ISBN 978-3-00-044316-9

Brigitte Heise · Bernd Schälicke

Gustav Seitz

50 KÖPFE

Gustav Seitz Stiftung, Hamburg

Gustav Seitz

50 Köpfe

GUSTAV SEITZ

50 KÖPFE

Bearbeitet von Brigitte Heise und Bernd Schälicke

Herausgegeben von der Gustav Seitz Stiftung, Hamburg

Inhalt

Seite

Vorwort 7

Brigitte Heise
Im Spannungsfeld von Ähnlichkeit und Wahrheit
Zur Porträtkunst von Gustav Seitz 9

Katalog der Porträts 1 – 50 . . . . . 25 – 142

Gustav Seitz
Das Porträt ist mehr als Abbild 143
Über das Porträtieren 145
Liebe zum Objekt 147

Lebensdaten von Gustav Seitz 148
Ausgewählte Literatur 151
Liste der dargestellten Personen 152
Dank 153

Impressum

Frontispiz: Gustav Seitz im Atelier, 1964
Seite 6: Gustav Seitz im Atelier, 1954
Abb. 57: Gustav Seitz im Atelier, 1964
Abb. 58: Gustav Seitz im Atelier, 1949
Abb. 59: Gustav Seitz im Atelier, 1968
Herausgeber: Gustav Seitz Stiftung, Hamburg, 2013
Autoren: Brigitte Heise (bh), Bernd Schälicke (bs)
Die G Nummer bezeichnet das Werk in Grohn 1980
Redaktion: Bernd Schälicke
Druck: Dräger+Wullenwever print+media Lübeck GmH + Co. KG / Schmidt Römhild Druckerei
ISBN 978-3-00-044316-9

Vorwort

Vor 25 Jahren hatte Luise Seitz in ihrem Testament festgelegt, dass der künstlerische Nachlass ihres Mannes in einer Stiftung betreut werden sollte. In der zu Grunde gelegten Satzung heißt es dementsprechend: „Ausschließlicher und unmittelbarer Zweck der Stiftung ist die Pflege von Werk und Wirken des Bildhauers und Zeichners Gustav Seitz, insbesondere seines künstlerischen Nachlasses.“ Frau Dr. Ursel Grohn und Frau Helga Steffan haben vom ersten bis zum heutigen Tag die Verpflichtungen der Stiftung mit Leben erfüllt. Ihren verstorbenen Mitstreitern, Herrn Dr. Gerhard Gerkens, Herrn Leopold Steffan und Frau Ursula Fackelmann bewahren wir ein ehrendes Andenken.

Ursel Grohn hat noch unter den Augen von Luise Seitz das Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten von Gustav Seitz erarbeitet. Darin sind seine Porträtarbeiten mit allen Varianten erstmalig vollständig verzeichnet. Bei näherer Betrachtung halten wir es nun für sinnvoll und notwendig, die historisch gewissermaßen entrückten Persönlichkeiten und deren Bildnisse nach einem Abstand von mehr als einem halben Jahrhundert erneut anzuschauen. Denn fast alle Dargestellten sind inzwischen verstorben und die politischen Verhältnisse in Deutschland haben sich einschneidend verändert.

Die alten Fronten der Künstler und Kunsthistoriker, Kritiker und Galeristen gegenüber naturalistischer oder jedenfalls figürlicher Plastik mussten mit dem Fall der Berliner Mauer ebenfalls weichen. Die lange Tradition humanistisch geprägter Kunst, wie sie die Berliner Schule seit Gottfried Schadow über anderthalb Jahrhunderte bewahrt hat, kann deshalb von einer nachwachsenden Generation viel unbefangener zur künstlerischen Nachkriegsmoderne, d. h. zur Kunst nach der Zeit des Nationalsozialismus und dem Zweitem Weltkrieg, ins Verhältnis gesetzt werden.

Für engagierte Mitarbeit und einfühlsame Hilfe bei dem Projekt danken wir Frau Dr. Brigitte Heise, die bereits 1994 an der Ausstellung der Porträts der „Vier Dichter. Francois Villon, Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Thomas Mann“ in Lübeck mitgearbeitet hat. In dem von ihr geleiteten Museum Behnhaus/Drägerhaus, MKK in Lübeck, hat sie später die Wanderausstellung „Von Liebe und Schmerz“ zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Gustav Seitz gezeigt. Ihren damaligen Katalogbeitrag unter dem Titel „Die Porträts von Gustav Seitz. Im Spannungsfeld von Ähnlichkeit und Wahrheit“ hat Brigitte Heise nun für das Porträtbuch aktualisiert. Vor allem aber hat sie die weitaus größte Anzahl der Katalogtexte zu den 50 ausgewählten Bildnissen verfasst.

Der Leitfaden unserer gemeinsamen Arbeit war die seit der Aufklärung verbindliche Auffassung, dass auch das Porträt sowohl individuell ausgeprägtes Bildnis als auch ein eigenständiges Kunstwerk sein sollte. Bereits Goethes Architekt in „Die Wahlverwandtschaften“ spricht darüber: „Was Entwürfe zu Monumenten aller Art betrifft, deren habe ich viele gesammelt und zeige sie gelegentlich; doch bleibt immer das schönste Denkmal des Menschen eigenes Bildnis. Dieses gibt mehr als irgend etwas anderes einen Begriff von dem, was er war; es ist der beste Text zu vielen oder wenigen Noten; nur müsste es aber auch in seiner besten Zeit gemacht sein, welches gewöhnlich versäumt wird. Niemand denkt daran, lebende Formen zu erhalten, und wenn es geschieht, so geschieht es auf unzulängliche Weise. Da wird ein Toter geschwind noch abgegossen und eine solche Maske auf einen Block gesetzt, und das heißt man eine Büste. Wie selten ist der Künstler imstande, sie völlig wiederzubeleben.“

Gustav Seitz war sich dieses bildnerischen Dilemmas bewusst. Selbst die nach dem lebenden Modell aufgebauten Porträts hat er erst in einem längeren künstlerischen Klärungs- und Abstraktionsprozess gemäß seiner Auffassung der dargestellten Persön-

lichkeit zu einem gültigen Kunstwerk gebildet. Gelegentlich hat er sich zu seiner Porträtarbeit sogar schriftlich geäußert, allerdings an versteckter Stelle. Wir haben deshalb im Anhang seine Aufsätze nachgedruckt, in denen er z. B. 1955 bekennt: „Es gibt Charakterzüge, die nicht für jeden sichtbar sind. Ein verschlossener Mensch oder ein sensibler ist weniger leicht zu erkennen als ein offener und unkomplizierter oder ein grober. Aber es sind nicht zuletzt die unsichtbaren Züge, die den Künstler interessieren, die er sichtbar machen will, weil sie das Bild abrunden, und weil er mehr geben will als oberflächliche Porträtähnlichkeit. So kommt es, dass zugunsten des Ausdrucks ein Zug übertrieben oder auch gemildert wird, es wird die Natur verändert, damit das Wesen des Menschen um so wahrer aus seinem Bildnis spricht."

Wie weit der „Bildhauer zwischen Ost und West", um den Buchtitel von Joist Grolle zu bemühen, die gleichsam schillernden Charaktere der im Bildnis dargestellten Persönlichkeiten aus elf Berliner Nachkriegsjahren und aus ebenfalls elf Hamburger Jahren sichtbar machen konnte, das zu erspüren, dazu wollen wir aufrufen.

Bernd Schälicke
Gustav Seitz Stiftung

Brigitte Heise

Im Spannungsfeld von Ähnlichkeit und Wahrheit

Zur Porträtkunst von Gustav Seitz

„[…] Seitz ist kein Freund modischer Attitüden und artistischer Spekulationen. Er hat sich seine Unabhängigkeit bewahrt gegenüber künstlerischen und politischen Ideologien. Er ist beim Thema der menschlichen Figur und des Porträts geblieben, ohne zu fragen, ob das opportun oder zeitgemäß sei. Nicht aus Gründen der Tradition, sondern aus einer zutiefst humanen Gesinnung, der er sich verpflichtet fühlt. Was Seitz einzig interessiert und sein Schaffen motiviert, ist der Mensch, nicht aus den Tagen des Perikles, vielmehr der Zeitgenossen, in einer veränderten Realität und einer immensen Variationsbreite, von Brecht bis Kokoschka bis zum Odenwälder Gastwirt […]."[1] (Abb. 1) So schrieb Gottfried Sello anlässlich der Ausstellung zum 60. Geburtstag des Künstlers im Kunstverein Hamburg.

Abb. 1

Unbestreitbar gehört Gustav Seitz zu den bedeutenden Porträtisten des vergangenen Jahrhunderts. Ein Gang entlang an seinen Bildnissen führt uns durch die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg bis in die späten sechziger Jahre. In den Köpfen der Dichter, Musiker, Künstler, Philosophen, Verleger und Historiker spiegelt sich das kulturelle Leben; die Politiker, Bankiers, Geschäftsleute, Juristen stehen für die Zeit nach dem Krieg, den Wiederaufbau und das Wirtschaftswunder. Zudem – und das macht das Porträtwerk des Bildhauers zu einem spezifischen Zeitzeugnis – bewegt es sich im politischen Spannungsfeld von Ost und West.

Gustav Seitz selbst hat seine Porträtkunst als essentiellen Teil seines Werkes verstanden. Die Bildnisse waren für ihn ebenso wichtig wie seine figürlichen Arbeiten. In zahlreichen Schriftzeugnissen, öffentlichen wie privaten, hat er darüber reflektiert und dabei für sich und in seiner Eigenschaft als Lehrer auch für seine Schüler grundsätzliche Überlegungen angestellt. „Das Porträt ist mehr als Abbild", diese Maxime, 1954 formuliert als Überschrift eines Artikels in der National Zeitung[2], stellte er wie ein Leitmotiv über seine Bildnisse. Sie gilt für die freien Porträts ebenso wie für die Auftragsarbeiten von offizieller oder privater Seite.

In erster Linie, so Seitz, ist ein Bildnis ein Problem der Form, die es erst zum Kunstwerk erhebt und die nicht nur den Dargestellten, sondern auch den Künstler selbst charakterisiert.

Im Kulturspiegel des Bayerischen Rundfunks wurde in einer Sendung vom 4. Januar 1954 die Krefelder Ausstellung „Zwei Antipoden: Karl Hartung und Gustav Seitz", Dezember 1953[3], kom-

[1] Gottfried Sello, „Zwischen Tradition und Gegenwart", in: Hamburger Abendblatt, 31. 10. 1966; anlässlich der Ausstellung „Gustav Seitz. Skulpturen und Zeichnungen" vom 29. 10.–27. 11. 1966 im Kunstverein Hamburg; nach Frenzel 1984, S. 168. Abb. vgl. Grohn 1980, Nr. 343, Odenwälder Gastwirt, 1955, Bronze 13 cm, unbezeichnet

[2] Gustav Seitz, „Das Porträt ist mehr als Abbild", in: National Zeitung, Berlin (DDR), 3. Dezember 1954, S. 3

[3] „Zwei Antipoden: Karl Hartung und Gustav Seitz"; Ausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, Dezember 1953; Karl Hartung, der den in Berlin-Ost lebenden und lehrenden Kollegen Seitz als Kommunisten bezichtigte, bestand darauf, dass sein Protest gegen diese gemeinsame Ausstellung deutlich gemacht wurde. Siehe hierzu: Frenzel 1984, S. 104 f.

mentiert. Darin hieß es zu Gustav Seitz: „Eigentümlicherweise kommt seinem Menschentypus, sobald es um das Porträt geht, das Chinesische sehr entgegen; Seitz hat sich in China aufgehalten, von dort eine Anzahl von Bildnissen mitgebracht, die jetzt in Krefeld zu sehen sind, und wer nicht weiß, dass tatsächlich Chinesen seine Modelle gewesen sind, hat das Gefühl, es handle sich hier um einen künstlerischen Auswahlprozess, der kaum durch das Vorbild bedingt sei.“[4]

Mit dem Stichwort dieses künstlerischen Auswahlprozesses ist ein entscheidender Hinweis für die formale Besonderheit der Porträts des Künstlers gegeben. Seitz hatte bereits vor seiner China-Reise 1951 Asiaten porträtiert. Schon 1925, in dem Jahr, in dem er sich für die Aufnahme an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst in Berlin bewarb, entstand als Prüfungsarbeit der Mongole (vgl. Nr. 1). 1949 gestaltete er das Bildnis der Schauspielerin Wu An Wang (vgl. Nr. 6). In Berlin lernte er während der Weltjugendfestspiele 1951 eine Koreanerin und den 17jährigen Kim Ir-Gu (vgl. Nr. 10) kennen, die er gemeinsam in sein Haus einlud. Und schließlich porträtierte er im selben Jahr die chinesische Textilarbeiterin Liu Yn Fu und Ho Schuang-Djing (vgl. Nr. 9), Mitglieder einer chinesischen Delegation in Berlin.

Die Reise nach China, die er dann im Herbst 1951 mit einer Abordnung der Deutschen Akademie der Künste, Berlin (DDR), antrat, war, so hat er es immer wieder betont, prägend für sein Werk. In zahlreichen Briefen drückte er seine Faszination aus für die Schönheit des Landes, die ihm überwältigende Eindrücke vermittelte. Und immer wieder formulierte er, welchen Reiz die Bewohner auf ihn ausübten: „Die vielen Früchte und Menschen hältst Du kaum auseinander. Kinder so viele wie Erdnüsse. Ein Kind schöner wie das andere. Man badet so recht in diesen Anblicken […]. So eine Klasse mit Chinesenkindern ist ein großartiger Eindruck! Du kannst Dir denken, dass ich hier gleich am liebsten begonnen hätte zu arbeiten. Ich hätte sie alle mitnehmen können, so schön sind sie.“[5]

In einem Brief aus Shanghai an seine Mutter vom 14. Oktober 1951 begründete er, warum gerade diese Menschen für ihn von besonderer Bedeutung seien: „Du weisst, dass ich einige chinesische Menschen, die Berlin besuchten, porträtierte. Sie haben ja Gesichter, die für einen Bildhauer schon im Leben vollkommene Plastiken sind.“[6]

Was ist es, was ihn an diesen Gesichtern so faszinierte, dass er in deren Gestaltung grundlegende Gesetzmäßigkeiten seiner Arbeit sah? Seitz hat sich wiederholt auf den Maler Hans von Marées berufen, der am Ausgang des 19. Jahrhunderts einen leidenschaftlichen Kampf gegen Naturalismus und Geistlosigkeit führte. Er bezeichnete ihn als den geistigen Vater der neueren deutschen Plastik. Das Werk des jüngeren Adolf von Hildebrand sei, so Seitz weiter, ohne Marées nicht denkbar. Dessen Epoche machende Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ fuße auf Marées und habe den neueren Bildhauern den Weg gewiesen. Durch Marées und Hildebrand seien ihnen die Augen geöffnet worden für die Größe und Einfachheit des Werkes von Aristide Maillol.[7] Hildebrand führt in dieser Schrift aus, dass die Malerei wie die Bildhauerei imitative Künste seien. Die Probleme, welche die Form an den Künstler stelle, gebe allein die Natur vor, die der Künstler durch seine Wahrnehmung erforschen müsse. Bleibe aber die Ausführung des Werkes nur auf der imitativen Ebene der Naturform, so habe es noch nicht die Qualität eines Kunstwerkes. Dies allein sei nur erreichbar auf der Ebene der „Architektur“, die Hildebrand als in sich geschlossenen Bau des Formganzen definiert. Die Probleme der Form auf dieser Ebene sind nicht von der Natur gestellt: „Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit imitativ bezeichnete stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zum vollen Kunstwerk wird.“[8]

[4] Frenzel 1984, S. 105
[5] Ebenda S. 85 f.: Reisebriefe aus Volks-China, in: „Der bildende Künstler“, o. O., Dezember 1951; Shanghai, 13. 10. 1951
[6] Ebenda S. 86
[7] Siehe hierzu: Deutsche Porträtplastik des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Gustav Seitz, Wiesbaden, Leipzig 1958, S. 43
[8] Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Vorwort zur 3. Auflage, in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 325, Baden-Baden, Strasbourg 1961, S. 5 f.

1956 erschien die erste Monographie des Werkes von Gustav Seitz. Er selbst formulierte das Vorwort, in dem deutlich wird, wie sehr er dabei die Ausführungen Hildebrands im Kopfe hatte: „Immer gehe ich in meiner Arbeit von der Natur aus, die mich umgibt. Ich beziehe alle Anregungen aus ihrem schöpferischen Reichtum an Formen. Sie zwingt mich zum intensiven Schauen, zum Auswendiglernen und zum Umsetzen des Geschauten in Ton und Stein.“[9]

Das Naturstudium als Grundvoraussetzung für die Umsetzung, so benennt Seitz in seiner schlichten und klaren Sprache das Verhältnis von imitativer zu architektonischer Ebene.

In dieser entscheidenden Differenzierung lag für Seitz die besondere Faszination der asiatischen Köpfe. Sie wiesen ihm bereits den Weg zur künstlerischen Architektur. Der „künstlerische Auswahlprozess“ schien von der Natur vorgezeichnet. Die ruhigen, flächigen Gesichter wiesen ihm den Weg zur Reduktion, zur Konzentration auf das Wesentliche. „ […] sie schreien gleichsam nach der Umsetzung ins Runde, Betastbare“, so formuliert es Günter Busch in seiner Schrift über die Bildhauerzeichnungen des Künstlers.[10] Vergleicht man diese Köpfe, so wird deutlich, dass ihnen allen der ruhige Außenkontur, die geschlossene Form, der weitest gehende Verzicht auf Binnenstruktur eigen ist. Während der Arbeit wird gleichsam ein Reinigungsprozess vollzogen, alle Zufälligkeiten, alle vorübergehenden Naturerscheinungen werden getilgt zugunsten der reinen Form, die eben nicht die Ähnlichkeit allein bedeutet. Es werden die „Schlacken“ fortgeräumt, wie Seitz es ausdrückt, von der Marées und Hildebrand die Kunst der Plastik befreiten.

Vermutlich sind es die für europäische Augen eher anonymen Gesichter, die es dem Künstler leichter machten, ihre Architektur zu gestalten. Die Koreanerin und der junge Kim Ir-Gu saßen dem Künstler nur einen Tag lang Modell, allein das ist ein entscheidendes Indiz dafür, dass Seitz hier vorrangig die künstlerische Form zu erfassen trachtete.

Das Prinzip der Konzentration durch Reduktion aber gilt für ihn nicht nur bei den asiatischen Porträts; es gilt grundsätzlich für alle Bildnisse des Künstlers. Betrachtet man den Kopf der Eva[11] (Abb. 2) von 1948 oder den der Annette[12] von 1948, so wird man feststellen müssen, dass auch diese freien Arbeiten, die nicht vorrangig als Porträt konzipiert waren, „chinesische“ Anklänge haben, lange bevor die entscheidenden asiatischen Bildnisse geformt wurden. Auch sie haben jene Stille der konzentrierten Form, die aus der großen Einfachheit herrührt.

Seitz hat sich mehrfach zur Kunst des Porträtierens geäußert. Dem kleinen Band „Deutsche Porträtplastik des 20. Jahrhunderts“[13] hat er grundlegende Gedanken beigefügt. Er betont, dass die festen architektonischen Regeln von Adolf von Hildebrand sein eigenes Werk entscheidend geprägt haben; dennoch beklagt er bei aller Bewunderung des großen Kollegen die mangelnde Wärme und Sinnlichkeit seiner Arbeit. Und es ist genau das, was uns heute – im Zeitalter der abstrakten Kunst – an den Werken von Seitz so fasziniert: die bei aller Schlichtheit, die bis zur Kargheit gehen kann, lebendige, sinnliche Ausstrahlung.

Sie resultiert aus dem erklärten Ziel des Künstlers, mit seinem Bildnis in das Innere der Persönlichkeit des Darzustellenden vorzudringen. Dies gilt für die offiziellen Auftragsarbeiten und in hohem Maße für die Bildnisse von Menschen, die er liebte oder die er bewunderte. Und eine dritte Forderung stellt Gustav Seitz: Auch der Bildhauer selbst muss stets in einem Bildnis „sichtbar“ sein.

Zwar unterliegt der Künstler bei einem Porträt einer gewissen Beschränkung seiner individuellen künstlerischen Freiheit. Der Darzustellende steht ihm gleichberechtigt gegenüber. Der Künstler muss sich mit ihm und seiner Persönlichkeit aus-

[9] Gustav Seitz, Skulpturen und Zeichnungen, Dresden 1956, S. 8
[10] Günter Busch, Gustav Seitz, Bildhauer-Zeichnungen, Frankfurt a. M. 1970, S. 30
[11] Grohn 1980, Nr. 300, Terrakotta 22 cm, bez. unter dem linken Ohr: Seitz. Die Figur der Eva entstand 1947, Grohn 1980, Nr. 70; Seitz hat den Kopf bereits 1947 separat gießen lassen.
[12] Grohn 1980, Nr. 303, Terrakotta, 21 cm, bez. am Hals hinten: Seitz/48. Die Sitzfigur Annette entstand 1948, Grohn 1980, Nr. 76.
[13] Deutsche Porträtplastik, siehe Anm. 7, S. 43

einandersetzen. Das kann durchaus eine außerordentlich schwierige Aufgabe sein, denn in der Regel fordert das Gegenüber die Ähnlichkeit, begnügt sich häufig mit der „imitativen Ebene“, während der Künstler nicht nur die architektonische anstrebt, sondern darüber hinaus auch seine individuelle Sicht der Person gestalten will und muss, wenn es denn „sein“ Werk werden soll: „Denn die Persönlichkeit des Künstlers, sein Temperament, seine Neigungen, seine geistige Haltung bleiben trotz der erwähnten Einschränkung ein wichtiges Moment, das die Gestalt des Porträts bis zu einem gewissen Grade mitbestimmt, wie es bestimmend ist bei der Entstehung eines jeden Kunstwerkes.“[14]

Dass es im Laufe der Arbeit zu einem „Ringen“ zwischen der Person des Darzustellenden und der eigenen Persönlichkeit kommen kann, belegt in besonderer Weise die Arbeit an dem Bildnis von Thomas Mann.

Die Deutsche Akademie der Künste hatte Seitz 1951 mit dem Porträt von Heinrich Mann (vgl. Nr. 7) beauftragt, eine Arbeit, die ihm leicht von der Hand ging. Er hatte den Dichter persönlich gekannt und fühlte sich ihm in seiner geistigen Haltung verbunden. Ganz anders die Gestaltung des Porträts des berühmten Bruders (vgl. Nr. 18), für das er nach dem Erfolg des Heinrich Mann-Bildnisses 1954 den Auftrag erhielt. Er suchte Thomas Mann in der Schweiz auf, um das Porträt vorzubereiten. Hier begegneten sich ein international gefeierter Dichter, der das intellektuelle Großbürgertum verkörperte, der wie ein Patriarch sein Haus führte, und auf der anderen Seite der Künstler, aus kleinbürgerlichem Milieu kommend, wohl wissend um die Lücken seiner Bildung und vor allem geprägt durch das Miteinander der Kollegen an der Akademie, die die Grundidee des Sozialismus mittrugen.

Es ist ein seltener Glücksfall für die Nachwelt, dass Seitz während dieser Arbeit Tagebuch[15] führte, das nur für ihn gedacht war. Wir erhalten hier einen intimen Einblick in die Gedanken des Künstlers während seiner Arbeit. Hier hat er ohne Scheu und Distanz alles niedergeschrieben, was ihn während der Arbeit im Hause Mann bewegte. Diese Notizen aus dem Jahr 1954 gehen also den „offiziellen“ Überlegungen zur Kunst des Porträts, die er 1956 und 1958 veröffentlichte, voraus. Sie belegen in ihrer Spontaneität und Unverfälschtheit am prak-

Abb. 2

tischen Beispiel das, was er in seiner Schrift theoretisch als die notwendige Auseinandersetzung von Künstler und Modell bezeichnet. Sie charakterisieren gleichermaßen Gustav Seitz wie Thomas Mann.

[14] Ebenda S. 45

[15] Gustav Seitz, Tagebuch 1954, Kulturstiftung der Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum, Inv.-Nr. 1995/1

Wie schwierig der Annäherungsprozess werden würde, empfand Seitz offensichtlich bereits in dem Augenblick, als er Thomas Mann zum ersten Mal gegenüberstand.

Unter dem 11.10.54 notiert er: „T.M. sieht wenigstens wie ein Mensch aus. Nahbar soweit es ihm mir gegenüber möglich ist. In seiner Art wie er heute aussieht würde man den großen Dichter nicht erkennen. Farben fehlen auf den Fotos, die bei ihm wichtig sind. Er hat eine glühende rote Nase wie ein Bauer der viel in der Kälte draußen arbeitet und gerne einen guten Schnaps trinkt. Er sieht wie 68 aus und nicht wie 79. Seine Haltung im Stuhl sitzend ist eine aristokratische im guten Sinne. […] Sein Gesicht ist durchfurcht. Schön für mich ihn festzuhalten. Seine Haltung gefällt mir. Sehr aufrecht nach hinten gebeugt, aber nicht von oben herunter. Das werde ich berücksichtigen.“

Am 14.10.54 heißt es: „Mir ist es angenehm, dass er mich nicht zum Essen oder sonst wie einlud. Die kurze Unterhaltung beim Kaffee um ½ 3 nachmittags bevor wir bis 4 arbeiten ist mir sehr recht. Er erzählt ja so nett beim Sitzen persönliches das ich reizend finde. Zu grösseren Unterhaltungen ist er auch nicht aufgelegt. Seine Art ist ja grossartig, so menschlich und so väterlich. […] Er ist nie nervös, aufgeregt, alles was er tut ist ausgewogen. Er wirkt schon durch diese Ruhe wie ein Monument ohne extravagante Bewegungen, es gibt kein Pathos. Es ist eine ungeheure Ausgeglichenheit wie ich sie selten bei jemandem vorfand. […].“

Es ist bezeichnend für die unterschiedliche Zielsetzung von Künstler und Modell, dass Thomas Mann bereits mit der ersten Büste[16] (Abb. 3) zufrieden war, die für Seitz eine reine Naturstudie war, also vor allem imitativ.

„Heute fand er meine Büste schon vollendet. Er wüsste gar nicht, was er zu ändern wünschte. Aber am Freitag wird er mir noch mal zwischen ½ 3 und 4 helfen. Er ist so lieb und willig, seine Frau hütet ihn. Sie wollte mit einer Sitzung die Arbeit schon abbrechen. Aber so einfach hat sie es nicht mit mir [...].“

Freitag

„Ich bin traurig […]. Ich stehe vor der verschlossenen Türe […]. Dass Mann sich im Hause nicht stören lässt ist prima […]. Es ist ja doch blödsinnig, einem Mann nachzureisen um ein Porträt zu machen. Es ist ja zwar amüsant aber für mich doch nur kurios. […]. Ich komme mir doch vor als würde ich ihm die kostbare Zeit rauben.“

Seitz nimmt nicht nur den Dichter selbst wahr, sondern erfasst auch die Umgebung, die Teil von dessen Persönlichkeit ist. Sie hilft ihm, sein Wesen zu erkennen, das er im Bildnis zur Anschauung bringen will. Er versucht zu ergründen, was hinter der Fassade des großen Dichters liegt, hinter die er sich zurückzieht. Er notiert, was ihm gefällt und was ihn abstößt, und zieht Schlüsse daraus für die Arbeit.

15.10.54

„[…] Ja, wie ist er eingerichtet? Die Einrichtung ist mehr als bürgerlich. Im Esszimmer Silber über Silber auf der Anrichte - schlechter Geschmack. Kleine Porzellanfigürchen, Meissner, Nymphenburger. Schlechte Gläser außer Schnapsgläsern, die sind gut in der Form. Die Möbel sind alle miserabel, auf deutsch schreibe ich es Schippendääl. Im Esszimmer stehen Leuchter von der Erde bis an die Decke. Fürchterlich! Das beste sind die Bücher. Da ist Qualität von oben bis unten. Der Kaffee, der gekocht wird, ist besser als in ganz Zürich. Der Likör ist kitschig, aber man trinkt ihn gern. Warum nicht!!

Ein Druck von Mopp hängt an der Wand. Schauerlich! Die anderen Bilder mehr als dürftig. Was gut ist, ist die Waschküche und die Küche. Ja da unten war alles sachlich und wohnlich. […] Da hat die Brechtsche Wohnatmosphäre mehr Berechtigung. Da ist Stil, da ist Leben voller Natürlichkeit.

Mann kommt von Goethe.

Brecht von Villon.

Aber Goethe hat mehr Sinn für künstlerische Atmosphäre als Mann. Er ist eben zu bürgerlich […].“

Seitz konnte sich dem Kopf des Dichters nur schrittweise nähern. „Doch es sind nicht zuletzt

[16] Grohn 1980, Nr. 340, Bronze 40 cm, unbezeichnet

die unsichtbaren Züge, die den Künstler interessieren und die er sichtbar machen muss, wenn er mehr geben will als die oberflächliche Porträtähnlichkeit. So kommt es, daß zugunsten des Ausdrucks ein Zug übertrieben oder auch gemildert wird. Es wird die Natur verändert, damit das Wesen des Menschen um so reiner im Bildnis spricht,“[17] so heißt es in seinen Überlegungen zur Kunst des Porträts.

Begleitet werden die Tagebuchnotizen von spontanen Zeichnungen, die den Kopf des Dichters in verschiedenen Haltungen festhalten. (Abb. 4) Auch darin wird deutlich, wie schwierig der Prozess für Seitz war. Das, was er an den asiatischen Köpfen schätzte, die geschlossene, klare Form, widersprach der Physiognomie von Thomas Mann, so dass der Schritt zur architektonischen Ebene nur schwer zu vollziehen war. Sein Kopf schien Seitz zur Wörtlichkeit zu zwingen, zu individuellen Zitaten – also zu den „Schlacken“. Er schuf neben der Naturstudie einen zweiten Kopf (vgl. Nr. 18), der Thomas Mann als Geschenk der DDR zum 80. Geburtstag überreicht wurde und der viel Zuspruch fand. Er zeigt die „offizielle“ Person des Dichters, also so wie Mann sich sehen wollte, aber nicht so, wie Seitz ihn sah. Es war zu wenig „Seitz“ darin. Er wollte beides: die Darstellung des inneren Wesens des großen Dichters, verbunden mit seiner eigenen Individualität. „Es soll ja auch die Hintanstellung des künstlerischen Ichs nicht bedeuten, daß der Schöpfer hier Sklave des Auftraggebers ist, wie das wohl oft von diesem verstanden wird. Die Erkenntnisse des Bildhauers und seine Erfahrungen, seine Liebe und seine Kraft leben im Bildwerk fort.“[18]

Wie sehr das Porträt von Thomas Mann ein Ringen, fast ein Kampf zwischen Modell und der eigenen Person war, bezeugt die Tatsache, dass Seitz ein Jahr nach dem Tod von Thomas Mann einen weiteren Kopf[19] (Abb. 5) gestaltete, eine eher private Studie eines alten Mannes, die allerdings nichts von der geistigen Größe des Dichters spiegelt. Auch dieser Kopf befriedigte den Bildhauer nicht, auch das war eine zu einseitige Darstellung. So ent-

Abb. 4

stand erst 1961 der Kopf[20] (Abb. 6, 7), den Seitz mit beiden Namen versehen konnte, dem des Dichters wie mit dem seinigen. Hier hatte er, lange nach Abschluss des offiziellen Auftrags, die Form gefunden, die beide in ihrem inneren Wesen verband, die ihm wahr erschien.

Das Problem der Wahrheit eines Porträts hat Seitz intensiv beschäftigt. Er gibt durchaus zu, dass der Begriff der Ähnlichkeit zum Wesen des Porträts gehört. Aber, so setzt er hinzu: „Nur daß Wahrheit in der Kunst und Wahrheit im Porträt mehr ist als das

[17] Deutsche Porträtplastik, siehe Anm. 7, S. 45
[18] Wie Anm. 7, S. 46
[19] Grohn 1980, Nr. 346, Bronze 41,5 cm, unbezeichnet
[20] Grohn 1980, Nr. 379, Bronze 29 cm, bez. unter dem linken Ohr: Thomas/Mann/Seitz; vgl. die Zeichnung im Brief an Christa Sammler, 8. 3. 1961, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Abb. 3

Abbild der Wirklichkeit. Es kommt wie in den anderen Künsten die höhere, die vergeistigte Wirklichkeit der Wahrheit am nächsten.“[21] Sie aber wird nur erlangt durch jenen mühevollen Prozess des Eindringens in das Wesen des Darzustellenden einerseits und andererseits durch die Persönlichkeit des Künstlers, der den Akt der Reinigung, der Bloßlegung des Eigentümlichen durch die künstlerische Form vollzieht. Hier beruft sich Seitz auf Philipp Harth, dessen theoretische Ausführungen er als Fortsetzung der Schriften von Marées und Hildebrand betrachtet. Harth betont, dass das Reinhalten der Begriffe Körper und Raum zur Geistigkeit der Plastik beitrage, „dass der geistige und künstlerische Gehalt um so größer ist, je elementarer die Gesetzmäßigkeit des Dreidimensionalen sich im Bildwerk verwirkliche.“[22]

Abb. 5

Betrachtet man unter diesem Aspekt der so definierten Wahrheit die Köpfe von Gustav Seitz, so wird sehr deutlich, dass er gerade in den Porträts von Personen, die ihm nahe standen, am weitesten zu diesem Ziel gelangt ist. Bewunderung, Zuneigung, Freundschaft waren für ihn ganz entscheidend für seine Arbeit. Hier gelang die Verschmelzung von individueller Charakterisierung der Person und der Eigenart des Künstlers bis zu einem hohen Grade. Ein überzeugendes Beispiel ist der Kopf des Picasso (vgl. Nr. 14), den Seitz 1952 in Paris in seinem Atelier besuchte. Am 19. 4. 1952 schrieb er an Luise Seitz: „7 rue Grands Augustins das war heute mein erstes Erlebnis. [...] Picasso begrüsste mich. Er sieht lustig und heiter aus. Sein Anzug war merkwürdig aufgemacht. [...] Seine Jacke lang wie ein halber Mantel, dazu eine breite Manchesterhose, die auch herunterhing. Eine Mütze auf als hätte er sie aus irgendeinem alten Laden gekauft. Fertig um auf der Bühne aufzutreten. Sein Kopf ist lange nicht so aufdringlich wie auf den Photos. Alles was er tut hat Berechnung, aber alles hat eine Note, die man nicht verurteilen kann. [...] Weil ich wusste und fühlte, dass er vieles um die Ohren hatte blieb ich nicht allzu lang, ca. 40 Minuten [...] Zu gerne hätte ich gleich ein Porträt nach dem Leben von ihm gemacht. Vielleicht ein andermal. Ich habe ihn auswendig gelernt um ihn eventuell in Berlin fertig zu machen. [...].“[23]

Das in seinem Berliner Atelier entstandene Porträt zeigt, dass Seitz nicht diese Äußerlichkeiten „auswendig gelernt“ hat, sondern das, was der Maler ausstrahlte: den großen, fast seherischen Ernst, mit dem er sein gigantisches Werk geschaffen hat. Entstanden ist ein Bildnis von überzeugender formaler Strenge, das auf jegliche malerische Ausweitung verzichtet, fast dem geschlossenen Kontur der Asiatenköpfe verwandt. Vielleicht bedurfte es der zeitlichen Distanz zwischen dem unmittelbaren Erlebnis der Begegnung und der Ausführung, um das Bild des Künstlers zu klären, es von allen ablenkenden Begleiterscheinungen zu reinigen.

Die Begegnung mit Picasso währte nur 40 Minuten, das Bildnis des Oskar Kokoschka (vgl. Nr. 30) ist nach achttägigem Beisammensein in Bremen im Jahr 1961 entstanden. Im Laufe der gemeinsam verbrachten Stunden war Seitz zum Kern der Persönlichkeit vorgedrungen, die sich auch hier mani-

Abb. 6

[21] Deutsche Porträtplastik, siehe Anm. 7, S. 46
[22] Ebenda S. 46 f.
[23] Frenzel 1984, S. 96 f.

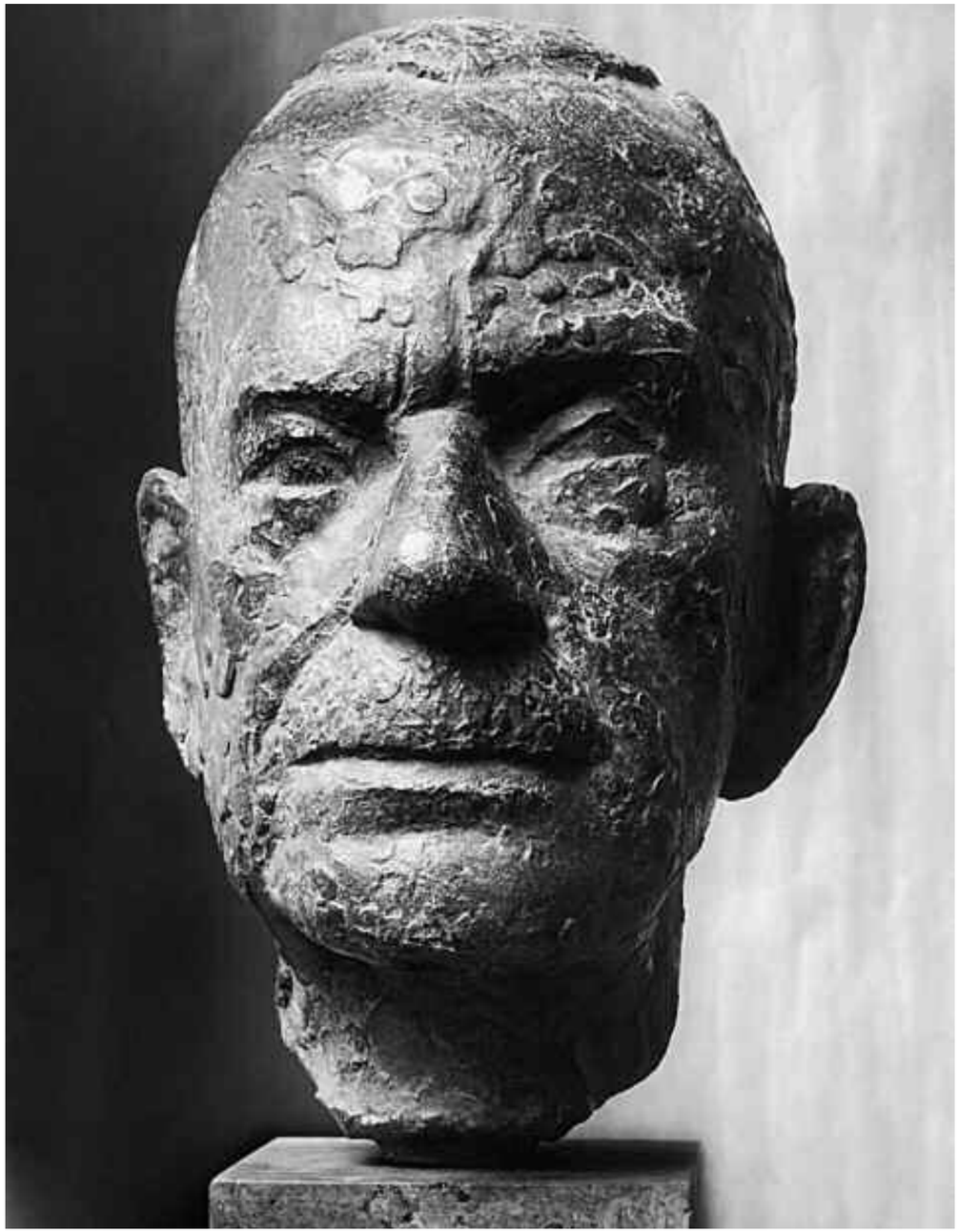


Abb. 7

festiert in streng reduzierter Form, die das Wesentliche herausstreicht, die starke künstlerische Persönlichkeit und nicht, wie er vielen erschien, als der ruhelose Maler voller Expressivität.
Es ist das, was die Porträts von Seitz heraushebt: das psychologische Einfühlungsvermögen in die Persönlichkeit des Gegenübers und die Übersetzung in die ihm eigene klare Form.
Die Bewunderung ist ein entscheidender Faktor der Arbeit des Porträtisten Seitz, Bewunderung, die nicht nur den gefeierten Künstlerkollegen galt.
Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die Arbeit, die aus tiefer Zuneigung und Achtung entstand, ist Gustavs Seitz' langjährige Auseinandersetzung mit dem Kopf des Bertolt Brecht. Den Bildhauer verband mit dem Dichter eine lange vertrauensvolle Freundschaft und der gemeinsame Kampf gegen die Gängelung durch die Obrigkeit der DDR, die die Lehrtätigkeit an der Akademie argwöhnisch überwachte. Dennoch begann er die Arbeit an seinem Porträt erst nach dem Tod Brechts im Jahr 1956. Über 11 Jahre hinweg beschäftigte ihn das Bildnis. Die zahlreichen Zeichnungen, die Statuetten, Masken und Köpfe, die alle aus dem Gedächtnis entstanden, sind Zeugnis seines intensiven geistigen Dialogs mit dem Dichter und dem privaten Brecht, der sich, wie sein Biograph Claude Hill 1978[24] schrieb, bewusst hinter einer Maske, hinter der kultivierten Erscheinung eines gewöhnlichen Menschen zu verstecken pflegte. Seitz versuchte bloßzulegen, was den wahren Brecht ausmachte. Grundsätzlich entsprach die Physiognomie Brechts seinen Formvorstellungen – also eine ganz andere Situation als bei der Gestaltung des Bildnisses von Thomas Mann. Sie war von sich aus bereits plastisch wie die chinesischen Köpfe. Der runde Kopf, die eng zusammenstehenden Augen, die schmalen Lippen, die markante leicht schiefe Nase waren ideale Voraussetzungen für das Bildnis. Die Statuetten von 1957/8[25] scheinen die Wiedergabe eines alltäglichen Erlebnisses einer Theaterprobe zu sein, die Brecht leitete und der Seitz häufig zusah. Die starke Reduzierung aber aller narrativen Details zeigt, dass Seitz hier keinen vorübergehenden Moment festhalten wollte, sondern das Typische, das Gültige in der Haltung des verehrten Freundes. Stärker noch wird dies in den Köpfen sichtbar, die in ihrer radikalen Konzentration auf das Antlitz absoluten Verzicht auf erzählerische Weiterungen dokumentieren. Seitz experimentiert im Laufe der Jahre mit der Form, hier vor allem auch mit der Oberfläche und verliert dennoch nicht das Ziel aus den Augen, das Ureigentliche dieser Künstlerpersönlichkeit herauszuarbeiten. 1959 entstand das Bildnis, das Seitz „seinen Brecht" (vgl. Nr. 24) nannte und das unser Bild des Dichters entscheidend geprägt hat.
Hier betont er das Runde, in das die halb geschlossenen Augen, der leicht verschmitzt lächelnde Mund, die schiefe Nase und nur die Andeutung des Haaransatzes eingeschrieben sind. Die Oberfläche ist weitgehend geglättet. Obwohl er selbst das Gefühl hatte, hier die endgültige Gestalt gefunden zu haben, beschäftigte er sich nach einer langen Pause von acht Jahren wieder mit dem Kopf. 1967 entstand das letzte Brecht-Porträt[26] (Abb. 8), eine Arbeit, die die Entwicklung des Porträtisten spiegelt. Stärker als bei den vorausgehenden Köpfen gewinnt die Oberflächengestaltung eine eigene Ausdruckskraft. Der klaren Form wird durch die schrundige, aufgekratzte „Haut" ein unruhiges Element entgegengesetzt.
Damit zeigt dieses Bildnis den Stil der letzten Schaffensjahre des Bildhauers: Immer stärker wird ab 1964 die ruhige äußere Form bewusst gebrochen durch das Auflegen von Tonplättchen, durch Schnitte, Kratzer, tiefe Furchen – die Porträts erhalten „Verletzungen", wie sie den Ganzfiguren der letzten Schaffensjahre ebenfalls eigen sind. So gibt Seitz das auf, was anfangs als das „Asiatische" in den Porträts bezeichnet wurde. Die Köpfe wirken - fast klingt es widersprüchlich - durch diese unruhige Außenhaut verinnerlicht, verwundbar. Sie scheinen auf die Verletzungen und Erfahrungen zu verweisen, ganz anders also als die im weitesten Sinne chinesischen Köpfe, die dem Betrachter den Blick nach innen gerade zu verwehren scheinen. Der Maler Hans Theo Richter schrieb am

[24] Claude Hill, Bertolt Brecht, München 1978
[25] Grohn 1980, Nrn. 121, 122
[26] Ebenda Nr. 421, Bronze 21,5 cm, bez. hinter dem rechten Ohr: Seitz

Abb. 8

3.3.1961 an Seitz: „Der neue Brecht-Kopf hat es mir – allem anderen zuvor – besonders angetan. Deine Entwicklung geht hin ganz auf das „inwendige“ und ist so ein wunderbarer Gegenpol zu Deinen ganz daseienden Mädchen.“[27]

Der letzte Staatsauftrag der DDR von 1957/58 war das Denkmal für Käthe Kollwitz.[28] Seitz hatte die Künstlerin selbst noch in seinen Studienjahren an der Berliner Akademie kennen gelernt. Dieser großen Persönlichkeit ein Denkmal zu setzen, war ihm ein besonderes Anliegen, das ihn bereits seit 1949 beschäftigte. Im Laufe der Arbeit schuf er noch eine Büste, die, unabhängig von der beeindruckenden Wucht der monumentalen Sitzfigur, das Antlitz in das Zentrum rückt (Abb. 9)[29]. Grundlage war das späte Selbstporträt der Kollwitz von 1938. Fritz Jacobi schreibt zu dem Denkmal: „Dieses ernste, nachdenklich gestimmte und doch sehr aufmerksame Gesicht verrät die Erfahrung, aber auch das Leiden dieser großen Künstlerin an der Unmenschlichkeit des Faschismus.“[30] Seitz verleiht darüber hinaus dem Porträt jedoch auch seine eigenen Gefühle. Wie ein Freund beobachtete, ist in dieses Antlitz auch eingeschrieben die aufopfernde Mütterlichkeit, die den Bildhauer an die eigene Mutter erinnerte.[31] Er rückt durch die Reduktion auf die Büste das Gesicht dem Betrachter nahe; durch die aufgelegten Tonschollen formuliert er die Wunden, die das Schicksal dieser Frauengeneration zugefügt hat.

Eine Sonderstellung nehmen im Werk von Gustav Seitz die imaginären Porträts ein. Ihnen liegt kein Modell zugrunde, sie sind entstanden aus der inneren Vorstellung des Künstlers. Der Kopf des Dr. Br., der in zwei Fassungen im Jahr 1957 entstand[32] (Abb. 10), zeigt ein hartes, grobes Gesicht, dessen Architektur von strenger Linearität geprägt ist. Wieweit hier nicht doch eine reale Person für Seitz die Basis der Arbeit war, muss offen bleiben. Die Interpretation des Titels „Dr. Br.“ als Ausdruck der Brutalität mag Spekulation sein, sicher aber ist, dass Seitz hier einen Kopf geschaffen hat, der die Aversion des Künstlers spiegelt – vielleicht eine Reaktion auf all jene, die in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in der DDR seine Arbeit erschwert haben.

Ein herausragender künstlerischer Sonderfall ist der Kopf des François Villon. Seitz hat hier ein imaginäres Bildnis des mittelalterlichen Dichters geschaffen allein auf der Basis der knappen Beschreibungen, die der Autor in seinem Werk von sich selbst gibt. Für einen realistischen Bildhauer, der, wie er immer wieder betont hat, die Natur studiert, sie „auswendig“ lernt, also eine ungewöhnliche Aufgabe. In die langjährige Beschäftigung mit Villon zwischen 1949 und 1959 ist die Auseinandersetzung mit sich selbst in viel höherem Maße eingeflossen, als es in den anderen Bildnissen der Fall ist. Hier wird Seitz' Forderung, dass in ein

Abb. 10

Porträt auch immer die Persönlichkeit des Künstlers eingeschrieben sei, zu einem Höhepunkt gesteigert. Und schließlich ist bereits hier – also noch

[27] Frenzel 1984, S. 148
[28] Grohn 1980, Nrn. 115–118, 125-127
[29] Ebenda Nr. 363, Gips, 26 cm, unbezeichnet
[30] Fritz Jacobi, Plastische Realität zwischen Formenstrenge und Sinnlichkeit, in: Berlin 1986, S. 45
[31] Siehe hierzu den Brief eines Freundes an Seitz, zitiert im Kommentar zu Jacobine Seitz (vgl. Nr. 21).
[32] Grohn 1980, Nr. 356, Bronze 19 cm, bez. am Hals rechts: Seitz; Nr. 357, Terrakotta 22 cm, bez. hinter dem linken Ohr: Seitz

Abb. 9

vor der Stiländerung der letzten Jahre - die Entwicklung vom glatten runden Kopf zur aufgebrochenen, verletzten Form abzulesen.

Abb. 11

Seitz wurde vor der Aufgabe gewarnt: „Als ich anfing, mich mit François Villon zu beschäftigen, waren Freunde und Kollegen erstaunt, dass es mich reizen konnte, ein sozusagen intellektuelles Erlebnis ins Plastische umzusetzen, etwas rein Geistiges greifbar zu machen, mit Händen und Augen abtastbar. Ein großer, von mir hochverehrter Kollege warnte mich ernst, mich nicht leichtfertig vom sinnlichen Bereich, dem festen Boden der Bildhauerei, zu entfernen. Ich war erschreckt, denn ich war, da ich immer nur vom Erlebnis und der Beobachtung ausgehe, gar nicht daraufgekommen, dass ich nicht dasselbe machte wie sonst. Villon, der in den furchtbaren Jahren des Krieges meine ganze Wonne war, stand fest gefügt und lebendig vor mir. Ich sah ihn ‚comme il rit en pleur', frech und unendlich gut, [...] sehr sinnlich, nicht lüstern, wild bis zum Exzeß und von einer Zartheit, die weinen macht. […]."[33]

François Villon wurde über Jahrhunderte hinweg zur Identifikationsfigur für alle diejenigen, die sich als Außenseiter fühlten: Der „truand poétique", der poetische Vagabund, wie er bei Rabelais im 16. Jahrhundert bezeichnet wird, der sich gegen die Gesetze der Gesellschaft stellte, der ihre falsche Moral in seinen Schriften schonungslos angriff, diente Gustav Seitz nicht nur zur Projektion des eigenen Ich, sondern bedeutete Halt und Zuflucht in einer Zeit, als er selbst zwischen die Fronten geriet. Der erste Kopf des Villon (Abb. 11) entstand 1949[34], als Seitz, der an Hochschulen in West-Berlin und Ost-Berlin arbeitete, wegen seiner Ostkontakte im Westen scharf kritisiert wurde. Vorausgegangen war während der Kriegsjahre die Beschäftigung mit dem schmalen dichterischen Werk des Franzosen, dem Petit Testament, um 1456 entstanden, und dem Grand Testament, vermutlich von 1461.[35] 1950 wurde Gustav Seitz von der Lehrtätigkeit an der Technischen Universität und der Hochschule für bildende Künste in Berlin West suspendiert. Für ihn, der bewusst auf beiden Seiten, im Osten wie im Westen, arbeitete, kam dies dem Verlust eines Teiles seiner künstlerischen Heimat gleich. Er fühlte sich ausgestoßen und vertrieben wie Villon, der nach seiner Verurteilung zum Tode durch den Strang schließlich begnadigt und 1463 für vogelfrei erklärte wurde. Danach verlieren sich seine Spuren. Eine entscheidende Rolle spielte auch die Beziehung zu Bertolt Brecht, in dessen Werk Villon tiefe Spuren hinterlassen hat. Brecht und Villon flossen für Seitz ineinander, daraus formte er schrittweise sein Villon-Bildnis, das für ihn das wahre war.

Abb. 12

[33] Gustav Seitz, „François Villon", in: Ausst. Kat. 16. Ruhrfestspiele Recklinghausen. „Idee und Vollendung", Kunsthalle Recklinghausen 1962, zitiert nach Frenzel 1984, S. 78

[34] Grohn 1980, Nr. 306, Bronze 22 cm, bez. am Hals rechts: Seitz/49

[35] Siehe hierzu: François Villon, Sämtliche Dichtungen, Französisch und Deutsch, Heidelberg 1997 (5. Auflage), S. 58 ff.

Abb. 13

1962 schrieb er im Katalog der Ruhrfestspiele Recklinghausen: „Ich gebe zu, dies ist eine sehr persönliche Auffassung, eben ›mein‹ Bild.Villon ist bei seinem kleinen Oeuvre so reich und groß und weit. Er hat jedem was zu geben, einem dies, dem andern das. Ich handle mit Bertolt Brecht, der von ihm sagt:
Nehm' jeder sich heraus, was er grad braucht,
Ich selber hab' mir was herausgenommen.“[36]
Die Beschreibung, die Villon von sich selbst gibt:
„Kahl war sein Kopf und kahl sein Gesicht
wie ein Rettich, der aus dem Erdboden sticht“
entsprach der Formvorstellung von Seitz in hohem Maße. Ein fiktives Bildnis bot hier die Möglichkeit zu noch stärkerer Steigerung, da ihm die Natur keine Details vorschrieb. So ist der Kopf von 1950[37] (Abb. 12) die am weitesten getriebene Reduktion, die mit den aufgemalten Augen sich fast von den Gesetzmäßigkeiten der Plastik entfernt zugunsten einer gestalterischen Lösung, die absolut der planen Fläche verhaftet bleibt.
1952-1954 entstand die Ganzfigur des Schreitenden Villon[38], die den Verurteilten auf dem Wege in die Verbannung darstellt. 1952-1956 arbeitete Seitz an zwei Fassungen der überlebensgroßen Figur des Dichters[39], die er beide zerstörte. Allein der Kopf der zweiten Fassung[40] (Abb. 13) blieb erhalten und wurde nur einmal in Bronze gegossen.
Dies Bildnis – wohl einer der unumstrittenen Höhepunkte nicht nur im Werk von Gustav Seitz, sondern auch in der realistischen Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg – zeigt trotz der bewusst erhaltenen Spuren der Zerstörung die vollkommene Synthese von der Persönlichkeit des Dargestellten und des Bildhauers. Gerade weil Seitz hier nicht auf das direkte Naturstudium zurückgreifen konnte, erscheint das Bildnis als Idealform. Eingeschrieben in diesen mächtigen Kopf sind alle schmerzlichen Erfahrungen und Verletzungen, die beide erlitten haben. Seitz verleiht ihnen Ausdruck durch eine fast dramatische Bearbeitung der Oberfläche, durch tiefe Furchen und Schrunden, Kratzspuren und den unregelmäßigen Halsabschluss des Kopfes, der noch die Wucht des Abschlagens erahnen lässt. Die tief liegenden, ins Leere blickenden Augen geben diesem Antlitz der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit den Ausdruck des Sehers.
„Die geschlossene Oberfläche wandelt sich in eine porös-zerfurchte Außenhaut, die Vollständigkeit weicht einer immer stärker werdenden Torsierung. Das heile Menschenbild tritt hinter der Gestaltung der gefährdeten Kreatur zurück, während die plastische Kernsubstanz erhalten und sogar gesteigert wird“, so charakterisiert Fritz Jacobi die Entwicklung im Werk von Gustav Seitz – eine Aussage, die auch für die Porträts Gültigkeit hat.[41]
So zeigt die Genese des Villon-Bildes eine ähnliche Entwicklung wie die Arbeit am Porträt des Bertolt Brecht, die er erst nach dem Villon-Kopf begann. Die runde, geschlossene, „chinesische“ Form wird aufgebrochen und gewinnt mit der heftig bearbeiteten Oberfläche eine neue Ausdrucksqualität. Sie wird zum Zeugnis des gelebten und erlittenen Daseins schlechthin, des Porträtierten wie des Künstlers selbst und erhält darüber hinaus die Allgemeingültigkeit menschlicher Erfahrung.
„Jede wahre Kunst ist Vereinfachung, ist ein Konzentrat dessen, was der Künstler gesehen, beziehungsweise erlebt hat. Der schöpferische Mensch hat die Gabe, durch Zusammenfassen verschiedener Eindrücke zu einem einzigen, eine stärkere Wirkung zu erzielen als die Wirklichkeit. Hierzu bedient er sich vieler Mittel, er versteht es, wegzulassen, was unwesentlich ist, und zu übertreiben, was ihm wesentlich erscheint. Er übersetzt die Wirklichkeit in eine neue Form, die stärker im Ausdruck [...] ist als das naturgegebene Abbild.“[42]
Diese Aussage von Gustav Seitz aus dem Jahr 1957 erhellt in besonderer Weise auch die Porträtkunst des Künstlers.

36 Wie Anm. 33, S. 78
37 Grohn 1980, Nr. 310, Terrakotta, 24 cm, bez. unter dem linken Ohr: Seitz/50
38 Ebenda Nr. 93
39 Ebenda Nrn. 94,102
40 Ebenda Nr. 103, Bronze 43 cm, bez. am Kragen hinten links: Seitz; Museum Behnhaus/Drägerhaus, Lübeck, Inv.-Nr. 1994/645
41 Fritz Jacobi, siehe Anm. 30, S. 20
42 Gustav Seitz, Eröffnung der Akademieausstellung der chinesischen Maler Li Ko-Jan und Kuan Liang am 22. November 1957, Typoskript, Archiv der Deutschen Akademie der Künste, Berlin; zitiert nach: Berlin 1986, S. 45

Katalog der Porträts

1 Mongole, 1925

Bronze 27 cm, unbezeichnet
G 273

Der Porträtkopf eines Mongolen ist die Prüfungsarbeit, mit der sich Gustav Seitz erfolgreich um die Aufnahme an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst in Berlin beworben hat. Im Sommer 1925 ist Seitz in der Aufnahmeliste (Nr. 188) aufgeführt. Allerdings ist er keiner bestimmten Klasse zugeordnet, lediglich die Studienrichtung Bildhauerei ist angegeben.[1] Im Archiv der Gustav Seitz Stiftung ist überliefert, dass der Student anfangs der Klasse von Ludwig Gies zugewiesen worden war, die er wegen der feindseligen Haltung eines Kommilitonen jedoch sofort wieder verließ, um bei Fritz Diederich in der Steinbildhauerei zu arbeiten. Ab Sommersemester 1926 wurde er von Wilhelm Gerstel zum weiteren Studium angenommen.

Es ist nicht bekannt, wer der allem Anschein nach um die 40 Jahre alte Mongole war, der ihm als Modell diente. Auch nicht, ob Seitz den Porträtkopf aus Karlsruhe mitbrachte, wo er zuvor ein Jahr lang die Landeskunstschule besucht hatte. Die rückwärtige Beschriftung eines Fotos benennt ihn immerhin als Schauspieler, jedoch ohne Namen.

Die Mongolei war 1924 als zweiter kommunistisch regierter und von der Sowjetunion gestützter Staat als Volksrepublik ausgerufen worden. Der Austausch mit Europa wurde für den asiatischen Staat immer wichtiger. 1925 war der wie Gustav Seitz 1906 geborene Schriftsteller und spätere Nationaldichter Daschdordschiin Natsagdordsh für einige Monate in Berlin. Etwa 50 weitere junge Mongolen hielten sich ab 1925 zur Ausbildung in Deutschland auf, einige auch in Frankreich. Der mongolische Erziehungsminister Erdene Batchaan besuchte Deutschland und der bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg tätige Filmschauspieler Valery Inkijnoff (1895-1973) wurde in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts international ein bekanntes Gesicht. Andererseits sind vermutlich schon etliche Mongolen während der Revolution von 1921 ins Exil nach Deutschland geflohen.

Die Wahrnehmung der exotischen Schönheit des Mannes mit den hohen Wangenknochen und die intensive Ausarbeitung der physiognomischen Details des Porträts bezeugen schon am Anfang seiner Entwicklung ein nachdrückliches Interesse von Gustav Seitz für das Bildnis als künstlerische Form. Bis an sein Lebensende bilden die Porträts dementsprechend einen Schwerpunkt seines bildnerischen Schaffens.[2] *bs*

[1] Ursel Berger, "um die Gesetze der Plastik zu finden". Die Ausbildungszeit von Gustav Seitz, in: Lübeck 2006, S. 10
[2] Grohn 1980 zählt "Die Köpfe" mit 160 Nummern: 273 - 432.

2 Elisabeth Freitag, 1938

Bronze 23 cm, bez. am Hals hinten: Seitz
G 289

Gustav Seitz war 32 Jahre alt, als er die vier Jahre jüngere Studentin und Kommilitonin an den Vereinigten Staatsschulen im Jahre 1938 zum zweiten Mal porträtierte. Das erste Bildnis entstand ein Jahr zuvor (Abb. 14).[1] Nach ihrem 1935 abgelegten Staatsexamen für Kunstpädagogik war sie Studentin der Malerei bei Adolf Strübe (1881-1973). 1941 hat sie den Maler Karl Clobes (1912-1973) geheiratet.

Von Freitags Lehrer und Mentor Strübe ist u. a. eine Tiergruppe von 1935-36 (Stier und Kuh, halb im Wasser stehend) am Berliner Olympiastadion vor dem Übungsschwimmbecken am Jahnplatz erhalten. Da Wilhelm Gerstel, der Lehrer von Gustav Seitz, für die künstlerische Ausstattung des Olympia-Geländes im Kunstausschuss tätig war[2] und Seitz ebenfalls 1935 und 1936 zwei Reliefarbeiten in Terrakotta für die Ausschmückung übertragen wurden[3], kann eine nähere Bekanntschaft aller am Projekt für Olympia beteiligten Künstler vermutet werden.

Ob die Bekanntschaft von Seitz und Freitag eventuell bereits aus gemeinsamen Studienzeiten herrührt, ist nicht überliefert. Jedenfalls hielt die Verbindung zu der jungen Kunsterzieherin und ihrem Ehemann Karl Clobes, der ebenfalls in Berlin studiert hatte und wie Gustav Seitz Meisterschüler an der Akademie der Künste war, bis zum frühen Tod von Seitz. Wir wissen zum Beispiel, dass der Bildhauer in einem Brief vom 21. 11. 1944 aus Italien[4] seine Frau Luise über die von ihm geschriebenen Briefe in die Heimat unterrichtete, u. a. auch an Elisabeth Clobes[5], vermutlich um zu erfahren, ob sie zuverlässig angekommen waren. Weitere Briefe in den folgenden Jahren, stets mit Zeichnungen geschmückt, können diese anhaltende Künstlerfreundschaft mit dem Ehepaar Clobes belegen. Es wurden sogar gelegentlich gemeinsame Ausstellungen verabredet, z. B. 1962 in Schweinfurt: „Gustav Seitz: Plastiken Carl Clobes: Aquarelle".

Der Lebensschwerpunkt von Elisabeth Freitag-Clobes lag im Engagement für die künstlerische Entfaltung ihres Mannes und bei der Erziehung ihrer vier Kinder. Erst 1965 nahm sie ihre Maltätigkeit wieder auf, und es gelang ihr, in Süddeutschland über eine stattliche Reihe viel beachteter Ausstellungen in den nächsten Jahrzehnten eine eigenständige Künstlerkarriere bis ins hohe Alter zu bestreiten.[6] *bs*

Abb. 14

1 Grohn 1980, Nr. 286, 1937, Zement 28 cm, unbezeichnet
2 Seine eigenen Bildwerke wurden allerdings nicht für geeignet gehalten (Mitteilung von Ursel Berger, Berlin).
3 Grohn 1980, Nr. 211 und im Anhang S. 228: Zwei Jünglinge, am Friesenhaus, und Relief mit mehreren Sportlern. Beide abgebildet in: Bauwelt 1937, Heft 28, S. 1 f.
4 Vom November 1944 bis April 1945 war Seitz als Soldat in Cigole (Oberitalien) stationiert und dort in einem Palazzo, komfortabel einquartiert, als Schreiber tätig.
5 Frenzel 1999, S. 62
6 Vgl. www.Karl-Clobes.de mit eigenen Seiten für Elisabeth Freitag-Clobes

3 Anna Dammann, 1941

Kunststein 26 cm, unbezeichnet
G 292

„In den wenigen Stunden, die ich zu Hause verbleiben konnte, begann ich ein Porträt von der Anna Dammann, und zwar mit Tuch. Sie sieht dabei ziemlich russisch aus“, schreibt Gustav Seitz am 24. 3. 1941 an seinen Freund Fritz Griebel.[1] Bereits zwei Jahre zuvor hatte er ein anderes Bildnis der jungen Schauspielerin geschaffen.[2] (Abb. 15) Es ist nicht überliefert, durch welche Umstände die Bekanntschaft, vielleicht sogar Freundschaft, zustande kam. Immerhin lässt ein Brief vom 18. 1. 1944 aus Italien an seine Frau eine gewisse Vertrautheit erkennen. Er teilt ihr unter anderem die Nachricht des Galeristen Buchholz aus Berlin mit, „dass Anna Dammann die kleine sitzende Figur die ich ihm überließ erwerben wird. Ich bin froh, dass gerade diese die Anna kauft, denn unter ihr ist sie sehr gut aufgehoben.“[3]

Besonders bemerkenswert ist, dass Seitz mitten im Zweiten Weltkrieg Zeit und Gelegenheit für bildhauerische Arbeit hatte. Am 6. Mai 1940 wurde er, nun bereits 34 Jahre alt, zur Wehrmacht eingezogen. Neben gelegentlichen Erholungsurlauben von seinen Lazarettaufenthalten unweit von Berlin erlaubte ihm in den Jahren 1942/43 vor allem der Einsatz in einer Kraftfahr-Ersatzabteilung in Berlin gewisse künstlerische Aktivitäten. Die große Zahl seiner Briefe, nicht nur der illustrierten, belegen zudem seine permanenten Zeichenübungen. Aus Cigole, Oberitalien, wo er als Schreiber relativ ruhigen Dienst verrichtete, schreibt er seiner Frau am 4. 9. 1944: „[...] mein Porträt, es ist das Vierte, brachte mir die Ehre, unseren Arzt ebenfalls zu konterfeien. Die Aufträge häufen sich. [...] Das Zeichnen macht mir richtig Spaß. Ich glaube, es wird mir später helfen, wenn ich für ein Porträt entweder amerikanisches Büchsenfleisch, oder russischen Kaviar bekomme, es hilft um für sich weiter zu arbeiten.“[4] Das bedeutet wohl auch, dass er noch mit der Porträtaufgabe rang. Umso gewichtiger ist sein zweites Dammann-Bildnis, bei dem es um die geeignete plastische Verbindung von modischem Frauentypus und Schauspiel-Ikone ging.[5] In der Tat eignet sich das Bühnengesicht der Dammann vorzüglich für das historische Pathos, mit dem sie von 1937 bis 1944 die große Heroine im Ensemble des Deutschen Theaters Berlin gab. Sie war mit dem Kunsthistoriker Walter Geese (1904-1987) verheiratet, dessen 1935 im Insel-Verlag erschienenes Buch „Gottlieb Martin Klauer. Der Bildhauer Goethes“ sein Interesse an Bildhauerei belegen kann, das ihn vielleicht zu Gustav Seitz geführt hat. Luise Seitz überlieferte zudem, ihr Mann sei durch Dammanns Darstellung der Antigone inspiriert worden. Die Rolle war eine Bühnenfigur in dem Drama „Die Sieben gegen Theben“ von Max Mell,[6] der darin 1931 den bekannten antiken Stoff, aber auch weitere antike Motive verarbeitete. Und es nimmt nicht wunder, dass ein Theaterbericht in dem Wochenblatt „Die Bewegung“[7] schwärmerisch ausfiel: „Auch einen Erlösungstod verherrlicht die Dramatische Dichtung des Ostmärkers Max Mell. [...] Anna Dammann gab dieser Rolle zu der Herzenswärme auch noch Hoheit und Würde.“ *bs*

Abb. 15

1 Frenzel 1984, S. 53
2 Bronze 26 cm, 1939, Grohn 1980, Nr. 291
3 Wie Anm. 1, S. 58
4 Ebenda, S. 57
5 Gelegentlich wurde bemerkt, dass die Mutter/Frau des Totenmals für die Opfer des Faschismus in Weißwasser (1946, Grohn 1980, Nr. 66) dem Typ Dammann entspricht.
6 Max Mell, 1882 geboren in Marburg an der Drau, heute Maribor/Slowenien, war bekennender Nationalsozialist, der den "Anschluss" Österreichs begeistert begrüßte.
7 Zentralorgan des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes, 23. 1. 1943, S. 7

4 Beate Troeger, 1946

Bronze 17 cm, unbezeichnet
G 296

Die erste Porträtarbeit nach dem Kriege war das Bildnis der am 8. März 1935 in Berlin geborenen Tochter (Abb. 16)[1] des Fotografen Eberhard Troeger (1905–1964). Es folgten nach demselben Modell Varianten mit stärker geschlossen modelliertem Volumen des Kopfes, die Gustav Seitz sowohl mit einem Kopftuch (Abb. 17)[2] als auch mit Kappe formte. Die weitest gehende Abstraktion erzielte Seitz mit der eng anliegenden Kappe, deren geometrisch klare Form einer glatten Halbkugel dem Bildnis ein gewisses Pathos verleiht und gleichzeitig in dem zarten Mädchengesicht den melancholischen Ernst der jungen Heranwachsenden hervorhebt.

Gustav Seitz war mit dem fast gleichaltrigen Fotografen durch gemeinsame Berliner Jahre gut bekannt. Denn Troeger war dort von 1934 bis 1946 als selbständiger Fotograf tätig. 1951 ließ er sich in Hamburg nieder und trat 1953 in Hamburger Dienste, wo er zuerst an der Landeskunstschule unterrichtete und in der daraus entstandenen Staatlichen Hochschule für bildende Künste ab 1959 die Professur für Fotografie bekleidete. Da Gustav Seitz bereits seit 1958 an der Hochschule mit einer der beiden Professuren für Plastik betraut war, lag es nahe, dass Troeger auch immer wieder Fotoaufnahmen von Bildwerken seines mit ihm befreundeten Kollegen anfertigte. *bs*

Abb. 17

Abb. 16

[1] Beate mit Zöpfen, 1945, Bronze 17 cm, unbezeichnet, Grohn, Nr. 294
[2] Beate mit Kopftuch, 1946, Bronze 17 cm, unbezeichnet, Grohn 1980, Nr. 295

5 Georg Leowald, 1948

Bronze, 22 cm, unbezeichnet
G 301

Auch die Hochschule für die Bildenden Künste in Berlin musste nach dem Zweiten Weltkrieg mit den gravierenden nationalsozialistischen Eingriffen in die bildenden Künste einen Weg in die freie Entwicklung ihrer Aufgaben finden. Gustav Seitz und der zwei Jahre jüngere, in Düsseldorf ausgebildete Architekt Georg Leowald (1908-1969) gehörten zur ersten Wahl der von Karl Hofer befürworteten Professoren für die Neugründung des Instituts. Beide Künstler wurden 1947 zur Mitarbeit berufen, verließen aber bereits 1949 wieder ihre Lehrstühle.

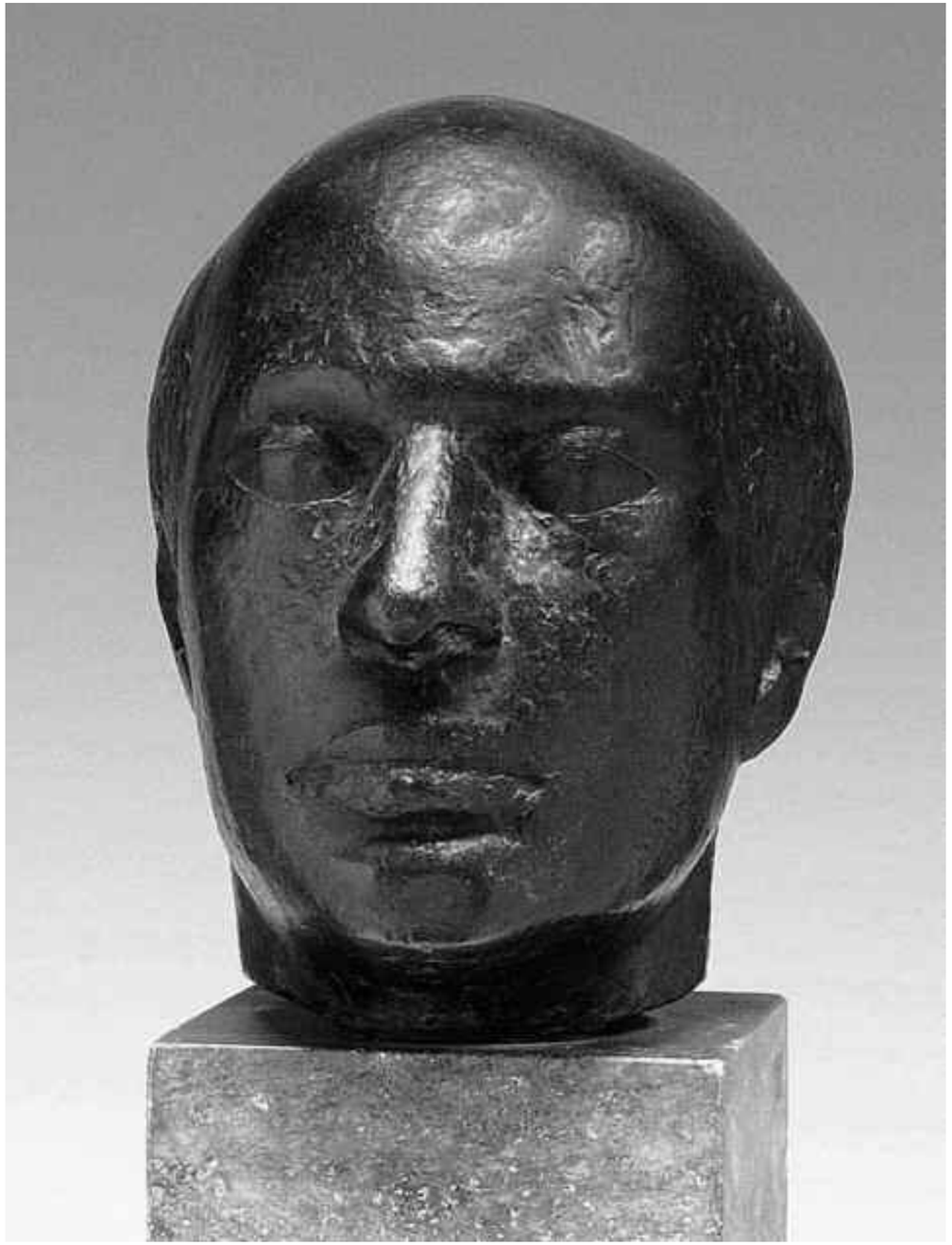
Seitz ging nach Ost-Berlin, weil ihm in Charlottenburg aus politischen Gründen gekündigt wurde. Leowald ging aus unbekannten Gründen nach Wuppertal, wo er bis 1954 an der Werkkunstschule unterrichtete. Von 1957-1960 lehrte er an der Hochschule für Gestaltung in Ulm.

Seine Architektenlaufbahn hatte Leowald als Abteilungsleiter unter Herbert Rimpl begonnen, der für die Heinkel-Flugzeugwerke in Oranienburg nördlich von Berlin Gebäude zum Zweck modernster Rüstungsproduktion plante und ab 1936 baute. Angeblich musste sich Leowald nicht mit der nationalsozialistischen Ideologie identifizieren, denn den heute schon legendären „Rimpl-Laden" zeichnete eine für ihre Zeit erstaunliche Liberalität im Umgang mit abweichenden Meinungen positiv aus.[1] Produktions- und Verwaltungsgebäude, Lagerhallen und andere notwendige Fabrikationsbauten blieben weiterhin Leowalds Spezialität.

Neben seiner Tätigkeit als Architekt für industrielle Nutzbauten hatte er sich einen Ruf als Designer mit der Entwicklung zeitgemäßer Sitzmöbel erarbeitet. Über seine Zeit hinaus berühmt ist zum Beispiel der Reih- und Stapelstuhl 224, ein Klassiker der Moderne, den er für die Stuhlfabrik Wilkhahn in Eimbeckhausen entworfen hat.

Das von Seitz geschaffene Porträt des Vierzigjährigen ist nicht nur ein Zeugnis der Nachkriegsgeschichte und der Aufbau- und Erneuerungsbegeisterung in der Viersektorenstadt Berlin vor der Gründung der DDR im Oktober 1949. Es zeigt auch ein Künstlerporträt, das mit seiner nahezu kindlich anmutenden Ausstrahlung als plastisches Bildwerk in straff gerundeter Form beeindruckt. *bs*

[1] Werner Durth, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970, Braunschweig 1986, SS. 127 und 129



6 Wu An Wang, 1949

Bronze 24 cm, unbezeichnet
G 308

Wu An Wang war die Tochter eines Rechtsanwalts und seit dem 25. April 1945 Ehefrau des Wiener Arztes Fritz Jensen (eigentlich Jerusalem, 1903-1955), der 1939 nach dem „Anschluss" Österreichs ins Exil nach China gegangen war. Alfred Kantorowicz kannte ihn seit dem spanischen Bürgerkrieg, wie er in seinem Deutschen Tagebuch schreibt.[1] Dort streift er auch Jensens weiteren Lebensweg: „Er heiratete ein sehr liebliches und ungemein kluges chinesisches Mädchen, Wu an. Sie hatten ein Kind. Er wurde Bürger des neuen China."[2]

Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte das Ehepaar Jensen ab April 1948 fünf Jahre lang in Wien, wo sich Fritz Jensen wieder als Praktischer Arzt niedergelassen hatte, allerdings nur für wenige Monate. Bald danach hielten sie beide nur noch Vorträge über die Befreiung des chinesischen Volkes. Ende 1949 unternahmen sie eine Vortragsreise durch die DDR, während der sie unter anderem im Berliner Kulturbund über ihre chinesischen Erlebnisse sprachen.[3] Dazu heißt es am 15. Januar 1950 im „Sonntag": „Zum ersten Mal lernte Berlin einen neuen Augenzeugen der weltbewegenden Umwälzungen im Fernen Osten kennen." Und die Zuhörer, so der Berichterstatter, „bereiteten Dr. Jensen und besonders seiner Gattin, Frau Wu An Wang als Vertreterin des chinesischen Volkes, herzliche Ovationen der Freundschaft."[4]

Auch Gustav Seitz war von Wu An Wang begeistert, deren jugendlich-ostasiatisches Aussehen ihm für seine plastischen Formfindungen neue Wege wies, wie es die Porträts unter Nr. 9 und Nr. 10 aufzeigen und seine späteren Äußerungen zum fernöstlichen Menschentypus belegen, wie etwa im Brief vom 14. 10. 51 aus China an seine Mutter: „Du weißt, dass ich einige chinesische Menschen, die Berlin besuchten, porträtierte. Sie haben ja Gesichter, die für einen Bildhauer schon im Leben vollkommene Plastiken sind."[5] Anders als die Begeisterung früherer Künstler für den sogenannten Japonismus in der europäischen Kunst waren es nun die Menschen selbst und nicht ihre Kunst, die Seitz inspirierten. Vom Porträtkopf der Wu An Wang isolierte er dem entsprechend, wie so oft bei besonders interessanten Gesichtern, einen Ausschnitt in Terrakotta, um auf diese Weise die primären Reize des fremdartigen Modells als Maske (Abb. 18) hervorzuheben.[6] *bs*

Abb. 18

1 Zweiter Teil, München 1961, S. 494: „Dr. Fritz Jensen, ein tapferer und aufrichtiger Mann, der nach dem faschistischen Überfall auf Spanien seine Praxis aufgegeben und sich zu den internationalen Brigaden gemeldet hatte."

2 Ebenda, S.495 ff. sowie Martina Wobst, Die Kulturbeziehungen zwischen der DDR und der VR China 1949-1990, Berlin 2004, S. 28: „Jensen hatte als Truppenarzt bei Jiang Jieshi und dann in der Volksbefreiungsarmee gedient." Eine ausführliche Biografie in: Eva Barilich, Arzt an vielen Fronten. FRITZ JENSEN, Wien 1991

3 Neues Deutschland 5. 1. 1951, S. 3: Wu An Wang erzählt. Interview mit einer chinesischen Partisanin: „Hatte sie im Krieg gegen Japan als junge Studentin bereits einen Distrikt des befreiten Gebietes zum Aufbau des Erziehungswesens übernommen, so arbeitete sie jetzt in dem entscheidenden Stadium des Krieges in der demokratischen Frauenorganisation in Shanghai. Notwendigerweise konspirativ." Ausführlicher über Wang Wu-An berichtet Eva Barilich (wie in Anm. 2), S. 121 ff., die sie 1989 in China interviewt hat.

4 Martina Wobst (wie in Anm. 2), S. 28

5 Frenzel 1984, S. 86

6 Grohn 1980, Nr. 309, Terrakotta 20 cm, bez. über dem linken Ohr: Seitz 51; Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 262

7 Heinrich Mann, 1951

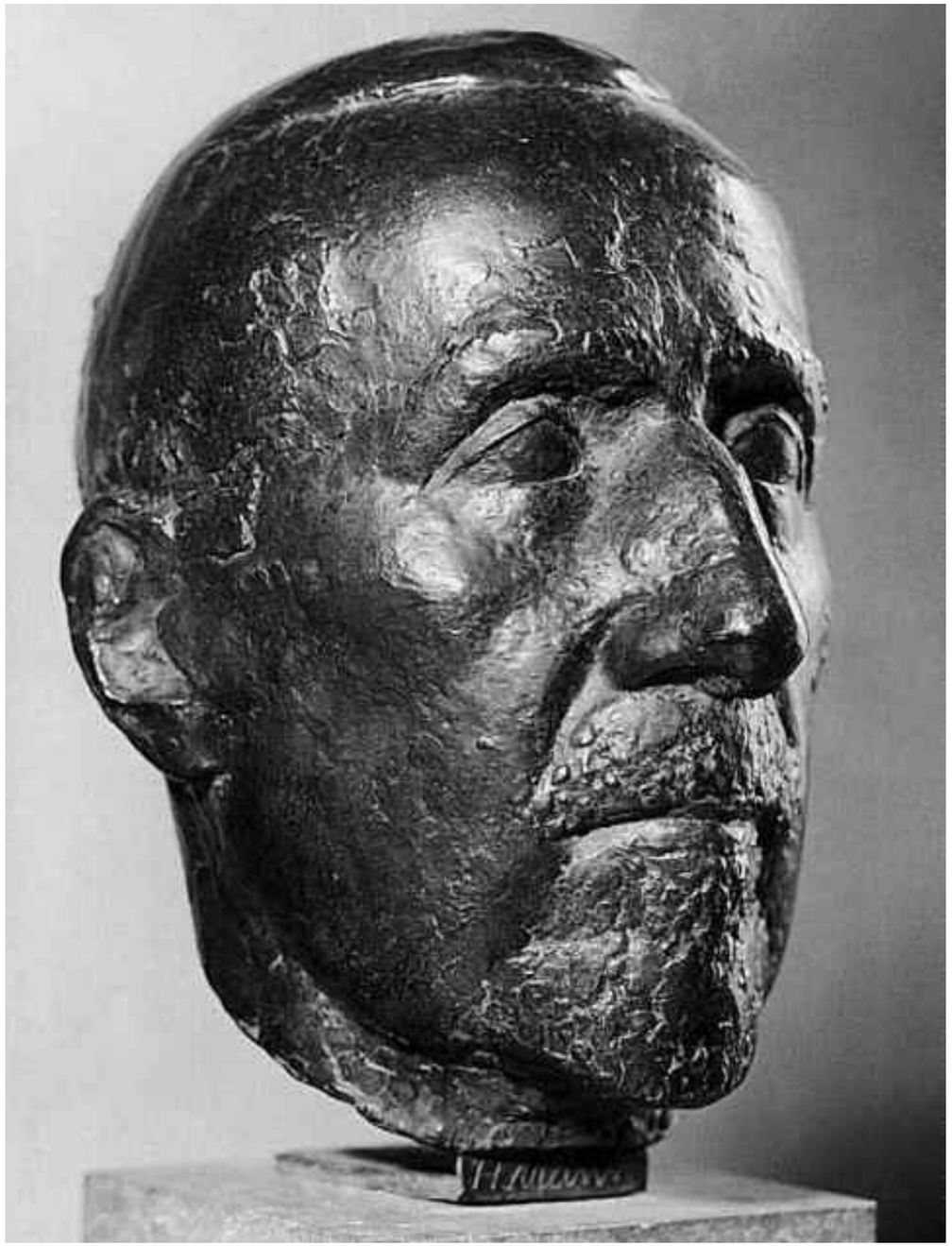
Bronze 41 cm, bez. am Hals: Seitz
G 313

Heinrich Mann, 1953

Schwarzer Granit 80 cm, unbezeichnet
G 314

Am 8. November 1945 erreichte den im Exil in Los Angeles/Kalifornien lebenden Schriftsteller Heinrich Mann (1871-1950) ein persönlicher Brief von Johannes R. Becher: „[…] Bitte denken Sie nur das eine nicht: dass Sie hier in Deutschland vergessen seien und dass wir nicht ungeduldig darauf warten würden, dass Sie alsbald zurückkehren. Aus dem beigelegten Material mögen Sie ersehen, was wir hier arbeiten und wie wir unter sehr schwierigen Umständen hier die erste Grundlage legen zu einem neuen demokratischen Deutschland. Wie sehr Sie zu diesem Deutschland gehören, bleibt uns stets bewusst, und Ihr Name ist auch dort, wo er nicht genannt wurde, stets all unserem Tun und Trachten eingeprägt. […]." Becher betonte, dass die Werke Heinrich Manns in der Sowjetisch Besetzten Zone verlegt würden, um die Deutschen mit „freiheitlicher Literatur bekannt zu machen".[1] Der Brief schließt mit den Worten: „Kommen Sie, Sie werden erwartet."[2]
Heinrich Mann antwortete erfreut, gerührt, aber äußerte Bedenken wegen seines Alters und seiner Menschenscheu nach der langen, frustrierenden Isolation im Exil, in der sein Werk vergessen schien.[3] Wie sehr in der Gründungsphase der DDR die renommierten Künstler im Exil umworben wurden, zeigt auch die Tatsache, dass Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl die Einladung zur Rückkehr wiederholten.[4] Als Johannes R. Becher ihm im Brief vom 28. Oktober 1948[5] mitteilte, dass er als Präsident der neu zu gründenden Deutschen Dichterakademie vorgesehen sei und ihn schließlich der Brief von Paul Wandel erreichte, des Präsidenten der Deutschen Verwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone, mit der offiziellen Bitte, das Präsidentenamt der künftigen Deutschen Akademie der Künste zu übernehmen[6], stimmte Heinrich Mann zu, bat aber wegen seiner labilen Gesundheit um Aufschub. Auch Thomas Mann hatte dem Bruder geraten, das ehrenvolle Amt anzunehmen. Die Übernahme des Präsidentenamtes durch Heinrich Mann hatte für die DDR symbolische Bedeutung. Heinrich Mann war 1930 zum Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste, Sektion Dichtkunst, berufen, aber 1933 zum Rücktritt gezwungen worden. Mit der Wahl des Dichters nun zum Präsidenten der Deutschen Akademie der Künste sollte betont werden, dass Ost-Berlin sich in der Tradition der Preußischen Akademie sah und damit Gesamtdeutschland vertreten wollte. Die geplante Rückreise konnte Heinrich Mann nicht mehr antreten, er starb im Alter von 78 Jahren am 11. März 1950. Die Deutsche Akademie der Künste wurde wenige Tage später, am 24. März 1950, gegründet; das Präsidentenamt übernahm Arnold Zweig.
Die Akademie beauftragte Gustav Seitz, der als Künstler aus dem Westen Gründungsmitglied geworden war, 1950 mit dem Porträt des Dichters. Auch nach seinem Tod wollte die noch junge DDR den Emigranten ehren und quasi an das neue Deutschland binden.
Gustav Seitz hatte Heinrich Mann in den zwanziger Jahren während seines Studiums oft im Romanischen Café gesehen, ohne näher mit ihm in Kontakt zu treten. Er musste also auf seine Erinnerung zurückgreifen. Hilfreich waren einige Fotografien und vielleicht auch bildhauerische Porträts wie das von Edwin Scharff aus dem Jahr 1920. Seitz musste sich das Bild des jungen Dich-

[1] Im Aufbau-Verlag erschienen „Der Untertan" und „Ein Zeitalter wird besichtigt".
[2] Zitiert nach: „Die Regierung ruft die Künstler". Dokumente zur Gründung der "Deutschen Akademie der Künste" (DDR) 1945-1953, Akademie der Künste. Stiftung Archiv, ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, Berlin 1993, S. 39
[3] Ebenda S. 40: Brief von Heinrich Mann an Johannes R. Becher vom 30. Juni 1946
[4] Ebenda S. 44: Brief von Pieck und Grotewohl an Heinrich Mann vom 28. August 1946
[5] Ebenda S. 46
[6] Ebenda S. 48: Brief von Paul Wandel an Heinrich Mann vom 23. Mai 1949



ters ins Gedächtnis zurückrufen und sich zugleich den gealterten Mann vorstellen. Er näherte sich dem Porträt durch eine Fülle von Zeichnungen in schneller Folge, die zumeist 1950 und vor der Umsetzung in die Plastik 1951 entstanden.[7] (Abb. 19) Die Arbeit an dem Bronzekopf war rechtzeitig beendet, so dass sie zur Gedenkfeier anlässlich des 80. Geburtstages von Heinrich Mann am 27. März 1951 im Akademiegebäude am Robert-Koch-Platz präsentiert werden konnte. Zu den Gästen gehörte auch der Schriftsteller, Publizist und Journalist Alfred Kantorowicz (1899-1979), der lange Zeit mit Heinrich Mann befreundet war und den auch Gustav Seitz gut kannte. Er hatte die Arbeit an dem Bildnis begleitet. Bereits im Exil in Frankreich pflegten Heinrich Mann und Kantorowicz enge Kontakte. Anlässlich der Gründung der „Bibliothek der verbrannten Bücher" (Deutsche Freiheitsbibliothek), die der Publizist initiiert hatte, hielt Heinrich Mann die Festrede. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil in den USA, in dem er weiterhin Kontakt zu Heinrich Mann pflegte, gründete er in Ost-Berlin die Zeitschrift „Ost-West", zu deren ersten Autoren Heinrich Mann gehörte. Als die Zeitschrift 1949 in ihrer Existenz bedroht war, bat Gustav Seitz, der immer bestrebt war, Brücken zwischen beiden Teilen Deutschlands zu bauen, den in den USA lebenden Heinrich Mann um Unterstützung. Nach dem Tode des Dichters gab Kantorowicz im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste die Werkausgabe von Heinrich Mann heraus, und er wurde Leiter des Heinrich Mann Archivs.

Abb. 19

In seinem „Deutschen Tagebuch" schreibt Kantorowicz: „Auch die Heinrich-Mann-Büste von Gustav Seitz war rechtzeitig zum 80. Geburtstag und zur Ausstellung bereit. Er hatte den Dichter nicht persönlich gekannt und musste sich nach den greifbaren Fotografien (vor allem der mittleren und späteren Zeit) das Modell komponieren. Wir berieten an Hand dieser Fotos in seinem kleinen Berliner Atelier in der Kantstraße während der Arbeit über physiognomische Merkmale, aber da mein visuelles Gedächtnis armselig ist, so konnte ich nur indirekt durch Erzählungen helfen, in denen – zuweilen auch in aufgelockerter anekdotischer Form – die geistige und charakterliche Substanz des streitbaren Humanisten reflektiert wurde. Ich finde die Büste gelungen. Sie gibt das Wesentliche des Dichters in seiner reifen Zeit wieder: die geistige Redlichkeit, im Blick das In-sich-gekehrt-Sein, die Distanz, die er wahrte (er machte sich nie gemein), in der Schwingung der schmalen Lippen die Skepsis, aber auch die Entschlossenheit des einsam gewordenen Exilierten."[8]

Das Porträt Heinrich Manns steht noch heute in der Akademie, ein zweiter Guss fand seinen Platz auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof über dem Grab des Dichters, als seine Urne 1961 nach Berlin überführt wurde.

Zwei Jahre nach der Fertigstellung des Bronzekopfes von Heinrich Mann meldet Gustav Seitz seiner Mutter und seiner Schwester Amalie: „Dann arbeite ich an einem Kopf, dem Dichter Heinrich Mann der in schwedischem Granit ausgehauen wird."[9]

Seitz hatte für diese monumentale Arbeit keinen Auftrag. Steinarbeiten sind innerhalb seines Werkes die Ausnahme. Nur unter den Reliefs befinden sich einzelne Stücke aus Marmor, Porphyr oder Muschelkalk. Insofern schien der Kopf des Dichters aus schwedischem Granit auch für den Künstler

[7] Schüler 1992, Nrn. 3408-3435
[8] Alfred Kantorowicz, Deutsches Tagebuch, Teil 1, München 1959, S. 153
[9] Frenzel 1984, S. 103: Gustav Seitz an seine Mutter und Schwester, Brief vom 1. April 1953

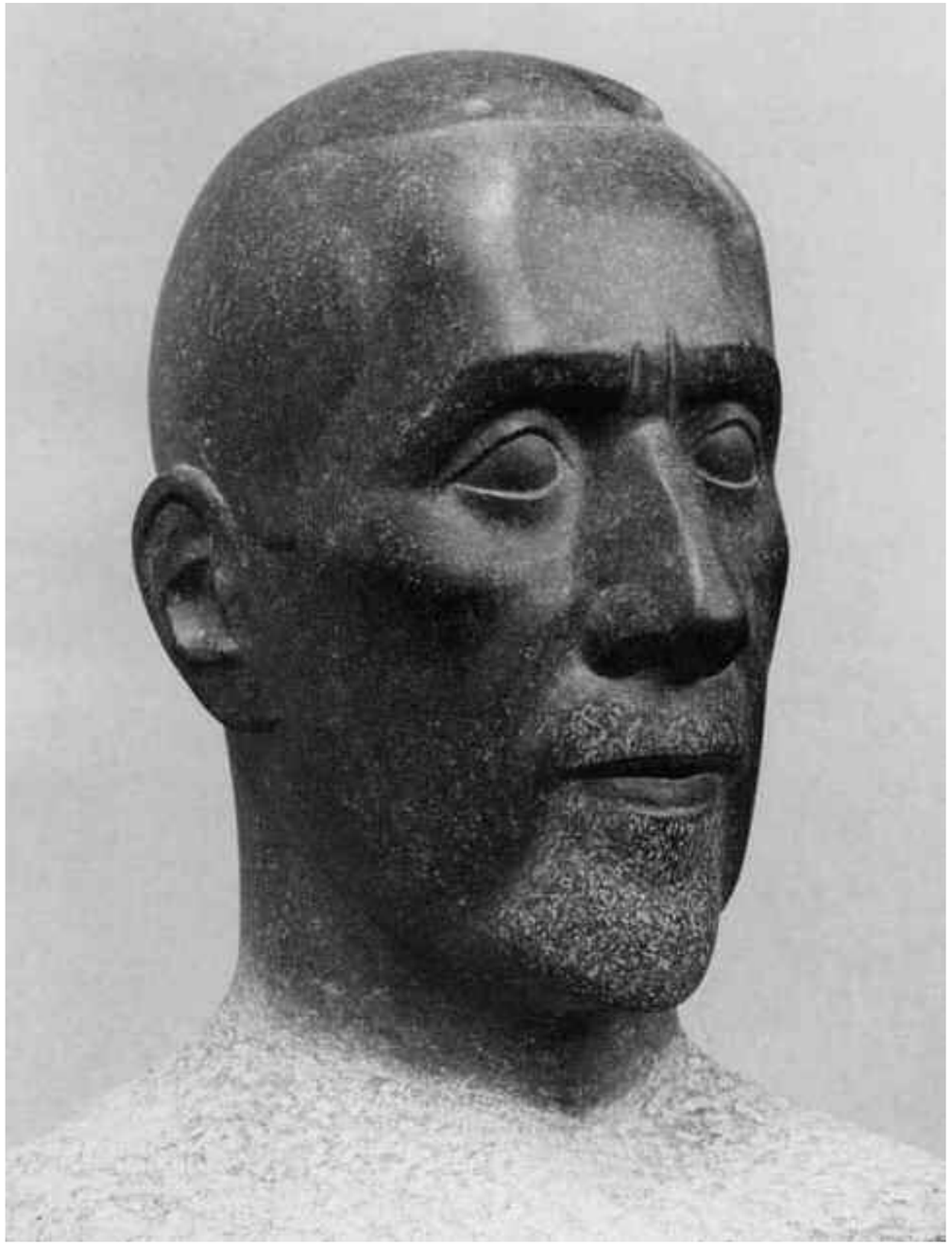
Abb. 20

selbst eine Besonderheit zu sein, so dass er in einer Publikation schrittweise die Arbeit durch Fotografien dokumentierte und kommentierte.[10]
Grundlage war das Modell in Gips[11], nach dem die Bronzeplastik gegossen worden war. Nun sollte es in den Stein übertragen, dabei zugleich vergrößert werden. Darüber hat der Bildhauer zu Beginn der kleinen Publikation in einer Grundsatzerklärung reflektiert: „Eine genaue Übertragung wird nicht vorgenommen, da das neue Material eine andere Form verlangt, wie auch der Arbeitsprozess des Aushauens, der dem des Aufbauens in Ton direkt entgegengesetzt ist, ein entsprechendes, aber ganz anders geartetes Resultat ergibt.“ Die Bilddokumentation erläutert dem Betrachter und Leser die einzelnen Arbeitsschritte von dem rohen Block bis hin zu der letzten Bearbeitung der Oberfläche des Kopfes. Seitz schreibt im Vorwort dazu: „Er (der Bildhauer) muß schon in den ersten rohen Arbeitsschritten stets das Ganze im Auge haben und auch den jeweiligen Zustand selbst als etwas Ganzes betrachten. Daher ist die Gestaltungsarbeit mannigfaltig und ausdauernd und beim ersten groben Meißelschlag wie bei der letzten feinen Formung des Details gleich notwendig. Die Folge davon ist, dass die unvollendete Figur in jedem Zustand doch schon in gewisser Hinsicht fertig ist.“ Seitz vergleicht die heutige Steinbildhauerei mit der antiken. In einem Exkurs erläutert er die Verfahren der Griechen und Ägypter und zeigt die heutige Technik der Vermessung mit ihren Hilfswerkzeugen auf, die zu rein mechanischer Arbeit verleite. Er betont, dass die Orientierung an den Alten künstlerisch die Richtung weisen könne. „Ich selbst bin der Meinung, dass der Bildhauer unserer Tage sich auch unserer modernen Übertragungsgeräte bedienen kann, die ihm das Messen und Kontrollieren erleichtern, während er seine Figur frei aus dem Stein heraus entwickelt – in freier Übersetzung seines Modells in das neue Material.“

Das Heraushauen des Kopfes aus dem Stein hat unter der Anleitung von Gustav Seitz (Abb. 20) im Wesentlichen sein Schüler Karl-Heinz Schamal (geb. 1929) geleistet. Seitz beruft sich in seinem Vorwort dabei auf die Arbeitsweise von Auguste Renoir: „Es ist bekannt, daß Renoir seine großen Plastiken nicht selbst modelliert hat. […] Ein Gehilfe baute unter seiner Anleitung die großen Figuren in Ton auf, und Renoir wies mit einem Stöckchen auf die Stellen, an denen etwas anzutragen oder fortzunehmen war. Diese Arbeitsweise verlangt gewiß ein Höchstmaß an Konzentration. Niemand wird bezweifeln, dass die so entstandenen Figuren Renoirsche Figuren sind.“
Der Granitkopf wurde 1953 im Bürgerpark Pankow zu Ehren des großen Humanisten aufgestellt. (Abb. 21) *bh*

Abb. 21

[10] Gustav Seitz, Eine Granitplastik entsteht. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1954. Die Arbeit entstand in Gemeinschaft mit Bildhauer Heinz Schamal und Photograph Christian Kraushaar.
[11] Heute befindet sich das Gipsmodell als Dauerleihgabe der Gustav Seitz Stiftung im Museum Behnhaus Drägerhaus, Kulturstiftung der Hansestadt Lübeck.



8 Mao Tse-tung, 1951

Bronze 49,5 cm, bez. hinten am Hals: Seitz 51
G 317

Der chinesische Diktator Mao Tse-tung[1] ist als Massenmörder in die Geschichte eingegangen. Im Jahre 1951, zwanzig Jahre vor Warhols berühmter Siebdruckserie mit dem Bildnis Maos, hat Gustav Seitz das Porträt des 58jährigen Politikers für eine Bronzeplastik modelliert. Im Auftrag der Regierung der DDR schuf Seitz diesen monumentalen Kopf für den China-Pavillon der Leipziger Messe aus Anlass der Präsentation des Partnerlandes China im März 1951.[2] Hoch über einer Freitreppe, die auf die Empore einer Schmalseite der Halle führte, begrüßte das zentral auf einem Sockel präsentierte Bildnis (Abb. 22) feierlich die Interessenten der chinesischen Produkte.[3]

Abb. 22

Für Modellsitzungen hatte Mao selbstverständlich nicht zur Verfügung gestanden. Gustav Seitz hatte ihn erst ein halbes Jahr nach Fertigstellung des Bildnisses persönlich in Peking getroffen, als er mit einer offiziellen DDR-Delegation zum Kulturaustausch China besuchen konnte. Unter der Leitung von Anna Seghers, u. a. mit Kuba (d. i. Kurt Barthel), Robert Havemann und Maria Rentmeister, reiste der Bildhauer als einer der Vertreter der Deutschen Akademie der Künste vom 22. 9. bis zum 2. 11. 1951 in den Fernen Osten.[4] Am Vorabend der Feierlichkeiten zum zweiten Jahrestag der Gründung der Volksrepublik China[5] wurden die Delegierten am 29. 9. 51 von der Regierungsspitze begrüßt. Seitz notierte in seinem Tagebuch: „Regierungsempfang 19 Uhr abends bei Mao Tse Tung sehr beeindruckt. Wir beglückten ihn durch Händedruck, später gab es mit ihm, Tschu Teh, Sun la Tsen, Tschu en Lai ein Anstossen mit Gläsern. Das sind wunderbare Menschen. Menschen die die Menschen von der Sklaverei befreien.“[6]

1953 gab Seitz in Berlin der Täglichen Rundschau ein Interview, in dem er über Porträts im Allgemeinen sprach und sich dabei beglückt über die chinesischen Menschen und speziell über Mao äußerte: „Als ich dann die Möglichkeit hatte, selbst nach China zu reisen und eine kurze Zeit lang unter Menschen zu sein, von denen fast jeder eine lebende Plastik ist, konnte ich Eindrücke sammeln, die wohl mein Leben lang frisch bleiben. Ausser einer Reihe von Männern und Frauen aus dem Volk, die ich auf der Reise studierte und skizzierte,

1 In der modernisierten Schreibweise: Mao Zedong (1893-1976), Vorsitzender der kommunistischen Partei Chinas, Vorsitzender des Zentralen Volksregierungsrats, ab 1954 Staatspräsident

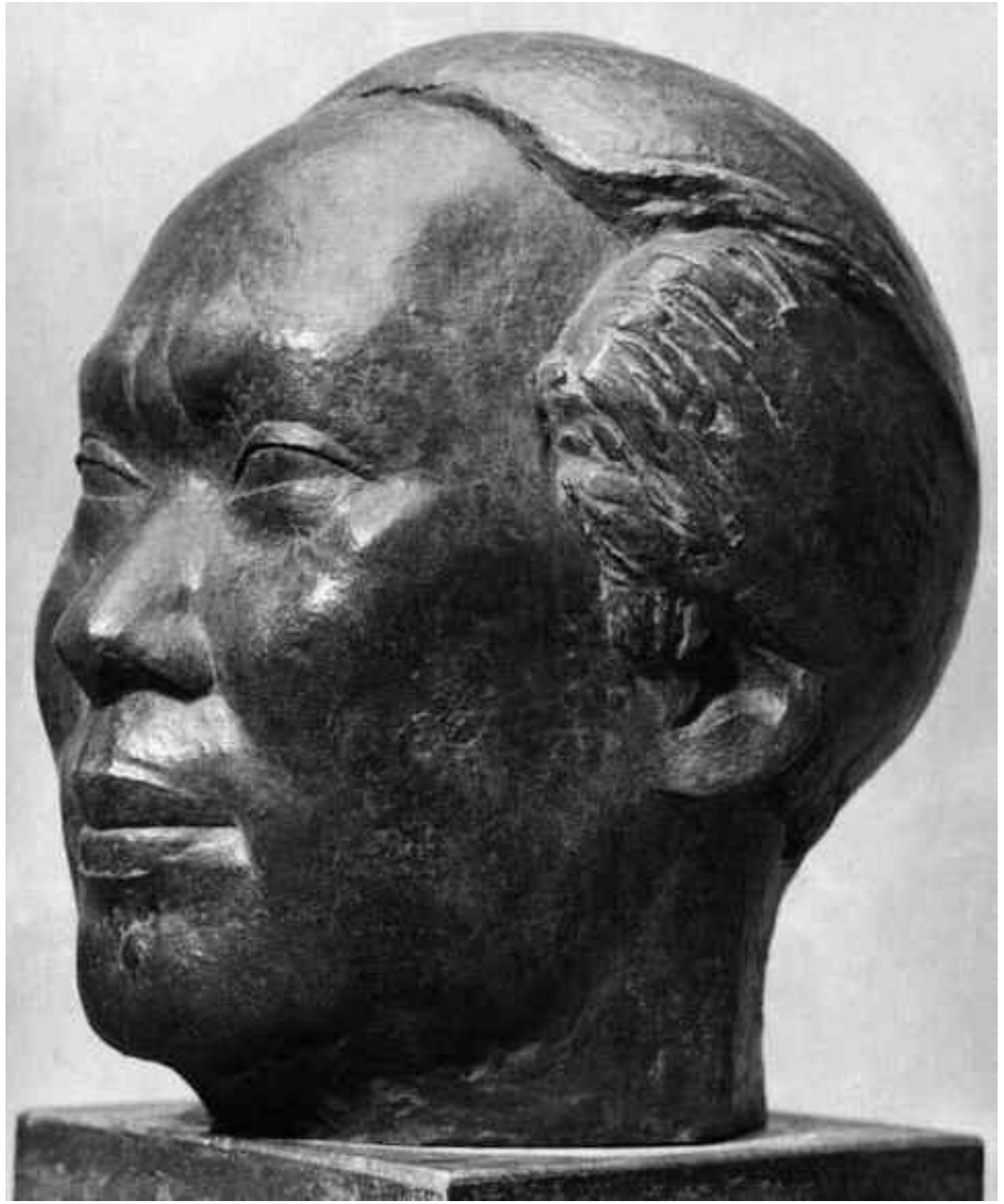
2 Grohn 1980 nennt zwei Präsentationen für 1951: Die Leipziger Messe und die Ausstellung „Künstler schaffen für den Frieden“, Staatliche Museen zu Berlin 1. 12. 51-31. 1. 52, Kat.-Nr. 304, Abb. S. 95

3 Zwei Abbildungen, von der Frühjahrsmesse im März und der Herbstmesse im September 1951, sind genannt bei Gerd Brüne, Kunst und Diktatur: Gerstel-Schüler in der frühen DDR, in: Festschrift für Johann Konrad Eberlein. KunstKritikGeschichte, Berlin 2013, S. 526 mit Anm. 36, und er schreibt: „Er schuf den Kopf für die Aufstellung im chinesischen Pavillon auf der Leipziger Frühjahrsmesse im März 1951, dessen Gestaltung einem befreundeten Architekten, dem aus Bosnien stammenden Selman Selmanagić, oblag.“ Das Neue Deutschland vom 10. 9. 1952, S. 3, berichtet von der Pressekonferenz der chinesischen Delegation in dem neuerrichteten Pavillon der Volksrepublik China auf dem Messegelände Leipzig: „In dieser Ausstellungshalle sind mehr als 2000 Mustergüter zu sehen.“

4 Das Tagebuch der Reise von Seitz in: Ausst. Kat. "Chinesische Reise. Menschenbilder von Gustav Seitz und Eva Siao aus den 1950er Jahren“, Schleswig, Schloß Gottorf, Köln 2012, S. 24-155 mit den Zeichnungen der Studienblätter aus China von Gustav Seitz

5 Von Mao am 1. 10. 1949 ausgerufen, war sie nach Anerkennung durch die Sowjetunion sozialistisches Partnerland der zur selben Zeit (7. 10. 1949) proklamierten DDR.

6 Wie Anm. 4, S. 30. Die Tatsache, dass Pu Yi, der letzte Kaiser Chinas (und später von Mandschukuo), seit Kurzem im Gefängnis von Fushun zur Umerziehung interniert war, blieb ihm anscheinend verborgen.



modellierte ich eine Büste von Mao Tse Tung, ein Auftrag, bei dem sich im besten Sinne beides entgegenkam, der Wunsch des Auftraggebers und die Neigung des Porträtisten, dem sowohl der typisch chinesische Mensch als auch der grosse Revolutionär und Dichter[7] gleichermassen darstellungswürdig erschien.“[8]

Weder im Tagebuch, dem Seitz auch intimste Einsichten hätte anvertrauen können, und schon gar nicht in öffentlichen Äußerungen hat er irgendwelche Ansichten über die sozialistische Revolution zu erkennen gegeben. Aber er zeigt unter seinen eindrucksvollen Zeichnungen für seine „Studienblätter aus China“ (Abb. 23-26), Berlin 1952,[9] auch Porträts chinesischer Soldatinnen, die als Freiwillige im Korea-Krieg gedient haben.[10]

Glücklicherweise lag seine Begegnung mit China sowohl vor der Epoche des „Großen Sprungs nach vorn“, der 1958 erfolgen sollte und 1962 letztendlich als Massenkampagne scheiterte, als auch vor der 1966 ausgerufenen „Proletarischen Kulturrevolution“. Denn nach allem was geschehen war, kamen erst jetzt die schrecklichsten Jahrzehnte mit den Opfern vieler Millionen Menschen. Ein behutsamer Wechsel der Politik begann erst nach Maos Tod im Jahre 1976. *bs*

[7] „Mao Tse-tung. Gedichte“. Verlag Volk und Welt, Berlin, mit dem Porträtkopf Maos von Seitz als Frontispiz erschien erst 1958 in der deutschen Nachdichtung von Rolf Schneider (nach einer englischen Übersetzung).

[8] Frenzel 1984, S. 103

[9] Die Auflage wurde auf Veranlassung des Politbüros trotz des Vorworts von Anna Seghers sofort wieder eingestampft, allerdings 1953 um vier Zeichnungen reduziert in kleiner Auflage herausgebracht.

[10] Wie Anm. 4, Tafeln auf S. 68-72. Am 4. Januar 1951 (ein dreiviertel Jahr vor dem Besuch der DDR-Delegation) hatten Chinesen und Nordkoreaner zum zweiten Mal Seoul eingenommen. In dieser verlustreichen Eroberung, die hauptsächlich chinesische "Freiwilligenverbände" (Volksfreiwillige) leisteten, wurden die Truppen der Südkoreaner bis zum 38. Breitengrad zurückgeschlagen. Die einstweilige Grenze wurde nach weiteren Kämpfen erst im Sommer 1951 mit dem vorläufigen Waffenstillstand festgelegt.

Abb. 23

Abb. 24

Abb. 25

Abb. 26

9 Ho Schuang-Djing, 1951

Bronze 29 cm, bez. am Hals rechts: Seitz
G 321

Das Jahr 1951 war für Gustav Seitz künstlerisch außerordentlich ergiebig, denn nun manifestierte sich seine bildhauerische Gestaltungslust in der Darstellung ostasiatischer Physiognomien, denen er jetzt so nahe kommen konnte wie zuvor nur dem „Mongolen“ (vgl. Nr. 1) und „Wu An-Wang“ (vgl. Nr. 6).
Am 15. Mai wurde in Berlin eine große chinesische Kunstausstellung eröffnet, die als Vorbereitung für den deutsch-chinesischen Freundschaftsmonat im Juni 1951 angesetzt worden war, über den Fritz Jensen, der Ehemann von Wu An Wang, detailliert unter der anschaulichen Kapitelüberschrift „12 von 475 Millionen“ berichtet: „Am 31. Mai trafen auf Einladung der Nationalen Front des demokratischen Deutschland mit dem aus Warschau kommenden Zug am Berliner Ostbahnhof zwölf Männer und Frauen aus China ein.“[1]
Die beiden jüngsten Mitglieder der chinesischen Delegation erklärten sich später bereit, für Porträts bei Gustav Seitz Modell zu sitzen, nämlich Ho Schuang-Djing und Liu Yn Fu (beide in der Schreibweise von Seitz; Abb. 27, 28).[2] Fritz Jensen hat sie seinen Lesern vorgestellt: „Ho Dschuang Dschin trägt die Uniform eines Offiziers der regulären Armee der Chinesischen Volksrepublik. Er ist Kommandeur eines Bataillons. Aus seinem Gesicht sprechen Kühnheit und Kampferfahrung - und doch ist er fast noch ein Jüngling.“ Fast euphorisch fährt er fort: „Als Vertreter der Arbeiterklasse Chinas entsandte die chinesische Volksregierung zwei Helden der Arbeit, Tschiang Wan Schou und die kleine 22jährige Liu Yin Fu. [...] Sie ist Textilarbeiterin einer Fabrik in Tientsien und beaufsichtigt zwölf Webstühle gegenüber den früher durchschnittlich vier pro Arbeiterin. [...] Vor zwei Jahren lernte sie in der Abendschule der Fabrik lesen und schreiben. Nach acht Stunden schwerer Arbeit ist sie bis in die späte Nacht in der Partei, im Bund demokratischer Frauen, im 'Komitee für den Frieden und gegen die amerikanische Aggression' tätig. Ganz Tientsien ehrt und liebt sie.“[3]
Wie schon bei Wu An Wang praktiziert, variiert Seitz aus Begeisterung für die fernöstlichen Gesichter, auch die beiden Porträts für den Brand in Terrakotta. *bs*

Abb. 27

Abb. 28

[1] Dr. F. Jensen, Die Brücke von Berlin nach Peking, Berlin o. J. (1951), S. 13 ff.
[2] Grohn 1980, Nr. 319, Liu Yn Fu, 1951, Gips 33 cm, bez. rechts am Hals: Seitz
[3] Wie Anm. 1, S. 21 ff.

10 Kim Ir-Gu, 1951

Bronze 23 cm, bez. am Hals links: Seitz
G 318

Ein 17 Jahre alter Koreaner, Kim Ir-Gu (Abb. 29), und eine junge Koreanerin, Li Sun Nim (Abb. 30), Heldin der koreanischen Volksarmee, standen Gustav Seitz im Sommer 1951 für einen Tag Modell.[1] Sie waren beide Teilnehmer der Weltfestspiele der Jugend und Studenten, die vom 5. bis zum 19. August in Ost-Berlin gefeiert wurden.
Es waren die dritten Weltjugendfestspiele nach Prag (1947) und Budapest (1949), die von dem im November 1945 in London gegründeten Weltbund demokratischer Jugend und dem internationalen Studentenbund im Jahr 1947 ins Leben gerufen wurden. Für die Jugend in der erst 1949 ausgerufenen DDR bedeuteten die Festspiele die „Aufnahme in die große Gemeinschaft, die sich im Kampf um den Frieden und Fortschritt und für die nationale Befreiung vereinigte."[2] Nach offiziellen Angaben hatten sich immerhin 26.000 Teilnehmer aus 104 Ländern eingefunden, auch Gäste aus Korea, aber verständlicherweise aus Nordkorea. Der seit Juni 1950 um Korea geführte Krieg war gerade erst im Juli 1951 in einem vorläufigen Waffenstillstand beendet worden. Die mit den Chinesen verbündeten Nordkoreaner hatten bereits im Januar Seoul eingenommen und die Truppen Südkoreas bis zum 38. Breitengrad zurückgeschlagen. Weitere Kämpfe verlegten allerdings die Grenze wieder weiter in den Norden.
Nach den Begegnungen mit den Chinesinnen Wu-An Wang und Liu Yn Fu sowie dem Chinesen Ho Schuang-Djing (vgl. Nrn. 6, 9) boten die beiden ostasiatischen Jugendlichen die größte Inspiration für die künstlerische Arbeit von Gustav Seitz.[3] Besonders bemerkenswert neben der vielversprechenden jugendlichen Schönheit der beiden Festspielgäste ist die historistische Formalisierung des Bildnisses der jungen Li Sun Nim durch die Zusammenfassung ihrer Haarfrisur in der Art eines ägyptischen Kopfputzes. *bs*

Abb. 29

Abb. 30

[1] Grohn 1980, Nr. 315 (Koreanerin, Bronze 23 cm, unbezeichnet) und 318 (siehe oben Nr. 10), bei Grohn 1980 ein Hinweis auf die Bezeichnung „Junger Gärtner" für den jungen Kim
[2] Martina Wobst, Die Kulturbeziehungen zwischen der DDR und der VR China 1949-1990, Berlin 2004, S. 34
[3] „Für mich war etwas anderes während der Nachkriegszeit ebenso anregend wie der Wiederaufbau des deutschen kulturellen Lebens. Das war die Berührung mit dem chinesischen Volk. Schon den Besuchen dieser Menschen von der anderen Seite der Weltkugel verdanke ich eine Reihe meiner Bildnisköpfe, die mir bisher die Liebsten sind", in: Tägliche Rundschau 1953, nach Frenzel 1984, S.103

11 Hope Foye, 1952

Bronze 27 cm, unbezeichnet
G 325

1951 hatte Hope Foye an den Weltjugendfestspielen teilgenommen, die vom 5. bis zum 19. August in Berlin stattfanden. Sie ist eine afroamerikanische Sängerin (Abb. 31), in Connecticut geboren, die während des Zweiten Weltkrieges im Radio und in öffentlichen Veranstaltungen mit Schlagern und Jazzgesang zu hören war. Allein dadurch wirkte sie aktiv für die Bürgerrechte der Schwarzen. In Berlin galt die selbstbewusste Dreißigjährige deshalb als eine Vertreterin der USA, die gegen Rassismus und für die Rechte verfolgter Minderheiten eintrat, lange vor den „Black Power" und „Black is beautiful" Kampagnen der 60er Jahre. Noch ihren jüngsten Auftritt am 9. März 2013 bestritt die nunmehr 92jährige Künstlerin mit altbekannten Liedern, für die sie berühmt geworden war.[1]
Die Anwesenheit in Berlin machte die Sängerin in den USA als Kommunistin verdächtig, so dass sie vor dem Untersuchungsausschuss für innere Sicherheit dazu befragt wurde.[2] Da sie jedoch die Antworten verweigerte, wurde sie im sogenannten „blacklisting" auf die schwarze Liste gesetzt, die jeden weiteren Auftritt oder Aufnahmen von ihr verhinderte. Mit ihren beiden kleinen Kindern floh sie nach Mexiko und machte dort in den nächsten zehn Jahren eine steile Karriere. Die farbige Nordamerikanerin wurde die beliebteste Fernseh-Gastgeberin und Konzertsängerin sowie ein unvergessener Musical-Star des Landes.
Nachdem sie künstlerisch ihre Grenzen erreicht hatte, ging Hope Foye nach Europa und ließ sich zur Opernsängerin ausbilden. Lange Jahre gastierte sie hier als Sopranistin in der Oper und im Konzertsaal. Erst nach 25jährigem Aufenthalt in Übersee schien ihr die politische Situation sicher genug für eine Rückkehr in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo sie immer noch als Bürgerrechtskämpferin verehrt wird. *bs*

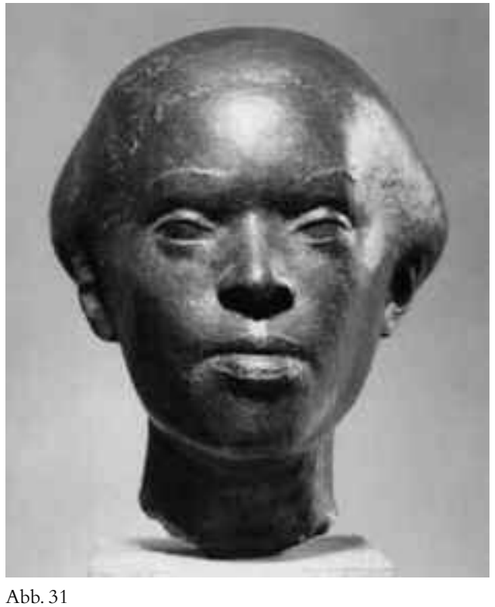


Abb. 31

[1] 2008 kam der letzte Zusammenschnitt ihrer Songs als CD mit „The Best of" heraus: Singing Her Song: The Story of Hope Foye. Celebrating Black History Month 2008. 2011 erschien der preisgekrönte Dokumentarfilm von Constance Jackson als DVD: Red Hope? The Blacklisting of Hope Foye (Her Story, Her Songs), in dem die 90jährige Foye aus ihrem Leben erzählt.
[2] Angeblich subversive Aktivitäten wurden ab 1952 im Senate Internal Security Sub-Committee untersucht.

12 Arnold Zweig, 1952

Bronze 28 cm, unbezeichnet
G 326

Der jüdisch-deutsche Schriftsteller Arnold Zweig (1887-1968) wurde durch die Erlebnisse des Ersten Weltkrieges überzeugter Pazifist und Sozialist. Nach dem Krieg begann er seinen großen Zyklus in der Tradition der realistischen Romanliteratur des 19. Jahrhunderts: „Der große Krieg der weißen Männer", dessen erster Band „Der Streit um den Sergeanten Grischa" neben der „Erziehung vor Verdun" zu seinen bekanntesten Werken gehört. Während des Nationalsozialismus fielen seine Schriften der Bücherverbrennung zum Opfer. Arnold Zweig wurde die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt, sein Vermögen wurde „arisiert", und er ging ins Exil nach Palästina. In Haifa war er Gründungsmitglied der Exilzeitschrift „Orient", die von national gesinnten Juden angegriffen wurde. Zudem schrieb er dort den Roman „Das Beil von Wandsbek", der den Altonaer Blutsonntag thematisiert. 1951 wurde dieser Roman in den volkseigenen DEFA Studios in Potsdam-Babelsberg verfilmt.

Nach seiner Rückkehr aus dem Exil ließ er sich 1948 in Ost-Berlin nieder. Er wurde Mitglied des Weltfriedensrates und nahm in dieser Eigenschaft an verschiedenen Kongressen teil, unter anderen am „Congrès mondial des artisans pour la paix" in Paris, initiiert von Pablo Picasso (vgl. Nr. 14) und Louis Aragon. Als Abgeordneter der Volkskammer fungierte er von 1949 bis 1967. Als die Deutsche Akademie der Künste gegründet werden sollte, wurde Zweig in den vorbereitenden Ausschuss berufen, der Künstler aus Ost und West zur Mitgliedschaft auffordern sollte.[1] Von den ausgewählten westdeutschen Künstlern waren nur Gustav Seitz und der Maler Heinrich Ehmsen bereit, diesem Ruf zu folgen. Von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich zwischen dem Bildhauer und dem Schriftsteller eine freundschaftliche Beziehung.

Von 1950 bis 1953 hatte Arnold Zweig das Amt des Präsidenten der Akademie inne, das er angetreten hatte, nachdem Heinrich Mann (vgl. Nr. 7), der als erster Präsident vorgesehen war, in den USA verstorben war.

Dennoch geriet er bald in die Kritik der SED, da die Akademie unter seiner Führung nicht politisch im Sinne der Partei arbeitete. „Die Akademie arbeitet auf ideologischem Gebiet noch nicht so, als habe es einen III. Parteitag der SED – wo wichtige kulturpolitische Hinweise gegeben wurden – noch eine Entschließung des ZK der SED gegen Formalismus in Kunst und Literatur gegeben."[2] Der Film „Das Beil von Wandsbek" durfte nicht mehr gezeigt werden. Wegen seiner Unterstützung der Ausstellung zu Ehren von Ernst Barlach, die Gustav Seitz organisierte, wurde er mehrfach offiziell gerügt. Walter Janka, der Geschäftsführer des Aufbau-Verlages, in dem auch die Werke von Arnold Zweig publiziert worden waren, wurde festgenommen, wogegen Arnold Zweig protestierte. Auf Drängen der Partei und zermürbt von diesen Auseinandersetzungen, legte er sein Amt als Präsident nieder, um für Johannes R. Becher den Platz zu räumen. Dennoch war er weiterhin kulturpolitisch tätig. Er gehörte 1956 zu den Gründungsmitgliedern der bibliophilen Pirckheimer Gesellschaft, die bis zu dessen Auflösung zum Kulturbund der DDR gehörte. 1957 wurde er Präsident des P.E.N. Clubs.

Das Bildnis, das Seitz von Arnold Zweig schuf, entstand in dem Jahr, in dem die Auseinandersetzung der kritischen Akademiemitglieder mit der kontrollierenden Partei ihren Höhepunkt erreicht hatte. Seitz hat zu dieser Zeit aus dem Kreis seiner gleichgesinnten Kollegen mehrere Porträts in freundschaftlicher Verbundenheit geschaffen. (Abb. 55) Der formal streng geschlossene Kopf wird belebt durch aufgelegte Tonpartikel. Die asymmetrisch angelegten Augen, das eine stärker verengt als das andere, scheinen auf das zu verweisen, was im Inneren der Persönlichkeit vorgeht, so wie Seitz es stets in seinen Porträts anstrebte.

In der Akademie der Künste, Berlin/Literaturarchiv Arnold Zweig, und im Kloster Unserer Lieben Frauen, Magdeburg,[3] werden Exemplare des Bildnisses aufbewahrt. *bh*

1 Siehe hierzu: „Die Regierung ruft die Künstler". Dokumente zur Gründung der "Deutschen Akademie der Künste" (DDR) 1945-1953, Akademie der Künste. Stiftung Archiv, ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, Berlin 1993
2 Ebenda S. 160 ff.: Zentralkomitee der SED. Analyse der Arbeit der Deutschen Akademie der Künste, Mitte Juni 1951
3 Inv.-Nr. Pl. 7

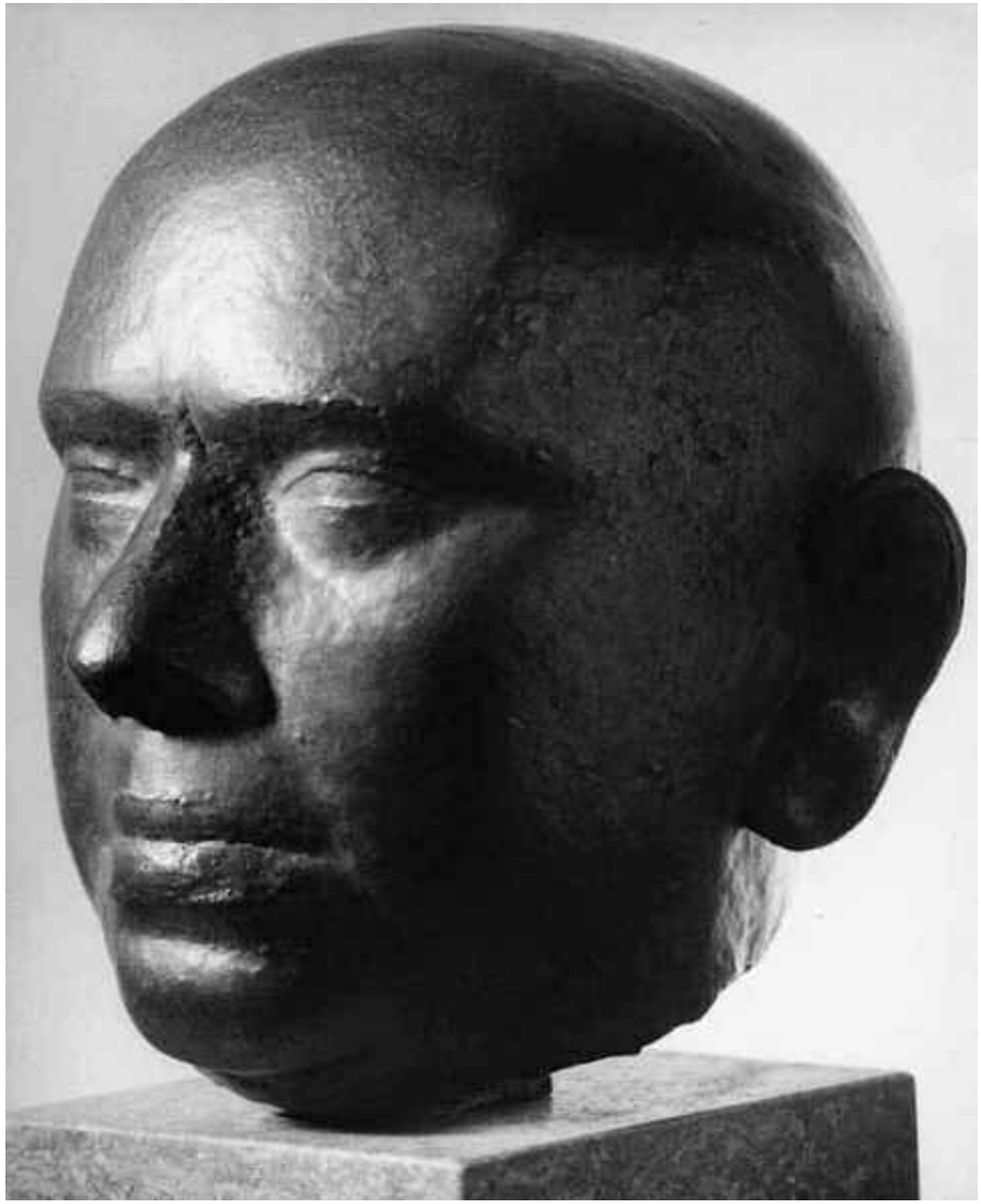
13 Hanns Eisler, 1952

Bronze 25,5 cm, unbezeichnet
G 328

Der österreichische Komponist jüdischer Herkunft Hanns Eisler (1898-1962) zählt neben Alban Berg und Anton Webern zu den prominentesten Schülern Arnold Schönbergs. Im Gegensatz zu seinem Lehrer wies er der Musik eine soziale und politische Funktion zu, um die Masse, nicht nur das Individuum, zu bewegen. Bereits 1928 lernte er den gleichaltrigen Bertolt Brecht (vgl. Nr. 24) kennen. Beide einte die Vorstellung, ihre Kunst politisch einzusetzen. Die Vertonung von Brechts „Ballade vom Soldaten", 1928, war der Beginn einer Zusammenarbeit, die auch während der Jahre, die Eisler innerhalb Europas und ab 1938 in Mexiko und den USA im Exil lebte, nicht unterbrochen wurde und bis zum Tode des Dichters 1956 währte. Als die amerikanischen Behörden unter dem Präsidenten Harry Truman einen scharfen antikommunistischen Feldzug einleiteten, wurde Eisler, der nicht Mitglied der kommunistischen Partei war, 1948 trotz der Solidaritätsbekundungen von Pablo Picasso (vgl. Nr. 14), Albert Einstein und Thomas Mann (vgl. Nr. 18) ausgewiesen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien ließ sich Eisler 1949 in Ost-Berlin nieder, um am Aufbau eines sozialistischen Deutschlands teilzunehmen. Vom Kulturministerium der DDR unter der Leitung von Johannes R. Becher wurden ihm, wie auch anderen der politischen Emigranten, Aufträge erteilt. Die neu gegründete DDR brauchte die geistige Elite, die Deutschland nach 1933 verlassen musste. 1949 wurde Eisler zur Goethe-Feier nach Warschau geladen. Becher überreichte dem Komponisten dort seinen Text „Auferstanden aus Ruinen", der, vertont von Eisler, zur Nationalhymne der DDR wurde. Beide wurden 1950 dafür mit dem Nationalpreis 1. Klasse geehrt. Die Uraufführung von Eislers Rhapsodie für großes Orchester fand anlässlich des 200. Geburtstages von Goethe in Weimar statt, wo Eisler Thomas Mann, den er in Pacific Palisades kennen gelernt hatte, wiedertraf. Hier begegneten sich auch die Wege von Gustav Seitz und Hanns Eisler. Der Komponist wurde im selben Jahr in den vorbereitenden Ausschuss der Deutschen Akademie der Künste berufen, die in der Nachfolge der 1696 gegründeten Preußischen Akademie der Künste wieder ins Leben gerufen werden sollte. Wie Gustav Seitz wurde er ordentliches Mitglied der Akademie, Eisler als Mitbegründer der Sektion Musik. Beide gehörten in den Kreis der Freunde um Bertolt Brecht, die stets versuchten über die Sektorengrenzen „hinwegzudenken" und zu arbeiten, eine Tatsache, die von der kontrollierenden Partei argwöhnisch beobachtet wurde.

Vor allem die Zusammenarbeit von Brecht und Eisler intensivierte sich in den folgenden Jahren. Zu einem scharfen Konflikt mit der Kulturpolitik der DDR kam es, als Eisler an seinem Faust-Libretto arbeitete. Die Anregung reichte bereits in die Jahre im kalifornischen Exil zurück, als Thomas Mann sein Manuskript „Doktor Faustus" unter anderen auch Eisler vorgetragen hatte. Eisler sandte dann auch den ersten Entwurf seines Libretto an Lion Feuchtwanger und Thomas Mann, die noch in Amerika weilten, und erhielt aufmunternde Zustimmung. „Hübsch provokant ist ja das Ganze […]", schrieb Thomas Mann zurück.[1] Als das Werk im Aufbau-Verlag herauskam, hatte die Formalismus-Debatte bereits ihren Höhepunkt erreicht: 1951 war der Formalismus-Beschluss des Zentralkomitees veröffentlicht worden. In

Abb. 32



der Folge wurde die Oper von Bertolt Brecht und Paul Dessau „Das Verhör des Lukullus“ abgesetzt, Ernst Busch erhielt Auftrittsverbot für seine Korea-Lieder, und Gustav Seitz geriet in heftige Schwierigkeiten wegen seines Einsatzes für eine Ernst Barlach-Ausstellung. In dieser Situation schlossen sich die Intellektuellen im Umkreis der Akademie stärker zusammen, vor allem Bertolt Brecht und Arnold Zweig schlugen sich auf die Seite Eislers. Während der regelmäßigen privaten Treffen der kritisch gesinnten Mitglieder der Akademie ist vermutlich auch die Zeichnung entstanden, die Gustav Seitz von Eisler am Klavier anfertigte. (Abb. 32)
Nach den Ereignissen des 17. Juni unterbreiteten die Akademiemitglieder Vorschläge zur Veränderung der kulturpolitischen Situation, maßgeblich von Eisler und Brecht formuliert, aber von den Vertrauten ihrer Umgebung mitgetragen. Als diese rigoros abgelehnt wurden, schrieb Brecht in seinem Sommerhaus die Buckower Elegien[2], dazu gehört das Gedicht „Die Lösung“, dessen Schlusszeilen lauten:
„[…] Wäre es da/Nicht doch einfacher, Die Regierung/Löste das Volk auf und/Wählte ein anderes?“
Für Gustav Seitz haben diese Ereignisse wesentlich zu seiner allmählichen Lösung von der DDR und damit aus Berlin beigetragen.
Der Porträtauftrag, den Hanns Eisler selbst an Gustav Seitz gab, fällt in die Zeit, da der Kreis um Brecht heftig von offizieller Seite umstritten war. Seitz fertigte zwei Versionen an, da der runde Kopf des Musikers seinem Formverständnis entgegenkam. Die erste Fassung[3] (Abb. 33) zeigt eine Oberfläche, die durch aufgetragene Tonpartikel, Schrunden und Kratzer unruhig wirkt. Die zweite ist dagegen geglättet und betont die runde, geschlossene Form des Kopfes. *bh*

Abb. 33

[1] Thomas Mann, Briefwechsel über „Faustus“, in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964, S. 247
[2] In: Bertolt Brecht, Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1988, S. 305-315
[3] Grohn 1980, Nr. 327, Bronze 26,5 cm, unbezeichnet

14 Pablo Picasso, 1952

Gips 35 cm, bez. unter dem linken Ohr: Picasso/von Seitz/52
G 332

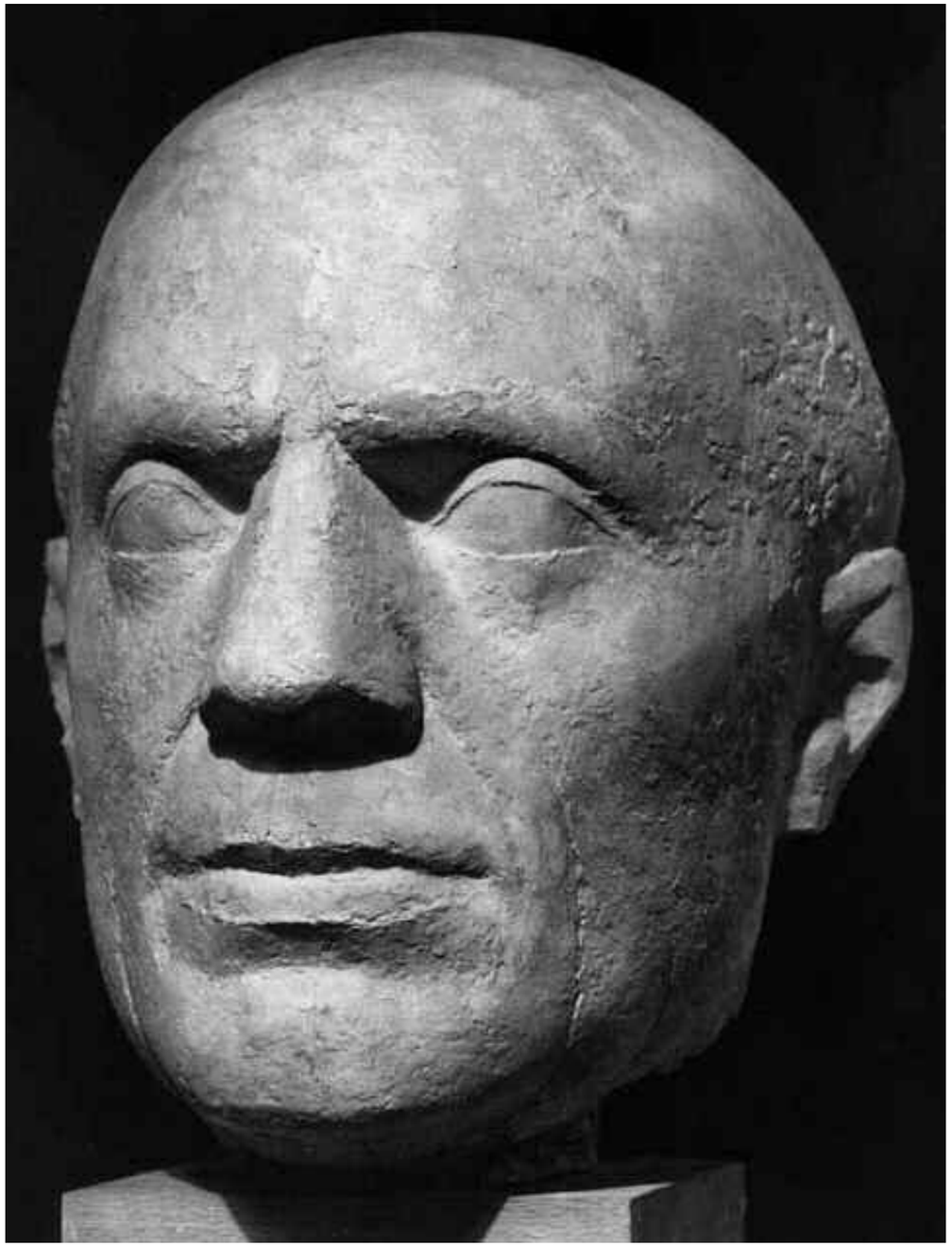
Gustav Seitz lernte Pablo Picasso (1881-1973) persönlich kennen, als er 1952 nach Paris reiste. Bereits im Jahr 1949 hatte er indirekt Kontakt mit dem berühmten Künstler. Er unterschrieb gemeinsam mit den Malern Heinrich Ehmsen und Karl Hofer, Kollegen der Hochschule Berlin Charlottenburg, einen Aufruf zum kommunistischen Friedenskongress in Paris „Künstler für den Frieden". Zu den Initiatoren gehörten Pablo Picasso und Louis Aragon. Das Plakat des Kongresses zeigte Picassos berühmte Lithographie mit der Taube. Gustav Seitz' Tuschezeichnung „Frau mit Vogel" von 1951 ist vermutlich von dieser Arbeit inspiriert.[1] Über Seitz fegte ein Sturm der Entrüstung hinweg. Die West-Berliner Presse und die West-Berliner Behörden

Abb. 34

ereiferten sich. Unterstützung erhielt er aus den Reihen der Studenten der Hochschule und der Künstler: Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff, Renée Sintenis, Max Pechstein stellten sich auf seine Seite. Noch Jahre später, als Seitz sich in Hamburg bewarb, wurde ihm diese Unterschrift zum Vorwurf gemacht.[2]

1952 reiste Seitz nach Frankreich und besuchte dort mehrere Künstler, Jean Picart le Doux, Marc Saint-Saëns, Marcel Gimond und vor allem Pablo Picasso, der den Deutschen gern empfing. Am 19. April traf Seitz in der Rue des Grands Augustins ein. Im „Tagebuch einer Frankreichreise" hat Seitz seine Eindrücke festgehalten: „ […] Aus der dritten Tür kam mir Pablo Picasso entgegen. Er wirkte ganz anders als auf den Fotos, und das fand ich besonders angenehm. Er ist sehr klein, einen Kopf kleiner als ich. […] Auffallend war sein lässiger Anzug. Wie die merkwürdige, ziemlich schäbige Mütze, so hätte auch die Jacke, die ihm viel zu groß war, ausgeliehen sein können. Die Hose hing schlottrig herunter, so dass er öfters darauf herumtrampelte. Ich äußerte meinen Wunsch, P.'s neue Arbeiten zu sehen. Er war sofort dabei und öffnete mir sein großes Atelier, in dem ich seine frühen und neuesten Arbeiten in buntem Verein beieinander fand. […] Beim Erklären und beim Unterhalten kam der ganze Picasso heraus, seine ungeheure Lebendigkeit, sein ganzes jugendliches Temperament. Man hat das Gefühl, dass er immer auf der Lauer ist, jeden neuen Eindruck festhalten möchte und zwar sofort. […] Während er sich mit André (A. Giacchetti begleitete Seitz als Übersetzer; Anm. bh) über die lateinische und griechische Sprache unterhielt, beobachtete ich ihn und skizzierte. Ich wollte mir den herrlichen Kopf gut einprägen. Vielleicht kann ich mal ein Porträt machen."[3]

Die Tuschezeichnungen „Picasso in seinem Atelier" (Abb. 34, 35)[4] sind direkt vor Ort entstanden. Den Kopf des Künstlers schuf Seitz zurückgekehrt



1 Frenzel 1984, Abb. 79, S. 93
2 Siehe hierzu Grolle 2010, S. 10 ff.
3 Berlin 1986, S. 50 – Siehe auch: Frenzel 1984, S. 96 f. Der Brief an seine Frau vom 19. 4. 1952 ist in Auszügen im einleitenden Aufsatz zitiert.
4 Schüler 1992, Nrn. 4271 und 4272

nach Berlin. Das skurrile Äußere von Picasso, das den ersten oberflächlichen Eindruck prägte, ist hier der Ernsthaftigkeit des genialen Künstlers gewichen, der mit festem, „lauernden“ Blick sein Werk im Visier hat.

Abb. 35

Dieser Blick hat Seitz offensichtlich so fasziniert, dass er dem Guss mit Emailfarbe Augen aufmalte.[5] (Abb. 36) *bh*

[5] Grohn 1980, ebenfalls in Nr. 332, Bronze und weiße Emailfarbe 35 cm, bez. unter dem linken Ohr: Picasso/von Seitz/52

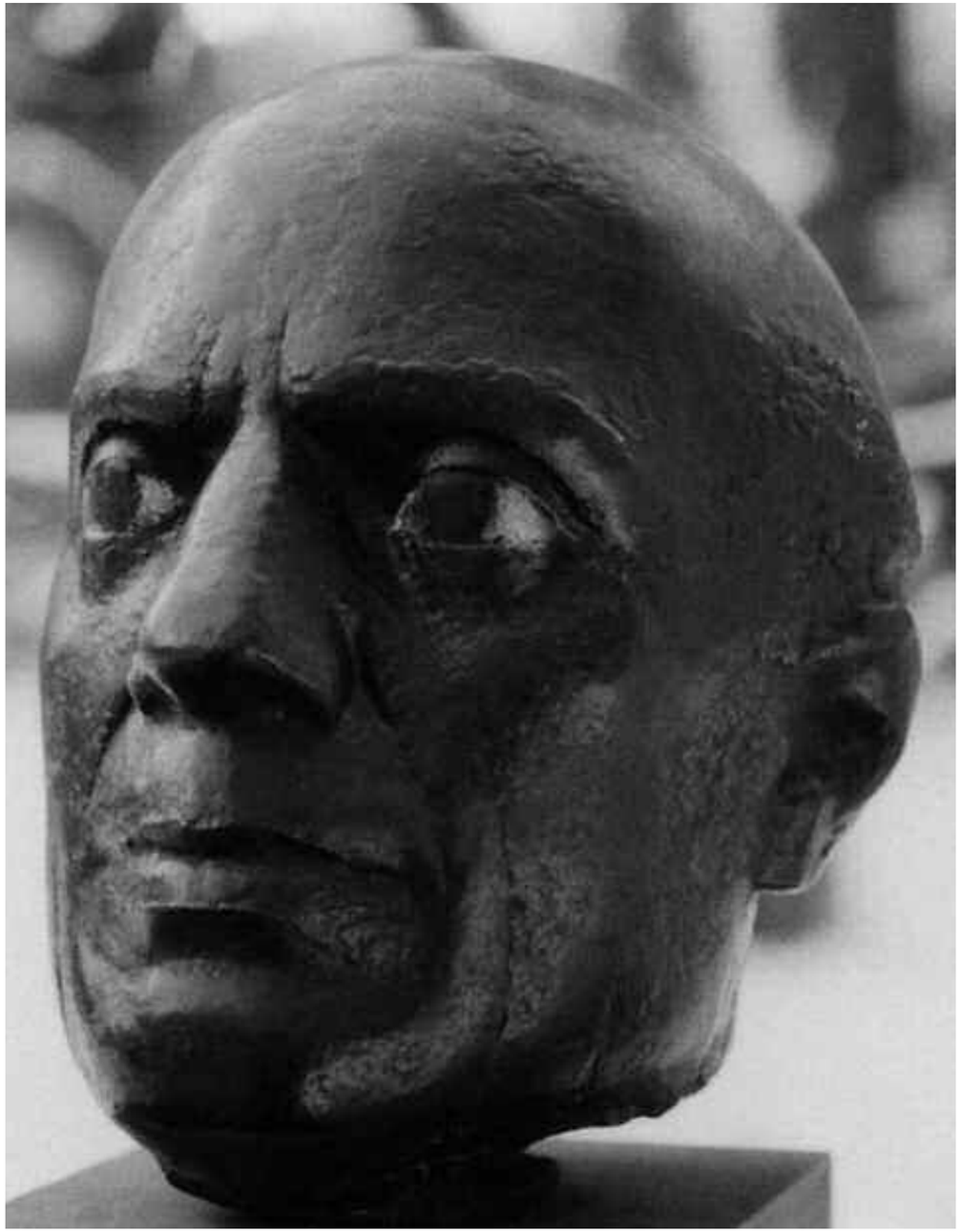
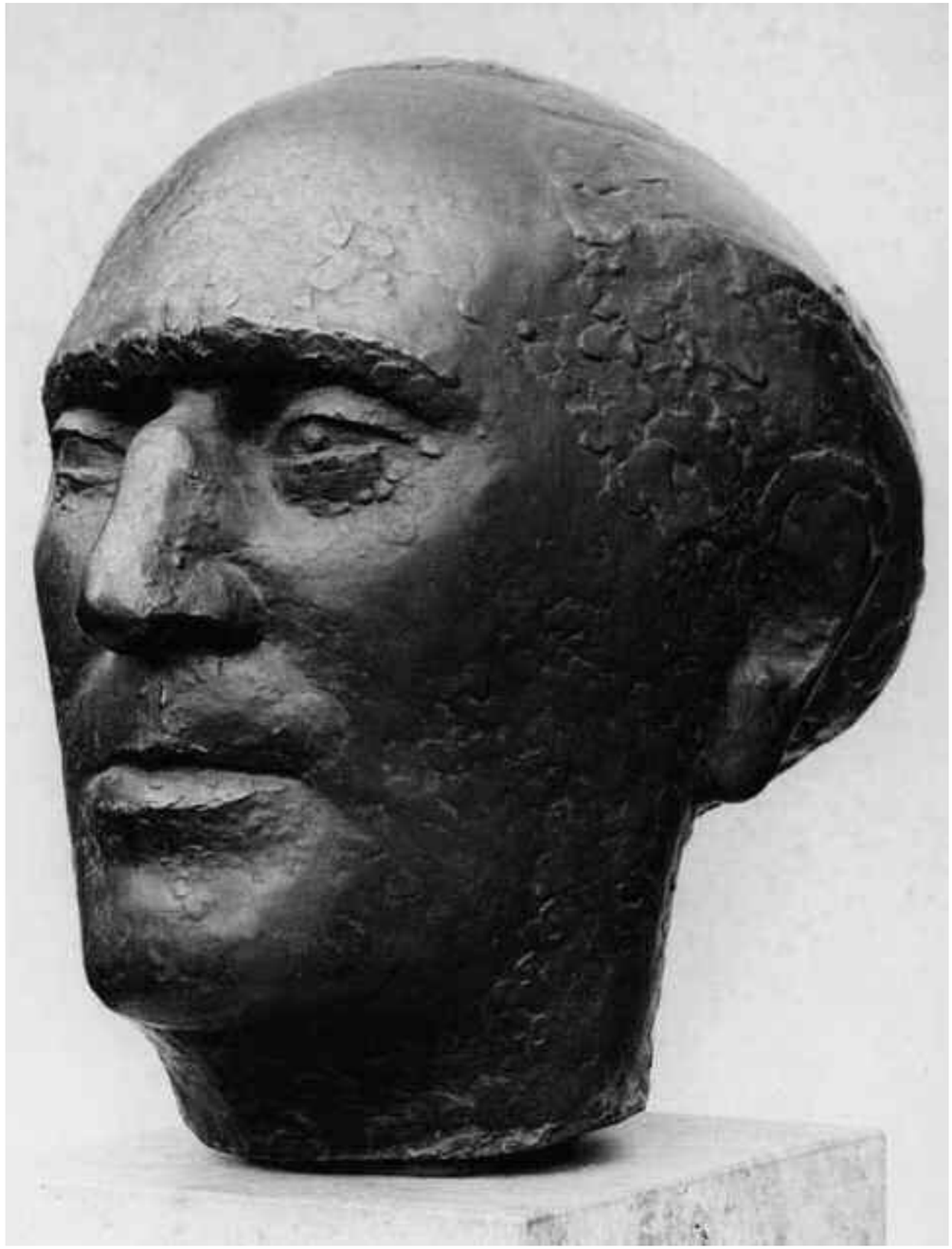


Abb. 36

15 Theodor Brugsch, 1953

Bronze 31 cm, unbezeichnet
G 335

Der Mediziner Theodor Brugsch (1878-1963), der nach einer zweijährigen Tätigkeit in Hamburg nach Berlin ging, um dort an der Charité zu arbeiten, wurde 1909 habilitiert und 1911 zum Professor ernannt. Während des Ersten Weltkrieges leistete er Kriegsdienst als Internist und kehrte 1919 an die Charité zurück. 1927 folgte er einem Ruf als Leiter der medizinischen Universitätsklinik nach Halle. Im Jahr 1932 wurde er Mitglied der Gelehrtenakademie Leopoldina. Weil er mit einer Jüdin verheiratet war, verlor er 1935 seinen Status als Hochschullehrer in Halle, obwohl er die Scheidung einreichte und gegen seine Überzeugung verschiedenen nationalsozialistischen Organisationen beitrat. Zehn Jahre lang unterhielt er daraufhin in Berlin eine Privatpraxis, da ihm der Zugang zu offiziellen Institutionen verboten war. Zwischenzeitlich geriet er in Verdacht, im Widerstand mitzuarbeiten, und wurde kurzfristig inhaftiert.
Nach Kriegsende konnte er an seine alte Wirkungsstätte als Ordinarius und Direktor der 1. Medizinischen Klinik der Berliner Charité zurückkehren.
In dieser Position hatte er erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der Hochschulmedizin und die Gesundheitspolitik der Sowjetisch Besetzten Zone. Ihm wurden in schneller Folge bedeutende Ämter und Aufgaben angetragen: Er war 1946 Gründungsmitglied des Clubs der Kulturschaffenden, ebenso der Sozialhilfe Groß-Berlin 1947, ab 1949 war er Vizepräsident der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung und von 1949 bis 1954 Abgeordneter der Volkskammer. Die DDR zeichnete ihn mehrfach aus: Er wurde als „Hervorragender Wissenschaftler der DDR“ geehrt und erhielt 1954 den Vaterländischen Verdienstorden und 1956 den Nationalpreis 2. Klasse. Anlässlich seines 100. Geburtstages gab die DDR eine Briefmarke zu seinen Ehren heraus.[1]
Theodor Brugsch hat, wohl aus Anlass seines 75. Geburtstages, Gustav Seitz selbst den Auftrag für sein Porträt erteilt. Der Bildhauer, für den ein Porträt auch eine formal-architektonische Aufgabe war, betonte den markanten Schädel des Arztes, indem er durch den hohen Hals einen auffälligen Kontrast zum Hinterkopf schuf.
Nach dem Tod des Mediziners, der auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof ruht, gab seine Witwe das Bildnis als Dauerleihgabe an die Charité. Ein weiterer Guss steht im Märkischen Museum, Berlin.[2] *bh*



[1] Zur Biographie des Arztes siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Theodor_Brugsch
[2] Inv.-Nr.VII 61/14y

16 Paul Dessau, 1953

Bronze 65 cm, unbezeichnet
G 336

Nachdem Paul Dessau (1894-1979) denunziert worden war, emigrierte der aus einer jüdischen Familie stammende und politisch links orientierte Musiker und Komponist 1933 nach Frankreich, wo er bis 1939 lebte. Hier entwickelte er sich mehr und mehr zu einem politisch denkenden und agierenden Künstler, der sich auch seiner jüdischen Wurzeln bewusst war. Zwischen 1934 und 1936 entstand das hebräisch sprachige Oratorium Haggadah schel Pessach nach einem Libretto von Max Brod, das erst 1962 in Jerusalem uraufgeführt wurde. Er verfasste Lieder, Kantaten und Lehrstücke für die Arbeitersängerbewegung und pflegte Kontakte zu Anhängern der kommunistischen Partei, der er 1936 beitrat. Sein Engagement für die Filmmusik beruhte auf dem Wunsch, auf diese Weise die musikalische Bildung der Massen zu fördern. Der spanische Bürgerkrieg intensivierte seine politisch-musikalische Arbeit. Er schrieb die Musik „Guernica“ und die antifaschistischen Spanienlieder „No pasaran“ und „Thälmannkolonne“. Für Bertolt Brecht (vgl. Nr. 24) entstand bereits 1938 die Musik für dessen Schauspiel „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. Acht Szenen dieser „Montage“, wie Brecht es nannte, wurden 1938 in Paris uraufgeführt.

Die Kriegsjahre und die frühe Nachkriegszeit verbrachte Dessau im Exil in den USA. Hier intensivierte sich die Zusammenarbeit mit dem ebenfalls in den USA lebenden Bertolt Brecht. Als Dessau 1943 auf dessen Anregung hin nach Los Angeles zog, lebte er in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Exilanten, die für seine Arbeit von großer Bedeutung waren: Brecht, Hanns Eisler, Arnold Schönberg und Otto Klemperer, unter dessen Leitung er vier Jahre, von 1919 bis 1923, an der Kölner Oper als Erster Kapellmeister gearbeitet hatte. Nach seiner Rückkehr in die Heimat entschied sich Dessau für die Sowjetisch Besetzte Zone, um wie andere der Heimkehrer am Aufbau eines sozialistischen demokratischen Staates teilzunehmen. Diese Intention einte ihn auch nach seiner Berufung an die Deutsche Akademie der Künste im Jahr 1952[1] mit den Kollegen, darunter wieder Bertolt Brecht und Hanns Eisler (vgl. Nr.13) sowie Herbert Ihering (vgl. Nr.19), Arnold Zweig (vgl. Nr.12) und Gustav Seitz. Von 1957 bis 1962 war Dessau Vizepräsident der Akademie. Zu dem Ehepaar Seitz pflegte er freundschaftliche Kontakte.

Vor allem die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht trug reiche Früchte: Am 11. 1. 1949 hatte »Mutter Courage und ihre Kinder« mit Dessaus Musik im Deutschen Theater Premiere. Für das Berliner Ensemble unter Brechts Leitung schrieb er u.a. die Bühnenmusik für „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, „Mann ist Mann“, „Urfaust“, „Don Juan“, „Der kaukasische Kreidekreis“. Nach Brechts Tod 1956, der alle Kollegen der Akademie tief erschütterte, komponierte Dessau für ihn das Orchesterwerk „In memoriam“. Die Zeichnung des Brecht-Kopfes, den Gustav Seitz 1968 auf eine Notenschrift von Paul Dessau setzte, zeigt, wie sehr Brecht und Dessau für das Publikum miteinander verbunden waren (Abb. 41).[2]

Paul Dessau zählte „zu den führenden Köpfen der neuen sozialistischen Musikkultur“, wie es im 1965 erschienenen Konzertbuch des VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig,[3] heißt. Er war der „Vorzeigekünstler“ der DDR. Er vertonte zahlreiche Lieder unter anderen für Johannes R. Becher, Walter Ulbricht, Volker Braun, Karl Mickel, Georg Maurer, Erich Fried, Erich Honecker, Heiner Müller, Pablo Neruda. Dennoch geriet auch er in Konflikt mit der Partei. So durfte die Oper mit Brechts Text und seiner Musik „Das Verhör des Lukullus“ erst nach Änderungen uraufgeführt werden – eine Tatsache, die zu heftigen kulturpolitischen Debatten um die Formalismus-Frage führte.

Seitz setzt den Kopf mit dem für Dessau charakteristischen leichten Schmunzeln auf eine hohe Büste, die den Komponisten im Mao-Hemd zeigt. Trotz dieser verhalten anekdotischen Details wirkt das Bildnis streng in der Form gebunden. Nur sehr selten hat der Bildhauer die Porträts als Büsten gestaltet. *bh*

[1] Siehe hierzu: „Die Regierung ruft die Künstler“. Dokumente zur Gründung der "Deutschen Akademie der Künste" (DDR) 1945-1953, Akademie der Künste. Stiftung Archiv, ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, Berlin 1993; darin: Bericht von Rudolf Engel, 27. September 1952, S. 219

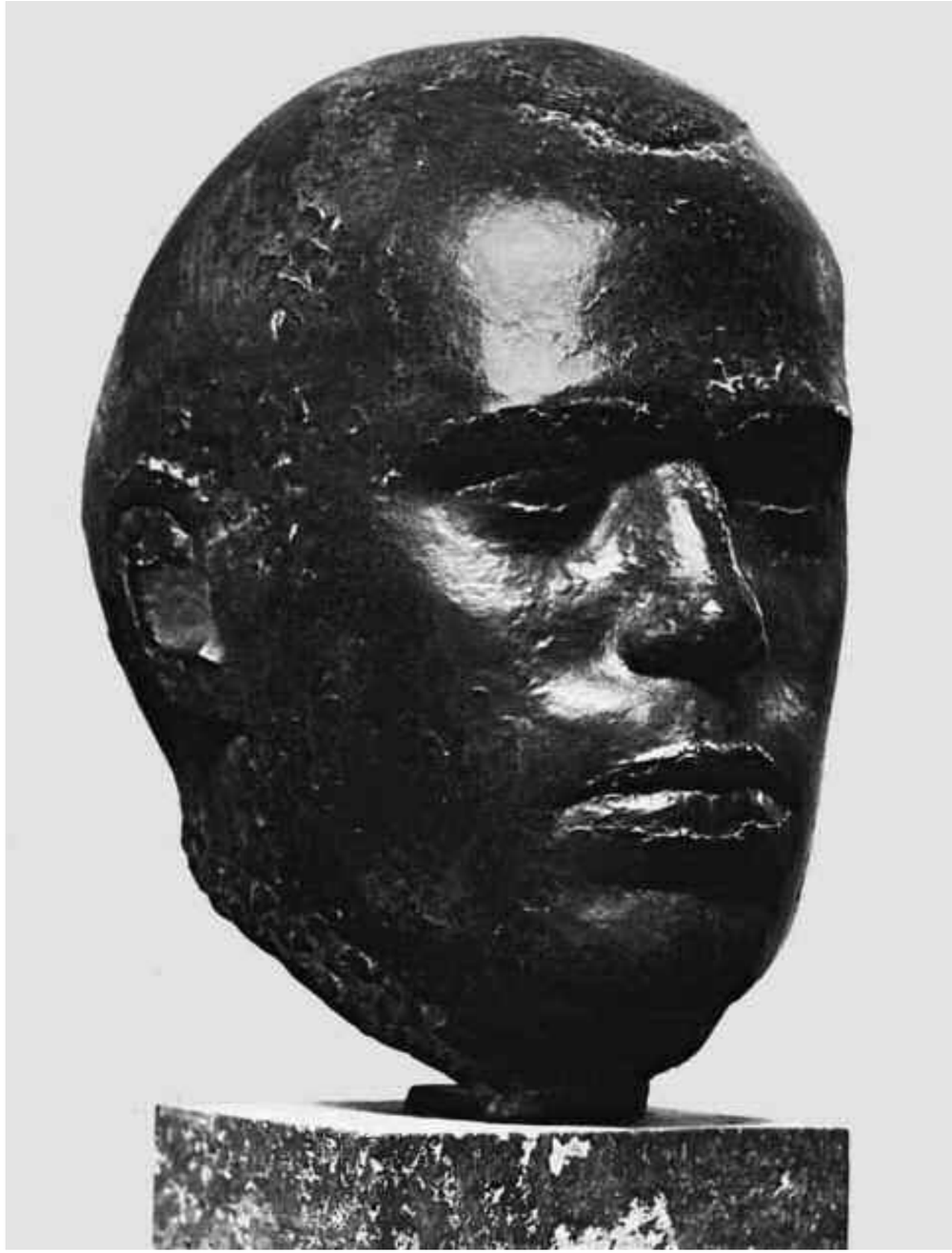
[2] Schüler 1992, Nr. 4122

[3] Konzertbuch, Bd. II Orchestermusik, hrsg. von Karl Schönewolf, Leipzig 1965, S. 366

17 Selbstbildnis, 1953

Bronze 30 cm, bez. unter dem linken Ohr: Seitz 53
G 337

Das Selbstbildnis eines Bildhauers ist immer etwas Besonderes. Denn das einfache Spiegelbild entzieht sich weitgehend der Rundumsicht zum Erfassen der dreidimensionalen Form. Obwohl die Künstler vermutlich immer schon auch ein Bild von sich selbst geschaffen haben, bleibt das Selbstporträt als eigenständige plastische Form eine Ausnahme. Nach einer langen Geschichte des sogenannten "verdeckten" Selbstbildnisses haben erst die Bildhauer der Aufklärung und des Klassizismus die eigene Porträtbüste bzw. den eigenen Porträtkopf als autonomes Kunstwerk vorgestellt. Die individuellen physiognomischen Besonderheiten und die Selbstwahrnehmung des Künstlers wurden damit auch in der Skulptur bildfähig.
Die Werke von Johann Heinrich Dannecker (Selbst, 1797), Christian Daniel Rauch (Selbst, 1828) und August Kiss (Selbst, um 1863?) können deshalb für Gustav Seitz als neuzeitliche Wurzeln seiner Kunst auch in dieser Hinsicht gelten. Dennoch ist das Selbstbildnis als plastisches Bildwerk erst im 20. Jahrhundert ein gleichberechtigtes Thema der Bildhauer. Die Selbstdarstellungen von Renée Sintenis (1923), Ernesto di Fiori (1923), Georg Kolbe (1925 und 1934), Käthe Kollwitz (1926), Richard Scheibe (1931) oder Hermann Blumenthal (1935) konnte Gustav Seitz schon als Student in Berlin erleben. Wie sehr der Blick auf die eigene Person die Künstler der Zeit bewegte, zeigt ein 1928 geschaffenes Gemälde von Julius Bissier, das einen „Bildhauer mit Selbstporträt" vorstellt. Und das von Emy Roeder 1958 modellierte Selbstbildnis kann darauf hinweisen, dass Seitz in seinem Kollegen- und Freundeskreis mit dem Selbstbildnis eine immer noch aktuelle Aufgabe behandelte.
Der ruhige Gesichtsausdruck, mit dem sich Gustav Seitz in seinem 47. Lebensjahr darstellt, lässt ein in sich ruhendes Selbstbewusstsein und seine Sicherheit als erfolgreicher Bildhauer und Hochschullehrer erkennen. Sein Antlitz spiegelt anscheinend nichts von der in dieser Zeit vehement geführten Formalismus-Realismus-Debatte und auch keine emotionale Spur der politischen Ereignisse dieser Jahre. *bs*



18 Thomas Mann, 1955

Bronze 39 cm, bez. links hinten am Hals: Seitz
G 341

„Die Regierung ruft die Künstler."[1] Dieser 1950 zur Gründung der Deutschen Akademie der Künste ausgerufene Slogan sollte lange nachhallen. Vor diesem Hintergrund wurde das Porträt von Thomas Mann im offiziellen Auftrag der einschlägigen Regierungsstellen der DDR und der allmächtigen Partei bestellt und ausgeführt. Es könnte deshalb durchaus als „Staatsporträt" bezeichnet werden. Obwohl dieser Begriff auf eine bestimmte Bildform festgelegt ist, nämlich auf ein Personenporträt als Verkörperung des jeweiligen Staates und oft versehen mit allgemeinverständlichen Attributen als Zeichen der Herrschaft, gibt es doch gewisse Parallelen, zwar nicht bei der Ikonographie, aber in der Herrschaftsstellung der Auftraggeber. In diesem Sinne steht der Porträtkopf, der einen weltbekannten Bürger, nicht aber das Staatsoberhaupt zeigt, einzigartig da.

Der aus seinem Exil in den USA nach Europa zurückgekehrte und nun in Kilchberg am Zürichsee lebende Schriftsteller und Nobelpreisträger sollte zu seinem 80. Geburtstag auch von der DDR geehrt werden. Dabei hoffte man, ihn zur Rückkehr nach Deutschland bewegen zu können und ihm die DDR, wie seinem Bruder Heinrich, als Land der antifaschistischen Remigranten schmackhaft zu machen. Immerhin wurden für den prominenten Jubilar im Jahre 1955 die „Gesammelten Werke" in zwölf Bänden nicht in der Bundesrepublik Deutschland bei Suhrkamp, Fischer oder Rowohlt herausgebracht, sondern in Ost-Berlin in dem seit zehn Jahren bestehenden und inzwischen ebenfalls renommierten Aufbau Verlag.

„Bereits am 2. März 1954 hatte Cheflektor Walter Janka vermutlich in der Hoffnung auf Unterstützung des Vorhabens von Seiten der Familie - seiner Züricher Konfidentin Erika Mann folgende Mitteilung gemacht: »Unser Freund Johannes[2] schlug vor, daß Professor Seitz eine Büste von Ihrem Vater anfertigt. Seitz würde bemüht sein, die Büste noch bis zum diesjährigen Geburtstag fertig zu machen.«"[3] Am 30. Juli 1954 schrieb Janka an den Minister:

„Sehr geehrter Herr Minister Dr. Becher! Prof. Thomas Mann hat mit Datum vom 5. 7. 54 mitgeteilt, dass er ab 20. Oktober d. J. Herrn Prof. Seitz für die Vorarbeiten an der Büste zur Verfügung steht. Prof. Seitz sprach kürzlich davon, dass er selbstverständlich gern die Reise antreten würde, aber leider noch immer nicht den offiziellen Auftrag des Ministeriums für Kultur erhalten habe. Ich würde es für richtig halten, wenn Sie die zuständige Abteilung des Ministeriums beauftragen, nun alle Formalitäten auch in Bezug auf die Reisekosten in Ordnung zu bringen."[4] Die Hauptabteilung Bildende Kunst der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten berichtet dann endlich an das Sekretariat des Ministers den Abschluss eines Werkvertrages mit Gustav Seitz.

Vom 11. bis zum 15. Oktober ist der Bildhauer in Kilchberg bei Thomas Mann, der in seinem Tagebuch kurz den ersten Besuch festhält: „Nach Tische bis 4 Uhr Prof. Seitz, der im Wohnzimmer überlebensgroße Büste zu formen begann, im Auftrage Ost-Berlins."[5] Erfreulicherweise hat Gustav Seitz ein Reisetagebuch geführt, das zusammen mit den Tagesnotizen von Thomas Mann die Begegnung dieser beiden Künstler stimmungsvoll veranschaulicht. Im vorangestellten, einleitenden Aufsatz ist der Arbeitsaufenthalt von Seitz bei dem etwas über zwanzig Jahre älteren Schriftsteller breiter dargestellt.[6] (Abb. 4)

Am Sonntag, den 17. 10. z. B. vermerkt der Schriftsteller in seinem Tagebuch: „Nachdenken über die Aufstellung meiner Büste in Stein auf einem städtischen Platz in Deutschland. Dauer in Sonne,

---

1 Titel der Rede von Otto Grotewohl am 24. März 1950, in: „Die Regierung ruft die Künstler". Dokumente zur Gründung der „Deutschen Akademie der Künste" (DDR), ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, Berlin 1993, S. 125

2 Johannes R. Becher (1891-1958) Schriftsteller (u. a. Verfasser der Nationalhymne der DDR), erster Präsident des Kulturbundes der DDR und seit Januar 1954 Minister für Kultur

3 Ausst. Kat. „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen", Berlin, Akademie der Künste 1996, S. 606

4 Bundesarchiv: SAPMO-BArch, DR1/581

5 Thomas Mann Tagebücher 1953-55, herausgegeben von Inge Jens, Frankfurt/M 1955², S. 284

6 Abb. aus dem Tagebuch von Gustav Seitz, Blatt 17; vgl. den einleitenden Aufsatz von Brigitte Heise, S. 1 f.; zuvor (zusammen mit Gerhard Gerkens) in: Lübeck 1994 sowie in: Lübeck 2006, S. 27 ff. Vgl. zusammenfassend: Dirk Heißerer, Die Thomas-Mann-Büste von Gustav Seitz in der Universitätsbibliothek Augsburg, München 2006

Regen und Schnee. Eigentümlich beruhigend über den Tod und die Existenz festigend. Tod, wo ist dein Stachel.“[7] Dementsprechend teilt er seinem Enkel Frido am 19. Oktober mit, dass ein Bildhauer-Professor aus Berlin dagewesen sei, dem er für eine Büste sitzen musste: „Sie ist recht ähnlich geworden, und er will sie nicht nur in Bronze, sondern auch in Stein ausführen, denn sie soll in Deutschland, natürlich in Ostdeutschland, auf einem öffentlichen Platz aufgestellt werden, und da stehe ich dann bei jedem Wetter, blank vom Regen und heiß von der Sonne, und im Winter habe ich ein Schneemützchen auf dem Kopf.“[8] Arnold Zweig in Berlin teilt er am 2. November 1954 mit: „Ich glaube, dass Seitz seine Sache ausgezeichnet gemacht hat. Meine Frau stimmt mit mir darin überein, dass die etwas überlebensgrosse Büste sehr ähnlich ist und dabei wirklich etwas von monumentaler ›Verewigung‹ hat.“[9] (Abb. 3, 38)

Zum 80. Geburtstag sind sämtliche Vorbereitungen für die angestrebte Präsentation abgeschlossen und die Geschenke der DDR werden feierlich überbracht. Walter Janka berichtet mit Genugtuung an Minister Becher am 11. 6. 1955: „Verabredungsgemäß sind wir (Seitz, Hermlin und ich) schon eine halbe Stunde früher gekommen als die anderen, so dass wir Gelegenheit hatten, unsere Geschenke und Glückwünsche ohne die übliche Hast zu überbringen.“[10]

Heute ist diese Büste, die man in Kilchberg stets in Ehren hielt, im Conrad Ferdinand Meyer Haus, dem Ortsmuseum, der Öffentlichkeit in einem kleinen Mann-Erinnerungs-Raum zugänglich. Der Wunsch nach einer Aufstellung auf einem öffentlichen Platz hat sich jedoch nicht so bald erfüllt. Erst bei der Gestaltung der Freundschaftsinsel in Potsdam wurde (in den nicht nur in der DDR berühmten Pflanzenkompositionen von Karl Förster) zusammen mit einer repräsentativen Auswahl anderer plastischer Bildwerke auch der Porträtkopf Thomas Manns aufgestellt.[11] Zu guter Letzt, im Jahre 2008, platzierte die Ernst Freiberger Stiftung Berlin das Thomas Mann Porträt auf hohem Sockel denkmalartig innerhalb einer „Straße der Erinnerung“ im sogenannten Spreebogen[12] und präsentiert ihn in einer Abfolge weiterer bedeutender Persönlichkeiten als einen der „Helden ohne Degen“, nun also Wind und Wetter, Sonne und Schnee ausgesetzt (Abb. 37). *bs*

Abb. 37

[7] Wie Anm. 5, S. 285
[8] Ebenda, S. 685. Anders als das Porträt seines Bruders Heinrich wurde das Porträt von Thomas Mann nie in Stein ausgeführt.
[9] Ebenda
[10] Ebenda S. 778
[11] Gartendenkmalpflegerische Analyse und Konzeption zur Bundesgartenschau 2001 in Potsdam, Dezember 1996, bearbeitet von Bettina Bergande, mit dem Anhang: Ausstellungsverzeichnis der Ausstellung „Plastik im Freien“, 1966 (Hinweis von Michael Kasiske, Berlin)
[12] Berlin, zwischen Alt-Moabit 98/99 und Kirchstr. 13 auf der Uferpromenade an der Spree

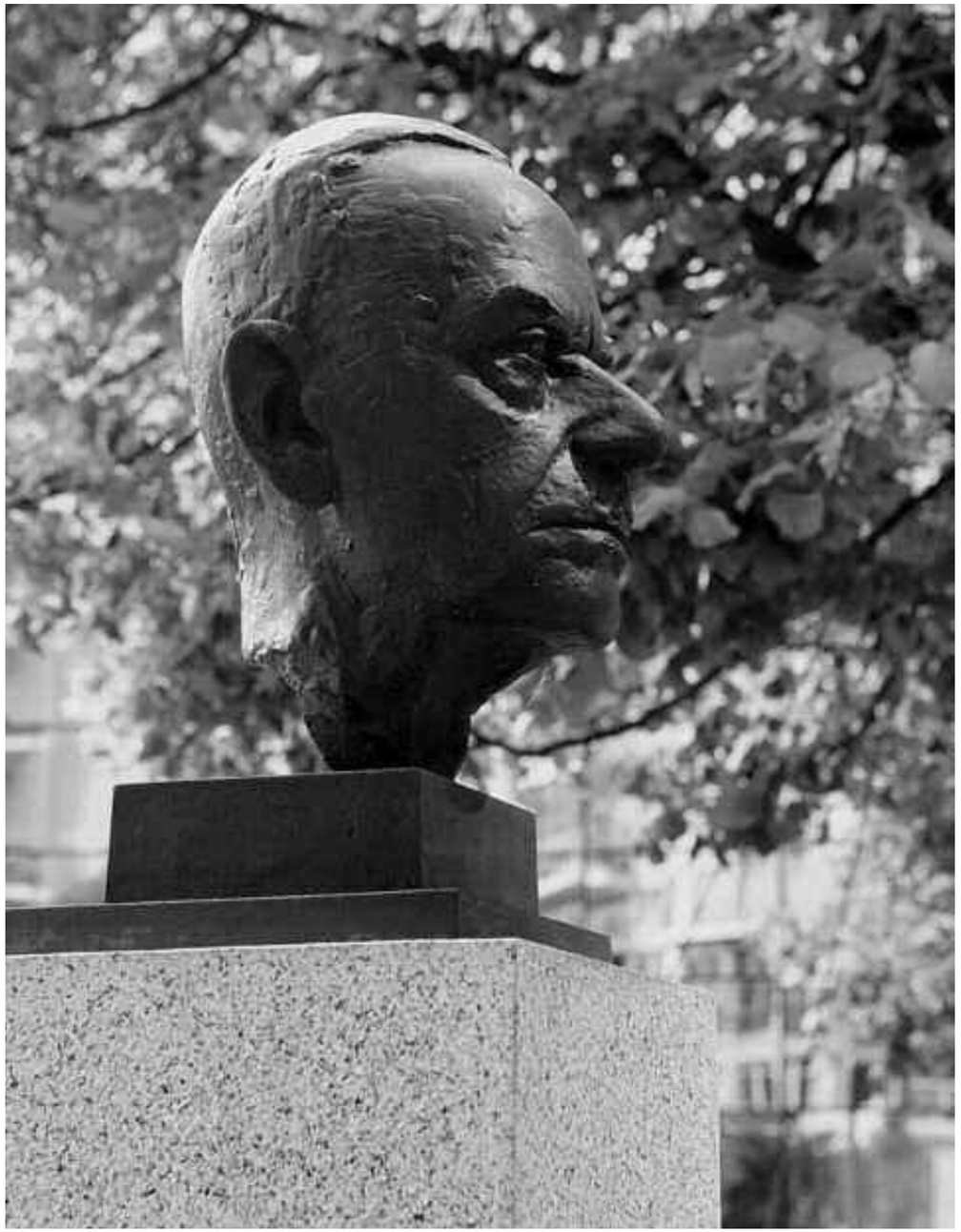


Abb. 38

19 Herbert Ihering, 1955

Bronze 30 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz G 342

Um die Mitte der Fünfzigerjahre porträtierte Gustav Seitz mehrere Mitglieder der intellektuellen Szene in Ost-Berlin, die immer wieder in Konflikt mit der SED gerieten. Zu ihnen gehörte auch der Theaterkritiker, Journalist und Dramaturg Herbert Ihering (1888-1977). Iherings Lebenslauf und seine Aktivitäten umspannen die Wilhelminische Ära, die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus und die beiden politischen Systeme der Nachkriegszeit. Er versuchte sich der jeweiligen Situation so weit zu fügen, wie es seine Arbeit, die ganz dem Theater verpflichtet war, erforderte. Diese Haltung hat ihm trotz großer Verdienste auch Kritik eingetragen. Klaus Mann karikierte ihn in seinem Roman „Mephisto" 1936 als den opportunistischen Dr. Ihrig.

Zur Zeit der Weimarer Republik war Ihering neben seinem Gegenspieler Alfred Kerr einer der einflussreichsten Kritiker. Er trug wesentlich zur Förderung und Etablierung von Bertolt Brecht auf dem Theater bei. Während der Zeit des Nationalsozialismus publizierte er Biographien von Schauspielern und arbeitete für linientreue Filmgesellschaften, eine Tätigkeit, die ihm in den Nachkriegsjahren sehr schadete. Als er nach 1945 die Leitung des Deutschen Theaters in Ost-Berlin übernahm, flammte von westlicher Seite erneut die Empörung auf. Gemeinsam mit Bertolt Brecht (vgl. Nr. 24), Arnold Zweig (vgl. Nr. 12), Hanns Eisler (vgl. Nr. 13), die ebenfalls in diesen Jahren von Seitz porträtiert wurden, gehörte er zu den parteilosen Gründungsmitgliedern der Deutschen Akademie der Künste, die eine kulturelle Brücke in den Westen schlagen wollten. Wie Gustav Seitz war er unter denjenigen, die sich 1952 gegen die Gründung einer Akademie der Künste in West-Berlin wandten, da sie eine weitere Teilung auf kulturellem Gebiet befürchteten.[1] Nach den Ereignissen des 17. Juni 1953 nahm Ihering wie auch Gustav Seitz an den Treffen im Hause Brecht teil, um die scheinbare Lockerung durch den „Neuen Kurs" der Partei sinnvoll zu nutzen. Damit geriet Ihering wie seine Kollegen ins Visier des Zentralkomitees der SED, zumal er weiterhin sein Haus im West-Berliner Bezirk Zehlendorf bewohnte.

Trotz des wechselvollen Lebenslaufes von Herbert Ihering, der sich dem Verlauf der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts anpasste, wurde er nach 1960 von östlicher wie westlicher Seite mit zahlreichen Ehrungen bedacht. Das Porträt wird im Märkischen Museum der Stiftung Stadtmuseum Berlin verwahrt.[2] *bh*

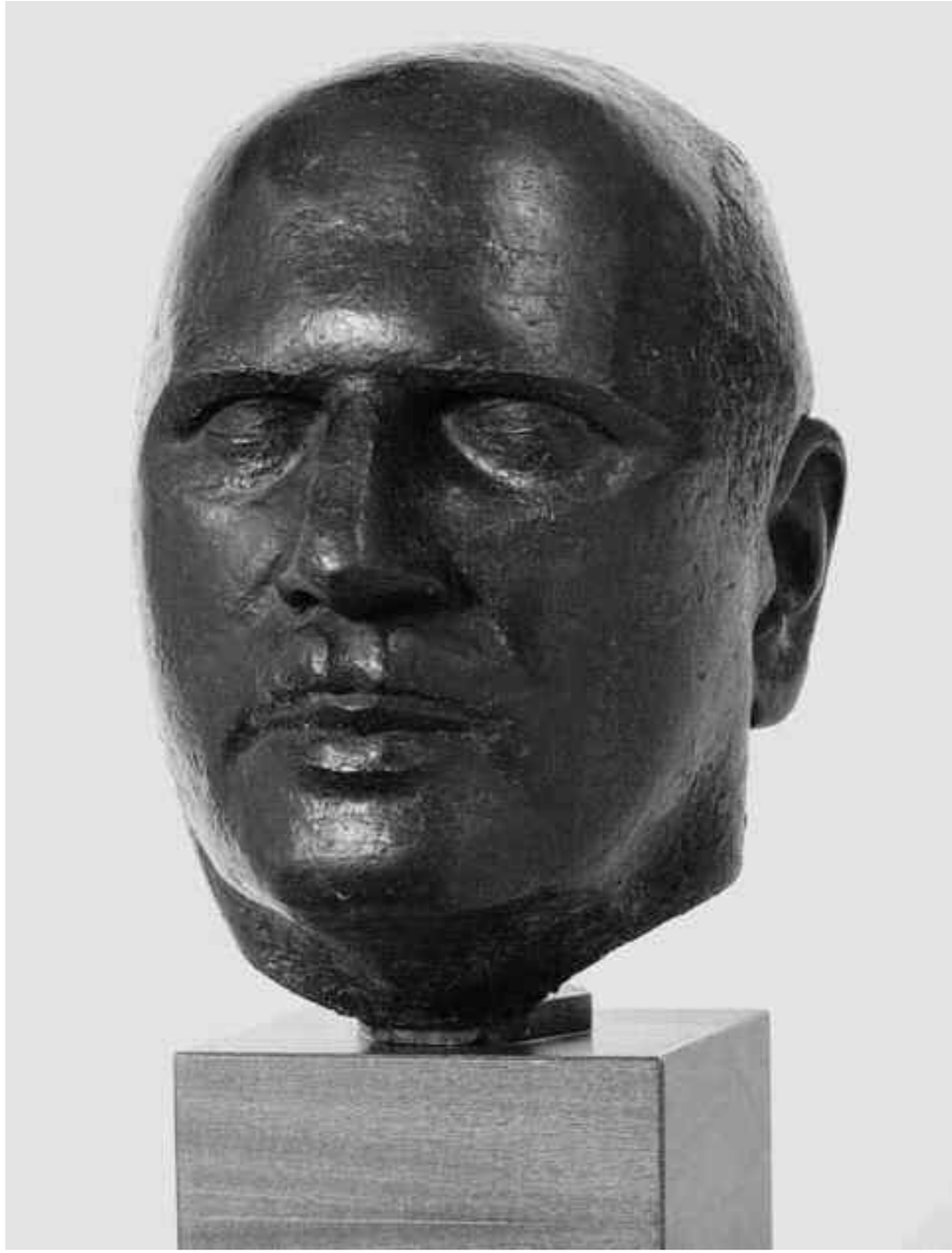
[1] Siehe hierzu: „Die Regierung ruft die Künstler". Dokumente zur Gründung der "Deutschen Akademie der Künste" (DDR) 1945-1953, Akademie der Künste. Stiftung Archiv, ausgewählt und kommentiert von Petra Uhlmann und Sabine Wolf, Berlin 1993; darin Dokument 91: Brief der Mitglieder der Deutschen Akademie der Künste an den Senat von Berlin, 18. März 1952, S. 201

[2] Inv.-Nr. SKU 73/8

20 Ernst Niekisch, 1955

Bronze 27 cm, bez. hinter dem linken Ohr: Seitz G 345

Das Bronzebildnis des Politikers Ernst Niekisch (1889-1967) ist ein „Denkmal“ für den Widerstand gegen Hitler. Es wurde von Joseph E. Drexel (1896-1976), dem Freund und Mitkämpfer, aus persönlichen und politisch sehr besonderen Gründen in Auftrag gegeben.
Joseph Drexel war nach dem Zweiten Weltkrieg der Begründer der Nürnberger Nachrichten und anderer Zeitungen. Als junger Mann trat er 1923, im Jahr seiner Promotion und seiner Heirat, in den Bund Oberland ein, wo er den ehemaligen Volksschullehrer und Vorsitzenden des bayerischen Zentralrats der Arbeiter- und Soldatenräte Ernst Niekisch kennen lernte. Niekisch, seit 1917 Mitglied der SPD, seit 1919 der USPD, galt als einer der Köpfe des Nationalbolschewismus. Er war in der politischen Verbandsarbeit tätig und Abgeordneter im Bayerischen Landtag. Schon früh trat er öffentlich gegen Hitler auf.
Aus weit gehender politischer Übereinstimmung entstand eine Freundschaft, die zur Zusammenarbeit in der 1926 von Ernst Niekisch und dem Grafiker A. Paul Weber herausgegebenen Zeitschrift „Widerstand. Zeitschrift für sozialistische und nationalrevolutionäre Politik“ führte. 1928 tilgte Niekisch das Beiwort „sozialistisch“ im Untertitel, kritisierte aber weiterhin scharf den sich formierenden Nationalsozialismus. Er wandte sich aber auch gegen die Politik der USA, dachte antidemokratisch und antiwestlich, plädierte für die Sowjetunion und äußerte sich antisemitisch rassistisch. Niekisch setzte sich für ein Europa unter deutscher Führung ein, lehnte aber Hitlers Weg ab.
1937 wurden Niekisch und Drexel verhaftet und 1939 vom Volksgerichtshof zu lebenslanger Haft verurteilt, die Drexel nach wechselnden Gefängnisaufenthalten ins KZ Mauthausen brachte. Niekisch wurde wegen Hochverrats sofort ins Zuchthaus Brandenburg verschleppt, wo er schwere körperliche Schäden erlitt und nahezu erblindete.
Nach Kriegsende und seiner Entlassung durch die russische Armee trat Niekisch in die KPD ein. 1948 wurde er auf den Lehrstuhl für Soziologie an der Humboldt-Universität in Berlin berufen, blieb nach Gründung der DDR in der neu formierten Partei, jetzt SED, und wurde Abgeordneter der Volkskammer. Nach der Niederschlagung des Aufstands des 17. Juni 1953 kritisierte er zunehmend die Führung der DDR, trat 1955 aus der Partei aus und ging 1963 nach West-Berlin, wo er im Bezirk Wilmersdorf noch immer eine Wohnung besaß.
Im Jahr der Lösung Niekischs von der Partei, die „immer recht hat“, bestellte Drexel bei Gustav Seitz das Porträt seines Freundes und Leidensgenossen, das er ihm zum Geschenk machte. Das Bildnis des bekannten und hoch verehrten Professors emeritus ist in seiner Abstraktion äußerst würdevoll geraten und zeigt durch den eindeutigen Ausdruck seiner Erblindung geradezu homerische Züge. *bs*



21 Jacobine Seitz, 1956

Bronze 22 cm, bez. am Rücken: Seitz
G 353

Aus der Ehe von Jacobine Lederer (1881-1965) aus Schwetzingen, Tochter eines Küfers, mit dem Stuckateurmeister Johann Seitz gingen vier Kinder, zwei Jungen, zwei Mädchen, hervor; als jüngster Sohn wurde Gustav Seitz geboren.
Der Bildhauer hat stets engen Kontakt zu seiner Familie gepflegt, vor allem zur Mutter und zur Schwester Amalie. Er war sich der Tatsache bewusst, mit seiner Entscheidung für eine Ausbildung als Künstler die Eltern finanziell schwer belastet zu haben. Ursprünglich sollten er und der Bruder das Geschäft des Vaters übernehmen. Jacobine Seitz bemalte in Heimarbeit Zelluloidpuppen, um zum Unterhalt der Familie beizutragen. Familienangehörige schilderten sie als zierliche, aber energische Frau voller Witz und Schlagfertigkeit.

Abb. 39

Gustav Seitz hat in seinen Briefen an die Mutter regelmäßig und voll Dankbarkeit von seiner Arbeit und seinen Erfolgen berichtet, hin und wieder Zeichnungen hinzugefügt und die Familie mit einbezogen. So schreibt er am 6. Juni 1956: „ […] In Amerika kam ein Buch heraus das heißt: ‚Bildhauerei heute in Europa'. Da wurde auch eine Figur von mir abgebildet. […] Es freute mich sehr, dass darin auch etwas von mir erschien. Das ist ein Zeichen, dass unter den Fachkreisen auch unser Name bekannt ist […]."[1]
Als er an dem Käthe Kollwitz Denkmal arbeitete, einem offiziellen Auftrag der Stadt Berlin, berichtete er der Mutter von dem Kommentar eines Freundes: „Ein Freund sagte mir, ich hätte die Frau in meinem Sinne gestaltet. Es ist die Kollwitz, es ist aber auch die Jacobine, Mutter Zauleck und ich darin zu erkennen. Das ist bestimmt so. Eigentlich ein schönes Urteil."[2]
Das Bildnis entstand anlässlich eines Besuches von Gustav Seitz bei der erkrankten Mutter in Mannheim. Während er an ihrem Krankenlager saß, fertigte er die Vorarbeit, das heißt eine Reihe von Zeichnungen[3], für das Porträt an. (Abb. 39)
Seitz setzt den Kopf mit den herb-männlichen Zügen der alten Frau auf eine sehr schmale angeschnittene Büste, um so die Zierlichkeit der Person der Mutter zu betonen. Die Arbeit gehört zu den kleinsten Porträts des Künstlers. *bh*

[1] Frenzel 1984, S. 119
[2] Ebenda S. 120; Brief an die Mutter vom 16. 6. 1958; (Mutter Zauleck ist die Schwiegermutter von Gustav Seitz.)
[3] Schüler 1992, Nr. 4057-4068

22 Hans Chemin-Petit, 1958

Bronze 33 cm, unbezeichnet
G 388

Der Komponist, Dirigent und Chorleiter Hans (Helmuth) Chemin-Petit (1902-1981) entstammte einer französischen Emigrantenfamilie. Berlin und Potsdam stehen im Mittelpunkt des Lebens und Schaffens des Künstlers. Der junge Musiker, den Wilhelm Furtwängler förderte, konnte bald nach Abschluss seines Studiums als Cellist an der Musikhochschule Berlin erste Erfolge auch als Komponist feiern. Während der nationalsozialistischen Herrschaft bekleidete er verschiedene offizielle Ämter, ohne sich jedoch der Ideologie anzupassen. „Ein integrer Musiker im politischen Spannungsfeld", charakterisiert ihn Roland Thimme.[1] 1936 wurde er als Professor an die Berliner Musikhochschule berufen. Besondere Verdienste errang er sich als Chorleiter: 1939 übernahm er die Leitung des Magdeburger Dom-Chores und des Reblingschen Gesangvereins. Eng ist seine Person mit dem Philharmonischen Chor Berlin verbunden, den er über 40 Jahre leitete und zu höchsten Leistungen führte. 1967 wurde er zum Ehrenmitglied ernannt. Nach dem Krieg kam der Städtische Chor Potsdam hinzu, dort gründete er 1945 auch das Collegium Musicum. 1963 wurde er Mitglied der Deutschen Akademie der Künste, Berlin (DDR), deren Abteilung Musik er ab 1968 leitete.[2]
Die umfangreiche Werkliste des Musikers umfasst Orchester-, Kammermusik und Opern. Sein bedeutendster Wirkungsbereich war allerdings die Vokalmusik und die musikpädagogische Arbeit.
Hans Chemin-Petit gab Gustav Seitz selbst den Auftrag für sein Porträt. Beide waren seit den fünfziger Jahren miteinander bekannt. In den sensiblen Zügen des Bildnisses spiegelt sich das, was der Musiker und Musikhistoriker Wolfgang Burde im Nachruf auf Chemin-Petit formulierte: „Die lebenslange, schwierige Balance zwischen den Aktivitäten als Hochschullehrer, als Dirigent und als Komponist hat Hans Chemin-Petit mit staunenswerter Gelassenheit gemeistert. Als Lehrer war er von liebenswürdiger Anteilnahme, wenn auch sein Habitus stets über jene Nuancen von Noblesse verfügte, die jede allzu private Annäherung vermied und dem Gespräch wohltuende Sachbezogenheit abverlangte."[3] *bh*

1 Roland Thimme (Hrsg.), Schwarzmondnacht. Authentische Tagebücher berichten 1933-1953, Berlin 2009; darin: Hans Chemin-Petit, Ein integrer Musiker im politischen Spannungsfeld, S. 293 ff.
2 Zur Biographie siehe: http://www.cheminpetit.de
3 Wolfgang Burde, Nachruf auf Hans Chemin-Petit, D. U.-Mitteilungen, Sonderheft, Berlin 1981, S. 5

23 Antonia Esslen, 1959

Bronze 26 cm, bez. am Hals rechts: Seitz
G 364

Gustav Seitz hat zahlreiche Auftragsarbeiten für Porträts von staatlichen, wirtschaftlichen oder kulturellen Institutionen erhalten. Bei diesen Arbeiten musste er bei aller künstlerischen Freiheit, die er sich nahm, immer auch die repräsentative Funktion eines solchen Kopfes bedenken. Daneben schuf er Bildnisse von Kollegen und Freunden, denen er sich verbunden fühlte. Hier war die lange Bekanntschaft und Vertrautheit die Basis der Arbeit. Zumeist handelte es sich dabei um männliche Bildnisse.

Die weiblichen Porträts innerhalb seines Werkes waren vorwiegend freie Arbeiten. Er porträtierte Schülerinnen seiner Klasse oder interessante jungen Studentinnen der Hochschule, deren Physiognomie ihn reizte, die er bewunderte oder die ihrer exotischen Erscheinung wegen auffielen. Oftmals experimentierte er mit diesen Köpfen; er schuf in Abständen verschiedene Varianten und versuchte sich auf diese Weise der Persönlichkeit zu nähern, die sich ihm von der Position des Lehrers her vorerst nicht erschloss. Es sind diese Arbeiten, die uns mehr als die offiziellen Auftragsarbeiten Einblick in seine individuelle künstlerische Vorgehensweise geben.

Abb. 40

Zu diesen Werken zählen die unterschiedlichen Fassungen des Porträts von Antonia Esslen, geb. Llodra. In der Regel lässt sich über die Biographie der Studenten wenig erfahren. Auch die Angaben zu Antonia sind spärlich. Seitz lernte sie an der Hochschule in Hamburg kennen, kurz nachdem er die Berufung in die Hansestadt angenommen hatte. Sie war nicht seine Schülerin, sondern arbeitete in der Webklasse. In diesem Fall aber geben uns Briefe von Gustav Seitz weitere, wenn auch nicht ausführliche Auskunft: Antonia war mit einem Hamburger Arzt verheiratet. Vor allem aber erfahren wir, was den Künstler an ihr so sehr reizte, dass er sich mit ihrem Bildnis nahezu zwei Jahre lang auseinander setzte. Am 13. 1. 1959 schrieb er an seine Frau Luise, die noch in Berlin wohnte: „Z. Zt. arbeite ich an dem Porträt der Spanierin Tonia. Bereits die 5te Sitzung. Es wird glaube ich […].“[1] Wenige Monate später berichtet er in einem Brief an seinen Freund Fritz Griebel:

„Ebenfalls modelliere ich eine heißblütige Spanierin. Ein toller Kopf. Ein gefährliches, interessantes Weib, reich an Fantasie, befreundet mit Miro, Alberti u.s.f. […] Vor allem ist sie für alles, was geistig passiert, aufgeschlossen. Es ist ein Sonderfall in Hamburg. Sie ist die Frau eines reichen Hamburger Arztes. Ich kann Dir sagen, dass ich zu gerne hier bin […].“[2]

Es war wohl einerseits das strenge Gesicht, das den Bildhauer ansprach, zum anderen auch das Temperament, das sich hinter dieser herben Fassade verbarg. Er schuf eine Fassung in Bronze des Kopfes und einen Kopf in Terrakotta und vier Masken.[3] (Abb. 40)

Alle Versionen zeigen die hintergründige Strenge dieses Antlitzes, den sinnlichen Mund und die leicht lasziv geschlossenen Augen. Die letzte Maske (G 369) steigert die nahezu abweisende Ausstrahlung, hinter der sich etwas zu verbergen scheint. Seitz hat mit den Köpfen und Masken die Persönlichkeit der Spanierin nahezu umkreist, versucht hinter ihre Fassade zu dringen. Entstanden sind Porträts von starker, wenn auch herber Ausstrahlung, die immer wieder auf Ausstellungen gezeigt wurden. *bh*

---

1 Frenzel 1984, S. 138

2 Grohn 1980, S. 194, Brief an Fritz Griebel vom 13. 4. 1959

3 Grohn 1980, Nr. 365, Terrakotta 25 cm, bez. unter dem linken Ohr: Seitz; Nr. 366 (Abb. 40), Maske I, Terrakotta 21 cm, bez. am oberen Maskenschnitt: Seitz/59; Nr. 367, Maske II, Terrakotta 21 cm, bez. innen: Seitz; Nr. 368, Maske III, Terrakotta 20 cm, bez. am oberen Maskenschnitt: Seitz; Nr. 369, Maske IV, Terrakotta (weiß) 21,5 cm, bez. am Kinn Innenseite: 1959

24 Bertolt Brecht, 1959

Bronze 22 cm, bez. am Hals links: Seitz
G 370

Mit Bertolt Brecht (1898-1956) verband Gustav Seitz seit seiner Berufung an die Deutsche Akademie der Künste in Ost-Berlin im Jahr 1950 eine vertrauensvolle Freundschaft. Beide arbeiteten gemeinsam für das Ziel, über die Sektoren- und Zonengrenzen hinweg die kulturelle und geistige Einheit Deutschlands zu bewahren. Damit gerieten sie immer wieder ins Visier des Zentralkomitees der SED.

Ein Jahr nach der Gründung der Akademie bilanzierte das ZK die Arbeit:

„Die Akademie arbeitet auf ideologischem Gebiet so, als habe es weder einen III. Parteitag der SED (Juli 1950) noch eine Entscheidung des ZK gegen Formalismus in Kunst und Literatur gegeben. [….] Einige Mitglieder sehen in der Akademie die repräsentative Vertretung für ganz Deutschland und sehen die Hauptaufgabe der Akademie darin, eine Brücke nach dem Westen zu bauen. Diese Auffassung vertreten Zweig, Becher, Seitz, Brecht, Weigel, Ihering, Eisler.“[1] In schwierigen Situationen suchte Gustav Seitz immer wieder den Rat des verehrten Freundes, wie auch aus dem Tagebuch von Brecht hervorgeht.[2] Als Seitz durch seine Initiative für die große Akademie-Ausstellung 1951 zu Ehren Ernst Barlachs in die Kritik geriet, stand Brecht ihm bei. Er verfasste „Notizen zur Barlach-Ausstellung“ für das Neue Deutschland, die allerdings nicht veröffentlicht wurden. Nach den Ereignissen des 17. Juni, als sich durch den so genannten Neuen Kurs trügerische Hoffnung auf Lockerung der staatlichen Kontrolle breit machte, wünschte Brecht den Bildhauer, der wegen der Vorbereitung einer Ausstellung im Westen weilte, zurück an seine Seite. Die regelmäßigen Treffen im Hause Brecht wurden allerdings argwöhnisch beobachtet und dem neuen Präsidenten der Akademie, Johannes R. Becher, von parteigetreuen Mitgliedern gemeldet.[3]

Zu Lebzeiten Brechts hat Seitz den Freund weder gezeichnet noch modelliert. Er verehrte den Dichter, war stolz, mit ihm an der Akademie arbeiten zu können, wohnte immer wieder seinen Theaterproben bei. Aber er hatte wohl Scheu, ihn im Bilde festzuhalten. Sein Tod 1956 hat den Bildhauer tief erschüttert. Die Arbeit an den Brecht-Köpfen, die sich über 11 Jahre, von 1956 bis 1967 hinzog, war ein Abschiednehmen von dem Freund (Abb. 44)[4], von der gemeinsamen Arbeit und dem Kampf in der Akademie und leitete wohl auch seine allmähliche Lösung von der DDR und Ost-Berlin ein. Noch in den Jahren im Westen, bis kurz vor dem eigenen Tod beschäftigte ihn das Bildnis. Die zahl-

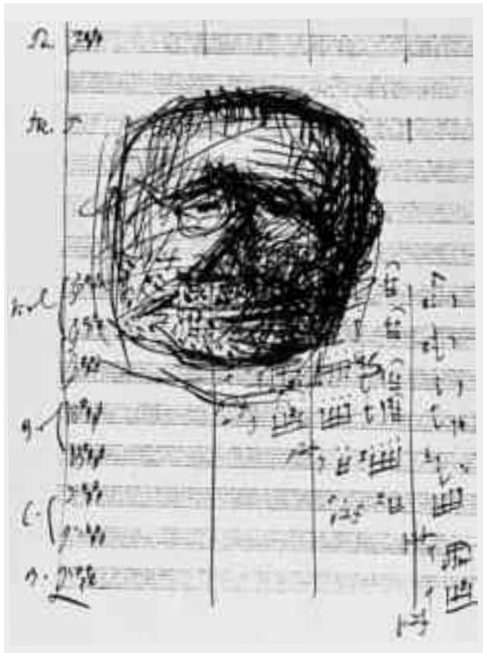


Abb. 41

reichen Zeichnungen, die Statuetten, Masken und Köpfe, die alle aus dem Gedächtnis entstanden, sind Zeugnis seiner intensiven geistigen Auseinan-

[1] Zwischen Diskussion und Disziplin. Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/1950 bis 1993, hrsg. von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. In Zusammenarbeit mit Inge Jens ausgewählt und kommentiert von Ulrich Dietzel und Gudrun Geissler. Mit einem Vorwort von Inge Jens, S. 33 f.

[2] Eintrag vom 13. Januar 1951

[3] Siehe Grolle 2010, S. 48

[4] Grohn 1980, Nr. 347, um 1956, Bronze 32 cm, bez. am Hals rechts: Seitz; Nr. 361, um 1957, Bronze 21 cm, unbezeichnet

dersetzung mit dem Dichter und dem privaten Brecht. Seitz versuchte bloßzulegen, was den wahren Brecht ausmachte. Er stellt ihn mit den typischen Attributen, der Zigarre und der Schiebermütze, des Proletariers dar, er zeichnet den Kopf auf Papier mit den Noten von Paul Dessau (Abb. 41, vgl. Nr. 16), er skizziert das Porträt in immer neuen Varianten auf unterschiedliche Bildträger. Grundsätzlich entsprach die Physiognomie Brechts seinen Formvorstellungen – also eine ganz andere Situation als bei der Gestaltung des Bildnisses von Thomas Mann (vgl. Nr. 18).[5]

1959 entstand der Kopf, den Gustav Seitz „seinen Brecht" nannte. Der runde glatte Kopf, die ausgeprägt schiefe Nase, das verschmitzte Lächeln haben wesentlich dazu beigetragen, das Bild des Dichters für die Nachwelt zu prägen. So wurde dieses Porträt von etlichen Museen angekauft.[6] Gustav Seitz zeigte sich sehr zufrieden mit den Ausstellungen, auf denen der Kopf präsentiert wurde, und den Presseberichten. „Besonders der Brecht wird immer wieder gross gebracht", schrieb er Mitte Juni 1960 an Hans Theo Richter.[7]

Dennoch entstand noch 1967 ein weiterer Kopf (Abb. 8), wieder begleitet von etlichen Zeichnungen.[8] (Abb, 42, 43) Jetzt wird die Oberfläche aufgebrochen, unruhig mit Schrunden und Kratzern versehen, der Mund ist nun schmal und streng, die Augen blicken düster. Hier wird der Spätstil von Gustav Seitz sichtbar. *bh*

Abb. 42

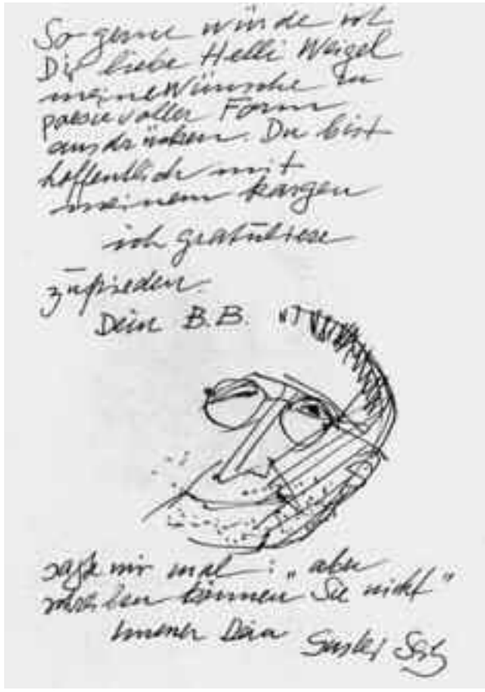


Abb. 43

[5] Detailliert wird die Genese der Brecht-Bildnisse und Zeichnungen beschrieben in: Lübeck 1994; siehe auch den einleitenden Aufsatz S. 10 f.

[6] Kunsthalle Mannheim, Inv.-Nr. 1444; Pinakothek der Moderne München, Inv.-Nr. B 383; Kunsthalle zu Kiel, Inv.-Nr. Pl. 64; Königliches Museum der Schönen Künste Antwerpen, Inv.-Nr. 2941; Kunstmuseum Bochum, Inv.-Nr. 1141

[7] Frenzel 1999, S. 222: Brief an Hans Theo Richter, undatiert (Juni 1960)

[8] Schüler1992, Nrn. 3802-3829 und 4081-40265; Bernd Schälicke, Gustav Seitz. Die Druckgraphik. Werkverzeichnis, Hamburg 1995, Nr. 52: Federlithographie, 1968; Frenzel 1999, S. 304: Glückwunsch für Helene Weigel, 5. 10. 1969, als Beitrag zur Festschrift aus Anlass ihres 70. Geburtstages

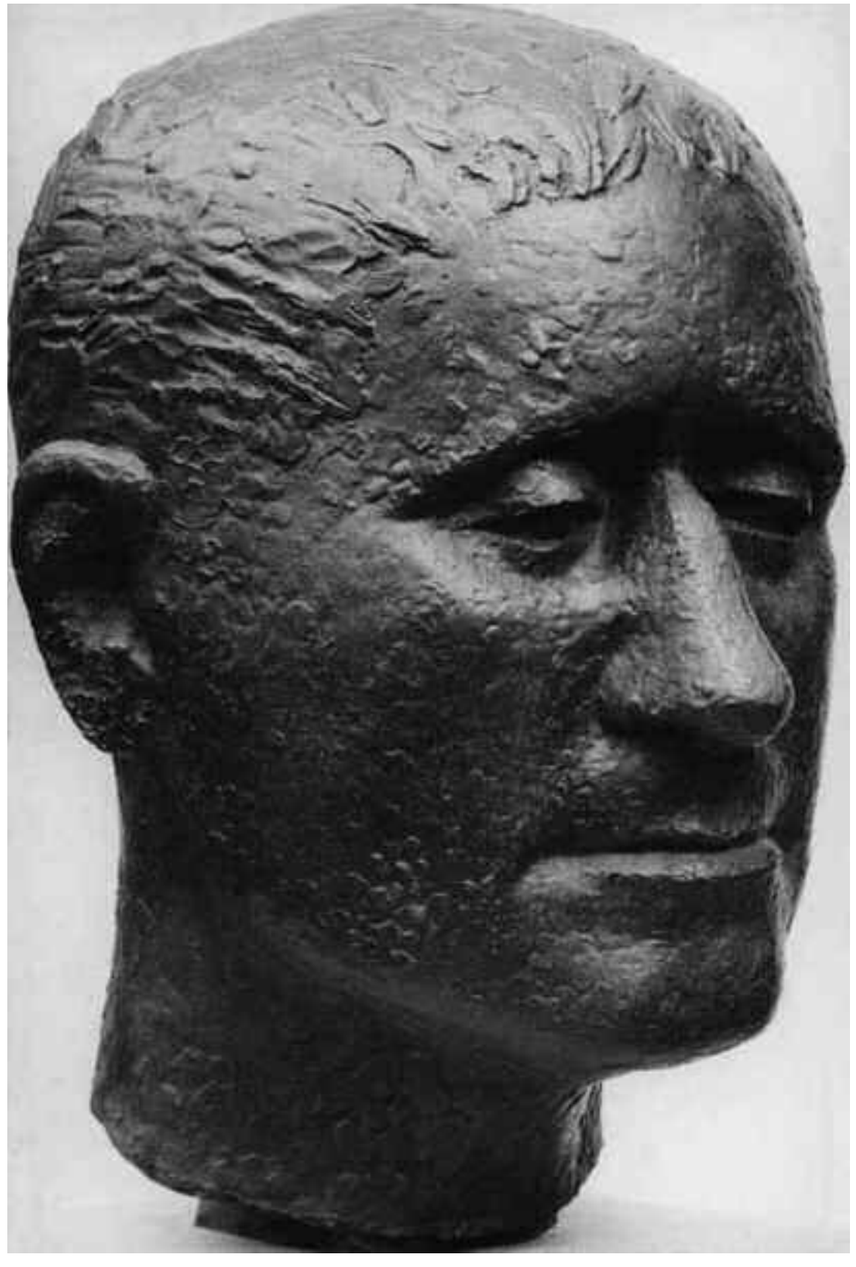


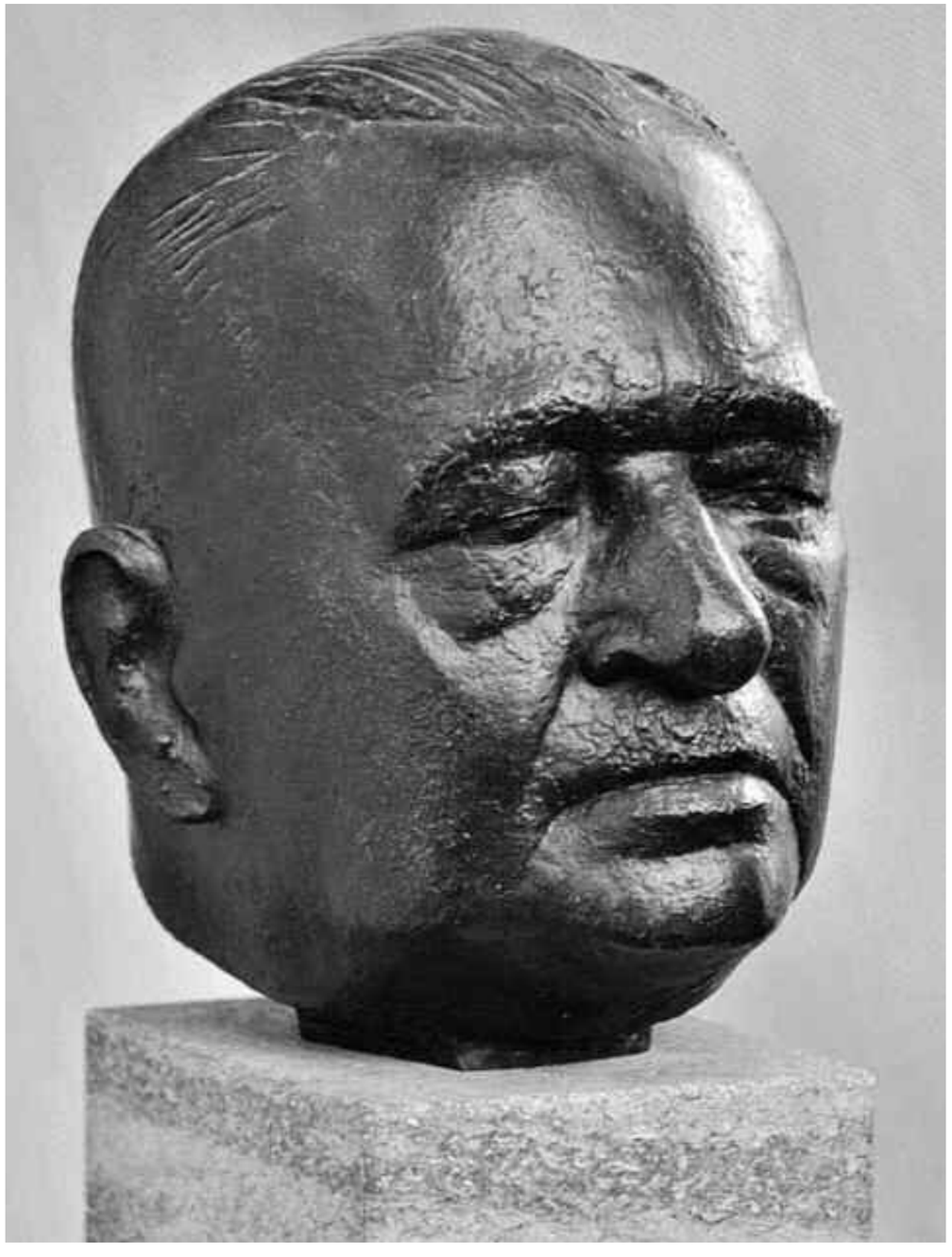
Abb. 44

25 Albert Schäfer, 1960

Bronze 33 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz
G 374

Der in Köln gebürtige Albert Schäfer (1881-1971) trat nach dem Abitur eine Lehre bei der Rheinischen Gummiwarenfabrik Clouth A.G. an. Auslandsaufenthalte in Belgien, Frankreich, England, Italien, Russland und den USA folgten der Ausbildung. In den Gummiwerken Titan B. Polack in Waltershausen/Thüringen legte er den Grundstein für seine erfolgreiche Laufbahn. 1929 nach der Fusion mit der Continental Gummiwerke A.G. Hannover übernahm er deren Vorstand. Im Jahr der Machtergreifung Hitlers wechselte er in den Vorstand der Phoenix Gummiwerke Hamburg-Harburg, des größten deutschen Gummiherstellers. Bis 1961 war er dort im Aufsichtsrat tätig und trug entscheidend zur wirtschaftlichen Entwicklung des Unternehmens während des Krieges und in der Nachkriegszeit bei.
Bereits 1934 war Schäfer in den Beirat der Industrie- und Handelskammer Harburg-Wilhelmsburg berufen worden. Nach ihrer Auflösung wurde er Beiratsmitglied der Hamburger Kammer, als deren Präses er ab 1946 fungierte.
In dieser Position, die er ungewöhnlich lange innehatte, erwarb er sich große Verdienste: Als Vertreter der Zivilbevölkerung wurde er 1945 in die Verhandlungen zur kampflosen Kapitulation eingebunden. Er war vor allem wesentlich beteiligt an der wirtschaftlichen Entwicklung der Hansestadt in der Nachkriegszeit und trug entscheidend zur Belebung des Außenhandels bei.[1]
Für seine vielfältigen Verdienste für die Stadt Hamburg wurde er mehrfach ausgezeichnet, u.a. verlieh ihm die Universität Hamburg die Ehrendoktorwürde der juristischen Fakultät.
Am 12. Januar 1956 beschloss das Plenum der Handelskammer ihren Sitzungssaal wieder aufzubauen und ihm den Namen Albert Schäfers zu geben. Die Büste, die Gustav Seitz im Auftrag der Kammer schuf, wurde 1960 im Saal aufgestellt. Seitz modellierte einen strengen, schweren, runden Kopf mit kurz angeschnittenem Hals, der die gewichtige Gestalt des Industriellen implizit zu enthalten scheint. *bh*

1 Siehe hierzu: Fast, Jan Jasper, „Schäfer, Albert", in: Neue Deutsche Biographie 22, S. 502 f. (Onlinefassung); URL: http://www. deutsche biographie.de



26 Elke Struckmann, 1961

Bronze 30 cm, unbezeichnet
G 376

Elke Struckmann aus Bremen studierte an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg, zu Beginn der Sechzigerjahre. Sie gehörte zu jenen Studentinnen, deren strenge, ein wenig fremdländisch wirkende Physiognomie den Künstler reizte, so dass er sie bat, ihm zu sitzen.
Das Bildnis schuf der Bildhauer in dem Zeitraum 1960/61 in zwei Versionen. Die erste konzentriert sich ganz auf das klare, ruhige Antlitz, das von dem großen sinnlich breiten Mund beherrscht wird. Er setzt den Kopf auf einen hohen schmalen Hals und torsiert den Schädel, um so den Blick auf das Gesicht zu lenken. Die nahezu geschlossenen Augen scheinen auf eine eher introvertierte Persönlichkeit zu verweisen. Auch die 2. Fassung (Abb. 45)[1] strahlt diese fast abweisende Ruhe aus. Die Haare wirken von vorn wie ein streng um den Kopf gebundenes Tuch, so dass keine eher erzählerischen Weiterungen ablenken. Hier wiederum setzt er den leicht geneigten Kopf auf einen kurzen Hals.
Einen Brief an die Mutter hat Seitz mit dem Profilkopf der Elke Struckmann (Abb. 46) versehen: „Dieses Porträt modelliere ich soeben. Es ist eine Bremerin die hier an der Schule studiert. Leider ist sie im Sommer nicht hier, sodass ich erst im Winter weiter machen kann.“[2] Die Zeichnung zeigt den hohen Hals, die streng nach hinten zu einem Dutt hoch gebundenen Haare und betont, wie später die Plastik, die vollen, aufgeworfenen Lippen. *bh*

Abb. 45

Abb. 46

[1] Grohn 1980, Nr. 377, Terrakotta, 25 cm, bez. innen am rechten Rand: Seitz
[2] Frenzel 1999, S. 228: Brief an Jacobine Seitz vom 30. 7. 60

27 Tadeusz Kantor, 1961

Bronze 22 cm, bez. am Hals hinten rechts: Seitz
G 378

Der polnische Maler, Objektkünstler, Regisseur, Kunst- und Theatertheoretiker Tadeusz Kantor wurde 1915 in dem galizischen Dorf Wielopole geboren und starb 1990 in Krakau.
Kantor studierte von 1934 bis 1939 an der Akademie der Schönen Künste in Krakau. Während der nationalsozialistischen Besatzung ging er in den Untergrund und gründete das „Unabhängige Theater". Nach dem Krieg verweigerte er sich dem von der Regierung geforderten sozialistischen Realismus und rief 1948 die avantgardistische „Krakauer Gruppe" ins Leben. Mit dem Theater Cricot 2 schuf sich Kantor 1955 die Bühne für seine experimentelle Regiearbeit. Hier lotete er die Grenzen der Darstellung auf der Bühne aus; seine Arbeit wurde über die Grenzen des Landes hinaus bekannt. In den 60er Jahren gestaltete er die Aufführungen als happening und zog das Publikum und sich selbst aktiv in das Geschehen hinein. Zudem ließ er mit der Technik der cricotage und emballage die Grenzen zwischen Theater und bildender Kunst zerfließen. Zu seinen bekanntesten Stücken zählen die Werke: „Die tote Klasse", 1975, „Wielopole, Wielopole", 1980, „Ich werde niemals wiederkommen", 1988, sowie das unvollendet gebliebene Werk „Heute ist mein Geburtstag", 1990.
Mit gleicher Intensität, parallel und ergänzend zur Arbeit auf der Bühne, hat sich Kantor der bildenden Kunst gewidmet. Er wurde als der polnische Andy Warhol gefeiert. Im Laufe seiner Entwicklung kombinierte er seine Malerei mit Readymades und schuf Arbeiten, die sich der Objektkunst näherten. 1959, 1977, 1987 nahm er an der documenta in Kassel teil. Auf der Biennale in Venedig war er 1960 vertreten. Sein Werk wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. 1978 mit dem Rembrandt-Preis der Goethe-Stiftung in Basel. Nach seinem Tod 1990 fand seine Arbeit auch in den USA große Beachtung. Die Stadt Krakau hat dem berühmten Sohn der Stadt 2011 ein Archiv gewidmet.[1]
1961 hatte Tadeusz Kantor eine Gastprofessur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg inne. Hier lernte ihn Gustav Seitz kennen. Das markante Gesicht des Künstlers reizte den Bildhauer. Seiner ehemaligen Schülerin Christa Sammler schickte er am 24. Juni 1961 einen Brief mit einer Federzeichnung des Kopfes von Kantor: „Das ist der Maler Kantor aus Krakau den ich soeben porträtiere. Höchst interessanter Kopf. Ein feiner Mensch."[2] (Abb. 47) *bh*

Abb. 47

[1] Zur Biographie von Tadeusz Kantor siehe: Schorlemmer, Uta: Tadeusz Kantor. Er war sein Theater, Nürnberg 2005; sowie: http://de.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Kantor
[2] Frenzel 1999, S. 232

28 Gabriele Hoffmann, 1961

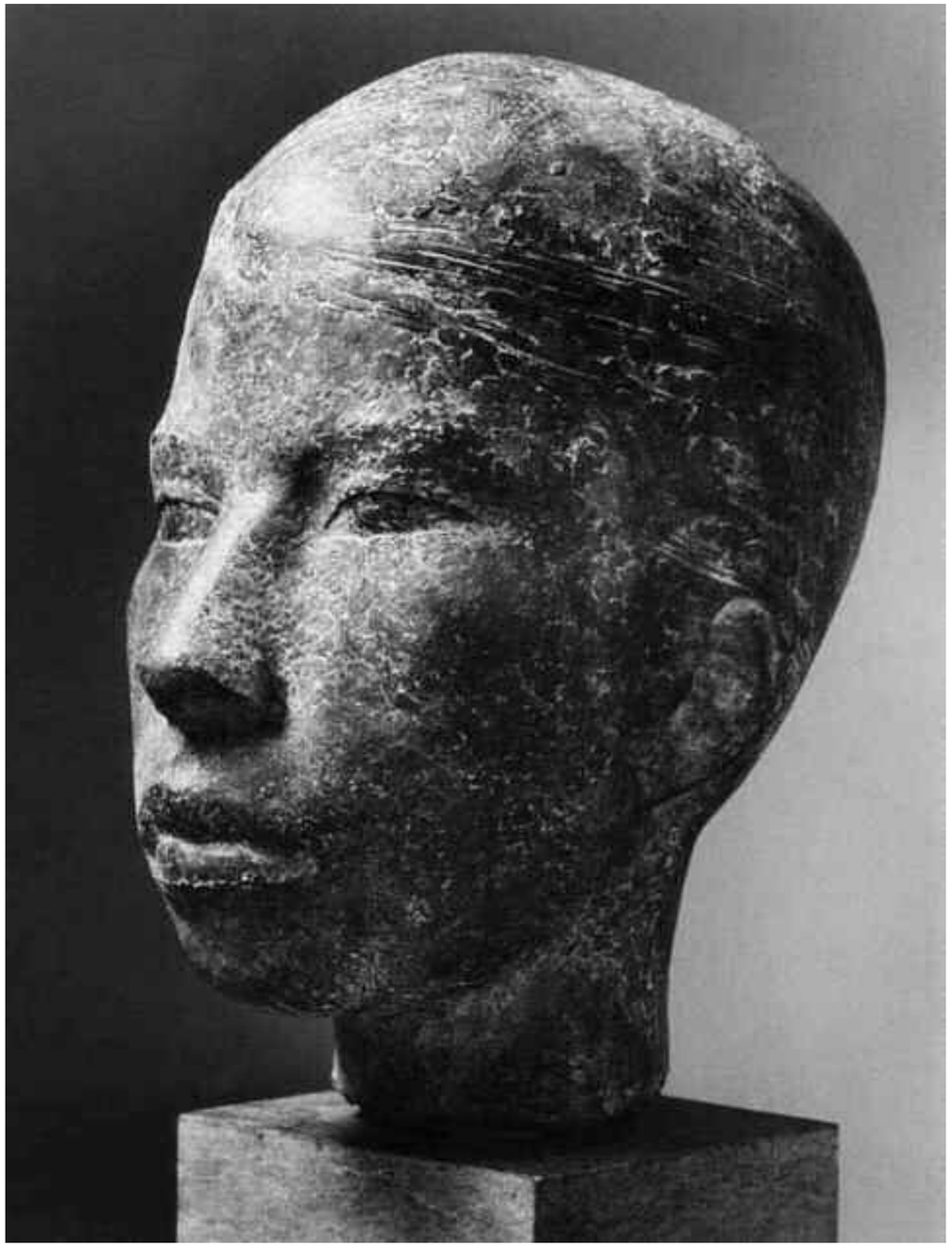
Bronze 31cm, bez. am Hals hinten: Seitz
G 383

Im selben Jahr wie das Bildnis der Elke Struckmann (vgl. Nr. 26) entstand das Porträt der Studentin Gabriele Hoffmann.
Auffallend ist, dass Seitz offenbar einen bestimmten fast afrikanisch wirkenden Frauentypus für seine freien Arbeiten bevorzugte. Er näherte sich dem vollplastischen Kopf über drei Terrakotta-Masken, die in der Folge eine immer stärkere Klärung vollziehen. Die erste hat den Charakter eines Entwurfs, der die Charakteristika des Antlitzes zu erfassen sucht: eine breite, leicht gekrümmte Nase, volle Lippen. Aufgesetzte Tonpartikel bleiben in der Rohform erhalten. Die zweite Arbeit klärt stärker die Augen, vor allem die Form des Mundes; die Oberfläche bleibt weiterhin rau, teilweise leicht aufgeworfen. (Abb. 48) Erst die dritte Maske zeigt den Klärungsprozess: Die Nase wird begradigt, schlanker, der Mund sorgfältig geformt, so dass die Lippen eine noch stärker sinnlich-erotische Ausstrahlung erhalten, der Haaransatz wird mit Schleifspuren angedeutet, der Hals im Ansatz wiedergegeben.[1] (Abb. 49)
Der Porträtkopf führt dann diese hier bereits vorhandene Konzentration weiter aus. Der hohe Hinterkopf bleibt klar, die Haare wirken wie gebunden, das Antlitz strahlt eine strenge, ruhige, fast fremdartige Wirkung aus.
In einem Brief an den Verleger Werner Wirthle (vgl. Nr. 31) gibt Seitz in einer schnell hingesetzten Zeichnung den Kopf der Gabriele Hoffmann wieder: „ […] eben bekam ich die Frankfurter in der im Feuilleton meine Gabriele Hoffmann abgebildet ist. Das habe ich bestimmt Ihnen zu verdanken. Der Kopf kam im Zeitungsdruck ja fantastisch. Meine Frau und ich haben uns über diese Veröffentlichung sehr, sehr gefreut. […].“[2] *bh*

Abb. 48

Abb. 49

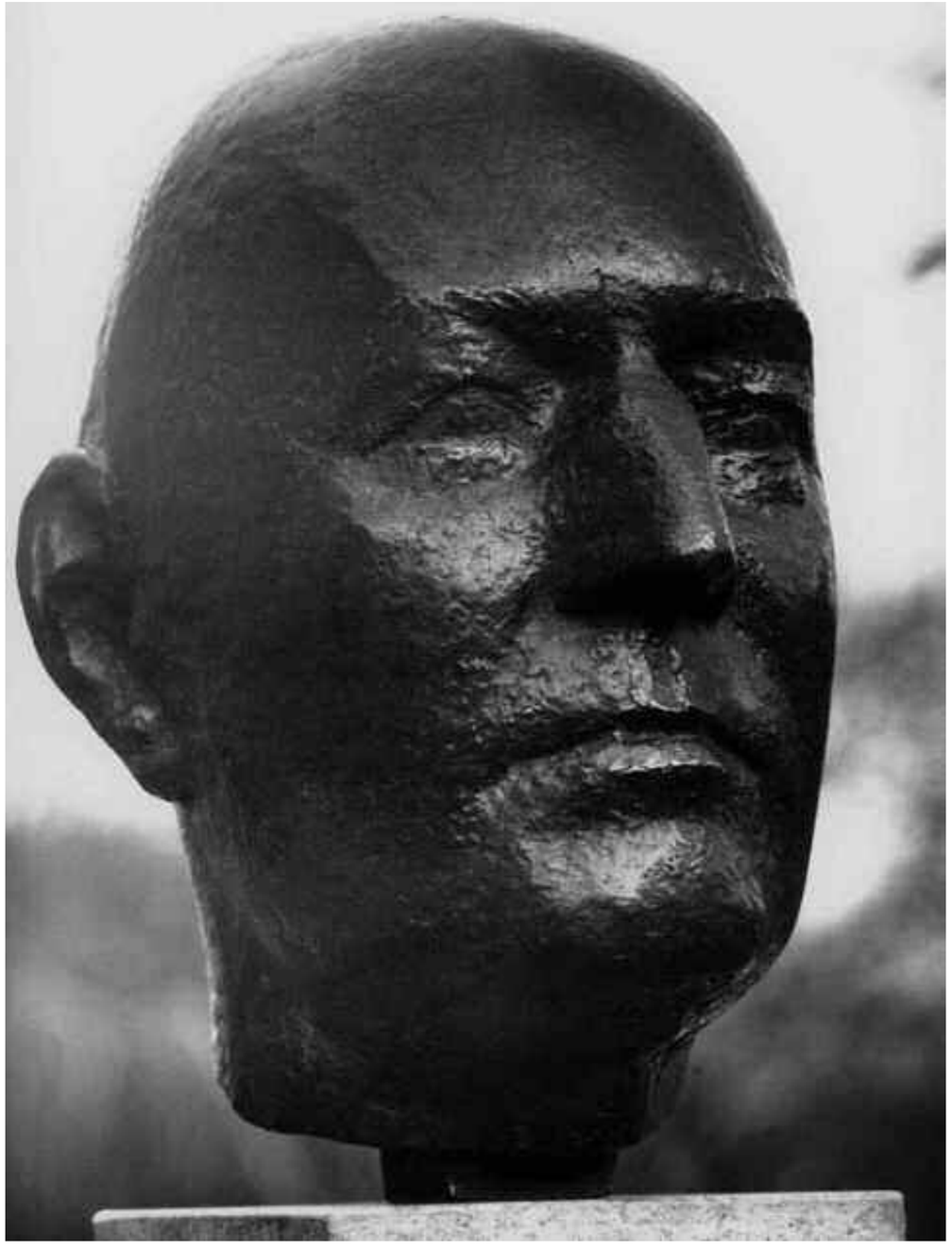
[1] Grohn 1980, Nr. 380, Maske I, Terrakotta 19 cm, bez. innen links: Seitz und innen rechts: 1961; Nr. 381, Maske II, Terrakotta 19 cm, bez. innen rechts: Seitz und innen links: 1961; Nr. 382, Maske III, Terrakotta 21,5 cm, bez. am oberen Rand: Seitz, und innen: 1961. Die Masken I und II wurden später in Bronze gegossen.
[2] Frenzel 1999, S. 234: Brief vom 12. 10. 1962 an Werner Wirthle



29 Rudolf Blohm, 1961

Bronze 30,5 cm, bez. hinten links: Seitz
G 384

Im Jahr 1918 übernahm Rudolf Blohm (1885-1979), gemeinsam mit seinem Bruder Walther, die Leitung der Werft Blohm & Voss, die sein Vater Hermann Blohm und Ernst Voss 1877 gegründet hatten. Er wurde einer der bedeutendsten Hamburger Unternehmer des 20. Jahrhunderts. Rudolf Blohm, der aktiv in der Opposition gegen die Weimarer Republik tätig war, begrüßte die Machtergreifung Hitlers und die damit verbundene Aufrüstung. Die Werft wurde im Zuge des Nationalsozialismus zu dem wichtigsten Produzenten von Handels- und Kriegsschiffen. Hier entstanden unter anderen das Segelschulschiff „Gorch Fock" und das Fahrgastschiff „Wilhelm Gustloff". Während des Zweiten Weltkrieges stand der Bau von U-Booten, insgesamt 238 Stück, im Zentrum der Produktion. Um die Aufträge der Regierung zu erfüllen, benötigte die Werft-Leitung zusätzliche Arbeiter. Blohm & Voss beschäftigte demzufolge Tausende von Zwangsarbeitern aus ganz Europa und errichtete zahlreiche Lager im Stadtgebiet und auf dem Werftgelände. 1944 wurden Häftlinge aus Neuengamme hinzugezogen, für die ein Außenlager des KZ in Hamburg-Steinwerder eingerichtet wurde.
Luftangriffe beschädigten die Werft während des Krieges schwer, die Produktion konnte aber fortgesetzt werden.
Im Dezember 1945 ordnete die britische Militärverwaltung die Schließung an, gegen die sich Rudolf Blohm vehement wehrte. Er wurde zu einer Haftstrafe verurteilt. Der größte Teil der Anlage wurde gemäß den Beschlüssen der Potsdamer Konferenz im Zuge der Reparationsleistungen demontiert.
Gemeinsam mit der Phoenix Rheinrohr AG begann Blohm 1954 nach Aufhebung der alliierten Produktionsbeschränkungen mit dem Wiederaufbau des Unternehmens, das jährlich einen unbekannten Betrag in den Entschädigungsfonds für Zwangsarbeiter einzahlt.
Zu seinem 75. Geburtstag, fünf Jahre bevor er sich aus dem aktiven Leben als Unternehmer zurückzog, gab Blohm selbst den Auftrag für sein Porträt an Gustav Seitz. *bh*



30 Oskar Kokoschka, 1961

Bronze 31 cm, bez. am Hals hinten: Seitz
G 386

„Gegenstandslose Kunst ist die schlimmste aller Feindschaften, die uns bedrohen. Eine Kunst ohne Gesichte ist lebensfeindlich und weltfremd. Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Wer mit anderem Maß mißt, mißt falsch.“[1] Mit dieser radikalen Auffassung fand Oskar Kokoschka (1886-1980) vermutlich freundschaftlich-kollegialen Zugang zu Gustav Seitz.

Das Porträt, das Gustav Seitz im Jahr 1961 anfertigte, belegt eindrucksvoll, wie Helmut Leppien im Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1964 schreibt, „dass sogenannte konservative Künstler durchaus wesentlich zur Kunst ihrer Zeit beitragen können, dass heute eine menschliche Gestalt wiederzugeben keineswegs bedeuten muss, zeitblind von abgelebtem Erbe zu zehren.“[2]

Kokoschka weilte im Sommer 1961 in Norddeutschland. Vom 11.-21. Juni hielt er sich in Hamburg auf, wo er im Auftrag des Bankdirektors und Sammlers Wilhelm Reinold[3] den Blick auf den Hamburger Hafen von einem Kran der Stülcken-Werft aus malte. Ab dem 23. Juni war er in Bremen, um ein Gemälde von dem Marktplatz zu schaffen.[4] Dort besuchte ihn Seitz und fertigte Zeichnungen des Kopfes des Malers an.[5] Das Porträt entstand dann in Hamburg im Atelier des Bildhauers, laut Leppien ohne erneuten Kontakt mit dem Modell.[6] Dies scheint der Angabe von Seitz im Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg MCMLXI, S.140, zu widersprechen: „Weiterarbeit an dem Porträt Oskar Kokoschka, zu dem mir O.K. im Juli 1961 gesessen hat.“ Am 11. Juli kehrte Kokoschka zurück nach Villeneuve. Ob er nach seinem Aufenthalt in Bremen noch einmal in Hamburg war, um Seitz tatsächlich zu sitzen, kann hier nicht geklärt werden. Vielleicht bezog der Bildhauer sich auch auf die zeichnerische Aufnahme des Kopfes direkt vor dem Modell in Bremen.

Oskar Kokoschka hatte im März 1961 seinen 75. Geburtstag gefeiert. Vermutlich war dies der Anlass für Seitz, den berühmten Kollegen zu porträtieren. Der Bildhauer modellierte den kantigen schmalen Schädel des Malers mit hochgezogenem Hinterkopf, so dass er eine in sich streng geschlossene, fast rechteckige Form erhält, die durch die starke Nase und die asymmetrisch angesetzten Ohren besondere plastische Akzente erhält. Aufgelegte Tonpartikel beleben die Oberfläche, dennoch wirkt der Kopf streng, fast monumental. Die Spuren des Alters hat Seitz getilgt. Das Porträt zeugt von der Konzentration des Bildhauers wie des Modells, die beide ihr Werk in den Mittelpunkt des Lebens stellen. Im Gegensatz zu den aus dieser Zeit stammenden Selbstporträts Kokoschkas[7], die von expressiver Dynamik sind, gibt Seitz ein betont ruhiges Bild des Künstlers. Leppien spricht von einem idealen Bildnis, das über das Leben des Malers hinausweist.[8] Wie sehr das Porträt als gültiges Bild geschätzt wurde, zeigt die Tatsache, dass es von verschiedenen Museen erworben wurde.[9] Die Hamburger Kunsthalle erhielt das Porträt 1963 als Geschenk ihres Mäzens Wilhelm Huth.[10] *bh*

1 Edgar Horstmann, Oskar Kokoschka in Hamburg, Hamburg 1965, S. 36, Abb. des Porträtkopfes S. 37
2 Helmut R. Leppien, Erwerbungen für die Sammlung neuerer Plastik im Jahr 1963, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 9, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle und dem Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1964, S. 184
3 Gustav Seitz porträtierte auch Reinold in zwei Fassungen: Grohn 1980, Nrn. 422, 423.
4 Siehe hierzu: Katharina Schulz, Chronologie des Lebens von Oskar Kokoschka, in: Ausst. Kat. Oskar Kokoschka 1886-1980, hrsg. von der Tate Gallery, London, und dem Kunsthaus Zürich, 1986, S. 361
5 Schüler 1992, Nr. 4035
6 Wie Anm. 2, S. 185
7 Vgl. z. B. das Selbstporträt von 1969, als Leihgabe aus Privatbesitz in der Tate Gallery, London
8 Wie Anm. 2, S. 185
9 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG 863; Saarland.Museum, Saarbrücken, Inv.-Nr. NI 3182; Osthaus Museum Hagen, Inv.-Nr. 2969; Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. SK 240
10 Inv.-Nr. 1963/6

31 Werner Wirthle, 1962

Bronze 28 cm, bez. hinten links am Hals: Seitz
G 390

Der damals fast vierzigjährige Verlagskaufmann Werner Wirthle (1908-2001) war 1945 von der amerikanischen Militärregierung zum Treuhänder der Frankfurter Societäts-Druckerei bestimmt worden. Er gestaltete sie zu einem Verlagshaus um, das er bis 1991 führte. Zwei Bücher über Gustav Seitz sind bei ihm erschienen.[1]

In seinem Testament entschied Wirthle, als er sein Vermögen von rund sechs Millionen Euro dem Städelschen Kunstinstitut vermachte, dass sein Geld für den Ankauf von Kunst vor 1950 verwendet werden solle. Die Zeitgrenze für die Kunstwerke erstaunt in gewisser Weise, weil der 92jährige doch Jahrzehnte zuvor eine schöne Sammlung von Bronzewerken von Gustav Seitz zusammengetragen hatte und sich von ihm sogar porträtieren ließ. Die Erinnerung an die Porträtarbeit hielt er in einem kleinen Aufsatz fest.[2] Darin schildert er, dass er bei einem seiner Besuche im Hamburger Atelier von Gustav Seitz „plötzlich" den François Villon erwarb und sie dabei „aufs neue in eine Unterhaltung über die Porträt-Plastiken von Seitz" kamen. „In diesem Gespräch sagte mir Seitz, er habe Lust dazu, mein Porträt zu machen. Noch während ich zustimmte, kamen mir erste Bedenken, aber wir schieden dann, indem wir vereinbarten, darüber nachzudenken und vielleicht im Herbst zu beginnen." Am 12. Februar schreibt Wirthle an Seitz: „Unsere Porträt-Absicht beschäftigt mich sehr. Manchmal kriege ich Angst: Ist das nicht Hoffart?, es sollten doch nur die Großen porträtiert werden?? [...] Was muß der Bildhauer eigentlich alles wissen von seinem Modell, wenn das Porträt wahr sein soll? [...] Sollte ich Ihnen aber plötzlich unsympathisch werden bei der Arbeit, dann dürfen Sie einfach nicht weitermachen."[3]

Abgesehen von den kokett erscheinenden Äußerungen können die folgenden Briefstellen generell das Porträtieren bei Seitz erhellen:[4] „Das Abenteuer beginnt. Die Formen deines Antlitzes werden gebildet werden. [...] Wird er viel mehr sehen und erfassen, als ich selber von mir weiß?" (16. 7. 1961); „Seitz erklärt, er habe sich die Form meines Kopfes und die Physiognomie jetzt so eingeprägt, daß er Vereinfachungen und Straffungen während meiner Abwesenheit vornehmen wolle." (13. 8. 1961); „Das Porträt ist jetzt klarer in der Form, in den Linien. Seitz erklärt, es sei schwer gewesen, die Mundpartie zu gestalten. Er wolle ›das stille Lächeln‹, das in meinem Wesen sei, herausbringen." (17. 11. 1961); „Ich bleibe jetzt daran, um es bald zu vollenden. In Gips geht es dann weiter." (Seitz, 23. 11. 1961); „In Gips sehe ich außerdem noch dazu, daß er eine bronzegerechte Oberfläche erhält." (Seitz, 8. 12. 1961); „[...] soeben habe ich Ihren Kopf an die Bahn gebracht. Er rollt nach Berlin. In sechs Wochen ist er allerdings wieder zurück. Ich bin sehr neugierig auf die Bronze." (Seitz, 29. 1. 1962). Am 21. März 1962 endlich notiert Wirthle über seinen erneuten Atelierbesuch: „Der Bronzeguß meines Porträts steht auf dem Modellierblock. Seitz behandelt die Oberfläche in meiner Gegenwart mit Salpetersäure und anschließend mit der Lötflamme. Der Guß bekommt dadurch eine matte rostbraune Oberfläche." *bs*

1 Der Bildhauer Gustav Seitz, mit einer Einführung von Hanns Theodor Flemming, Frankfurt/M 1963; Gustav Seitz. Bildhauer-Zeichnungen, mit einer Einführung von Günter Busch, Frankfurt/M 1970
2 Die Entstehung eines Porträts. Erinnerungen an Gustav Seitz, in: Werner Wirthle, Feuer vom Feuer lebt, Frankfurt/M 1975, S. 83 ff.
3 Ebenda S. 87
4 Ebenda S. 90, 101, 105, 109, 110

32 Martin Heidegger, 1962

Bronze 30 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz
G 391

Nach seinem Wechsel von Ost- nach Westdeutschland erhielt Seitz wichtige öffentliche Aufträge, darunter etliche Porträts bedeutender Zeitgenossen. Das Augustinermuseum Freiburg bat ihn 1962 um ein Bildnis des Philosophen Martin Heidegger (1889-1976), dessen Wirken nahezu während seiner gesamten Lehrtätigkeit mit der Universität Freiburg verbunden war. Bereits 1919 trat er eine Assistentenstelle in Freiburg an, folgte dann 1923 einem Ruf als außerordentlicher Professor nach Marburg. Hier entstand sein Hauptwerk „Sein und Zeit", das 1927 veröffentlicht wurde. Ein Jahr später kehrte er als Institutsdirektor nach Freiburg zurück in der Nachfolge von Edmund Husserl. Nach der Machtübernahme durch Adolf Hitler schloss sich Heidegger der NSDAP an und wurde Rektor der Universität. Dieses Amt legte er 1934 nieder, behielt aber den Lehrstuhl für Philosophie bei. In den folgenden Jahren entstanden seine „Beiträge zur Philosophie", die erst 1989 veröffentlicht wurden.

Nach Kriegsende entzogen ihm die französischen Besatzungsbehörden die Lehrbefugnis, er musste sich einem langwierigen Entnazifizierungsverfahren unterziehen. Erst 1950 wurde das Lehrverbot aufgehoben, Heidegger nahm seine Unterrichtstätigkeit an der Universität Freiburg wieder auf, jedoch nur im Rahmen von Seminaren im kleinen Kreis. 1974 begann die Publikation seiner gesammelten Werke.

Gustav Seitz reiste nach Freiburg, um im Hause Heideggers direkt vor und mit dem Philosophen zu arbeiten. Das Werk erwies sich als unerwartet schwierig. Der Bildhauer, der nicht nur die Ähnlichkeit, sondern immer auch die Persönlichkeit des Darzustellenden gestalten wollte und narrative Elemente zugunsten der Form zu tilgen strebte, schrieb an seine ehemalige Schülerin Christa Sammler: „Mein Heidegger macht mir am meisten Kummer. Oben plastisch schön und am Mund herum kleinlich und fasst (sic!) nicht in die Plastik umsetzbar. Mit kleinem Schnurrbart. Das ist verdammt schwierig. Mal sehen wie weit ich komme. Ich muss die Zähne zusammenbeissen. So einen schweren Kopf habe ich schon lange nicht gemacht. Einigermassen muss ich ihn hinbekommen […]. In vierzehn Tagen werde ich ein bißchen besser schnaufen können. Es ist gut, dass ich jetzt mal 3 Tage nicht im Atelier bin. Vielleicht sehe ich dann besser und erkenne den Mist den ich eben mache." Später schrieb er: „Den Heidegger werde ich als Naturstudie abgeben und lassen. Er ist rein in der Form nicht zu lösen, also lasse ich ihn offen und skizzenhaft."[1]

Die für Seitz unbefriedigende Arbeit an dem Kopf des Philosophen erinnert an die Werkgenese des Porträts von Thomas Mann (vgl. Nr. 18). Seitz hatte sich dem Bild des Dichters vor Ort ebenfalls über eine Naturstudie genähert, die er im Atelier dann zu dem vorerst gültigen Kopf ausarbeitete, aber noch Jahre später wieder aufnahm, um zu einer endgültigen Form zu gelangen, die das Äußere wie den Charakter des Dichters einfangen sollte. Bei Heidegger wollte ihm dieser Schritt zur Architektur des Kopfes[2] nicht gelingen. So entstand ein Porträt[3], dessen Reiz gerade in der offenen Gestaltung liegt, die noch die Spontaneität der Arbeit vor dem Modell ausstrahlt. *bh*

1 Frenzel 1984, S. 153: Brief an Christa Sammler vom 19. 10. 1962 und Brief ohne Datum
2 Siehe hierzu: Deutsche Porträtplastik des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Gustav Seitz, Wiesbaden, Leipzig, 1958, sowie den einführenden Aufsatz von Brigitte Heise.
3 Augustinermuseum, Freiburg, Inv.-Nr. S 62/3

33 Eduardo Paolozzi, 1962

Bronze 32,5 cm, bez. unten am linken Ohr: Seitz G 406

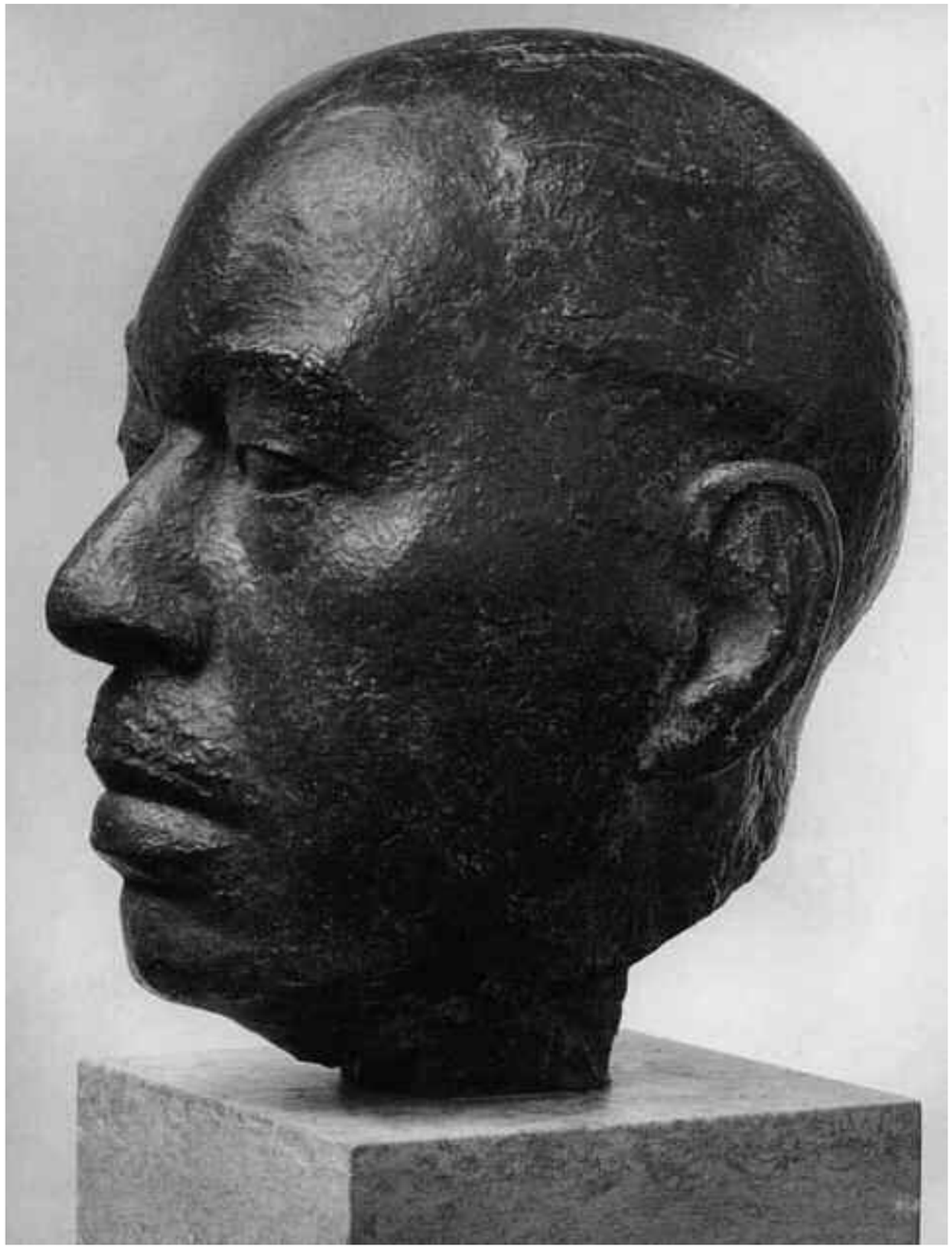
Von den Gastprofessoren der Hochschule für bildende Künste Hamburg hat Gustav Seitz neben Tadeusz Kantor auch den schottischen Künstler Eduardo Paolozzi (1924-2005) porträtiert.
Paolozzi, in Edinburgh geboren, war Sohn italienischer Emigranten, die einen Eisladen unterhielten. Die Erfahrungen seiner Kindheit, das alltägliche Leben auf der Straße prägten die Arbeit des Künstlers, der in Edinburgh, London und Oxford studierte. Während eines zweijährigen Aufenthaltes in Paris von 1947 bis 1949 traf er auf Brancusi, Leger, Giacometti, Braque und Arp. 1952/53 gründete er mit anderen Kollegen die „Independent Group", die die Einbeziehung der Trivialkultur in die Kunst proklamierte. Sie gab der englischen Pop-Art entscheidende Impulse. Paolozzi wies der Gruppe mit seiner speziellen Ästhetik der Art Brut und seinem Enthusiasmus für die Kultur der Masse eigene Wege.
Seine Kunst erregte bereits seit Beginn der 50er Jahre Aufmerksamkeit über Schottland und England hinaus. Er nahm in Kassel an der documenta II, III und IV, 1959, 1964, 1968, teil. Die englische Kunst vertrat er 1960 auf der Biennale in Venedig. Paolozzi wurde mehrfach an deutsche Hochschulen als Gastdozent berufen: Von 1960 bis 1962 lehrte er an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, wo er Gustav Seitz kennen lernte. 1977 unterrichtete er das Fach Keramik in Köln, von 1981 bis 1989 war er an der Akademie der Bildenden Künste München tätig. Königin Elisabeth II. schlug ihn 1989 zum Ritter.
Gustav Seitz hat den Dialog und die Anregungen durch Gastdozenten der Hochschule immer wieder begrüßt. Die Porträtbüste von Paolozzi, die Gustav Seitz 1962 anfertigte, war keine Auftragsarbeit. Sie zeigt die typische Eigenart der späten Köpfe. Die Oberfläche wird durch aufgelegte Tonpartikel, Schrunden und Kratzspuren dynamisch gestaltet (Abb. 50) und damit zum Ausdrucksträger der Persönlichkeit des Dargestellten. *bh*

Abb. 50

34 Henri Neid, 1962

Bronze 30,5 cm, bez. hinter dem linken Ohr: Seitz G 392

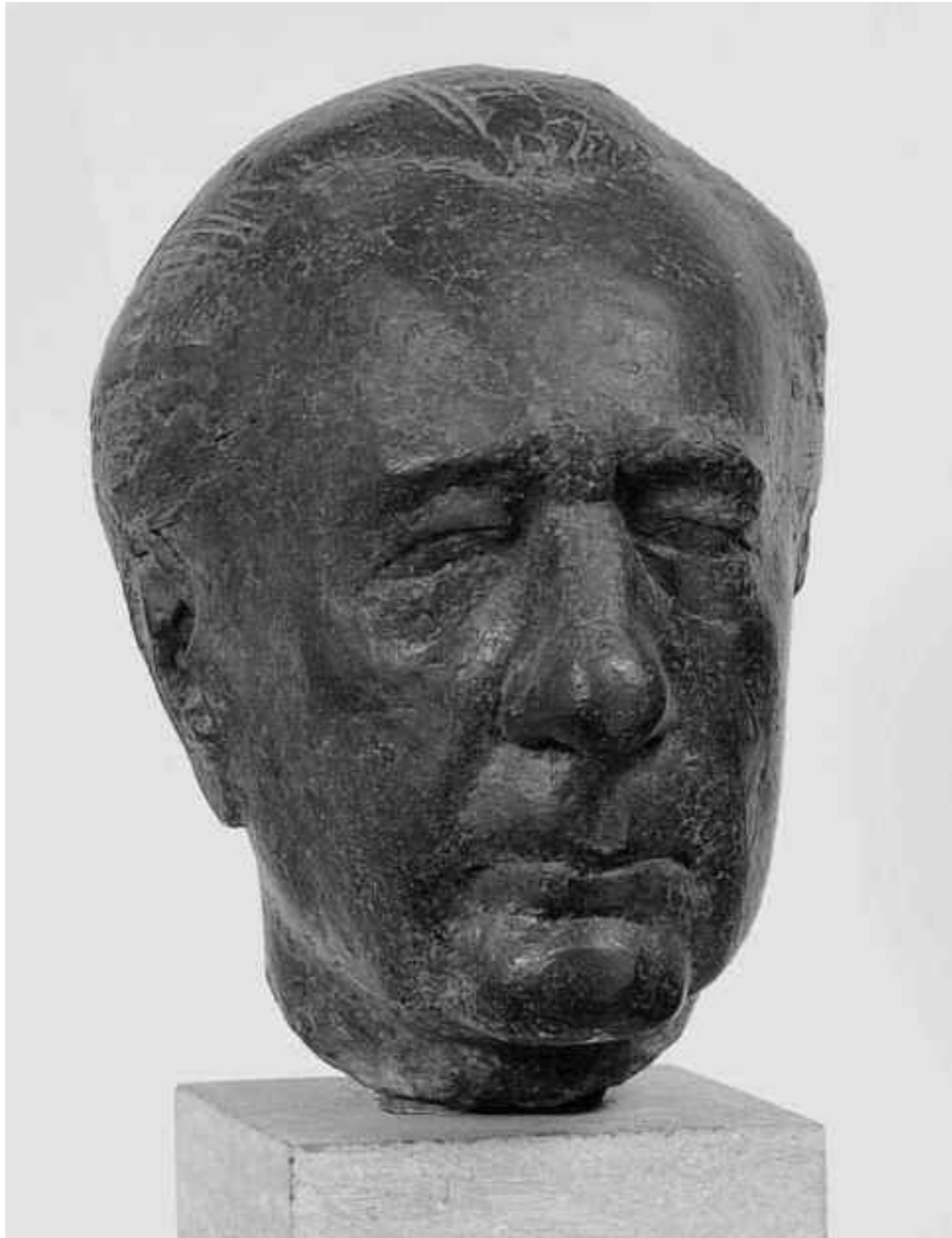
Der Name Henri Neid ist eng mit den Glanzzeiten des Casino Travemünde verbunden.
Neid (1892-1964) wurde in Moresnet geboren, einer Enklave im belgisch-deutschen Grenzgebiet, die durch einen Vermessungsfehler bei der Grenzziehung nach dem Wiener Kongress 1814/15 als neutral erklärt wurde. Erst nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Gebiet Belgien zugeschlagen. In Moresnet existierte das einzige in der Umgebung erlaubte Casino, das den jungen Sohn eines Krämers, der freilich nur von außen hineinschauen durfte, tief beeindruckte. Seine ersten Geschäfte machte er nach dem Ersten Weltkrieg mit Kaffeehäusern in Aachen und Saarbrücken. In den zwanziger Jahren gründete er in Moresnet den „Unions-Club", einen Vorläufer eines Spielcasinos. Seine geschäftlichen Erfolge erlaubten ihm 1930 die Eröffnung eines Casinos in Chaudfontaine bei Lüttich. Als 1940 die deutschen Truppen einmarschierten, ließ Neid sich die Genehmigung für ein luxuriöses Casino in Spa erteilen, das er zu einem Eldorado der belgischen Halbwelt und später zum Treffpunkt der Gestapo machte. Neid wurde zum Millionär und Kriegsgewinnler. 1945 entzogen ihm die Amerikaner die Konzession und schickten ihn für 18 Monate in ein Internierungslager.
Die Nachkriegszeit war in Deutschland die Blüte der Spielbankgründungen. In Travemünde wurde 1949 der Spielbetrieb wieder aufgenommen, der 1872 durch die Preußen verboten worden war. Den Geschäftsführern und Financiers, darunter der Belgier Isidore Prosmans, den Neid schon von seinen ersten Unternehmungen kannte, schien allein Henri Neid die Erfahrung und Fähigkeit zu haben, ein Casino in dem Badeort an der Ostsee zu führen, der zu einem internationalen Treffpunkt der Reichen gemacht werden sollte.
Henri Neid erfüllte diese Erwartungen in jeder Beziehung. Travemünde entwickelte sich zu einem mondänen Bad, das internationales Publikum anzog.
Zum 70. Geburtstag des Spielbankdirektors gab das Casino den Auftrag an Gustav Seitz, das Porträt von Henri Neid anzufertigen, um den Mann zu ehren, der dem Travemünder Casino und dem dazu gehörigen Nachtclub „Belle Epoque" im Zuge des deutschen Wirtschaftswunders zu seiner goldenen Ära verhalf.
Gustav Seitz schuf ein klares, herbes Porträt, das die etwas groben Züge und verhalten die Arroganz des arrivierten Mannes einfängt. *bh*



35 Herbert Ruscheweyh, 1963

Bronze 33 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz G 394

Die Hansestadt Hamburg beauftragte Gustav Seitz 1963 mit dem Porträt des promovierten Juristen Herbert Ruscheweyh (1892-1965). Die Arbeit fiel in die schaffens- und erfolgreichen Jahre nach der Umsiedelung von Berlin nach Hamburg, in der Seitz zahlreiche offizielle Bildnisaufträge erhielt.
Nach dem Jurastudium in Kiel ließ sich Ruscheweyh, in Hamburg geboren, 1921 wieder in seiner Heimatstadt nieder. Er gründete eine Anwaltskanzlei und war von 1928 bis 1933 als SPD-Mitglied in der Hamburger Bürgerschaft tätig, deren Präsident er 1931 wurde. Während der nationalsozialistischen Herrschaft verlor er seine offiziellen Ämter, konnte aber weiterhin als Anwalt arbeiten. In dieser Funktion setzte er sich vehement vor Gericht für die Verteidigung von Sozialdemokraten und Kommunisten ein, so dass die Gestapo seine Teilnahme an politischen Strafverfahren untersagte, ihm jedoch weiterhin Zivilprozesse zugestand. Nach dem Attentat auf Hitler wurde Ruscheweyh inhaftiert. In der Nachkriegszeit wurden dem erfahrenen Juristen, der über jegliche Mittäterschaft im Nationalsozialismus erhaben war, bedeutende Ämter anvertraut.
Er wurde Präsident der Hanseatischen Rechtsanwaltskammer und von der englischen Besatzungsbehörde zum Präsidenten der Bürgerschaft ernannt. 1953 trat er das Präsidentenamt des Hamburgischen Verfassungsgerichtes an.
Gustav Seitz fängt in dem Porträt die sensiblen, eher introvertiert wirkenden Züge dieses Mannes ein, der über die politisch schwierigen Zeiten hinweg seine Integrität bewahren konnte.[1] Das Porträt steht heute im Oberlandesgericht. *bh*



[1] Siehe hierzu: Daniel Ihonor, Herbert Ruscheweyh, Verantwortung in schwierigen Zeiten, Baden-Baden 2006

36 Patricia, 1963

Bronze 32 cm, bez. seitlich links am Hals: Seitz
G 398

Auffallend in einer Zusammenschau der Porträts von Antonia Esslen (vgl. Nr. 23), Elke Struckmann (vgl. Nr. 26), Gabriele Hoffmann (vgl. Nr. 28) ist die Tatsache, dass Seitz für seine freien Bildnisse ganz offensichtlich einen bestimmten Frauentypus bevorzugte: Ihn reizte die manchmal verhaltene exotische Ausstrahlung. Die klaren hohen Köpfe entsprachen seinem architektonisch geprägten Formsinn.

In diese Reihe gehört auch die Darstellung der Patricia aus dem Jahr 1963, einer Studentin aus Jamaica, die bei dem Niederländer Rolf Italiaander studierte. Italiaander hatte nach dem Zweiten Weltkrieg mit Hans Henny Jahnn, Alfred Mahlau und Hans Erich Nossack die Freie Akademie der Künste in Hamburg gegründet, der auch Seitz ab 1960 angehörte.

Auch diesem Bildnis näherte sich der Bildhauer über mehrere Versionen. Die beiden ersten Fassungen stellen das fremd wirkende Antlitz heraus. Beide Arbeiten wirken wie ein Bozzetto. (Abb. 51, 52) Mit groben aufgesetzten Schollen werden Haare und Halsansatz wiedergegeben, die großen, leicht schräg gestellten Augen und ein sinnlicher Mund dominieren das Gesicht, in dem auch die Arbeitsspuren deutlich erkennbar bleiben.[1] Die beiden letzten Arbeiten, Bronze und Terrakotta, sind dagegen gereinigt.[2] Die vorbereitenden Zeichnungen[3] zeigen die Konzentration auf die charakteristischen Züge: Mit wenigen Linien, ohne Binnendifferenzierung, werden der hohe Hinterkopf, die gescheitelte Frisur und die vollen Lippen erfasst. Die Umsetzung in die Plastik folgt diesen Entwürfen in klarer, strenger Formensprache. *bh*

Abb. 51

Abb. 52

[1] Grohn 1980, Nr. 396, 1. Fassung: Gips 30 cm, bez. am Hals hinten: Seitz; Nr. 397, Gips 30 cm, bez. am Hals hinten: Seitz
[2] Grohn 1980, Nr. 399, Maske, Terrakotta 30 cm, bez. innen: Seitz
[3] Schüler 1992, Nr. 4040-4056, und Gustav Seitz. Bildhauer-Zeichnungen, eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt/M 1970, S. 206-211

37 Ludwig Grote, 1963

Bronze 32 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz
G 401

Gustav Seitz erhielt 1962 den Auftrag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, ein Bildnis des scheidenden Generaldirektors anzufertigen, um dessen große Verdienste für das Haus zu würdigen. Ludwig Grote (1893–1974) stand dem Museum als Erster Direktor seit 1951 vor, 1958 wurde er zum Generaldirektor ernannt. Vor dem Zweiten Weltkrieg war er als Landeskonservator von Anhalt sowie als Direktor der Gemäldegalerie Dessau, die er selbst gegründet hatte, tätig. Die Überführung des damals politisch umstrittenen Bauhauses von Weimar nach Dessau, die erfolgreichen Verhandlungen mit Walter Gropius und später Mies van der Rohe, dem letzten Leiter des Bauhauses, waren sein Verdienst. 1933 wurde Grote wegen seiner Tätigkeit für das Bauhaus seines Amtes enthoben. Nach dem Krieg machte er sich einen Namen durch aufsehenerregende Ausstellungen im Haus der Kunst in München.

Nach seinem Amtsantritt in Nürnberg richtete er die Feierlichkeiten anlässlich der Hundertjahrfeier des Museums aus. Gemeinsam mit dem Architekten Sep Ruf gestaltete er nach 1958 den Wiederaufbau des Museums, hier griff er seine Erfahrungen im internationalen Stil des Bauhauses auf. Wesentlich hat er die universalistische Ankaufspolitik des Germanischen Nationalmuseums geprägt. Vor allem hat Grote im Geiste des Gründers des Museums, des Freiherrn Hans von Aufseß, gemeinsam mit dem Archivdirektor Ludwig Veit die Wege geebnet, das Germanische Nationalmuseum zu dem bedeutendsten Institut für Quellenforschung zur bildenden Kunst zu machen: 1962 wurde das Archiv für Bildende Kunst gegründet. Gustav Seitz, inzwischen renommierter Bildhauer, gehörte zu den Künstlern, die unmittelbar nach der Gründung um Mit- und Zuarbeit gebeten wurden. Nach seinem Tod hat Luise Seitz dem Archiv zugesichert, den schriftlichen Nachlass ihres Mannes zu übergeben. 1984 wurde auf der Basis der überlassenen Dokumente im Rahmen der Schriftenfolge des Germanischen Nationalmuseums „Werke und Dokumente“ der Band 6 herausgegeben, der Gustav Seitz gewidmet ist. Verbunden mit der Veröffentlichung dieses Bandes war eine umfassende Werkschau des Künstlers.[1]

Das Porträt von Ludwig Grote wurde der ehrwürdigen Tradition des Germanischen Nationalmuseums folgend im Jahr 1965 in der Ehrenhalle des Museums aufgestellt.[2] *bh*

[1] Frenzel 1984

[2] Inv.-Nr. Pl. 2990. Gustav Seitz hat die Arbeit an dem Porträt des Kunsthistorikers in einem Brief an seinen Freund Fritz Griebel vom 22. Mai 1964 kommentiert: „Im letzten Jahr sind einige neue Arbeiten entstanden […]. Porträts. Zwei glaub ich sind zu gebrauchen. Ludwig Grote, den ich modellierte, wird demnächst im Germanischen Museum stehen.“ In: Frenzel 1984, S. 157

38 Otto Schäfer, 1963

Bronze 31 cm, bez. hinter dem linken Ohr: Seitz
G 420

Der Schweinfurter Industrielle Otto Schäfer (1912-2000) war der Bruder des Fabrikanten Georg Schäfer, dessen berühmte Sammlung der Malerei des 19. Jahrhunderts heute im Museum Georg Schäfer bewahrt wird. Auch Otto Schäfer war leidenschaftlicher Sammler. Bereits in jungen Jahren konzentrierte er sich auf die altmeisterliche Druckgraphik, mit den Schwerpunkten Albrecht Dürer, Martin Schongauer und Rembrandt. Nach dem Zweiten Weltkrieg baute er seine Sammlung umfassend aus, so dass die Geschichte der Graphik bis in die Moderne mit ausgewählten Meisterwerken vertreten ist. Ab 1951 zog er die Buchillustration mit ein. So entstand im Laufe seines Lebens eine hochkarätige Bibliothek, die heute den Ruf seiner Graphiksammlung überstrahlt. Dazu trägt wesentlich die Kollektion von Erstausgaben deutscher Literatur bei. Die Büchersammlung Otto Schäfers gehört zu den bedeutendsten Privatbibliotheken Europas. Sie wurde 1991 der Öffentlichkeit übergeben.

Otto Schäfer ist auch aufgrund seines mäzenatischen und sozialen Engagements bekannt geworden. Er gründete im Andenken an seine Mutter die Alwine Schäfer Kinderkrippe und die Alwine-Schäfer-Gedächtnisstiftung. Für seine Graphik- und Büchersammlung gründete er im Jahr 1989 die Dr. Otto Schäfer Stiftung e.V.
Gustav Seitz wurde 1963 mit der Porträtbüste des Fabrikanten beauftragt. Sein Jugendfreund, Hans Mussgnug, stellte den Kontakt zur Familie Schäfer her. Prof. Mussgnug war von 1947 bis 1971 in Schweinfurt als Chirurg und Chefarzt des Städtischen Krankenhauses tätig. Bereits 1925, noch während seines Studiums, hatte Seitz Mussgnug porträtiert, eine Arbeit, die zerstört ist.[1] Die Büste Otto Schäfers entstand im Hause des Fabrikanten direkt vor dem Modell. Sie steht heute in der Bibliothek der Dr. Otto Schäfer Stiftung, Schweinfurt. *bh*

1 Grohn 1980, Nr. 275

39 Saladin Schmitt, 1964

Bronze 34,5 cm, bez. rechts am Hals: Seitz
G 393

Der Theaterintendant, Regisseur und Theoretiker Saladin Schmitt (1883-1951) war Sohn einer traditionsreichen Weinhändler- und Mühlenbesitzerfamilie. Der älteste Sohn trug stets den Namen Saladin, um an die Kreuzzüge zu erinnern, an denen Vorfahren teilgenommen haben sollen. Sein Studium der Germanistik und Theaterwissenschaften schloss er mit der Promotion ab.
Seine künstlerische Tätigkeit ist vor allem mit Bochum verbunden. 30 Jahre lang, von 1919 bis 1949, war er Intendant des neu gegründeten Schauspielhauses Bochum und während der Jahre 1921 bis 1935 zugleich der Duisburger Oper. Unter der Leitung Schmitts wurde Bochum eine der führenden Theaterstädte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Ruf wurde vor allem durch die von Schmitt initiierten festspielhaften Zyklen der Klassiker begründet, die in der Arbeiterstadt im Ruhrgebiet auf große Erfolge stießen: Er veranstaltete Goethe- und Schiller-Wochen, später folgten Kleist, Hebbel, Grabbe, Grillparzer. Besondere Beachtung fanden seine Shakespeare-Inszenierungen. Seit 1927 gehörte er zum Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft, deren Präsident er 1943 wurde. In der ZEIT wurde nach seinem Tode seiner Leistung gedacht: „Als praktischen Erfolg konnte der literarische Intendant die Bildung eines beispielhaft aufgeschlossenen und treuen Schauspielpublikums in der Industriestadt buchen.“[1] Seine Arbeit in Bochum führte das Theater des Ruhrgebietes in die Moderne. Der sogenannte „Bochumer Stil“ prägte die Theaterwelt seiner Epoche über die regionalen Grenzen hinaus. Schmitt lehnte Berufungen an andere Theater ab. Er wurde mit zahlreichen Ehrungen ausgezeichnet.
Schmitt war zugleich als Dichter tätig. Enge Kontakte pflegte er zu Stefan George, einem Vetter dritten Grades.[2]
Mit einem Festakt wurden am 23. April 1964 die Bochumer Shakespeare-Tage anlässlich des 400. Geburtstag des Dramatikers eröffnet. Dabei wurde des Intendanten Saladin Schmitt gedacht, der das Publikum der Arbeiterstadt an den großen Dichter herangeführt hatte. „Er war es, der als langjähriger Intendant des Bochumer Schauspielhauses das Ausmaß der Bühnendarstellung zu einer letzten Steigerung heranreifen ließ. Ihm, dem Bochum seinen Ruf als Theaterstadt verdankt, sollte schon lange ein Denkmal gesetzt werden“, so heißt es im Monatsblatt der Bochumer Bürgervereine.[3] Im Jahr zuvor war Gustav Seitz vom Kulturdezernat der Stadt Bochum beauftragt worden, eine Büste Schmitts zu gestalten, die im Foyer des Schauspielhauses aufgestellt werden sollte.[4] Dem Künstler standen für seine Arbeit nur Fotografien zur Verfügung. Seitz schuf einen schmalen, klaren Kopf, der die Schöngeistigkeit des Dargestellten verkörpert. *bh*

1 DIE ZEIT, 22. 3. 1951, Nr. 12
2 Zum Lebenswerk von Saladin Schmitt siehe: Saladin Schmitt, Blätter der Erinnerung, hrsg. von der Stadt Bochum, Bochum 1964
3 Der Bochumer, April 1964, V. Jahrgang, Heft 4, S. 11
4 Brief des Kulturdezernates Bochum an Gustav Seitz, 5. Juli 1963; Archiv Gustav Seitz Stiftung, Hamburg

40 Erich Meyer, 1965

Bronze 29 cm, bez. unter dem linken Ohr: Seitz
G 395

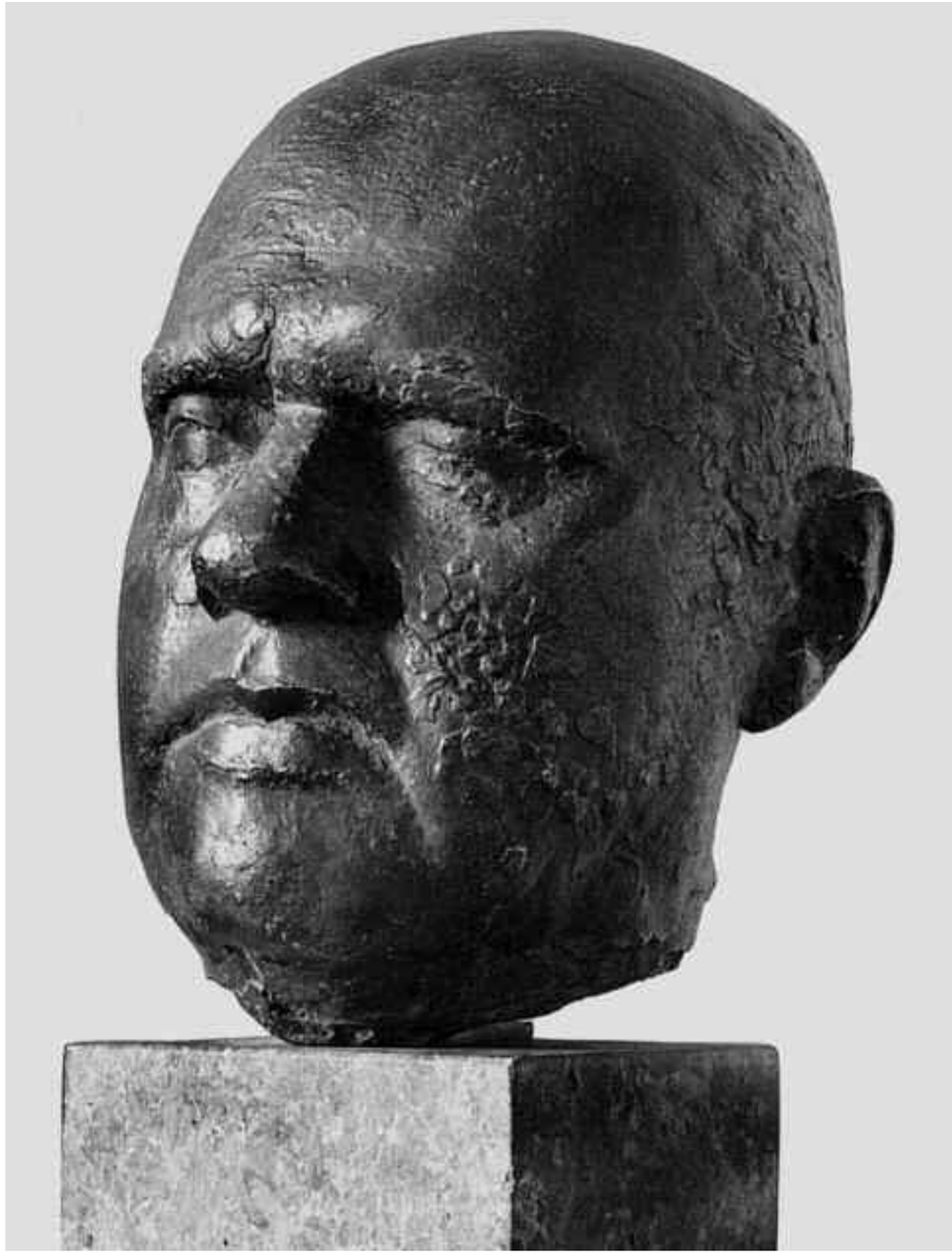
Der Berliner Kunsthistoriker Erich Meyer (1897-1967) übernahm 1947 die Leitung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Es gelang ihm, in der schwierigen Zeit nach 1945 das Museum, schwer geschädigt durch den Krieg, wieder zu neuer Blüte zu führen. Er konnte die hauseigene Sammlung auf vielen Gebieten ergänzen: Die Antikensammlung, die chinesischen Bronzen, europäische Goldschmiedearbeiten und europäische Textilkunst, vorderasiatische Knüpfteppiche und islamische Keramik wurden durch wertvolle Stücke bereichert. Möglich wurden diese Ankäufe durch die „Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen", von der auch Alfred Hentzen, Direktor der Kunsthalle, profitieren konnte (vgl. Nr. 50).

Meyer war einer der bedeutendsten Kenner der mittelalterlichen Kunst. 1935 veröffentlichte er in Zusammenarbeit mit Otto von Falke den ersten Corpusband der Bronzegeräte des Mittelalters.[1] Das Material für den Fortsetzungsband, das er im Berliner Schloss aufbewahrt hatte, wurde im Krieg vernichtet. Er nahm diese Arbeit in Hamburg erneut in Angriff. Damit initiierte er eines der wichtigsten kunsthistorischen Forschungsprojekte zu den Bronzegeräten des Mittelalters, das noch heute fortgesetzt wird. Er veröffentlichte die Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe, die unter seiner Leitung ausgebaut wurde, in Bilderheften des Museums.[2] Neben dem Ausbau der Fayencesammlung, die dank Justus Brinkmann bereits einen herausragenden Ruf besaß, erschloss er dem Museum neue Sammlungsgebiete. Der Kollektion deutscher Kleinplastik der Renaissance, von Max Sauerlandt initiiert, setzte er Bildwerke großen Formats hinzu. Dank der Bereitschaft der Hamburger Regierung konnten wesentliche Teile der Sammlung des jüdischen Industriellen Carl von Weinberg erworben werden.

Meyer machte sich jedoch nicht nur einen Namen durch seine erfolgreiche und stringente Ankaufspolitik, sondern auch durch den systematischen Aufbau der museumseigenen Bibliothek, die im Krieg weitgehend zerstört worden war. Zudem wurden ihm wichtige Ämter angetragen: Er gehörte dem Kuratorium des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg an sowie dem des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München. Zeitweilig leitete er den Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

1964, zum 67. Geburtstag von Erich Meyer, wurde Gustav Seitz mit dem Porträt des Kunsthistorikers beauftragt. Das Bildnis entstand nach zahlreichen Sitzungen und vielen Gesprächen zwischen dem Bildhauer und Erich Meyer.[3]

Lise Lotte Möller schreibt nach dem Tode des Kunsthistorikers: „Von großer, schwerer Statur, äußerlich die Ruhe in Person, kein Freund überflüssiger Worte, mit Humor leicht sarkastischer Tönung begabt, imponierend durch seine Sachkenntnis, fand er die Sympathie der Hamburger oder er gewann ihren Respekt."[4] Gustav Seitz hat dieser Persönlichkeit in der harmonischen Geschlossenheit des Kopfes Ausdruck verliehen. *bh*



[1] Otto von Falke, Erich Meyer, Romanische Leuchter und Gefäße, Gießgefäße der Gotik, Berlin 1935
[2] Z. B. Erich Meyer, "Mittelalterliche Bronzen". Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1960
[3] Siehe zu Erich Meyer: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle und dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 13, Hamburg 1968, darin: Lise Lotte Möller, Erich Meyer (29. Oktober 1897- 4. Februar 1967), S. 7-12; Inv.-Nr. 1965.82
[4] Ebenda S. 8

41 Hermann Josef Abs, 1965

Bronze 32 cm, bez. unter dem rechten Ohr: S
G 407

Gustav Seitz erhielt anlässlich der Eröffnung des von Georg Wellhausen errichteten Hermann Abs-Hauses in Hamburg von der Deutschen Bank den Auftrag, das Porträt des wohl einflussreichsten Bankiers der Nachkriegszeit zu schaffen.
Der Rheinländer Hermann Josef Abs (1901-1994) stammte aus einer streng katholischen Familie. Nach der Absolvierung einer Banklehre arbeitete er als Devisenhändler bei Banken in Köln, Amsterdam, England, den USA und Lateinamerika. 1921 begann er seine Tätigkeit in dem Kölner Bankhaus Delbrück von der Heydt & Co. und wechselte zu dem Delbrück-Gesellschafter Franz Koenigs nach Amsterdam. 1929 erhielt er das Angebot, in das renommierte Berliner Privatbankhaus Delbrück Schickler & Co. einzutreten, dessen Teilhaber er 1935 wurde. 1937 wurde er Vorstandsmitglied der Deutschen Bank. In dieser Eigenschaft war er mitverantwortlich für die „Arisierung" jüdischen Vermögens. Zudem gehörten die Auslandsgeschäfte zu seinem Tätigkeitsbereich, damit auch die Beschaffung von Kriegskrediten zur Finanzierung der nationalsozialistischen Aufrüstung bei neutralen Ländern. Auf der anderen Seite hatte er Kontakte zur Widerstandsbewegung durch seine Freundschaft mit Helmuth Graf von Moltke und Peter Graf Yorck von Wartenburg. Diese Lebensperiode von Abs ist durchaus umstritten.[1] Unklar bleibt, wieweit er, der in der Nähe des Machtzentrums operierte und unter anderem im Vorstand mehrerer Firmen tätig war, die Zwangsarbeiter beschäftigten, von den Vernichtungsplänen wusste. Als gläubiger Katholik bewahrte er dem Nationalsozialismus gegenüber stets eine gewisse Distanz. „Es war eine Ambivalenz aus innerer Ablehnung der Nazis und einem Mitmachen-Müssen in der Hoffnung auf ein baldiges Ende", schreibt Jürgen Jeske 1998.[2]

Nach Kriegsende wurde er kurzfristig für drei Monate inhaftiert, dann jedoch 1948 als „unbelastet" eingestuft. 1946 fungierte er bereits als Finanzberater der britischen Besatzungsmacht. Konrad Adenauer holte den versierten Finanzfachmann an seine Seite; so hatte Abs neben Ludwig Erhard, Wilhelm Vocke, dem Präsidenten der Bank deutscher Länder, und dem Gewerkschaftsführer Hans Böckler (vgl. Nr. 42) wesentlichen Anteil am wirtschaftlichen Wiederaufbau Deutschlands. 1953 war er als Leiter der deutschen Verhandlungsdelegation verantwortlich für die Regelung der deutschen Auslandsschulden durch das Londoner Schuldenabkommen.
1952 nahm Abs seine Tätigkeit bei der Deutschen Bank wieder auf; er wurde zur Schlüsselfigur der deutschen Wirtschaft und ihrer Auslandsbeziehungen und damit zum mächtigsten Bankier Deutschlands. Seine Tätigkeit in mehr als 30 Aufsichtsräten führte schließlich 1965 zur Lex Abs, die die Anzahl der Aufsichtsratsmandate auf maximal 10 beschränkte.
Als praktizierender Katholik war er Mitglied des Zentralkomitees der deutschen Katholiken, er gehörte ab 1955 dem Ritterorden vom Heiligen Grab zu Jerusalem an. Sein starkes Interesse für die Musik und die Bildenden Künste zeigte sich in ausgeprägtem Mäzenatentum. So stand er der Verwaltung des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main vor, er war Vorsitzender im Kuratorium des Fördervereins der Alten Pinakothek in München und Vorsitzender des Vereins Beethoven-Haus in Bonn. Zudem gehörte er zu den Gründungsmitgliedern der Historischen Gesellschaft der Deutschen Bank. Er wurde für sein Lebenswerk mit zahlreichen Preisen geehrt. *bh*

[1] Siehe hierzu: Jürgen Jeske, „Nachprüfung einer Legende. Der Bankier Abs und seine Rolle im Dritten Reich", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. September 1998, Nr. 224, III
[2] Ebenda

42 Hans Böckler, 1965

Bronze 47 cm, bez. an der Rückseite unten rechts: S G 409

Gustav Seitz erhielt von der Kunsthalle Recklinghausen 14 Jahre nach dem Tod des Politikers und Gewerkschaftsfunktionärs Hans Böckler (1875-1951) den Auftrag, dessen Porträt zu gestalten. Der Bildhauer konnte also nur nach Photographien arbeiten, da er Böckler nie begegnet war.
Hans Böckler stammte aus einfachen Verhältnissen. Er begann eine Lehre als Gold- und Silberschläger, da er bereits in jungen Jahren nach dem Tod des Vaters für den Unterhalt der Familie sorgen musste. Mit 19 Jahren trat er in die SPD und in die Gewerkschaft der Metallarbeiter ein. Damit legte er den Grundstein für die Tätigkeit, die sein ganzes Leben bestimmen sollte. „Ein Leben für die Gewerkschaft", so betitelte er seine Autobiographie, die 1950 erschien.
Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte er bedeutende Positionen inne: Er wurde 1899 Vorsitzender des Fürther Gewerkschaftskartells, 1903 hauptamtlicher Gewerkschaftsfunktionär an der Saar, 1910 Leiter des Metallarbeiterverbandes Schlesien mit dem Sitz in Breslau. Während des Krieges leistete er Wehrdienst, wurde aber nach einer schweren Verwundung entlassen und widmete sich wieder der Gewerkschaftsarbeit.
Nach den Reichstagswahlen war er als Mitglied der SPD-Reichstagsfraktion tätig, bis die Herrschaft der Nationalsozialisten seine Arbeit beendete. Er wurde mehrfach verhaftet, und seine wirtschaftliche Existenz wurde vernichtet. Nach dem Attentat auf Hitler 1944 musste er untertauchen, da er der Widerstandsgruppe um Wilhelm Leuschner nahe stand. Sein Leben verdankte er einem NS-Bauernfunktionär, der ihn versteckte.

Nach dem Krieg griff Böckler seine Arbeit wieder auf. Er wurde auf dem Gründungskongress des Deutschen Gewerkschaftsbundes zum ersten Vorsitzenden gewählt und in die Gewerkschaftskommission für Fragen des Marshallplans berufen. 1949 wurde er einer der sechs Vizepräsidenten des „Internationalen Bundes freier Gewerkschaften".
Anlässlich seines 73. Geburtstages verlieh ihm die Stadt Köln die Ehrendoktorwürde wegen seiner „Lebensarbeit für das Wohl des deutschen Arbeiters". Gemeinsam mit Konrad Adenauer gehört er zu den Ehrenbürgern der Stadt Köln.
Heute erinnert die Hans-Böckler-Stiftung, das Mitbestimmungs-, Forschungs- und Studienförderungswerk des DGB, an den großen Politiker und Gewerkschafter. Ziel der Stiftung ist es, wie das ihres Namensgebers, „gleiche Bildungschancen für alle" zu schaffen.
Nach Hans Böckler sind vor allem in Arbeitervierteln etliche Straßen und Plätze benannt, so in Berlin-Kreuzberg, in Neumünster und im Ruhrgebiet. Sein Grab in Köln auf dem Melaten-Friedhof ziert ein von Ludwig Gies gestalteter Grabstein mit dem Gewerkschaftssymbol des Zahnrades. *bh*

43 Otto Manigk, 1965

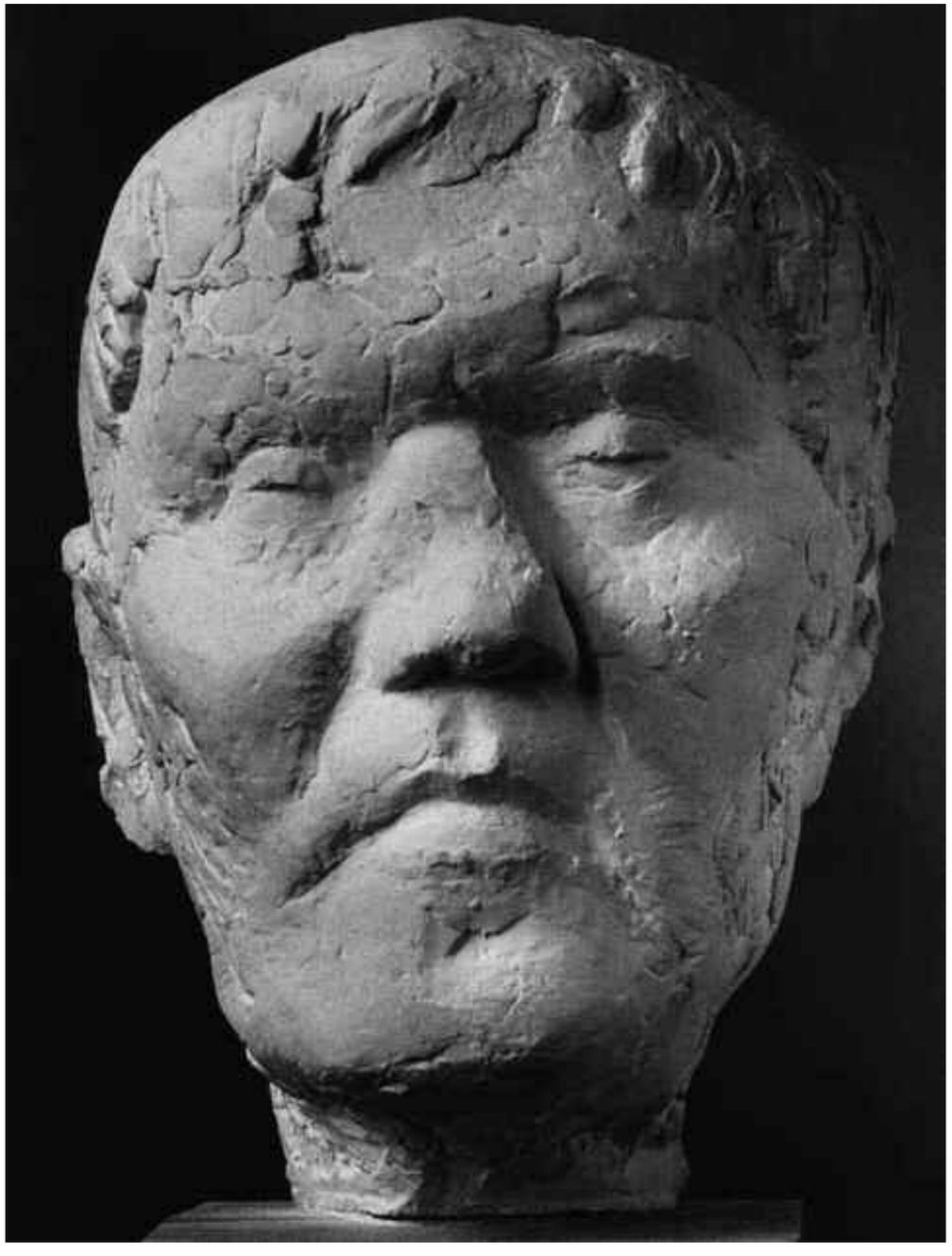
Gips 28 cm, bez. hinter dem rechten Ohr: Seitz G 411

Gustav Seitz lernte den Maler Otto Manigk (1902-1972) in Berlin kennen, als beide in der Bildhauerklasse der Vereinigten Staatsschulen bei Wilhelm Gerstel studierten. Manigk wechselte 1926 zum Studium der Malerei bei Ferdinand Spiegel über, das er 1927 beendete. Bereits ein Jahr zuvor war er in die private Kunstschule des lettischen Künstlers Johannes Walter-Kurau (1869-1932) eingetreten, dem er, so Manigk selbst, „die Grundlage meines Wissens um künstlerische Gestaltung" verdankte, „all der Erkenntnisse, die auf den unumgänglichen, bewussten Teil im Schaffensprozeß einwirken," und „er erlöste mich aus der Beengung des Akademismus."[1] 1930 ließ sich Manigk in Berlin als freischaffender Künstler nieder, blieb aber weiterhin auch Mitarbeiter bei Walter-Kurau. Prägend für sein künstlerisches Schaffen war die Künstlerfreundschaft mit den Malern Herbert Wegehaupt (1905-1959), den er bereits 1922 während seines vorbereitenden Studiums an der Kunstgewerbeschule in Breslau kennen gelernt hatte, und mit Otto Niemeyer-Holstein (1896-1984), den er 1930 erstmals im Tessin traf. In Berlin pflegten die Freunde engen Kontakt. Zu dem Freundeskreis von Otto Niemeyer-Holstein gehörte auch Gustav Seitz, so wird auch die Beziehung von Seitz zu Manigk intensiviert worden sein.

Manigks Vater, Professor für römisches und bürgerliches Recht, errichtete 1932 ein Haus in der Waldstraße in Ückeritz auf Usedom, das ab 1939 neben Berlin zeitweilig auch der Wohnsitz von Otto Manigk wurde. In unmittelbarer Nähe, zwischen Koserow und Zempin, hatte bereits ab 1936 Niemeyer-Holstein ein Atelier, das er ab 1939 dauerhaft bewohnte. In Lüttenort, so nannte er sein Refugium, errichtete er ein Ensemble von Skulptur, Architektur und Gartenkunst. Als auch Herbert Wegehaupt nach Ückeritz in die Waldstraße zog, waren jene Künstlerkollegen auf der Insel vereint, die zwar dem Sozialismus nahe standen, aber nicht dem Kommunismus.

Nach dem Kriegsende und der Rückkehr aus der Gefangenschaft ließ Manigk sich ganz in Ückeritz nieder, arbeitete aber zeitweise weiter in Berlin. So hielt er den Aufbau der Stalinallee 1952 in Gemälden und Zeichnungen fest. Seinen Plan, gemeinsam mit Wegehaupt und Niemeyer-Holstein die DDR zu verlassen, gab er auf und nahm baugebundene Aufträge in Heringsdorf und Anklam, später in Wolgast an. Gustav Seitz war bis zu seinem Tod mit Niemeyer-Holstein befreundet.[2] In dessen Garten auf Usedom stehen bis heute mehrere seiner Arbeiten. So liegt es nahe, dass der leidenschaftliche Porträtist Seitz auch ein Bildnis von Otto Manigk im Jahre 1965 schuf.[3] 1966, als Wolf Biermann Auftritts- und Publikationsverbot erhielt, fand er für einige Wochen Zuflucht in Manigks Atelier auf Usedom. Zu Beginn der siebziger Jahre versuchte die Staatssicherheit Manigk unter seinen Kollegen als inoffiziellen Mitarbeiter zu diffamieren.

Der Ückeritzer Maler Manfred Kandt schrieb nach seinem Tod: „Wir alle sehen ihn noch in seiner großen schlanken aufrechten Gestalt vor uns stehen – eine souveräne Erscheinung – oder vor uns sitzend mit langen überschlagenen Beinen in heller Kordhose, mit leichten Schuhen und offenem Hemd – seine bräunliche Haut – in seinen auffallend schönen Händen eine filterlose Zigarette – am liebsten eine französische Gauloise – strahlende blaue Augen in seinem markanten Antlitz."[4] *bh*



1 Jürgen Lüder, gen Lühr, Die Würde des Lebendigen. Usedomer Maler des 20. Jahrhunderts, Leipzig/Rostock 1998, S. 31; zitiert nach Ausst. Kat. Otto Manigk 1902-1972. Malerei, Staatliches Museum Schwerin, hrsg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Bonn 2001

2 Ein Brief von Seitz an Niemeyer-Holstein, den er in seinen letzten Lebenswochen schrieb, belegt, dass die Freundschaft auch nach Seitz' Umsiedelung nach Hamburg gepflegt wurde. Frenzel 1984, S. 182: Brief vom 24. 10. 1969

3 Im selben Zeitraum fertigte auch der gleichaltrige Fritz Cremer (1906-1993) ein Bildnis des Malers an.

4 Wie Anm. 1, Ausst. Kat. Schwerin, Bonn 2001, S. 8

44 Werner Hebebrand, 1966

Bronze 29 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz
G 412

Das Porträt hat Gustav Seitz im Auftrag der Freien Akademie der Künste in Hamburg geschaffen, der Werner Hebebrand (1899-1966) angehörte, ab 1960 als ihr zweiter Präsident.
Der in Darmstadt ausgebildete Architekt hatte seine erste Stelle im Frankfurter Hochbauamt angetreten, gründete 1929 sein eigenes Architekturbüro, ging aber schon 1930 mit Ernst May in die Sowjetunion, um sich an der rasanten Neubautätigkeit ganzer Städte zu beteiligen. 1937 als unerwünschter Ausländer verhaftet und ausgewiesen, ging er zurück ins nun entschieden nationalsozialistische Deutschland, wo er sich an der Planung der „Stadt der Hermann-Göring-Werke", dem späteren Salzgitter, beteiligte und 1944 als ständiger Berater in Albert Speers Arbeitsstab für den Wiederaufbau bombenzerstörter Städte berufen wurde.[1]
All diese Erfahrungen prägten sein städtebauliches Ideal, das er nach dem Kriege z. B. in Frankfurt/M, Hamburg und Regensburg planerisch verwirklichte. Dabei wurde Hamburg seine wichtigste Wirkungsstätte. Er bekleidete eine Professur für Städtebau an der Staatlichen Hochschule der bildenden Künste und war von 1952 bis 1964 Oberbaudirektor. Mit gemischten Gefühlen bemerkte er zum Jahresende 1963 im Rückblick auf seine Berufung zum Präsidenten der Akademie: „Dabei empfand ich besonders dankbar, daß auch meine beamtenmäßige Tätigkeit als schöpferisch-künstlerische in hohem Maße anerkannt wurde, im Gegensatz zu der Bemerkung des Ersten Bürgermeisters bei meiner bevorstehenden Versetzung in den Ruhestand, daß man nunmehr als Oberbaudirektor 'weniger einen Architekten und Künstler nötig habe als den hervorragenden Verwaltungsfachmann und Verkehrsplaner'."[2]

Schon bald musste sein Kollege Godber Nissen vor den Studierenden der Hochschule auf den am 18. Oktober 1966 Verstorbenen seinen Nachruf vortragen, der zusammen mit dem von Seitz gezeichneten Porträt Hebebrands auf einem Faltblatt (Abb. 53) verewigt wurde.[3] Durchaus entsprechend zeigt das zu seiner Erinnerung geschaffene Bronzebildnis den vielseitig erfolgreichen, stets das Große und Ganze betrachtenden Städteplaner am Ende seines Lebens mit den Spuren seiner 67 Jahre, die nicht ohne erhebliche Frustrationen verlaufen sind. *bs*

Abb. 53

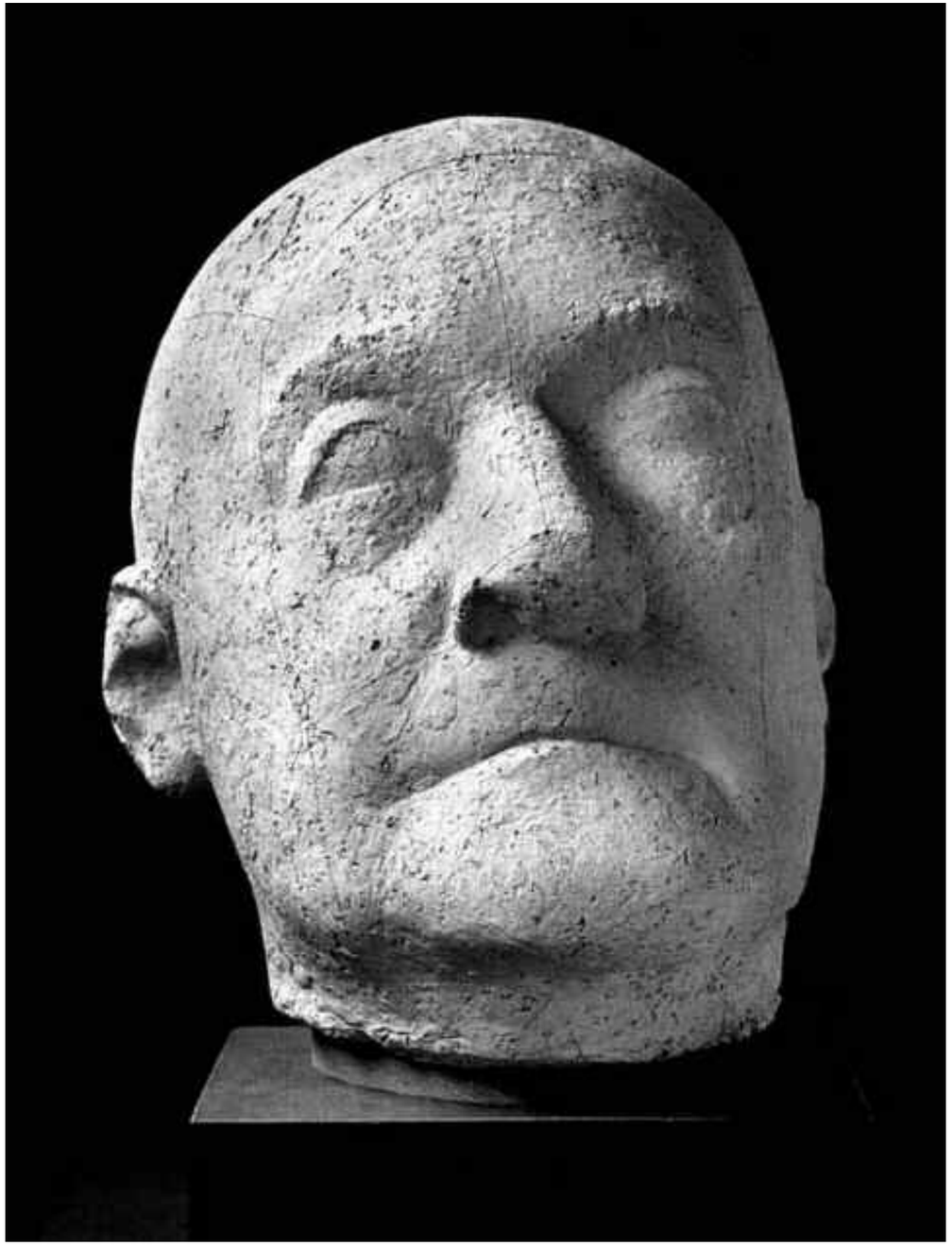
[1] Werner Durth, Deutsche Architekten, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1992, S. 251
[2] Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg MCMLXIII, S. 9
[3] Zuvor bereits abgebildet im Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg MCMLXII, S. 9; vgl. die Zeichnung in: Schüler 1992, Nr. 4023. Bernd Schälicke, Gustav Seitz. Die Druckgraphik. Werkverzeichnis, Hamburg 1995, Nr. 41

45 Jan Bontjes van Beek, 1964

Terrakotta 28 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz
G 405

Mit dem Keramiker und Bildhauer Jan Bontjes van Beek (1899-1969) verband Gustav Seitz eine Freundschaft, die 20 Jahre währte.
Der Sohn niederländischer Eltern wuchs in Deutschland auf. 1919, nach dem Militärdienst, verbrachte er einige Studienmonate in Fischerhude und in Worpswede auf dem Barkenhoff von Heinrich Vogeler. Er gründete 1922 die „Fischerhuder Kunstkeramik". Nach seinem Umzug nach Berlin richtete er in Charlottenburg eine eigene Werkstatt ein. Er erhielt etliche Aufträge, unter anderem von dem Hamburger Architekten Fritz Höger, für dessen Bau der Kirche am Hohenzollernplatz er die Fliesen der Altarnische fertigte. Seine Glasuren nach traditionellen fernöstlichen Techniken erregten in der Fachwelt Aufsehen.
Da Bontjes van Beek während des Nationalsozialismus Juden in seiner Werkstatt Schutz und Arbeit gewährte, wurde er 1942 gemeinsam mit seiner Tochter Cato verhaftet. Er konnte nach drei Monaten das Gefängnis verlassen, während die 22-Jährige wegen ihrer Mitgliedschaft in der „Roten Kapelle" 1943 in Plötzensee hingerichtet wurde.
Nach dem Zweiten Weltkrieg bekam Bontjes van Beek einen Lehrauftrag für den Aufbau einer Keramikklasse an der 1946 gegründeten Hochschule Berlin Weißensee, die er von 1947 bis 1950 als Direktor leitete. Er stand in diesen Jahren in engem Kontakt zu den Berliner Künstlern, u.a. zu Hans Hartung, Ewald Mataré, Rudolf Hoekers. In diese Zeit fällt die Bekanntschaft mit Gustav Seitz, eine Beziehung, die sich vertiefte, als Bontjes van Beek von 1960 bis 1966 an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg eine Professur innehatte. Seit 1963 war der Keramiker Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg, zu der Gustav Seitz seit 1960 gehörte.
Wie sehr Seitz sich dem Freund verbunden fühlte, zeigt die Tatsache, dass er in den letzten Lebenswochen sein Krankenzimmer mit lieb gewordener Kunst schmücken ließ, darunter eine Vase von Bontjes van Beek, wie er am 23. 9. 1969 in seinem Krankenhaus-Tagebuch vermerkte.[1] Jan Bontjes van Beek war kurz zuvor am 5. September gestorben.
Im Jahr 1964 hat Seitz den Keramiker in zwei Fassungen porträtiert. Heinz Spielmann schreibt dazu: „Die zuerst entstandene Fassung, von der es nur die Ausformung in Gips gibt, hat den Charakter einer durchgeformten Skizze, die das Abbild und den Charakter spontan und sicher festhält. Die zweite in Ton abgeformte und gebrannte Fassung vereinfacht die Form und schließt die Volumina zusammen. […] Der Künstler erläutert im Gespräch seine Absicht, mit seiner zweiten Fassung eine Deutung des Bildnisses zu geben, die dem Ausdruck der Gefäße seines Freundes nahe käme."[2] Der Künstler selbst hat dem Museum für Kunst und Gewerbe 1967 die zwei Arbeiten als Geschenk übergeben.[3] (Abb. 54) *bh*

Abb. 54



1 Frenzel 1984, S. 182
2 Heinz Spielmann in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle und dem Museum für Kunst und Gewerbe, Bd. 14/15, Hamburg 1970, S. 432
3 Museum für Kunst und Gewerbe, (Grohn 1980, Nr. 404) Gips 24 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz, Inv.-Nr. 1967.260a; Terrakotta 28 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz, Inv.-Nr. 1967.260b

46 Richard Kirn, 1966

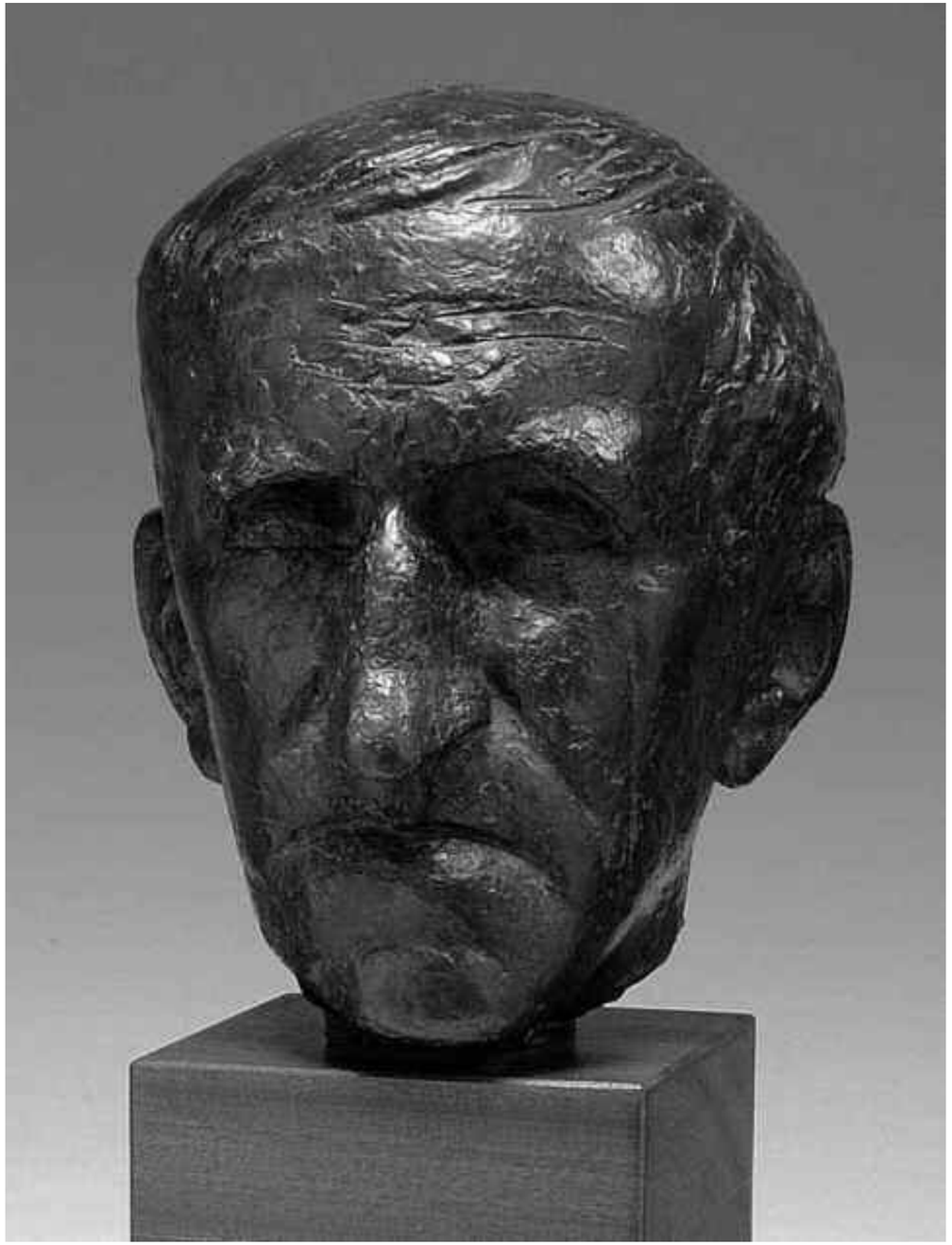
Bronze 29 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz
G 415

Richard Kirn (1905-1979) war einer der bedeutendsten Journalisten der Frankfurter Nachkriegszeit, denn Kirn, „der Glossenschreiber und der weithin bekannte Sport-Journalist, bedient wenigstens ein halbes Dutzend angesehener Zeitungen, für die er eine Art Markenartikel ist.“[1] Zudem verfasste er zahlreiche Sportbücher, Romane und ein Drehbuch.

Kirn begann seine journalistische Laufbahn 1927 als Redakteur der Wormser Volkszeitung, wo er auch seine ersten, „Tagebücher“ genannten Glossen veröffentlichte. Aus politischen Gründen[2] ging er 1934 nach Frankfurt/M zum Frankfurter Generalanzeiger, wechselte zum Frankfurter Anzeiger und begann 1945 bei der Frankfurter Rundschau. 1946 endlich fand er bei der Frankfurter Neuen Presse (FNP) bis 1982 seine journalistische Heimat. Er übernahm die Ressorts Sport und Lokales, war Leiter der Lokalredaktion und zeitweise stellvertretender Chefredakteur. Darüber hinaus schrieb er Literatur- und Theaterkritiken.

Neben den auch in Frankfurt/M fortgeführten „Tagebüchern“ wurde vor allem seine von ihm geschaffene Glosse „Leberecht“, in der er lokale Begebenheiten anekdotisch schilderte, ein überwältigender Erfolg bei den Lesern. Mit ihr war eine jährliche Sammlung für Bedürftige verbunden. Die FNP gründete daraufhin die Leberecht-Stiftung, die bis in die Gegenwart „Kinder in Not“ bedenkt und den Stiftungszweck „Damit Kinder wieder lachen können“ durch Hilfe für behinderte und benachteiligte Kinder erfüllt. Die Contergan-Tragödie wurde dadurch einer breiten Öffentlichkeit nahe gebracht.

Sein Prinzipal, der Geschäftsführer der Frankfurter Societätsdruckerei und ab 1964 Verleger der FNP, Werner Wirthle (vgl. Nr. 31) benennt stolz die Auszeichnungen, die Richard Kirn erfuhr: Das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse (1965), die Ehrenplakette der Stadt Frankfurt/M (1975), die Goldene Ente der Frankfurter Sportpresse (1975). Wirthle erklärt auch, durchaus enthusiastisch, dass es mit Kirn gelegentlich zu anstrengend gewesen wäre, wenn er „nicht ein wahrhaft nobler Mensch wäre, dessen Herz immer auf der Seite der Schwachen und Armen schlägt und dem nichts Menschliches fremd ist.“[3] Und er ergänzt: „Ein Journalist aus Leidenschaft. Ein Meister der geschliffenen kleinen Form. Einer der besten Kenner der Stadt Frankfurt und der Frankfurter.“[4] Da verwundert es nicht, dass vermutlich Wirthle es war, der zum 60. Geburtstag des großen Journalisten dessen Porträt für ihn als weitere Auszeichnung bei Gustav Seitz in Auftrag gab. *bs*



1 Werner Wirthle, Journalist aus Leidenschaft. Richard Kirn, in: Feuer vom Feuer lebt, Frankfurt/M 1975, S. 54
2 Ebenda, S. 57: Im Januar 1934 wurde Kirn auf der Straße verhaftet, zuerst in ein Gefängnis, danach ins KZ Osthofen verschleppt und wegen Vorbereitung zum Hochverrat angeklagt. In dem folgenden Prozess wurde er durch schützende Intervention freigesprochen, musste aber Worms verlassen.
3 Ebenda S. 63
4 Ebenda S. 64

47 Zonia Castrol, 1966

Bronze 29 cm, bez. hinter dem rechten Ohr: Seitz
G 419

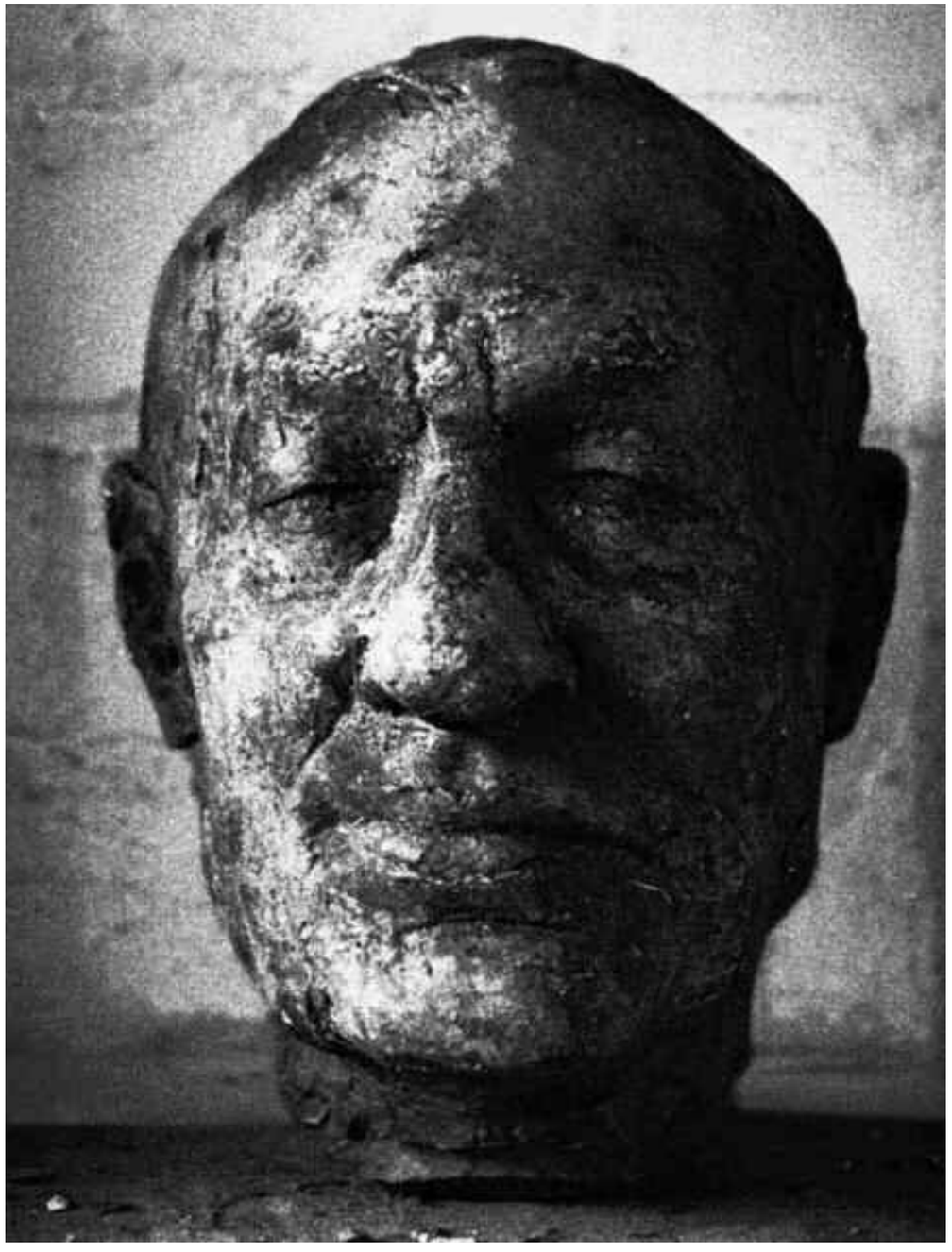
Zu einem Höhepunkt hat Seitz den Typus der exotisch wirkenden Frau im Bildnis der Tänzerin Zonia Castrol in den letzten Jahren seines Schaffens geführt.
Hier akzentuiert er die negroiden Züge in besonders auffallender Weise. Er konzentriert sich ganz auf die überaus vollen Lippen, die das Antlitz beherrschen. Die fliehende Stirn über einer kurzen Nase und die offensichtlich dichten kurzen Locken, die er mit grob aufgelegten Schollen wiedergibt, vermitteln das Bild einer sinnlichen Frau, hinter deren ruhigem Gesicht sich Temperament und Leidenschaft zu verbergen scheinen.
Er äußerte sich bereits 1953 in der Täglichen Rundschau zu seinen freien Bildnissen: „Schon früh hat es mich getrieben, das menschliche Antlitz immer wieder darzustellen und durch die äusseren Züge und Formen eines Gesichts den inneren Menschen zu erfassen. Aber in den letzten zehn Jahren nach dem Kriege gab es mehr Anlass zum Porträtieren als bisher in meinem ganzen Leben. […] Es waren nicht alles Auftragsarbeiten, es war oft so, dass Porträts, die aus eigenem Antrieb entstanden, später öffentliches Interesse und einen schönen Aufstellungsort fanden. Jeder objektive Betrachter stellt fest, dass diese letzteren Bildnisse im Vergleich mit den Auftragsplastiken in der Regel die besseren sind, obgleich ich der Meinung bin, dass man es dazu bringen müsste, aus jedem in Auftrag gegebenen Porträt ein Kunstwerk zu machen.“[1]
Gerade die Porträts der jungen Studentinnen fanden tatsächlich auf den verschiedenen Ausstellungen mit Werken von Gustav Seitz besonderes Interesse. *bh*

[1] Frenzel 1984, S. 103

48 Gerhard Schubert, 1967

Gips 27 cm, bez. unter dem rechten Ohr: Seitz
G 425

In der Galerie berühmter Eppendorfer Köpfe ist seit einigen Jahren das Bronzebildnis Gerhard Schuberts (1907-1964) aufgestellt. Der Vorstandsvorsitzende des Freundes- und Förderkreises des UKE e.V., Prof. Dr. med. Adolf Friedrich Holstein, hatte das Sichten und Zusammentragen von 22 Porträts ehemaliger Klinikdirektoren und deren Aufstellung im Obergeschoss des Erika-Hauses in einer Art Walhalla vorangetrieben und im Jahrbuch des Vereins mit einem Katalog aller Kunstwerke publiziert.[1]
Gustav Seitz hatte 1967 im Auftrag des Universitätsklinikums Hamburg-Eppendorf (UKE) das Bildnis des bereits 1964 mit 57 Jahren verstorbenen Gynäkologen modelliert. Schubert war seit 1950 Direktor der Eppendorfer Frauenklinik, zuvor in Göttingen seit 1939 Assistent an der Universitätsklinik, wo er sich auch habilitierte. Seine Forschungsgebiete bezogen sich auf das Zusammenwirken von Kernphysik und Medizin,[2] speziell zur Krebsbehandlung, zur Strahlenbiologie und zum Strahlenschutz.
Offenbar erhielt Seitz gleichzeitig den Auftrag zu einem Werk, das für den Neubau der Frauenklinik im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten zur „Kunst am Bau“ eingeplant war. Denn 1967 datiert der erste Entwurf für eine Danaë.[3] Die 1968 fertiggestellte 2,30 Meter messende Monumentalplastik der Göttergespielin wurde dann 1969[4] in schöner äquilibristisch hingelagerter Position auf einem Steinsockel im Innenhof der neuen Frauenklinik aufgestellt.[5] *bs*



1 Jahrbuch 2007 des Freundes- und Förderkreises des Universitätsklinikums Hamburg-Eppendorf e.V., S. 58 ff. Das Schubert-Porträt stand zuvor im Hörsaal der Gynäkologie.
2 Gerhard Schubert, Kernphysik und Medizin, Göttingen 1947
3 Die Königstochter wurde von Zeus geschwängert, der sich ihr in Gestalt eines goldenen Regens genähert hatte. Der Entwurf der Plastik wurde postum im Jahre 1976 als Jahresgabe des Kunstvereins Karlsruhe in 15 Exemplaren angeboten.
4 Die drei Gebäude der neuen Frauenklink hat Fritz Trautwein in Bürogemeinschaft mit Joachim Mathaei nach den Wünschen von Schubert von 1959 bis 1969 errichtet.
5 Heute im Skulpturengarten des Erika-Hauses; Jahrbuch 2010 des Freundes- und Förderkreises des Universitätsklinikums Hamburg-Eppendorf e. v., S. 111 ff.Vgl. Grohn 1980, Nr. 175, und Lübeck 2006, S. 66 f.

49 Ernst Bloch, 1968

Bronze 30 cm, bez. hinten links: Seitz
G 428

Mit dem Philosophen Ernst Bloch (1885-1977) und dessen zweiter Ehefrau Karola, einer jüdischen Architektin, waren Gustav Seitz und seine Frau Luise, ebenfalls Architektin, eng befreundet.[1]
Bloch, aus einer jüdischen Familie stammend, wurde 1933 ausgebürgert und ging ins Exil in die Schweiz. In seinen Publikationen übte er Aufsehen erregende Kritik an der nationalsozialistischen Politik. Die Jahre 1936-1938 verbrachte das Ehepaar in Prag und ging dann ins Exil in die USA. Hier entstand Blochs Hauptwerk „Das Prinzip der Hoffnung". Gemeinsam mit Alfred Döblin, Bertolt Brecht (vgl. Nr. 24), Lion Feuchtwanger, John Heartfield und Heinrich Mann (vgl. Nr. 7) gründete er den Aurora-Verlag in New York. Nach Kriegsende nahm er 1948 den Ruf der Universität Leipzig als Professor der Philosophie an; einen Ruf nach Frankfurt/M lehnte der überzeugte Sozialist ab.
Der Kontakt zu Gustav Seitz entstand durch Blochs Mitgliedschaft in der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, die, 1946 eröffnet, die Tradition der Preußischen Akademie der Wissenschaften fortzusetzen suchte. Bloch wurde einer der wichtigsten Mitstreiter des Bildhauers. Als Seitz wegen seines Engagements für eine Ernst Barlach-Ausstellung heftig angegriffen wurde, stand Bloch an seiner Seite. Seitz hatte sich dem Formalismus-Vorwurf der SED mit seiner Schrift „Mehr Sachlichkeit in der Kunstkritik"[2] heftig widersetzt. Zwar wurde der Text in den offiziellen Organen nicht veröffentlicht, kursierte allerdings unter den Künstlern und Wissenschaftlern. Bloch antwortete aus Leipzig: „Ich habe Dein >j'accuse< gelesen. Mit großem Anteil, mit voller Zustimmung. Auf philosophischem Gebiet gibt es Parallelen zu diesem Magritz. Sie heissen unter anderem Ernst Hoffmann oder Schrickel. Der gleiche freche Dilettantismus [...], der gleiche mörderische Größenwahn. Sie nehmen Rache am Geist, den sie nicht haben und kennen. Sie verwandeln die Künstler- und Gelehrtenrepublik in einen Polizeistaat. […]. Ich schlage vor, dass wir Kulturbildner alle, gerade als treue und verantwortliche Bürger der Deutschen Demokratischen Republik und des Sozialismus, der sie trägt, uns mit Deinem Beitrag solidarisch erklären. […]."[3]
Trotz seiner Kritik an der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands erhielt Bloch 1955 den Nationalpreis 2. Klasse. 1957 allerdings wurde er wegen seiner offenen Kritik an der Auslegung des Marxismus in der DDR und seiner scharfen Stellungnahme zur Niederschlagung des Ungarn-Aufstandes zwangsemeritiert und erhielt Hausverbot der Universität Leipzig. Seine Frau verlor ihr Amt an der Deutschen Bauakademie.

Abb. 55

Als Ernst und Karola Bloch 1961 wegen einer Vortragsreise in der Bundesrepublik weilten, wurden sie vom Mauerbau überrascht und beschlossen, nicht in die DDR zurückzukehren. Gustav Seitz berichtet darüber in einem Brief an den Nürnber-

[1] Beide Frauen kannten sich seit ihrer gemeinsamen Studienzeit bei Poelzig.
[2] Frenzel 1984, S. 90 ff.
[3] Ebenda S. 92 f.: Ernst Bloch an Gustav Seitz, Leipzig, 11. 1. 1952

ger Verleger Joseph Drexel: „[…] Sie wissen, dass wir mit ihm (Ernst Bloch; Anm. bh) und seiner Frau befreundet sind. Die sassen nun in Marquartstein nähe Chiemsee, und es waren die Tage nach dem 13. August und sie waren dabei, ihren grossen Entschluss zu fassen. Wenn sie zurückgegangen wären, hätten wir sie vielleicht nie wiedergesehen. Hätte sich nicht so schnell gezeigt, was für Folgen für die DDR-Bürger die Schliessung der Grenzen hatte, wer weiss, ob sie nicht doch noch nach Leipzig zurückgegangen wären. Bloch ist schließlich 76 Jahre alt und hatte es in letzter Zeit (bis auf Publikations- und Sprechverbot) relativ gut, konnte wenigsten in Ruhe an seinem Schreibtisch sitzen. […].“[4]

Bloch nahm eine Professur der Universität Tübingen an, von der Akademie der Wissenschaften der DDR wurde er ausgeschlossen.

Das Bildnis von Bloch entstand während eines Besuches des Ehepaares Bloch bei Gustav und Luise Seitz in Hamburg.[5] Der Bildhauer fertigte bereits während seiner Zeit an der Akademie der Künste etliche zeichnerische Studien des Kopfes an.[6] (Abb. 55 mit Arnold Zweig, vgl. Nr. 12) 1969 variierte er das ursprüngliche Gipsmodell, das jetzt deutlich von den Arbeitsspuren geprägt ist und noch den Charakter des Unfertigen trägt. Danach wurde eine zweite Bronze gegossen.[7] (Abb. 56) *bh*

[4] Ebenda S. 153: Gustav Seitz an Dr. Joseph Drexel, Hamburg, Brief vom 19. 11. 1961
[5] Karola Bloch hatte auf einer Postkarte vom 28.4.68 ihren Aufenthalt vom 6. bis zum 11.5.68 angekündigt; Archiv der Gustav Seitz Stiftung
[6] Schüler 1992, Nrn. 3451-3456
[7] Grohn 1980, Nr. 429, Bronze 28 cm, bez. hinten links: Seitz

Abb. 56

50 Alfred Hentzen, 1969

Bronze 29 cm, bez. hinter dem rechten Ohr: Seitz
G 431

Mit dem Kunsthistoriker Alfred Hentzen (1903-1985) verband Gustav Seitz eine jahrzehntelange Freundschaft. Hentzen hat den Werdegang des Bildhauers in entscheidender Weise begleitet und gefördert.

Seit 1927 war er in Berlin tätig, zunächst als Assistent von Ludwig Justi, dem Direktor der Nationalgalerie. Justi beteiligte Hentzen als einen seiner wichtigsten Mitarbeiter an dem Aufbau der Abteilung der Kunst des 20. Jahrhunderts im Kronprinzenpalais. 1934 kam, wohl auf Veranlassung von Hentzen, als einer der ersten Museumsankäufe Gustav Seitz' kleine Terrakottaarbeit „Musik"[1] in diese neue Dependance der Nationalgalerie. Aus dieser Zeit datiert die Freundschaft von Seitz und Hentzen, in die auch die Ehefrauen, die Architektin Luise Seitz und die Kunsthistorikerin Anne Hentzen, mit einbezogen waren.

Der Kunsthistoriker erwarb sich im Rahmen seiner Tätigkeit im Kronprinzenpalais große Verdienste: 1936 organisierte er anlässlich der Olympischen Spiele eine umfassende Ausstellung „Die großen Deutschen im Bild", die im Anschluss in verschiedenen Städten der USA gezeigt wurde. Nach der „Säuberungsaktion" der Nationalsozialisten und der Entlassung aus seiner Position im Kronprinzenpalais 1937 erwog Hentzen, Berlin zu verlassen, wie aus einem Brief von Seitz an den Kunsthistoriker hervorgeht.[2] Von 1938 bis 1945 war er jedoch noch als Kustos der Gemäldegalerie tätig und organisierte nach Kriegsbeginn die Auslagerung der Kunstwerke. Seine Arbeit wurde durch den Krieg und die Kriegsgefangenschaft unterbrochen. Seitz und Hentzen tauschten, sofern es möglich war, brieflich ihre bitteren Erfahrungen, aber auch ihre Zukunftspläne aus.

In den Nachkriegsjahren, von 1946 bis 1955, waren Hentzen und seine Frau in Hannover tätig, wo sie die 1936 geschlossene Kestner-Gesellschaft wieder aufbauten. Bereits 1947 veröffentliche der Kunsthistoriker einen Artikel über Gustav Seitz in der ZEIT mit dem Titel: „Naturhaft und ohne Pathos".[3] Als der Bildhauer sich 1953 um eine Professur an der Werkakademie Kassel bemühte, hat er diese Bewerbung, wenn auch vergeblich, unterstützt, da von Seitz beim Wechsel nach Westdeutschland eine öffentliche Absage an die DDR verlangt wurde, der sich der Bildhauer verweigerte. Bereits zwei Jahre zuvor, als Hentzen im Rahmen der Bundesgartenschau in Hannover 1951 zwei Bronzen[4] von Seitz ausstellte, hatte er heftige Kritik, vor allem von Karl Hartung, geerntet. Von 1952-1955 leitete Hentzen das Kestner-Museum. Carl Georg Heise schlug 1955 Alfred Hentzen als seinen Nachfolger für die Hamburger Kunsthalle vor. Der Kontakt zwischen den Ehepaaren intensivierte sich, als Gustav Seitz 1958 von Berlin nach Hamburg wechselte. Hentzen hatte entscheidenden Anteil an der Berufung von Gustav Seitz an die Hochschule für bildende Künste. Der Bildhauer, in den Augen der Hamburger Kulturbehörde, aber auch mancher Kollegen, belastet durch seine Tätigkeit an der Deutschen Akademie der Künste in Ost-Berlin, galt als politisch fragwürdig. Die künstlerische Entwicklung des Bildhauers und seine nationalen und internationalen Erfolge hat Alfred Hentzen aufmerksam verfolgt und auch öffentlich kommentiert. Er kaufte verschiedene Werke an: 1957 „Die Stehende mit dünnen Armen" von 1956 und im Jahr 1967 das große Spätwerk „Geschlagener Catcher" von 1963/66, und 1963 kam das Porträt von Oskar Kokoschka (vgl. Nr. 30), 1961, als Schenkung in das Haus.[5] Der „Catcher" erhielt den prominenten Platz vor dem 1963 fertiggestellten Klinkerbau des Kunstvereins am Ferdinandstor, den Hentzen als Direktor der Kunsthalle bis 1962 geleitet hatte.

Als Hentzen im Jahr 1968 zum Commissario tedesco der Biennale in Venedig berufen wurde, entschied er sich, „gegen den Strom"[6] zu schwim-

1 Grohn 1980, Nr. 25, Musik, 1932, Terrakotta 12 cm. Alfred Hentzen, Verzeichnis der Kunstwerke in der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemalige Kronprinzen-Palais, Berlin 1935, S. 17. Die Arbeit ist heute verschollen.
2 Frenzel 1984, S. 51: Brief vom 17. 9. 1937
3 Alfred Hentzen, Naturhaft und ohne Pathos. Der Bildhauer Gustav Seitz; in: DIE ZEIT, Hamburg 6. 11. 1947
4 Es handelte sich dabei um die Bronzen „Annette" von 1948 (G 76) und „Die Gefesselte", 1947-49, (G 73).
5 Grohn 1980, Nrn. 114, 167, 386
6 Siehe hierzu: „Gegen den Strom", in: Der Spiegel vom 5. 2. 1968

men. Er stellte in den Mittelraum des deutschen Pavillons eine Auswahl der Werke von Gustav Seitz mit dem „Catcher“ im Zentrum, in die Nebenräume Arbeiten von Horst Janssen und Richard Oelze. Im Jahr der Studentenunruhen rief er mit dieser „reaktionären“ Auswahl von Seiten der Presse und auch der Künstler heftige, auch empörte Reaktionen hervor. Hentzen begründete seine Entscheidung für die drei Künstler, vor allem für Gustav Seitz, damit, Qualität über vordergründige Aktualität stellen zu wollen.
Die für das Werk des Bildhauers wichtigen Publikationen, das Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten von Ursel Grohn und die Auswahl der Werke und Dokumente von Ursula Frenzel[7], hat Alfred Hentzen mit Aufsätzen eingeleitet.
Das Porträt des Kunsthistorikers ist die letzte Bildnisarbeit des Künstlers. Er hat den Kopf des Freundes in drei Versionen[8] gestaltet in dem unruhigen, unvollendet wirkenden Spätstil, der die Oberfläche fleckhaft mit aufgesetzten Schollen aufbricht. Der Bronzeguss wurde 1974 von Luise Seitz der Hamburger Kunsthalle geschenkt aus Anlass des 70. Geburtstags von Hentzen am 12. Mai 1973.[9] *bh*

[7] Grohn 1980, Frenzel 1984
[8] Grohn 1980, Nrn. 430, 431, 432, jeweils Gips 29 cm, bez. hinter dem rechten Ohr: Seitz. Nach der 2. Fassung wurde die Bronze gegossen.
[9] Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1974/7

Gustav Seitz

Das Porträt ist mehr als Abbild

Aus: National Zeitung, Berlin (DDR), 3. Dezember 1954, S. 3

Das Porträt nimmt unter allen Kunstformen eine besondere Stellung ein. Das darzustellende Objekt ist für den Darstellenden mehr als Objekt, es ist Individuum wie der Künstler selbst, ein Mensch mit einem eigenen Willen, den er dem Willen des Künstlers entgegen- oder wenigstens gegenüberstellt. Diese Spannung zwischen Individuum Künstler und Individuum des Darzustellenden besteht beim Porträtieren immer und unabhängig davon, ob der Porträtist die genaue Wirklichkeit wiedergibt, wie sie sich ihm in den Zügen des Modells darbietet, oder ob er die Wirklichkeit übersetzt, von sich aus, von seinem Standpunkt aus gestaltet. In jedem Fall muß er sich mehr als bei anderen Objekten, bei figürlichen Kompositionen oder Landschaften, einem fremden Charakter unterwerfen. Es tritt zu der geistigen Arbeit, die jedes Kunstwerk - auch das realistische Abbild - beim Gestaltungsprozeß verlangt, eine neue hinzu, die Auseinandersetzung mit einer neuen, fremden Persönlichkeit.
Daher verlangt das Porträt außer einem gewissenhaften Studium der Natur vor allem die Beschäftigung mit dem ganzen Wesen des Darzustellenden. Es gilt sein Leben zu studieren, sein Werk kennenzulernen, seine ganze Natur zu ergründen. Man muß wissen, ob er ein harmonischer Mensch ist oder ein impulsiver, ob er warmherzig ist oder vielleicht kalt oder grausam, oder ob er sensibel oder gar verschlossen ist. Es gibt Charakterzüge, die von außen nicht sichtbar sind, die aber den Künstler interessieren, die er sichtbar machen will, weil sie das Bild abrunden, und weil er mehr geben will als oberflächliche Porträtähnlichkeit, weil er das Wesen des Menschen bildnerisch darstellen will. So kommt es, daß zugunsten des Ausdrucks ein Zug übertrieben oder aber gemildert wird. Es wird die Natur verändert, damit das Wesen des Dargestellten um so wahrer zum Ausdruck kommt.
Etwas anderes bestimmt sehr wesentlich die Gestalt des Porträts, wie es bestimmend ist bei jeder Entstehung eines Kunstwerks, das ist die Persönlichkeit des Künstlers selbst, sein Temperament, seine Lebenshaltung, seine geistige Haltung. Diese Selbstverständlichkeit möchte man bei dem Porträtisten nicht gelten lassen. Der Porträtist, meint man, müsse neutral sein, bestimmend sei bei seiner Aufgabe lediglich das Vorbild. Porträt sei nichts weiter als ein Abbild.
Gewiß, erste Aufgabe des Porträtisten ist das wahrheitsgetreue Abbild, wobei aber wahrheitsgetreu mehr bedeutet als naturgetreu. Der Porträtist soll ja nicht mechanisch die Natur kopieren, sondern es wird eine geistige Arbeit von ihm verlangt. Also darf sich keiner wundern, wenn auch der Geist des Schöpfers im Bildnis spürbar ist. Wie es Künstler gibt, die ganz impulsive Naturen sind - man sieht das ihren Bildnisköpfen an -, so gibt es andere, die vom Intellekt aus an ihre Aufgabe herangehen, und ihre Porträts haben dann ebenfalls einen stark intellektuellen Einschlag. Von der Schauspielerin Maria Lani wurden mehr als 15 Porträts gemacht von 15 verschiedenen Malern und Bildhauern, die alle diese gleiche Maria Lani ganz verschieden gesehen und dargestellt haben. Despiau, Laurens, Matisse, Chagall, Derain, Kissling, Rouault, Valadon, Leger und andere. Die 15 verschiedenen Porträts unterscheiden sich durch die 15 verschiedenen Temperamente ihrer Schöpfer.
Die gleiche Erscheinung beobachten wir in Zeiten, denen man Originalitätssucht weniger vorwerfen kann als der unseren: z. B. in der Zeit der großen römischen Porträtkunst. Nehmen wir fünf verschiedene Cäsarbüsten von fünf verschiedenen Bildhauern, denen die Wiedergabe der Wirklichkeit und all ihrer Details Hauptanliegen war. Man sieht jedem Bildnis den Geist des Schöpfers an, und jedes Bildnis unterscheidet sich in wesentlichen Punkten vom andern.
Wie das Wesen des Künstlers bewußt oder unbewußt die Gestalt des Werks beeinflußt, so sind auch die Zeit und ihr Verhältnis zur bildenden Kunst nicht unwesentlich an der Gestaltung im Porträt beteiligt. Leider können wir für unsere Zeit noch nichts Endgültiges darüber sagen, und darum gibt es leider auch im zwanzigsten Jahrhundert keine gültige Porträtkunst. Es wird zwar sehr vernehmlich nach einer realistischen Porträtkunst gerufen, jedoch ist nicht ganz klar, was damit gemeint ist. Realistisch z. B. sind die römischen Porträtköpfe. Sie sind eine sehr genaue Wiedergabe der Wirklichkeit, zwar auch übersetzt, aber mit großer Freude am Detail. Dem römischen Bildhauer war

es wichtig, soviel wie möglich von dem einmaligen Individuum festzuhalten. Sein ganzer Sinn ist auf den Einzelmenschen gerichtet, auf seine Einmaligkeit, die er für die Nachkommen fixieren will. Es geht ihm nicht um die Darstellung von etwas Allgemeingültigem, wie etwa dem griechischen Porträtisten, sondern um das römische Leben in seiner Umgebung, um die ganz bestimmte römische Gegenwart, wie sie sich in die Züge dieses einen bestimmten Menschen eingegraben hat. Daher bevorzugt der römische Bildhauer dieser Zeit stark zerfurchte Gesichter, besonders das Greisenantlitz, das von einem schicksalsreichen Leben gezeichnet ist. Diese Köpfe geben die Wirklichkeit des römischen Alltags wieder. Gerade das sollen sie.

Es ist die Frage, ob wir das wollen, unsern Alltag festhalten, wie er ist. Ich für mein Teil möchte etwas anderes. Ich für mein Teil möchte über die Zufälligkeiten des Augenblicks oder des Alltags hinaus etwas anderes schaffen. Ich denke bei einem Porträt nicht den augenblicklichen Zustand festzuhalten, nicht den müden alten Mann, als der mir ein berühmter Komponist entgegentritt, sondern den lebendigen Meister auf der Höhe seines Schaffens, aus dessen Porträt einmal sein Werk sprechen soll.

Schwer zu sagen, zu welchem Ausdruck unsere Zeit neigt. Das Heroisieren und Idealisieren, sollte man meinen, liege ihr fern. Aber mir scheint, daß die Griechen uns nicht gar so fremd heute sind, die den darstellungswürdigen Menschen ohne seine nebensächlichen Züge und ohne Runzeln und Narben und Warzen in Schönheit und Lebenskraft auf dem Höhepunkt seines Lebens verewigten. Sie stellten sogar alte weise Staatsmänner und Philosophen noch nach deren Tod als Jünglinge dar. Ihre geistigen Heroen gehörten der Allgemeinheit, nicht der Familie wie im alten Rom, ihre Aufstellung war öffentlich und sollte ohne Bindung an eine bestimmte historische Epoche über die Gegenwart hinauswirken in die Außenwelt.

Es wird sich zeigen, welche Art von Realismus und welche Art von Porträtkunst sich in unserer Zeit herausbildet; wir wissen es nicht. Es ist wohl auch nicht wichtig. Wichtiger erscheint mir, daß jeder seine Aufgabe ernst nimmt und das seine tut, so gut er kann. Wenn seine Arbeit wirklich gut ist, wird sie Gültigkeit erlangen, ob sie nun diesen oder jenen Stil trägt, ob sie Anerkennung erlangt oder nicht. Wenn sie gut ist, wird sie auch die Kraft haben, zu den Herzen der Menschen zu sprechen, zu deren Freude und Erhebung sie da sein soll.

Gustav Seitz

Über das Porträtieren

Aus: Bildende Kunst, Heft 2, 1955, S. 2 ff.

Wenn hier einige Gedanken über das Wesen und über die Eigentümlichkeit des Porträtierens ausgesprochen werden, so möge man beachten, daß dies die Gedanken eines Bildhauers sind und daß sich alles Gesagte vornehmlich auf die Bildhauerei bezieht. Allerdings wird das meiste auch für den porträtierenden Maler Gültigkeit haben, aber naturgemäß werden Beispiele und Vergleiche aus dem Bereich des Plastischen bezogen.

Wenn sich der bildende Künstler aus Neigung oder aus äußerem Anlaß mit Ernst und Hingabe der Darstellung des menschlichen Antlitzes widmet, weiß er, daß das Eigentümliche der Porträtaufgabe eine starke Einschränkung der sogenannten künstlerischen Freiheit ist. Das Darzustellende ist nicht Objekt allein, wie es eine Landschaft, ein Stilleben oder der menschliche Körper ist, das Darzustellende ist für den Porträtisten Individuum wie der Künstler selbst, ein Mensch mit einem eigenen Willen, den er dem Willen des Künstlers gegenüberstellt und entgegenstellt. Diese Spannung zwischen Individuum Künstler und Individuum des Darzustellenden besteht beim Porträtieren immer, das heißt, sie besteht unabhängig davon, ob der Porträtist sich auf eine genaue Wiedergabe der Natur, wie sie sich seinem Auge darbietet, beschränkt, oder ob er durch Übersetzung der Wirklichkeit das Wesen des Darzustellenden in seinen wesentlichen Formen auszudrücken sucht. In jedem Fall muß er sich mehr als bei anderen Objekten oder bei figürlichen Kompositionen einem fremden Charakter unterwerfen. Es tritt zu der geistigen Arbeit, die jeder Gestaltungsprozeß vom Künstler erfordert, eine neue hinzu: die Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit des Modells.

Daher verlangt das Porträtieren außer einem gewissenhaften Studium der Natur vor allem die Beschäftigung mit dem Wesen des Darzustellenden. Dazu gehört die Kenntnis seines Lebens, seines Werks, seiner ganzen Natur. Es gibt Charakterzüge, die nicht für jeden sichtbar sind. Ein verschlossener Mensch oder ein sensibler ist weniger leicht zu erkennen als ein offener und unkomplizierter oder ein grober. Aber es sind nicht zuletzt die unsichtbaren Züge, die den Künstler interessieren, die er sichtbar machen will, weil sie das Bild abrunden, und weil er mehr geben will als oberflächliche Porträtähnlichkeit. So kommt es, daß zugunsten des Ausdrucks ein Zug übertrieben oder auch gemildert wird, es wird die Natur verändert, damit das Wesen des Menschen um so wahrer aus seinem Bildnis spricht.

Ein anderes Moment, das sehr stark die Gestalt des Porträts bestimmt, wie es entscheidend ist bei der Entstehung eines jeden Kunstwerks, ist die Persönlichkeit des Künstlers selbst, sein Temperament, seine Neigungen, seine geistige Haltung. Diese Selbstverständlichkeit, die der vergleichende Betrachter vor den Werken verschiedener Meister auf den ersten Blick feststellt, wird dem Porträtisten vom Auftraggeber nur in seltenen Fällen eingeräumt. Der Porträtist, meint man, müsse neutral sein, ausschlaggebend sei bei seiner Aufgabe einzig das Vorbild. Porträt sei Abbild.

Gewiß, erste Aufgabe des Porträtisten ist das wahrheitsgetreue Abbild, wobei aber wahrheitsgetreu mehr bedeutet als naturgetreu. Der Porträtist, dem solche Wahrheitstreue erstes Anliegen ist und der daher unvergleichlich mehr geistige Arbeit leistet als der getreue Nachbilder der Natur, muß all seine Kraft und all seine Liebe aufwenden und seine Erfahrungen und Erkenntnisse zu Hilfe nehmen für das Werk. Ist es da ein Wunder, daß auch der Geist des Schöpfers im Bildnis spürbar wird? Wenn der Künstler eine impulsive Natur ist, sieht es jeder seinen Bildnisköpfen an, wie man bei manchen Porträts auf den ersten Blick spürt, daß ihr Schöpfer sein Modell mit dem Intellekt erfaßt hat. Es gibt von der Schauspielerin Maria Lani fünfzehn Porträts von fünfzehn Malern und Bildhauern, die alle die gleiche Maria Lani ganz verschieden gesehen und gestaltet haben. Diese verschiedenen Porträts von Despiau, Laurens, Matisse, Chagall, Derain, Kißling, Rouault, Valadon, Léger und anderen unterscheiden sich durch die fünfzehn verschiedenen Temperamente ihrer Schöpfer.

Die gleiche Erscheinung beobachten wir in Zeiten, denen man Originalitätssucht weniger nachsagen kann als der unseren, z. B. in der Zeit der großen Porträtkunst der römischen Republik. Nehmen wir die verschiedenen Bildnisse Ciceros, die von Bildhauern gemacht wurden, denen die Wiedergabe der Wirklichkeit und ihrer Details

Hauptanliegen war. Man sieht jedem Bildnis den Geist des Schöpfers an, und jedes unterscheidet sich dadurch vom anderen - damals wie heute. Und doch ist die Zeit und ihr Verhältnis zur bildenden Kunst nicht unwesentlich an der Gestaltung im Porträt beteiligt. Leider können wir für unsere Zeit darüber noch nichts Endgültiges sagen, denn es gibt im 20. Jahrhundert keine gültige Porträtkunst. Es wird zwar sehr vernehmlich nach einer realistischen Porträtkunst gerufen, aber es ist nicht ganz klar, was damit gemeint ist. Realistisch sind beispielsweise die römisch-republikanischen Porträtköpfe. Sie sind eine sehr genaue Wiedergabe der Wirklichkeit, die zwar auch weitgehend übersetzt ist - aber mit großer Freude am Detail.
Für den römischen Bildhauer war es wichtig, soviel wie möglich von dem einmaligen Individuum festzuhalten. Sein Sinn ist auf den Einzelmenschen gerichtet, auf seine Einmaligkeit, die er für die Nachkommen fixieren will. Es geht ihm nicht wie etwa dem griechischen Porträtisten um die Darstellung von etwas Allgemeingültigem, sondern um das römische Leben seiner Umgebung, um die ganz bestimmte römische Gegenwart, wie sie sich in die Züge dieses einen bestimmten Menschen eingegraben hat. Daher bevorzugt der römische Bildhauer dieser Zeit stark zerfurchte Gesichter, besonders Greisengesichter, die von einem schicksalsreichen Leben gezeichnet sind. Diese Köpfe geben die Wirklichkeit des römischen Alltags wieder. Gerade das sollen sie.
Will der bildende Künstler von heute den heutigen Alltag festhalten? Und besteht das Bedürfnis nach einer diesen Alltag fixierenden Kunst? Möchten wir nicht vielleicht über die Zufälligkeiten des Augenblicks und des Alltags hinaus etwas anderes schaffen und etwas anderes sehen? Der Porträtist, dem ein berühmter Mann Modell steht, wird nicht unbedingt den augenblicklichen Zustand darstellen wollen, er wird vielleicht das Müde oder das Verbitterte oder das Abgekämpfte in den Zügen des Mannes dämpfen oder gar verschwinden lassen, während er das Weise vielleicht beibehält. Aber vor allem wird er bestrebt sein, den lebendigen Meister auf der Höhe seines Schaffens darzustellen, aus dessen Bildnis einmal sein Werk sprechen soll.
Endgültiges oder gar Programmatisches läßt sich dazu nicht sagen, wir finden beides nebeneinander, das Nur-Beschreibende und das Verallgemeinernde. Heroisieren und Idealisieren, sollte man meinen, liege unserer Zeit fern. Aber andererseits sind uns die Griechen nicht gar so fremd heute, die den darstellungswürdigen Menschen ohne alle nebensächlichen Züge und ohne Runzeln, Narben und Warzen in Schönheit und Lebenskraft auf dem Höhepunkt des Lebens verewigten. Sie stellten sogar weise alte Staatsmänner, Philosophen und Dichter nach ihrem Tode als Jünglinge dar. Ihre geistigen Heroen gehörten der Allgemeinheit, nicht der Familie wie im alten Rom, ihre Bildnisse wurden in der Öffentlichkeit aufgestellt und sollten ohne Bindung an eine bestimmte historische Epoche über die Gegenwart hinaus in die Außenwelt wirken.
Es wird sich zeigen, welche Art des Realismus und welche Form der Porträtkunst sich in unserer Zeit herausbildet - wir wissen es nicht. Es ist wohl auch nicht in erster Linie wichtig. Wichtiger ist es, daß jeder seine Aufgabe ernst nimmt und das Seine tut. Wenn eine Arbeit gut ist, spielt es keine Rolle, ob sie nun diesem oder jenem Stil angehört, ob sie gleich am ersten Tage Anerkennung findet oder nicht. Wichtige Ansätze zu einer Bildniskunst unserer Generation sehen wir bereits in den Köpfen von Marcks, Gimond und Wimmer, die bei aller Verschiedenheit das Antlitz von Menschen des 20. Jahrhunderts in einer fast überzeitlichen Form ausdrücken.

Gustav Seitz

Liebe zum Objekt

Aus: Das verlorene Menschenbild, Eine Diskussion. Hrsg. von Richard Biedrzynski, Zürich 1961

Ganz abgesehen von der gesellschaftlichen Bindung der Porträtkunst, die gewiss im Massenzeitalter - um Ihren Ausdruck zu gebrauchen - kein Vorbild oder Idealbild entwickeln kann, möchte ich das Problem, ganz simpel vom Künstler aus betrachten, vom Maler, vom Bildhauer, vom Dichter. Was macht den Maler malen, den Dichter singen, den Bildhauer bilden? Ist es der Drang des Historikers, ein Bild seiner Zeit zu geben, seine Zeit zu analysieren, zu kritisieren oder zu feiern? Gewiß wird der Künstler bewußt oder unbewußt auch zum Chronisten. Aber ist es das, was ihn in erster Linie malen, was ihn singen macht? Ist es nicht vielmehr die pure Freude am Gestalten, die ununterdrückbare Leidenschaft, seine Erlebnisse zu formen, zusammenzufassen, zu verdichten? Ist es nicht seine große Liebe zum Leben und zur Natur, die ausdrücken zu können oder zu müssen ihm gegeben ward? Ist es nicht sein starkes Gefühl, seine Freude am Schönen und am Schönen im Häßlichen, seine Gabe Verborgenes zu entdecken und sichtbar zu machen, das Starke im schwachen, das Weiche im harten Gesicht, die Güte und die List oder den Witz und die ganze Vielfalt der menschlichen Seele über alle gesellschaftliche Misere, über allen gesellschaftlichen Glanz hinaus?
Sage mir keiner, daß es das alles nicht mehr gäbe. Die Sensationen vor dem Menschen und vor der Landschaft sind heute so aufregend wie zu Zeiten Cézannes. Wenn unser Leben noch mehr mechanisiert würde, wenn die letzte Romantik aus unseren Wohnungen, unsern Dörfern und Städten verschwände, werden die Menschen fortfahren, einander zu lieben, und solange die Liebe lebt, wird sie besungen von den Künstlern aller Zungen. Sie fragen, ob wir heute an den Gräbern von zwei Weltkriegen noch glauben, hoffen, vertrauen können. So fragten sich oft die Menschen in finsteren Zeiten, so fragten sich selbst die frommen Kirchenliederdichter des Dreißigjährigen Krieges, deren Gottvertrauen in diesen schwarzen Jahren größter Prüfungen oft stark erschüttert wurde. Doch Glaube, Hoffnung, Liebe sind dem Menschen eingepflanzt, etwas davon bleibt auch im hartgesottenen Wirtschaftswundermann unserer Tage wie in der anonymen Marketenderin des Dreißigjährigen Krieges, der Mutter Courage, die Brecht wert hielt, zu porträtieren. Sie ist ein Mensch aus der Masse, der gefürchteten bösen Masse eines verrohten Heerhaufens, saftig, derb und bitter hart und doch vom Dichter mit so viel Liebe hingestellt. Ein Menschenbild, kein Leitbild.
Ich fasse es noch einmal zusammen. Zugegeben: Die Gegenwart hat nichts aufzubieten, was andern Epochen Glanz und Inhalt war. Aber ich glaube nicht, daß deshalb die Künstler aufhören werden, den Menschen zu besingen. In Frage gestellt ist höchstens das Bedürfnis nach der Bildniskunst, vor allem das Bedürfnis nach dem Porträt mit gesellschaftlichem Charakter. Wäre das Bedürfnis vorhanden, gäbe es auch in unserer Zeit eine breite Porträtkunst. Auch in den Blütezeiten dieser Kunst waren die Hauptimpulse ihrer Schöpfer gewiß wie bei uns die Liebe zum Objekt und die Freude am Darstellen, nicht der Ehrgeiz des Chronisten. Immer wieder werden Künstler Porträts schaffen, auf der Bühne, auf der Leinwand und in Ton und Stein. Dafür gibt es selbst in den Siegeszeiten des Informellen so viele Beispiele, daß ich sie gar nicht aufzählen kann. Hans Kinkel hat in seinem Beitrag zu unserem Thema eine Reihe von wichtigen Namen genannt, unter ihnen den "Menschenfresser" Kokoschka, der nicht einer vergangenen, sondern unserer Zeit angehört. Die Zukunft wird ihn und Beckmann, Hans Purrmann und Otto Dix, Marini und Gimond, Wimmer und Stadler, Picasso und Modigliani als eine Künstlergeneration ansehen, die sehr wohl gültige Porträts geschaffen hat. Ob es Sinnbilder unserer Zeit sind? Heute wissen wir das nicht. Und es ist uns auch nicht in erster Linie wichtig.

Abb. 57

Abb. 58

1906 Geboren am 11. September in Mannheim-Neckarau als viertes Kind des Putzer- und Stuckateurmeisters Johannes Seitz, gebürtig aus Selbach im Schwarzwald, und der aus Schwetzingen stammenden Jacobine Seitz, geborene Lederer

1913-21 Volksschule

1922-24 Lehre im väterlichen Geschäft, danach bei August Dursy in Ludwigshafen; Gesellenprüfung („... erlernte ich das Bildhauerhandwerk in Stukkatur, Modellieren, Stein.“)

1924-25 Studium an der Landeskunstschule Karlsruhe bei Georg Schreyögg

1925-29 Studium an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Berlin, bei Ludwig Gies, in der Steinbildhauerklasse Fritz Diederich und vor allem bei Wilhelm Gerstel; Reise nach Italien

1929-32 Meisterschüler bei Wilhelm Gerstel; Reise nach Paris

1933-38 Bei Hugo Lederer in einem Schülerateliier in der Preußischen Akademie der Künste; Reise nach Griechenland und Ägypten

1936 Zusammenarbeit mit dem Architekten Werner March am Reichssportfeld; Reise nach London

1937 Zusammenarbeit mit dem Architekten Heinrich Tessenow; Reisen nach Paris und Dänemark; Eheschließung mit der Architektin und Tessenow-Schülerin Luise Zauleck; Selbständigkeit ab 1938

1940-45 Wehrdienst als Kraftfahrer und Schreiber; Luise Seitz tritt im Frühsommer 1945 als Dezernentin für Wohnungsbau in die von Hans Scharoun geleitete Planungsabteilung des Gesamtberliner Senats ein.

1946 Berufung auf den Lehrstuhl für plastisches Gestalten an der Technischen Universität, Berlin-Charlottenburg

1947 Professur an der Hochschule für Bildende Künste, Berlin-Charlottenburg; privates Atelier in der Kantstraße (Charlottenburg); Luise Seitz wechselt zusammen mit Hans Scharoun an das Ost-Berliner Akademie-Institut für Bauwesen, verlässt jedoch auf eigenen Wunsch im Laufe des Jahres den Dienst.

1950 Berufung zum Gründungsmitglied der Deutschen Akademie der Künste, Berlin (DDR); Entlassung aus den West-Berliner Ämtern mit Hausverbot; Umzug nach (Ost-)Berlin-Pankow; Gustav Seitz behält sein privates Atelier in West-Berlin bis 1958.

1951 Leitung eines Meisterateliers in der Akademie; Reise mit einer Akademie-Delegation nach China

1952 Reisen in die Sowjetunion und nach Paris

1954 Arbeiten am Porträt Thomas Mann in Kilchberg/Zürichsee

1956 Beginn der Arbeiten am Käthe Kollwitz Denkmal; nach dem Tod von Brecht

erste Entwürfe für einen Brechtkopf; die Kunsthalle Mannheim widmet Seitz zu seinem 50. Geburtstag eine eigene Ausstellung, die nach Bremen weitergeht; in der Berliner Nationalgalerie wird ein Kabinett mit Seitz-Plastik eingerichtet.

Abb. 59

1957 Berufungsverhandlungen in Hamburg; Corneliuspreis der Stadt Düsseldorf

1958 Übersiedlung nach Hamburg und Beginn der Lehrtätigkeit an der Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld als Nachfolger von Edwin Scharff und Hans Martin Ruwoldt

1960 Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg

1964 Großer Niedersächsischer Kunstpreis

1965 Kauf eines Hauses in Blankenese, heute Sitz der Gustav Seitz Stiftung; Edwin Scharff Preis der Freien und Hansestadt Hamburg

1966 Mitglied der Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique; Schillerplakette der Stadt Mannheim

1968 Vertreter Deutschlands zusammen mit Horst Janssen und Richard Oelze auf der Biennale in Venedig

1969 Tod am 26. Oktober in Hamburg

1988 Luise Seitz stirbt am 18. Oktober.

1989 Errichtung der Gustav Seitz Stiftung im Wohn- und Atelierhaus von Gustav und Luise Seitz

Ausgewählte Literatur

Gustav Seitz, Studienblätter aus China, Berlin 1953

Gustav Seitz, Eine Granitplastik entsteht, Berlin 1954

Grohn 1980 Ursel Grohn, Gustav Seitz. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, Hamburg 1980

Frenzel 1984 Ursula Frenzel, Gustav Seitz. Werke und Dokumente, Neue Folge, Band 6, Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, München 1984

Berlin 1986 Gustav Seitz 1906 - 1969. Plastik Zeichnungen Graphik, Ausstellungskatalog, Berlin, Altes Museum SMB 1986/7, Berlin 1986

Schüler 1992 Gerhard Schüler, Gustav Seitz. Die Zeichnungen aus dem Besitz öffentlicher Sammlungen und der Gustav Seitz Stiftung Hamburg, Stuttgart 1992

Lübeck 1994 Gustav Seitz. Vier Dichter. François Villon. Heinrich Mann. Bertolt Brecht. Thomas Mann. Plastik. Zeichnung. Druckgraphik, Ausstellungskatalog, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte1994/5, Lübeck 1994
Bernd Schälicke, Gustav Seitz. Die Druckgraphik. Werkverzeichnis, Hamburg 1995

Frenzel 1999 Ursula Frenzel, Gustav Seitz. Briefzeichnungen, Hamburg 1999

Lübeck 2006 Gustav Seitz. Plastik und Zeichnungen. Von Liebe und Schmerz, Ausstellungskatalog, Hamburg, Ernst Barlach Haus; Güstrow, Ernst Barlach Stiftung; Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus; Berlin, Georg-Kolbe-Museum 2006/7, Lübeck 2006

Grolle 2010 Joist Grolle, Gustav Seitz. Ein Bildhauer zwischen Ost und West, Hamburg 2010

Dargestellte Personen

mit der Katalognummer

Abs, Hermann Josef	41
Bloch, Ernst	49
Blohm, Rudolf	29
Böckler, Hans	42
Bontjes van Beek, Jan	45
Brecht, Bertolt	24
Brugsch, Theodor	15
Castrol, Zonia	47
Chemin-Petit, Hans	22
Dammann, Anna	3
Dessau, Paul	16
Dr. Br.	Abb. 10
Eisler, Hanns	13
Esslen, Antonia	23
Foye, Hope	11
Freitag, Elisabeth	2
Grote, Ludwig	37
Hebebrand, Werner	44
Heidegger, Martin	32
Hentzen, Alfred	50
Hoffmann, Gabriele	28
Ho Schuang Djing	9
Ihering, Herbert	19
Kantor, Tadeusz	27
Kim Ir Gu	10
Kirn, Richard	46
Kokoschka, Oskar	30
Kollwitz, Käthe	Abb. 9
Leowald, Georg	5
Liu Yin Fu	9
Li Sun Nim	10
Manigk, Otto	43
Mann, Heinrich	7
Mann, Thomas	18
Mao Tse Tung	8
Meyer, Erich	40
Mongole	1
Neid, Henri	34
Niekisch, Ernst	20
Odenwälder Gastwirt	Abb. 1
Paolozzi, Eduardo	33
Patricia	36
Picasso, Pablo	14
Ruscheweyh, Herbert	35
Schäfer, Albert	25
Schäfer, Otto	38
Schmitt, Saladin	39
Schubert, Gerhard	48
Seitz, Gustav	17
Seitz, Jacobine	21
Struckmann, Elke	26
Troeger, Beate	4
Villon, François	Abb. 11-13
Wirthle, Werner	31
Wu An Wang	6
Zweig, Arnold	12

Dank

Wir danken allen herzlich, die unsere Arbeit an dem Buch mit Auskünften, Hinweisen und Fotoaufnahmen unterstützt haben.

Prof. Dr. Gerd Brüne, Paderborn
Dr. Gabriele Graf, Mannheim
Dr. Reinhard Kaden, Mannheim
Dipl. Ing. Michael Kasiske, Berlin
Dr. Bernd Mußgnug, Bodman
Otto G. Schäfer, Schweinfurt
Andrea Witte, Langen

Abbildungsnachweise

Akademie der Künste, Berlin, Archiv und Kunstsammlung
Altonaer Museum in Hamburg
Blohm + Voss Werkfotografie, Hamburg
Dr. Otto Schäfer Stiftung e.V., Schweinfurt
Galerie Hachmeister, Münster
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Hamburger Kunsthalle
Prof. Dr. Adolf Friedrich Holstein, Hamburg
Kunsthalle Recklinghausen
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
Stadtarchiv und Stadtbibliothek Schweinfurt
Prof. Dr. James D. Steakley, Madison (Wisconsin)
Stiftung Stadtmuseum Berlin
Thomas H. Hahn Docu-Images, Ithaca NY

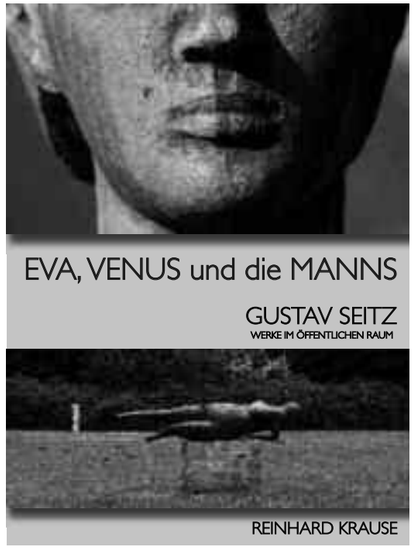
Fotografen

Albert Breiteneicher, Schweinfurt
Sebastian Cramer, München
Bernd Dorries, München
Herbert Eisenhauer, Hamburg
S. Enkelmann, Berlin
Michael Fackelmann, München
Heinz Feußner, Hamm
Ewald Gnilka, Berlin
Fotostudio Grünke, Hamburg
Evelyn Hagenbeck, Hamburg
Joachim Hiltmann, Hamburg
Michael Kasiske, Berlin
Keller & Neuendorff, Berlin
Kiemer & Kiemer, Hamburg
Ralph Kleinhempel, Hamburg
Reinhard Krause, Hamburg
Christian Kraushaar, Berlin
Ruth Müller, Seehausen
Ilona Ripke, Berlin
Jan-Volkmar Runge, Hamburg
Photo Schuch, Berlin
Ingeborg Sello, Hamburg
Michael Setzpfand, Berlin
Hans-Joerg Soldan, Mannheim
Eberhard Troeger, Berlin, Hamburg
Elke Walford, Hamburg
Hans-Joachim Witte, Langen

EVA, VENUS und die MANNS

GUSTAV SEITZ – Werke im öffentlichen Raum

Denkmäler, Kunst am Bau und Schmuck öffentlicher Parkanlagen sind das spezielle Thema der neuesten Publikation zum Werk von Gustav Seitz (1906–1969).



Reinhard Krause führt in seinem Fotobuch mit einem einleitenden Essay, einer Fülle von Detailfotografien und dem Katalog sämtlicher Werke im öffentlichen Raum die Besonderheit der Kunst des Bildhauers Gustav Seitz abwechslungsreich vor Augen.

Herausgeber: Gustav Seitz Stiftung, Hamburg, 2013
Druck und Verlag: Dräger und Wullenwever print + media Lübeck GmbH & Co. KG
ISBN: 978-3-00-044317-6