

Angela Lammert

Lis Bertram-Ehmsen (1897-1986). Die neue Frau und der letzte Berliner Salon

Die nachstehenden Anmerkungen sind weder Folge analytischer Überlegungen, noch drücken sie Befindlichkeit aus. Für ersteres ist der Blick allein auf die DDR zu kurzfristig – es müßte meines Erachtens dann nach dem Kontext von Ost und West gefragt werden. Was hier mitteilenswert erschien, war die außerinstitutionelle Rolle der Malerin, der man zuschrieb, den letzten Berliner Salon geführt zu haben. Sie verband gewissermaßen das, was jetzt mit dem Blick auf das eine gesichtet werden soll. Gerade in dieser Verbindung konnte sie bindend und anregend zugleich werden.

Von der neuen Frau zur Maler-Frau?

Die Witwe des Malers Otto Nagel erinnert sich an das Berlin der zwanziger Jahre: „Einmal, bei einem Spaziergang, trafen wir den Kunstmaler Heinrich Ehmsen mit seiner Frau Lis Bertram. Und ich habe mir den Kopf zerbrochen, wie eine Frau mit einem Monokel im Auge auf der Straße herumlaufen und dazu noch einen ganz kurzen Rock tragen könne. Vor dieser Frau Bertram stand ich wie vor einem Wunder, denn bei uns gab es solche Menschen nicht. Es war absolut unmöglich, eine solche Frau in der Sowjetunion zu treffen.“¹ Monokel und kurzer Rock zählten zu den Insignien des Bildes der sogenannten „Neuen Frau“ der Weimarer Zeit. Heinrich Ehmsen malte die Künstlerin Lis Bertram, zeitweilig seine Schülerin und spätere Lebensgefährtin, als „Dame mit Monokel“ anlässlich des Wettbewerbes zum Schönsten Deutschen Frauenporträt 1928 – das einzige der im Ausstellungskatalog abgebildeten Bilder, das

auf eine Tätigkeit der porträtierten Frau als Malerin verwies.² Im gleichen Jahr, 1928, ist Lis Bertram-Conradi mit 12 Aquarellen auf der Ausstellung zum zehnjährigen Bestehen der Novembergruppe vertreten: 1930 erfolgt eine Ausstellungsabteilung in der Ruhmeshalle Barmen. Vierzig Jahre später widmet sie sich dem Werk des 1964 verstorbenen Heinrich Ehmsen – eine Ausstellung ihrer Arbeiten fand bis zum Ende der sechziger Jahre in der DDR, in der sie seit 1951 einen ihrer beiden Wohnsitze hatte, nicht statt. Vor kurzem fand ich ihre Bilder als „echte Heinrich Ehmsen“ in einer renommierten Münchner Galerie wieder. Dort – in München – wo sie ihren zweiten Wohnsitz hatte, wußte man nicht einmal, daß sie eine Malerin war. Tatsächlich zeigte sie ihre Bilder in der Regel nur einem kleinen Kreis von Vertrauten.

War das der typische Werdegang des künstlerisch begabten jungen Mädchens aus großbürgerlichem Hause, das sich nach vielversprechenden Anfängen als Schülerin einem Maler als Lebensgefährtin verband und die eigene künstlerische Tätigkeit zurückstellte, um sich für das Werk des Mannes einzusetzen? Der Wandel der „Neuen Frau“ zur aufopfernden Ehefrau ohne eigene Ambitionen – das Klischee des typischen Frauenweges? Das Aufgeben von Eigenständigkeit gegenüber einem in der DDR propagierten Bild von der Gleichberechtigung der Frau?

Die Wirklichkeit war komplizierter – Werdegang und Wirkung alles andere als ein Klischee. Im Folgenden interessiert die Zeit, die mit der Deutschen Demokratischen Republik verbunden war. Daß Lis Bertram gemeinsam mit Heinrich Ehmsen neben ihrem Münchner und Westberliner Wohnsitz 1951 auch den im Osten der Stadt Berlin aufschlug, war eine bewußte und politisch intendierte Entscheidung beider. Der Regisseur Thomas Langhoff sagte in seiner Trauerrede für Lis Bertram-Ehmsen: „... es war eine Entscheidung von größter Bedeutung für euch, in dieses Land zu ziehen, hier zu leben und am kulturellen und gesellschaftlichen Leben aktiv teilzunehmen. Viele neue Freundschaften entstanden ..., ohne daß Du je den Kontakt zu Deinen Verwandten und Freunden im anderen deutschen Land und in aller Welt aufgegeben hättest.“³ Äußerer Anlaß mögen die Auseinandersetzungen um Heinrich Ehmsens Entlassung aus der Hochschule der Künste Westberlin gewesen sein. Er hatte zusammen mit Karl Hofer und Gustav Seitz den u.a. von Louis Aragon und Pablo Picasso mitinitiierten Aufruf zum Kongreß des Weltfriedensrates 1949 unterschrieben.⁴ Das Kulturministerium der inzwischen konstituierten DDR teilt Ehmsen bald darauf seine angestrebte Berufung an die geplante Akademie der Künste mit – 1951 findet dort eine Ausstellung seiner Arbeiten statt. Die dort gezeigten Kriegs- und Ruinenbilder, die nach 1945 entstanden sind, werden allerdings als formalistisch abgelehnt.

Aber es war nicht allein Ehmsens Entscheidung. Lis Bertram schreibt rückblickend: „... Ich bin hier in das künstlerische Schaffen einbezogen – von früh bis abends ist's rege. Durch Heinz' Meisterschüler (der Akademie – Verf.), die oft Rat wissen wollen, durch Wolfgang's (Langhoff – Verf.) Söhne und Inge (Keller – Verf.), die alle am Theater sind und kämpfen für eine gute Kunst ... Das hält mich aufrecht ... Ich bin dankbar und glücklich, daß man mich hier haben will ... Und ich bin hier zu Hause. toi toi toi ...“⁵ Das soziale Empfinden und die Verbundenheit mit einer Utopie war schon in frühen Jahren angelegt, auch oder besser gerade weil sie aus gänzlich anderen Voraussetzungen als bei Heinrich Ehmsen erwuchs.

Diese Entscheidung gab die Möglichkeit des Vermittelns zwischen Ost und West, wie zwischen verschiedenen Generationen. Den doppelten Wohnsitz konnte sie bis zu ihrem Tode aufrecht erhalten. Diese Vorrecht des Pendelns zwischen Ost und West

teilte sie mit einer stattlichen Reihe anderer Altersgefährten, die es aber selten mit dem alltäglichen Leben in beiden Teilen des Landes verbanden. Ihr Vorrecht wurde zum Privileg für andere. Lis Bertram-Ehmsen fungierte in besonderer Weise als Kontaktperson und Mittlerin. Kenntnis und Qualität des Urteils ergab sich auch aus diesen Gegebenheiten und erzeugte spezifische Originalität. Das betrifft Person und Werk zu gleichen Teilen.

Lis Bertram-Ehmsen und die Berliner Malerei

Bedeutsam für die DDR wurde ihre mentale und biographische Bindung an die klassische Moderne. Darum soll im Folgenden etwas ausführlicher darauf eingegangen werden. Lis Bertram-Ehmsen studierte 1915-19 u.a. zusammen mit Jankel Adler bei Wiethüchter an der Kunstgewerbeschule in Wuppertal und heiratete kurz nach Abschluß dieses Studiums den Rechtsanwalt Kurt Bertram, dem sie bis zu seinem Tode 1947 verbunden blieb. 1922-26 setzte sie ihr Studium an der Malschule bei Hans Hoffmann in München Schwabing fort. Bei den Sommerkursen lernt sie Heinrich Ehmsen lehrend kennen. Sie besaß also eine fundierte Ausbildung und hatte sich für den professionellen Weg entschieden – mit der Ehe hat sie ihre künstlerischen Intentionen nicht aufgegeben.⁶ Dennoch ist bezeichnend, daß sie 1926 erstmalig mit Stoffmalereien (Ausstellung in Beuthen/Oberschlesien: Dienstort ihres beamteten Mannes) an die Öffentlichkeit trat und nicht wie später mit Aquarellen oder Ölbildern. Allerdings muß dabei bedacht werden, daß die junge Künstlerin zunächst vermittelt durch Heinrich Ehmsen, stark von den Auffassungen des Blauen Reiters geprägt war. Heinrich Ehmsen verkehrte 1913 im Kreis um den „Blauen Reiter“. Er soll gar die Rolle einer „Drehscheibe“ (Felix Klee) für diesen Kreis gespielt haben.⁷ Bekanntlich maßten diese dem Kunstgewerbe eine andere Stellung als zuvor zu. Nicht mehr genau zu rekonstruieren, aber zu vermuten ist, daß sie den Kreis um Jawlensky und Kandinsky schon früher kannte. So erzählte sie oft davon, daß „die Frauen“ nach den Entwürfen „der Männer“ Teppiche und dergleichen ausführten.⁸ In diesem Kreis fand Lis Bertram einen Umgang mit farbigen Werten, der ihren Intentionen sehr nahe kam. Das verband sie auch mit Heinrich Ehmsen, zeigt aber gleichfalls ihre Eigenständigkeit ihm und diesem Kreis gegenüber, der auch bestimmend für ihre späten Arbeiten in der DDR blieb und für Jüngere anregend war: die Vorliebe für dunkle, schwere Akkorde. Ihre Spezialität sind Farben mit ihren Graunancen: das Rot, Blau und Violett schillert – sparsam mit Weiß und Gelb aufgehellt, überwiegt der Eindruck einer gebrochenen Farbigkeit. Die umschließende Dunkelheit des Hintergrundes der Ölbilder verlassend, leuchten die Aquarelle in der gleichen Farbigkeit mit dem hellen Ton des Blattes kontrastierend. Diese „Ausgehen auf farbige Werte“ wurde schon am Ende der zwanziger Jahre hervorgehoben⁹, fünfzig Jahre später, anlässlich ihrer Ausstellung bei „Wort und Werk“ in Leipzig, empfand man diesen Grundton innerhalb des Kontextes der Malerei der DDR als „farbige Zurückhaltung“.¹⁰ Was Ehmsen herausschreit – wird bei ihr in Stille, aber mit nicht weniger Intensität vorgetragen.

Mit dieser Auffassung erschien die Malerei Lis Bertram-Ehmsens in der DDR als Brückenschlag zur klassischen Moderne – das Bekenntnis zur Autonomie farbiger Werte wurde als bestärkend und anregend empfunden. Was die jüngere Generation

suchte, war eine auf der Klassischen Moderne begründete Kunst, „in der die Poesie der Farben und Formen hohen Anteil“ hat.¹¹ Das fand sie nicht nur in der „Feuerwerkmalerei“ Heinrich Ehmsens, sondern auch in der seiner Lebensgefährtin. Besonders in den Jahren nach 1955/56, als Heinrich Ehmsen mit den „Geierbildern“ oder dem umstrittenen Bild „Störungsrechnung“ 1954/5512 seinen letzten künstlerischen Höhepunkt erreicht hatte, und nach seiner Vietnamreise 1956/57 an Innovationskraft einbüßte, wurde Lis Bertram-Ehmsen wichtig. Das waren die Jahre, als Manfred Böttcher, Harald Metzkes, Ernst Schroeder, Werner Stötzer und Horst Zickelbein zu Meisterschülern Heinrich Ehmsens an der Akademie wurden. Werner Stötzer schreibt: „Sie (Lis Bertram-Ehmsen – Verf.) war alt geworden und die Gefährten ihres Lebens hatte sie überlebt, die Geschichte dieser Menschen aber brachte sie immer wieder in die Gespräche, so wurde sie die Chronistin einer Generation, deren Namen und Werk wir wohl kannten, sie aber konnte die Details zu einem Zusammenhang bringen, so daß wir uns ein Bild machen konnten, ganz in der Art Subjektivismus, die die Geschichte spannend macht.“¹³ Lis Bertram-Ehmsens Vorliebe gegenüber den dunklen schweren Akkorden in den eigenen Bildern machte sie offen für die Arbeiten der Meisterschüler Heinrich Ehmsens, die während seiner Vietnamreise, seiner Abwesenheit, entstanden. Man hat sie die schwarzen Bilder genannt oder als „strengen Stil“ charakterisiert.¹⁴ Die „schwarz-melancholische Dominanz“ (Harald Metzkes) erregte Unbill.¹⁵ Heinrich Ehmsen hat sie nicht verstanden. Aber nicht aus dem gleichen Grund wie es die Kunstkritik tat. Horst Zickelbein, der Heinrich Ehmsens Meisterschüler war und ihn sehr schätzte, berichtet darüber: „Ich bewunderte Picasso in dieser Zeit und malte eine ganze Serie schwarzer Bilder, schwarz-braun-grau, ganz monochrom, sehr realistisch, aber eben düster-depressiv – und da war Ehmsen sehr empört, richtig wütend! Wann immer er nur einen kleinen farbigen Ansatz fand, einen Versuch oder eine kleine Studie, dann lebte er auf und versuchte, einen zu ermuntern... Mit mir ließ er sich – eigentlich vermittelt durch Lis Bertram – erst nach einem Jahr weiter ein, denn in seinen Augen stand ich nicht gut im ersten Jahr. Später wurde ich, das muß ich sagen, eigentlich sein Lieblingsschüler... Weil ich 'Picasso-Atelier-Bilder' gemacht habe – und nicht nur ich, sondern auch Böttcher – kam es auf der Abschlußveranstaltung unserer Meisterschüler-Zeit zu großen Auseinandersetzungen zwischen Otto Nagel und Ehmsen. Da hat er uns sehr verteidigt, und diese Dinge haben mich sehr stark an Ehmsen gebunden ...“¹⁶ Manfred Böttcher schreibt: „Die schwarzen Bilder von 1957, die in unseren Ateliers während Ehmsens Vietnamreise entstanden waren, fanden ihren (Lis Bertram-Ehmsens – Verf.) Beifall, Ehmsen schien etwas schief gelaufen.“¹⁷

Gerade um diese Bilder und diese Meisterschülerorganisation gab es reichen Konfliktstoff. Um so wichtiger war es, daß Lis Bertram-Ehmsen moralischen Beistand gab. Diese Generation der um 1930 Geborenen sollte sich künstlerisch als besonders stark erweisen und hatte wesentlichen Anteil an der Ausbildung der sogenannten Berliner Schule. Diesen Meisterschülern ging es um einen anderen als den geforderten Realismus. Termini wie das „Abseitige“, „Unzeitgemäße“ ihrer „Konservenkunst“ sind exemplarisch für die kunstpolitischen Debatten und Auffassungen der Zeit, mit denen sie sich konfrontiert sahen. Zeitweilig wurde sogar die Meisterschülerausbildung in diesem Zusammenhang ausgesetzt. Höhepunkt der Dispute war die Ausstellung junger Künstler 1961 in der Akademie – die auch Zickelbein meinte – in deren Folge Otto Nagel als Präsident der Akademie der Künste der DDR abgesetzt

wurde und auch Fritz Cremer, der sich engagiert für das „Aufbrechen verkrusteter Strukturen“ eingesetzt hatte, seinen Rücktritt als Leiter der Sektion Bildende Kunst der Akademie bekannt gab.¹⁸

Der Berliner Salon

Lis Bertram-Ehmsen war eng mit diesen jungen Künstlern verbunden. In ihrem Haus fand sich dieser Kreis immer wieder zusammen – auch lange nach Ehmsens Tod. Ganz in der Tradition der „weiblichen Domäne“ führte Lis Bertram-Ehmsen diesen „Salon“. Aber nicht nur die Jungen gingen hier ein und aus, überhaupt Menschen mit unterschiedlichen Tätigkeiten, unterschiedlichen Lebensanschauungen und unterschiedlichen Alters. Lis Bertram-Ehmsen war vor der hier zu Rede stehenden Zeit u.a. bekannt mit ihren Generationengenossen Adolph Behne, Alexander Jawlensky und Wassily Kandinsky, späterhin mit Ernst Busch, Fritz Cremer, Waldemar Grzimek, Bert Heller, Stephan Hermlin, Karl Hofer, dem Naturwissenschaftler Josef Naas, Max Pechstein, Karl Rössing, Werner Scholz, Gustav Seitz, Heinz Trökes, Maurice de Vlaminck und Günther Weißborn. Zu dem Meisterschülerkreis ihres Lebensgefährten Heinrich Ehmsen bestehend aus Manfred Böttcher, Harald Metzkes und Horst Zickelbein gesellten sich u.a. noch Dieter Goltzsche, Joachim John, Mark Lammert, Wolfgang Leber, Werner Stötzer, Hans Vent, aber auch der Kunstkritiker Lothar Lang. Auch die Theaterkreise um ihren späten Lebensgefährten Wolfgang Langhoff (1964-66, 1966 Tod Langhoffs) wie Inge Keller u.a. schlossen sich an. Lis Bertram-Ehmsen organisierte Begegnungen dieses Freundeskreises und bereitete Feste vor, mit „viel Stil und Geschmack und mit oft turbulentem Ende.“¹⁹ Als „letzter Berliner Salon“ prägte er das inoffizielle Kunstleben dieser Jahre in Berlin wesentlich mit. Dabei besaßen das großbürgerliche Ambiente und die Großzügigkeit in Denken, Gefühl und pragmatischen Dingen der Gastgeberin eine nicht zu unterschätzende Anziehungskraft. Werner Stötzer schreibt über seine Meisterschülerzeit, daß man im Osten durch die Verhältnisse zu einer Nähe des Zusammenseins gezwungen war. „Diese Nähe war aus der Not geboren, und dennoch war sie sehr wichtig.“²⁰ Lis Bertram-Ehmsen garantierte die Öffnung dieses Zusammenhaltens.

Sie war es auch, die den jungen Künstlern Informationen, Bücher, Kataloge aus dem dann nicht mehr zugänglichen Westen überbrachte. So löste sich Horst Zickelbein Anfang der sechziger Jahre aus dem langsam ab, was man Berliner Schule genannt hat und begann die cézannesken Farb- und Bildstrukturen in ihre malerischen Peinture mit freigesetzten, den Fleck einbeziehenden Pinselstrichen aufzubrechen. Hierbei war die Entdeckung Jackson Pollocks für die Bestätigung eigener Erfahrungen und Vorstellungen wichtig. Den Katalog der großen Pollockausstellung in Westberlin brachte Lis Bertram-Ehmsen Zickelbein mit. 1966 schrieb Lothar Lang anlässlich seiner Ausstellung Zickelbeins im Kunstkabinett des Instituts für Lehrerweiterbildung Berlin-Pankow: „... Primat der Farbe vor der Linie, Absorption der Linie durch die Farbe, Herbheit der Töne (bis zur stumpfen Farbe) ...“²¹ Zickelbein, der in den siebziger Jahren grell-farbene Faserstiftzeichnungen favorisierte – einige davon befanden sich auch in Lis Bertram-Ehmsens Besitz – war in seiner frühen Zeit nicht nur von Goya, Rouault, Soutine und Heinrich Ehmsen angeregt²², sondern auch von der Kunstauffassung Lis Bertram-Ehmsens.

Lis Bertram-Ehmsen bekam nicht nur Arbeiten ihrer Maler-Freunde geschenkt, nicht selten kaufte sich auch ein „gutes Bild“, um die jungen Künstler auch auf diese Weise zu unterstützen.²³ Hans Vent malte in der Nähe ihres Hauses an seinem großen Standbild (Menschen am Strand (Begegnung): 1976/77), daß noch zu mancher aufgeregten Kritik führen sollte und jetzt im Besitz der Berliner Nationalgalerie ist. Hierüber wurde disputiert und das sah man sich zusammen an. „Wäre die Zeit betulicher, in der Homeyerstraße wäre ein gepflegter Berliner Salon gewesen. So aber – wie konnte es anders sein – gab es heftige Diskutierabende am Tischlein-deck-dich. Man hielt mit nichts hinterm Berg, die berühmte 'kalte Ente', Weißwein und Sekt, löste die Zungen.“²⁴

Lis Bertram-Ehmsen als Malerin

Der Verstand fürs Gefühl zeichnet nicht nur ihre Kunst der Begegnung aus, sondern auch ihre Arbeiten. Lis Bertram arbeitete zeit ihres Lebens nicht zwanghaft, aber sie wurde vom Erlebnis zum Malen gezwungen. Dabei waren Reisen für sie wichtig, die sie gemeinsam mit Heinrich Ehmsen immer wieder unternahm. In ihrer Thematik, besonders der Arbeiten am Ende der zwanziger Jahre, ist ein sozialkritischer Zug zu spüren, der ohne kämpferische Ambitionen dennoch bewußt gewählt scheint, und über ein einfaches Mitfühlen hinausgeht. So erwerben Moskauer Museen noch 1932 von ihr Bilder wie „Tote Frau“ oder „Arbeitsloser“.²⁵ Diese Quelle ihre Arbeit schien für die Jüngeren ebenso wichtig zu sein, wie die Wertschätzung der Farbe – und das



1 Lis Bertram-Ehmsen: Krugträgerin in Capri. Wahrscheinlich 1930. (Aufnahme: Einladungskarte der Ausstellung 1987/88)



3 Lis Bertram-Ehmsen: ohne Titel und ohne Jahr. Aufnahme U. Wirth

2 Lis Bertram-Ehmsen: ohne Titel und ohne Jahr. Aufnahme U. Wirth

verband Lis Bertram-Ehmsen auch mit Heinrich Ehmsen. Weder die Farbe als Mittel zur Dekoration, noch ein bunter und optimistischer Realismus konnten von solchen Auffassungen getragen werden. Das war es, was interessierte.

Die Szenen und Kompositionen ihrer Bilder sind einfach. Selbst bei den frühen espressiven Landschaften oder der verschränkten kubistisch beeinflussten Komposition des Bildes „Kneipe in Polen“, 1927, ist das so. Die Dargestellten, oft zu Gruppen geordnet, fallen durch den betonten Ausdruck der Köpfe und sparsame Gesten auf. Bisweilen verstärken An- und Ausschnitte die Hervorhebung der Gesichter – tiefe Perspektiven setzen Akzente.

Lis Bertram-Ehmsen fängt nach dem Tod Heinrich Ehmsens wieder an, intensiver zu arbeiten. Sicherlich durch die Lebensgemeinschaft mit Wolfgang Langhoff angeregt, zeichnet sie gemeinsam mit anderen Künstlern im Theater. Dabei verzichtet sie weitgehend auf die ihr eigenen Farbe und konzentriert sich auf Bleistift- oder Feder- bzw. Faserstiftzeichnungen, in denen in ungemeiner Frische der Gestus einer Szene festgehalten wird. Lothar Lang hebt hervor, daß sie Bewegung, nicht einen Zustand einfangen.²⁶ Für die Zeit um 1970 ein wichtiger Aspekt Ostberliner Kunst.²⁷ Bei Lis Bertram-Ehmsen wurde im Unterschied dazu und zum Werk Heinrich Ehmsens auf den Anspruch eines „Großen Themas“ verzichtet.

Sie bevorzugt fast ausschließlich kleine Formate – möglicherweise eine Entscheidung, nicht mit Ehmsen in Konkurrenz treten zu wollen. Doch scheint es nicht unbe-

gründet, auch umgekehrt Anregungen festzuhalten. Das trifft auch bzw. gerade für die Zeit vor 1945 zu, in der sie sich stärker auf ihre eigenen Malerei konzentrierte. Hervorragende gestalterisches Mittel bei Heinrich Ehmsen sind parallele Pinselstrukturen: treten sie am Anfang seines Werdeganges eher in van Gogh'scher Manier auf (z.B. Frau Viegner, 1912), so werden sie erst wieder bei den neu-sachlich beeinflussten Bildern um 1930 zum konstituierenden Moment. In der Zeit, als Lis Bertram Heinrich Ehmsen kennenlernte, war Ehmsen zeitweilig vom Konstruktivismus wie etwa auch George Grosz beeinflusst (z.B. Heinrich Ehmsens Bild „Europa. Abteilung 4“ – 1923) – die parallelen Pinselstrukturen seiner Anfangsjahre treten nicht mehr auf. Bei Lis Bertram tauchen etwas später, als Heinrich Ehmsen noch immer weitgehend seine Parallelstrukturen aufgegeben hat, durch parallele Strichbahnen strukturierte Kompositionen auf. Besonders in ihren Aquarellen und Bildern „armer Leute“, die vermutlich aus der „Barmer Zeit“ um 1928 stammen, ist das der Fall. Bei Heinrich Ehmsen findet dann das Motiv des gestreiften Faltenrockes, bei Lis Bertram vorgeprägt, wieder Verwendung und wird für seine neu-sachlich beeinflussten Bilder um 1930 wichtig.

Aufschlußreich ist auch ein Blick auf die spezifische Verwendung der Farbe. In Lis Bertrams „Krugträgerin in Capri“, wahrscheinlich 1930²⁸, verrät ihre Malweise eine eigenwillig flockige Handschrift. Vergleichbares wird Heinrich Ehmsens „Kathedralenbilder“ von der Sowjetunionreise 1932 bescheinigt (s. Armenier, 1932). Es ist also notwendig genau zu hinterfragen, wer wen zu welchem Zeitpunkt angeregt hat. Das ist bisher noch nicht getan worden und ließe sich auch erst nach systematischer Aufarbeitung ihres Nachlasses²⁹ genauer benennen.

Lis Bertram-Ehmsen hat eine wichtige Funktion innerhalb des Kunstgeschehens – abseits von den großen Debatten und Institutionen – inne gehabt, die es wert ist festgehalten zu werden – gerade weil keine eigentliche Werksichtung bisher erfolgt ist und ihre Arbeiten und Teile des Nachlasses weit verstreut sind. Das ihr eigene Wandeln zwischen den Welten, war geprägt durch ihr Wesen. Bezeichnend war, daß sie die Bedeutung der anderen anzuerkennen wußte, unabhängig von äußerem Erfolg, wissend, daß sie selbst echt war. Sie war keine gewöhnliche, aber auch keine außergewöhnliche Malerin, dennoch ein künstlerischer Mensch nicht unbedeutender für das Berliner Kunstgefüge jener Zeit als Charlotte E. Pauly. Als loyale Mittlerin zwischen östlichen und westlichen Erfahrungen war sie in der Lage, verschiedenste Charaktere zusammenzuführen. Die Möglichkeit des Vermittelns nutzte die 89jährige bis zuletzt, selbst als ihr Salon nur noch ein Ort des Empfangens war. So blieb er ein geschützter Ort des Austausches.

Anmerkungen

- 1 Walli Nagel: Das darfst du nicht! Erinnerungen. Halle-Leipzig 1981, S. 82, 83
- 2 Ausführlich dazu in: Verf.: „Was gibt es Schauerlicheres als die Knaben-Baby-Geschichtsschablone?“ – Zurücknahme und Vereinnahmung einer Utopie
- 3 Verf.: Lis Bertram-Ehmsen. Ausstel-

- lungskatalog. Galerie im Alten Museum Berlin 1987, S. 34 mit Texten von Manfred Böttcher, Joachim John, Dieter Goltzsche, Mark Lammert, Lothar Lang, Wolfgang Langhoff, Werner Stötzer, Horst Zickelbein
- 4 Christine Fischer-Defoy: Zwischen Auf-

- bau und Kaltem Krieg. Heinrich Ehmsen an der Hochschule für bildende Künste Berlin 1945-49, in: Heinrich Ehmsen. Maler. Lebens/Werk. Protokoll. Berlin 1986
- 5 Brieffragment ohne nähere Angaben (wahrscheinlich Mitte der sechziger Jahre), Nachlaß der Künstlerin
 - 6 Bertram-Ehmsen 1987 wie Anm. 3
 - 7 Biographie, in: Ehmsen 1989 wie Anm. 4, S. 9
 - 8 Gesprächsaufzeichnungen der Verf. von 1979; s.a. Gespräch mit Zickelbein, In: Ebenda, S. 116
 - 9 »Lis Bertrams Zirkusbilder gehen auf farbigen Werte aus«, in: Barmer Zeitung ohne nähere Angaben zur Ausstellung in der Barmer Ruhmeshalle 1928, Nachlaß der Künstlerin
 - 10 Zeitungskritik ohne nähere Angaben, in: Union, 1970, Nachlaß der Künstlerin
 - 11 Gudrun Schmidt, in: Bittere Früchte. Lithographien von Meisterschülern der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 1955-1965. Ausstellungskatalog. Galerie am Pariser Platz. Berlin 1991, S. 7
 - 12 Heinz Lüdecke, 1955: „Vor dieser bravourös gemalten abstrakten Komposition empfindet man keine Erschütterung, sondern im Höchsthfall ein gewisses artistisches Interesse. Tanzende Farbflecken können nicht Träger politischer Gedanken sein.“
dagegen Ludiwig Justi, 1957: „In vielen seiner Bilder scheint Explosion zu drohen ... Aber stillste und wildeste Visionen Ehmsens sind doch komponiert wie von irgendeinem berühmten alten Meister, ich weiß nicht, ob vielleicht unbewußt, ungewollt, um so besser. Die Farben stehen in festem Rhythmus, die oft schaft bewegten Linien ordnen sich zu klarem Gefüge, man meint: so muß es sein. Das heißt die Visionen gehen durch die 'praestablierte Harmonie' des künstlerischen Geistes. Dadurch können sie, ob erfreulich oder erschreckend, zu Kunstwerken hohen Ranges werden;
- zitiert in: Weggefährten Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten. Ausstellungskatalog. Berlin 1979, S. 103
- 13 Werner Stötzer, in: Bertram-Ehmsen 1987 wie Anm. 3, S. 13
 - 14 Jörg Makarinus: Die Entfaltung der „Berliner Schule“ in der zweiten Hälfte der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre. Ein kunsthistorischer Diskurs über Aspekte der Malerei in der DDR. Berlin 1990. Diss.
 - 15 Harald Metzkes, in: Bittere Früchte 1991 wie Anm. 11, S. 5
 - 16 Christine Fischer-Defoy: Gespräch mit Horst Zickelbein, Meisterschüler bei Heinrich Ehmsen, am 8. Mai 1988, in: Ehmsen 1986 wie Anm. 4, S. 114, 115
 - 17 Manfred Böttcher, in: Bertram-Ehmsen 1987 wie Anm. 3, S. 12
 - 18 Ausführliche Dokumentation und Text der Verf., in: Bittere Früchte 1991 wie Anm. 11
 - 19 Wolfgang Langhoff, in: Bertram-Ehmsen 1987 wie Anm. 3, S. 34
 - 20 Werner Stötzer, in: Werner Stötzer. Skulptur und Zeichnungen. Ausstellungskatalog Berlin/Köln 1991, Gespräch mit Karin Thomas, S. 4
 - 21 zitiert, in: Verf.: Horst Zickelbein. Ausstellungskatalog Galerie Rotunde Berlin 1989, S. 20
 - 22 Lothar Lang: Horst Zickelbein. Ausstellungskatalog Galerie am Turm Berlin 1964, S. 15
 - 23 Joachim John beschreibt z.B. daß Lis Bertram-Ehmsen einen Metzkes erworben hat: „Sie bestand darauf, daß ich mit zu Metzkes fuhr, um ein Bild zu kaufen. 'Das ist noch ein richtiger Maler'“, in: Bertram-Ehmsen 1987 wie Anm. 3, S. 9
 - 24 Ebenda
 - 25 Im Deutschen Künstler-Adreßbuch dieser Zeit charakterisiert sie ihr Sujet mit Landschafts- und Genremalerei.
 - 26 Lothar Lang: Lis Bertram-Ehmsen. Faltblatt zur Ausstellung mit Klaus Magnus im Köpenicker Pädagogenclub Berlin 1970
 - 27 Vgl. etwa die Diskussion um die so-

- nannten „Komplexbilder“ am Ende des Jahrzehnts. Siehe Lothar Lang, in: Malerei und Graphik in der DDR. Leipzig 1980, S. 83
- 28 Siehe gemeinsame Reisen nach Capri im Anschluß an Heinrich Ehmsens Romaufenthalt 1930 in der Deutschen Akademie; vgl. auch die Erwerbung des Moskauer Museums Westeuropäischer Kunst 1932 (2 Krugträgerinnen in Italien, Öl), in: Bertram-Ehmsen wie Anm. 3, S. 6
Im Faltblatt von Lothar Lang zur Ausstellung 1970 wird eine Datierung von 1940 angegeben, die aber, wie hier angenommen, nicht stimmen kann. Lis Bertram-Ehmsen hatte generell kein Ver-

- hältnis zu Datierungen – oftmals datierte sie ihre Arbeiten später, als sie ursprünglich entstanden waren (So z.B. auch in einem Gespräch mit Mark Lammer, wo sie farbige Akte aus der Hoffmannschule Anfang der dreißiger Jahre festgeschrieben haben wollte.). Schreibt Beatrice Vierneisel in ihrem Text zu Heinrich Ehmsen (in: Ehmsen 1986 wie Anm. 4, s. 36), daß generell für seine Gemälde gelte, „daß sie nicht spät genug datiert werden können“, muß man bei Lis Bertram-Ehmsen das Umgekehrte annehmen.
- 29 Der Nachlaß ist unbearbeitet und die Bilder sind „in alle Winde verstreut“