



## VERGESSENE KUNST

Kate Diehn-Bitt, Elisabeth Sittig, Hedwig Holtz-Sommer  
Künstlerinnen der Verschollenen Generation aus der Sammlung der Universität Rostock



Veröffentlichungen der Universitätsbibliothek Rostock

150

# Vergessene Kunst

Kate Diehn-Bitt, Elisabeth Sittig, Hedwig Holtz-Sommer  
Künstlerinnen der Verschollenen Generation aus der Sammlung  
der Universität Rostock

Cathrin Frühauf

Universitätsbibliothek Rostock

2022

### **Ausstellung**

Vergessene Kunst  
Kate Diehn-Bitt, Elisabeth Sittig, Hedwig Holtz-Sommer  
Künstlerinnen der Verschollenen Generation aus der Sammlung der Universität Rostock  
Vom 28.7. – 29.8.2021  
in der Galerie des Kunstvereins zu Rostock

### **Herausgeber**

Universitätsbibliothek Rostock  
18051 Rostock  
[www.ub.uni-rostock.de](http://www.ub.uni-rostock.de)

Kunstverein zu Rostock e.V.  
Amberg 13, 18055 Rostock  
[www.kunstverein-rostock.de](http://www.kunstverein-rostock.de)

### **Text**

Cathrin Frühauf  
© für den Text bei der Autorin

### **Bildnachweis**

© Nachlass Kate Diehn-Bitt  
Kat.-Nr. 4, 13- 21, 26 – 32, 34, 35

© Nachlassverwaltung Wolfram Vormelker  
Kat.-Nr. 1, 2, 5 – 9, 33

© Kunstverein Ribnitz-Damgarten e.V., Galerie im Kloster, im Auftrag des Landkreises Vorpommern-Rügen  
Kat.-Nr. 3, 10 – 12, 22 – 25

© Universitätsarchiv Rostock / Kustodie  
Abb. 1- 8

### **Reproduktionen**

Thomas Häntzschel  
[www.fotoagenturnordlicht.de](http://www.fotoagenturnordlicht.de)

### **Layout und Satz**

Susanne Goldmann

### **Auflage**

ISBN 978-3-86009-529-4

DOI [https://doi.org/10.18453/rosdok\\_id00003204](https://doi.org/10.18453/rosdok_id00003204)

# Inhalt

3	<b>Einleitung</b>
5	<b>Vergessene Kunst Teil 1:</b> Die Verschollene Generation
15	<b>Vergessene Kunst Teil 2:</b> Die ehemalige Artothek der Rostocker Alma Mater
22	<b>Vergessene Kunst Teil 3:</b> Ein vergessenes Gemälde
26	<b>Endnoten</b>
28	<b>Biografisches</b>
28	Kate Diehn-Bitt
32	Hedwig Holtz-Sommer
34	Elisabeth Sittig
36	<b>Bildteil</b>
46	<b>Katalogteil</b>
82	<b>Literaturverzeichnis</b>

Die Kunst ist keine Spielerei, sondern eine Pflicht dem Volke gegenüber.  
Sie ist eine öffentliche Angelegenheit.

(Max Pechstein)

# Einleitung

In den 1920er Jahren kristallisierte sich eine aufstrebende Gruppe an jungen Künstlerinnen und Künstlern heraus, die aufgrund ihres Alters noch nicht ganz zur großen Avantgarde der Klassischen Moderne gehörten, jedoch durchaus das Potential dazu gehabt hätten. Ihr Aufstieg in den künstlerischen Olymp wurde jäh unterbrochen durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten. Viele galten nach 1933 als verfemt, wurden verfolgt oder gar ermordet. Sie mussten fliehen oder zogen sich – häufig aufs Land – zurück, traten eine innere Emigration an. Jene, die überlebten, konnten jedoch nach 1945 nicht mehr an ihre alten Erfolge anknüpfen. Ihre Namen waren noch nicht groß genug für die internationale Museumslandschaft. Trotz des politischen Neuanfangs blieb ihnen ein wirklicher Neuanfang verwehrt. Eine nachfolgende Künstlergeneration begann sich bereits herauszubilden und ihnen den Platz streitig zu machen.

Manche erlangten immerhin regional einen gewissen Bekanntheitsgrad, doch etliche fielen dem Vergessen anheim. Die drei Künstlerinnen Kate Diehn-Bitt, Hedwig Holtz-Sommer und Elisabeth Sittig einte genau dieses Schicksal. Außerhalb ihrer Mecklenburger Wahlheimat war ihnen der Anschluss an den gesamtdeutschen und europäischen Kunstmärkten nicht mehr möglich. Schon zu Lebzeiten wurden sie vergessen. Ebenso entsprach ihr künstlerischer Stil nicht mehr dem, was die neuen Kulturfunktionäre und Galeristen beidseitig der innerdeutschen Grenze als Kunst

definierten: In der Bundesrepublik entwickelte sich zunehmend eine gegenstandslose Kunst heraus, in der sie sich nicht wiederfanden. In der DDR wurde der Sozialistische Realismus zur Staatskunst erklärt, dem sie sich größtenteils verweigerten.<sup>1</sup>

Erst ein halbes Jahrhundert später wurde die Kunstwissenschaft auf jene vergessenen Künstler und Künstlerinnen aufmerksam und man stellte fest, dass es sich nicht um Einzelfälle handelte. Unter dem Begriff *Verschollene Generation* gingen sie daher in die Kunstgeschichte ein.

Der Terminus *Verschollene Generation* geht zurück auf den Kunsthistoriker Rainer Zimmermann, der mit seiner Monografie gleichen Titels<sup>2</sup> maßgeblich dazu beitrug, diese Künstler und Künstlerinnen wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit, aber auch der Kunstgeschichtsschreibung zu rücken. Doch gerade den Künstlerinnen schenkte man dabei wenig Aufmerksamkeit. Kurz nach Erscheinen seiner Monografie organisierte Rainer Zimmermann zusammen mit dem Kunsthistoriker Bernd Küster eine Wanderausstellung, die von April 1993 bis Oktober 1994 in sieben deutschen Städten zu sehen war. Die Ausstellung lief unter dem Titel *Expressiver Realismus. Maler der Verschollenen Generation*.<sup>3</sup> Gezeigt wurden Werke von 27 Künstlern, unter ihnen jedoch lediglich eine einzige Frau. Dies scheint symptomatisch für die Kunstgeschichte, standen Frauen doch häufig im Schatten der Männer, so dass sie geradezu als doppelt verschollen anzusehen sind.



Im Jahre 2000 veröffentlichte Ingrid van der Dollen ein Werk mit dem Titel *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der ‚verschollenen Generation‘*<sup>4</sup>, in dem sie versuchte, eine umfassende Auflistung all der Künstlerinnen vorzunehmen, die zeitlich und thematisch ebenfalls der *Verschollenen Generation* zuzuordnen sind. Doch bis heute fanden Ausstellungen zu dem Thema unter reiner Fokussierung auf Künstlerinnen nicht statt. Einige wenige sind unlängst wiederentdeckt worden, so unter anderem Lotte Laserstein, der das Städel-Museum in Frankfurt am Main eine große Retrospektive Anfang 2019 widmete.<sup>5</sup> Jedoch stellen solche Werkschauen nach wie vor eher nur das Œuvre der jeweiligen Künstlerin als solches dar, unter Ausblendung der Zugehörigkeit zur *Verschollenen Generation*. Viele Künstlerinnen, deren Wirken regional beschränkt blieb, erfahren in größeren Ausstellungen bis heute kaum Berücksichtigung.

Auch viele universitäre Kunstsammlungen kann man als „verschollen“ betrachten, fristen sie heutzutage immer noch ein Schattendasein gegenüber ihren großen Schwestern in den Museen. Diese Sammlungen dem Vergessen zu entreißen, hat sich eine Ausstellungsserie zum Ziel gesetzt. Anlässlich des 600-jährigen Jubiläums der Rostocker Universität im Jahr 2019 fand in Zusammenarbeit mit dem Rostocker Kunstverein bereits eine Ausstellung statt, in der einem breiteren Publikum die Grafiksammlung der Rostocker Alma Mater vorgestellt wurde, die auf große Resonanz stieß. Dieser Erfolg führte zur Idee, eine weitere Ausstellung folgen zu lassen, in der die zweite große Kunstsammlung der Universität, die sogenannte Artothek, präsentiert wird. Die in

den 1970ern bis Mitte der 1980er Jahre für die Angehörigen der Universität entstandene Sammlung sollte originale Kunst in die Diensträume und Studentenwohnheime bringen. Mit der Abschaffung der Abteilung Kulturarbeit nach 1989 und durch die Neustrukturierung der Universität in den 1990er Jahren geriet jedoch die Artothek immer mehr aus dem Blickfeld sowohl der Verantwortlichen als auch jener, für die sie einst gedacht war. Sie teilte ein ähnliches Los wie die Künstlerinnen der *Verschollenen Generation*. Auch die Artothek war zur vergessenen Kunst geworden.

# Vergessene Kunst Teil 1: Die Verschollene Generation

**B**ereits in den 1920er Jahren prägte Gertrude Stein in Paris den Begriff der *Lost Generation*, den Ernest Hemingway in seinem Werk populär machte. Gemeint waren damals jedoch die jungen Männer, die vom Ersten Weltkrieg gezeichnet waren. Obwohl sie die Schützengräben physisch überlebt hatten, waren sie doch im Inneren zerbrochen. Ihre Erfahrungen verarbeiteten sowohl die Schriftsteller als auch die bildenden Künstler in vielen ihrer Werke. Erst ein halbes Jahrhundert später begann man in der Kunstgeschichte festzustellen, dass es noch eine weitere Generation gab, die durch einen weiteren Krieg zwar nicht direkt verloren, so aber doch übersprungen worden war. Gemeint ist die Generation von Künstlerinnen und Künstlern, die zwischen 1890 und 1910 geboren wurden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wendete sich die Kunstgeschichtsschreibung, ebenso die Museen und Galerien, bereits schon der nächsten aufstrebenden Künstlergeneration zu. Nur wer sich vor dem Krieg bereits einen Namen gemacht hatte, war im Fokus der Öffentlichkeit neben dieser neuen aufstrebenden Künstlergeneration noch präsent. Die anderen wurden schlichtweg vergessen. Besonders hart traf es dabei die Künstlerinnen. Sie hatten es schwerer, sich gegenüber ihren männlichen Kollegen zu behaupten, wurden sie Anfang des 20. Jahrhunderts sogar noch als „Malweiber“ betitelt. Man sprach ihnen künstlerische Kreativität ab. Ein wenig änderte sich dies unter anderem mit der Gründung

des Bauhauses in Deutschland. Im Bauhaus sollten Frauen und Männer gleichberechtigt, gleich gefördert und gleich beachtet behandelt werden. Jedoch drifteten auch hier Anspruch und Wirklichkeit weit auseinander. Immerhin bildete sich sowohl dort als auch an den Kunstschulen, zu denen Frauen inzwischen Zugang hatten, eine neue Generation von Künstlerinnen heraus. Wäre nicht der nächste Krieg dazwischengekommen, hätten sie einen – wenn auch im Vergleich zu den Männern – bescheidenen, so doch zumindest einen Platz in der Kunstwelt eingenommen.

Immerhin rückten Frauen in wichtige Positionen auf. So eröffneten sie selber Malschulen, arbeiteten als Kunsterzieherinnen, wie zum Beispiel Elisabeth Sittig. Einige wurden Direktorinnen an privaten Moden- und Zeichenschulen oder arbeiteten direkt als Modezeichnerinnen, wie Hedwig Holtz-Sommer. Die Künstlerin wurde erstmals zur berufstätigen Frau.

Der jahrzehntelange Kampf für eine freie Selbstbestimmung, verbunden mit einer weiteren hoffnungsvollen Entwicklung fand jedoch mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten ein abruptes, geradezu bitteres Ende. Die Frauen wurden sozial und politisch zurückgestuft und erneut auf die Rolle als Ehefrau und Mutter reduziert. Wenn sie unter den neuen Machthabern überhaupt noch eine Chance haben wollten, mussten

sie sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch in den Dienst einer neuen Ideologie stellen, insofern sie nicht aufgrund ihrer jüdischen Abstammung oder ihrer politischen Einstellung ohnehin Verfolgung und/oder Berufsverbot ausgesetzt waren, wie Kate Diehn-Bitt. Gleich ihren männlichen Kollegen mussten daher viele Künstlerinnen ins Exil gehen und das Land verlassen, wenn sie nicht Gefahr laufen wollten, verhaftet oder gar ermordet zu werden. Andere suchten Zuflucht in ländlichen Gegenden, fernab von den größeren Städten oder zogen sich in eine Art innere Emigration zurück.

Verfolgung und Ausgrenzung fanden unter drei verschiedenen Gründen statt: stilistisch, politisch und rassistisch.

Auf **Kate Diehn-Bitt** traf mehr oder weniger fast alles zu. Zu Beginn eines neuen Jahrhunderts am 12. Februar 1900 in Berlin geboren, wuchs sie zunächst bis zu ihrem neunten Lebensjahr behütet auf dem großbürgerlichen Anwesen ihrer Großeltern in Bad Doberan auf. Drei Jahre zuvor, 1906, heiratet – nach der frühen Scheidung der Eltern – ihre Mutter den jüdischen Chemiker Leo Glaser. Glaser, ein erfolgreicher Jungakademiker, er hatte bei Wilhelm Conrad Röntgen promoviert, wird zunächst Mitgesellschafter und später Alleinbesitzer einer Fabrik für pharmazeutische und kosmetische Präparate. Aufgrund ihrer begüterten Herkunft bekommt Diehn-Bitt zunächst privaten Zeichen- und Kunstunterricht in Doberan, dann an der Rostocker Gewerbeschule. Mit neunzehn heiratet sie den Rostocker Zahnarzt Peter Paul Diehn. Ein Jahr später kommt ihr einziges Kind, Jürnjakob, zur Welt. Trotz ihrer künstlerischen Neigungen, scheint sie zunächst

in ihrer für die Zeit typischen Rolle der Frau als Mutter und Hausfrau aufzugehen. Dennoch gibt sie ihre künstlerischen Neigungen nicht auf. Ermutigt durch die Bekanntschaft mit der Bildhauerin Hertha von Guttenberg, die durch die Berufung ihres Mannes an die Universität nach Rostock gekommen war, schickt Diehn-Bitt Arbeiten von sich an Emil Orlik.<sup>6</sup> Sein Urteil fällt vage aus. Weder ist seine Kritik vernichtend, noch ermutigt er sie, weiterzumachen. Den einzigen Rat, den er ihr mit auf den Weg gibt, ist, sich weiter an Naturstudien zu versuchen. Das ist Diehn-Bitt jedoch zu wenig und fordert ihre Eigensinnigkeit, die später auch ihre Kunst prägen sollte, heraus. Sie setzt sich über die Schranken ihres gutbürgerlichen Lebens hinweg und bewirbt sich, mittlerweile schon achtundzwanzigjährig, um einen Studienplatz an der Kunstakademie in Dresden und wird abgelehnt, nicht mangels geringen Talents, sondern schlichtweg aus Altersgründen. Eine Chance erhält sie dann aber doch noch an der Dresdner Privatakademie von Ernst-Oskar Simonson-Castelli. An solchen Privatakademien war es für Frauen häufig einfacher, einen Studienplatz zu bekommen, solange sie das Geld für Studiengebühren aufbringen konnten. Als Diehn-Bitt ihr Studium dort aufnimmt, hat Woldemar Winkler bereits die Leitung der Akademie übernommen. Winkler selber hatte eine Ausbildung an jener Dresdner Akademie erhalten, die Diehn-Bitt abgelehnt hatte. Selber noch jung an Jahren, war er von Simonson-Castelli an dessen Schule zunächst als Dozent berufen worden und hatte nach dessen Tod die Leitung der Akademie übernommen. Winklers eigenwilliger künstlerischer Stil – seine Arbeiten bestanden häufig aus einem Mix aus Zeichnungen und Collagen, die teils veristisch, teils konstruktivistisch bis hin zu surrealistischen

Elementen, die an einen Max Ernst erinnern, geprägt waren – müssen Diehn-Bitt nicht nur überrascht, sondern geradezu fasziniert haben. Winkler lehrt sie, sich weg von den Naturstudien hin zu einer lockeren, spontanen Malweise zu wenden. Sie erprobt sich an neuen Techniken von dünnen, zarten Bleistiftskizzen bis hin zu gerade derben kraftvollen Kreide- oder Kohlezeichnungen. Auch mit abstrakter Malerei beschäftigt sie sich. So stammt aus der Dresdner Zeit die Kreidezeichnung *Komposition* (Kat. 4), eine der wenigen rein abstrakten Arbeiten von Diehn-Bitt. Über Woldemar Winkler wird sie auf die Kunst von Otto Dix aufmerksam. Sein neusachlicher Stil muss sie sehr beeindruckt haben. Auch wenn nichts darüber bekannt ist, ob sie Dix persönlich kennenlernte, so fanden während ihrer Dresdener Zeit allein von Dix fünf Ausstellungen dort statt, so dass sie sich wahrscheinlich intensiv mit seinen Werken auseinandersetzen konnte. Ihre eigenen gegenständlichen Arbeiten wandten sich immer mehr der Neuen Sachlichkeit zu. Charakteristisch für diese Stilrichtung ist ein Wiederaufgreifen der Genremalerei, vor allem der Porträtmalerei. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass sich dies in solchen Arbeiten wie *Frau mit Kind neben Kallablüte* (Kat. 13) und *Doppelporträt zweier Männer* (Kat. 34) widerspiegelt, ebenso wie dem *Selbstporträt in schwarzer Unterwäsche*<sup>7</sup>, 1932 entstanden, dem Jahr ihrer Rückkehr nach Rostock. Für das kleinbürgerliche Milieu Rostocks stellt dieses Bild einen Affront dar. Nicht von ungefähr organisiert Diehn-Bitt ihre erste eigene Ausstellung in ihrem gerade neu eingerichteten Atelier. Ein Jahr später bekommt sie die Gelegenheit, mit einem eigenen Saal an der Frühjahrsausstellung der Vereinigung Rostocker Künstler teilzunehmen, als Ergebnis

ihrer ersten selbstorganisierten Ausstellung. In den Rostocker Künstlerkreisen scheint sie Fuß gefasst zu haben. Umso härter muss sie die Kritik zur Frühjahrsausstellung getroffen haben. Von „*snobistischen Machwerken*“ ist in der lokalen Presse zu lesen, die „*man heute abzulehnen*“ beginnt.<sup>8</sup> Man schreibt das Jahr 1933 und düstere Zeiten werfen ihre Schatten voraus.

Trotz der Kritik bleibt Diehn-Bitt bei ihrem Stil und ihren Bildthemen. So entsteht 1935 ein Porträt ihrer Schwester Annemarie als liegender Akt.<sup>9</sup> Der vollkommen nackte Körper der Schwester mit einer Haut aus Elfenbein hebt sich sehr sinnlich von dem dunkel gehaltenen Hintergrund ab. Der Blick des Betrachters soll vollkommen auf dem Körper der Frau ruhen. Diese ausdrucksstarke Erotik wird bereits in einer Vorskizze zu dem Gemälde deutlich, welche sich im Besitz der Rostocker Universität befindet (Kat. 20). Im selben Jahr, in dem das Aktbildnis der Schwester entstand, erhält Diehn-Bitt in der Berliner Kunstgalerie Gurlitt zusammen mit der, mit ihr befreundeten Bildhauerin Hertha von Guttenberg die Möglichkeit einer letzten öffentlichen Ausstellung. Neben einigen positiven Anerkennungen beginnt auch hier – ähnlich wie in Rostock – die Presse bereits diffamierend zu reagieren. Ihr Malstil, ihre politische Haltung – Diehn-Bitt hatte sich dem Beitritt zur Reichskulturkammer verweigert –, aber auch die jüdische Abstammung ihres Stiefvaters und die halbjüdische jüngere Schwester Lili machen sie angreifbar. Ein Jahr später wird ihre Kunst als „entartet“ verfemt, sie selber nicht nur mit einem Ausstellungs-, sondern auch mit einem Malverbot, was einem Arbeitsverbot gleichkommt, belegt. Heimlich arbeitet sie hinter weißgetünchten,

zugeklebten Fensterscheiben weiter.<sup>10</sup> Über befreundete Malerkollegen besorgt sie sich das dafür benötigte Material. Auch die Drangsalierung ihrer Familie nimmt immer mehr zu. Leo Glaser steht unter ständiger Gestapoüberwachung. 1941 gelingt ihrer Halbschwester Lili die Ausreise in die USA. Der Stiefvater, der wie durch ein Wunder diese dunklen Jahre überlebt, wandert ebenfalls nach dem Tod seiner Frau Elsa, Diehn-Bitts Mutter, 1948 in die USA aus. In der Sammlung der Universität befinden sich aus jener Zeit keine Arbeiten der Künstlerin bzw. lassen sich chronologisch nicht eindeutig zuordnen. So wird ihre Handzeichnung *Frauen mit Kindern* (Kat. 15) in die 1940er Jahre datiert, man kann jedoch davon ausgehen, dass es vermutlich erst in den Nachkriegsjahren entstanden ist, erinnert es doch stilistisch an ihr Gemälde *Frauen und Kinder in Landschaft* aus dem Jahre 1946.<sup>11</sup>

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und somit dem Ende des Hitlerfaschismus erhofften sich viele verfemte und verfolgte Künstler und Künstlerinnen einen Neuanfang. Für Diehn-Bitt war dieser Neuanfang jedoch von einem gesundheitlichen Einschnitt geprägt. Nur mit Glück überlebt sie 1945 eine schwere Typhuserkrankung. Dennoch findet sie die Kraft wieder und wird Mitbegründerin des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und Vorsitzende im Kulturbund Rostock für die Sektion Bildende Kunst. Ein Jahr später ist sie Mitbegründerin der Sektion Bildende Kunst in der Gewerkschaft „Kunst und Schrifttum“ als Unterabteilung des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) und nimmt an der 1. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden teil. 1947 erhält sie sogar eine Personalausstellung

im Landesmuseum Schwerin und 1949 ist sie erneut auf der 2. Deutschen Kunstausstellung, wiederum in Dresden, vertreten. Es scheint so, als sollte sich das Blatt für sie wenden und ihre Kunst endlich die verdiente Anerkennung erhalten. Jedoch bekommt sie kurze Zeit danach bereits den ersten Tiefschlag. Zusammen mit Hertha von Guttenberg nimmt Diehn-Bitt an einem Wettbewerbsprojekt für ein Ernst-Thälmann-Denkmal und einem Mosaikwandbild am Haus der Ministerien in Berlin teil. Beide Arbeiten werden nicht nur abgelehnt, sondern mit harter Kritik durch die verantwortlichen Kulturfunktionäre bedacht. Vor allem die Kritik löst bei Diehn-Bitt eine schwere Schaffenskrise aus, die nicht nur zu einem Rückzug aus dem öffentlichen Leben, sondern sogar zu einer Niederlegung sämtlicher gesellschaftlicher Funktionen führt. Künstlerisch droht sie steckenzubleiben, entdeckt jedoch, inspiriert durch die mit ihr befreundete junge Rostocker Künstlerin Mechthild Mannewitz, zunächst die Pastelltechnik für sich, ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre beginnt sie dann mit Farb- und Aquarellstiften zu malen, häufig in Kombination mit Graphitstiften, mit denen sie weiche Vorzeichnungen auf das Papier bringt. Auch gesundheitlich bedingt, langes Stehen an der Staffelei fällt ihr durch eine Ischias-Erkrankung zunehmend schwerer, kommt ihr diese neue Art, sich künstlerisch auszudrücken, sehr entgegen.

Ihr Spätwerk ist hauptsächlich durch die Pastell- und Aquarellmalerei gekennzeichnet. So sind die Arbeiten *Singende Kinder* (Kat. 14), die *Mädchen beim Baden* (Kat. 19) oder *Doppelter Regenbogen* (Kat. 28) in diesen Techniken entstanden. Auch stilistisch lässt sich ein Bruch in ihren Arbeiten erkennen. Ihre Bilder

wirken oft fast wie Kinderzeichnungen, wechseln von grell-bunten Farben zu erdigen Braun- und Grüntönen wie beim *Waldbaum in Doberan* (Kat. 29) oder kaltem Blau in Kombination mit Schwarz wie bei *Endlich mal ein Sonnenstrahl* (Kat. 31) Aber auch mit diesen Arbeiten entspricht sie nicht dem geforderten Kunstideal der neuen Republik, weder stilistisch durch ihre dem Fauvismus verwandten grellbunten Zeichnungen noch inhaltlich. Das in der DDR-Kunst geforderte Bild vom neuen sozialistischen Menschen sucht man in ihren Arbeiten vergebens.

So ist es nicht verwunderlich, dass Diehn-Bitt bei der, ausschließlich Künstlerinnen gewidmeten großen Kunstaussstellung *Frauenschaffen und Frauengestalten in der bildenden Kunst – 50 Jahre internationaler Frauentag* 1960 in Berlin übergegangen wird. Ein schwacher Trost mag sein, dass sie 1968 noch einmal eine Personalausstellung in Greifswald bekommt, angeregt durch den Rostocker Bildhauer Jo Jastram und den Maler Lothar Mannewitz, den Ehemann der mit ihr befreundeten Künstlerin Mechthild Mannewitz, welche zu einer „Neuentdeckung“ ihres Gesamtwerkes führt, allerdings wiederum nur mehr oder weniger auf regionalem Raum. 1970 organisiert die Rostocker Kunsthalle noch einmal eine weitere Personalausstellung, die umfangreichste zu Diehn-Bitts Lebenszeit. Überregional oder gar international bleibt ihr Werk weiterhin unbeachtet, bis auf zwei Ausnahmen: 1980 werden von ihr in Mailand vier Arbeiten gezeigt, die zufällig im Besitz eines dort ansässigen Sammlers sind und im Leicester City Museum ist sie 1992 auf einer Ausstellung zum Thema der Rolle der Künstlerin in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert vertreten.

Diehn-Bitt stürzt erneut in eine tiefe Krise, verstärkt durch den Tod ihres Ehemanns 1970. Von den starken Depressionen wird sie sich nie wieder wirklich erholen. 1978 verstirbt sie in der Psychiatrischen Universitätsklinik Rostock-Gehlsdorf. Dass Arbeiten von ihr im selben Jahr neben Lea Grundig, Alice Lex-Nerlinger oder Eva Schulze-Knabe auf der retrospektiven Schau *Revolution und Realismus* zu sehen sind, hatte für Diehn-Bitt keinerlei Bedeutung mehr.<sup>12</sup>

Zu den Künstlerinnen der Verschollenen Generation, die fast ganz vergessen wurden, kann man **Elisabeth Sittig** zählen. Erst im hohen Alter von 75 Jahren erhält sie eine eigene große Ausstellung in der Kunsthalle Rostock. Auch ihr Bekanntheitsgrad bleibt auf regionalem Raum begrenzt. Ein Jahr älter als Diehn-Bitt hat sie ihre Wurzeln ebenfalls nicht im Norden Deutschlands. Im letzten Jahr des 19. Jahrhunderts wird sie als Elisabeth Saalfeld in Rödelheim bei Frankfurt am Main geboren. Obwohl der Vater Kaufmann ist, lebt die Familie in prekären Verhältnissen. Immerhin kann sie ein Lyzeum besuchen, sich jedoch nach der Schulzeit nicht voll und ganz der Kunst widmen. Um die Familie finanziell zu unterstützen, besteht sie zunächst ein Examen als Lehramtskandidatin. Ab 1922 arbeitet sie als Lehrerin in Frankfurt und besucht dort nebenher die Kunstschule, an der unter anderem Johann Vincenz Cissarz, Friedrich Christoph Hausmann und Karl Nebel unterrichten, deren Seminare sie besucht. Die talentierte junge Künstlerin wird von 1923 bis 1925 Meisterschülerin bei Hans Brasch, einem Vertreter des Expressionismus. Über ihn wird sie mit jener Kunstrichtung bekannt, die vor allem durch die Künstler der *Brücke* geprägt wurde, und deren Hell-

Dunkel-Kontraste und flächige Ausdrucksweise sie schon früh in ihren eigenen Arbeiten übernimmt. Stilistisch bleibt sie jedoch dem Realismus nahe. Ihre Lieblingsthemen sind neben der Natur, vor allem Kinder und Porträts und im Gegensatz zu den Expressionisten, deren bevorzugte Technik der Holzschnitt darstellt, entdeckt Sittig für sich die Radierung, die sie – neben der Malerei – zeit ihres Lebens anwendet. Auch mit dem Gegenpol des Expressionismus, den Künstlern der *Neuen Sachlichkeit*, macht sie sich vertraut, kommen deren Stil ihrem eigenen sehr nahe. Durch die Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Kunstrichtungen und Gestaltungsmitteln gelingt es ihr, einen persönlichen Stil herauszubilden, den sie bis ins hohe Alter beibehalten wird. Dieser ureigene Stil wird bereits in den Arbeiten der 1920er Jahre sichtbar. Gleichwohl sie nach ihrem Kunststudium ihr Geld weiterhin als Lehrerin verdienen muss, entstehen in dieser Zeit einige ihrer bemerkenswertesten Arbeiten: das einfühlsame Porträt ihres Vaters in *Feierabend* (Kat. 3) und ihre liebevoll gestalteten Kinderporträts. Kinder sind ihr wichtig und Anstellungen für Lehrerinnen rar, so dass Sittig für geringen Lohn an Volksschulen unterrichten muss, hauptsächlich in den Fächern Turnen und Naturwissenschaften. Die dortigen Kinder der armen Leute, Proletarierkinder, werden vorrangig ihre Modelle, jedoch nicht ausschließlich. Sie porträtiert Kinder unabhängig von der Ethnie, wie das *Zigeunerkind im Versteck* (Kat. 11)<sup>13</sup>, oder ihrer Herkunft, wie die bürgerlich brav anmutenden Jungen in *Bübchen* (Kat. 12) oder *Erwachendes Kind* (Kat. 10) In diesen liebevollen Porträts drückt sich auch der Umgang mit Kindern der Künstlerin als Lehrerin aus. In einer Zeit, in der viele ihrer Kollegen

Schüler noch mittels Stock erziehen, bringt sie den Kindern dagegen Wertschätzung entgegen.

Aber auch Reiseeindrücke verarbeitet sie in ihren Bildern, so in *Lago Maggiore* (Kat. 24). Sittig begleitet ihre Tante mehrfach auf Reisen in die Schweiz. 1923 hat sie dort in Beatenberg sogar eine Einzelausstellung. Die Natur (Landschaften, Pflanzenstilleben, Tierdarstellungen) wird neben Porträts eine ihrer hauptsächlichen Bildthemen bleiben.

Von Frankfurt aus geht sie zunächst in den Taunus. Danach tritt sie eine Stelle an in dem kleinen Dörfchen Harsleben bei Halberstadt am Rande des Harzes, nur knapp 60 Kilometer entfernt von Magdeburg, wo ihr zukünftiger Mann, der Naturwissenschaftler, Walter Sittig, ebenfalls als Lehrer arbeitet und den sie 1932 heiratet. Zwei Jahre später wird die einzige Tochter Ariane geboren, die als Erwachsene nach Südafrika auswandern wird. Durch Umstrukturierungen wird ihr Mann arbeitslos und zu einem Berufswechsel gezwungen. Zunächst nimmt er eine Tätigkeit im Flugdienst in Heringsdorf auf Usedom an, später in Barth, wohin die Familie 1939 übersiedelt.

Künstlerisch wird es still um Elisabeth Sittig. Sie ist zwar nicht von Arbeits- und Ausstellungsverbot betroffen, wie Diehn-Bitt, mit der sie später auch bekannt wird und sich anfreundet, jedoch wird den neuen Machthabern kaum gefallen haben, dass sich unter ihren porträtierten Kindern auch Sinti und Roma befanden.

Hinzu kommt, dass sie viele ihrer Arbeiten nicht datiert hat, so dass es fast unmöglich scheint,

diese chronologisch zu ordnen. Ob ein Teil der Arbeiten noch während der faschistischen Schreckensherrschaft entstanden ist, lässt sich auch stilistisch und inhaltlich nicht sagen, da sie den sehr früh ausgeprägten Stil ein Leben lang beibehalten hat. So mag ihre Radierung *Sonnenblumen hinter Stacheldraht*<sup>14</sup> auf jene Zeit verweisen, wirken die Blumen doch, eine davon ist abgeknickt, hinter dem Stacheldraht wie eingesperrt, eine aufrecht, eine gebrochen.

Kurz vor Ende des Krieges erleidet Sittig noch einen harten Schicksalsschlag. Ihr Mann fällt wenige Tage vor der Kapitulation. Nach der Zerschlagung des Hitlerfaschismus hofft auch sie auf einen Neuanfang. Wie Diehn-Bitt wird sie Mitglied im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und im Verband bildender Künstler. Und sie nimmt den Neuanfang ebenfalls für sich in Anspruch. Dessen ungeachtet, dass sie nun sich und ihre Tochter allein durchbringen muss, beginnt sie als freischaffende Künstlerin zu arbeiten, wird jedoch von ihrer Aufgabe als Lehrerin nie ganz entbunden. Nebenher gibt sie viele Jahre Sport- und Zeichenunterricht. Sie wird zwar staatlicherseits geehrt, 1983 erhält sie die Hans-Grundig-Medaille, dennoch werden ihre Arbeiten auf keinerlei großen Ausstellungen gezeigt. Ähnlich Diehn-Bitt entspricht auch Sittigs künstlerische Ausdrucksweise nicht der sozialistischen Kunstlandschaft. Wenngleich ihre Zeichnungen und Grafiken stilistisch dem geforderten neuen Realismus durchaus entgegenkamen, waren sie für die neue politisch agierende Kunst nicht modern genug. Statt sozialistischen Aufbaus fand sich in ihren Bildern die Mecklenburger Landschaft, statt der selbstbewussten sozialistischen Arbeiter,

einfühlsame (Kinder)Porträts.

Ihre erste Personalausstellung erhält die Künstlerin erst 75-jährig. Mit 93 wird sie Ehrenbürgerin der Stadt Barth, die ihr anlässlich des 100. Geburtstages, 1999, noch einmal eine Werkschau widmet. 2001 stirbt sie dort im hohen Alter von 102 Jahren. Obwohl sie eine Künstlerin war, die schon sehr früh hochtalentiert einen eigenen Stil entwickelte, blieb ihr ein nationaler, geschweige denn internationaler Erfolg verwehrt. So konstatiert Roland Paris 1990 zum Schicksal dieser Künstlergeneration:

*„Eben deshalb sollte gelegentlich daran erinnert sein dürfen, wie häufig im Lande durch die Gesellschaft und verantwortliche Vertreter der Öffentlichkeit, die Bescheidenheit und oft selbst auferlegte Zurückhaltung nach schlimmen Erfahrungen von Künstlern, besonders auch von Künstlerinnen, strapaziert und durch Mißachtung gestraft wurden.“<sup>15</sup>*

Gleich Diehn-Bitt stammte auch **Hedwig Holtz-Sommer** aus Berlin. Dort wird sie im selben Jahr als Hedwig Sommer geboren. Bedingt durch den Beruf des Vaters, er ist Oberbaurat, muss die Familie häufig umziehen. Die Stationen führen zunächst über Dortmund nach Gera, wo Holtz-Sommer die Höhere Töchterschule besucht. Als die Familie schließlich nach Weimar weiterzieht, geht sie nicht mit, sondern beginnt in Kassel eine Ausbildung zum Schneiderhandwerk. Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges begann sich in Deutschland die Berufsausbildung von Frauen als eine Selbstverständlichkeit durchzusetzen, nicht nur allein aufgrund von wirtschaftlichen



Notwendigkeiten, sondern auch als Grundlage für ein selbstbestimmtes, finanziell unabhängiges Leben. Der rein handwerklich geprägte Lehrberuf einer Schneiderin scheint Holtz-Sommer jedoch nicht zu genügen, so dass sie nebenher Unterricht an der dortigen Kunstgewerbeschule nimmt. Die junge Frau ist begabt und in Kombination mit den Kenntnissen aus ihrer Schneiderlehre erhält sie eine Anstellung für drei Jahre als Modezeichnerin in Eßlingen am Neckar. Doch 1925 kehrt sie nach Gera zurück, um erneut als selbständige Schneiderin zu arbeiten. Die bildende Kunst hat ihr es weiterhin angetan, so dass sie ab 1927 ein Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Weimar aufnimmt, um ihre Techniken und Kenntnisse zu vervollständigen. Sie studiert dort Malerei unter anderem bei Walther Klemm, der während seiner dortigen Zeit eine große Anzahl an Illustrationen schuf. Von daher verwundert es nicht, dass auch Holtz-Sommer sich neben der Malerei immer wieder mit der Druck- und Zeichenkunst beschäftigt, kommt dies auch ihrer Ausbildung zur Modezeichnerin entgegen. Ihre frühen künstlerischen Jahre sind daher hauptsächlich durch Zeichnungen geprägt. Die beiden Künstler, die sie – neben ihrem Lehrer Walther Klemm – dabei am meisten beeinflussten, sind Käthe Kollwitz und Ernst Barlach. Die *Nächtliche Kneipe* (Kat. 2), ein Holzschnitt auf Japanpapier, erinnert an Käthe Kollwitz' *Hamburger Kneipe*.<sup>16</sup> Auch wenn beide Künstlerinnen unterschiedliche Techniken anwandten, bei Kollwitz handelt es sich um ein Vernis Mou, so haben sie dennoch dasselbe Bildthema: Im Mittelpunkt ist der einfache Mensch, dessen spärliches Freizeitvergnügen nach einem langen harten Arbeitstag lediglich nur in einem Kneipenbesuch besteht. In der bei Holtz-Sommer

stark ausgeprägten Hell-Dunkel-Komposition finden sich zudem expressionistische Anklänge. Ihre skizzenhaften Zeichnungen – Holtz-Sommer war bekannt dafür, schnell zu zeichnen – wie die *Gruppe nach oben Schauender* (Kat. 6), *Kartoffelschälerin* (Kat. 9) oder die *Zwei stehende Alte* (Kat. 7) weisen dagegen eine stilistische Nähe zu Figuren von Barlach auf.

Nach dem Studium versucht sich Holtz-Sommer für vier Jahre als selbständige Künstlerin durchzuschlagen, jedoch ist diese Selbständigkeit gerade für Künstlerinnen sehr schwer. Es ist die Zeit einer weltweiten Wirtschaftskrise. Vermutlich aus materieller Not zieht sie 1933 zu ihren Eltern, die inzwischen in Rostock leben. Bei einem Ausflug auf das Fischland begegnet sie ihrem Mann, dem Maler Erich Theodor Holtz, den sie im bereits darauf folgenden Jahr heiratet. Holtz leitet zusammen mit Theodor Schultze-Jasmer die Galerie *Darßer Kunsthütte* in Prerow. Das Paar lässt sich jedoch in Wustrow nieder, nicht weit weg von der Künstlerkolonie Ahrenshoop.

Im Gegensatz zu Elisabeth Sittig, die früh ihren eigenen Stil entwickelte, war Holtz-Sommer noch auf der Suche danach. Die ungewöhnliche Landschaft des Fischlandes, die raue Natur an der Küste, das einfache und harte Leben der Menschen hatte nicht von ungefähr die Künstler in Ahrenshoop von je her angezogen. Auch Holtz-Sommer wollte sich damit künstlerisch auseinandersetzen. Einen jener für das Fischland typischen Katen findet sich in ihrem Aquarell *Wustrower Fischerhaus* (Kat. 1) wieder. Jedoch fiel diese Auseinandersetzung in eine denkbar ungünstige Zeit. Seitens der neuen

Machthaber gibt es neue, streng kulturpolitische Vorgaben, die solch ein Vorhaben schwierig werden lassen. Erstaunlicherweise finden 1937 ein Landschaftsbild und 1941 das *Fischlandmädchen* eine Erwähnung in der Lokalzeitung *Rostocker Anzeiger*.<sup>17</sup>

Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges engte die künstlerische Gestaltung jedoch immer mehr ein. Ausstellungen wurden fast unmöglich und selbst Malmaterial war rar. Zudem fiel es Holtz-Sommer schwer, aus dem Schatten ihres Mannes herauszutreten. Umso überraschender muss es für sie gewesen sein, dass sie 1941 ein Stipendium der deutschen Albrecht-Dürer-Stiftung erhält. Denn auch Holtz-Sommers Bilder entsprechen nicht dem Geschmack der politischen Akteure. Ihre Zeichnung *Trauernde und Tod* – heute im Nachlass der Künstlerin – drückt eindeutig Kritik an der faschistischen Kriegspolitik aus.<sup>18</sup> 1945 wird sie recht schnell mit dem Leid und der Verzweiflung, die der Zweite Weltkrieg in nie gekanntem Ausmaß über Europa brachte, auch auf ihrer idyllischen Halbinsel konfrontiert durch das Eintreffen von Kriegsflüchtlingen. Auch dies verarbeitet sie zeichnerisch. Holtz-Sommer bleibt die Malerin der einfachen Leute, der Geschundenen, der Armen, manchmal auch mit einem leichten Augenzwinkern wie bei dem tratschenden *Paar* (Kat. 8). Sie beschäftigt sich auch immer wieder mit Illustrationen, so bereits 1930 zu Texten von Maxim Gorki, später kommen Zeichnungen zu Anton Tschechow, Nikolai Gogol, Max Frisch und Arnold Zweig hinzu.<sup>19</sup> Durch den Tod ihres Mannes, 1956, tritt sie in eine Phase besonders produktiver Jahre. Mit ihren Arbeiten zu Bertolt Brecht schafft

sie es auf ihre einzige internationale Ausstellung: 1964 werden von ihr in München Illustrationen zu Brechts Texten gezeigt. Ansonsten erleidet Holtz-Sommer ein ähnliches Schicksal wie Diehn-Bitt, Sittig und den vielen anderen Vertretern der *Verschollenen Generation*: International wird ihr der große Durchbruch verwehrt. Immerhin hat sie noch das Glück, 1960, an der großen Werkschau zum 50jährigem Jubiläum des Internationalen Frauentages *Frauenschaffen und Frauengestalten in der Bildenden Kunst* in Berlin teilzunehmen, bei der Kate Diehn-Bitt übergegangen wurde. Auf nationaler Ebene findet jedoch eine adäquate Würdigung ausschließlich auf regionalem Raum statt. In den verbleibenden zehn Lebensjahren werden Werke von ihr fast nur noch in Rostock gezeigt.

Kate Diehn-Bitt, Hedwig Holtz-Sommer, Elisabeth Sittig: drei Künstlerinnen, drei Frauenschicksale, die stellvertretend stehen für viele kreative Menschen ihrer Generation. Fast gleichaltrig, haben sie biografische Gemeinsamkeiten. Das Schicksal verschlug sie an die Ostseeküste und sie wirkten damit während eines Großteils ihres künstlerischen Lebens im selben regionalen Raum. Sie waren einander bekannt und freundschaftlich verbunden, auch wenn diese freundschaftliche Verbundenheit nie zu einer gemeinsamen Ausstellung geführt hat. Ein künstlerischer Einfluss ist trotz der Nähe desselben Schaffenskreises nicht wirklich nachweisbar, auch wenn die beiden Selbstporträts von Holtz-Sommer (Kat. 33) und Diehn-Bitt (Kat. 32) stilistisch eine frappierende Ähnlichkeit aufweisen. Jedoch liegt zwischen beiden Zeichnungen ein Vierteljahrhundert. Die Künstlerinnen entwickelten trotz des gemeinsamen Schicksals unterschiedliche

künstlerische Ausprägungen: Kate Diehn-Bitt ist, bis auf ihr Spätwerk, sehr stark vom neusachlichen Stil geprägt. Hedwig Holtz-Sommer und Elisabeth Sittig lassen sich eher dem Expressiven Realismus zuordnen. In Inhalt und Ausführung sind sie freier als Diehn-Bitt. So definiert Rainer Zimmermann den Expressiven Realismus auch weniger als einen Stil, sondern eher als eine künstlerische Grundhaltung.

*„Die Begriffsbezeichnung ‚Expressiver Realismus‘ wurde gewählt, weil sie allgemein genug bleibt, um keine Stilgeschlossenheit vorzutäuschen, wo es sich nur um die Gemeinsamkeit einer künstlerischen Grundhaltung handelt.“<sup>20</sup>*

Ihre künstlerische Grundhaltung, die sie mit vielen Künstlerinnen und Künstlern ihrer Generation gemein hatten, war geprägt durch ein Weltbild, das nicht nur durch ein bis dato nie gekanntes Ausmaß an Kriegsgrausamkeit gezeichnet war, sondern auch durch technische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Umwälzungen tiefgreifend verändert wurde. Ihre Werke entsprachen in keiner Weise der vom Nationalsozialismus geforderten Kunstästhetik. Hinzu kommt, dass in den künstlerischen Auseinandersetzungen von Diehn-Bitt, Holtz-Sommer und Sittig oft einfache Menschen standen, die sich den neuen gesellschaftlichen Anforderungen zu stellen hatten. Die Kunst der drei Frauen beinhaltet bewusst gesellschaftskritische Anklänge und ging dadurch nicht mit der Kulturpolitik jener Zeit konform. Die Künstlerinnen traten zwar keine Flucht ins Ausland an, zogen sich jedoch, Diehn-Bitt genötigt durch ein Arbeitsverbot, in eine innere Emigration zurück.

Durch die Teilung Deutschlands und die Herausbildung zweier deutscher Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg war den Künstlerinnen erneut ein Wirken auf internationaler Ebene verwehrt. Auf eine große Hoffnung des künstlerischen Aufbruchs erfolgte recht schnell die Ernüchterung. Erneut entsprachen ihre Malstile, die sie weitestgehend beibehielten, ebenso ihre Bildthemen nicht dem Kunstverständnis der neuen Kulturfunktionäre beidseits der innerdeutschen Grenze, die mit dieser für sie unbekanntes Künstlergeneration nichts mehr wirklich anfangen konnten und wollten. Das „Dritte Reich“ hatte eine Lücke in das bildnerische Kunstschaffen aber auch in die Biografien der Künstlerinnen gerissen.

# Vergessene Kunst Teil 2:

## Die ehemalige Artothek der Rostocker Alma Mater

**D**ie Tradition der Artotheken ist in Deutschland älter, als man schlechthin vermuten mag. Bereits im 19. Jahrhundert kam im Kunsthandel die Idee auf, Kunstwerke nicht nur zu verkaufen, sondern auch zu verleihen, um den Geschmack und das Auge des geeigneten Publikums für Kunst zu schulen, hauptsächlich für die jeweilige zeitgenössische Kunst. Der Begriff Artothek ist eine Wortzusammensetzung aus dem Lateinischen *artes*, die schönen Künste, und dem Griechischen *theke*, einem Behältnis oder Kasten, und sollte daher wohl eine Assoziation mit Bibliothek herstellen.

Was erst nur eine Idee war, erhielt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem in der Weimarer Republik, noch einmal neuen Aufschwung. Doch diesmal galt es eher, in der Zeit der Weltwirtschaftskrise der damit verbundenen Absatzkrise bildnerischen Kunstschaffens entgegenzuwirken. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten endete dieses Vorhaben jedoch abrupt, lehnten die neuen Machthaber viele zeitgenössische Kunst als entartet ab. Nach dem Zweiten Weltkrieg war es vor allem dem Kunsthistoriker und Kunstkritiker Franz Roh zu verdanken, dass der Geist der Artotheken neu belebt wurde. Roh gründete 1952 in Berlin eine Ausleihstelle für Bilder, welche durchaus als Vorbild für spätere Artotheken zu sehen ist. Schließlich waren es ähnliche Nöte, wie in den 1920er Jahren, die zu dem Wiederaufleben von Artotheken führten.

Durch die Entbehrungen in der Nachkriegszeit hatten die Menschen nicht wirklich Geld, um sich selber Kunst anzuschaffen. Viele kämpften ums tägliche Überleben. Es galt, ein zerstörtes Land aufzubauen. Roh wollte jedoch die Menschen für die Schönheit der Kunst wieder sensibilisieren, ihnen die nach 1933 verfeimten Künstler ins Gedächtnis zurückbringen, aber auch neue, zeitgenössische Kunst unterstützen. Gerade Letztgenanntes haben Artotheken bis heute auf ihre Agenda geschrieben. Den Menschen soll nicht nur die Kunst nähergebracht, sondern sie sollen vor allem für zeitgenössische Kunst begeistert werden. Inzwischen gibt es in Deutschland über 130 Artotheken, welche hauptsächlich an öffentlichen Einrichtungen, meist Stadtbüchereien oder Kulturämter, gekoppelt sind. Mittlerweile hat sich auch ein eigener Artothekenverband im Jahre 2000 gegründet.<sup>21</sup>

In den 1970er Jahren gab es beidseitig der ehemaligen Grenze ebenfalls eine Reihe von Projekten, welche Artotheken auch bei wissenschaftlichen Einrichtungen, Museen und Universitäten, ansiedelten. Als Gründungsjahr für die Artothek der Rostocker Universität gilt 1974, das Jahr, in dem die DDR ihren 25. Jahrestag beging. Solche Jubiläen wurden gerne genutzt, um auch außergewöhnliche Projekte in Angriff zu nehmen. Die Idee zu einer Artothek lief daher unter der Rubrik staatliche Aufgaben in Vorbereitung des Jahrestages der DDR. Erstmals wird diese Idee

in einem Dokument der Gewerkschaftsgruppe der Universität formuliert, welche sich um die Auszeichnung *Kollektiv der sozialistischen Arbeit* bewarb, ein Titel, an dem finanzielle Prämien für das jeweilige Kollektiv bzw. die jeweilige Einrichtung hingen. Was zunächst nur eine Idee war, nahm jedoch schnell Gestalt an. Im Haushalt der Universität gab es einen Förderfonds zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen der Mitarbeiter und Studierenden, aus dem man die Anschaffung der ersten Kunstwerke finanzierte. Im Heft 15/1974 der Zeitung *Die Neue Universität* wurde daher schon recht schnell für eine Ausstellung im Oktober des Jahres in der studentischen Mensa mit den ersten angeschafften Kunstwerken der neuen Artothek geworben. Jedoch sollte es dann noch fast ein ganzes Jahr dauern, bis sich wirklich die Türen für die Benutzer öffneten. (Abb. 1 und 2)

Der Grundstock der Sammlung bestand zunächst aus Grafiken. Da diese in größerer Auflage erschienen, waren sie preislich eher erschwinglich als Gemälde oder Plastiken. Allerdings ließ sich die Universität beim Aufbau ihrer Artothek nicht „lumpen“. Im ersten Jahr stellte sie immerhin 30000 Mark zur Verfügung. Das Geld stammte hauptsächlich aus dem erwähnten Förderprogramm. Weitere Mittel kamen aus der Abteilung Kultur- und Öffentlichkeitsarbeit, sowie der Gewerkschaft und der Jugendorganisation *Freie Deutsche Jugend*, denn die Artothek sollte nicht nur den Mitarbeitern offenstehen, sondern auch den Studierenden. Gerade die jüngere Generation wollte man an die zeitgenössische Kunst heranführen. Ein Jahr später, 1975, flossen dann noch einmal 30000 Mark, diesmal direkt aus dem Haushalt der Universität.

Verantwortlich für den Ankauf der Kunstwerke war anfangs Siegfried Stöbe, ehemaliger Direktor der Fachschule für Angewandte Kunst in Heiligendamm. Nach seinem Wechsel an die Universität Rostock arbeitete er zunächst am Zentrum für Kultur, welches 1973 aufgelöst wurde und in der Abteilung Kultur- und Öffentlichkeitsarbeit aufging, deren Leiter er wurde und welche dem Rektor direkt unterstellt war. Ihm zur Seite standen Peter Briese, ab 1980 auch Kustos der Universität, und die Artotheksbeauftragte Brigitta Howitz.

Aus dem von der Universität zur Verfügung gestellten Geld konnte man zunächst 246 Grafiken und 220 Reproduktionen erwerben. Daran lässt sich gut der Spagat erkennen, den Stöbe und seine Mitarbeiter machten. Auf der einen Seite sollte ein hoher Anteil originaler Kunst, hauptsächlich erstklassige Grafik, gesammelt werden. Auf der anderen Seite wollte man durch Reproduktionen bekannter Kunstwerke vergangener Epochen dem Geschmack der zukünftigen Benutzer der Artothek entgegenkommen, sie anlocken und ihnen die Schwellenangst nehmen. Mit den Reproduktionen tat man sich verständlicherweise daher auch sehr schwer. Aus einem Schriftstück vom Juli 1976 geht hervor, dass nach einer vom Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen angeordneten Überprüfung von Sicherheit und Ordnung an den musealen Einrichtungen der Universität Rostock, einige Mängel festgestellt wurden. Im Rahmen der Mängelbeseitigung wurde die Artothek aufgefordert, auch die Reproduktionen in der Artothek zu inventarisieren.<sup>22</sup> Anscheinend hatte man sie vor Ort nicht als besonders inventarisierungswürdige Objekte angesehen, schließlich wusste man um

den Kompromiss, der mit ihrer Aufnahme in eine Kunstsammlung eingegangen wurde. 1994 wurde dann endgültig beschlossen, die Reproduktionen aus dem Bestand der Artothek herauszulösen und sie dem Studentenwerk zu überlassen. Klugerweise wurde diese Entscheidung damit begründet, dass die Reproduktionen ausschließlich aus Mitteln eines Fonds für kulturelle und soziale Betreuung der Studenten finanziert worden waren.<sup>23</sup> Auch aus kuratorischer Sicht hatten Reproduktionen nichts in einer Kunstsammlung zu suchen. Nur konnte oder wollte man dies nicht so offen kommunizieren. Man wollte sie schlichtweg loswerden.

Geradezu paradox wirkt es allerdings, dass die Kontrollkommission die nicht erfolgte Inventarisierung der im Vergleich zu Originalen wertlosen Nachdrucken bemängelte, jedoch keinerlei Probleme mit der Unterbringung der Artothek hatte. Diese stand von Anfang an unter keinem guten Stern.

Zunächst waren die neu erworbenen Grafiken in einer Baracke am Güterbahnhof zwischengelagert, und damit unter keinen optimalen Bedingungen für Kunstwerke. Im Oktober 1975 bezog die Artothek dann ihre ersten eigenen Räume im Studentenwohnheim Thierfelder Straße, um schließlich 1977 in das Studentenwohnheim Max-Planck-Straße umzusiedeln. Betrachtet man alte Aufnahmen aus der Zeit, so fällt auf, dass Raumwahl und Ausstattung nicht unglücklicher hätten ausfallen können: Rohrleitungen über den Regalen und keinerlei Sicherheit an Fenster und Türen. (Abb. 5 und 6) Immerhin bezifferte Stöbe 1979 den Wert der Sammlung auf 100.000 Mark, wobei davon

auszugehen ist, dass dieser hohe Wert hauptsächlich auf die Originalgrafiken zurückzuführen war und weniger auf die Reproduktionen. Wenngleich die Artothek ein Prestigeobjekt darstellte, fristete sie immer ein Schattendasein. So nützte es auch nichts, dass die Universität in der Presse stolz verkündete, dass sie die erste Universität in der DDR mit solch einer Einrichtung sei. Die Realität entsprach leider nie der Darstellung nach außen. Auch wenn die Verantwortlichen mit großem Elan und Enthusiasmus am Werke waren, so war die gesamte Geschichte der Artothek eine „*Geschichte des Scheiterns einer wichtigen Idee*“.<sup>24</sup>

Immerhin wurde ein Anliegen der Artothek gut umgesetzt, nämlich der Ankauf zeitgenössischer Kunst sowohl aus der Region als auch landesweit, wodurch die Künstler finanziell unterstützt wurden. Heute staunt man über die großen Namen. Unter den Erstanschaffungen fanden sich unter anderem Werke von Otto Niemeyer-Holstein oder Willy Sitte. Sein *Chile wird siegen* (Abb. 3) sowie Arbeiten des damals beliebten, inzwischen fast vergessenen, Illustrators Gerhard Vontra (Abb. 4), als auch der Bauernkriegszyklus (Abb. 3) von Armin Münch waren gleich in der ersten Ausstellung mit Objekten aus dem grafischen Teil der Artothek zu sehen, lange bevor diese überhaupt für Interessenten öffnete. Man wollte wohl mit schon damals bekannten Namen die zukünftigen „Kunden“ locken.

Laut einem Presseartikel der regionalen Ostseezeitung vom 30. Januar 1976 kamen Arbeiten von Bernhard Heisig und Werner Tübke hinzu, die sich noch heute im Besitz der universitären Kunstsammlung befinden.

In den folgenden Jahren tauchte die Artothek immer wieder mal in der örtlichen Presse auf. So vermelden 1978 sowohl die *Norddeutschen Neuesten Nachrichten* als auch die *Ostseezeitung*, dass der Bestand der Sammlung inzwischen um mehr als eintausend Kunstwerke angewachsen sei und erstmals ist auch von sechzehn Ölgemälden die Rede. Bei den Gemälden handelte es sich hauptsächlich um Werke regionaler Künstler, unter ihnen Mechthild Mannewitz, Karlheinz Kuhn und Rudolf Austen. Bei den neu erworbenen Grafiken waren Arbeiten von Wolfgang Mattheuer, Ronald Paris, Arno Mohr, Nuria Quevedo, Fritz Cremer und Manfred Butzmann dabei. Die Anschaffungsliste las sich wie ein *Who's who?* der schon damals angesagtesten DDR-Künstler. Kurze Zeit später kamen noch Kleinplastiken von Reinhard Dietrich und des Rostocker Bildhauers Jo Jastram hinzu. Zum Leidwesen der zuständigen Mitarbeiter der Artothek machten ein Großteil der Objekte immer noch die Reproduktionen aus.

Hauptverantwortlich für den Bestandsaufbau war nach wie vor das Dreigestirn Stöbe, Briese und Howitz. Sie tätigten in der Zeit fast alle Kunstkäufe. Siegfried Stöbe war es dabei ein Anliegen, enge Kontakte zu den ortsansässigen Künstlern zu knüpfen und zu halten, so zu den bereits schon genannten Künstlern Kuhn und Austen, aber auch zum Rostocker Maler Johannes Müller.

Um Stringenz in den Aufbau der Sammlung zu bringen, erarbeitete Stöbe Richtlinien für die Ankaufspolitik der Artothek. Hier wurde festgehalten, dass Grafiken der jüngeren Künstlergeneration der DDR, von Künstlern des Ostseebezirkes, erworben

werden sollten und Grafiken zur Literatur, letztere wohl verknüpft mit der Hoffnung, dass die Kunden der Artothek über, aus der Literatur bekannten Themen Zugang zur zeitgenössischen Kunst finden würden.

Ebenso sollte schrittweise die Schließung von Lücken im Bestand erfolgen. Was Stöbe darunter jedoch verstand, lässt sich schwer sagen. Der Aufbau der Artothek war noch im Fluss, von einem großen Konvolut an Objekten, in dem Lücken zu erkennen waren, konnte noch nicht die Rede sein. Die einzige in sich geschlossene Sammlung, die sich bis dahin im Bestand der Universität befand, war die sogenannte Grafiksammlung, die alte Lehrsammlung des ehemaligen Kunsthistorischen Instituts. Es ist daher möglich, dass Stöbe vielleicht die Lücken dort gemeint hatte und die Artothek auch als eine Art Fortsetzung oder Ergänzung der Grafiksammlung ansah, obwohl beide unterschiedliche Ansprüche hatten. Er führte daher unter seinen Anschaffungskriterien auf, dass Kunstwerke von sogenannten Wegbereitern der DDR-Kunst ebenfalls erworben werden sollten. Unter dem Aspekt lässt es sich wahrscheinlich erklären, dass Arbeiten von den drei Künstlerinnen, Hedwig Holtz-Sommer, Elisabeth Sittig und Kate Diehn-Bitt, zum Bestand der Artothek gehören. Die ersten Arbeiten von Diehn-Bitt kamen 1980 in den Besitz der Sammlung. Da Diehn-Bitt als ortsansässige Künstlerin zumindest den kunstinteressierten Rostockern bekannt war, war der Erwerb durch die Universität immerhin eine Nachricht in der lokalen Presse wert. So berichtet unter anderem die Lokalzeitung *Norddeutsche Neue Nachrichten* in einer kleinen Notiz vom 15.10.1980, dass „... *erstmalig die WPU* [Abkürzung für Wilhelm-

Pieck-Universität] *Arbeiten von Käte Diehn-Bitt.*“ erwarb. Detaillierter geht die *Neue Universität* auf den Neuzugang ein und erwähnt in einem Artikel über die Neuerwerbungen der Artothek vom 26.9.1980, dass unter den neu angekauften Objekten sich die beiden Farbstiftzeichnungen *Mädchen beim Baden* (Kat. 19) und *Frau im blauem Mantel unter Herbstbäumen* (Kat. 18) befinden und auch gleich zusammen mit fünfzehn neu erworbenen Arbeiten anderer Künstler im Foyer des Universitätshauptgebäudes gezeigt werden. 1983 erfolgte der nächste Zugang. So wurden unter anderem die beiden Aktzeichnungen (Kat. 20 und 21), der *Waldbaum bei Doberan* (Kat. 29) und *Felix pennt* (Kat. 26) angekauft. Ein Jahr vorher hatte Stöbe Grafiken von Elisabeth Sittig erworben und kurz vor seiner Pensionierung noch das Aquarell *Wustrower Fischerhaus* (Kat. 1) sowie diverse Zeichnungen von Hedwig Holtz-Sommer. Mit der Aufnahme der Werke von Diehn-Bitt, Holtz-Sommer und Sittig verließ Stöbe jedoch den ursprünglichen Aufgabenbereich einer Artothek. So sind gerade die Arbeiten von Diehn-Bitt und Holtz-Sommer zum Teil auf sehr fragilem Material entstanden, die schon aus rein konservatorischen Gründen nicht in die Hände von Laien gehören. Bedingt durch die Materialnot im und nach dem Krieg nutzten die Künstlerinnen alles Papier, was sie in die Hände bekamen, als Maluntergrund. Hinzu kommt, dass es sich bei einem nicht geringfügigen Teil der Arbeiten um Kohle-, Bleistift- und Kreidezeichnungen handelt, was große Kenntnis im Umgang mit solchen Techniken bedingt, die ebenso nicht bei Laien vorausgesetzt werden kann. Es ist daher zu vermuten, dass Stöbe hauptsächlich die Artothek zwar zu einer für die Universitätsangehörigen ausleihbaren

Sammlung machen wollte, sie dennoch als eine Universitätssammlung zeitgenössischer Kunst betrachtete. Dass solche Ankaufspolitik natürlich den Rahmen einer herkömmlichen Artothek sprengte, beklagte auch Britta Howitz in ihren Notizen zu einer Sitzung des Artotheksbeirates im März 1983.<sup>25</sup>

1985 schieden Howitz, Briesse und Stöbe altersbedingt aus der Universität aus und der Kunsthistoriker Peter Palme, der bis dahin Mitarbeiter des Fachbereichs Kunstwissenschaften war, wurde zum neuen Kustos der Universität benannt. In der Funktion übernahm er dann auch die Betreuung der Artothek. Damit ging die Verantwortung für die Kunstankäufe auf ihn über. Palme wusste ebenfalls um das Dilemma, das Anspruch und Wirklichkeit weit auseinander klafften. Er wollte einerseits die hohe Ambition durch den Ankauf von qualitativ guter Kunst beibehalten, musste aber auch dem Geschmack der „Kundschaft“ entgegenkommen. Wurde die Artothek nicht wirklich durch die Mitarbeiter genutzt, lief er Gefahr, dass die Unterstützung seitens der Universitätsleitung schmolz. In einer Art Einzelkämpfertum versuchte er daher weiterhin, die Artothek auszubauen und zu erweitern. Kurz vor der Übernahme der Betreuung der Artothek durch Palme belief sich die Anzahl der Originale (Gemälde, Zeichnungen, Grafiken) auf insgesamt 933 Objekte. Fünf Jahre später war der Bestand dann schon auf 1500 Kunstwerke angestiegen, unter anderem ist es Palme zu verdanken, dass 1989/90 noch ein größeres Konvolut an Arbeiten von Diehn-Bitt für die Artothek erworben wurde. Hauptsächlich erstreckte sich die Ausleihe auf die Reproduktionen, die für Palme schon nicht mehr zum eigentlichen



Bestand der Artothek gehörten, fasste er diese mit dem Blick eines Kunsthistorikers doch als reine Kunstsammlung auf. So sagte er in einem Interview, welches 1990 in der Rostocker Universitätszeitung abgedruckt wurde, dass er vor allem auf dem Gebiet der zeitgenössischen Grafik für das Wachstum der Artothek sorgen wollte und er wusste um die Vorbehalte seitens des Publikums.<sup>26</sup>

Sieben Jahre lang lagen Betreuung, Pflege und Aufbau in den Händen von Peter Palme. Nach seinem Weggang wurde es recht still um die Artothek. Dies zeichnetesich schon in den Umbruchsjahren 1989/90 ab. Als alleiniger Betreuer der Artothek hatte Palme, dessen Hauptaufgabengebiet die Kustodie war, nicht mehr die nötige Zeit, sich um die Artothek zu kümmern und regelmäßige Öffnungszeiten für die Ausleihe und Rückgabe der Kunstwerke anzubieten, wodurch die Bedeutung der Artothek auch immer mehr aus dem Blickfeld der Universitätsverwaltung verschwand, was letzten Endes noch zu einer geradezu dramatischen Rettungsaktion führte. 1992, kurz vor der Pensionierung Palmes, war die Artothek aus ihren eigentlichen Räumen im Studentenwohnheim Max-Planck-Straße in einen anderen Kellertrakt umgezogen worden. Durch diesen Kellertrakt lief ein Heizungssystem, an dem Baumaßnahmen durchgeführt werden mussten, so dass Bauarbeiter die Tür zu dem Raum, in dem die Artothek inzwischen lagerte, gewaltsam aufbrachen und zwischen den Objekten mit den Bau- bzw. Reparaturarbeiten begannen. Dass die Kunstwerke durch Baustaub und Feuchtigkeit keinen größeren Schaden nahmen, war wiederum Peter Palme zu verdanken, der quasi in einer Nacht-und-Nebel-Aktion mit seinem Privatfahrzeug zumindest die

wertvollsten Stücke der Sammlung herausholte. Eine Notunterbringung erfolgte dann im sogenannten „Hexenhaus“ in der Kröpeliner Straße und in direkter Nachbarschaft des Hauptgebäudes der Universität. Bereits Anfang 1990 hatte man im Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Bolzendahlschen Hauses, bei den Rostockern besser bekannt unter dem Namen „Hexenhaus“, intensiv über dessen Nutzung für die universitären Kunstsammlungen nachgedacht. So sollte der Bestand der Artothek inklusive Büroräume für die Mitarbeiter in der ersten Etage untergebracht werden, im Erdgeschoss waren Ausstellungsräume vorgesehen.<sup>27</sup> Aber auch das blieb nur eine Idee. Wie schon erwähnt, verblieb der wertvolle Bestand noch zwei weitere Jahre in den Kellerräumen des Studentenwohnheims und hätte dort wahrscheinlich durch die Baumaßnahmen gravierenden, irreparablen Schaden genommen, wäre er nicht durch Peter Palme gerettet worden. Nach Palmes spektakulärer Rettungsaktion leitete die Universität nun endlich den Umzug der noch im Keller verbliebenden Kunstwerke ein und brachte sie tatsächlich im „Hexenhaus“ unter. Doch von den alten Plänen, dort dauerhaft die Artothek einzurichten, war man schon lange abgerückt. Nachdem Palme noch im selben Jahr in den Ruhestand verabschiedet wurde, ging die Betreuung der Artothek an Karlheinz Jügelt über, den ehemaligen Direktor der Universitätsbibliothek, der nach der „Abdankung“ aus seiner alten Funktion somit ein neues Betätigungsfeld bekam. Jügelt begann zunächst mit der Revision der Bestände, später mit Unterstützung der Kunsthistorikern Katrin Arrieta, die in diesem Zusammenhang einen Bestandskatalog erarbeitete.<sup>28</sup> Insgesamt befanden sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung

des Kataloges offiziell noch 1407 Objekte im Besitz der Artothek. Danach wurde es sehr still um die Kunstsammlung. Karlheinz Jügelt ging ebenfalls in Rente und Katrin Arrieta war nur im Rahmen eines Projektvertrages zeitlich befristet beschäftigt gewesen.

Das sog. „Hexenhaus“ beherbergte inzwischen die Geschäftsräume der sich neu gebildeten Personalräte der Universität. In einem Brief vom 18.07.1996 weist der damalige Rektor, Gerhard Maeß, nochmals ganz explizit darauf hin, dass das „Hexenhaus“ *„das ehemalige und auch versprochene zukünftige Domizil des Personalrats [ist]“* und demzufolge als Universitätsmuseum oder als Arbeitsräume für die Artothek und Grafiksammlung nicht mehr zu Verfügung steht. Mittlerweile herrschte eine enorme Raumknappheit, so dass auch Alternativvorschläge nicht unterbreitet werden konnten.<sup>29</sup> Niemand fühlte sich mehr für die Artothek wirklich verantwortlich. Die Papierarbeiten der Sammlung wurden in Räumlichkeiten der Universitätsbibliothek zwischen gelagert, die wenigen Ölgemälde und Plastiken im Depot des Universitätsarchivs untergebracht. Die gesamte Sammlung fiel in einen Dornröschenschlaf. Die Universität hatte ihre Artothek, auf die sie einst so stolz war, nicht mehr im Fokus. Ebenso geriet die Artothek aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit. Sie existierte für diejenigen, für die sie ursprünglich aufgebaut wurde, nicht mehr. Sie war zur vergessenen Kunst geworden.

# Vergessene Kunst Teil 3: Ein vergessenes Gemälde

**V**erborgen unter Zeichenmappen tauchte während einer Revision im Jahre 2019 in einem alten Grafikschrank der ehemaligen Artothek das Porträt eines jungen Mannes auf, ein Gemälde der Künstlerin Kate Diehn-Bitt mit dem Titel *Arbeiterstudent* (Kat. 35). Die Künstlerin selbst hatte dem Bild diesen Titel gegeben und ihn auf der Rückseite vermerkt, ebenso das Entstehungsjahr 1948.

Bis auf einen Eintrag im alten Bestandskatalog der Artothek<sup>30</sup> fand diese eindrucksvolle Arbeit erstaunlicherweise bisher keine große Berücksichtigung in der Fachliteratur. Auch in dem sehr umfangreichen Werk zu Diehn-Bitt von Peter Palme, 2002 anlässlich der Ausstellung in der Rostocker Kunsthalle erschienen, in dem Palme 400 Werke der Künstlerin auflistet, wird es mit keinem Wort erwähnt.

Doch wer ist dieser junge Mann? Wie kam sein Bild in die Sammlung der Universität und warum findet es nirgendwo eine Nennung?

Mit einem Meter Höhe und gut einem Dreiviertel Meter Breite ist es ein relativ großes Porträt. Das ganze Bild ist auf Schwarz-, Grau- und Olivtönen aufgebaut, die Farbe in kräftigen Pinselstrichen aufgetragen. Ein asketisch schmales, junges Gesicht ist dem Betrachter *en face* zugewandt; die Haare kurz geschnitten, die Nase markant, die Augen blicken

ernsthaft drein. Der geschlossene breite Mund betont das Ernsthafte seines Blickes. Die dunkel gekleidete Gestalt wirkt blass. Die Blässe wird noch hervorgehoben durch seine großen dunklen Augen. Melancholisch blicken sie in die Ferne und dennoch fällt es dem Betrachter schwer, sich diesem Blick zu entziehen.

Wie eine Barriere zwischen dem jungen Mann und dem Betrachter wirkt das schmale Pult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Mit der rechten Hand scheint er sich an dem Pult festzuhalten, seine feingliederige linke Hand ruht hochkant auf dem Buch, so als will er dessen Inhalt abschirmen. Eine ähnliche Geste findet sich auch in dem *Selbstbildnis*<sup>31</sup>, welches Diehn-Bitt zwei Jahre später anfertigte und sich im Nachlass der Künstlerin befindet. Im Gegensatz zum Arbeiterstudenten stellt sich die Künstlerin im Halbprofil dar. Auch ihr Blick wirkt entrückt. Auch sie trägt dunkle, schlichte Kleidung wie der junge Mann.

Sowohl ihr *Selbstbildnis* als auch der *Arbeiterstudent* sind noch ganz im neusachlichen Stil gefertigt, eine Kunstrichtung, mit der sich Diehn-Bitt bereits schon in ihrer Dresdner Zeit auseinandergesetzt hatte und die für ihren eigenen Stil zunächst prägend war. Das Porträt erlebte in der Malerei der Neuen Sachlichkeit geradezu eine Wiedergeburt. Ein einzelner Mensch stand wieder allein im Mittelpunkt eines Bildes, wobei es weniger um eine individuelle

Darstellung ging. Bei Diehn-Bitt lassen sich die Bildnisse ebenfalls oft nur sehr schwer einer realen Person zuordnen, es sei denn, der Titel weist explizit darauf hin. Diehn-Bitt sind ein klarer Aufbau und eine verhaltene Farbigkeit wichtiger als realistische Gesichtszüge.

Dass es sich um einen Studenten handelt, lässt sich nur der Bezeichnung durch die Künstlerin entnehmen. Das schwarze Gewand mit dem kurzen Kragen könnte ein Talar, aber auch einfach nur eine dunkle Jacke oder ein dunkler Pullover sein. Der Hintergrund, gemalt in langen hellen und dunklen Pinselstrichen, vorzugsweise in Grau, Weiß und dunkleren Grüntönen, gibt ebenfalls keine Auskunft zu seiner Person. Ähnlich ist der Hintergrund bei dem Selbstporträt gestaltet. Auf Schattierungen hat Diehn-Bitt hier, wie noch im Bildnis ihrer Schwester Annemarie aus den 1930er Jahren zu sehen sind, weitestgehend verzichtet. Annemarie<sup>32</sup> lehnt lässig mit verschränkten Unterarmen an einer Wand. Der Arbeiterstudent dagegen wirkt distanziert, zur Wand aber auch zum Betrachter, verschanzt hinter dem Pult.

Warum weist ihr zwei Jahre später entstandenes Selbstporträt stilistisch solch eine Ähnlichkeit mit dem Bildnis des jungen Mannes auf, jedoch nicht das Porträt ihrer Schwester? Handelt es sich bei dem Studenten vielleicht um Diehn-Bitts Sohn Jürnjakob? Er war zur Entstehungszeit noch Student an der Rostocker Alma Mater. Immer wieder stand er Modell für seine Mutter. So gibt es von ihm ein eindrucksvolles Porträt aus dem Jahre 1934 *Jürnjakob mit Kalla*<sup>33</sup>, hier im Profil dargestellt, in der rechten Hand die Blume haltend. Ebenso kann

davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Zeichnung *Frau mit Kind neben Kallablüte* (Kat. 13) ebenfalls um ein Doppelporträt von Mutter und Sohn handelt.

Was zunächst aufgrund des ähnlichen Stils in der Darstellung nur eine Theorie war, sollte sich jedoch anhand historischer Dokumente recht schnell bestätigen.

Im Rostocker Universitätsarchiv befinden sich noch alte Unterlagen von Jürnjakob Diehn aus dessen Studienzeit in der Medizinischen Fakultät. Jürnjakob wollte wie sein Vater Arzt werden. Neben Einschreibungs- und Exmatrikulationsdokumenten sowie Prüfungsunterlagen fanden sich in den Akten auch zwei Lichtbildaufnahmen. Beim Abgleich der Fotos mit dem Porträt ist die Ähnlichkeit nicht zu übersehen. Wieder sieht man in ernst dreinschauende Augen. Die markante Nase, das eckige Kinn, der Haarschopf mit den Geheimratsecken und die leicht abstehende rechte Ohrmuschel, all das hat Diehn-Bitt in dem Porträt detailliert wiedergegeben, ohne scheinbar jedoch ihren Sohn porträtieren zu wollen. Mit ziemlicher Sicherheit hatte Jürnjakob also für das Bild seiner Mutter Modell gestanden oder gab ihr zumindest die Inspiration dazu. Zum Entstehungszeitpunkt war er 28 Jahre alt und mitten in seinem zweiten Medizinstudium. 1920 geboren, besuchte er zunächst die Vorstädtische Knabenschule in Rostock, später die Große Stadtschule, wo er 1939 das Abitur ablegte. Nach ein paar Monaten Arbeitsdienst nahm er an der Rostocker Universität 1940 ein Medizinstudium auf. Aber auch in seine Biografie riss der Krieg – wie bei vielen jungen

Männern seiner Generation – eine Lücke. So wurde er nach nur zwei Trimestern zur Wehrmacht eingezogen und kam dann schließlich in englische Gefangenschaft, aus der er 1945 wieder entlassen wurde. Die Medizinische Fakultät der Rostocker Universität war zu jenem Zeitpunkt allerdings derart überfüllt, dass Jürnjacob zunächst nach Kiel auswich, um sein, durch den Krieg unterbrochenes Studium weiterzuführen. Ein Jahr später kehrte er nach Rostock zurück. Die Wiederaufnahme an die Universität hatte er auch einer Intervention der noch jungen SED zu verdanken, deren Mitglied er inzwischen geworden war und die direkt beim Bildungsministerium um Berücksichtigung für eine Studienzulassung für ihn erbat.<sup>34</sup>

Hatte vielleicht auch deshalb die Mutter aus dem Sohn einen Arbeiterstudenten gemacht, obwohl er eigentlich – als Sohn eines Arztes – gar kein Arbeiterkind war? Immerhin sah Diehn-Bitt den gesellschaftlichen Neuanfang nicht nur für ihren Sohn, sondern auch für sich als einen Neuanfang als Künstlerin und setzte in die neue Politik und in die sich ein Jahr später neu gründende Arbeiter- und Bauern-Republik große Hoffnungen. Die Jahre der Angst um sich und ihren jüdischen Stiefvater waren vorbei. Inzwischen war die „*Familie als eindeutig antifaschistisch bekannt*“ und sie selbst galt als „*führende antifaschistische Künstlerin*“, wie in einer handschriftlichen Bemerkung in den Studiendokumenten ihres Sohnes zu lesen ist. Noch war der Künstlerin nicht bewusst, dass sie mit ihrem an die Neue Sachlichkeit angelehnten Stil auch den neuen Kulturfunktionären nicht gefallen wird. Ihre Bilder galten ein paar Jahre später nicht mehr als „politisch genug“.<sup>35</sup>

Zwei Jahre nach der Entstehung seines Porträts beendet Jürnjacob mit einem Staatsexamen sein Medizinstudium. Von seiner drei Jahre jüngeren Frau, Anna-Luise, geborene von Oertzen, war er bereits 1949 geschieden worden. Aus der Ehe waren die Söhne, Dieter und Christian, 1944 und 1946 geboren, hervorgegangen. Im *Selbstbildnis mit Enke*<sup>36</sup>, 1947 entstanden und heute im Besitz des Staatlichen Museums Schwerin, hat Diehn-Bitt sich mit dem Älteren der beiden Jungen wiedergegeben. Es war die einzige Arbeit, mit der sie auf der Zweiten Deutschen Kunstausstellung, 1949 in Dresden, vertreten war.

Der *Arbeiterstudent* scheint das letzte Porträt ihres Sohnes Jürnjacob gewesen zu sein. Auch in den biografischen Aufzeichnungen und Quellen zu Diehn-Bitt verliert sich seine Spur. In den 1950er Jahren wandert er zunächst nach Bali aus, wo er einige Jahre lebt. Mit einem kurzen Zwischenstopp in (West)Deutschland zieht er schließlich mit seiner zweiten Frau endgültig nach Irland und verliert die Bindung zu seiner alten Heimat.<sup>37</sup>

Warum jedoch dieses scheinbar letzte Porträt ihres Sohnes nie wirklich ausgestellt wurde, lässt sich nicht vollumfänglich klären. Sicher ist nur, dass es bisher nirgendwo gezeigt wurde. Bei seiner Wiederentdeckung war das Gemälde in keinem guten Zustand. Als Bildträger diente eine an den Rändern stark abgesplitterte Sperrholzplatte. Auch war das Gemälde komplett rahmenlos, ebenfalls ein Zeichen dafür, dass es nie Eingang in eine Ausstellung gefunden hatte. Erst durch die dringend erforderliche, jetzt erst realisierte Restaurierung erhielt es einen Rahmen.

Wann das Gemälde in den Besitz der Universität kam, lässt sich ebenso wenig ermitteln.<sup>38</sup> Mit ziemlicher Sicherheit war es nicht bei den Arbeiten dabei, die 1980 in den Bestand der Artothek aufgenommen wurden, wie die bereits in Kapitel 2 schon erwähnten Zeichnungen *Mädchen beim Baden* und *Frau im Blauem Mantel unter Herbstbäumen*. Ein solch eindrucksvolles Porträt hätte in der Presse Berücksichtigung gefunden. Auch Peter Palme, der bis 1992 an der Universität tätig war, scheint das Gemälde nicht bekannt gewesen zu sein, sonst hätte er es in seinem Katalog zur Ausstellung in der Rostocker Kunsthalle aufgelistet, wenn nicht sogar ausgestellt. Wie bereits schon angemerkt, fand das Gemälde erstmals eine Erwähnung im Bestandskatalog der Artothek, um danach in der Versenkung selbiger zu landen. Es war sozusagen ein vergessenes Gemälde in einer vergessenen Sammlung. Im Rahmen der Ausstellung *Vergessene Kunst – Künstlerinnen der Verschollenen Generation aus der Sammlung der Universität Rostock* wurde es erstmals der Öffentlichkeit präsentiert.

(September 2021)

# Endnoten

- <sup>1</sup> Der Sozialistische Realismus war eine durch die marxistisch-leninistische Ideologie neu begründete Stilrichtung Anfang des 20. Jahrhunderts, die sich nach der Gründung der DDR dort zur wegweisenden Kunstrichtung formte. Sie war gekennzeichnet durch Wirklichkeitsnähe, basierend aus einem Mix aus Romantik und Impressionismus, konsequentes Ablehnen abstrakter Malweise und galt geradezu als Gegenströmung zur westeuropäischen Nachkriegskunst, was in den 1950er Jahren zur sogenannten Formalismusdebatte führte.
- <sup>2</sup> Rainer Zimmermanns *Expressiver Realismus. Malerei der Verschollenen Generation*, erschienen 1994 im Hirmer-Verlag, gilt noch heute als wegweisende Monografie zu dem Thema.
- <sup>3</sup> S. Kat. Wilhelmshaven 1993.
- <sup>4</sup> S. Dollen 2000.
- <sup>5</sup> URL: <https://www.staedelmuseum.de/de/lotte-laserstein> , abgerufen am 10.3.2021.
- <sup>6</sup> Emil Orlik (1870-1932), ein böhmischer Maler und Grafiker, wurde vor allem bekannt durch seine Porträts berühmter Zeitgenossen, so u.a. von Henrik Ibsen, Rainer Maria Rilke oder des Komponisten Gustav Mahler. Aber auch Künstlerkollegen wie Franz Marc, Lovis Corinth oder Käthe Kollwitz wurden von ihm porträtiert. Als Diehn-Bitt ihm ihre Arbeiten schickte, bekleidete Orlik inzwischen eine Professur an der Staatlichen Lehranstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums, wo u.a. Hannah Höch, George Grosz und Karl Hubbuch zu seinen Schülern zählten. Möglich, dass sich Diehn-Bitt Hoffnung gemacht hatte, dort ebenfalls ein Studium aufnehmen zu können.
- <sup>7</sup> S. Kat. Rostock 2002, S. 51.
- <sup>8</sup> Ebenda, S. 39.
- <sup>9</sup> S. Kat. Berlin 1981, S. 11.
- <sup>10</sup> Am 15.11.1933 wurde in Berlin die Reichskulturkammer per Gesetz gegründet. Ihr Vorsitzender war Joseph Goebbels. Sie war eine Einrichtung, um eine Art Kunstdiktatur durchzusetzen, der alle „Schöpfer von Kulturgut“ (neben bildenden Künstlern, also auch Architekten, Steinmetze, Buchbinder, selbst Korbflechter und Klöpplerinnen, ebenso Journalisten, Kunstkritiker, Galeristen etc.) beizutreten hatten. Wer sich einer Mitgliedschaft verwehrt, wurde mit einem Arbeitsverbot belegt, welches einen Wegfall von Kranken- und Sozialversicherung nach sich zog. Für bildende Künstler war damit automatisch ein Ausstellungs- und Malverbot verbunden, das von der Polizei überwacht und durchgesetzt werden konnte, einschließlich des Kaufverbotes jeglicher Malmaterialien. Ab 1936 musste diesem Antrag noch ein Ariernachweis beigefügt werden, mittels dessen man selbst Ehegatten oder auch Stiefkinder von Juden ausschließen wollte. Selbst wenn Diehn-Bitt sich nicht selber der Aufnahme in die Kammer verweigert hätte, allein aufgrund der Abstammung ihres Stiefvaters wäre ihr die Mitgliedschaft verweigert worden.
- <sup>11</sup> S. Palme 2002, S. 95.
- <sup>12</sup> Zum 50. Jahrestag der ASSO (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands) wurde in Berlin eine große Werkschau gezeigt. Bemerkenswert war, dass in dieser Ausstellung nicht nur Künstlerinnen vertreten waren, die vor 1933 in die KPD eintraten, sondern auch Künstlerinnen, die gesellschaftskritisch hervortraten, ohne jemals Mitglied der ASSO gewesen zu sein. So wurde Diehn-Bitt berücksichtigt, da sie als der SPD „zugeneigt“ galt. S. Feist 1996, S. 302.

- <sup>13</sup> Für diese Radierung finden sich in der Literatur unterschiedliche Bezeichnungen. Neben *Zigeunerkind im Versteck* wird die Arbeit auch als *Zigeunerkind im Schrank* betitelt. Im Bestandskatalog der Artothek ist es unter Zigeunerkind im Versteck gelistet, so dass dieser Titel hier beibehalten wird.
- <sup>14</sup> Kat. Barth 1999, S. 28.
- <sup>15</sup> Ronald Paris: Für Elisabeth Sittig. In: Kat. Berlin 1990, S. 21.
- <sup>16</sup> S. Kat. Rostock 2019, S. 62.
- <sup>17</sup> S. Rostocker Anzeiger vom 4.1.1937 und 27.5.1941.
- <sup>18</sup> S. Negendanck. S. 13.
- <sup>19</sup> Lang, S. 160.
- <sup>20</sup> Zimmermann 1994, S. 155.
- <sup>21</sup> URL: <https://artothek.org/>, abgerufen am 10.03.2021.
- <sup>22</sup> UAR, 1.04.2177.
- <sup>23</sup> S. Brief der Dezernentin Keßler , Zentrale Verwaltung, an den Kanzler vom 11.8.1994, UAR, 1.04.2176.
- <sup>24</sup> Arrieta 2000, S. 8.
- <sup>25</sup> Arrieta 2000, S. 12.
- <sup>26</sup> Rostocker Universitätszeitung. 2.1990, S.6.
- <sup>27</sup> UAR, 1.04.2176.
- <sup>28</sup> Arrieta 2000.
- <sup>29</sup> UAR 08.00.1.3.
- <sup>30</sup> Das Gemälde ist hier unter der laufenden Nummer 114 aufgelistet. S. Arrieta 2000, S. 88.
- <sup>31</sup> S. Kat. Rostock 1970, S. 35.
- <sup>32</sup> S. Kat. Rostock 2002, S. 73.
- <sup>33</sup> S. Kat. Ahrenshoop 2016, S. 35.
- <sup>34</sup> S. Brief der SED-Betriebsgruppe der Universität Rostock an den Ministerialrat Dr. Müller vom 10.4.1947 in der Studentenakte von Jürnjakob Diehn.
- <sup>35</sup> S. Dokument Nr. 8, Schreiben W.S. In: Kat. Rostock 2002, S. 154 f.
- <sup>36</sup> S. Kat. Rostock 2002, S. 94.
- <sup>37</sup> Für den Hinweis über den Verbleib von Jürnjakob Diehn danke ich an dieser Stelle Frau Marion Schael, Ahrenshoop und Frau Dr. Edith Müller, Rostock. Ebenso wird in dem Artikel „*Miniaturen von einer tiefen Emotionalität*“, verfasst von Frau Dr. Müller und in der NNN (Norddeutsche Neueste Nachrichten) am 01.02.2005 veröffentlicht, auf den letzten Aufenthaltsort des Sohnes hingewiesen.
- <sup>38</sup> Im Archiv der Universität Rostock befinden sich keinerlei Dokumente zum Erwerb bzw. Zugang der Arbeiten von Diehn-Bitt, Holtz-Sommer oder Elisabeth Sittig. Es gibt lediglich, eine Anfang der 1990er Jahre erarbeitete Inventarliste mit vermutlichen Ankaufspreisen. Über die Inventarnummern, die sich aus einer Jahreszahl und einer laufenden Nummer generieren, kann man Rückschlüsse auf das Erwerbungsjahr schließen. Aber auch in diesen Listen ist der Arbeiterstudent nicht erfasst. Ein Abgleich mit dem aktuellen Bestand auf Vollständigkeit der Listen war zum Zeitpunkt dieser Publikation noch nicht erfolgt.



# Biografisches

## Kate Diehn-Bitt

- 12.2.1900 als Käthe Bitt geboren in Schöneberg bei Berlin; nach der Scheidung von ihrem Vater, Fritz Bitt, heiratet ihre Mutter, Elsa Bitt, 1906 den jüdischen Unternehmer Leo Glaser
- 1914–1916 Zeichenunterricht bei dem ehemaligen Corinth-Schüler Rudolf Sieger in Bad Doberan
- 1916 zieht zu den Großeltern nach Rostock; erhält Privatunterricht in Kunst- und Literaturgeschichte und bis 1918 Zeichenunterricht an der Gewerbeschule
- 1919 Heirat mit dem Rostocker Zahnarzt Peter Paul Diehn
- 1920 Geburt ihres einzigen Kindes, des Sohnes Jürnjakob
- 1923 Kennenlernen der Bildhauerin Hertha von Guttenberg, deren Mann einen Lehrstuhl an der Rostocker Universität innehat; die Künstler- und Frauenfreundschaft wird ein Leben lang halten
- 1925 Arbeiten zur Begutachtung an Emil Orlik; dieser rät zu Naturstudien
- 1928 Bewerbung an der Staatlichen Kunstakademie Dresden; wird jedoch abgewiesen, aber nicht wegen mangelndem Talent, sondern aus Altersgründen
- 1929–1932 Aufnahme eines Studiums an der staatlich zugelassenen Privatakademie für Zeichnen und Malen von Ernst O. Simonson-Castelli in Dresden, hier vor allem Unterricht bei Woldemar Winkler; nebenher Malstudien bei Willy Kriegel, einem Kokoschka-Schüler
- 1931 Einrichtung eines Ateliers in Rostock in der Nähe ihrer Wohnung

- 1932 entsteht als erste große selbständige Arbeit *Selbstbildnis in schwarzer Unterwäsche* ganz im Stile der Neuen Sachlichkeit (heute im Besitz der Kunsthalle Rostock)
- 1933 Teilnahme an der Frühjahrsausstellung der Rostocker Künstler; erhält hier einen eigenen Raum für ihre Arbeiten
- 1935 letzte öffentliche Ausstellung zusammen mit Hertha von Guttenberg in der Galerie Gurlitt, Berlin; neben positiver Anerkennung beginnt die Presse bereits diffamierend zu reagieren; da sie sich dem Beitritt der Reichskulturkammer verweigert, erhält sie keine Ausstellungserlaubnis mehr, was einem Berufsverbot gleichkommt
- 1936 werden ihre Werke offen als „entartet“ verfemt; sie arbeitet heimlich weiter hinter weißgetünchten Fensterscheiben, ständig in Angst vor Kontrolle
- 1938/39 erhält unter Hinweis auf ihren jüdischen Stiefvater kein Mal- und Zeichenmaterial mehr; Leo Glaser wird nach der Reichsprogromnacht für acht Tage inhaftiert und steht anschließend unter Gestapo-Überwachung; Kate beginnt daraufhin Flüchtlingsbilder zu malen; das dafür nötige Material erhält sie von Malerkollegen
- 1945 Mitbegründerin des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und Sektionsvorsitzende für Bildende Kunst im Kulturbund Rostock
- 1946 Mitbegründerin der Sektion Bildende Kunst in der Gewerkschaft „Kunst und Schrifttum“ des FDGB zusammen mit der Bildhauerin Margarethe Scheel und dem Maler Claus Kreuzberg

- 1946 Teilnahme an der 1. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden
- 1947 erste Personalausstellung im Landesmuseum Schwerin
- 1948 Tod der Mutter Elsa; der Stiefvater wandert zu seiner 1941 in die USA ausgewanderten Tochter Lili, Kates Halbschwester, aus
- 1949 Teilnahme an der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden
- 1950 zusammen mit Hertha von Guttenberg Wettbewerbsprojekt für ein Ernst-Thälmann-Denkmal und für ein Mosaikwandbild am Haus der Ministerien in Berlin; beides wird jedoch abgelehnt; diese Ablehnung verbunden mit der harschen Kritik der verantwortlichen Kulturfunktionäre löst bei ihr eine schwere Schaffenskrise aus
- ab 1952 Rückzug vom öffentlichen Leben und Niederlegung aller gesellschaftlichen Funktionen
- 1952/53 beginnt sie Pastelle zu zeichnen
- 1957 beginnt sie mit Farb- und Aquarellstiften zu malen; in dieser Technik entsteht ein umfangreiches Spätwerk
- 1968 auf Initiative des Bildhauers Jo Jastram und des Malers Lothar Mannewitz Personalausstellung in Greifswald; das Gesamtwerk wird noch mal „neu entdeckt“ jedoch nur auf regionalem Raum
- 1970 Tod des Ehemannes Peter Paul Diehn; sie selbst stürzt dadurch in eine schwere Depression mit anschließendem Suizidversuch, der klinisch behandelt wird; im selben Jahr findet ihre umfangreichste Personalausstellung in der Rostocker Kunsthalle statt
- 1970–1978 entsteht ein Alterswerk, welches stark von ihrer Depression und Ausdrucksschwankungen geprägt ist

1978 zum 50. Jahrestag der ASSO (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands) werden Arbeiten von ihr in der retrospektiven Schau *Revolution und Realismus* gezeigt, da Diehn-Bitt während des Krieges als SPD-zugeneigt galt; Mitglied der ASSO war sie jedoch nie; bei den beiden Ausstellungen *Frauenschaffen und Frauengestalten in der bildenden Kunst – 50 Jahre internationaler Frauentrag* 1960 in Berlin und *Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethezeit bis zur Gegenwart* 1975 ebenfalls in Berlin wurde sie jedoch nicht berücksichtigt

23.10.1978 stirbt sie in Rostock

## Hedwig Holtz-Sommer

- 22.8.1901 in Berlin als Tochter eines Oberbaurates geboren
- 1912–1917 Besuch der Höheren Töchterschule in Gera; bedingt durch den Beruf des Vaters muss die Familie mehrfach umziehen
- 1917–1921 Aufenthalt in Kassel, neben der Ausbildung zur Schneiderin besucht sie Kurse an der Kunstgewerbeschule Kassel
- 1922–1924 zunächst Modezeichnerin in Eßlingen/Neckar
- 1925–1927 selbständige Schneiderin in Gera; fühlt sich in diesem Beruf äußerst unzufrieden, da sie ihre künstlerische Neigung nicht ausleben kann
- 1927–1929 Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Weimar; hier u.a. Unterricht bei Walther Klemm
- bis 1933 freischaffende Künstlerin in Weimar
- 1933 Umzug nach Rostock; sie folgt ihrer Familie, die inzwischen in der Hansestadt lebt; während eines Ausflugs auf die Halbinsel Fischland/Darß lernt sie den Maler Erich Theodor Holtz kennen
- 1934 Heirat mit Erich Theodor Holtz; das Paar lebt gemeinsam in Wustrow
- 1937 findet ihr Werk eine kurze Erwähnung im Rostocker Anzeiger; jedoch kann sie sich auf Grund der politischen Entwicklungen als Künstlerin nicht vollumfänglich entfalten und eine eigene künstlerische Sprache entwickeln
- 1941 erhält wider Erwarten ein Stipendium der Deutschen-Albrecht-Dürer-Stiftung; dennoch finden kriegsbedingt kaum noch Ausstellungen statt

- 1945 auf dem Darß erlebt sie die Ankunft der Kriegsflüchtlinge, deren Elend sie in ihren Arbeiten festhält
- 1952 Mitglied des Mecklenburgischen Künstlerkollektivs
- 1956 Tod des Ehemannes Erich Theodor Holtz; Beginn einer besonders schaffensreichen Arbeitsperiode; sie beginnt aus dem Schatten ihres Mannes herauszutreten
- 1957 Einzelausstellung in Schwerin; bis zu ihrem Tod Teilnahme an diversen regionalen Ausstellungen
- 1964 einzige Teilnahme an einer Ausstellung außerhalb der DDR
- 1969 kommt es zu einer Begegnung mit dem Kunsthistoriker Lothar Lang
- 23.8.1970 stirbt sie in Wustrow

## Elisabeth Sittig

- 8.4.1899 als Elisabeth Saalfeld geboren, der Vater ist Kaufmann in Rödelheim bei Frankfurt am Main
- 1905–1920 Mittelschule und Lyzeum
- 1922 Studium und Examen Lehramtskandidatin; um die prekären Verhältnisse ihrer Familie zu verbessern, arbeitet sie zunächst als Lehrerin in Frankfurt/Main; nebenher Besuch der dortigen Kunstschule; Unterricht u.a. bei Johann Vincenz Cissarz, Karl Nebel, Friedrich Christoph Hausmann u.a.
- 1923 Einzelausstellung in Beatenberg in der Schweiz, die sie zusammen mit ihrer Tante mehrfach bereist
- 1923–1925 Meisterschülerin bei Hans Brasch, einem Vertreter des Expressionismus; darüber hinaus Beschäftigung mit den Arbeiten von Otto Dix und der Neuen Sachlichkeit. Dabei entwickelt sie schon recht früh einen eigenen ausdrucksstarken Stil, der sich dem Realismus verbunden fühlt und den sie ihr Leben lang beibehalten wird.
- ab 1925 wieder im Lehrbetrieb in Frankfurt am Main, danach im Taunus und in Harsleben bei Halberstadt
- 1932 Heirat mit Dr.rer.nat Walter Sittig; ihr Mann war zunächst Lehrer in Magdeburg; durch Umstrukturierungen des Schuldienstes kommt es zu einem Berufswechsel seinerseits und er nimmt eine Tätigkeit im Flugdienst Heringsdorf, später in Barth an
- 1934 Geburt der einzigen Tochter Ariane, die als Erwachsene nach Südafrika auswandert
- 1939 Übersiedlung nach Barth
- 1945 Tod des Ehemanns, Walter Sittig, kurz vor Kriegsende

- 1945 Mitglied im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands (zusammen mit Kate Diehn-Bitt) und im Verband bildender Künstler; Kate Diehn-Bitt und Hedwig Holtz-Sommer gehörten zu ihrem Freundeskreis, sowie Ruth Klatte und der Leipziger Maler Max Schwimmer
- beginnt als freischaffende Künstlerin zu arbeiten; wird jedoch vom Schuldienst nie ganz freigestellt, so dass sie nebenher viele Jahre Zeichen- und Sportunterricht an diversen Barther Schulen gibt
- 1975 Personalausstellung in der Kunsthalle Rostock
- 1983 Hans-Grundig-Medaille der DDR; trotz der Ehrung bekommt sie nicht die Möglichkeit, an großen Ausstellungen teilzunehmen bzw. finden keine nennenswerte Einzelausstellungen mehr statt
- 1993 Ehrenbürgerin der Stadt Barth
- 1999 anlässlich des 100. Geburtstages ehrt die Stadt Barth Elisabeth Sittig mit einer Werkschau
- 18.9.2001 stirbt sie in Barth im Alter von 102 Jahren



**Bildteil**



---

Abb. 1

Neue Kunstwerke werden in die Sammlung aufgenommen.



---

Abb. 2

Neue Kunstwerke werden in die Sammlung aufgenommen.



---

Abb. 3

Ausstellung neuerwerbener Grafiken

Oben: Willi Sitte *Chile wird siegen*

Unten: Armin Münch *Bauernkrieg*



---

Abb. 4

Gerhard Vontra: Drei Blätter aus der Folge *Jugendtanz*



---

Abb. 5  
Arbeitsplatz der Mitarbeiter



---

Abb. 6  
Arbeitsplatz der Mitarbeiter



---

Abb. 7

Ein Zimmer im Wohnheim mit Leihgaben aus der Artothek





---

Abb. 8  
Aufenthaltsraum mit einem Gemälde von Lothar Mannewitz



Katalogteil



---

1  
Hedwig Holtz-Sommer  
Wustrower Fischerhaus  
1935  
Aquarell  
41,5 x 59 cm



---

2

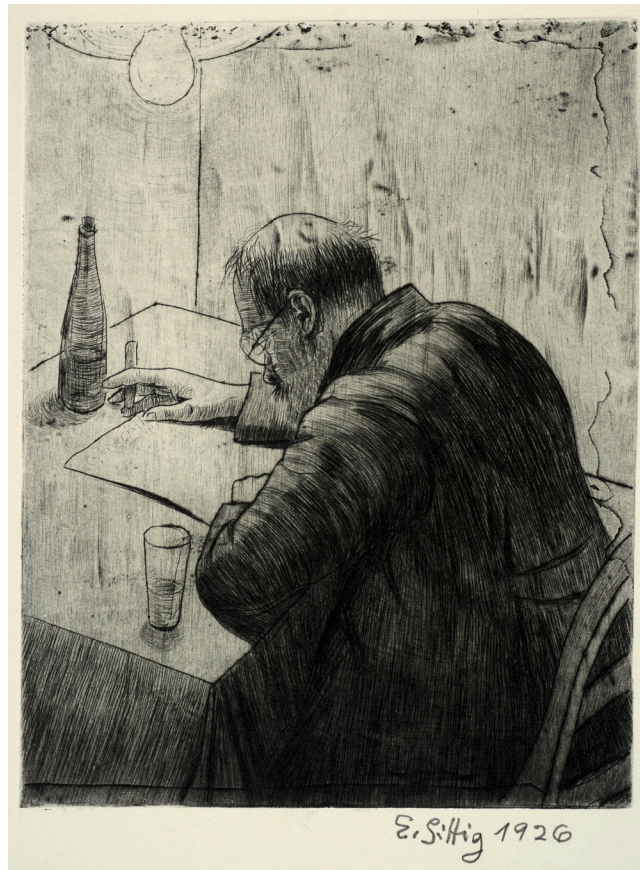
Hedwig Holtz-Sommer

Nächtliche Kneipe

undatiert

Holzchnitt auf Japanpapier

16,5 x 24 cm



---

3

Elisabeth Sittig

Feierabend

1926

Kaltnadelradierung

19,5 x 15 cm



---

4  
Kate Diehn-Bitt  
Komposition  
1930  
Handzeichnung Kreide  
32 x 23 cm



---

5  
Hedwig Holtz-Sommer  
Zwei sitzende Frauen  
undatiert  
Handzeichnung Kohle  
30,5 x 42 cm





---

6

Hedwig Holtz-Sommer  
Gruppe nach oben Schauender  
undatiert

Handzeichnung Kreide  
30,5 x 42,5 cm



---

7  
Hedwig Holtz-Sommer  
Zwei stehende Alte  
undatiert  
Handzeichnung Kreide  
30,5 x 42,5 cm



---

8  
Hedwig Holtz-Sommer  
Paar  
undatiert  
Handzeichnung Rohrfeder  
39,6 x 29 cm



---

9

Hedwig Holtz-Sommer

Kartoffelschälerin

undatiert

Handzeichnung Kreide

29,5 x 21 cm



---

10

Elisabeth Sittig  
Erwachendes Kind  
undatiert  
Kaltnadelradierung  
35,5 x 29,5 cm



---

11  
Elisabeth Sittig  
Zigeunerkind im Versteck/im Schrank  
1927  
Kaltnadelradierung  
16 x 15 cm



---

12

Elisabeth Sittig

Bübchen

undatiert

Kaltnadelradierung

16,5 x 13 cm



---

13

Kate Diehn-Bitt

Frau mit Kind neben Kallablüte

1933

Handzeichnung Kreide

64,5 x 51 cm





---

14

Kate Diehn-Bitt  
Singende Kinder

1950

Handzeichnung Graphit und Aquarell  
25 x 32,5 cm



---

15

Kate Diehn-Bitt

Frauen mit Kindern

1940er Jahre

Handzeichnung Kreide auf geöltem Karton

39 x 56 cm



---

16

Kate Diehn-Bitt

Stehende Mutter mit zwei Kindern

um 1930

Handzeichnung Pinsel über Graphit

63 x 48 cm



---

17  
Kate Diehn-Bitt  
Paar  
1933  
Handzeichnung Kreide  
56,5 x 39,5 cm



---

18

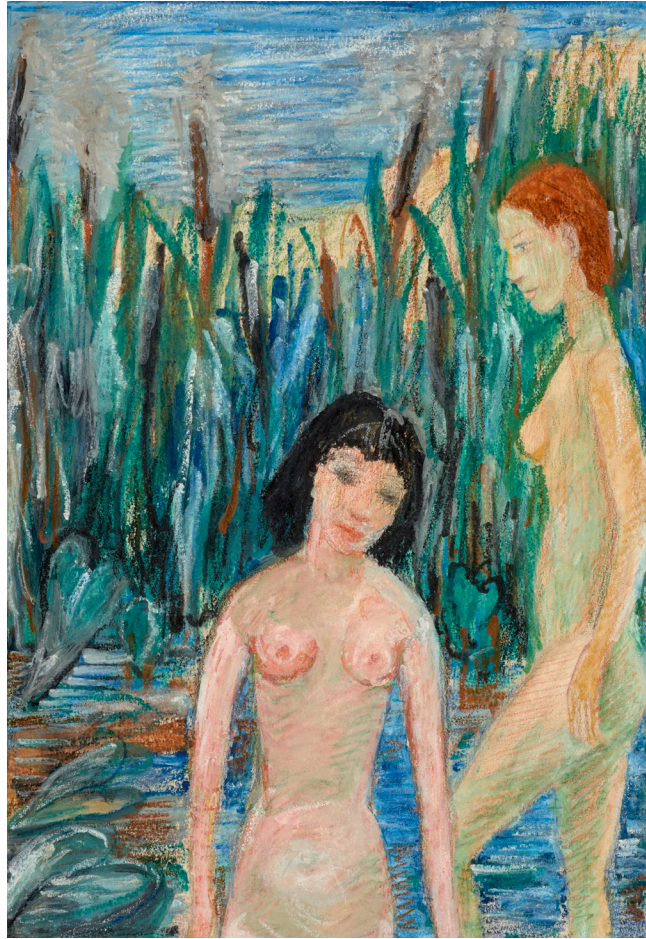
Kate Diehn-Bitt

Frau in blauem Mantel unter Herbstbäumen

1965

Handzeichnung Pastell und Aquarellstift

59 x 42 cm



---

19

Kate Diehn-Bitt

Mädchen beim Baden

1958

Handzeichnung Aquarellstift

26,5 x 19 cm



---

20

Kate Diehn-Bitt

Liegender weiblicher Akt

1930er Jahre

Handzeichnung Kreide

38,5 x 49 cm



---

21

Kate Diehn-Bitt

Mädchen (liegender Akt)

1948

Handzeichnung Kreide und Aquarell

54 x 73 cm





---

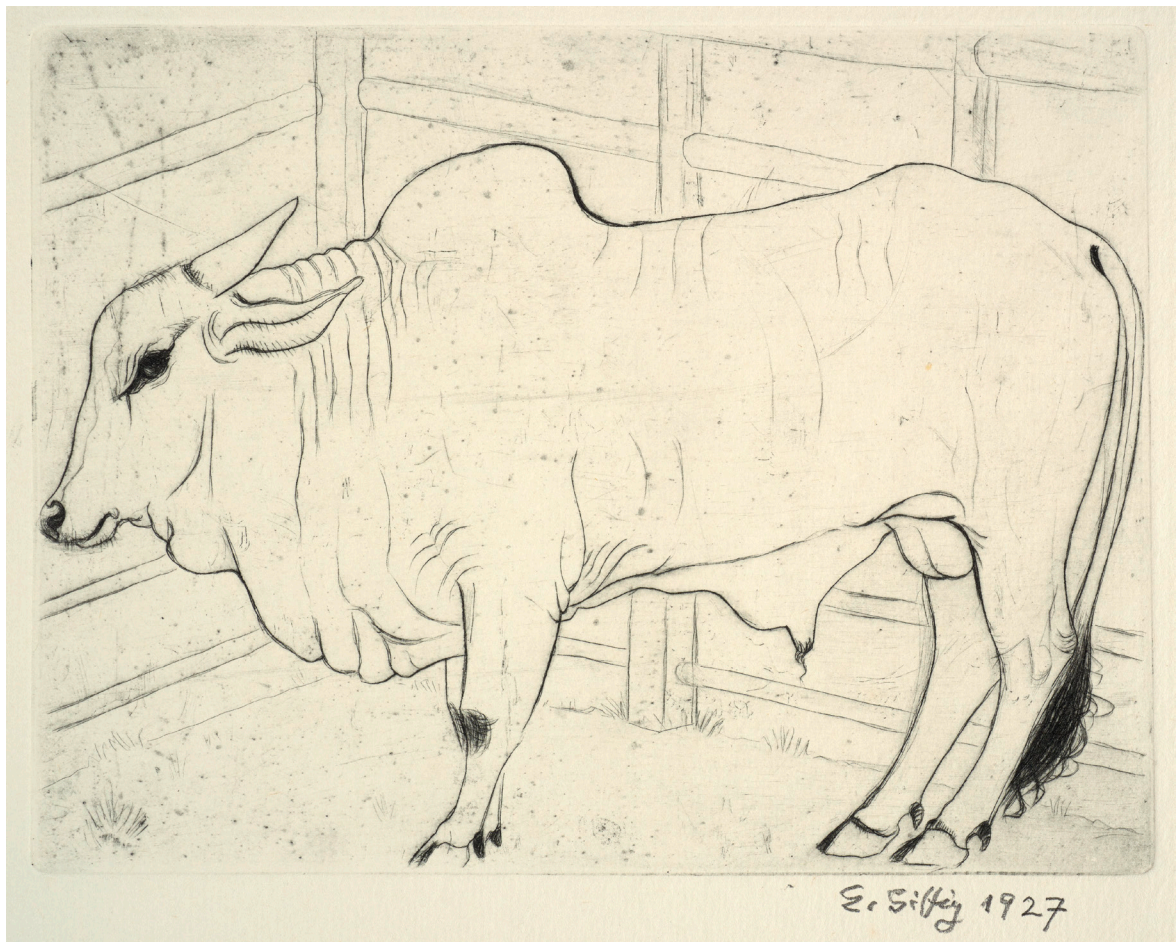
22

Elisabeth Sittig  
Der schlafende Hund

1926

Kaltnadelradierung

12,5 x 12 cm



---

23

Elisabeth Sittig

Zebubulle

1927

Kaltnadelradierung

14,5 x 19 cm



---

24  
Elisabeth Sittig  
Lago Maggiore  
1929  
Radierung  
19,5 x 24,5 cm



---

25  
Elisabeth Sittig  
Sonnenblumenhecke  
1932  
Radierung  
23,5 x 29 cm



---

26

Kate Diehn-Bitt

Felix pennt

1967

Handzeichnung Pastell und Aquarellstift

41,5 x 61 cm



---

27

Kate Diehn-Bitt

Mädchen im Wald

1972

Handzeichnung Kreide und Aquarellstift

42 x 29,5 cm



---

28

Kate Diehn-Bitt

Doppelter Regenbogen

1964

Handzeichnung Pastell über Graphit

41,5 x 59 cm



---

29

Kate Diehn-Bitt

Waldbaum bei Doberan

1967

Handzeichnung Aquarellstift

29,5 x 42 cm





---

30

Kate Diehn-Bitt  
Augen im Baum  
um 1968

Handzeichnung Aquarellstift und Graphit  
59 x 41,5 cm



---

31  
Kate Diehn-Bitt  
Endlich mal ein Sonnenstrahl  
1967  
Handzeichnung Aquarellstift  
41,5 x 61 cm



---

32

Kate Diehn-Bitt

Selbstbildnis

1923

Handzeichnung Kohle

30,5 x 23,5 cm



---

33

Hedwig Holtz-Sommer

Selbstbildnis

um 1949

Handzeichnung Kreide

42,5 x 31 cm



---

34

Kate Diehn-Bitt

Doppelporträt zweier Männer

1930er Jahre

Handzeichnung Kreide

63 x 50 cm



---

35

Kate Diehn-Bitt  
Arbeiterstudent  
1948

Öl auf Sperrholz  
100 x 79 cm

# Literaturverzeichnis

## **Arrieta**

Katrin Arrieta:  
Die Kunstsammlung der ehemaligen Artothek der  
Universität Rostock  
Rostock 2000

## **Dollen**

Ingrid von der Dollen:  
Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der  
„verschollenen Generation“. Geburtsjahrgänge  
1890 – 1910  
München 2000

## **Feist**

Günter Feist:  
Kunstdokumentation SBZ/DDR. 1945 – 1990.  
Aufsätze, Berichte, Materialien  
Köln 1996

## **Kat. Ahrenshoop 2001**

Ruth Negendanck:  
Hedwig Holtz-Sommer. Bilder, Aquarelle,  
Zeichnungen, Grafik  
Berlin 2001

## **Kat. Ahrenshoop 2016**

Katrin Arrieta:  
„Hier Kete!“. Selbst und Exotik im Werk Kate Diehn-  
Bitts. 23. Juli bis 23. Oktober 2016  
Ahrenshoop 2016

## **Kat. Barnstorf 1995**

Hedwig Holtz-Sommer in Wustrow. Gerhard  
Marcks in Nienhagen. Ausstellung vom 30. Juli bis  
30. August 1995 in der Kunstscheune Barnstorf  
Wustrow 1995

## **Kat. Barth 1999**

Stadtverwaltung Barth:  
E. Sittig. Ausstellung zum 100. Geburtstag der  
Malerin und Grafikerin Elisabeth Sittig  
Barth 1999

## **Kat. Berlin 1975**

Klaus Werner:  
Kate Diehn-Bitt, 1975. Galerie Arkade  
Berlin 1975

## **Kat. Berlin 1990**

Verband Bildender Künstler:  
Elisabeth Sittig – Bekenntnisse. Malerei, Grafik,  
Zeichnungen. Dezember 1990 – Januar 1991  
Berlin 1990

## **Kat. Frankfurt 2017**

Ingrid Pfeiffer:  
Glanz und Elend in der Weimarer Republik  
Frankfurt 2017

## **Kat. Rostock 1967**

Hedwig Holtz-Sommer. Malerei und Grafik.  
Kulturhistorisches Museum Rostock Ausstellung  
1967  
Rostock 1967

**Kat. Rostock 1968**

Kulturhistorisches Museum Rostock:  
Kathe Diehn-Bitt  
Rostock 1968

**Kat. Rostock 1970**

Gerburg Förster:  
Kate Diehn-Bitt. Malerei – Grafik  
Rostock 1970

**Kat. Rostock 1986**

Galerie am Boulevard  
Malerei / Grafik / Plastik. Ausstellungen 1986.  
Katalog Nr. 24  
Wismar 1986

**Kat. Rostock 1990**

Dieter Hubert:  
Kate Diehn-Bitt (1900 – 1978). Zeichnungen  
– Aquarelle – Collagen anlässlich des 90.  
Geburstages der Künstlerin am 12. Februar 1990.  
Galerie am Boulevard Rostock, 6.2. – 22.3.1990.  
Katlog-Nr. 33  
Rostock 1989

**Kat. Rostock 2002**

Peter Palme:  
Kate Diehn-Bitt. 1900 – 1978 Leben und Werk  
Berlin 2002

**Kat. Rostock 2009**

Katrin Arrieta:  
Kate Diehn-Bitt. Tagebuch: Kindheit und Jugend  
1904 – 1920  
Rostock 2009

**Kat. Rostock 2019**

Cathrin Frühauf:  
Die Grafische Sammlung der Universität Rostock  
Rostock 2019

**Kat. Schwerin 1948**

Landesmuseum Schwerin:  
Kate Diehn-Bitt. Grafik, Ölgemälde. Juli 1948  
Schwerin 1948

**Kat. Schwerin 1981**

Kate Diehn-Bitt. Gemälde und Zeichnungen aus  
einer Berliner Privatsammlung.  
Juni – Juli 1981. Staatliches Museum Schwerin  
Ludwigslust 1981

**Kat. Wilhelmshaven 1993**

Rainer Zimmermann:  
Expressiver Realismus. Maler der Verschollenen  
Generation  
Worpswede 1993

**Lang**

Lothar Lang:  
Begegnungen im Atelier  
Berlin 1975



Lothar Lang:  
Malerei und Graphik in Ostdeutschland  
Leipzig 2002

**Möller**

Ingrid Möller:  
Kate Diehn-Bitt  
Dresden 1987

**Presler**

Gerd Presler  
Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der  
Neuen Sachlichkeit  
Köln 1992

**Zimmermann**

Rainer Zimmermann:  
Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen  
Generation  
München 1994



Zwei stehende Alte. Handzeichnung M.



Universitäts  
Bibliothek  
Rostock

