

den wahren Kern der kulturpolitischen Vereinnahmung von Uhlmanns Werken und zugleich deren hohe künstlerische Qualität herausstellen. Dennoch lassen die Analysen eine Bandbreite künftiger hermeneutischer Fragestellungen offen – oder konnten diese vielmehr erst anregen –, etwa hinsichtlich Gedanken zu Menschen- und Tierbildern oder dem Raumverständnis späterer architektonischer Konzeptionen. Somit bleibt zu hoffen, dass auf dieser Basis bald weitere Ausstellungs- und Forschungsprojekte zu Uhlmann folgen werden.

FLORIAN LUDWIG  
Hamburg



Stefanie Kitzberger, Cosima Rainer und Linda Schädler (Hrsg.); Friedl Dicker-Brandeis. *Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien* (Edition Angewandte); Berlin: de Gruyter 2022, 349 S., 170 Abb.; ISBN 978-3-11-078912-6; € 49,95

Die in Kooperation mit der Graphischen Sammlung der ETH Zürich entstandene Publikation der Universität für angewandte Kunst Wien über die lange Zeit zu wenig beachtete Künstlerin, Pädagogin und Aktivistin Friedl Dicker-Brandeis ist ein kompaktes, handliches Buch, das trotz einer großen Textmenge, Raum für großzügige Abbildungen in guter Qualität lässt. Die Herausgeberinnen Stefanie Kitzberger, Cosima Rainer und Linda Schädler haben so eine Publikation geschaffen, die man in gedruckter Form gerne in der Hand hält. Dicker-Brandeis' Position erscheint in den jüngsten Veröffentlichungen zum Bauhaus dabei fast schon selbstverständlich.<sup>1</sup> Der Wert des Buches liegt daher zum einen in der umfänglichen Darstellung und Einordnung der Sammlungsbestände der Universität für angewandte Kunst Wien und zum anderen in einem Ansatz, der das Œuvre Dicker-Brandeis' nicht versucht in den Kanon der Avantgarde zu integrieren, sondern mittels der Werke neue Perspektiven auf die Kunst der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu entwickeln. Dieses Anliegen spiegelt sich auch in der Rückkopplung des historischen Materials an zeitge-

1 Als Auswahl sind erschienen: *Atelier Bauhaus, Wien: Friedl Dicker und Franz Singer*, hrsg. von Katharina Hövelmann, Andreas Nierhaus und Georg Sehrom, Ausst.-Kat. Wien Museum, Salzburg 2022; *Friedl Dicker-Brandeis: Bauhaus-Schülerin, Avantgarde-Malerin, Kunstpädagogin: Bauhaus Student, Avant-garde Painter, Art Teacher*, hrsg. von Hemma Schmutz und Brigitte Reutner-Doneus, Ausst.-Kat. Lentos Kunstmuseum Wien, München 2022; *Bauhaus und Nationalsozialismus*, hrsg. von Anke Blümm, Elizabeth Otto und Patrick Rössler, Ausst.-Kat. Museum Neues Weimar, Bauhaus-Museum Weimar und Schiller-Museum, Weimar 2024; *Das Tier in dir: Kreaturen in (und außerhalb) der mumok Sammlung*, hrsg. von Manuela Ammer und Ulrike Müller, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2022.

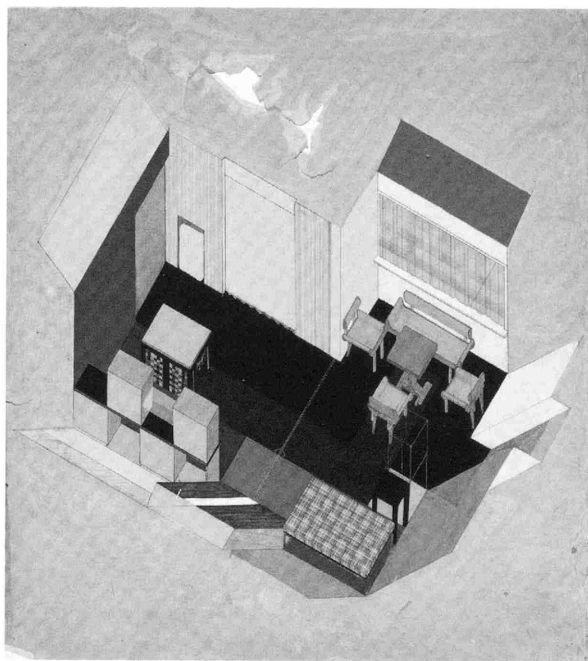
nössische Diskurse und der damit einhergehenden Achtsamkeit und Sorgfältigkeit des Vokabulars wider.

Die als Abschluss eines zweijährigen Forschungsprojektes entstandene Publikation stellt dabei die Objekte der Sammlung durch Abbildungen und kurze, explizit auf die Werke bezogene Texte vor. Sie haben neben der Darstellung des Forschungsstandes und der Provenienz vor allem eine Einordnung in das Werk Dicker-Brandeis' zum Ziel. Diese erste Gliederungsebene wird von Essaytexten begleitet, die thematische Einblicke in die Arbeit Dicker-Brandeis' geben. Beide Erzählstränge lassen sich durch die apricotfarbene Einfärbung der Katalogtexte leicht voneinander unterscheiden. Gleichzeitig verknüpfen die in den Katalogteil eingefügten Essays die verschiedenen Werkgruppen miteinander. Dem Leser werden so zwei Varianten der Lektüre ermöglicht. Das Buch kann in Ausschnitten, in Bezug auf bestimmte thematische oder objektbezogene Zusammenhänge konsultiert werden oder als chronologische Lektüre. Sind Katalog- und Essayteil durch die Gestaltung klar voneinander getrennt, ist es den Herausgeberinnen durch Themenwahl und Platzierung gelungen, einen Fluss über die einzelnen Komponenten hinweg zu erzeugen. Die Sammlungsbestände erhalten so eine Einbettung in sie betreffende Forschungsfelder. Zahlreiche Querverweise verdichten die Darstellung, sodass die diversen Abschnitte miteinander in Bezug gesetzt sind.

Den Auftakt der Essayreihe macht Daniela Stöppel mit dem Text *Raum-Schleifen. Politische Dimensionen von Schichtung, Verwebung und Verschlingung im Werk von Friedl Dicker-Brandeis im Kontext der europäischen Avantgarden* (19–41). Hier lotet die Autorin den „real wirkmächtigen Handlungs- und Reflexionsspielraum“ (20) der Künstlerin aus. Anhand von Eigenaussagen und Werkbetrachtungen positioniert Stöppel Dicker-Brandeis in der zeitgenössischen kunsttheoretischen Debatte. Hier scheinen die zahlreichen Einflüsse ihres Umfeldes auf und gleichzeitig klingt Dicker-Brandeis' Verarbeitung und Weiterentwicklung an. Zentral wird hier das Selbstverständnis als Frau herausgearbeitet, die gegen das an die Ideen Ittens und Schefflers sich anschließende „unbefriedigende Gefühl einer weiblich konnotierten, nie zu erreichenden Vollkommenheit im Konzeptionellen [...] die Vorstellung von einem, ebenfalls weiblich konnotierten, verabsolutierten Präsentismus, der allein aus dem Empfinden des schöpferischen Moments schöpft“ (35 f.), setzt. Zu betonen ist dabei die Breite des hier dargestellten Handlungs- und Reflexionsspielraums. Dieser umfasst nicht nur die Itten-Schule und das Bauhaus, sondern reicht von engen Kontakten zu der jüdischen Jugendbewegung (23) bis hin zur Lektüre Adornos (37).

Auf den, als Gegenstück zu einer klassischen Biografie zu verstehenden Text, folgt eine Charakterisierung der wohl bekanntesten Entwürfe Dicker-Brandeis': ihren in der Ateliergemeinschaft Dicker Singer entstandenen Raumgestaltungen (Abb. 1). Mark Wigley bezeichnet diese in seinem Betrag *Der befreiende Innenraum von Friedl Dicker* (69–91) als „Faltarchitektur“ (75). In Hinblick auf die bisherige Rezeption wird dabei die gleichberechtigte Rolle im Entwurfsprozess betont und die bis heute vorgenommene Zuschreibung der tektonischen Struktur an Singer und des Textilen an Dicker-Brandeis in Frage gestellt. Der dynamisch veränderbare Innen-

Abb. 1: Atelier Friedl Dicker und Franz Singer, Wohnung Téry-Buschmann, Berlin: Wohn- und Speisezimmer, Axonometrie, 1930, Bleistift, Buntstift, Tempera, Furnierholz und Folienpapier auf Karton, 66 × 59 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.-Nr. 2019/27 (73)



raum der Ateliergemeinschaft wird dabei als zweierlei verstanden: Zum einen ist er unabhängig von seiner architektonischen Hülle. Zum anderen flexibel, da der Innenraum sich durch die Klapp- und Rollelemente den Bedürfnissen der Bewohner anpassen konnte. Die Räume sind durch ihre Ablösung zum Außenraum Rückzugsorte ins Private. Die mit der Flexibilität einhergehende Notwendigkeit der Raumverwandlung sorgt in den Entwürfen zudem für eine Aktivierung der Bewohner. In den Räumen „wird eine Art Kombination aus weltlichem Rückzug und Freisetzung innerer Stärke heraufbeschworen oder geschaffen und ein Gefühl sowohl von Flucht als auch von Alltag und Denken als Form von persönlichem, expressivem und fortwährend experimentellem Theater vermittelt.“ (86)

Von der zentralen Werkgruppe leitet der nächste Beitrag *Zwischen den Medien – Erkenntnismethoden erfassen* (133–151) von Julie M. Johnson durch eine Betrachtung der Selbstbildnisse Dicker-Brandeis' zu den Arbeitsmethoden der Künstlerin über (Abb. 2). Johnson untersucht den Einfluss und Gebrauch verschiedener Medien im Werk Dicker-Brandeis'. Sie geht hier auf die Interdisziplinarität der Arbeiten ein, wobei insbesondere die Bedeutung der Musik und der Pädagogik für das Œuvre nachvollzogen werden. Anhand Dicker-Brandeis' letzter Schaffensphase in Theresienstadt, aber auch ihrem politischen wie gesellschaftlichen Engagement früherer Lebensphasen zeichnet Johnson dabei das Bild einer „außergewöhnliche[n] Erneuerin“. Sie konstatiert: „Dicker-Brandeis regelbrechende, medienübergreifende, sinneszentrierte und gemeinschaftsbewusste, außergewöhnliche Arbeit besitzt unendliches



Abb. 2: ‚Verhör‘ III, 1933–34,  
Inv.-Nr. 8703 (155)

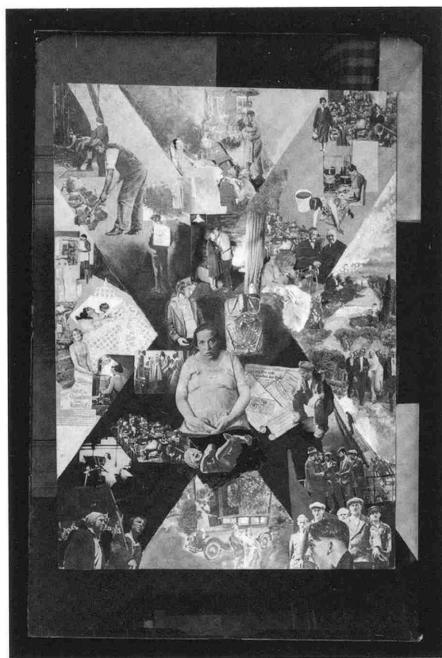


Abb. 3: ‚Fürchtet den Tod nicht‘,  
1932–33, Inv.-Nr. 15.590/7/FW (201)

Potential und baut auf eine feministische Zukunft, in der das Kollaborative und das Verbindende ihren zentralen Platz in der Geschichte der modernen Kunst zurückerobern können.“ (148)

An diesen, die Materialität der Arbeiten in den Fokus stellenden Beitrag, knüpft der von Stefanie Kitzberger verfasste Text *Kunst im Angesicht des Faschismus. Zum Politischen im Werk von Friedl Dicker-Brandeis ca. 1930 bis 1942* (177–196) insofern an, als er sich zunächst den politischen Inhalten im Werk widmet. Zentral werden hier die acht auf Glasnegativen erhaltenen Fotocollagen besprochen (Abb. 3). Obwohl im Frühwerk Dicker-Brandeis politische Thematiken fehlen, hatte sie schon früh Kontakte in das linke politische Spektrum. Nach Zeitzeugenberichten verkehrte sie dabei vor allem in kommunistischen Kreisen. Eine inhaltliche Positionierung, die sich mit „den Themen Reproduktion, Kinderarmut, Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit“ (181) auch in den Collagen wiederfindet. Kitzberger schlägt hier eine Brücke zur Collage als Kommunikationsmittel. Dabei zeigt sie auf, dass die schnell zu erfassenden, sich an ein Massenpublikum richtenden Collagen, etwa eines John Heartfields, sich von denen Dicker-Brandeis’ unterscheiden. Im Gegensatz zu der plakativen Form der Arbeiter Illustrierten Zeitung, „verlangten Dickers Fotocollagen von ihren Betrachter\*innen die physische Annäherung an mehrere schwer transportable und zu vervielfältigende Unikate, deren Kleinteiligkeit und Taktilität

eine längere Rezeptionsdauer bedingen.“ (185) Die hier schon anklingende Differenziertheit im Werk Dicker-Brandeis' konkretisiert Kitzberger durch den Verweis auf das 1940 entstandene Gemälde *Don Quijote und Lenin*. Der „avantgardistische Traum von Kunst im Dienst der Politik“ (191) erfährt hier nach der Autorin eine Verkehrung, die Dickers Skepsis der noch in den Collagen genutzten künstlerischen Mittel und ihre Aussichtslosigkeit angesichts des sich ausbreitenden Nationalsozialismus widerspiegelt.

Schon in den vorhergehenden Texten ist Dicker-Brandeis' pädagogisches Wirken mehrfach angeklungen. In *Durch Kunst wachsen. Friedl Dicker-Brandeis und ihre Arbeit mit Kindern im Kontext* (225–243) thematisiert Bernadette Reinhold die Berührungspunkte der Künstlerin mit verschiedenen pädagogischen Strömungen ihrer Zeit. Der sich chronologisch durch Dicker-Brandeis' Leben entwickelnde Text stellt umfänglich Bezüge im Privaten, der Ausbildung und dem Berufsleben zu reformpädagogischen, psychoanalytischen und kunsttheoretischen Kreisen dar. Ausgehend von frühen Bekanntschaften zeigt sich so eine enge Überschneidung der Themenfelder mit Dicker-Brandeis' Aktivitäten. Reinhold umreist hierfür auch den eigenen Bildungsweg der Künstlerin. Dieser war auf die persönliche Weiterentwicklung ausgerichtet, und von Brüchen und Sprüngen geprägt. Den Wert kindlicher Kreativität, die Dicker selbst in Theresienstadt unterstreicht, wurde hier schon früh durch verschiedene Protagonisten vermittelt. Reinhold hebt den Einfluss Franz Čížeks, Johannes Ittens, Arnold Schönbergs und Maria Montessoris hervor.

Vom Thema Bildung führt Robin Rehms Beitrag *Psychologie der Kunst. Gestalt und Farbe bei Friedl Dicker-Brandeis* (271–289) zurück in das künstlerische Werk Dickers. Rehm konkretisiert dabei ihr Kunstverständnis. Er deutet das Pastell *Mann im Zimmer* (Abb. 4) als künstlerischen Kommentar zu Adolf Loos und dem Problem der Raumwahrnehmung. Ausgehend von den farbigen Entwürfen zur Metallsulptur *Anna Selbdritt* (Abb. 5) arbeitet er die Bedeutung der Farbe für die Wahrnehmung des Raumes in den Werken der Künstlerin heraus. Schon in der zeitgenössischen Kritik wurde das Werk Dicker-Brandeis mit dem Kubismus und der Wiener Gestaltpsychologie verknüpft. Dicker-Brandeis' Adorno Rezeption wird an dieser Stelle mit der Mach'schen Sensualität in Verbindung gebracht. Rehm leitet hier zwei zentrale Überlegungen für Dicker-Brandeis' Denken ab. Zum einen „positioniert Dicker-Brandeis die Empfindung an die Stelle der Materialität des Kunstobjektes. Die Legitimation des Kunstwerks verschiebt sich vom Stoff auf das Subjekt.“ (277) Zum anderen verschiebt sich ihr Symbolbegriff. In Abgrenzung zu Goethe plädiert sie für eine Auflösung des Ideals, dabei „kommt es ihr darauf an, ‚die Empfindung oder den Empfindungskomplex‘ bei Betrachtung von den Bildobjekten unabhängig zu machen, beziehungsweise sie jeder Symbolik zu entbinden.“ (280)

Den Abschluss der Essays bildet Katharina Hövelmanns Text *Strategien der Flexibilisierung in Raumgestaltungen von Friedl Dicker und Franz Singer. Zur Einraumwohnung Hans Heller* (303–310). Sie thematisiert hier den optimal genutzten Wohnraum als zentrales Arbeitsfeld der Atelieregemeinschaft Dickers und Singers. Hövelmann sieht die architektonische Praxis als Ausdruck einer sich strukturell wandelnden

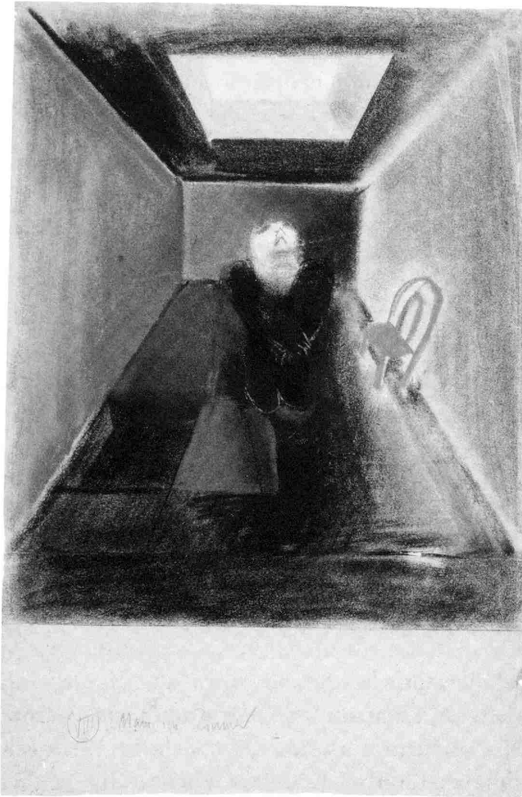


Abb. 4: „Mann im Zimmer“, um 1920,  
Inv.-Nr. 12.213 (291)

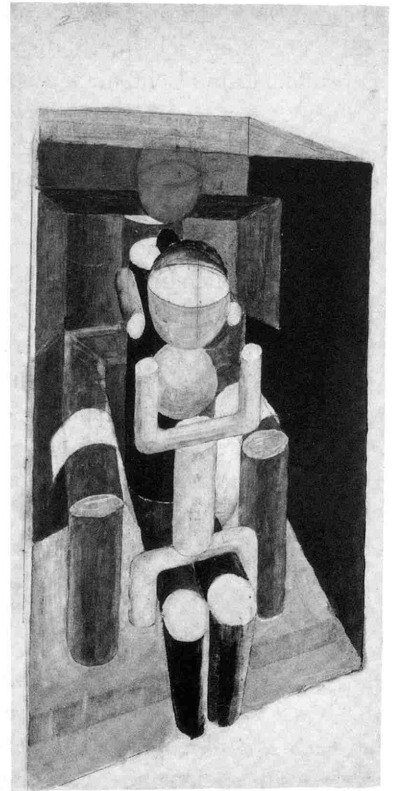


Abb. 5: Studie zu „Anna Selbdritt“,  
1920–21, Inv.-Nr. 8701 (293)

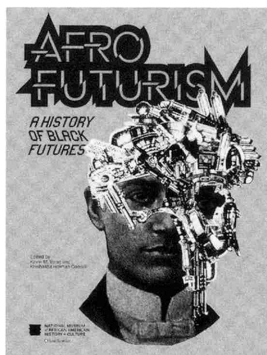
Gesellschaft und bringt sie in Zusammenhang mit ähnlichen Ansätzen von Walter Gropius, Marcel Breuer und Franz Schuster, sowie dem russischen Konstruktivismus. Trotz der wohlhabenden Auftraggeber weist sie auf den sozialen Anspruch der Gestalter hin, der sich in Projekten wie dem städtischen Montessori-Kindergarten im Goethehof, der Möbelhilfe oder des *X-Stuhls* zeigt. Die Zunächst als Einzelstücke angefertigten Möbel *Diwanbett* und *Kistenkasten* sollten dementsprechend auch in Serie produziert werden.

In der Mischung aus Katalogbeiträgen und den, verschiedene Themen aufnehmenden, Essayteil wird das Werk Dicker-Brandeis' vielseitig erfasst, sodass ganz verschiedene Facetten, Brüche und Sprünge sichtbar werden. In der Publikation besteht jedoch eine Diskrepanz zwischen den auf die theoretischen Konzepte verweisenden Titel zu den an die Objekte und den historischen Kontext gebundenen Inhalten. Das auch in der Ankündigung von „plurikausalen, antiheteronormativen und modernekritischen“ (14 f.) Ansätzen sehr präsenste, kritische Moment überlagert dabei die Bezüge zu klassischen Themenfeldern, wie der Biografie (Stöppel) oder auch

zu einer Objektgruppe, wie den Selbstbildnissen (Johnson). Die Inhalte des Buches sind dabei aber nicht methodisch überformt. Sie machen vielmehr Strategien der Marginalisierung sichtbar. Aktuelle Positionen sind nicht aufgestülpt, sondern in einen Dialog mit dem historischen Kontext gestellt, sodass beispielsweise im Kontext des Frauenbildes (Stöppel) Dicker-Brandeis' Selbstverständnis und die daraus resultierende Auseinandersetzung mit ihrem künstlerischen Umfeld zum heutigen Verständnis kontrastiert wird. Ihre künstlerische Praxis, die im Einklang mit ihrem historischen Kontext zu lesen ist, wird als Selbstermächtigung beschrieben. Für die Orientierung im Buch und der Zugänglichkeit zu dem hier bereitgestellten Wissen wäre es wünschenswert, dass die starke sprachliche Abgrenzung gegenüber einer tradierten Kunstgeschichtsschreibung nicht mehr von Nöten wäre, sodass der gewinnbringende Ansatz, das heißt ohne einen klar ausformulierten Modernenarrativ, ausgehend vom Objekt mit einem bewussten, gesellschaftskritischen Vokabular als solcher auch in Erscheinung tritt. Dies würde auch den flüchtigen Leser davor bewahren, die geleistete Arbeit als rein aufgesetzten Diskurs misszuverstehen.

UTE FAMULLA

Georg-August-Universität Göttingen



**The National Museum of African American History and Culture, Kevin M. Strait und Kinshasha Holman Conwill (Hrsg.); Afrofuturism: A History of Black Futures;** Washington, D.C.: Smithsonian Books 2023; 216 S., 135 farb. Abb.; ISBN 978-1-5883-4740-4; \$ 29,95

*Afrofuturism: A History of Black Futures* is the splendid companion book to the exhibition of the same name that takes place at the Smithsonian's National Museum for African American History and Culture in Washington, D.C. from March 24, 2023 until August 18, 2024. As the only national

museum dedicated to the documentation of African American history and culture it took the challenge to not only visualize but contextualize the manifold and highly influential movement of Afrofuturism that finds its roots in the texts of early authors like W.E.B. DuBois to continue till today in a variety of artforms.

This variety is presented in a sum of 21 essays from different scholars, artists and activists. Each essay illuminates a different aspect of the movement whereas some texts offer thereto a personal view on the subject. Although the reader can explore the wide range of Afrofuturism through the deep theoretical knowledge provided in the book, the overall manner of speaking is far from pure matter-of-fact. The ability to take a glimpse on the authors various perspectives on the subject reveals the character of Afrofuturism as a general mindset rather than a specific artistic style or defined theory. A mindset that unfolds in a plurality of Black cultural