

Delaunay (S. 131 ff.), mag noch als läßliche Sünde durchgehen. Aber wenn im Brief Helmuth Mackes an Maria Marc vom 15. Januar 1915 unsinnigerweise der Name „Neckel“ gelesen wird, wo im Dokument deutlich entzifferbar „Heckel“ steht und zweifelsfrei der gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Walter Kaesbach in Ostende stationierte „Brücke“-Künstler Erich Heckel gemeint ist, dann muß man folgern, daß bei dem angestregten Bemühen, stets „zwischen den Zeilen“ zu lesen, das zu entscheidende Dokument und sein Sinn aus dem Blick geriet.

ROLAND MÖNIG  
Museum Kurhaus Kleve

**Theo Balden 1904–1995: Skulpturen**, hrsg. von Susanne u. Klaus Hebecker. Mit Textbeiträgen von Susanne Hebecker, Christa Lichtenstern, Birk Ohnesorge, Heinz Schönemann, Sonja Wüsten und dem Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten; Erfurt: Sehsam-Verlag 2004; 144 S., 50 Farbabb., 540 s/w Abb.; ISBN 3-9808217-4-9; € 28,-

Gleichzeitig mit einer Retrospektivausstellung in der Kunsthalle Erfurt (31.10. – 5.12.2004), die Susanne Hebecker kuratierte, erschien im Verlag des Bilderhauses Krämerbrücke von Klaus Hebecker eine vorzüglich gestaltete und bebilderte Monographie mit dem vollständigen Werkverzeichnis der Skulpturen von Theo Balden (6.2.1904 – 30.9.1995). Damit sollte sich, ungeachtet des etwas abseits gelegenen Erscheinungsortes, endlich der Kreis derer erweitern, die in diesem Lebenswerk von außerordentlichem ideellen und gestalterischen Rang einen wichtigen innovativen Beitrag zu den Potentialen plastischer Kunst in unserer Zeit erkennen. Viele Jahre hat sich vornehmlich Ursula Feist (zufällig namensgleich mit dem Rezensenten) darum bemüht<sup>1</sup>.

Susanne Hebecker zeichnet Lebenslauf und Werkentwicklung nach. Ein Aufsatz von Sonja Wüsten, der 1990 nicht veröffentlicht werden konnte, beschreibt hauptsächlich die Lehrmethode des Künstlers. Heinz Schönemann, der sich mehrfach um Baldens Präsenz im öffentlichen Besitz verdient machte, berichtet über dessen „Vogelbaum“ im Park von Babelsberg. Christa Lichtenstern, fast die einzige Kunsthistorikerin aus dem deutschen Westen, die bildhauerische Leistungen aus der DDR zu würdigen weiß, beleuchtet das Verhältnis zu Henry Moore. Ihr Schüler Birk Ohnesorge, der sein Studium in der DDR begann, analysiert des Künstlers Haltung zur Natur und ihren Formen<sup>2</sup>.

1 URSULA FEIST: Theo Balden (*Künstler der Gegenwart*, 27); Dresden 1962. – DIES.: Theo Balden, in: *Künstler der DDR*, Dresden 1981, S. 33–48. – DIES.: Theo Balden; Dresden 1983, große Monographie. – DIES.: Widerpart der Gerstelschule: Theo Balden, in: *Kunst in der DDR*, hrsg. v. Eckhart Gillen u. Rainer Haarmann, Berlin 1990, S. 170f. – DIES.: in: Ausst.-Kat. Theo Balden, hrsg. von Galerie Hintersdorf; Berlin/Neubrandenburg/Erfurt/Gotha 1997–98. – Vgl. auch RAIMUND HOFFMANN: Theo Balden (*Welt der Kunst*); Berlin 1976. – HILMAR FRANK, in: Ausst.-Kat. Theo Balden – „Ich liebe die Suchenden“; Berlin, Akademie der Künste der DDR 1983.

Das Schaffen und die Wirkungsmöglichkeiten Baldens wurden in besonderem Maße durch die Bedingungen seines Lebens in den politischen Konflikten des 20. Jahrhunderts bestimmt und vielfach gehemmt. Er hieß eigentlich Otto Koehler, führte aber dann den Namen, unter dem er 1935 mit falschem Paß aus Nazideutschland entkommen konnte. Er war seit 1928 Kommunist und hatte zehn Monate Gestapo-Haft und Mißhandlungen wegen der Verbreitung antifaschistischer Flugblätter hinter sich. Bis zur Lebensmitte mußte er seinen Lebensunterhalt auf andere Weise als durch Bildhauerei sichern. Diese hatte er nach einem abgebrochenen Vorkurs am Weimarer Bauhaus autodidaktisch erlernt. Im Exil in der Tschechoslowakei und ab 1939 in England, einschließlich einer Internierung in Kanada, widmete er sich vorwiegend der Organisation und den Wirkungsmöglichkeiten emigrierter Künstler, konnte aber in England endlich auch seine künstlerischen Fähigkeiten entfalten. 1947 kehrte er nach Berlin zurück, entschied sich für die DDR, wurde 1950 Lehrer für das Grundlagenstudium an der neu gegründeten Ostberliner Kunsthochschule im Stadtbezirk Weißensee, aber bald als „Formalist“ kritisiert und 1958 nach einem schweren Herzanfall entlassen. Obwohl er ab 1962 zunehmend, auch wegen seines Festhaltens am Erbe des antiimperialistischen Widerstandes und an der Hoffnung auf eine sozialistische Gesellschaftsordnung geachtet wurde<sup>3</sup>, blieb er mit seiner Gestaltungsweise eher ein Außenseiter des bildhauerischen Schaffens in der DDR.

Das Werkverzeichnis erfaßt 504 Arbeiten. Aus dem Jahrzehnt bis 1935, in dem er es bis zum Jurymitglied in Paul Westheims Ausstellung „Junge Talente“ (1928) brachte, sind nur zwei Plastiken erhalten, deren eine Baldens Bewunderung für Lehmbruck erkennen läßt. Für die drei Jahre in Prag zeugen nur Fotos von zwei Arbeiten. Unter den 29 Werken aus England sind erste ganz persönliche Hauptwerke wie „Kopf eines geschlagenen Juden“ für die Ausstellung „Artists aid Jewry“ (1943), das Flachrelief „Mutter und Kind“ (1945) und der Alabasterkopf „Mahnung“ (1946, alle Berlin, Neue Nationalgalerie). 100 Arbeiten gelangten, teils mehrfach, in öffentlichen Besitz in Ostdeutschland und in der Eremitage St. Petersburg. Von den 114 Werken nach 1983 fanden bisher nur zwei einen Platz in einem Museum.

Susanne Hebecker geht mit Formanalysen den Kontinuitäten und Wandlungen im plastischen und zeichnerischen Schaffen nach. Sie schreibt vom „expressiv-realistischen Formenstil“ Baldens und einem Kunstwillen, das nicht der „reduzierten Abstraktion“ galt, sondern auf „die menschliche Gestalt in ihrer Bedrohtheit und Verletzlichkeit, aber auch in ihrer Offenheit bezogen (blieb)“. Den Beginn am Bauhaus beurteilt sie im Anschluß an Heinz Schönemann, der eine später bei Balden zu beobachtende Eigenart, Figuren wie in Untersicht nach oben zu verjüngen, auf László Mo-

2 Siehe jetzt auch BIRK OHNESORGE: Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1945. Mit einem Essay von Werner Hofmann; Berlin 2005, S. 28–43.

3 PETER H. FEIST: Theo Balden, in: Wegbereiter. 25 Künstler der DDR; Dresden 1976, S. 290–305.

holy-Nagy zurückführt<sup>4</sup>. Der Ungar leitete den Vorkurs, den Balden 1923–24 sechs Monate besuchte. Der noch sehr unsichere Teilnehmer an diesen Übungen, die das Empfinden für Formen auch durch unübliche Materialien von Konventionen befreien sollten, gewann aber kein Vertrauensverhältnis zu dem Meister, der ihn ausgelacht haben soll. Anregungen durch Oskar Schlemmer, die mehrfach genannt wurden, kann er wohl nur durch Betrachtung von dessen ausgestellten Arbeiten gewonnen haben. Balden griff aber, wie Sonja Wüsten belegt, auf Unterrichtsprinzipien des Bauhauses zurück, als er nach 1950 selbst ein Grundlagenstudium zu leiten hatte.

Für Balden stand immer – auch im reichen zeichnerischen Werk – der Wunsch im Zentrum, mittels der menschlichen Figur Anteilnahme an Leid, das Menschen zugefügt wird, aber auch Vertrauen in Kraft, die in ihnen steckt, und in Handlungsfähigkeit zu wecken. Dafür war er bis ins hohe Alter auf der Suche nach möglichst dynamischen, möglichst packenden Formen, zu denen er Anregungen aus der organischen Natur, teilweise auch der Landschaft, und selbstverständlich aus Kunstwerken anderer aufgriff und spielerisch mit verschiedenem Material sowie mit Hinzufügung von Farbigkeit experimentierte. In England wurde neben dem ganz anderen Jacob Epstein vor allem Henry Moore, den man gerade als wichtigsten englischen Bildhauer zu erkennen begann, für ihn zu einem auch später beobachteten entscheidenden Vorbild – nicht zuletzt in der Öffnung, Spaltung und Durchbrechung einer Skulptur. Balden war in der DDR einer der ersten, die durch einen *inneren Widerspruch* der Werkform eine philosophische Erkenntnis von Hegel und Marx über Triebkräfte sowohl des Denkens als auch des Geschichtsverlaufs für die Kunst fruchtbar machten und so den Realismus aktiver werden ließen. Mit einer Rede über „Widerspruch als Kunstgestalt“ bedankte sich Balden 1988 für die Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald.

Nicht jeder Charakterisierung durch Susanne Hebecker kann ich mich anschließen. Sicher nahmen die Arbeiten nach 1954 wegen der kulturpolitischen Verurteilung des „Formalismus“ für einige Zeit die formale Dynamik, zu der Balden gefunden hatte, wieder zurück, aber es erscheint mir nicht gerechtfertigt, von „innerer Erstarrung“ und „Vermeiden der eigenen Formempfindung“ zu sprechen (S. 21f.). Wenn Susanne Hebecker meint, daß ein „rhetorisch-pathetischer Zug [...] bei seinen Bildfindungen immer als nicht zugehörig wirkt“ (S. 22), übersieht sie m. E., daß Baldens durchgängige Entscheidung für Formen, die – häufig ganz extrem – eine starke Bewegung und Aktivität suggerieren, engstens mit seiner ebenso durchgängigen Auffassung verbunden war, daß (seine) Kunst die Betrachter überzeugen, aufrufen, mitreißen solle. Deshalb blieb für ihn öffentlich wirksame (Denkmal-)Plastik ein wesentliches Ziel, und es ist zu bedauern, daß sowohl seine geschwächte Gesundheit als auch die Abneigung von Kollegen und Kulturfunktionären gegen seinen Formengestus ihn so selten zu entsprechenden Aufgaben kommen ließen.

Gegenwärtig vorherrschende außerkünstlerische Meinungen über die behan-

4 HEINZ SCHÖNEMANN: Der Widerspruch als Kunstgestalt – Versuch über den Bildhauer Theo Balden, in: *Ausstell.-Kat. Theo Balden*; Leipzig, Galerie am Sachsenplatz 1990.

delten Themen mögen der Wahrnehmung der künstlerischen Erfindungs- und Gestaltungsleistung von Werken wie „Herz und Flamme der Revolution – Karl Liebknecht“ (Potsdam, Abb. S. 92)<sup>5</sup> oder „Victor Jara“, einstmals Sänger der chilenischen Revolution, nicht günstig sein; zusammen mit den Varianten von „Torso eines Gemarterten“, „Pietà perversa“ und „Vogelbaum“, mit „Napalm“, „Landschaftsfigur“ und anderen bleiben sie nicht zu vergessende innovative Elemente der Geschichte der Plastik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

PETER H. FEIST  
Berlin

5 PETER H. FEIST: Die weiterwehende Revolution – Das Liebknecht-Denkmal in Potsdam, in: *Kunst und Sozialgeschichte (Festschrift für Jutta Held)*, hrsg. von Martin Papenbrock u. a.; Pfaffenweiler 1995, S. 72–80.

**Christoph Schaden: Die Antwerpener Schnitzaltäre im ehemaligen Dekanat Zülpich** (*Mediaevalis. Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, 1); Köln: SH-Verlag 2000; ISBN 3-89498-085-0; 370 pp. 200 plates (12 in colour), summary in English; € 49,80

From circa 1490 to circa 1540 the city of Antwerp was noted for its highly coloured and gilt retables. These generally consisted of a large wooden case framed with ornate architectural decoration and filled with large and small wooden statuary, and side wings, with which the central part could be closed. These wings were decorated with painted panels on both sides, so that, when closed, the retable retained its highly ornamented appearance. The size of the retables varied, but even a small one is known to have been very expensive. Antwerp retables were marked at the back by a small hand or a tower and can thus easily be distinguished from retables produced in other centres in Brabant.

As Antwerp was conveniently situated along an extensive network of trade-routes, the luxury retables produced in Antwerp found their way to Denmark, Sweden and even Finland in the north, to England in the west, to Germany and Poland in the east, and to France, Portugal and Spain in the south. Today the greatest concentration of these Antwerp retables is to be found in Germany where, according to Schaden, as many as 68 specimens are still extant. The great number of Antwerp retables has given rise to a great many questions as to their manufacture. It has been suggested that they were the result of serial production. Although this idea is no longer accepted today, it does seem probable that patrons could choose between prefabricated retables, models that could be adapted to suit their needs, or that they could order a retable to suit their wishes entirely.

Although much has been written on the Antwerp retables, there are still many questions that remain to be answered. For one, although much appreciated in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, their popularity waned in the centuries that followed. Many were