie einer Künstlerinnenvereinigung bei. Um dem drohenden Dilettantismus zu entfliehen, besuchte sie Kurse bei Cizek und Itten und folgte diesem 1919 ans Bauhaus. Dort schaffte sie es, trotz einer oft frauenfeindlichen Atmosphäre, sich gegen die männlichen Kommilitonen durchzusetzen und als Künstlerin anerkannt zu werden. Ihr gelang es, sich, im Vergleich zu anderen Künstlerinnen, zumindest durch ihre Anerkennung als Künstlerin, zu emanzipieren. Auch wenn Friedl Dicker-Brandeis als Frau ein emanzipiertes Leben führte und für ihren Unterhalt selbst aufkam, so war es doch nicht das, was sie sich eigentlich erträumte. Ihr größter Wunsch, der wieder ganz der Tradition verhaftet war, war es, eine Familie zu haben. Einen Ausgleich für ihre Kinderlosigkeit, fand sie in ihrer Tätigkeit als Kunstpädagogin. Dank ihrer liebevollen, mütterlichen Art, war sie als Lehrerin sehr beliebt und erfolgreich. In der Kunstpädagogik zeigte sich, dass Friedl Dicker-Brandeis keinesfalls stur an überlieferten Traditionen festhielt. Sie machte sich in ihrem Unterricht die reformpädagogischen Methoden und Lehren u.a. von Cizek, Itten und Montessori zunutze. Damit emanzipierte sie sich von den noch immer vorherrschenden traditionellen Methoden. Doch in ihrer Tätigkeit als Lehrerin wird sie auch innovativ. Sie greift zwar die Art des Unterrichts, die sie selbst bei Cizek und Itten erlebt hatte auf, doch sie folgt nicht ohne weiteres einem von beiden Pädagogen, die doch teilweise unterschiedliche Vorgehensweisen und Ansichten hatten. Sie versuchte aus deren Lehren und ihren eigenen Erkenntnissen, ihren eigenen Weg zu finden. Somit emanzipierte sie sich teilweise von ihren Lehrern.

Als Künstlerin gelang es ihr nicht konstant sich von traditionellen Stilrichtungen zu lösen und innovative Kunst zu schaffen.³²⁰

Am Bauhaus beschäftigte sie sich sehr ausführlich mit den aktuellsten Kunstströmungen und Einflüssen. Ihre Bilder lassen sogar teilweise abstrakte Züge erkennen, werden jedoch nie vollkommen ungegenständlich. Die Bilder dieser Zeit sind ein Konglomerat aus den unterschiedlichen Stilrichtungen und Lehren, die am Bauhaus, v.a. durch die Bauhausmeister dieser Jahre, zusammenflossen.

³²⁰ Hierbei bleibt immer die Frage, wie sie sich als Künstlerin entwickelt hätte, hätte sie nicht nach Prag emigrieren müssen und wäre sie nicht in Auschwitz getötet worden.

Friedl Dicker-Brandeis emanzipierte sich zwar ganz klar von der traditionellen Malerei, war jedoch nicht eigenständig innovativ. Gewissermaßen war sie den Lehren und stilistischen Einflüssen der Künstler unterworfen, mit denen sie sich befasste.

Bei ihren Werken aus der Zeit in Prag und Hronov, wandelt sich das Bild etwas. Hier experimentiert sie nicht mehr mit den verschiedensten, neuartigen Kunstströmungen. Hier lassen ihre Werke den Einfluss von Künstlern erkennen, die einen traditionellen Stil verfolgten, Einflüsse von Cézanne, Corinth und Matisse. Dennoch kopiert sie auch diese Vorbilder nicht bloß. In ihren Werken wird eine Auseinandersetzung mit der Behandlung von Licht und Farbe deutlich, wie sie auch bei den bereits erwähnten Impressionisten zu erkennen ist. Sie orientierte sich also an einem eher traditionellen Stil, der mit den geometrischen und abstrakten Experimenten am Bauhaus nichts gemein hatte. Doch in Prag und Hronov sind ihre Intentionen auch andere als am Bauhaus. Hier malt sie aus Freude und zur Verarbeitung bewegender Ereignisse in ihrem Leben. Sie versuchte nicht, mit ihrer Kunst Geld zu verdienen, sondern bewegte sich im Dilettantismus, den viele Künstlerinnen zu dieser Zeit zu überwinden suchten. In Theresienstadt schließlich, rückt die eigene Malerei bei Friedl Dicker-Brandeis in den Hintergrund. Während sie am Bauhaus in der Rolle der selbstbewussten Frau war, die sich mit viel Fleiß, Ausdauer und Durchsetzungsvermögen als Künstlerin zu behaupten wusste, und ihrem Drang sich künstlerisch auszudrücken, alles in sich aufsaugend, auf unterschiedliche Weise nachkam, scheint es, als habe sie in dem Konzentrationslager Theresienstadt ihre wahre Bestimmung gefunden – die Arbeit mit Kindern. Was bereits in Wien begonnen hatte, füllte nun ihr ganzes Dasein. Sie tritt völlig zurück und widmet sich ganz ihrer Arbeit mit Kindern. Dass sie auch dabei innovative Züge aufweist, ist bereits erwähnt worden. Ihre Werke, die in Theresienstadt entstanden sind, sind stilistisch mit denen aus Prag und Hronov vergleichbar. Man muss sie hinsichtlich ihres Erscheinungsbildes aber immer im Zusammenhang mit den Umständen – wie dem Mangel an Material und der wenigen Zeit, die sie sich für die Malerei nehmen konnte – betrachten, denen Friedl Dicker-Brandeis in dem Lager ausgesetzt war.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Friedl Dicker-Brandeis eine emanzipierte Frau war, die es schaffte, sich in einer von Männern dominierten Welt durchzusetzen. Dennoch war sie in erster Linie eine Frau, der Familie, Freude am Malen und v.a. die Arbeit mit den Kindern wichtiger war, als Erfolg und Anerkennung als Künstlerin.

Anhang

Abbildungen



Abb. 1, Friedl Dicker, Porträt einer Frau, um 1920



Abb. 2, Friedl Dicker, Porträt eines Mannes, um 1920



Abb. 3, Oskar Schlemmer, Tisch – Stühle, 1914



Abb. 4, Oskar Schlemmer, Kopf mit Tasse, 1923



Abb. 5, Friedl Dicker, Landschaft, um 1920



Abb. 6, Friedl Dicker, Form- und Tonstudie, 1919 – 1923



Abb. 7, Alexander Rodtschenko,
Komposition Nr. 88, 1919



Abb. 8, Alexander Rodtschenko,
Komposition Nr. 100, 1920



Abb. 9, Friedl Dicker, Studie zu Anna Selbdritt,
um 1920



Abb. 10, Friedl Dicker, Studie zu
Anna Selbdritt, um 1920



Abb. 11, Oskar Schlemmer, Figurine nach rechts mit geometrischen Formen, 1923



Abb. 12, Oskar Schlemmer, Plan mit Figuren, 1919



Abb. 13, Friedl Dicker, Ohne Titel, 1918

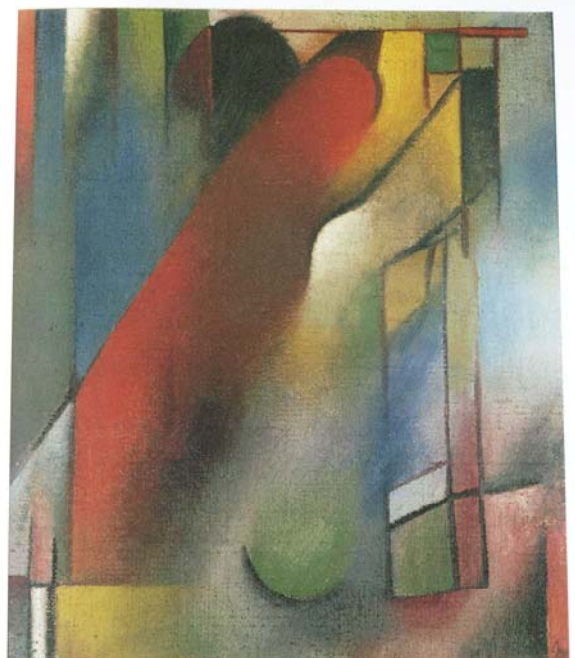


Abb. 14, Georg Muche, Für Wilhelm Runge, 1916



Abb. 15, Georg Muche, Komposition Null, 1913



Abb. 16, Friedl Dicker, Studie zu Anna Selbdritt, 1921



Abb. 17, Friedl Dicker, Studie zu Anna Selbdritt, um 1920



Abb. 18, Friedl Dicker, Skulptur Anna Selbdritt, 1921



Abb. 19, Fernand Léger, Mann mit Hund, 1921



Abb. 20, Friedl Dicker, Entwurf für eine Einladung, um 1920



Abb. 21, Wassily Kandinsky, Blauer Kreis, 1922

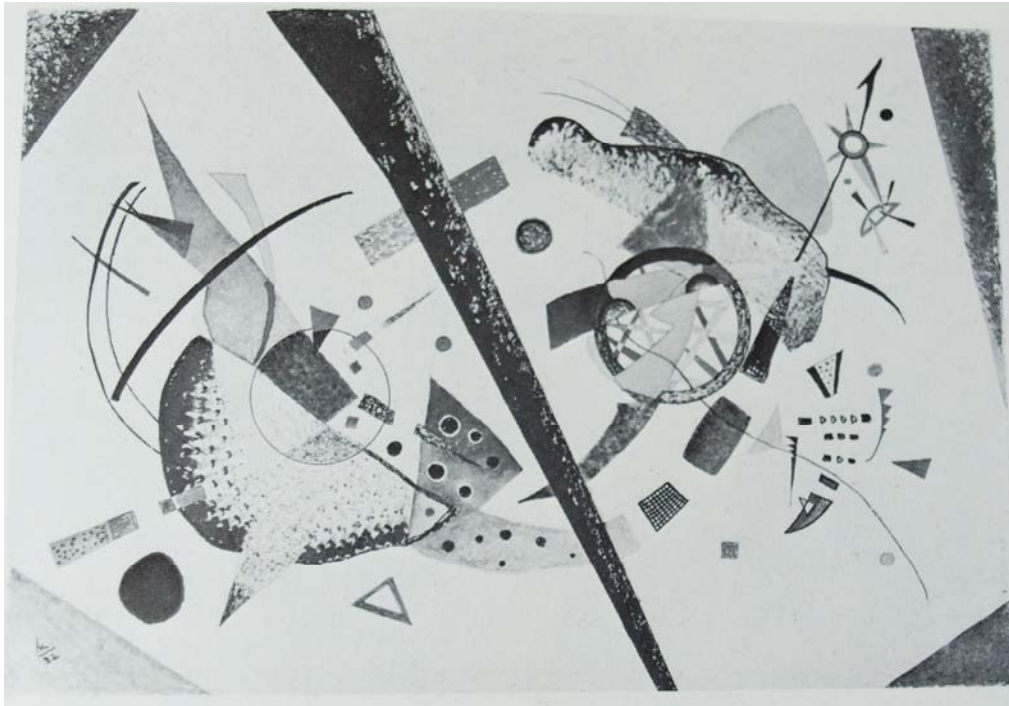


Abb. 22, Wassily Kandinsky, Ohne Titel, 1922

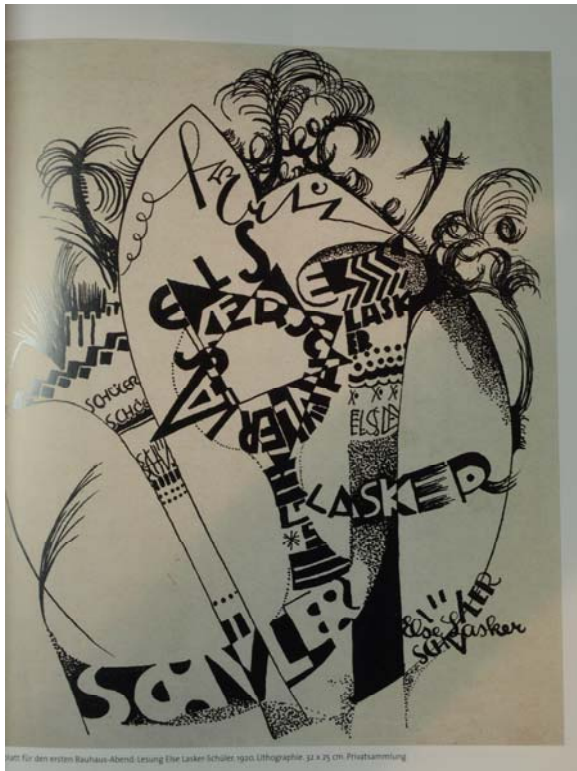


Abb. 23, Friedl Dicker, Einladung für den ersten Bauhausabend: Lesung Else Lasker-Schüler, 1920



Abb. 24, Friedl Dicker, Seite aus „Utopia“, 1921



Abb. 25, Paul Klee, Fragmentarisches Aquarell, 1918



Abb. 26, Paul Klee, Die erhabene Seite, 1923



Abb. 27, Friedl Dicker, Sitzender mit Flügeln I, um 1920



Abb. 28, Friedl Dicker, Sitzender mit Flügeln II, um 1920



Abb. 29, Henri Matisse, Porträt der Yvonne Landsberg, 1914



Abb. 30, Friedl Dicker, Flirtendes Paar I, um 1920



Abb. 31, Friedl Dicker, Flirtendes Paar II, um 1920



Abb. 32, Friedl Dicker, Flirtendes Paar III, um 1920



Abb. 33, Georg Muche, Und das Licht Schied von der Finsternis, 1916



Abb. 34, Fernand Léger, Rauchender Soldat, 1916



Abb. 35, Friedl Dicker, St. Peter, um 1919 – 1923



Abb. 36, Wassily Kandinsky, Kleine Freuden, 1911

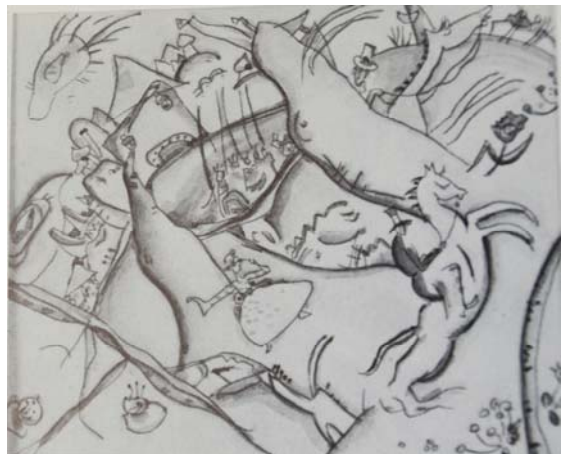


Abb. 37, Wassily Kandinsky, Aquarell zu Radierung 1916 – No. III, 1916

Abb. 38, Friedl Dicker, Ohne Titel, 1919 - 1923



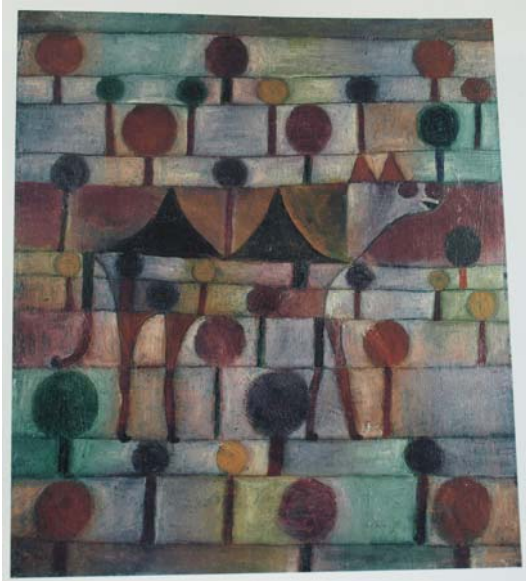


Abb. 39, Paul Klee, Kamel in rhythmischer Baumlandschaft, 1920



Abb. 40, Paul Klee, Gartensiedlung, 1922



Abb. 41, Georg Muche, Bild mit schwebendem Rot, 1920



Abb. 42, Friedl Dicker-Brandeis,
Porträt der Maria Brandeis, 1938-40



Abb. 43, Paul Cézanne, Zwei
Kartenspieler, 1892 – 95



Abb. 44, Friedl Dicker-Brandeis, Selbstporträt im Wagen, 1940



Abb. 45, Friedl Dicker-Brandeis, Pavel und Maria Brandeis, 1939

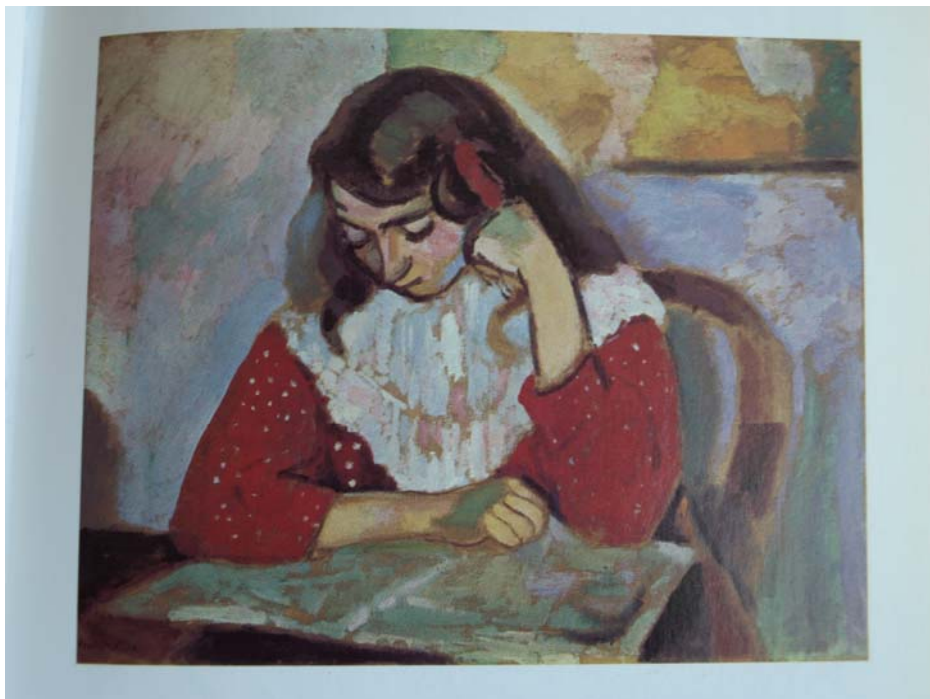


Abb. 46, Henri Matisse, Die Lesende, 1906



Abb. 47, Friedl Dicker-Brandeis,
Zigeunerin mit Kind, 1937/38



Abb. 48, Lovis Corinth, Selbstporträt
mit Modell, 1901



Abb. 49, Friedl Dicker-Brandeis, Blick auf die Moldau, um 1934/36

Abb. 50, Paul Cézanne,
Berge in der Provence, 1886 – 1890





Abb. 51, Friedl Dicker-Brandeis,
Straßenansicht Prag-Nusle, um
1934-36



Abb. 52, Friedl Dicker-Brandeis, Blick aus dem
Fenster in Franzensbad, 1936-37

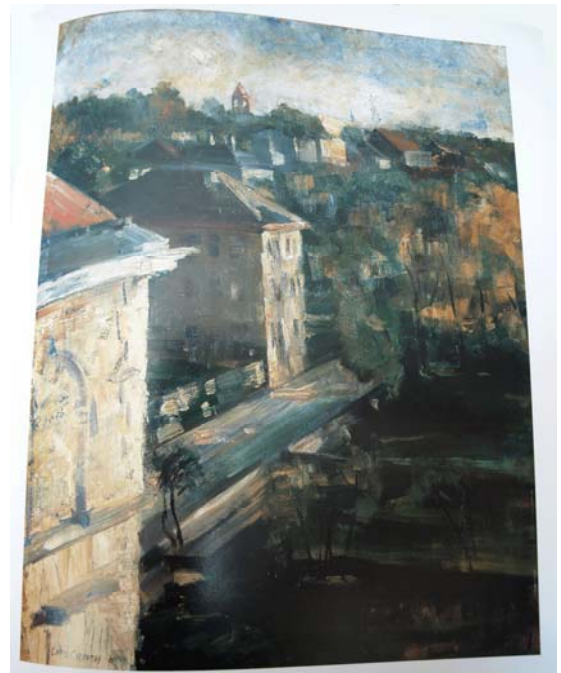


Abb. 53, Lovis Corinth, Blick aus
dem Atelierfenster, 1891



Abb. 54, Friedl Dicker-Brandeis,
Straße zum evangelischen Friedhof, um 1938-42

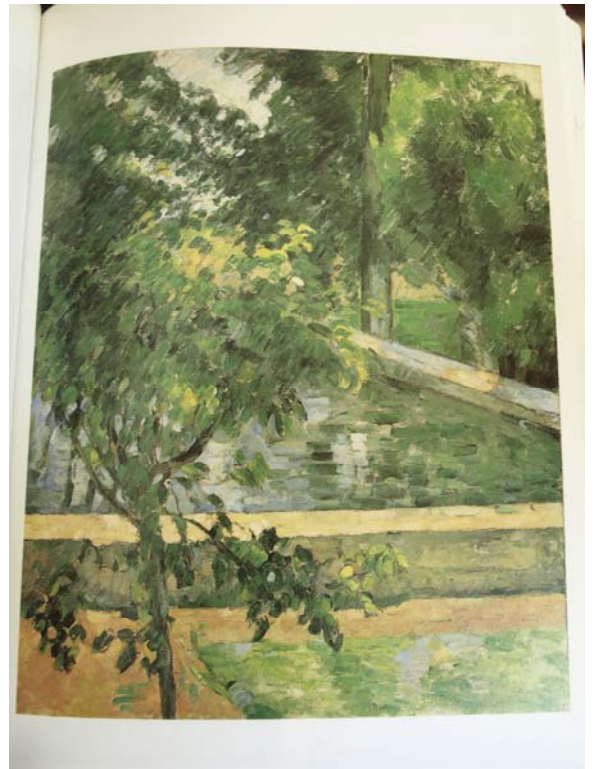


Abb. 55, Paul Cézanne, Das Bassin
im Park Des Jas de Bouffan,
1876 – 1878

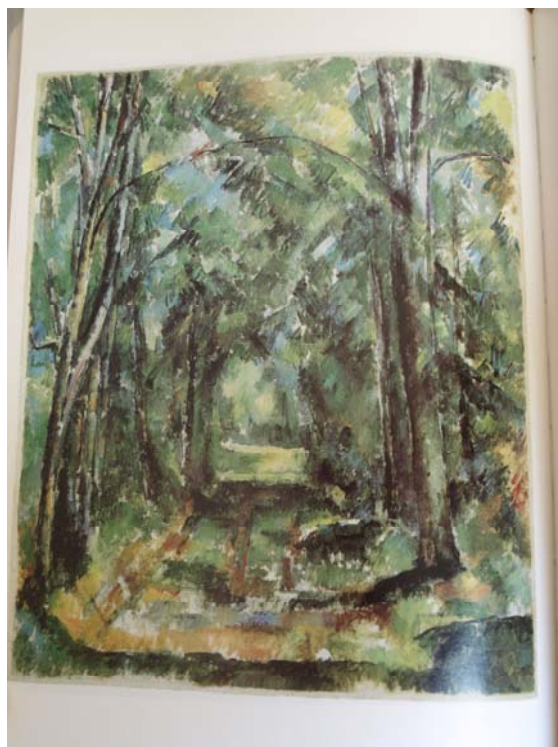


Abb. 56, Paul Cézanne, „Allee im Park des Schlosses von Chantilly“,
1888

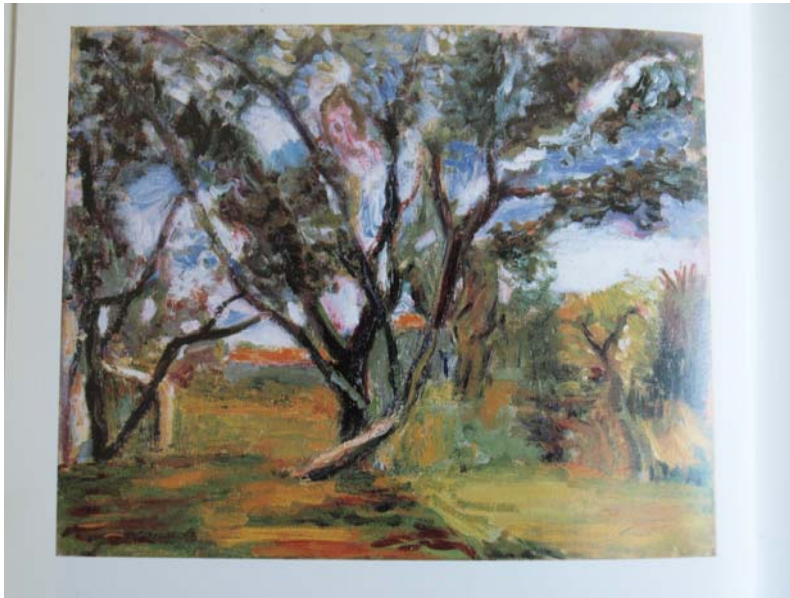


Abb. 57, Henri Matisse, Der Olivenbaum, 1898



Abb. 58, Friedl Dicker-Brandeis, Ansicht von Ostas, 1939



Abb. 59, Friedl Dicker-Brandeis, Landschaft mit Moldau, um 1940



Abb. 60, Friedl Dicker-Brandeis,
Begonien auf dem Fensterbrett, um 1934-36

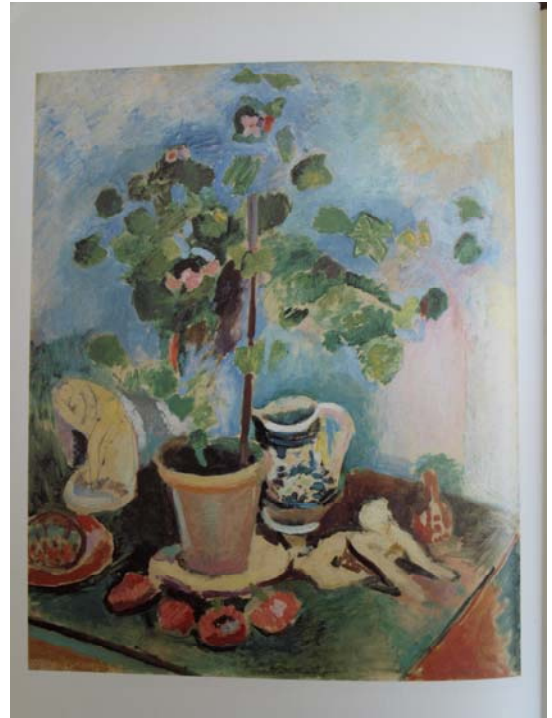


Abb. 61, Henri Matisse, Stilleben
mit Geranien, 1906



Abb.. 62, Friedl Dicker-
Brandeis,
Stilleben mit Pinseln, Flaschen
und Laub, 1940

Abb. 63, Paul Cézanne,
Stilleben mit Wasserkrug
Um 1893





Abb. 64, Friedl Dicker, Verhör I, 1934

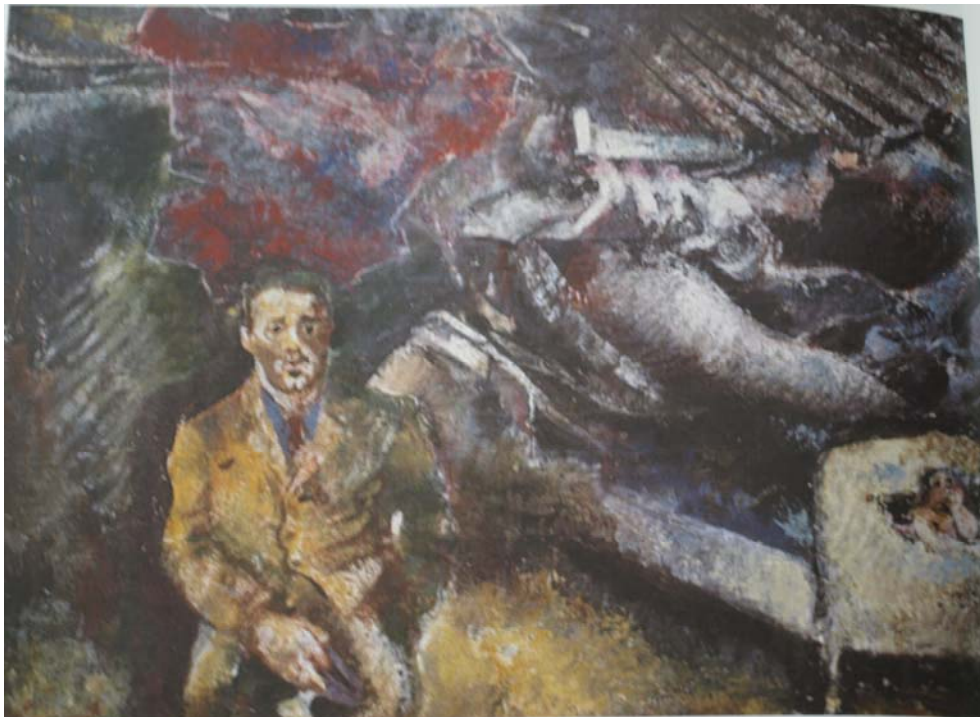


Abb. 65, Friedl Dicker-Brandeis, Fuchs lernt Spanisch, 1938



Abb. 66, Lovis Corinth, Nach dem Bade, 1906

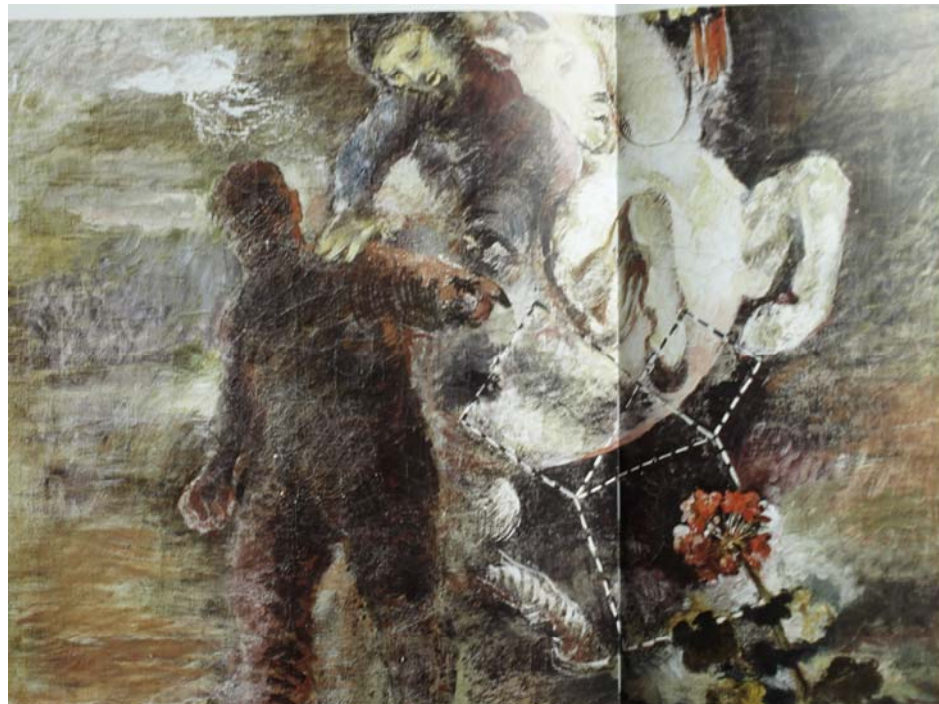


Abb. 67, Friedl Dicker-Brandeis, Don Quijote und Lenin, um 1940



Abb. 68, Friedl Dicker-Brandeis,
Kinder im Tiergarten, um 1935-36

Abb. 69, Lovis Corinth,
Walchensee auf der Terasse,
1922 oder 1923



Abb. 70, Friedl Dicker-
Brandeis,
Traum, um 1934-38



Abb. 71, Friedl Dicker-Brandeis,
Frauenporträt, 1943/44



Abb. 72, Friedl Dicker-Brandeis,
Porträt eines Mannes, 1943/44



Abb. 73, Friedl Dicker-Brandeis,
Porträt eines jungen Mannes, 1943/44



Abb. 74, Lovis Corinth, Porträt
eines lesenden Mannes, 1882



Abb. 75, Friedl Dicker-Brandeis,
Kindergesicht, 1944



Abb. 76, Friedl Dicker-
Brandeis,
Ansicht von Theresienstadt,
1943/44



Abb. 77, Friedl Dicker-Brandeis,
Aussicht aus dem Korridorfenster
Im Haus L410, 1943/44

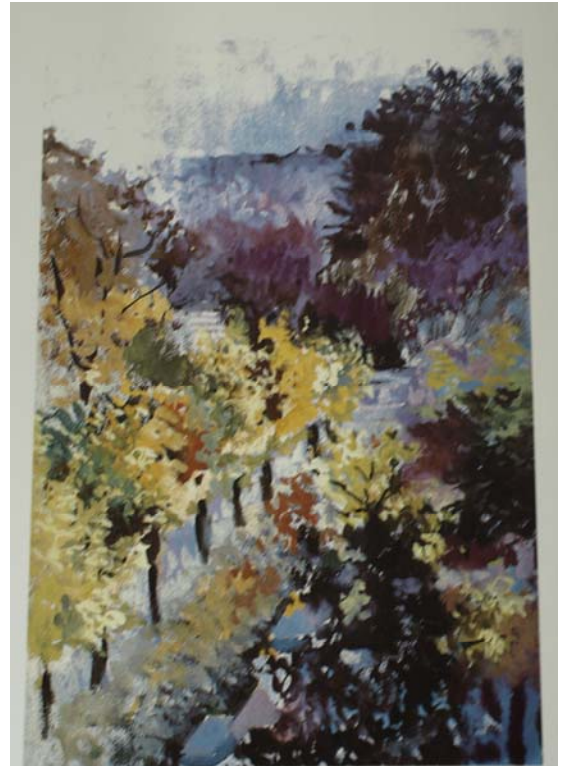


Abb. 78, Friedl Dicker-Brandeis,
Ansicht in Theresienstadt,
1943/44



Abb. 79, Friedl Dicker-Brandeis,
Blumenstrauß mit Schlüsseln, 1944

Abb. 80, Lovis Corinth,
Vase mit welken Blumen, 1925



Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Friedl Dicker-Brandeis, Porträt einer Frau, um 1920, Kreide auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 2: Friedl Dicker-Brandeis, Porträt eines Mannes, um 1920, Kreide auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 3: Oskar Schlemmer, Tisch – Stühle, 1914, Öl auf Transparentpapier, auf Pappe aufgelegt, Kunstmuseum Basel

Abb. 4: Oskar Schlemmer, Kopf mit Tasse, 1923, Öl und Lack auf Sperrholz, Privatbesitz, München

Abb. 5: Friedl Dicker-Brandeis, Landschaft, um 1920, Kreide auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 6: Friedl Dicker-Brandeis, Form- und Tonstudie, 1919 – 23, Kreide auf schwarzem Papier, Getty Research Institute, Research Library, Los Angeles

Abb. 7: Alexander Rodtschenko, Komposition Nr. 86 (66), „Dichte und Gewicht“, 1919, Öl auf Leinwand, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau,

Abb. 8: Alexander Rodtschenko, Komposition Nr. 100 (Heller Farbton), 1920, Öl auf Furnier

Abb. 9: Friedl Dicker-Brandeis, Studie zu Anna Selbdritt, um 1920, Pastellkreide, Bleistift auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 10: Friedl Dicker-Brandeis, Studie zu Anna Selbdritt, um 1920, Pastellkreide, Bleistift auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 11: Oskar Schlemmer, Figurine nach rechts mit geometrischen Formen, 1923, Gouache auf Büttchen, auf Japanpapier, Privatbesitz

Abb. 12: Oskar Schlemmer, Plan mit Figuren, 1919, Öl und Collage auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart

Abb. 13: Friedl Dicker-Brandeis, Ohne Titel, 1918, Kohle auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 14: Georg Muche, Für Wilhelm Runge, 1916, Öl auf Pappe, Städt. Galerie im Lenbachhaus, München

Abb. 15: Georg Muche, Komposition Null, 1913, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Abb. 16: Friedl Dicker-Brandeis, Studie zu Anna Selbdritt, 1921, Öl auf Holz, Privatsammlung

Abb. 17: Friedl Dicker-Brandeis, Studie zu Anna Selbdritt, um 1920, Gouache, Folie und Bleistift auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 18: Friedl Dicker-Brandeis, Skulptur Anna Selbdritt, 1921, nicht erhalten, Foto im Bauhausarchiv Berlin

Abb. 19: Fernand Léger, Mann mit Hund, 1921, Öl auf Leinwand, Sammlung Mr. Und Mrs. Nathan Cummings, NY

Abb. 20: Friedl Dicker-Brandeis, Entwurf für eine Einladung, um 1920, Kreide auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 21: Wassily Kandinsky, Blauer Kreis, 1922, Öl auf Leinwand, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum

Abb. 22: Wassily Kandinsky, o.T., 1922, Aquarell, Tusche und Bleistift auf Papier, Guggenheim Museum, NY

Abb. 23: Friedl Dicker-Brandeis, Titelblatt für den ersten Bauhausabend: Lesung Else Lasker-Schüler, 1920, Lithographie, Privatsammlung

Abb. 24: Friedl Dicker-Brandeis, Seite aus „Utopia“, 1921, Lithographie, Privatsammlung

Abb. 25: Paul Klee, Fragmentarisches Aquarell, 1918, Aquarell mit Kreidegrund

Abb. 26: Paul Klee, Die erhabene Seite, 1923, Postkarte, aquarellierte Lithographie, Probe vom schwarzen Stein mit Handkolorierung

Abb. 27: Friedl Dicker-Brandeis, Sitzender mit Flügeln I, um 1920, Aquarell, Kreide auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 28: Friedl Dicker-Brandeis, Sitzender mit Flügeln II, um 1920, Aquarell, Kreide auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 29: Henri Matisse, Portrait der Yvonne Landsberg, 1914

Abb. 30: Friedl Dicker-Brandeis, Flirtendes Paar I, um 1920, Gouache, Tusche, Tinte auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 31: Friedl Dicker-Brandeis, Flirtendes Paar II, um 1920, Gouache, Farbtinte, Wasserfarben auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 32: Friedl Dicker-Brandeis, Flirtendes Paar III, um 1920, Kreide auf Papier, Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 33: Georg Muche, Und das Licht schied von der Finsternis, 1916, verm. Öl auf Leinwand, verschollen, ehem. Lothar Schreyer

Abb. 34: Fernand Léger, Rauchender Soldat, 1916, Öl auf Leinwand, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Abb. 35: Friedl Dicker-Brandeis, St. Peter, um 1919 – 1923, Wasserfarben auf Papier, Privatsammlung

Abb. 36: Wassily Kandinsky, Glasbild mit Sonne (Kleine Freuden), 1911, Hinterglasbild, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Abb. 37: Wassily Kandinsky, Aquarell zu Radierung 1916 – No. III, 1916, Bleistift aquarelliert auf Papier, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Abb. 38: Friedl Dicker-Brandeis, Ohne Titel, 1919 – 23, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, Getty Research Institute, Research Library, Los Angeles

Abb. 39: Paul Klee, Kamel in rhythmischer Baumlandschaft, 1920, Öl, kreidegrundierte Gaze auf Karton

Abb. 40: Paul Klee, Gartensiedlung, 1922, Öl, Leinwand

Abb. 41: Georg Muche, Bild mit schwebendem Rot, 1920, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Abb. 42: Friedl Dicker-Brandeis, Porträt Maria Brandeis, um 1938 – 40, Pastell auf Papier, Jüdisches Museum, Prag

Abb. 43: Paul Cézanne, Zwei Kartenspieler, 1892 – 1895, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris

Abb. 44: Friedl Dicker-Brandeis, Selbstporträt im Wagen, 1940, Pastell auf Papier, Jüdisches Museum Prag

Abb. 45: Friedl Dicker-Brandeis, Pavel und Maria Brandeis, 1939, Pastell auf Papier, Privatsammlung

Abb. 46: Henri Matisse, Die Lesende, 1906, Musée de Grenoble

Abb. 47: Friedl Dicker-Brandeis, Zigeunerin mit Kind 1937/38, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Abb. 48: Lovis Corinth, Selbstporträt mit Modell, 1901, Öl auf Leinwand, Winterthur, Kunstmuseum Winterthur (Tafel 11)

Abb. 49: Friedl Dicker-Brandeis, Blick auf die Moldau, um 1934/36, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Abb. 50: Paul Cézanne, Berge in der Provence, 1886 – 1890, Öl auf Leinwand, The Trustees of the National Gallery, London

Abb. 51: Friedl Dicker-Brandeis, Straßenansicht Prag-Nusle, um 1934-36, Öl auf Karton, Privatsammlung

Abb. 52: Friedl Dicker-Brandeis, Blick aus den Fenster in Franzensbad, 1936/37, Pastell auf Papier, Privatsammlung

Abb. 53: Lovis Corinth, Blick aus dem Atelierfenster, 1891, Öl auf Karton, Linz, Neue Galerie der Stadt Linz

Abb. 54: Friedl Dicker-Brandeis, Straße zum evangelischen Friedhof in Hronov, um 1938 – 42, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Abb. 55: Paul Cézanne, Das Bassin im Park des Jas de Bouffan, 1876 – 1878, Ölfarben auf Leinwand, Albright-Knox Art Gallery, Fellows for Life Fund, 1927, Buffalo, New York

Abb. 56: Paul Cézanne, Allee im Park des Schlosses von Chantilly, 1888, Öl auf Leinwand, Berggruen Collection, National Gallery, London

Abb. 57: Henri Matisse, Der Olivenbaum, 1898, Privatbesitz

Abb. 58: Friedl Dicker-Brandeis, Ansicht von Ostas, 1939, Pastell auf Papier, Privatsammlung

Abb. 59: Friedl Dicker-Brandeis, Landschaft mit Moldau, um 1940, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Abb. 60: Friedl Dicker-Brandeis, Begonien auf dem Fensterbrett, um 1934 – 36, Pastell auf Papier, Jüdisches Museum Prag

Abb. 61: Henri Matisse, Stilleben mit Geranien, 1906, The Art Institute of Chicago, Joseph Winterbotham Collection

Abb. 62: Friedl Dicker-Brandeis, Stilleben mit Pinseln, Flaschen und Laub, 1940, Öl auf Leinwand, Jüdisches Museum Prag

Abb. 63: Paul Cézanne, Stilleben mit Wasserkrug, um 1893, Öl auf Leinwand, The Trustees of the Tate Gallery, Bequeathed by C. Frank Stoop 1933, London

Abb. 64: Friedl Dicker-Brandeis, Verhör I, 1934, Öl auf Sperrholz, Jüdisches Museum Prag

Abb. 65: Friedl Dicker-Brandeis, Fuchs lernt Spanisch, 1938, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Abb. 66: Lovis Corinth, Nach dem Bade, 1906, Öl auf Leinwand, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Abb. 67: Friedl Dicker-Brandeis, Don Quijote und Lenin, um 1940, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

Abb. 68: Friedl Dicker-Brandeis, Kinder im Tiergarten, um 1935 – 36, Tempera auf Leinwand, Bauhaus-Archiv, Berlin

Abb. 69: Lovis Corinth, Walchensee, auf der Terrasse, 1922 oder 1923, Öl auf Leinwand, Wiesbaden, Museum Wiesbaden

Abb. 70: Friedl Dicker-Brandeis, Traum, um 1934 – 38, Sprühtinte, Gouache und Pastell auf Papier, Jüdisches Museum Prag

Abb. 71: Friedl Dicker-Brandeis, Frauenporträt, 1943/44, Gouache und Tempera auf Karton, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles

Abb. 72: Friedl Dicker-Brandeis, Porträt eines Mannes, 1943/44, Wasserfarben auf Papier, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles

Abb. 73: Friedl Dicker-Brandeis, Porträt eines jungen Mannes, 1943/44, Pastell auf Papier, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles

Abb. 74: Lovis Corinth, Porträt eines lesenden Mannes, 1882, Bleistift und Aquarell auf beigem Velin, Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim

Abb. 75: Friedl Dicker-Brandeis, Kindergesicht, 1944, Wasserfarben auf Papier, Beit Theresienstadt, Kibbuz Givat, Chaim, Israel

Abb. 76: Friedl Dicker-Brandeis, Ansicht von Theresienstadt, 1943/44, Wasserfarben auf Papier, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles

Abb. 77: Friedl Dicker-Brandeis, Aussicht aus dem Korridorfenster im Haus L410, 1944, Pastell auf Papier, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles

Abb. 78: Friedl Dicker-Brandeis, Ansicht in Theresienstadt, 1943/44, Gouache auf Papier, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles

Abb. 79: Friedl Dicker-Brandeis, Blumenstrauß mit Schlüsseln, 1944, Wasserfarben auf Papier, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles

Abb. 80: Lovis Corinth, Vase mit welken Blumen, 1925, Aquarell, Privatbesitz, Courtesy Galerie Pels-Leusden

Abbildungsnachweis:

Abb. 43, 50, 55, 56, 63: ADRIANI, Götz: Cézanne – Gemälde, Köln, 1993, S. 205, 158, 97, 168, 192

Abb. 21, 36: BECKS-MALORNY, Ulrike : Wassily Kandinsky, 1866 - 1944 - Aufbruch zur Abstraktion , Köln ; London, 2003, S. 138, 68

Abb. 25, 26, 39, 40: BUDERER, Hans-Jürgen (Red.): Paul Klee - Konstruktion, Intuition ; anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, (9. 12. 1990 - 3. 3. 1991), Stuttgart, 1990, S. 111, 99, 143, 117

Abb. 14, 15, 33, 41: BUSCH, Ludger : Georg Muche: Dokumentation zum maler. Werk

d. Jahre 1915 bis 1920, Tübingen, 1984, S. 172, 165, 181, 193

Abb. 22, 37: HAHN, Peter (Hrsg.): Kandinsky : russische Zeit und Bauhausjahre 1915 - 1933 ; Ausstellung 9.8. - 23.9.1984, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 1984, S. 155, 94

Abb. 6, 13, 16, 18, 23, 24, 35, 38, 42, 44, 45, 47, 49, 51, 52, 54, 58 – 60, 62, 64, 65, 67, 68,

70 – 73, 75 – 79: MAKAROVA, Elena: Friedl Dicker-Brandeis – Ein Leben für Kunst und Lehre (Wien – Weimar – Prag – Hronov – Theresienstadt – Auschwitz), Wien, 2000, S. 47, 40, 53, 52, 51, 49, 55, 144, 131, 150, 124, 109, 108, 112, 126, 133, 135, 145, 147, 110, 118, 152, 153, 121, 119, 164, 168, 172, 191, 158, 160, 174, 185

Abb. 29, 46, 57, 61, 79: MATISSE, Henri, Vorw. Von Robert Hughes, Stuttgart, 2002, S. 146, 59, 22, 62, 139

Abb. 4; 5; 11; 12: MAUR, Karin von: Oskar Schlemmer - der Maler, der Wandgestalter, der Plastiker, der Zeichner, der Graphiker, der Bühnengestalter, der Lehrer ;

Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, 11. August bis 18. September 1977, Stuttgart, 1977, S. 48, 52, 21, 157

Abb. 7, 8: NOEVER, Peter (Hrsg.): Alexander M. Rodtschenk, Warwara F. Stepanova – Die Zukunft ist unser einziges Ziel ..., Münche, 1991, Tafel 10, Tafel 14

Abb. 1; 2; 5; 9; 10; 17; 20; 27; 28; 30; 31; 32: Archiv der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst

Abb. 19, 34: SCHMALENBACH, Werner: Fernand Léger, Köln, 1977, S. 109, 93

Abb.74: SCHUSTER, Peter-Klaus (Hrsg.): Lovis Corinth, anlässlich der Ausstellung "Lovis Corinth, Retrospektive" Haus der Kunst, München, 4. 5. bis 21. 7. 1996, München, 1996, S. 326

Abb. 48, 53, 66, 69: SCHRÖDER; Klaus Albrecht (Hrsg.): Lovis Corinth , anlässlich der Ausstellung "Lovis Corinth" im Kunstforum der Bank Austria in Wien vom 2. September bis 22. November 1992 und im Forum des Landesmuseums in Hannover vom 8. Dezember 1992 bis 21. Februar 1993, München, 1992, Tafel 11, Tafel 4, Tafel 21, Tafel 65

Abb. 80: SOMMER, Achim (Hrsg.), Lovis Corinth – Aquarelle und späte Gemälde, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 81

Bibliographie

ADRIANI 1993

ADRIANI, Götz : Cézanne, Gemälde , [Katalog der Ausstellung Cézanne, Gemälde, Kunsthalle Tübingen, 16. Januar - 2. Mai 1993], Köln, 1993

BAUMHOFF 2001

BAUMHOFF, Anja : The gendered world of the Bauhaus : the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute ; 1919 - 1932, Frankfurt am Main ; Wien [u.a.], 2001

BECKS-MALORNY, 2003

BECKS-MALORNY, Ulrike : Wassily Kandinsky, 1866 - 1944 - Aufbruch zur Abstraktion , Köln ; London, 2003

BISANZ 1985

BISANZ, Hans, Franz Cizek : Pionier der Kunsterziehung ; (1865 – 1946), Wien, 1985

BOTHE 1994

BOTHE, Rolf (Hrsg.) : Das frühe Bauhaus und Johannes Itten : Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar ; anlässlich der Ausstellung "Das Frühe Bauhaus und Johannes Itten" ; Kunstsammlungen zu Weimar (16. 9. 1994 bis 13. 11. 1994) ; Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin (27. 11. 1994 bis 29. 1. 1995) und Kunstmuseum Bern (17. 2. 1995 bis 7. 5. 1995, Stuttgart , 1994

BRENNER-WONSCHICK 2004

BRENNER-WONSCHICK, Hannelore: Die Mädchen von Zimmer 28 – Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt, Ulm, 2004

BUDERER 1990

BUDERER, Hans-Jürgen (Red.): Paul Klee - Konstruktion, Intuition ; anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, (9. 12. 1990 - 3. 3. 1991), Stuttgart, 1990

BUSCH 1984

BUSCH, Ludger : Georg Muche: Dokumentation zum maler. Werk
d. Jahre 1915 bis 1920, Tübingen, 1984

DEUCHLER 1996

DEUCHLER, Florens : Lyonel Feininger : sein Weg zum Bauhaus-Meister, Leipzig,
1996

DRORI 1999

DRORI, Hana, HUPPERT, Jehuda: Theresienstadt – ein Wegweiser, Prag, 1999

EBERLE 1989

EBERLE, Matthias : Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik , Stuttgart,
1989

FIEDLER 1999

FIEDLER, Janine (Hrsg.): Bauhaus, Köln, 1999

GEELHAAR 1972

GEELHAAR, Christian : Paul Klee und das Bauhaus, Köln, 1972

GOWING 1997

GOWING, Lawrence : Matisse, München, 1997

HAHN 1984

HAHN, Peter (Hrsg.): Kandinsky : russische Zeit und Bauhausjahre 1915 - 1933 ;
Ausstellung 9.8. - 23.9.1984, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 1984

HAMANN 1994

HAMANN, Albert : Bildungsbürgertum - Reformpädagogik -
Kunsterziehung : Stellenwert und Funktion ästhetischer Erziehung innerhalb
bildungsbürgerlicher Reformvorstellungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20.

Jahrhunderts ; beispielhaft dargestellt anhand des Zeichen- und Kunstunterrichts ausgewählter Reformschulen im deutschsprachigen Raum, Univ., Diss., Wien, 1994

HEDDERICH 2001

HEDDERICH, Ingeborg : Einführung in die Montessori-Pädagogik : theoretische Grundlagen und praktische Anwendung, München, 2001

HELFENSTEIN 1984

HELFENSTEIN, Josef, TAVEL, Christoph von: Johannes Itten : Künstler und Lehrer ; Kunstmuseum Bern, Bern , 1984

HOFFMANN 2008

HOFFMANN, Tobias (Hrsg.): Bauhausstil oder Konstruktivismus? – Aufbruch der Moderne in den Zentren Berlin, Bauhaus, Hannover, Stuttgart, Frankfurt; anlässlich der Ausstellung des Museums für Konkrete Kunst Ingolstadt, 12. Oktober 2008 bis 11. Januar 2009, Köln, 2008

INGRISCH 2004

INGRISCH, Doris (Hrsg.) : Die Revolutionierung des Alltags : zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit, Frankfurt am Main ; Wien [u.a.] , 2004

KANDINSKY 1980

KANDINSKY, Wassily : Über das Geistige in der Kunst / Kandinsky. Mit e. Einf. von Max Bill, Bern, 1980

KUGELMANN 2005

KUGELMANN, Cilly: Weihnukka – Geschichten von Weihnachten und Chanukka, anlässlich einer Ausstellung des Jüdischen Museums Berlin vom 28. Oktober 2005 bis 29. Januar 2006, Stiftung Jüdisches Museum Berlin, 2005

LAVEN 2006

LAVEN, Rolf : Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst, Wien, 2006.

LICHTENSTERN 2003

LICHTENSTERN, Christa (Hrsg.) : Johannes Itten und die Moderne : Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums, Ostfildern-Ruit , 2003

LUCKHARDT 1998

LUCKHARDT, Ulrich (Hrsg.): Lyonel Feininger - die Zeichnungen und Aquarelle ; Katalog zur Ausstellung "Lyonel Feininger, die Zeichnungen und Aquarelle"; Köln, 1998

MAKAROVA 1990

MAKAROVA, Elena: From Bauhaus to Terezin – Friedl Dicker-Brandeis and her pupils, Jerusalem, 1990

MAKAROVA 2000

MAKAROVA, Elena: Friedl Dicker-Brandeis – Ein Leben für Kunst und Lehre (Wien – Weimar – Prag – Hronov – Theresienstadt – Auschwitz), Wien, 2000

MATISSE 2002

MATISSE, Henri, Vorw. Von Robert Hughes, Stuttgart, 2002

MAUR 1977

MAUR, Karin von: Oskar Schlemmer - der Maler, der Wandgestalter, der Plastiker, der Zeichner, der Graphiker, der Bühnengestalter, der Lehrer ; Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, 11. August bis 18. September 1977, Stuttgart, 1977

MÜLLER 2009

MÜLLER, Ulrike : Bauhaus-Frauen : Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München, 2009

MUCHE 1950

MUCHE, Georg : Bilder, Fresken, Zeichnungen, Tübingen, 1950

NIKLAS 2007

NIKLAS, Martin : Österreichische Jüdinnen und Juden in Theresienstadt, Univ., Dipl.-Arb., Wien, 2007

NOEVER 1991

NOEVER, Peter (Hrsg.): Alexander M. Rodtschenk, Warwara F. Stepanova – Die Zukunft ist unser einziges Ziel ..., Münche, 1991

PAŘIK 1988

PAŘIK, Arno : Friedl Dicker Brandeis 1898 - 1944 , Ausstellung zum 90. Jahrestag der Geburt ; Staatliches Jüdisches Museum in Prag, Klausensynagoge, April - November 1988, Prag, 1988

PAŘIK 1988 (Judaica Bohemiae)

PAŘIK, Arno, Friedl Dicker-Brandeis (30.7.1898 – 6.10.1944), in: Judaica Bohemiae XXIV 2, Prag, 1988, S. 69 - 89

PLAKOLM-FORSTHUBER 1994

PLAKOLM-FORSTHUBER, Sabine : Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1938 - Malerei - Plastik - Architektur, Wien, 1994

POLING 1982

POLING, Clark V. : Kandinsky - Unterricht am Bauhaus : Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs, Berlin, 1982.

ROMAUCH 2003

ROMAUCH, Angelika: Friedl Dicker – marxistische Fotomontagen 1923/33, Univ., Dipl.-Arb., Wien, 2003

ROTZLER 1978

ROTZLER, Willy (Hrsg.): Johannes Itten : Werke und Schriften , Zürich, 1978

SCHLEMMER 1969

SCHLEMMER, Oskar : Der Mensch - Unterricht am Bauhaus ; nachgelassene Aufzeichnungen , Red., eingel. und komm. von Heimo Kuchling , Mainz, 1969

SCHMALENBACH 1977

SCHMALENBACH, Werner: Fernand Léger, Köln, 1977

SCHNEEDE 2001

SCHNEEDE, Uwe M. : Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert : von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München, 2001

SCHRÖDER 1992

SCHRÖDER; Klaus Albrecht (Hrsg.): Lovis Corinth , anlässlich der Ausstellung "Lovis Corinth" im Kunstforum der Bank Austria in Wien vom 2. September bis 22. November 1992 und im Forum des Landesmuseums in Hannover vom 8. Dezember 1992 bis 21. Februar 1993, München, 1992

SCHUSTER 1996

SCHUSTER, Peter-Klaus (Hrsg.): Lovis Corinth, anlässlich der Ausstellung "Lovis Corinth, Retrospektive" Haus der Kunst, München, 4. 5. bis 21. 7. 1996, München, 1996

SIEBENBRODT 2000

SIEBENBRODT, Michael (Hrsg.) : Bauhaus Weimar : Entwürfe für die Zukunft, Ostfildern-Ruit, 2000

SINGER/DICKER 1970

SINGER, Franz, DICKER, Friedl: Ausstellung vom 31. Jan. bis zum 24. März 1970, Darmstadt : Bauhaus-Archiv, 1970

SINGER/DICKER 1989

SINGER, Franz, DICKER, Friedl: Ausstellung vom 9. Dezember bis 27. Jänner 1989 im Heiligenkreuzerhof [2x Bauhaus in Wien] / Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Wien, 1989

ŠKOCHOVÁ 1983

ŠKOCHOVÁ, Jarmila: Das literarische Vermächtnis von Friedl Dicker-Brandejsová (zu ihren Gedanken über den Zeichenunterricht der Kinder im Konzentrationslager Terezín), in: Judaica Bohemiae XIX 1, Prag, 1983, S. 43 - 51

SOMMER 2004

SOMMER, Achim (Hrsg.), Lovis Corinth – Aquarelle und späte Gemälde, Ostfildern-Ruit, 2004

STARKE 1975

STARKE, Käthe : Der Führer schenkt den Juden eine Stadt : Bilder - Impressionen - Reportagen – Dokumente, Berlin, 1975

SYKORA 1993

SYKORA, Katharina (Hrsg.): Die Neue Frau : Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg, 1993

WICK 1982

WICK, Rainer K. : Bauhaus-Pädagogik , Köln, 1982

WICK 1997

WICK, Rainer: Johannes Itten: Kunstpädagogik als Erlebnispädagogik, Lüneburg , 1997

ZWIAUER 1997

ZWIAUER, Charlotte (Hrsg.): Edith Kramer - Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten, Wien, 1997

Lebenslauf

- 28.02. 1984 geb. in Karl-Marx-Stadt (Sachsen, Deutschland)
- 2002 Abitur am Bertolt-Brecht-Gymnasium in Schwarzenberg (Sachsen, Deutschland)
- 2003 – 2005 Studium der Kunstgeschichte (HF), Musikwissenschaften (NF) und Lateinischen Philologie des Mittelalters und der Neuzeit (NF) an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena und der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar
- Seit 2005 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien mit den Wahlfachschwerpunkten Lateinische Philologie und Judaistik

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit Friedl Dicker-Brandeis als Frau und Künstlerin auseinander, die sich zwischen Emanzipation und Tradition bewegte.

Im ersten Teil wird der Status der Künstlerin zu Beginn des 20. Jahrhunderts beleuchtet. Während die Frauen in der Kunstwelt allgemein in den Dilettantismus verdrängt wurden, wird deutlich, dass es Friedl Dicker-Brandeis gelang, sich zu emanzipieren, in dem sie ans Staatliche Bauhaus nach Weimar ging. Das Bauhaus galt damals als fortschrittlich, besonders bezüglich der Gleichberechtigung. Dort erlangte sie Anerkennung, trotz der allgemeingültigen Meinung der Männer am Bauhaus, dass eine Frau als Künstlerin ungeeignet sei.

Hier schließt sich der zweite Abschnitt an, die Auseinandersetzung mit dem malerischen Oeuvre von Friedl Dicker-Brandeis. Es ist zugleich auch der umfangreichste Teil der Arbeit. Dem malerischen Werk wird hier deshalb so viel Raum gegeben, weil die bisherige Literatur zu Friedl Dicker-Brandeis der kunsthistorischen Betrachtung der Bilder kaum Beachtung schenkte. Basierend auf der Biographie Dicker-Brandeis', kann das Werk in drei Schaffensperioden unterteilt werden – 1. die Zeit am Bauhaus, 2. in Prag und Hronov und 3. in Theresienstadt.

Am Bauhaus weisen ihre Werken verschiedene Einflüsse von Künstlern und deren Lehren auf, welche in den Zwanziger Jahren als innovativ galten. Die Auseinandersetzung schlägt sich hauptsächlich in diversen Studien nieder. Man kann sagen, dass sie zu dieser Zeit eine künstlerische Emanzipation von der traditionellen Malerei vollzieht, welche noch immer an den Akademien gelehrt wurde, aber sich auch an anderen Künstlern orientierte.

Während der zweiten Periode in Prag und Hronov, wendet sie sich ab von den avantgardistischen Tendenzen, hin zu einer traditionelleren Stilrichtung, dem Impressionismus. Landschaften und Porträts sind hier ihre bevorzugten Themen. Hier verfällt sie wieder in den Dilettantismus, dem sie einst entfliehen wollte. Insgesamt wird in ihrer Malerei deutlich, dass sich in ihren Werken zwar viele Einflüsse erkennen lassen, welche sie aber kreativ und eigenständig umzusetzen weiß.

In Prag beginnt auch ein Abschnitt ihres Lebens, auf welchen im letzten Teil ausführlich eingegangen wird. Hier beginnt sie als Kunstpädagogin tätig zu werden und Kinder zu unterrichten. Die Tätigkeit als Zeichenlehrerin wird sie bis an ihr Lebensende begleiten und ihrem Leben, besonders nach der Deportation nach Theresienstadt, einen Inhalt geben.

Sie unterrichtete die Kinder in Theresienstadt mit den gleichen Methoden, die sie selbst im Unterricht bei Cizek und Itten erfahren hat. Diese orientierten sich an der Reformpädagogik, welche sich gegen den traditionellen Unterricht wandte. Die Reformpädagogen vertreten die Ansicht, dass ein Kind aus eigenem Antrieb heraus lernt, ohne dass es Einflüssen oder Vorschriften seitens der Lehrer bedarf.

Doch Friedl Dicker-Brandeis griff nicht unüberlegt auf die Einflüsse ihrer früheren Lehrer zurück, zumal diese teilweise verschiedene Ansichten hatten. Durch die Beobachtung der Kinder und das Studium der Zeichnungen, entwickelte sie, unabhängig von den Einflüssen, ihre eigene Methode.

Zusammenfassend betrachtet, zeigt die Arbeit, dass Friedl Dicker als Frau, Künstlerin und Pädagogin, zwar das Spannungsfeld zwischen Emanzipation und Tradition, zwischen der Umsetzung der eigenen Ideen und dem Unterordnen unter die verschiedenen Einflüsse, nie ganz verlassen hat, aber es dennoch schaffte, ihren eigenen Weg zu finden.