

Komplexe Beziehungen. Notizen zu Biographie und Werk von Friedl Dicker-Brandeis

Stefanie Kitzberger

Abstract

This article discusses the methodological approaches for writing a monograph that links the life and work of an individual engaged in the arts, using the example of Friedl Dicker-Brandeis (1898–1944). It advocates for a productive interweaving of biographical construction and work-centered study, critically reflecting on the diversity of the textual, visual and material sources and their varying availability, condition, and framing. Through selected life stages and exemplary analyses of

her work, the article explores the complex interrelations between the societal conditions that shaped Dicker-Brandeis's work as a Jewish artist, female architect, and committed leftist intellectual up to her deportation, and her ways to position herself within, and at times against, these categorizations. In doing so, it brings together perspectives from critical biographical research with a reading of the politics of artistic practice.

Einleitung

[1] Biographie, oder präziser biographische Konstruktionen¹ für Werkanalysen heranzuziehen und umgekehrt bedeutet, die Trennung von Werk und Vita aufzuheben. Wie aber kann man diesem in der Kunstgeschichte zu Recht kritisierten Modell der wechselseitigen Erklärbarkeit von Leben und Werk entgehen, ohne auf den hermeneutischen Wert der Biographie und den dokumentarischen Wert des Œuvres zu verzichten? Individuelle und kollektive Erfahrungen sind in künstlerische Artefakte und biographische Konstruktionen auf komplexe Weise eingewoben. Diese Einsicht ist speziell im Zusammenhang mit der mehrfach verfolgten und marginalisierten Künstlerin-Architektin Friedl Dicker-Brandeis (1898–1944; geb. Dicker, ab 1936 Dicker-Brandeis) nicht bloß als Binsenweisheit zu verstehen. Werke können auf gravierende Weise den Lebenslauf ihrer Produzent:innen bestimmen, wenn sie etwa zum Anlass von negativer Projektion, Marginalisierung und Verfolgung ihrer Urheber:innen werden. Umgekehrt bestimmen die soziale Herkunft sowie der Grad an Betroffenheit von (rassistisch, patriarchal oder ableistisch motivierter) Diskriminierung und Gewalt den konkreten Handlungsspielraum von Künstler:innen innerhalb und außerhalb des Kunstbetriebs. Welche psychischen, zeitlichen und ökonomischen Ressourcen eine Person hat, sich zu bilden und zu vernetzen, zu produzieren, auszustellen oder zu publizieren, wirkt sich auf die Sichtbarkeit ihrer Arbeiten und deren Rezeption aus.²

[2] Die mit Lebens- und Produktionsverhältnissen verbundenen Erfahrungen von Künstler:innen drücken sich in künstlerischen Werken jedoch in unterschiedlicher Dichte und Klarheit, in unterschiedlichen medialen Formaten und Reflexionsgraden aus. Erkennt man jedoch solche verschiedene Grade an Vermitteltheit in Lebens- bzw. in Werkbeschreibungen an und denkt sie in diesen mit, kann eine Verschränkung zweier so unterschiedlicher Genres wie biographischer Konstruktion und (formaler) Werkanalyse gewinnbringend sein. Dann lässt sich nicht nur der materielle und ideologische Rahmen, innerhalb dessen Künstler:innen agieren und ihre Arbeiten situiert sind, möglichst präzise erfassen, sondern auch die Art und Weise ihres Umgangs damit genauer analysieren. Solche methodischen Überlegungen sind Teil intersektionaler³

¹ Ich stütze mich hier auf den Begriff der "biographischen Konstruktion" aus der historischen Biographie-Forschung. Diese hat den konstruierten Charakter von Lebenserzählungen herausgearbeitet, der für das (wissenschaftliche) Schreiben über (historische) Subjekte jedoch kein Ausschlusskriterium ist, sondern vielmehr eine Vorbedingung. Siehe dazu beispielsweise: Levke Harders, "Historische Biografieforschung" (Version 1.0), in: *Docupedia-Zeitgeschichte: Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung*, 31.10.2020, URL: https://docupedia.de/zg/Harders_historische_Biografieforschung_v1_de_2020 (abgerufen am 28. April 2023), DOI: <https://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok-2014>.

² Diese Erkenntnis ist freilich nicht neu und wurde aus feministischer Perspektive bereits vor mehr als 50 Jahren von Linda Nochlin in ihrem wohl berühmtesten Aufsatz prägnant formuliert. Vgl. Linda Nochlin, "Why Are There No Great Women Artists?", in: Vivian Gornick und Barbara K. Moran (Hg.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York 1971, 344–366.

³ Der Begriff der Intersektionalität, der Ende der 1980er Jahre von der amerikanischen Anwältin Kimberlé Crenshaw geprägt wurde, beschreibt das Zusammenwirken beziehungsweise die Überschneidungen unterschiedlicher Faktoren von Diskriminierung und Privilegierung. Als Instrument für die Analyse von Machtdynamiken innerhalb verschiedener Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnisse fand der Terminus vor allem über queer-feministische und dekoloniale Ansätze sowie die Auseinandersetzung mit

Interventionen in die Kunstgeschichtsschreibung, wie sie aus der marxistischen Social Art History heraus entwickelte feministische, post- und dekoloniale Kritiken der kunsthistorischen Disziplin vorgeschlagen haben.⁴ Durch Fragen nach den sozialen, politischen und ökonomischen Bedingungen kultureller Praxis, insbesondere im Hinblick auf die durch Geschlecht, Klasse, Ethnizität und Dis-/Ability (also die Voraussetzung für die Möglichkeiten und Grenzen zu handeln) bedingten Differenzen und deren Auswirkungen, zielen solche Ansätze darauf ab, hegemoniale Erzählungen und diskursive Machtverhältnisse aufzubrechen.⁵

[3] Die folgenden Überlegungen sind einem solchen Anspruch verpflichtet. Sie basieren auf einem Ausstellungs- und Publikationsprojekt zum Werkbestand von Friedl Dicker-Brandeis am Institut Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien. Die 2023 erschienene Publikation dokumentiert und kontextualisiert diesen Bestand in thematischen Essays und kürzeren Texten zu einzelnen Werken und Werkgruppen.⁶ Im Unterschied zu klassischen Monographien⁷ hat sie nicht den Anspruch, das Œuvre der Künstlerin in seiner Gesamtheit vor dem Hintergrund ihrer Lebensgeschichte zu betrachten. Das Buch untersucht ein an der Universität seit den 1980er Jahren gesammeltes Konvolut von über 200 Werken und zahlreichen Archivalien mit kritischem Blick auf die Tradierungs- und Rezeptionsgeschichte. Die Beiträge verorten diese künstlerischen Arbeiten Dicker-Brandeis' in einem spezifischen historischen Raum – der österreichischen und mitteleuropäischen Kulturlandschaft vor und nach 1945 – und analysieren sie sowohl mit einem Fokus auf Prozesse der Marginalisierung und Zerstörung als auch ihrer Wiederentdeckung und Bewahrung. Dass Friedl Dicker-Brandeis lange Zeit als

sozial engagierten künstlerischen Positionen Eingang in die Kunstgeschichte bzw. die Visual Studies. Vgl. dazu etwa: Kathrin Meyer, *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg 2017. Für eine Übertragung auf das Feld der Visual Studies beziehungsweise der Kunstgeschichte siehe beispielsweise das von Hildegard Frübis und Edith Futscher herausgegebene Themenheft "Intersektionalität – Ungleichheiten im Gemenge" der *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 56 (2014), <https://doi.org/10.57871/fkw562014> (abgerufen am 27. April 2023).

⁴ Siehe dazu exemplarisch: Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999; Julia Gelshorn und Tristan Weddigen, "New Art History", in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunsthistorische Ideen, Methoden, Begriffe*, Berlin 2011, 312-314; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, 2. Bde., Marburg 2010; Amelia Jones und Erin Silver (Hg.), *Otherwise. Imagining Queer Feminist Art Histories*, Manchester 2016; Catherine Grant und Dorothy Price, "Decolonizing Art History", in: *Art History* 43 (2020), Heft 1, 8-66.

⁵ Der Begriff der Dis-/Ability ist auf sozio-kulturelle, gesellschaftspolitisch bedingte Voraussetzungen der Handlungsfähigkeit bezogen. Siehe dazu beispielsweise Johanna Hedvas Kritik des Ableismus in ihrem Text "Sick Woman Theory (2020)": https://www.kunstverein-hildesheim.de/assets/bilder/caring-structures-ausstellung-digital/Johanna-Hedva/cb6ec5c75f/AUSSTELLUNG_1110_Hedva_SWT_e.pdf (abgerufen am 29. November 2023).

⁶ Stefanie Kitzberger, Cosima Rainer und Linda Schädler (Hg.), *Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Berlin 2023.

⁷ Elena Makarova, *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre. Wien – Weimar – Prag – Hronov – Theresienstadt – Auschwitz*, Wien/München 2000; zuletzt: Hemma Schmutz und Brigitte Reutner-Doneus (Hg.), *Friedl Dicker-Brandeis. Bauhaus-Schülerin, Avantgarde-Malerin, Kunstpädagogin*, Ausst.kat., Linz/München 2022.

eigenständige Figur in der Kunst- und Architekturgeschichte kaum beachtet wurde, ist ihrer Identität als einer aus dem Kleinbürgertum stammenden, jüdischen, politisch links positionierten Künstlerin und Architektin geschuldet.

[4] Auch im vorliegenden Artikel wird der Frage nach den Beziehungen zwischen Dicker-Brandeis' künstlerischem Werk und ihrer besonderen Lebensgeschichte als diskriminierte, verfolgte und ermordete jüdische Sozialistin besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ziel dieses Textes ist, die Analyse einiger ihrer künstlerischen Arbeiten beispielhaft sowohl mit einer Untersuchung der Entstehungsbedingungen als auch der Formen ihrer Vermittlung in der Biographik zusammenzubringen. In diesem Zusammenhang interessiert insbesondere, wie sich Dicker-Brandeis' eigener Anspruch auf Öffentlichkeit in den Jahren des Faschismus in Europa veränderte, bevor sie 1942 nach Theresienstadt deportiert wurde. Dafür werde ich skizzieren, welche Konsequenzen die zunehmenden Beschränkungen ihrer persönlichen Freiheit und der daraus folgende Zwang zum Rückzug ins Private für ihre Sichtbarkeit und Teilhabe an gesellschaftspolitischen Prozessen und kulturellen Diskursen sowie für die Formen, Medien und Räume ihrer Artikulation hatten.

[5] Aufgrund ihrer aus politischen Gründen zunehmend prekären Lebens- und Arbeitsverhältnisse, der Verfolgung und Ermordung während des Austrofaschismus und Nationalsozialismus sind historische Dokumente nur in verhältnismäßig geringem Umfang erhalten. Viele Quellen verweisen bloß indirekt auf Dicker-Brandeis beziehungsweise müssen kleinteilig über sekundäre Konvolute zu Protagonist:innen aus ihren persönlichen und professionellen Netzwerken herausgearbeitet werden. Dicker-Brandeis' eigene Texte bezeugen zwar ein hohes Maß an Auseinandersetzung mit kulturellen Entwicklungen ihrer Zeit, doch zeigt sich diese nur selten in Form von Schriften für ein allgemeineres Publikum. Es handelt sich vielmehr hauptsächlich um Briefe an enge Freund:innen wie Anny Wottitz-Moller, eine Künstlerin, die Dicker bereits in den 1910er Jahren kannte, und die politisch engagierte Chemikerin Hilde Kothny, die sie 1936 kennenlernte. Letztere enthalten viele idiosynkratische Bezugnahmen, die sich dem Verständnis außenstehender Rezipient:innen entziehen. Die bis heute lediglich in Ansätzen aufgearbeitete Korrespondenz von Dicker-Brandeis⁸ birgt viele scheinbar unwichtige Details sowie individuell geprägte Begriffe und Formulierungen. Sie enthält aber auch zahlreiche Angaben etwa zur ökonomischen Situation der Unternehmungen, in die Dicker-Brandeis involviert war,⁹ sowie Anspielungen auf eigene

⁸ Aus manchen Zeitabschnitten sind bislang keine Briefe bekannt, auch sind die an Dicker-Brandeis gerichteten Antworten heute nicht mehr auffindbar. Bislang gibt es einen ersten kurzen, wissenschaftlichen Kommentar zum überlieferten Briefwechsel Dicker-Brandeis' mit einer ihrer wichtigsten Freund:innen: David Buyaner, "Friedl Dicker-Brandeis: Ausschnitte vom Briefwechsel mit Hilde Kothny (1940–1942)", digitale Veröffentlichung 2010, siehe URL: <https://www.yumpu.com/de/document/view/5691356/trotz-dem-reichen-epistolarischen-nachlass-von-friedl-dicker-> (abgerufen am 22. Juli 2025).

⁹ Vgl. dazu exemplarisch folgende Stelle in einem Brief an Anny Wottitz: "[Ich] würde [...] dir nicht schreiben, wenn [...] ich (auf der Leipziger Messe) [auf] der wir Deine Bücher, Schmuck (2 Anhang [sic] / 2 Ringe), Weberei Spitze [sic], Stickerei, Goblin [sic], ausgestellt haben), etwas Zeit ließen, Luft zu Reden [...] Das Atelier ist fertig, der keller [sic] bald, so daß bald herrliche Ordnung ist. Aber gerade jetzt wo [sic] einige Leute etwas eingearbeitet sind, wo man die stoffwebstühle [sic] aufstellen müßte, läßt Hans seine guten Ratschläge los, und wir müssen Leute entlassen." Friedl Dicker-Brandeis, Brief an Anny Wottitz, undatiert (um 1923), in: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 13.702/2 Aut.

Werke, die sich, einmal entschlüsselt, als wertvolle Hinweise auf ihre künstlerischen Aktivitäten und deren Kontexte erweisen. Rezente Forschungen haben diesbezüglich bereits Wesentliches geleistet,¹⁰ dennoch ist der Grad der wissenschaftlichen Bearbeitung Dicker-Brandeis' nicht vergleichbar mit dem bekannterer Akteur:innen der Kunstgeschichte der Moderne. Hinzu kommt, dass jenes als Oral History tradierte Wissen, das vor allem von der Kunstpädagogin und Historikerin Elena Makarova (geb. 1951) aufgezeichnet wurde,¹¹ nicht in Form kommentierter Gesprächsprotokolle vorliegt, sondern nur fragmentarisch und oftmals ohne Angabe der spezifischen Quellen in ihre eigenen, stark narrativierten Rekonstruktionen eingeflochten ist.

[6] Während Versuche einer übergreifenden monographischen Aufarbeitung von Dicker-Brandeis' Leben und Werk bis vor Kurzem eine quellenkritische Fundierung vermissen ließen, wurden auf der anderen Seite über lange Zeit nur Teile des Werks als Aspekte eines übergeordneten Zusammenhangs oder mit Bezug auf ihre Kooperation mit anderen Künstler:innen rezipiert. So wurde Dicker-Brandeis vorwiegend als eine von vielen Bauhausschüler:innen, als Büro-Partnerin von Franz Singer¹² oder hinsichtlich ihres Schicksals als Opfer des Nationalsozialismus und ihres sozialen Engagements als Pionierin künstlerischer Strategien vorgestellt.¹³ Dies erweiterte zweifellos das Wissen über ihre Person und ihre künstlerischen Tätigkeiten, jedoch fehlt bis heute eine umfassendere und komplexere Beschreibung des inneren Zusammenhangs und der vielseitigen Kontexte ihrer künstlerischen Arbeiten. Mitunter wurde ihr Werk selbst in neueren, methodenkritischen Forschungszusammenhängen primär in illustrativer Funktion oder als repräsentativ für eine Gruppierung dargestellt.¹⁴

[7] Zu den bereits aufgeführten Gründen, weshalb Dicker-Brandeis durch das Raster der Kunsthistoriographie der Moderne gefallen ist, kommt hinzu, dass sie keine spezialisierte

¹⁰ Zu solchen quellenbasierten Forschungsarbeiten zählen neben der oben genannten Publikation zu Dicker-Brandeis' Arbeiten in der Sammlung der Angewandten (Kitzberger, Rainer und Schädler [2023]) u.a. die Diplomarbeiten von Paul Reza-Klein, *Der "Phantasus" Tierbaukasten von Friedl Dicker und Franz Singer. Baukästen zwischen technischem Spiel und künstlerischem Ausdruck*, Universität für angewandte Kunst Wien 2015, <https://phaidra.bibliothek.uni-ak.ac.at/o:50532>, und Angelika Romauch, *Friedl Dicker. Marxistische Fotomontagen 1932/33. Das Verfahren der Montage als sozialkritische Methode*, Universität Wien 2003; ferner Katharina Hövelmann, *Bauhaus in Wien? Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer*, Wien/Köln 2021 (zugl. Diss. Universität Wien 2018); Katharina Hövelmann, Andreas Nierhaus und Georg Schrom (Hg.), *Atelier Bauhaus, Wien. Friedl Dicker und Franz Singer*, Ausst.kat., Salzburg 2022.

¹¹ Auch für das Folgende: Makarova (2000).

¹² Friedl Dicker – Franz Singer, Ausst.kat., Darmstadt 1970; 2 x *Bauhaus in Wien*, Ausst.kat., Wien 1989. Für eine aktuelle umfassende Bibliographie zu Dicker-Brandeis siehe: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023).

¹³ Linney Wix, *Through a Narrow Window. Friedl Dicker-Brandeis and Her Terezín Students*, Ausst.kat., Albuquerque 2010.

¹⁴ So etwa wiederholen beispielsweise die Textstellen zu Dicker in Elizabeth Ottos Publikation zu queeren Aspekten des Bauhauses altbekannte Informationen zur Künstlerin. Sie bieten aber keine tiefergehende, erweiternde Auseinandersetzung mit ihrem Werk im Kontext der gewählten Fragestellung (Elizabeth Otto, *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, Cambridge, MA 2019, 107-110).

Kunstschaffende war, also keinem einzelnen Feld kultureller Produktion klar zugeordnet werden kann. Ihr medial und inhaltlich außerordentlich heterogenes Werk ist vielmehr in den Zwischenräumen von angewandter und bildender Kunst angesiedelt. Dicker-Brandeis durchlief verschiedene Ausbildungsstationen wie etwa die Wiener Graphische Versuchs- und Lehranstalt, die Wiener Kunstgewerbeschule und das Weimarer Bauhaus und studierte bei unterschiedlichen Persönlichkeiten, darunter Rosalia Rothansl und Franz Čížek, Johannes Itten, Lothar Schreyer und Paul Klee sowie dem Komponisten Arnold Schönberg.¹⁵ Ihre gesamte Karriere hindurch arbeitete sie in einer medial weit gefächerten, gattungsübergreifenden Praxis. Diese umfasste neben architektonischen Aufgaben wie dem Entwerfen von Gebäuden, Innenräumen und Schaufensterauslagen die Herstellung und den Vertrieb von Mobiliar, Web- und Klöppelarbeiten, Schmuck, Bucheinbänden und Gebrauchsgraphik sowie den Entwurf von Bühnenbildern und -kostümen.

[8] Hinzu kamen freie künstlerische Arbeiten in verschiedenen Techniken wie Zeichnung, Plastik und Malerei sowie Formen politisch engagierter Kunst und die Tätigkeit als (Kunst-)Pädagogin, zumeist außerhalb pädagogischer Institutionen. Dabei wurde Dicker-Brandeis von keiner Galerie vertreten, auch wurden ihre künstlerischen Arbeiten im Laufe ihres Lebens in bloß wenigen Ausstellungen gezeigt.¹⁶ Im Sommer 1923 wurden auf der Bauhausausstellung in Weimar einige Studien aus Johannes Ittens Vorkurs, den Dicker besucht hatte, vorgestellt. 1926 nahm Dicker mit Franz Singer an der Winterausstellung des Hagenbunds in Wien teil und 1929 an der "Juryfreien Kunstausstellung" in Berlin.¹⁷ 1942, kurz vor ihrer Deportation in das KZ Theresienstadt, bot ihr der 1938 nach London emigrierte Wiener Galerist Paul Wengraf an, in einer Doppelpersonale auszustellen, um ihr eine Möglichkeit zu verschaffen, nach Großbritannien zu flüchten.¹⁸

[9] Wichtig erscheint mir ein kritischer Blick auf die personell wechselnden Arbeitsgemeinschaften, in deren Rahmen Dicker seit den späten 1910er Jahren ihren Lebensunterhalt verdiente. Wie bereits erwähnt, entstanden hier Theaterproduktionen bzw. wurden alltagskulturelle Gebrauchsgegenstände produziert, auf Messen und (Verkaufs)-

¹⁵ Für eine detailliertere Auseinandersetzung mit der Bildungskarriere Dickers siehe: Bernadette Reinhold, "Durch Kunst wachsen. Friedl Dicker-Brandeis und ihre Arbeit mit Kindern im Kontext", in: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023), 225-243.

¹⁶ Erwähnenswert ist das 1928 von Hans Hildebrandt, einem mit Dicker befreundeten Kunsthistoriker, publizierte Überblickswerk zum Kunstschaffen von Frauen: Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin. Mit 337 Abbildungen nach Frauenarbeiten bildender Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Berlin 1928; Hildebrandt nahm darin Dickers Werk *Anna Selbdritt* auf, s. 144-147, 157, 175, 180.

¹⁷ Siehe Biografie Friedl Dicker-Brandeis, in: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023), 344-347.

¹⁸ Die Ausstellung hatte den Titel *GERALD DAVIS (American), F. BRANDEISOVA (Czechoslovakian), Flowers – Still-Life – Landscapes* und fand in der von ihm gegründeten Arcade Gallery statt. Wengraf dürfte die Ausstellungen seiner programmatisch breit aufgestellten Galerie wiederholt dazu genutzt haben, jüdischen Künstler:innen zur Flucht zu verhelfen. Friedl Dicker-Brandeis nahm sein Angebot nicht an. Siehe auch: *Brave New Visions: The Émigrés Who Transformed the British Art World*, Begleitheft zu einer Ausstellung bei Sotheby's, London, anlässlich des Festivals *Insiders/Outsiders*, 17. Juli – 19. August 2019, 10.

Ausstellungen beworben und verkauft.¹⁹ Ab 1923 arbeitete Dicker gemeinsam mit Franz Singer und anderen Kolleg:innen, die sie am Weimarer Bauhaus kennengelernt hatte, für die Werkstätten Bildender Kunst GmbH sowie mit Singer an Bühnengestaltungen für das Theaterprojekt *Die Truppe*. Es folgte die vielbesprochene Wiener Atelergemeinschaft mit Singer und weiteren Mitarbeiter:innen (ab 1925) und in den 1930er Jahren eine Bürogemeinschaft mit der Architektin Karola Piotrkowska-Bloch in Prag.²⁰ Obwohl die intellektuelle, konzeptionelle und handwerkliche Arbeit Dickers innerhalb jener früheren beruflichen Konstellationen offenbar als gleichwertig mit der ihrer Partner:innen aufgefasst wurde,²¹ hatte die Tatsache, dass ihr langjähriger Partner, der Architekt und Künstler Franz Singer, als Inhaber sämtlicher Patente und als offizieller Eigentümer und Büroleiter auftrat, zur Folge, dass ihre Autor:innenschaft (und auch die ihrer Kolleg:innen) nachträglich nicht nur zu wenig gesehen, sondern auch aufgrund geschlechtsspezifisch besetzter Vorstellungen verzerrt wurde. In Texten zum architektonischen Werk von Dicker und Singer wird häufig unhinterfragt der Topos einer binär aufgeteilten, vergeschlechtlichten Autor:innenschaft wiederholt: Wie Daniela Stöppel beobachtet hat, wird der architektonische Entwurf Franz Singer zugeschrieben, während die (vermeintlich) dekorative und darüber hinaus sekundär gewertete 'Füllung' und Veredelung dieser Struktur mit Textilien, Farben, Mustern und Texturen mit Dicker assoziiert wird.²² Mark Wigley hat einer solchen Vorstellung entgegengehalten, dass die gemeinsam geschaffenen räumlichen Strukturen erst durch das Falten von Stoffen entstanden und auch als solche dargestellt wurden.²³

[10] Die hier skizzierte Heterogenität von Dicker-Brandeis' Gesamtwerk, aber auch ihr großer Wissens- und Erneuerungsdrang sind demnach auf eine Reihe klassen- und geschlechter-spezifischer Bedingungen zurückzuführen. Insbesondere der Anspruch auf (ökonomische) Eigenständigkeit war für Frauen aus kleinbürgerlichem Milieu nicht leicht durchzusetzen und verlangte eine große Handlungs- und Adaptationsbereitschaft. Dass sich Dicker-Brandeis immer wieder auf verschiedenste künstlerische und unternehmerische Tätigkeiten einließ, erforderte den flexiblen Einsatz unterschiedlicher Fähigkeiten in verschiedenen Arbeitsfeldern. In dieser

¹⁹ Zu Dicker-Brandeis' Arbeit mit Kindern: Reinhold (2023); zu Marketingstrategien der Wiener Atelergemeinschaft: Hövelmann (2021), 147-162.

²⁰ Die Aprilausgabe der Zeitschrift *Neue Erde* etwa bewirbt eine Verkaufsausstellung von Holz- und Batikarbeiten, Stickereien und Zeichnungen des gemeinsamen Ateliers von Friedl Dicker und ihrer Freundin Anny Wottitz (*Neue Erde. Wochenschrift für kulturellen Sozialismus* 1 [7. April 1919], Heft 4, 81).

²¹ Vgl. dazu Katharina Hövelmann, "'Das moderne Wohnprinzip'. Möbeldesign von Friedl Dicker und Franz Singer", in: Katharina Hövelmann, Andreas Nierhaus und Georg Schrom (Hg.), *Atelier Bauhaus, Wien. Friedl Dicker und Franz Singer*, Ausst.kat., Salzburg 2022, 81-91: 90.

²² Im Ausstellungskatalog 2 x *Bauhaus in Wien* von 1989, Seite 11, ist zu lesen: "Franz Singer ist der Kopf des Ateliers, er entwickelt die Ideen [...] Friedl Dicker ergänzt [diese] durch ihr optisches Talent. Sie experimentiert mit Farben und neuen Materialien, entwirft Stoffe und schafft die Atmosphäre in den neu eingerichteten Räumen." Siehe Daniela Stöppel, "Raum-Schleifen. Politische Dimensionen von Schichtung, Verwebung und Verschlingung im Werk von Friedl Dicker-Brandeis im Kontext der europäischen Avantgarden", in: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023), 19-41, hier 33-38.

²³ Mark Wigley, "Der befreende Innenraum von Friedl Dicker", in: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023), 69-91, hier 74-75.

Spezifik stellt Dicker-Brandeis' Werk mithin eine Herausforderung für monographisches Schreiben dar, das um entwicklungslogische Konsistenz und Kontinuität bemüht ist.

Verschränkungen von Privatem und Öffentlichem

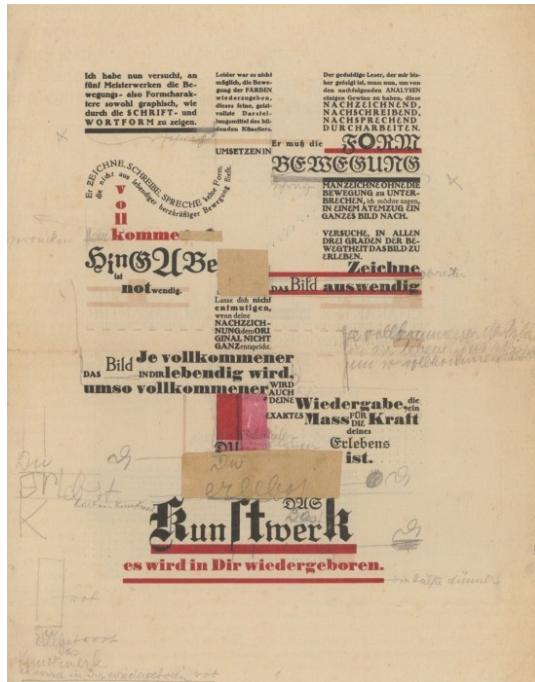
[11] "Im Bauhaus und in Wien wollte sie die Welt bauen und umbauen, verbessern und verschönern. In Hronov begann Friedl zu lauschen, was die Welt ihr zu sagen hatte, ihre Schönheit so anzunehmen, wie sie war, statt zu versuchen, sie aus einfachen Formen und Farben umzugestalten."²⁴ Makarova in der Literatur oft implizit wiederholte, simplifizierende Sichtweise postuliert, dass das architektonische und bühnenbildnerische Werk Dickers aus den 1920er Jahren, das für eine breite Öffentlichkeit bestimmt war, im Zuge des politisch auferlegten Rückzugs in die Privatheit einer malerisch-graphischen Phase gewichen sei, die tendenziell entpolitisiert und auf die Ergründung der eigenen Subjektivität reduziert gewesen sei. Der Anspruch auf Öffentlichkeit in Dickers Werk, im Sinne eines Anspruchs auf gesellschaftliche Teilhabe und politisches Engagement, ist jedoch komplex und muss differenziert beurteilt werden. Das Publikum, die Auftraggeber:innen und die eigene gesellschaftliche Position der Künstlerin unterschieden sich, teils gleichzeitig, abhängig von ihrer jeweiligen Tätigkeit, wie im weiteren Verlauf dieses Textes deutlich werden soll. Die jeweiligen Konstellationen widersprechen dabei einer vereinfachenden Gleichsetzung von Öffentlichkeit mit dem Politischen und von Privatheit mit einem Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben.²⁵

[12] Aus mediengeschichtlicher Sicht von Interesse ist in diesem Zusammenhang Dickers Beschäftigung mit Verfahren technischer Reproduktion als einer für die Moderne charakteristischen Grundlage massenhafter Verbreitung und ihr Einsatz für jene explizit politischen Arbeiten, die an ein öffentliches Publikum gerichtet waren. Bereits zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn setzte sie sich 1913 im Rahmen eines Praktikums an der Graphischen Versuchs- und Lehranstalt in Wien erstmals mit Photographie und Lithographie auseinander.²⁶ Als Studierende am Bauhaus gestaltete sie die Typographie für Johannes Ittens *Utopia* (Abb. 1) und die Einladungen zum ersten, achten und zwölften Bauhaus-Abend (Abb. 2).

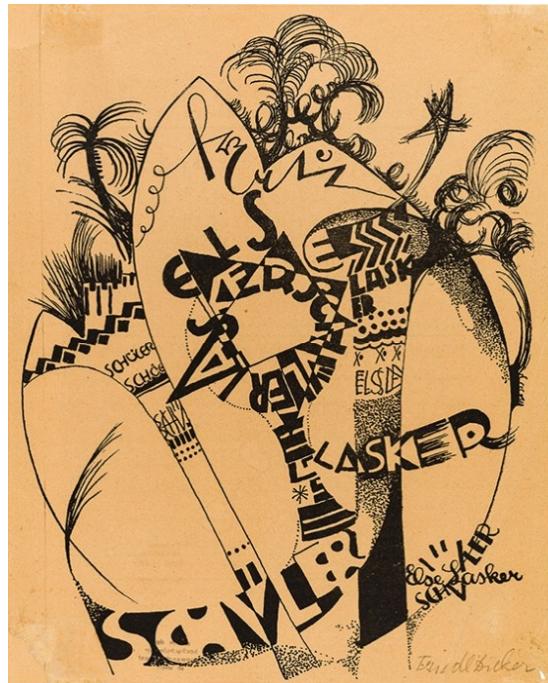
²⁴ Makarova (2000), 27.

²⁵ Für eine historische Perspektive auf das komplexe Verhältnis des Öffentlichen und des Privaten in westlichen Gesellschaften siehe neben einschlägigen feministischen Kritiken (etwa: Ulla Wischermann, "Feministische Theorien zur Trennung von privat und öffentlich – Ein Blick zurück nach vorn", in: *Feministische Studien* 21 [2003], Heft 1, 23-34) auch Hannah Arendts Kritik der modernen Gleichsetzung des Politischen mit dem Gesellschaftlichen (Hannah Arendt, "Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten", in: Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 8. Aufl., München/Zürich 1981, 33-97).

²⁶ Friederike (Frieda) Dicker, Schüler:innen-Verzeichnis der Graphischen Versuchs- und Lehranstalt, Vorbereitungskurs, Sommersemester 1912/1913, in: Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, Wien, Bibliothek und Sammlungen, XIV.



1 Friedl Dicker, *Analysen Alter Meister*, Korrekturbogen von Blatt 10 der Publikation *Utopia*, 1921, Buchdruck, schwarz und rot, Collage, Anmerkungen mit Bleistift, 33 × 24 cm. Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.nr. 1027/3 (reprod. nach: Katharina Hövelmann, Andreas Nierhaus und Georg Schrom [Hg.], *Atelier Bauhaus, Wien. Friedl Dicker und Franz Singer*, Ausst.kat., Salzburg 2022, 37)



2 Friedl Dicker, Einladung zum ersten Bauhaus-Abend: *Lesung von Else Lasker-Schüler am 14. April 1920*, 1920, Lithographie, 30,8 × 24,8 cm. Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.nr. 2353 (Foto: Universität für angewandte Kunst Wien)

[13] Um 1923 durfte Dicker mit der Graphikerin Paula Kupka-Illés, die für sozialistische Publikationsorgane arbeitete, erste agitatorische Graphiken entworfen haben. Zehn Jahre später setzte sie technisch reproduzierte Bilder aus Massenmedien für ihre Serie von Photocollagen (Abb. 3) und einen Trickfilm-Entwurf zu Karl Marx' *Das Kapital* (Abb. 4) ein, den sie gemeinsam mit den Künstler:innen Max Bronstein (Mordechai Ardon) und Margit Téry-Buschmann erarbeitete.



3 Friedl Dicker, *Warenüberfluss*, 1932/33, Photocollage, hier reproduziert nach Glasnegativ (Photograph:in anonym). Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.nr. 15.590/2/FW (Foto: Universität für angewandte Kunst Wien)



4 Max Bronstein (Mordechai Ardon), Friedl Dicker und Margit Téry-Buschmann, *Das Kapital*, 1932–1933, Trickfilmentwurf, Scan 8, 3 Frames, 72 × 36 cm. Privatsammlung Georg Schrom (reprod. nach: Kitzberger, Rainer und Schädler [2023], 32 / Gap Repro & Litho Gerald Schedy, Wien)

Beide Werke sind wohl Bausteine einer marxistisch fundierten Initiative zur Bildung von Arbeiter:innen, in denen Dickers Impetus einer diskursiv-ästhetischen Intervention in gesellschaftspolitische Prozesse besonders deutlich zutage tritt. Der Film und die Collagen erörtern in schriftbildlichen, oft diagrammatischen Bildern auf agitatorische und poetische Weise verschiedene Zusammenhänge von Kapital, Krise, Arbeitslosigkeit, Armut und Gewalt in der eigenen Gegenwart. Auch wenn viele Avantgarde-Künstler:innen ihrer Generation massenmediale Verfahren nutzten, um über auflagenstarke Medien oder Plakate eine möglichst große Öffentlichkeit zu erreichen, trifft dies auf die 'engagierten' künstlerischen Arbeiten Dickers weniger zu. Während der Trickfilm (mangels Willens oder der Möglichkeit zur Fertigstellung oder Verbreitung) im Entwurfsstadium verblieb, waren Dickers Collagen von vornherein an ein vergleichsweise begrenztes Publikum gerichtet. Dies zeigt sich bei genauerer Betrachtung darin, dass es sich bei ihnen um großformatige Holztafeln handelte, die, mit kleinteiligen Elementen beklebt und zum Teil auch bemalt, vermutlich für die physische Betrachtung an einem konkreten Ort angefertigt waren, und nicht um Photomontagen, die sich für eine massenhafte Vervielfältigung auf mittelformatigen Papierbögen und eine potenziell über nationale Verbreitung geeignet hätten wie etwa die plakativen Sujets eines John Heartfield.²⁷

²⁷ Für eine ausführlichere Analyse: Stefanie Kitzberger, "Kunst im Angesicht des Faschismus. Zum Politischen im Werk von Friedl Dicker-Brandeis", in: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023), 177–196.

[14] Dickers Werk war bereits zu einem frühen Zeitpunkt auch in anderen Medien als Graphik und Film explizit politisch orientiert und darin für ein öffentliches Publikum bestimmt, wie ihr Engagement für ein gesellschaftskritisches Theaterkollektiv, das genossenschaftlich organisierte avantgardistische Ensembletheater *Die Truppe* des Regisseurs Berthold Viertel, zeigt, für welches sie im Jahr 1923 gemeinsam mit Franz Singer Bühnenbilder und -kostüme entwarf.²⁸

[15] Auf dem Gebiet der Architektur arbeitete Dicker in ihrer Ateliergemeinschaft mit Singer vorwiegend an Einrichtungen privater Innenräume für finanziell kräftige Auftraggeber:innen. Diese stammten großteils aus dem politisch links positionierten jüdischen Wiener Bildungsbürgertum; Dicker hatte sie im Umfeld der Wiener Jugendbewegung kennengelernt, einer radikalen Protestbewegung gegen gesellschaftliche, familiäre und sexuelle Normen, aus der eine Reihe bekannter Psychoanalytiker:innen, Soziolog:innen und anderer Intellektueller hervorging. Dieses persönliche und zugleich professionelle Netzwerk manifestierte sich in zahlreichen Porträts, Widmungen und künstlerischen Arbeiten von Dicker. Zu nennen sind etwa Porträts der Montessori-Pädagogin und Psychoanalytikerin Lia Lazky-Swarowsky oder des Kunsthistorikers Ludwig Münz. Für den von Ludwig Münz 1931 neu bearbeiteten Band von Alois Riegls Buch *Das holländische Gruppenporträt* entwarf Dicker das Cover.²⁹

[16] Auch die innenarchitektonischen Entwurfsgraphiken des Ateliers Dicker und Singer für diesen Kreis betten das Politische in das Private ein, indem sie auf spezifische Weise den avantgardistischen Anspruch der Überwindung der Klassenspaltung reflektieren, die in der Figur der (engagierten) Intellektuellen angelegt ist.³⁰ Sie folgen dem Prinzip, platzsparende Raumnutzungen für die Kleinstwohnungen des Proletariats zu gestalten. Auch die Multifunktionalität von Dickers und Singers Mobiliarentwürfen, deren Funktionalismus auf eine physische und psychische 'Aktivierung' der Nutzer:innen abzielte und deren Horizont die Neugestaltung einer (sozialistischen) Gesellschaft war, leitet sich aus diesem Kontext ab.³¹ Die

²⁸ Das auf gesellschaftskritische und literarische Dramatik konzentrierte Theaterexperiment feierte zwar künstlerische Erfolge, hatte aber Probleme, ein breites Publikum zu gewinnen, und wurde bereits im März 1924 aufgrund von internen Auseinandersetzungen und Finanzierungsproblemen wieder aufgelöst; s. Katharina Prager, *Berthold Viertel. Eine Biografie der Wiener Moderne*, Wien/Köln/Weimar 2018, 52-53. Ferner Klaus Völker, "Berthold Viertels dramatische Opposition und sein Bemühen um ein Theater der Ensemblekunst im Berlin der Zwanziger Jahre", in: *Zwischenwelt. Jahrbuch der Theodor Kramer Gesellschaft* 5 (1998), 99-120.

²⁹ Für nähere Informationen zu den Auftraggeber:innen des Ateliers Dicker und Singer: Hövelmann (2021), 140-147; zum Netzwerk Dickers und Singers, das sich über die Jugendbewegung etablierte: Reinhold (2023), 227-228, sowie Charlotte Zwiauer, "Aufbruch der Geschlechter zwischen Moderne und Antimoderne. Die Künstlerin und Kunsttherapeutin Friedl Dicker (1898–1944)", in: Doris Ingrisch, Ilse Korotin und Charlotte Zwiauer (Hg.), *Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit*, Frankfurt am Main 2004, 225-242.

³⁰ Vgl. Walter Benjamin, "Der Autor als Produzent" (1934), in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., Frankfurt am Main 1980, Bd. II.2, 683-701.

³¹ Wie auch Stöppel und Hövelmann argumentieren, scheinen sich Dicker und Singer in ihren Raumgestaltungen auf Konzepte des frühsowjetischen Konstruktivismus und seiner mitteleuropäischen Rezeption am Bauhaus bzw. über die in Wien präsente ungarische Avantgarde zu beziehen. Vgl. Stöppel (2022) und

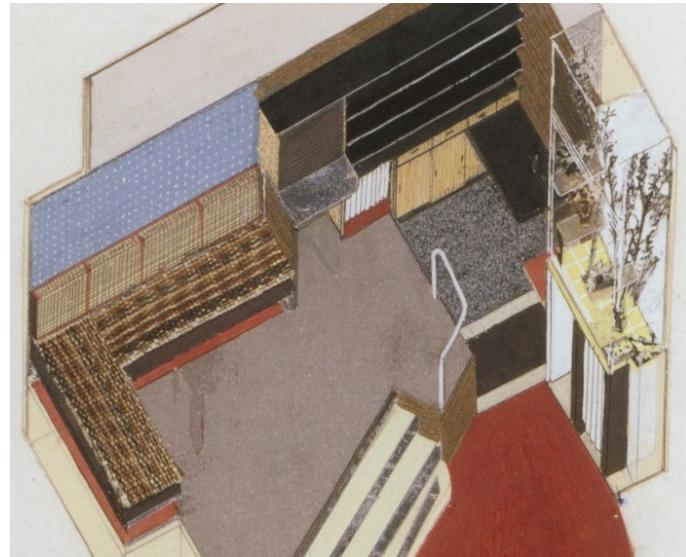
beschriebenen Entwurfsstrategien prägten zwar auch die wenigen öffentlichen Bauten der Ateliergemeinschaft – etwa den 1932 gebauten städtischen Kindergarten im Wiener Goethehof, in dem die Idee der funktionalen Verwandlung von Räumen und Möbeln darauf angelegt war, eine vielseitige soziale und Lernumgebung für Kinder auf Grundlage der Montessori-Pädagogik zu schaffen.³² Dicker und Singer übertrugen die beschriebenen Konzepte aber ebenso auf die Gestaltung von Wohnräumen, in denen kompakte und vielseitige Nutzungen für die Auftraggeber:innen (raum-)ökonomisch meist nicht notwendig gewesen wären. Die 'sozialistischen' Gestaltungen des Ateliers sind vor allem als absichtsvolle rhetorische Bezugnahme auf bekannte progressive Kunst-, Architektur- und Städtebaupositionen zu verstehen, in der sich das politische Selbstverständnis der Auftraggeber:innen auf einer ästhetischen Ebene spiegelte.³³ Die vom Atelier gestalteten privaten Innenräume bildeten damit 'Bühnen', auf denen die gesellschaftliche Haltung ihrer Nutzer:innen für ein (zumeist auf Freund:innen und Kolleg:innen beschränktes) Publikum zur Schau gestellt wurde.

[17] Strukturell damit vergleichbar ist die Tatsache, dass Dicker um 1932/33 die Techniken der Collage und Montage, die sie bei den zeitgleich entstandenen politischen Arbeiten verwendete, auch in die Axonometrien ihrer architektonischen Entwürfe übertrug, die primär der Anschaulichkeit und dem visuellen Vergnügen der Auftraggeber:innen dienten. In den axonometrischen Darstellungen etwa des Gästehauses Hériot wird die farbliche und materielle Heterogenität der Räume nicht nur durch malerische Mittel wiedergegeben, sondern durch die Verwendung von Silberfolien, transparente Kunststoff-Folien, Leder- und Webmuster sowie (teils mit weißer Farbe übermalte) Schnipsel von Schwarzweiß-Photographien, auf denen Pflanzen zu erkennen sind, unterstrichen (Abb. 5).

Katharina Hövelmann, "Strategien der Flexibilisierung in Raumgestaltungen von Friedl Dicker und Franz Singer", in: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023), 303-310. Neben Bühnenkonstruktionen, auf die Stöppel hinweist, könnten aber auch international gezeigte Möbel- und Raumentwürfe mit beweglichen Elementen eine Rolle gespielt haben, beispielsweise Alexander Rodtschenkos Arbeiterclub für den sowjetischen Pavillon auf der Pariser *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (1925) oder El Lissitzkys *Demonstrationsräume* für die Internationale Kunstausstellung Dresden 1926. Für eine kritische Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Möglichkeiten und Grenzen des Transfers von Prinzipien, die auf eine postrevolutionäre Gesellschaft ausgelegt waren, auf die Produktionsbedingungen in kapitalistischen Ländern, siehe Maria Gough, "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsräume*", in: Nancy Perloff und Brian Reed (Hg.), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles 2003, 76-125.

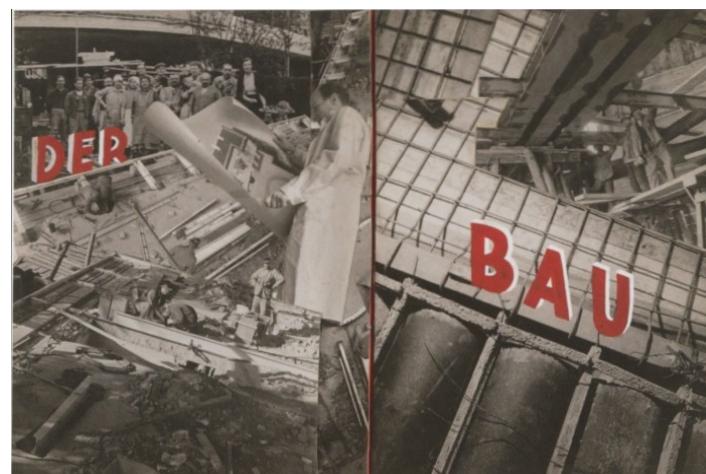
³² Siehe Katharina Hövelmann, "Eine Welt der Kinder. Die Innenraumgestaltung des Montessori-Kindergartens von Friedl Dicker und Franz Singer im Goethehof in Wien", in: *Eselsohren. Journal zur Geschichte der Kunst, Architektur und des Urbanismus / Journal of History of Art, Architecture and Urbanism* 3 (2020), 83-98. Eine vom Atelier 1933 in Wien geplante Bibliothek für Arbeiter:innen konnte nach den Februar kämpfen 1934 nicht mehr umgesetzt werden; s. Ausst.kat. 2 x *Bauhaus in Wien* (1989), 67.

³³ Siehe hierzu Stöppel (2022), 26, sowie Hövelmann (2023), 307-309.



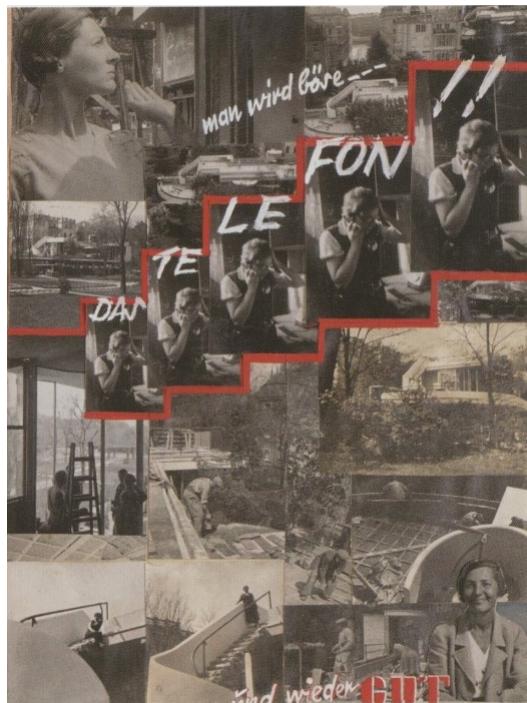
5 Atelier Friedl Dicker – Franz Singer, Gästehaus Auersperg-Hériot (1931–1933), Wien, Gästezimmer II, Axonometrie, 1931–1932 (Detail), Bleistift, Farbstift, Deckfarbe, Stoff, Papier, Silberpapier und Glanzpapier auf Papier unter Kartonmaske, 41,5 × 34 cm. Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.nr. 9360/2 (reproduziert nach: Hövelmann, Nierhaus und Schrom [2022], 332)

[18] Darüber hinaus hat sich in Zusammenhang mit dem Projekt des Gästehauses Hériot eine – vermutlich von Dicker gestaltete – mehrseitige Photocollage mit dem Titel *Der Bau* erhalten, deren ästhetische Strategien ein enges Verhältnis zu avantgardistischen und linkspolitischen Kontexten suggerieren. Die Kombination der schräg gesetzten Typographie "Bau" mit drei ebenso schräg verlaufenden, dunklen Betonröhren auf der rechten unteren Bildhälfte unterhalb einer rasterförmigen Bewehrung (Abb. 6) ähnelt etwa dem Cover der ersten Ausgabe der – von Dicker erwiesenermaßen in ihrer Serie der politischen Photocollagen als Material genutzten – sowjetischen Zeitschrift *USSR im Bau* aus dem Jahr 1932, auf dem insgesamt sieben röhrenförmige Schornsteine schräggestellt Vorder- und Rückseite durchziehen.



6 Friedl Dicker (?), mehrseitige Photocollage *Der Bau* zur Errichtung des Gästehauses Auersperg-Hériot, Wien, 1933, Detail, 29,2 × 85,5 cm (aufgeklappt). Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.nr. 7898/403 (reprod. nach: Hövelmann, Nierhaus und Schrom [2022], 106-107)

Über verschieden skalierte Bildausschnitte und extreme Perspektiven forciert die Collage zudem eine dynamisierte Wahrnehmung, die an zeitgenössische künstlerische Beispiele des "Neuen Sehens" erinnert. Anstatt sich aber an ein öffentliches (Kunst-)Publikum zu richten, begleitet die Collage auf humoristische und idiosynkratische Weise ein spezifisches Baugeschehen und hält die Verhaltensweisen der begrenzten Anzahl darin involvierter Protagonist:innen fest. So entrollt etwa der in Froschperspektive photographierte, übergroße Franz Singer im weißen Kittel eine Axonometrie, die an ihren Oberkanten eine vergleichsweise klein formatierte Gruppe von Arbeiter:innen und Helfer:innen überschneidet. Ein mehrfach wiederholtes, sich dabei vergrößerndes Sujet – ein telephonierender Brillenträger, möglicherweise Auguste-Olympe Hériot – ist mit sich ebenso schrittweise vergrößernden Großbuchstaben ("DAS TE LE FON !!") überschrieben (Abb. 7). Die Bildsequenz wird ober- und unterhalb von den jeweils mittig gesetzten Aussagen "man wird böse ..." und "und wieder GUT" begleitet. Die Photocollage wird so lesbar als Kommentar zu den während des gesamten Prozesses an- und abschwellenden positiven wie negativen Gefühlen der Bauherr:innen und Architekt:innen.



7 Friedl Dicker (?), mehrseitige Photocollage *Der Bau* zur Errichtung des Gästehauses Auersperg-Hériot, Wien, 1933, Detail: "DAS TE LE FON !!", 29,2 × 85,5 cm (aufgeklappt). Bauhaus-Archiv Berlin, Inv.nr. 7898/403 (reproduziert nach: Hövelmann, Nierhaus und Schrom [2022], 106-107)

[19] Die hier beschriebene Verquickung öffentlich-politischer und privater Ebenen Anfang der 1930er Jahre als Teil von Dickers Praxis entwickelte sich qualitativ in dem Moment weiter, in dem sich die relativ liberalen Arbeitsbedingungen Dickers veränderten, nachdem sie 1932 nach einer gerichtlichen Verurteilung und einem kurzen Gefängnisaufenthalt wegen angeblicher Beihilfe zur

Passfälschung für die KPD nach Prag emigriert war.³⁴ Hinsichtlich der architektonischen Planung für die Ateliergemeinschaft war Dicker nunmehr hauptsächlich auf briefliche Kommunikation angewiesen.³⁵ Von dem Zeitpunkt an, in dem sie in Prag lebte, erhielt die Ateliergemeinschaft keine öffentlichen Aufträge mehr. Darüber hinaus wurden die bereits realisierten öffentlichen Bauten zerstört, etwa der Kindergarten im Goethehof, der in den Jahren des Austrofaschismus dem Vandalismus ausgesetzt war und 1938 per gesetzlicher Verordnung endgültig abgerissen wurde. Während ihrer Zeit in Prag (1933–1938) traf Dicker regelmäßig eine Gruppe links-positionierter Aktivist:innen in der Buchhandlung *Schwarze Rose* der Kommunistin Lizi Deutsch.³⁶ Dickers nutzte ihr kommunistisches Netzwerk, um sich in Prag als eigenständige Architektin zu etablieren. Mit der Architektin Karola Piotrkowska-Bloch, die 1932 in die Kommunistische Partei eingetreten war, arbeitete sie in einem gemeinsamen Atelier, wie etwa das Kuvert eines ihrer nach Wien gesendeten Briefe dokumentiert.³⁷

[20] Dass Dicker ihre künstlerische Arbeit weiterhin für politische Agitation einsetzte oder in Prag gar ausstellte – also Arbeiten produzierte, die mit den kurz vor ihrer Abreise aus Wien entstandenen Photocollagen vergleichbar wären –, ist nicht dokumentiert. Betrachtet man die künstlerischen Arbeiten ab der Mitte der 1930er Jahre, so zeigt sich außerdem ein quantitativer Anstieg an Malereien und Graphiken, die traditionelle Genres wie Porträt, Landschaft und Stillleben bedienen und in denen Dicker vor allem die eigene unmittelbare Umgebung ins Bild setzt. Die Künstlerin verzichtete seit ihrer Ankunft in der Tschechoslowakei jedoch mitnichten auf eine künstlerische Auseinandersetzung mit politischen Fragen. Vielmehr intensivierte sie in ihrer Malerei ab den 1930er Jahren die Suche nach Formen der künstlerischen Auseinandersetzung mit der politischen Situation Europas, in der subjektive Erfahrungen eine wesentliche Rolle spielen.

³⁴ Dickers Verhaftung, Verurteilung und Emigration sind in Form von Entlassungs- und Abmeldungsdocumenten relativ gut datierbar, über die angebliche Dokumentenfälschung für Mitglieder der KPD wurde in der Presse auch über die publizistischen Organe der KPÖ hinaus berichtet (siehe etwa: Anonym, "Aus dem Wiener Gerichtssaal. Die Wiener Dokumentenfabrik der Kommunisten", in: *Reichspost* [23. März 1932], 9).

³⁵ Für die briefliche Kommunikation Dickers mit den Mitarbeiter:innen des Ateliers siehe Dokumente in der Privatsammlung von Georg Schrom, Wien.

³⁶ Peter Lachnit, "'Siehe ein Mensch, der lebt'. Dr. Hilde Angelini-Kothny (1909–2002)", in: *Zwischenwelt* 19 (2002), Heft 3, 11-12.

³⁷ Karola Piotrkowska-Bloch berichtet in ihrer Autobiographie über ihre gemeinsame Zeit in Prag: "Nachdem ich Friedel [sic] Dicker, eine Malerin und Architektin, kennengelernt hatte, beschlossen wir, gemeinsam als selbständige Architektinnen zusammenzuarbeiten; da Friedel viele Bekannte in Prag besaß, bekamen wir auch Aufträge. Zwar waren es kleine Sachen – Umbauten oder Inneneinrichtungen, aber wir konnten schlecht und recht unser Leben davon fristen." Karola Bloch, *Aus meinem Leben*, Pfullingen 1981, 118.

Zudem begann Dicker eine Psychoanalyse bei Annie Reich.³⁸ Entsprechend beziehen sich ihre Arbeiten häufig auf Schwellenräume zwischen Innen und Außen – so finden sich etwa Darstellungen, die den Topos des Fensters aufgreifen.

[21] 1938 zog Dicker mit ihrem Cousin Pavel Brandeis, den sie 1936 geheiratet hatte, ins ländliche Hronov, was den Kontakt zum Prager Kreis erschwert haben muss. In den Jahren bis zu ihrer Deportation 1942 war Dicker-Brandeis hinsichtlich ihrer Freundschaften wesentlich auf schriftliche Kommunikation angewiesen. In ihren Werken stehen Öffentliches und Privates jedoch weiterhin nicht in einem Gegensatz, sondern durchdringen einander. Der private Briefwechsel mit Hilde Kothny, der sich bis zu ihrer Deportation fortsetzt, diente Dicker-Brandeis nicht nur als persönliche Stütze, sondern auch zur Aufrechterhaltung des Kontakts zum antifaschistischen Untergrund. Besonders deutlich wird Dicker-Brandeis' Widerstand gegen die ihr auferlegte Isolation in einer Reihe von Briefen an Kothny, in der sie eine Art Vorlesung über ihre theoretischen Einsichten in die Geschichte der Kunst formuliert. Obwohl sich diese an eine einzelne, mit ihr eng befreundete Person richtet und nicht zur Veröffentlichung vorgesehen ist, wird an der Art von Dicker-Brandeis' Formulierungen deutlich, dass sie dabei auch ein imaginäres Publikum mitdenkt.³⁹ Ihre Bemerkungen zu Wilhelm Hausensteins kunstsoziologischer Schrift *Die Kunst und die Gesellschaft* von 1916, die sie Kothny zu studieren empfiehlt, ähneln beispielsweise sprachlich einer Rezension, in der die Argumente einer Schriftstellerin zusammengefasst und kommentiert werden.⁴⁰ Noch weiter gehen in dieser Hinsicht die spätesten kunstpädagogischen Schriften der Künstlerin. Dicker-Brandeis' bereits im KZ Theresienstadt entstandene Abhandlung, in der sie offenbar über ihre jüngst gemachten Erfahrungen als Kunstpädagogin reflektiert, ist nicht nur mit der Schreibmaschine getippt, sondern derart unaufgeregt und generalisierend

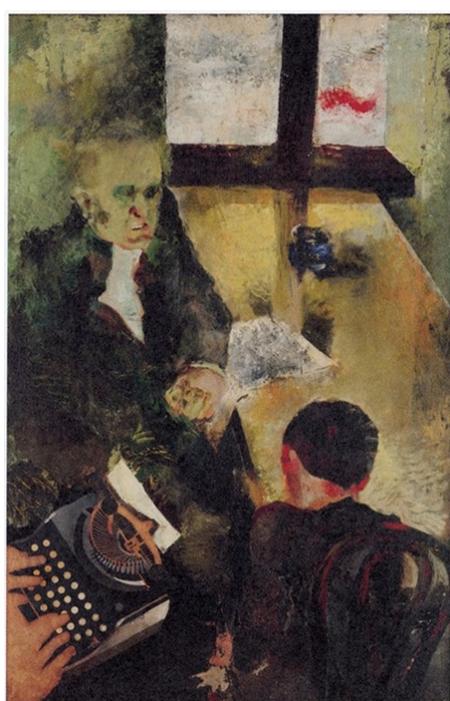
³⁸ Makarova (2000), 16, identifiziert Dicker mit Reichs Patientin Frances, deren Fall die Psychoanalytikerin in einem 1940 publizierten Bericht beschrieb. Es gibt zwei Anhaltspunkte, die Makarovas Annahme stützen. So schreibt Reich dort etwa darüber, dass Frances ihre Mutter früh verloren habe, sowie über eine Beziehung der Analysandin, die an eine (in der Literatur kolportierte) Dreiecksbeziehung zwischen Dicker, Singer und seiner Frau erinnert, deren Kind wiederum früh starb: "Frances had been bound submissively to an 'important' man for ten years. This liaison came to a sudden end when her lover's child died. A little later Frances began a new sexual relationship but of a very different kind." Annie Reich, "A Contribution to the Psycho-Analysis of Extreme Submissiveness in Women", in: *The Psychoanalytic Quarterly* 9 (1940), Heft 4, 470-480, hier 477.

³⁹ Siehe den Briefwechsel Dicker-Brandeis' mit Hilde Kothny, in: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv.

⁴⁰ So schreibt sie über Hausensteins Analyse paläolithischer Kunst: "Hausenstein behauptet, sich auf Grösse stützend, dass diese Kunst der Jäger rein aus Lust am Darstellen geübt wird, also l'art pour l'art, kein Zweck, kein Zauber. Die Wandlung der Dinge geschah aus Begrenzung des Jagdspielraumes, klimatogeographische Veränderungen vertreiben Rentier u. Mammut und fordern eine Mobilisierung neuer Existenzmittel. Jetzt also: Viehhaltung und Nutzpflanzenbau. Das neue künstlerische Phänomen ist das Ornament. Diese Schablonen waren Magie, wer einen anderen abbildet bemächtigt sich seiner Seele; noch heute lassen sich australische Eingeborene nicht abbilden; mir verweigerte aus Aberglauben eine Mutter ihr einjähriges Kind zu zeichnen, es könnte sterben. Früher bei den Jägern war das wahrscheinlich der Zweck der Übung und nicht reine Lust am Darstellen." Friedl Dicker-Brandeis, Brief an Hilde Kothny, 24. April 1941, in: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 14.437/8/Aut.

formuliert, als würde es sich um eine bald zu veröffentlichte Schrift handeln, die der nationalsozialistischen Willkür und Grausamkeit die Würde des Intellekts und der künstlerischen Erfahrung entgegenhält.⁴¹

[22] Umgekehrt arbeitet Dicker-Brandeis in die Gemälde der frühen 1930er Jahre, die die sich zunehmend verschärfende politische Situation adressieren, eindeutige Bezüge auf konkrete individuelle Erfahrungen ein. Wie die Kunsthistorikerin Julie Johnson herausgearbeitet hat, konfrontierte Dicker-Brandeis in einem Gemälde der dreiteiligen Serie *Verhör* das Trauma ihrer Verhaftung mit einer Darstellung der strukturellen Funktionsweise des autoritären Staates (Abb. 8). Die am linken Bildrand abgeschnittenen, auf der Schreibmaschine tippenden Hände reflektieren die anonyme Gewalt der modernen Bürokratie.⁴²



8 Friedl Dicker, *Verhör I*, 1934–1935, Öl auf Sperrholz, 120 × 80 cm. Jüdisches Museum Prag, Inv.nr. 176.189 (reprod. nach: Kitzberger, Rainer und Schädler [2023], 136)

[23] Die eigene Subjektivität und ihre Rolle in der künstlerischen Praxis bestimmen – womöglich motiviert durch Dicker-Brandeis' Psychoanalyse – in den letzten Lebensjahren zunehmend ihre Lektüren philosophischer und kunsthistorischer Texte. Sie liest unter anderem Theodor W.

⁴¹ Dicker-Brandeis' Eingangssatz lautet: "Der Zeichenunterricht will nicht alle Kinder zu Malern machen, aber allen das Schöpferische, Selbständige als Energiequelle erschließen oder besser erhalten, die Fantasie anregen, die eigene Urteilskraft und Beobachtungsgabe stärken." Friedl Dicker-Brandeis, *Kinderzeichnen*, 1942–1945, dreiseitiges Typoskript, Jüdisches Museum Prag, Inv.-Nr. 304/1. Die Datierung des Typoskripts ist insofern beachtenswert, als Dicker-Brandeis bereits am 9. Oktober 1944 ermordet worden war.

⁴² Julie M. Johnson, "Zwischen den Medien – Erkenntnismethoden erfassen", in: Kitzberger, Rainer und Schädler (2023), 133-151.

Adornos Habilitation, in der er sich kritisch mit Søren Kierkegaards negativer Konzeption von Wahrheit als Resultat innerlicher Bewegungen des Subjekts auseinandersetzt.⁴³

Dicker-Brandeis teilt ihre Einsichten zum Buch Hilde Kothny mit, etwa in einem Brief von 1940:

Hilde! Dieser Wiesengrund führt mich mit seinen Begriffsbestimmungen aus einer Sackgasse heraus. D. h. ich bin zu einem Entschluss [...] gekommen, Erkenntnis persönl[icher] Art, wofür er mir die Vokabel liefert. [...] Kierkegaard geht es um Selbstwahl gegen Selbsterkenntnis (die eine Voraussetzung aber kein Ziel ist.) gegen Erkenntnis, die gegenüber Kierkegaard von einem bestimmten Punkt an, resigniert [...]. Wiesengrund: 'Wäre aber konkrete Subjektivität einzig d. Praxis vorbehalten, so wäre diese selbst ohne Orientierung [...]' Kierkegaard: 'wer das (Selbstbewußtsein sei kontemplativ) glaubt, hat sich selbst nicht verstanden, da er doch sehen sollte, das [sic] er zur gleichen Zeit im Werden begriffen ist und darum kein abgeschlossener Gegenstand d[er] Kontemplation sein kann. dieses [sic] Selbstbewußtsein ist eine Tat [sic].'⁴⁴

In Dicker-Brandeis' knappem, aber kompliziert geschriebenem Kommentar wird deutlich, dass sie ihre Auseinandersetzung mit Kierkegaards Selbstphilosophie sowohl entlang von Adornos begrifflicher Arbeit schärft als auch mit persönlichen (jedoch den heutigen Leser:innen nicht weiter zugänglichen) Perspektiven zu verbinden trachtet.

[24] Es ist möglich, dass Dicker-Brandeis aus ihrer Lektüre abgeleitete Fragen nach dem Weltbezug subjektiver Erfahrung in jene Werke eingearbeitet hat, die thematisch als persönliche Auseinandersetzungen mit der aktuellen politischen Situation interpretierbar sind. Zu diesen gehört neben der *Verhör*-Serie etwa auch das Gemälde *Fuchs lernt Spanisch / Ein Freund lernt spanische Vokabeln* von 1938 (Abb. 9). Sie portraitiert darin den 1934 aus Wien nach Prag geflüchteten kommunistischen Politiker Albert Fuchs, mit dem sie wohl im Zusammenhang mit der *Schwarzen Rose* bekannt war. Das Bild thematisiert über diese Person aus ihrem Netzwerk den in der Prager Gruppe diskutierten Widerstand gegen das faschistische Franco-Regime in Spanien. Gleichzeitig ist das Gemälde auf die eigene Situation der Künstlerin bezogen, die nach dem sogenannten "Anschluss" und der Destabilisierung der Tschechoslowakei im Entstehungsjahr des Gemäldes zunehmend unsicher wurde.⁴⁵

⁴³ Siehe Theodor Wiesengrund Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen 1933; für eine Betrachtung von Adornos Kierkegaard-Kritik siehe: Keisuke Yoshida, "Kierkegaard lesen, gegen und mit Adorno – Von der objektlosen Innerlichkeit zur Selbstbesinnung durch das Andere / From Objectless Inwardness to Self-reflection through the Other", in: *Danish Yearbook of Philosophy* 56 (2023), 6-27.

⁴⁴ Friedl Dicker-Brandeis, Brief an Hilde Kothny, 1940, in: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 14.443/2/Aut.

⁴⁵ Siehe dazu etwa Kitzberger (2023).



9 Friedl Dicker-Brandeis, *Fuchs lernt Spanisch / Ein Freund lernt spanische Vokabeln*, 1938, Tempera auf Leinwand, auf Holzfaserplatte kaschiert, 53 x 66,5 cm. Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.nr. 14.108/B (Foto: Universität für angewandte Kunst Wien)

Das Gemälde fungierte für Dicker-Brandeis über den 'allgemeinen' politischen Gehalt hinaus als eine Art ästhetisches Experimentierfeld für die Einbindung individueller psychischer Aspekte. In den Briefen an Kothny gab Dicker-Brandeis der Freundin sowohl Hinweise auf die Entschlüsselung der Bildobjekte als politisch besetzte Zeichen⁴⁶ als auch – ähnlich wie in ihrer Adorno-Besprechung – als Zeichen ihrer eigenen psychischen Verfasstheit:⁴⁷

*Der Titel der Pletschen [dialektaler Begriff für ein großformatiges Gemälde, Anm. der Autorin] ist ein Freund lernt sp[anische] Vokabeln. Sie wird wohl nicht ganz fertig. Ich bin zu wenig konzentriert. Die psychol[ogischen] Entdeckungen, die Du dort machen kannst, gehen stark in die Richtung deiner letzten Vermutungen über mich.*⁴⁸

⁴⁶ Dicker-Brandeis notierte in diesem Brief: "Du erinnerst Dich vielleicht – drauf ist der Vokabellernende, ein Kinderbett mit d[en] Engerln von Raf[f]ael u[nd] d[er] Genius vom Pariser Arc de Triomphe. Schreibe darüber, was wohin du möchtest." Friedl Dicker-Brandeis, Brief an Hilde Kothny, 16. November 1942, in: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 14.444/6/Aut.

⁴⁷ Dass Dicker-Brandeis' Briefe insgesamt dennoch kaum Rückschlüsse auf ihre konkrete mentale Verfasstheit zulassen, dürfte jener Art von Selbstzensur geschuldet sein, die die Künstlerin in ihrem Schriftverkehr angesichts der politischen Lage ab 1938 an den Tag legte. So notierte sie persönlich wichtige Ereignisse in ihren späten Briefen generell nur in Andeutungen und verklausulierte. Vgl. auch Kitzberger (2023), 188.

⁴⁸ Friedl Dicker-Brandeis, Brief an Hilde Kothny, undatiert (nach 1936), in: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 14.444/7.

[25] Kothny berichtete außerdem, dass die Künstlerin *Fuchs lernt Spanisch / Ein Freund lernt spanische Vokabeln* auf der Grundlage eines eigenen Traums begonnen habe, der die ungewöhnlichen Bildelemente und ihre Disposition bestimmte.⁴⁹ Dicker-Brandeis bricht die narrative Einheit des Gemäldes im Vergleich zur *Verhör*-Serie zugunsten einer kompositorisch und ikonografisch angelegten Mehrdeutigkeit auf. *Fuchs lernt Spanisch / Ein Freund lernt spanische Vokabeln* bietet keine räumlich und zeitlich geschlossene Erzählung. Vielmehr entwirft Dicker-Brandeis eine abgedunkelte und dadurch räumlich verunklarte Struktur, in der die Bildelemente in einem losen Verhältnis zueinander stehen. Zusammen mit der wie hypnotisiert aus dem Bildraum starrenden Figur des Albert Fuchs entsteht der Eindruck einer Art von (Tag-)Traum, innerhalb dessen sich politische Aussagen über punktuelle formale und inhaltliche Verdichtungen verschiedener historischer Bezüge realisieren. In *Fuchs lernt Spanisch / Ein Freund lernt spanische Vokabeln* überlagert eine rot gefärbte Landkarte Spaniens einen Teil der im Hintergrund aufsteigenden Figur, in der Dicker-Brandeis die Siegesallegorie aus François Rudes Relief *Der Abzug der Freiwilligen von 1792 / La Marseillaise* am Pariser Arc de Triomphe zitiert. Durch die Verknüpfung von Landkarte und Siegesallegorie unternimmt das Gemälde eine Art Benjamin'schen "Tigersprung ins Vergangene": Denn indem es auf der imaginären Ebene die Verteidigung der französischen mit der Verteidigung der spanischen Republik verflieht, setzt es eine "mit Jetztzeit geladene Vergangenheit" ins Bild.⁵⁰ Die zeitlich zurückliegende Periode der Revolution in Frankreich, hier die Inauguration der demokratischen (jakobinischen) Republik als Staatsform, erfährt im Gemälde eine Aktualisierung hinsichtlich der in der Gegenwart situierten faschistischen Bedrohung einer demokratisch gewählten Regierung sowie der realen Möglichkeit der Teilnahme an ihrer Verteidigung im Geleit der internationalen Brigaden (für Fuchs, Dicker-Brandeis, aber auch für die Betrachter:innen). In *Fuchs lernt Spanisch / Ein Freund lernt spanische Vokabeln* bildet die spanische Situation demnach kein isoliertes Ereignis innerhalb eines geschichtlichen Fortschrittskontinuums. Vielmehr zeigt Dicker-Brandeis sie als exemplarisch für

⁴⁹ Dicker-Brandeis scheint hier eine Technik des Surrealismus aufgegriffen zu haben. Wie mehrere Briefstellen zeigen, hat sich die Künstlerin mit dieser Kunstströmung vor allem über Salvador Dalí auseinandergesetzt. In einer Briefstelle begreift sie beispielsweise die surrealistische Gleichsetzung bzw. gegenseitige Durchdringung qualitativ unterschiedlicher Dinge oder Wesen in dessen Gemälden als Möglichkeit, das ästhetische Bewusstsein bzw. "die Empfindung oder den Empfindungskomplex" vom "Zwang" zu einem bloß symbolischen Weltverhältnis zu befreien. Hilde Kothny, in: Elena Makarova und Efim Kuchuk, *Ladies in the Auto*, 2001, Video, 22.12 min, 04:44–05:11 min, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=50I7L0rlz7w> (abgerufen am 22. Juli 2025). Siehe auch Friedl Dicker-Brandeis, Brief an Hilde Kothny, 25. September 1940, in: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv.-Nr. 14.436.

⁵⁰ Vgl. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte" (1940), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt am Main 1980, 691–704. Ich beziehe mich hier auf die These XIV: "Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte. Die Französische Revolution verstand sich als wiedergekehrtes Rom. Sie zitiert das alte Rom genauso, wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische, als den Marx die Revolution begriffen hat."

die sich erneut zuspitzende, gesamteuropäische Bedrohung der Demokratien durch den Nationalsozialismus, von der sie als Jüdin und sozialistische Widerstandskämpferin in besonderem Maße betroffen war, insofern diese ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen unmittelbar beeinflusste.

Acknowledgements

I would like to thank Christian Scherrer and Konrad Krčal for their critical reading.

About the Author

Stefanie Kitzberger is a writer, curator, and deputy head of the department of Art Collections and Archive at the University of Applied Arts Vienna, where she is currently completing her PhD in art history. She has been, among other positions, a Junior Fellow at the IFK Vienna/Linz and a Pre-Doctoral Visiting Fellow at Northwestern University. Her teaching and research focus on twentieth-century and contemporary art, with particular emphasis on Marxism, feminism, and Critical Race Theory. Her current work explores the entanglements of art and applied arts with nationalism and colonialism in the late Habsburg Empire, as well as diagrammatic realism in leftist interwar practices.

Special Issue

Ruth Hanisch, Richard Kurdiovsky, Bernadette Reinhold and Antje Senarclens de Grancy, guest eds., *Architekt:innen-Monographien. Kanonisierung, Kontextualisierung, Kritik*, in: *RIHA Journal* 0326-0334 (30 September 2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.2>.

License

The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0.

