

Friedl Dicker-Brandeis: Ausschnitte vom Briefwechsel mit Hilde Kothny (1940-1942).

Trotz dem reichen Briefnachlaß von Friedl Dicker-Brandeis ist es eine schwierige Aufgabe, sich einen Begriff von ihren ästhetischen und pädagogischen Vorstellungen auf Grund ihrer eigenen Äußerungen zu bilden. Von diesem Gesichtspunkt aus sind ihre Briefe an Hilde Kothny von besonderem Interesse, da sie tatsächlich eine Reihe Vorlesungen zur Kunst darstellen und, im Gegensatz zu den früheren (d. h. zur Vorkriegszeit gehörenden) und den auf andere Leser abzielenden Briefen, eine Art Fazit aus sowohl künstlerischer als auch pädagogischer Lebenserfahrung Friedls ziehen. Sie sind von der Persönlichkeit der Autorin, mit ihren von ihr selber eingestandenen „Unordnung, Häufung und Ungenauigkeit der Mitteilung“¹, stark geprägt, und man bräuchte eine hoch entwickelte Fähigkeit, hinter dem Einzelnen das Ganze zu sehen, um sich aus dem Mosaik der hier und da verstreuten Berührungen, Gedankenverbindungen und Streifzüge in die Kunstgeschichte ein Gesamtbild der Weltanschauung Friedl zu machen.

Ohne umfassende Analyse der Kunst- und Pädagogikanschauungen Friedls in Anspruch zu nehmen, stellt die folgende Skizze einen Versuch dar, einen Abriß der Hauptthemen und der theoretischen Fragen, die Friedl während der letzten Jahren ihres Lebens beschäftigten, zu bieten. Um sich im Meer der von ihr erwähnten Namen, Malerschulen und Strömungen, Motiven, Themen und immer wieder auftauchenden Literaturanspielungen nicht zu verlieren, muß man im Gedächtnis behalten, daß alle diese Mittel einem bestimmten Ziel dienen, und zwar die für die Kinder angelegten und im Verkehr mit ihnen oft intuitiv gefaßten pädagogischen Verfahren und theoretischen Vorstellungen in solch eine Form zu kleiden, daß sie auch von einem erwachsenen (und häufig skeptisch gesinnten) Menschen aufgenommen werden können.

Der zugrunde des pädagogischen Vervahrens Friedls legende Prinzip besteht im Verzicht auf der oberflächlichen Kunstinterpretation (die sie oft „literarische“ nennt), als auch auf der damit verknüpften konventionellen Lehrmethode. Ein der Schlüsselbegriffe in diesem Zusammenhang ist für sie „Ungleichzeitigkeit“, die im Begriffssystem Friedls das Nebeneinander unvereinbarer Objekte im Rahmen eines

¹ Der Brief vom 25.09.1940

und desselben Kunstwerk bedeutet und die dahinterstehende psychische Paradoxie offenbart:

„Die Ungleichzeitigkeit bei Salvador (Dali, D.B.) ist wie bei der ganzen Richtung einfach eine aufgedeckte, die einfach jederzeit besteht und auch überall, wenn man sich erinnert, daß das Bewußtsein aus einer großen Reihe von Schichten besteht, zwischen denen sich durch verschiedene Umstände ein Kontakt herstellt, dessen Resultat in der Kunst desto verständlicher wird, je mehr man von diesen Schichten weiß, je mehr man von den Umständen weiß, die solche Kontakte herstellen... Die Gleichsetzung in den Bildern von S[alvador], z. B. von einem Klavier mit erfundenen, schauerlichen Wesen, das unter den Klavierdeckel greift, oder von einem Automobil, das neben einem zerstörten Brückenbogen durchfährt, von der Amme, deren ausgeschnittenen Körper den Rahmen für ein Stück Landschaft bildet, des kleinen Buben im Matrosenanzug mit dem Stück Dreck am Kopf, einer Eisenbahnkonstruktion neben einer: griechischen Säule; die Sammlung von aufgespiessten Schmetterlingen vor einer Meerlandschaft bedeutet:

- 1. die wirkliche Gleichsetzung aller dieser Dinge für das ästhetische Bewußtsein – Auto, zerbroch[ener] Bogen beides nötig, weil drüber Wege (?, D.B.) möglich sind*
- 2. das völlige Freiwerden von dem Zwang die Empfindung oder den Empfindungskomplex auf den sie basieren oder den sie auslösen sollen hinter einen Symbol verstecken zu müssen...“².*

Bestimmte Begriffe, die Friedl erwähnt, scheinen von Psychoanalyse entlehnt worden zu sein oder zumindest die entsprechende Terminologie anzuspielen; zum Beispiel wird der Begriff *Gleichsetzung*, der in der klassischen Psychoanalyse eine Grenzverwischung zwischen dem Subjekt und dem Objekt bezeichnet, von ihr darauf angewendet, die gegenseitige Durchdringung ungleichartiger Objekte zu zeigen. Die Idee der „Ungleichzeitigkeit“ ist der der „(artfremden) Gleichzeitigkeit“, d. h. einer inneren Wechselbeziehung (aber ohne Ursache-Wirkungs-Zusammenhang) zwischen verschiedenen Kompositionselementen entgegengesetzt; diese letzte scheint mir vom Jung'schen Terminus „Synchronismus“ untrennbar. Das Fehlen unmittelbarer

² Ibid.

Hinweise auf Jung in den Briefen kann als ein Gefolge der Abstoßung Friedls von den symbolischen Kunstinterpretationen (die von ihren Gesichtspunkt zu oberflächlich sind) betrachtet werden:

„Von den artfremden Gleichzeitigkeiten, ich erinnere Dich an den Samariter von Rembrandt - die große Handlung, die wasserschöpfende Magd, der kackende Hund und der gleichgültige Mensch, der aus dem Fenster schaut – bis zu den artfremden Ungleichzeitigkeiten ist zwar ein langer und verzweigter, aber nachweisbarer Weg. Er wird nicht länger und verzweigter sein, als von den alten Lazarusdarstellungen³ bis zu Rembrandt. Daß Rembrandt einen Höhepunkt und S[alvador] einen Tiefpunkt darstellt, ist eine Angelegenheit die nicht hier hergehört.

Ich habe eine kleine sprunghafte Reihe aufgestellt, die nur Du in ihrer abrupten Zufälligkeit verstehen und verzeihen kannst, weil sie zwischen uns ein Verständigungsmittel ist, wenn auch eines von äußerster Rohheit

- a) alte Bilder, absolute Einheitlichkeit, die Ungleichzeitigkeiten sind durch ein Symbol gebunden und einander gleichgesetzt Höllen-Breugel*
- b) Rembrandt - artfremde Gleichzeitigkeiten. Die Persönlichkeit Rembrandts ist so geschlossen, daß selbst das Symbol durch die artfremden Gleichzeitigkeiten nicht verwirrt wird, obwohl die Artfremdheit empfunden, ausgedrückt und mit ein Hauptteil des Inhaltes ist*
- c) Goethe - dem dieses Nebeneinander artfremder Gleichzeitigkeiten so auf die Nerven fällt, daß er einen Zusammenhang herstellt, den Rembrandt nie gemeint hat⁴.*
- d) Proust („Der Weg zu Svann“) - der die Ungleichzeitigkeit ohne Qual feststellt, und in ihnen, gewissermaßen angenehm erstaunt, noch Verwandtes findet*
- e) die Dadaisten – die Ungleichzeitigkeiten... freudig einander gegenüberstellen*
- f) Maxim G[orki] – „Meine Universitäten“ der nachdenkt warum sie sind, und wie sie zu beheben.*

³ Offensichtlich wird hier die „Lazarusauferweckung“, ein charakteristisches Motiv der mittelalterlichen Kunst, als darstellendes die ganze europäische Archaik benutzt.

⁴ Es handelt sich hier um einen Essay von Goethe über die Radierung von Rembrandt „Die Auferweckung des Lazarus“.

g) Celine (*Au bout de la nuit*) - der von ihnen unsagbar gequält, so brüllt, daß nur das Kulturdokument bleibt, aber der literarische Wert gänzlich vernichtet wird“⁵.

Solch eine Sorge für die „Ungleichzeitigkeit“, offensichtlich bedingte durch Verlangen nach einem Sinne im umstehenden Chaos und Enttäuschung im seichten Rationalismus des 19ten Jahrhundert, ist aber streng mit den eigentlich ästhetischen Vorstellungen Friedls, im besonderen mit ihrer Behandlung des Begriffs „Sinn“ in der Kunst, verbunden:

„Unter Inhalt verstehe ich nicht literarischen Inhalt, sondern formalen, gewissermaßen den unterbewußten Gehalt der Zeit, der sogar Zeitbild sein kann, aber nicht muß, religiöses Grundempfinden (siehe Auferweckung des Lazarus von Rembr[andt], das nicht nur ausdrückt Auferweckung des Laz[arus], sondern, wie empfindet der Barockmensch, nämlich der, der nicht Schablone ist, wirklich Auferweckung zu empfinden imstande ist, die Auferweckung... Es läßt sich (wenn man nicht, wie Münz dem Eigentlichen so in die Tiefe nachgehen kann) nichts über den Bildinhalt aussagen, da der Inhalt ja Gemeingut ist, also von ungezählten dargestellt wird. Bild ist meist die Auseinandersetzung mit weit mehr als einem Inhalt, wobei sowohl „einem“ als auch „Inhalt“ (literarischer Inhalt) betont werden kann. Aus dem gesamten Leben fließen Dinge mit ein und formen an dem Bild. Da der Maler aufs Malen konzentriert ist, passieren wahrscheinlich eine Menge Dinge seine Zensur, die schon beim Schriftsteller, ich rede nicht von Durchbrüchen, wo das absichtlich geschieht, siehe Im- und Express[sionisten], Surreal[isten] die eine Auseinandersetzung herausfordern wollen, umschrieben oder verwischt werden“⁶.

Im Brief vom 24.04.1941 wird ähnlicher Gedanke geäußert, der aber im Zusammenhang der von der Theorie der Kunstentwicklung von W.Hausenstein geprägten (und in relativ ausgedehnterem Maße ideologisch gefärbten) kultugeschichtlichen Überlegungen vorkommt:

⁵ Ibid.

⁶ Der Brief vom 09.12.1940

„Um kurz zu sagen was ich selbst darüber denke: “Ein Bild hat meist nur Rudimente von “Inhalt“ (literarischen). Aber aus einer Anzahl von Kunstwerken der Zeit, läßt sich auf gewisse Inhalte dieser Zeit = Grundstimmungen oder Gedanken, schließen“.

Der „literarische“ Ansatz, mit dem Friedl die Neigung meint, ein Kunstwerk auf der oberflächlichen („logischen“) Ebene zu betrachten und aufzufassen, ersieht sie nicht nur in der trivialen kritischen Kunstbehandlung (wie im obengenannten Essay von Goethe), sondern auch im Verfahren des schwachbegabten Malers:

„André ist begabt, aber seine Bilder sind nur literarisch. Sind eine Mitteilung. An die Mitteilung ist alles angefügt, nichts ist organisch verbunden. Es sind beliebig viele Faktoren der Malerei, gewissermaßen unter dem jeweiligen Inhalt zusammengefaßt. Sie können gezeichnet, gemalt, aber auch nur erzählt sein. Das Verfahren ist additiv, also unkünstlerisch. Der Kreis in dem er sich bewegt hat war hauptsächlich auf Mitteilung angewiesen. Da er darin vollkommen befangen geblieben ist, hat er nie aus eigenem Mut die andere Seite versucht, und seine Mittel sind darum verkümmert... So ist die Verwechslung zwischen Literatur und literarisch zu Stande gekommen...“⁷.

Mit diesem gangbare Wege vermeidenden Herangehen Friedls an die Kunst in allgemeinen und zum Inhalt eines Kunstwerkes im besonderen ist ihre Behandlung des „Könnens“ in Hinblick auf Malerei verknüpft. In ihrer Antwort auf die Frage von Hilde „was ist das Können“ versucht sie das durch Ausdruckskraft zu definieren, schweift mit den Gedanken ab und kommt tatsächlich dazu, daß das Können, falls isoliert von jeweiliger Malerschule bzw. Malverfahren betrachtet, sinnlos sei:

„Du fragtest was Können ist? Soviel Elemente ein Bild hat, Zeichnung, Farbe, Farbigkeit, Farbauftrag, Helldunkel, Proportion, liter[arische] Inhalt (steht fürs Bild nicht umsonst an letzter Stelle), Tonwerte, Materien, soviel Arten von Können gibt es, so viel Schulen, soviel Meister des einzelsen Könnens und die Kombination von 2 oder mehreren und von desto mehr, je breiter der Malermensch fundiert ist. Dieses Können andererseits auf einzelne Faktoren zu beschränken, denk im Burger an den Matisse „Musik“ und „Tanz“ magere, arme, aber unbeschreiblich intensive, auf den Ausdruck

⁷ Ibid.

losgehende unliterarische Bilder von klarem, sich sugestiv mitteilendem Rythmus, schlecht gemalt, unerfreulich in der Farbe und doch wirklich sehr gute Bilder... Es muß nämlich der ganze Maler im Einklang mit sich und zum Sujet stehen, seine Technik, Alles muß sich nicht nur darnach ausrichten, sondern sich danach auszurichten in der Lage sein. Was immer er kann oder will, muß hinter solchem Plan zum Bild zurückstehen und kann er, was nicht dazu gehört, nicht abstreifen oder zeitweise beiseite tun, so wird das Bild nicht gekonnt sein. Das Können die Technik allein hat Bestimmtes auszudrücken. Bei der Gotik, die den ganzen Tust antiken Könnens abtut, um etwas Bestimmtes zu sagen, wirst Du sofort verstehen und motiviert bekommen⁸.

Dieser Ansatz stimmt auf die äußerst subjektiven aber immerhin tiefen Beurteilungen mancher Maler, an denen Beispiel Friedl versucht, ihr Herangehen an Kunstauffassung zu veranschaulichen. Von ihrem Gesichtspunkt aus hängt die Schätzung eines Malers nicht nur von Qualitätsbewertung jeweiliges Bilds ab, sondern lieber von der psychologischen Tiefe des Schöpfers und die ihm einwohnenden Querschnittsthemen, die sich in senem als Gesamtheit betrachteten Lebenswerk äußern:

„Wenn Hodler ebenfalls rythmisch, gut gemalt, aber in einer Reihung, die nicht den verwandten Vorstellungen Musik oder Tanz, sondern einem soldatischen Aufmarsch, eine Stimmung, einen rythmischen Ausdruck gibt, so empfindet man diese Bilder als maniert. Wenn andererseits Léger den Rythmus auf jeden beliebigen Gegenstand anwendet, so empfindet man ihn, obwohl auch er gut malt, gute Proportionen hat und keine falschen Texte unterlegt, als ornamental und verspielt, mit einem Wort kunstgewerblich“⁹.

Und anderorts:

„Das auf den Ausdruck losgehen“ (Matisse “Musik“ “Tanz“ gegen Van Gogh gehalten) ist bei Matisse in jedem Bild verschieden u[nd] es gibt tausend Facetten

⁸ Der Brief vom 26.11.1940

⁹ Der Brief vom 26.11.1940

und Versuche, tausend Anknüpfungspunkte in denen sein Wesen sich spiegelt. Bei Van Gogh nur einen Einzigen.

“Licht – Bewegung“ bei ihm ein und dasselbe. Nun ist es kein Erfordernis vielseitig oder vielfältig zu sein; er schliesst aber (sowie er allein gelebt, gedacht u. gearbeitet hat) so und soviel aus. Während also – sagen wir Klee – die Dinge zwar auf seine einzigartige Weise in sich hineinzieht. [Van] G[ogh] kommt mir wie ein feuriges Rad vor (ähnlich seinen Sonnen), das um sich einen leeren Raum durch die tolle Tourenzahl macht, Klee ähnlich wie ein Trichter, der alles in sich reinschlürft (und dann verdaut und verwandelt, eine unermesslich reine Welt wieder von sich gibt). **Aber das sind alles Worte und von Bildern, soll man nicht in Bildern reden** (durch Fettdruck von mir hervorgehoben, D.B.) (Ich selbst habe das merkwürdig untiefe der [Van] G[ogh]’ischen Malerei erst gesehen, als ich eine Reihe Originale in der Weltausstellung beieinander fand. Nach der Reproduktion schienen sie mir herrlich, ohne jede Einschränkung). Wenn ich es mir jetzt überlege, mag diese Untiefe richtiger sein, als eine falsche Tiefe, Sentimentalität, aber wir sehen ja gerade in diesem Falle ausnahmsweise einmal die Maler nicht im Zusammenbang, sondern jeden für sich“¹⁰.

Dieses uneindeutige Hervorgehen Friedls der technischen Seite der Malerei gegenüber äußert sich auch in ihrer Behandlung der Kunstgeschichte:

„Es ist nötig einmal eine Kunstgeschichte sich anzusehen... Das entscheidende das man da lernt, ist jeden Stil für sich zu nehmen, und eine Kunstepoche nicht an die Spitze zuungunsten aller anderen zu stellen. Sie enthält ebensoviel Eigenes, wie Erbe und Quellen, den Einfluss od[er] des Übernommenen aufzufinden, lassen oft die unerwartetsten Dinge zutage treten, 2. Vorteil Hauptunterscheidungsmerkmale zur eigenen Beruhigung zu erlernen, andererseits anscheinende Primitivitäten nicht unbedingt als Anfänge anzusehen u. zu unterschätzen u[nd] Kompliziertheiten nicht als Ende einzuschätzen u[nd] zu überschätzen“¹¹.

„...ein Unfertiges ist durch ein bestimmtes Sinnvolles motiviert in d[er] Zukunft oder z. B. die Resultate d[es] Zeichnens der Kinder, Wilden oder Primitiven: die Kindheit selbst ist ein in sich abgeschlossenes Stadium, dessen Resultate nicht wertmäßig mit d[en] Resultaten anderer Stadien verglichen werden können, sondern

¹⁰ Der Brief vom 09.12.1940

¹¹ Ein Brief ohne genaues Datum.

in sich mit anderen Voraussetzungen betrachtet werden müssen, also schon in d[er] Gegenwart“¹².

Deise Beobachtungen lassen den inneren Zusammenhang zwischen Kunstauffassung Friedls und ihrem pädagogischen Ansatz festzustellen. Gleichwie sie die Wertigkeit eines Kunstwerks nicht so sehr von Gesichtspunkt bloßen Könnens einschätzt, als vielmehr ausgehend davon, wie tief und genau es die Malerspersönlichkeit und den Zeitgeist ausdrückt, betrachtet Friedl den Zeichen- und Malenunterricht zuallererst als ein machtvolleres Mittel, das kreative Potential eines Schülers zu erschließen, unabhängig davon, welche Erfolge er erlangt:

*„Methode: all das wäre nötig, nicht um die jungen Menschen in irgendwelche, wie immer geartete Formen hinein zu pressen, sondern im Gegenteil, um ihnen den selbständigsten, weitesten Raum zur Entfaltung zu geben. Je weniger man kann u[nd] ist, desto nötiger muß man in eine Form pressen: weil zur Einfühlung große, tiefe Kenntnisse gehören u[nd] zum Arbeiten „Lehren“ vor allem das Arbeiten können u[nd] eine eiserne Selbstdisziplin. Vorlieben in andere nicht hineinzuschmugeln, sondern uneitel in einer Arbeit möglichst alles zu sehen was in dem betreffenden Jungen ist, wenn sich's auch auf andere Dinge bezieht als aufs Zeichnen! **Nach außen gesehen hieße das auf den Erfolg gewissermaßen, jedenfalls in vielen Fällen, zu verzichten, nach innen d[en] Jungen dem zu zu leiten, wofür er wirklich das Zeug hat** (durch Fettdruck von mir hervorgehoben, D.B.). Ich halte d[as] Zeichnen, die Kunst für eine Erschließungsmöglichkeit für ein sehr zusammengesetztes Konglomerat von Erscheinungen, aus dem sich erst bestimmte Dinge absondern lassen für etwas Treibendes, Erwärmendes, das die Freude am - u[nd] die Erkenntnis des Produktiven ohne Worte unmittelbar in Aktion umsetzt. Der Lehrer hätte eine ungeahnte Fülle der Arbeit zu leisten, u[nd] müßte von außerordentlicher Elastizität u[nd] Bescheidenheit sein“¹³.*

Wie am Anfang vorweggenommen worden ist, ist es unmöglich, in einer kurzen Skizze eine erschöpfende Analyse des Briefachlasses von Friedl zu bieten. Mein Ziel bestand nur darin, ein Streiflicht auf den Kreis ihrer Vorstellungen von Kunst und

¹² Ein Brief (1940) ohne genaues Datum.

¹³ Ein Brief (1940) ohne genaues Datum.

Pädagogik zu werfen. Viele wichtige Themen (wie z. B. ihre Lektüre, historische und philosophische Ansichten usw.) sind außerhalb der Betrachtung geblieben. Hoffentlich wird dieser erstmalige Versuch, die Briefe Friedls als eine aussichtsreiche Informationsquelle zu behandeln, den Auftakt zu weiterer Forschung geben. Ich glaube jedoch, daß sogar die gewählten Briefausschnitte eine Vorstellung von dieser Persönlichkeit geben, die nicht nur als ein Opfer der höllischen Zeit und hervorragende Malerin, sondern auch als eine originelle Denkerin betrachtet werden soll.

David Buyaner, PhD

Berlin, 2010