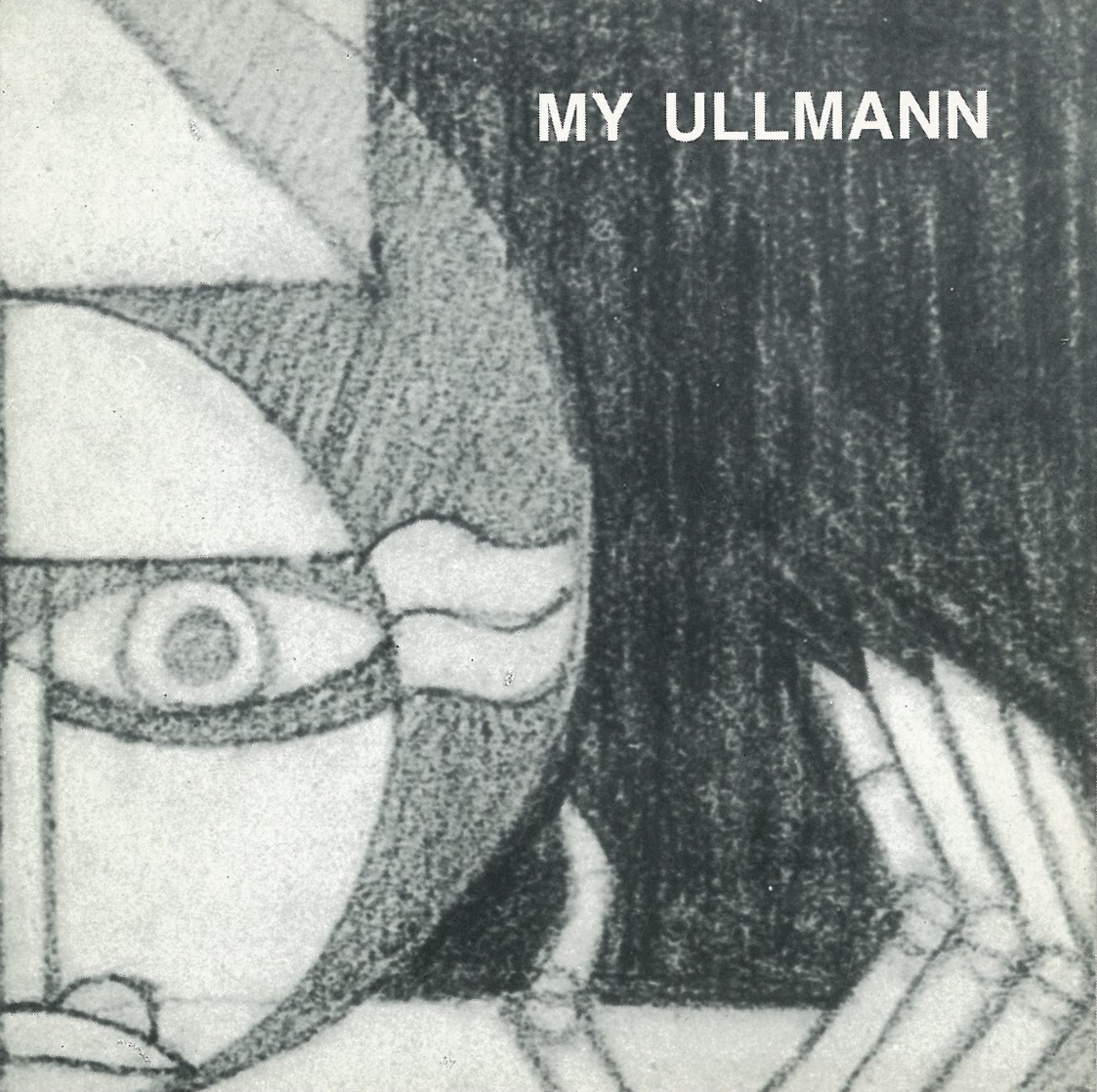


MY ULLMANN



Marianne (My)Ullmann

Marianne Ullmann (geboren am 4. August 1905 in Wien) bildete zusammen mit Erika Giovanna Klien und Elisabeth Karlinsky zweifellos das „. . . an Produktivität und Intensität führende Trio“¹⁾, das in Franz Cizeks Abteilung für ornamentale Formenlehre an der Wiener Kunstgewerbeschule in den früheren 20er Jahren unseres Jahrhunderts wesentlich zur Entstehung des „Kinetismus“ beigetragen hat²⁾.

Jünger als ihre Kameradinnen und Konkurrentinnen, trat Ullmann schon bald zu Beginn ihrer Studien an der Wiener Kunstgewerbeschule 1921 durch ihre starke künstlerische Begabung, großes Selbstbewußtsein³⁾ und eine starke Identifikation mit Cizek's Kinetismus hervor. Möglicherweise als Huldigung und in Anlehnung an den griechischen Ursprung dieser Wortschöpfung, deren Bedeutung L. W. Rochowanski in seiner Monographie über Franz Cizeks Versuch der Kunsterneuerung erläuterte⁴⁾, signierte Ullmann seit etwa 1922 mit „My“, der lateinischen Transkription des griechischen Buchstaben M, der für die Initiale ihres Vornamens steht.

Derart ausgezeichnet gegenüber jenen, die sich beim Signieren mit den traditionellen Blockbuchstaben des lateinischen Alphabets begnügten, wagte sich Ullmann auch an die radikaleren Bildkonstruktionen heran, deren Bausteine aus dem abstrahierenden Zergliedern von Naturbildern gewonnen wurden.

Dieses Verfahren, das wahrscheinlich auf Cizeks Anregung hin an allen möglichen Motiven ausprobiert wurde, hat durch Ullmann, ähnlich wie bei E. G. Klien, während des Schuljahres 1923/24 zur Entstehung einer „wienerschen“ Variante des Konstruktivismus beigetragen⁵⁾.

Etappen dieser Vorgangsweise werden an den hier gezeigten Blättern „Studie Aloe“ und der mit 26. Dezember 1923 datierten Pflanzenstudie anschaulich:

Während in dem ersten Blatt noch eindeutig eine auf geometrisierende Zerlegung ausgerichtete Analyse des Naturmotivs vorliegt⁶⁾, wird im zweiten Blatt ein geometrisches, monströses aber wunderschönes Gebilde aus solchen Elementen konstruiert, die aus der Analyse pflanzlichen Wachstums hervorgegangen sind.

1) Bernhard Leitner, Kinetismus – Eine Wiener Erfindung, in: Die Presse, 7. Jänner 1975.

2) Marietta Mautner Markhof, Franz Cizek und der Wiener Kinetismus, in: Bildende Kunst, Heft 2, Berlin 1982; dies., Franz Cizek und die ‚moderne Kunst‘ – Ornamentale Formenlehre an der Kunstgewerbeschule in Wien, in: Kat. Franz Cizek, Pionier der Kunsterziehung, Historisches Museum der Stadt Wien, 1985.

3) Elisabeth Karlinsky, Gespräch vom 8. Oktober 1985.

4) ‚Kinetismus von KINEIN = bewegen . . .‘, Zit. nach L. W. Rochowanski, Formwille der Zeit, Wien 1922 p. 32; Auszug abgedruckt in: Marietta Mautner Markhof, Erika G. Klien 1900–1957, Museum d. 20. Jahrhunderts, Wien 1987, p. 56.

5) cf. ebenda p. 22 ff.

6). Eine entscheidende Anregung hierfür dürfte, wie bei Klien, von der Ausstellung des ungarischen Aktivisten Bela Uitz in Wien gekommen sein; cf. op. cit. Anm. 4 1987, p. 25 f.

Der Wechsel zwischen einem „analytisch-gliedernden“ und einem „synthetisch-aufbauenden“ Verfahren, wie diese Vorgangsweise von Cizek bezeichnet wurde⁷⁾, bestimmt auch das Verhältnis zwischen den Entwürfen für den „Kopf einer Tänzerin“ und für einen „plastischen Fries“ einerseits und den zugehörigen Werkstudien „1“ und „2“ andererseits⁸⁾. Gegenüber den Pflanzenstudien ist Ullmann hier einen Schritt weiter gegangen: Die beiden Entwürfe sind bereits das synthetische Resultat einer Motivanalyse, die möglicherweise, ähnlich wie bei Klien und Karlinsky um 1922 vom Auftritt der skandalumwitterten Nackttänzerin Anita Berber inspiriert war⁹⁾; die darauf folgenden Werkstudien „1“ und „2“ sind wiederum Zerlegungen bzw. freie Umgestaltungen nicht des Ausgangsmotivs – Tänzerin in Bewegung – sondern der eigenen Kompositionen der Künstlerin.

Dieses äußerst fruchtbare Arbeitsverfahren wurde wahrscheinlich gezielt von Cizek aufgrund seiner genauen Beobachtung der avantgardistischen Kunstentwicklung Europas und aufgrund seiner langjährigen Erfahrung als Kunstpädagoge¹⁰⁾ an seine Studenten weitergegeben und von diesen, den jeweiligen Fähigkeiten entsprechend, mehr oder weniger konsequent weiterentwickelt. Es führte oft zu rätselhaften Resultaten, wie die bereits erwähnte, datierte Pflanzenstudie oder eine geometrische „Studie“ zeigt, die ebenfalls 1923 datiert ist:

Formal steht sie zwar dem Konstruktivismus der internationalen Avantgarde nahe, ihre für Wiener Verhältnisse eher frühe Datierung deutet jedoch darauf hin, daß hier eine im Rahmen von Cizek allgemein ausgegebenen Klassenthemen entstandene „Analyse“ eines geometrischen Objektes vorliegt – möglicherweise die Studie eines Glases samt Lichtreflex und Schatten, kombiniert mit einer einfachen Übung in Form- und Hell-

dunkelkontrastik. Ähnliche Themen und Übungen beschäftigten natürlich die meisten Cizek-Studenten dieser Zeit, wurden jedoch, soweit mir bekannt ist, in diesem Jahr noch kaum so radikal gelöst wie von My Ullmann.

Die starke Erfindungsgabe der Künstlerin wurde zweifellos durch Cizeks Genie und durch die Konkurrenzsituation mit ihren nicht minder begabten Kolleginnen stark gefördert. Aus dieser Sicht ist ihr Übertritt zu Steinhofs Fachklasse für Bildhauerei ab dem Schuljahr 1924/25 und danach die frühzeitige Beendigung ihrer Studien an der Kunstgewerbeschule wahrscheinlich nicht nur ein Verlust für das gute Schaffensklima an der Abteilung Cizek gewesen.

Die wohl noch im letzten Schuljahr bei Cizek entstandenen, hier gezeigten Kostümentwürfe schließen einerseits die Entwicklung des Wiener Kinetismus ab und deuten andererseits auf die große Wirkung der Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik hin, die im Herbst 1924 im Wiener Konzerthaus stattfand und u. a. Figurinen der Bauhausbühne, etwa aus Schlemmers triadischem Ballett, sowie Figurinen der russischen Revolutionsbühne wie etwa von Alexandra Exter zeigte¹¹⁾.

⁷⁾ cf. op. cit. Anm. 2 1985 p. 16.

⁸⁾ Der Fries sollte in Kacheln ‚mit eingebauten Metallteilen‘ ausgeführt werden. Abb. in: L. W. Rochowanski; Ein Führer durch österreichische Kunstgewerbe, Wien-Leipzig-Tropau 1930, p. 95.

⁹⁾ Op. cit. Anm. 4 1987, p. 22 Anm. 56, Abb. p. 21.

¹⁰⁾ Op. cit. Anm. 2 1985, p. 16.

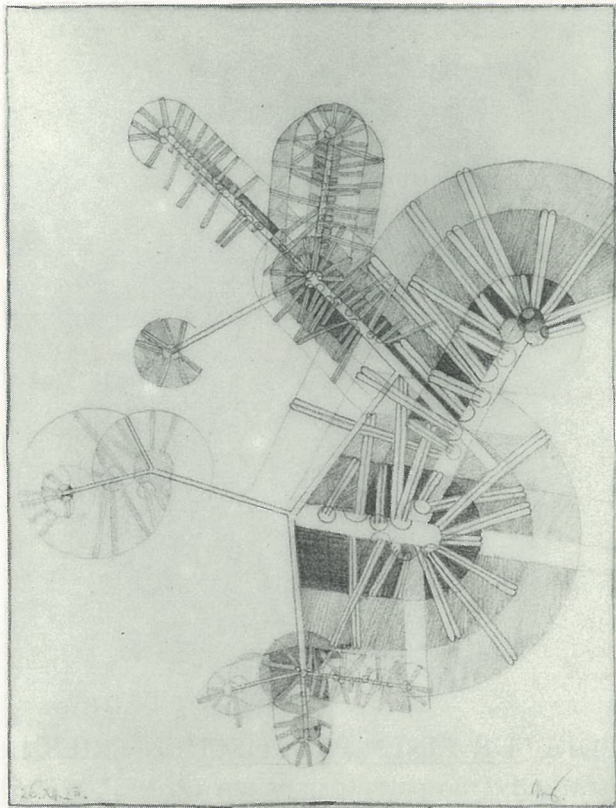
¹¹⁾ Friedrich Kiesler, Hrg. Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Wien 1924, Abb. p. 55 und 68.

Solchen Arbeiten stehen Ullmanns „Figurinen“ nahe.

Nach ihrem Abgang von der Kunstgewerbeschule blieb My Ullmann der Arbeit für die Bühne treu. Nicht nur wurde sie in Josef Rutters Künstler-Adressbuch von 1934, als sie bereits in Berlin lebte, als Bühnenbildnerin angeführt; vielmehr handelt es sich bei den meisten ihrer interessantesten Arbeiten der Zwischenkriegszeit, die bis jetzt bekannt sind, um Kostüm- und Bühnenentwürfe. Als Beispiel dafür können hier die nach ihrer Übersiedlung in die Schweiz (1926) entstandenen Entwürfe für die „Festlichen Spiele Luzern“ 1931 angeführt werden; aus ihrer Berliner Zeit sind Kostümentwürfe für die Ausstattung des Faschingsballes für die Berliner Kunstgewerbeschule 1933, die „Bunte Laterne“ erhalten – eine Arbeit, mit der einerseits der Witz und die Buntheit der Wiener Künstler- und Studentenfeste eine Fortsetzung fanden, in der andererseits der spröde Avantgardismus aus der Studienzeit bei Cizek allmählich vom mondänen „Schliff“ der deutschen Metropole abgelöst wurde.

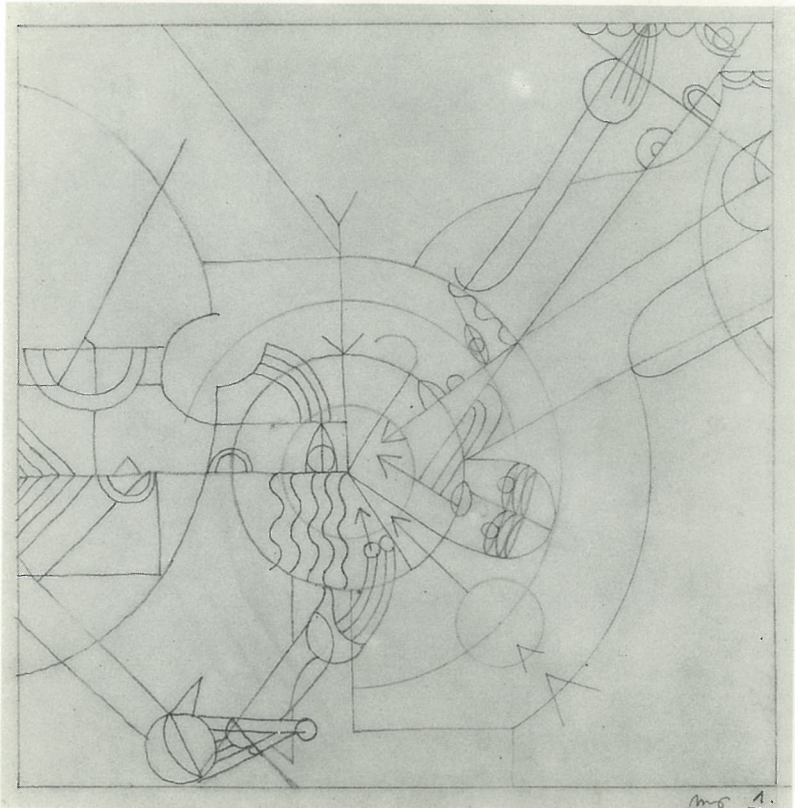
Marietta Mautner Markhof

PFLANZENSTUDIE, DATIERT 26. 12. 1923.
Bleistift auf Transparentpapier, 34 x 25,5 cm.



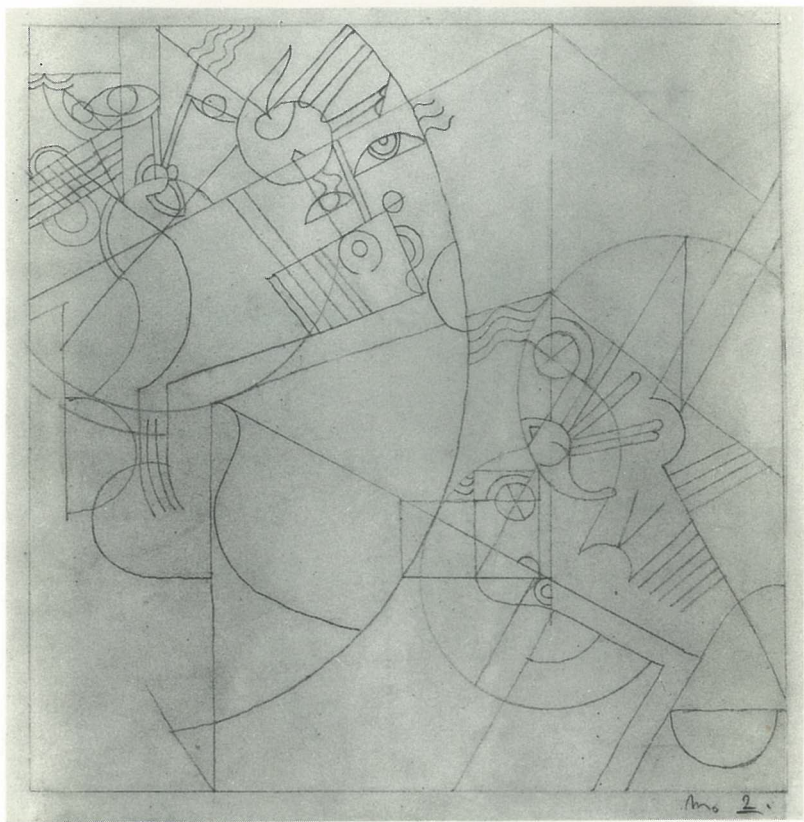
STUDIE FÜR EINEN PLASTISCHEN FRIES 1.

Bleistift auf Transparentpapier um 1924, 22 x 21,5 cm.



STUDIE FÜR EINEN PLASTISCHEN FRIES 2.

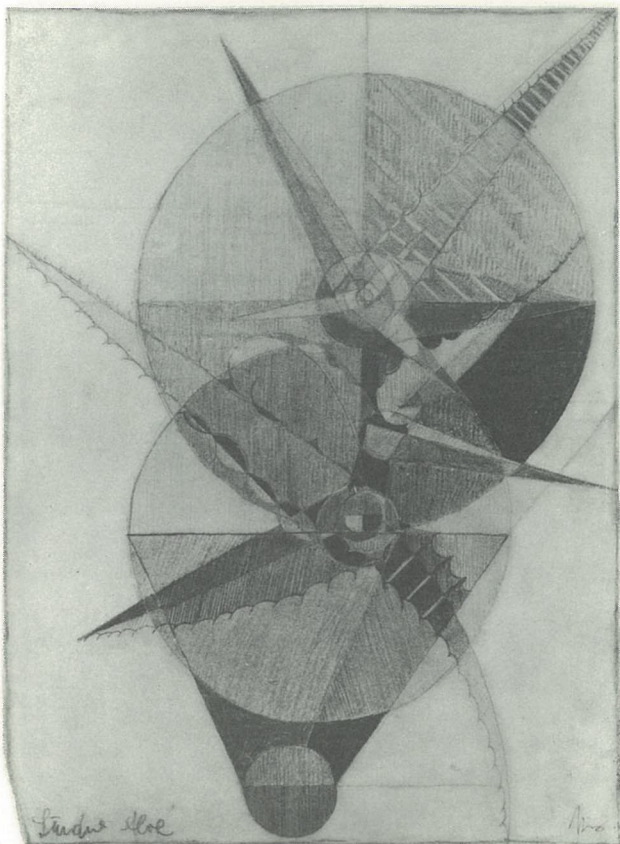
Bleistift auf Transparentpapier um 1924, 22 x 21,5 cm.



Portrait and bust of the artist's mother, 1925, 24 x 20 cm

„STUDIE ALOE“.

Bleistift und Buntstift auf Transparentpapier um 1923, 34 x 25 cm.



Lucas Hol

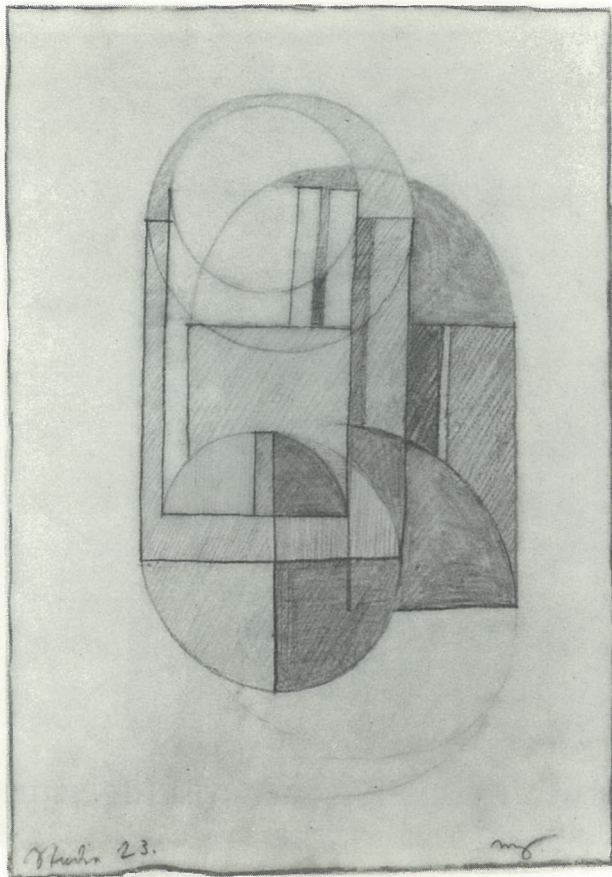
Am

ms 91 x 2

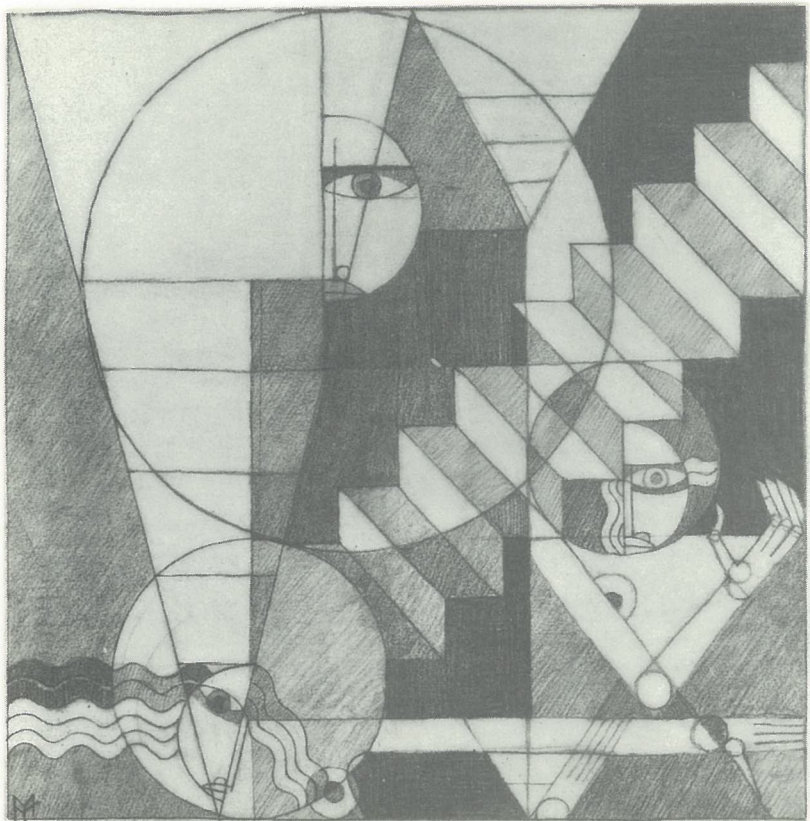
GEOM
Blind

GEOMETRISCH KONSTRUIERTE STUDIE.

Bleistift und Buntstift auf Transparentpapier um 1923, 27,5 x 19 cm.

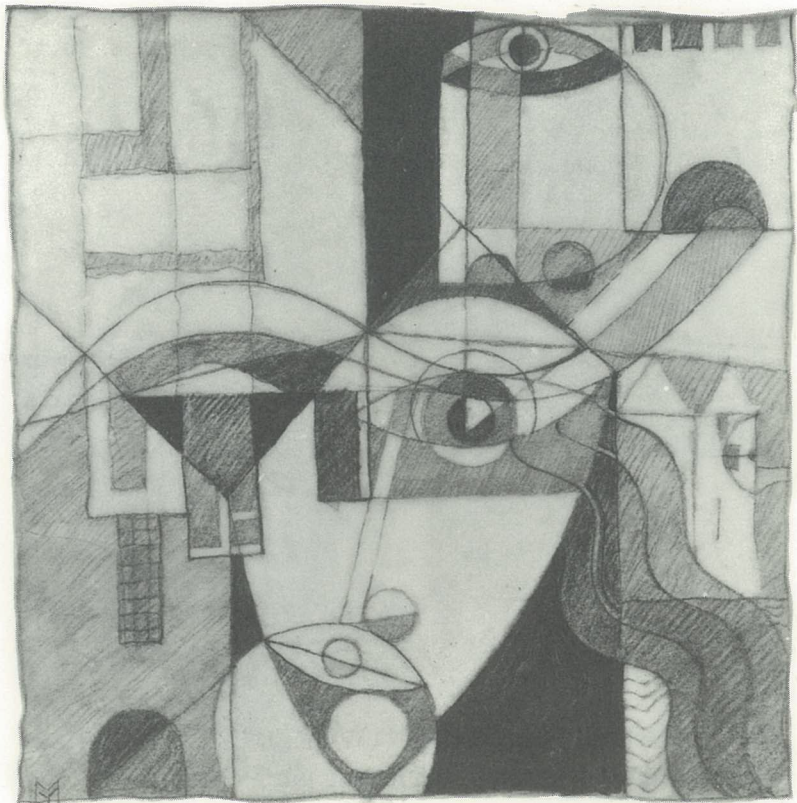


ENTWURF FÜR EINEN PLASTISCHEN FRIES.
Bleistift auf Transparentpapier um 1923/24, 25 x 25 cm.



STUDIE ZU „KOPF EINER TÄNZERIN“.

Bleistift auf Transparentpapier um 1923/24, 29 x 25 cm.



ZWEI BÜHNENKOSTÜMENTWÜRFE.

Bleistift und Deckfarben auf Papier um 1924, je 27 x 21 cm.

