

ARTA PLASTICĂ A MINORITĂȚII GERMANE ÎNTRE
1945-1989
REFLECTATĂ ÎN PUBLICAȚIILE DE LIMBĂ
GERMANĂ DIN ROMÂNIA

Gudrun-Liane Ittu

Dacă în cazul literaturii germane din România ne confruntăm cu un fenomen specific, diferit de literatura română, după 1944 arta plastică a minoritarilor germani trebuie privită ca un fenomen integrat fenomenului plastic românesc.

Până la cel de-al doilea război mondial, artiștii de naționalitate germană se considerau un grup artistic aparte, format îndeobște în spațiul de expresie germană și aderând la stilurile artistice practicate acolo. Trebuie menționat faptul că, înainte de război, fenomenul plastic era bine reprezentat în Transilvania și aproape inexistent în celelalte arii de locuire germană.

În noile condiții istorice, o parte dintre artiștii germani, activi și înainte de război, au practicat un stil academic, agrementat cu elemente moderniste, iar din punct de vedere tematic, au reprezentat imagini idilice și idealizante din viața comunității germane precum și din natura ținuturilor natale. Printre artiștii stilului autohtonist, *Heimatkunst* îi amintim pe Trude Schullerus, Hans Hermann, Hermann Morres, Karl Brandsch, Helfried Wei.

O a doua categorie de artiști plastici germani, de orientare avangardistă, a receptat, în anii de formare petrecuți la începutul secolului XX, în centre artistice germane, influențe

expresioniste. Mai mulți dintre artiștii acestei categorii precum Grete Csaki Copony, Ernst Honigberger, Hermann Konnerth ș. a. au părăsit țara înainte de izbucnirea celei de-a doua mari conflagrații. Printre cei rămași în țară și după schimbarea regimului politic îi numărăm pe Hans Eder, Walter Widmann, Margarete Depner, Heinrich Schunn, Karl Hübner, Friedrich Bömches, Franz Ferch, Hans Mattis-Teutsch, parte din ei emigrând ulterior.

Odată cu impunerea canonului *realismului socialist*, toți acești artiști au avut de optat între renunțarea la vechiul stil, respectiv adaptarea acestuia la ceea ce li se solicita acum sau retragerea din viața publică. Răspunsul dat de creatorii plastici a fost diferit. Hans Mattis-Teutsch, după ce înființase în 1945 primul sindicat al artiștilor din Brașov, a trăit decepția (trăită de avangardiștii ruși după impunerea de către Lunacearschi a canonului realismului socialist) ca arta sa, pe care el o considera ca exprimând aspirațiile noii societăți, să fie percepută ca străină de aceasta, fapt pentru care a preferat retragerea în sfera privatității.

Alții, mai puțin scrupuloși, precum Karl Hübner și Franz Ferch s-au reciclat, aflându-se în primele rânduri ale creatorilor realismului socialist. Adepților direcției *Heimatkunst*, care oricum practicau o artă realistă, adaptarea nu le-a fost deosebit de dificilă. Incluzând în registrul lor tematic imagini hiperrealiste ale vieții noi (șantiere, peisaje industriale, muncitori din diverse ramuri industriale, țărani cooperatori) aceștia s-au numărat printre "profitorii" regimului comunist, beneficiind de comenzi de stat, de concedii de documentare, de decorații și de alte onoruri.

Artiștii plastici, datorită caracterului operelor plastice, diferit de cel al operelor literare, au avut posibilitatea de a trăi într-un fel de stare de 'schizofrenie socială', lucrând într-un fel pentru ocaziile oficiale (saloane, comenzi de stat) și altfel pentru evenimente de amploare mai mică (cunoștințe și colecționari particulari). Ca și în domeniul literar, arta plastică a fost afectată

de toate marile evenimente politice prin care a trecut țara – perioadele de îngheț și de dezgheț, de liberalizare și de restrângere a libertății de exprimare.

Începutul anilor '60 a însemnat și pentru creatorii din domeniul artelor plastice existența pluralismului stilistic, care a fost posibil, mai întâi datorită reabilitării curentelor avangardiste din perioada interbelică - expresionism, pictura metafisică, surrealism, constructivism, realism fantastic - iar apoi prin încercările de conectare la tendințele actuale din lumea liberă cum au fost pop-art, op-art, minimalism, lettrism etc. Dacă la începutul secolului precum și în perioada interbelică fenomenul artistic a fost mai pregnant în orașele transilvănene - la început la Sibiu iar apoi la Brașov - la nivelul generației tinere n-au mai existat diferențe regionale semnificative dar poate fi remarcată, în general, o mai mare receptivitate pentru nou în partea de vest a țării.

Chiar dacă nu a existat o revistă de artă în limba germană, toate publicațiile - de la cotidianul *Neuer Weg* și până la revista științifică *Forschungen zur Volks-und Landeskunde* - i-au acordat atenție fenomenului plastic, publicând reproduceri după opere de artă precum și dezbateri teoretice și au informat cititorii despre expoziții importante din țară și străinătate.

Cum situația minorității germane a intrat abia în 1949 pe un făgaș cât de cât normal, din acest an avem și primele informații despre creatorii de artă, informații cuprinse în cotidianul *Neuer Weg*. Cu începere din anii '60, în revista *Neue Literatur* a existat o cronică plastică, iar revista *Volk und Kultur* s-a interesat și de aspectul educației plastice, învățând cititorul cum trebuie să privească o operă de artă. Prin intermediul numeroaselor reproduceri după opere de artă clasice și moderne, ambele reviste au oferit un bogat material vizual.

Perioada "proletcultistă", atât de nocivă pentru actul de creație, caracterizată printr-un dogmatism rigid, în care "nu interesa pe nimeni la nivel superior actul artistic ca valoare intrinsecă, ci impactul propagandistic și penetrarea lui în mase"¹

poate fi reconstituită în special prin intermediul informațiilor din *Neuer Weg*. Numeroase articole din cotidianul de limbă germană vin să confirme ceea ce Petre Oprea afirma despre activiștii culturali ai epocii: “În general, [...] erau lipsiți de cultură, dar în special de pricepere artistică, așa că admirau sincer arta venită din Uniunea Sovietică [...]. Gustul lor artistic era extrem de scăzut, fiind la nivelul în care confundau arta cu subiectul”².

În toamna anului 1949 aflăm despre implicarea lui Mattis-Teutsch și a lui Karl Hübner în colectivul format din patru artiști brașoveni, însărcinați cu realizarea unui monument în onoarea soldaților sovietici căzuți pentru eliberarea țării.³

Cum opera de artă trebuia să corespundă gustului ‘maselor’, se organizau consfătuiri de lucru în cadrul cărora artiștii își prezentau lucrările, iar cei prezenți își exprimau obiecțiile. Astfel era pusă în practică concepția proletcultistă, conform căreia “adevărul obiectiv era negat, fiind înlocuit cu conceptul experienței colective. De aici se deduce că arta proletară nu poate să ia naștere decât ca un rezultat al experienței colective al clasei, exprimată în imagini”⁴. În urma unei astfel de ședințe, Hans Eder a fost nevoit să modifice un portret al lui Pușkin întrucât se considera că lucrarea ar mai purta amprenta concepției sale ‘burgheze’, fapt care ar fi răzbătut din felul ‘mistic’ de realizare a fundalului lucrării⁵.

Un exemplu tipic de obediență față de noul regim îl oferă Karl Hübner, un artist, care înainte de război făcuse parte din grupul ‘expresioniștilor transilvăneni’, receptând și influențe din partea ‘Noii Obiectivități’ (Neue Sachlichkeit). Hübner participase la expozițiile itinerante ‘Gesamtschau’, din anii 1937 și 1943, ultima organizată sub auspiciile Grupului Etnic German, cu o serie de lucrări susceptibile de interpretări ideologice. Cu ocazia sărbătoririi de către întreg ‘lagărul sovietic’ a celei de-a 70-a aniversări a lui I. V. Stalin, Karl Hübner a realizat o sculptură dintr-un bloc de zahăr de 50 de kg, lucrare ce reprezenta cadoul oferit de *Fabrica de zahăr* din Bod. Sculptura, un elogiu adus

muncii fizice și intelectuale, reprezenta două figuri umane, un bărbat și o femeie, purtând ca simboluri secera, ciocanul și o carte⁶. În anul următor, 1950, artistul-cetățean Karl Hübner, apare în calitate de candidat pentru un mandat de deputat în cadrul Sfatului Popular din Brașov, promițând că în arta sa se va ghida după realizările artiștilor sovietici și că își va pune talentul în slujba poporului⁷. Cu ocazia unei vizite la atelierul artistului, aflăm că este preocupat să immortalizeze cele mai importante momente ale luptei de clasă; reporterul a putut vedea în atelier lucrări purtând titluri ca: "Naționalizare", "Campanie de însămânțări agricole", "Înființarea gospodăriei colective"⁸. Pentru excesul de zel de care a dat dovadă, artistul a fost răsplătit cu mai multe comenzi de stat, prilej pentru a reitera hotărârea de a-și dedica puterea creatoare operei de construire a socialismului. Prin cele arătate, nu am dorit să construiesc un "caz Karl Hübner", deoarece nu am reușit să stabilesc dacă artistul a procedat din oportunism sau dacă a fost șantajat, ținând seama de trecutul lui, care pe atunci putea fi lesne etichetat drept nazist. Din păcate, lucrările realizate de artist în acei ani, alături de declarațiile programatice făcute, îl recomandă ca pe un reprezentant tipic al proletcultismului.

Spre deosebire de Karl Hübner, Hans Eder, cel mai reprezentativ artist expresionist sas, a rezolvat în mod onorabil problema "caracterului ideologic" al portretisticii sale postbelice. Pictorul, care din tinerețe fusese adeptul ideilor de stânga, a avut numeroși prieteni celebri de aceeași orientare. Artistul a reluat, pentru expoziția din 1950, o lucrare din 1909, reprezentându-i pe trei dintre aceștia Erich Mühsam, Heinrich Mann și Vogeler Worpswede așezați la o masă din cafeneaua müncheneză Stephanie, frecventată de boema artistică. Noua variantă a tabloului s-a constituit într-un omagiu pentru cei trei, care nu mai erau în viață, ultimul plecat fiind celebrul scriitor Heinrich Mann (1871-1950), decedat tocmai în 1950. Hans Eder a renunțat la caracteristicile tipic expresioniste ale lucrării inițiale, realizând o compoziție mai pronunțat realistă. Certificatul

‘corectitudinii ideologice’ era conferit portretului de necrologul pentru marele romancier rostit de Wilhelm Pieck, prim-secretarul partidului comunist est-german, cuvânt în care fuseseră amintiți și ceilalți doi camarazi ai scriitorului⁹. Cum relațiile României cu statul comunist german erau pe atunci foarte bune, a cita în mod "plastic" cuvinte ale prim-secretarului partidului frate, era un lucru lăudabil.

Trecerea în eternitate a lui Hans Eder, în 1955, i-a oferit prietenului acestuia, Oscar Walter Cisek, prilejul unei priviri retrospective asupra operei din anii de după ‘eliberare’, ani în care artistul ar fi rămas același important portretist care fusese și în perioada interbelică. Rafinatul critic, deși a remarcat la Eder, în anii din urmă, o mai puternică aplecare spre abordări realiste, a considerat creația acestei perioade la fel de valoroasă ca și cea din perioadele anterioare¹⁰. În mod cert, artistul a făcut regimului un minim de concesii, reușind să-și păstreze onestitatea și verticalitatea, care l-au caracterizat dintotdeauna.

În cadrul întâlnirilor artiștilor plastici din Brașov, din vara anului 1950, a fost pusă la cale ‘campania’ de denigrare a lui Hans Mattis-Teutsch căruia i se reproșa ‘răceala’ lucrărilor sale recente precum și ‘trăsăturile străine’ ideologiei regimului¹¹. Somat să se adapteze cerințelor vremii, artistul a preferat să se retragă din viața publică și să aștepte vremuri mai prielnice. Cu ocazia întâlnirilor bisăptămânale ținute de artiștii brașoveni, cât și a expozițiilor periodice organizate de aceștia, s-au remarcat, alături de cei deja menționați și alți artiști germani precum Waldemar Schachl, Heinrich Schunn, Eugen Vegh, Johann Teutsch, fiul lui Hans Mattis-Teutsch (cunoscut mai târziu sub numele de Ioan Mattis), Harald Meschendörfer, Friedrich Bömches. Toți acești artiști și-au însușit, mai mult sau mai puțin, canonul timpului.

La Sibiu, oraș, care în perioada interbelică fusese destul de ostil mișcării de avangardă, regăsim, după război, un grup consistent de *Heimatkünstler*-i cărora noul sistem nu le putea imputa erori ideologice grave, ci numai modul de abordare prea

idilic al realității. Incluzând în repertoriul lor iconografic portrete de muncitori, peisaje industriale, activități pionierești etc., acești artiști, printre care îi numărăm pe Trude Schullerus, Hans Hermann, Albert Adam, Ferdinand Mazanek au beneficiat de recunoașterea autorităților și de sprijin material în activitatea lor.

Heinrich Schunn, un artist brașovean care a practicat în perioada interbelică o pictură aflată între impresionism și expresionism, s-a prezentat publicului bucureștean la sfârșitul anului 1955, cu un ciclu de acuarele, în principal peisaje, la care criticul Hans Bergel a observat renunțarea la ‘hiperstilizarea’ de altădată precum și adoptarea unui stil sincer și realist alături de reminiscențe ale tendințelor impresioniste practicate în trecut¹².

Artistul bănățean Franz Ferch, coleg de generație cu brașoveanul Karl Hübner, a avut o biografie artistică asemănătoare cu acesta. În perioada interbelică, Ferch devenise cel mai reprezentativ expresionist din vestul țării, aflându-se printre cei care au participat la expozițiile ‘Gesamtschau’. În acei ani Ferch a pictat țărani viguroși, ținând coarcele plugului sau tăind o jimblă imensă, subiecte care se pretau a fi ‘citite’ prin grila ideologiei ‘Blut und Boden’ (sânge și pământ). Asemenea lui Hübner, artistul a suferit după război o metamorfoză, repudiindu-și în repetate rânduri, trecutul. După cum relatează într-un articol din *Neuer Weg*, partidul l-ar fi ajutat să-și depășească formalismul, arătându-i calea realismului socialist. Personajele pe care le-a reprezentat în orânduirea trecută, constata Ferch acum, “trăiseră numai pentru ele însele, exprimând o lume în care singurătatea și izolarea de ceilalți caracterizează existența umană”.¹³ Ţelul declarat al artistului fiind acela de a reprezenta “disponibilitatea oamenilor muncii de naționalitate germană de a contribui la edificarea socialismului precum și sublinierea modificărilor produse la nivelul conștiinței acestora, care au condus la dezvoltarea spiritului colectivist și renunțarea la egoism și separare națională”¹⁴.

Numeroși artiști germani au căutat să eludeze comandamentele artei oficiale, căutându-și refugiu în natură. Astfel ei au livrat un număr însemnat de peisaje, o manevră, care, desigur, a fost dejuată și criticată. Li se reproșa renunțarea la îndeplinirea misiunii artistului, aceea de a fi un ‘inginer de suflete’.

În ciuda faptului că numeroși creatori de origine germană au încercat să răspundă comandamentelor timpului (la expoziția anuală de artă plastică din 1953 pictorița Trude Schullerus a fost prezentă cu un tablou reprezentând o tânără sportivă, iar Franz Ferch cu o tractoristă), în urma unei analize aprofundate privind viața culturală, întreprinsă de ziarul *Neuer Weg*, totuși s-au constatat manifestări negative, datorate în special “pregătirii ideologice deficitare” precum și “insuficienței cunoașteri a marxism-leninismului”¹⁵.

Expoziția regională, organizată în noiembrie 1955 în ‘orașul Stalin’ a oferit criticului de artă, Elisabeth Axmann, prilejul de a remarca doi artiști tineri promițători, Marianne Simtion și Helmut Arz și de a critica compozițiile lui Hans Adam și ale lui Karl Hübner, pe care le consideră “șablonarde, formale, lucrate fără o judecată prealabilă suficientă și lipsite de suflet”¹⁶. Această cronică este prima din perioada de referință în care am putut constata o schimbare de discurs, dublată de o critică ‘constructivă’, acestea indicând o ‘relaxare’ a canonului osificat al realismului socialist. Ceea ce mai târziu avea să fie numit ‘**micul dezgheț**’ a fost resimțit în toate domeniile de activitate, inclusiv în creația literară și în artele plastice. Dar, de la acest moment și până la renunțarea definitivă la ‘stilul sovietic’ au mai trecut câțiva ani. Limita dintre perioadele dogmatismului rigid și cele ale dezghețului sunt destul de relative, prima prelungindu-se la unii creatori mult peste limitele stabilite de periodizările recunoscute.

Alături de cotidianul *Neuer Weg*, revista literară *Neue Literatur* oferă de asemenea un tablou interesant al creațiilor și creatorilor de artă plastică aparținând minorității germane. Prin intermediul a numeroase reproduceri și prin cronică

expozițiilor, revista a oferit cititorilor posibilitatea să cunoască fenomenul plastic contemporan. Perioada de dezgheț de la mijlocul anilor '50 a adus în discuție de asemenea problema valorificării moștenirii trecutului, valorificare realizată prin aplicarea grilei marxist-leniniste. Cum în artele plastice un asemenea procedeu nu prea era posibil, pictura realistă de altădată a ajuns la mare preț. Printre artiștii germani a căror operă a fost re-descoperită în deceniul al șaselea s-a aflat Stefan Jäger, care în 1957 a împlinit vârstă de 80 de ani¹⁷. Jäger, cunoscut pentru compozițiile sale realiste, de dimensiuni mari, reprezentând scene ale așezării șvabilor în Banat¹⁸, a fost sărbătorit de *Neue Literatur*, care a reprodus în nr. 5/1957 compoziția "Einwanderung".

Hans Hermann, decanul de vârstă a picturii sibiene, considerat de poetul Wolf Aichelburg *pictorul transilvan* prin excelență, s-a bucurat de asemenea de mare apreciere.¹⁹

Franz Ferch, care devenise unul dintre cei mai fervenți apărători ai realismului socialist, a fost și el prezent în paginile revistei literare. Așa cum procedase deja cu câțiva ani în urmă, și în interviurile din *Neue Literatur* artistul s-a dezis de greșelile din tinerețe. În vremea aceea – aprecia artistul – fusese purtat de curentul *deobiectualizării subiectului*, o tendință negativă, care, pe el totuși nu l-ar fi îndepărtat de viața autentică. Datorită partidului, ex-expresionistul a dobândit o nouă viziune asupra realității, care l-a ajutat să pătrundă în și să redea esența vieții²⁰. La sfârșitul anului 1960, Ferch a fost vizitat de Paul Schuster, unul dintre redactorii revistei, care, cu această ocazie, a văzut câteva lucrări neterminate, care trebuiau să se constituie într-o cronică pictată a Banatului.

În numerele revistei din anul 1961 sunt prezenți graficienii Carola Fritz și Helmut Arz, artiști tineri, în lucrările cărora se constată distanțarea de linia dogmatică. La Peter Jakobi, un artist aflat mai târziu în primele rânduri ale neoavangardei nu a existat o asemenea distanțare, sculpturile sale "Cazangiul" și "Țărancă cu un snop de grâu" (reproduse în numerele 2/1961, respectiv

4/1962) fiind încă tributare concepției anilor '50.

Decesul lui Hans Mattis-Teutsch, survenit în 1960, a dus la omagierea destul de reținută a artistului, care, în mod oficial mai era proscris. În numărul 1/1961 este reprodusă o lucrare din ciclul dedicat minerilor, lucrări datând din deceniul al treilea, atunci când artistul își petrecea verile în colonia de la Baia Mare.

Dacă prima adiere a vântului de libertate a fost resimțită în 1955 în cronica lui Elisabeth Axmann, cu șase ani mai târziu, la începutul anului 1961, aceeași autoare admite existența unor "viguroase stilizări realiste" în expoziția comună a artiștilor sibieni și brașoveni și constată totodată "diversitatea posibilităților de exprimare în cadrul realismului socialist"²¹.

Operele de artă reproduse în anii următori în revista *Neue Literatur* au confirmat observațiile cronicarei din 1961, dar "de la multiplele forme de exprimare" până la rostirea cuvântului *experiment* (eveniment petrecut abia în nr. 1/1964), a mai fost cale lungă. În cadrul expoziției regionale de la sfârșitul anului 1963, organizată la București, cronicarul A. Josephi constata tendința unor artiști de a căuta noi forme de exprimare, acestea revendicându-se din pointilism sau din cubism, mai ales din Braque, Picasso, Léger²². Artistul Hans Stendl, spre exemplu, ilustrator printre altele a "paginii pentru pionieri" din *Neuer Weg*, părea un veritabil emul al lui Fernand Léger.

Nesiguranța în privința căii de urmat pentru artiștii plastici este ilustrată de darea de seamă prezentată la cea de-a doua *Consfătuire pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici* din 1963, un document în care se căuta justificarea paradigmei 'realismului socialist'. Acesta a fost prezentată, nu ca ceva impus din afară, ci ca o etapă necesară în evoluția multimilenară a fenomenului artistic. În darea de seamă s-a făcut de asemenea referire la arta abstractă, prezentată drept manifestare negativă, datorită rupturii sale cu tradiția și a izolării totale de popor. Au fost criticați de asemenea artiștii de orientare neobizantină care, aflați în căutarea specificului național, l-au descoperit la

fresca din vechile biserici ortodoxe, o descoperire ce a condus la o pictură hieratică, rigidă și schematică. La consfătuire a fost criticată orice preluare de forme care au servit sau servesc "altor scopuri ideologice decât ideologiei socialiste" și s-a reiterat apelul către artiști de a crea o artă pătrunsă de "măreția și de umanismul societății socialiste"²³.

Anul 1964 a marcat în cultura română și implicit și în aceea a naționalităților conlocuitoare un moment de cotitură, însemnând debutul în **marele dezgheț**, care, în artă s-a caracterizat prin pluralismul stilurilor, reabilitarea avangardei interbelice, deschiderea spre Occident și nu în ultimul rând, prin posibilitatea artiștilor de a experimenta. Între 1964 și 1968 "experiment" a fost cuvântul de ordine, descătușând energii creatoare nebănuite și permițând artiștilor să dea frâu liber imaginației sau, din contră, să se transforme în imitatori sau pastişori. La *Salonul anual de grafică* din 1965, Elisabeth Axmann a remarcat la numeroși artiști o schimbare radicală a manierei lor de exprimare precum și o mimare a avangardismului. Astfel, reputatul critic considera periculoasă și gratuită orice încercare de desobiectualizare a artei, dacă aceasta nu este dublată de o bună cunoaștere a artei desenului²⁴. Cert este că în ciuda avertismentelor, tinerii nu s-au lăsat intimidați, ci au persistat în fortarea limitelor obiectualului.

Astfel, în 1967, Marianne Simtion-Ambrosi, o artistă remarcată încă din anii '50 pentru calitățile picturale ale lucrărilor ei, a expus la sala Dalles un ciclu de acuarele abstracte²⁵ iar la Timișoara a luat ființă un grup de constructiviști, avându-l în componență și pe germanul Diet Sayler²⁶. Schimbarea "oficială" a atitudinii față de avangarda clasică a făcut posibilă organizarea, la Brașov, a retrospectivei Hans Mattis-Teutsch²⁷, permițând totodată redeschiderea discuției despre avangarda transilvăneană²⁸. Pași importanți pe calea sincronizării cu arta occidentală au fost făcuți mai ales spre sfârșitul anilor '60, când, în capitală, dar și în provincie, au avut loc numeroase manifestări-eveniment. Un astfel de eveniment a fost expoziția graficianului

Johann Untch, care, în 1969, a prezentat la sala Magheru din București un ciclu de 14 lucrări de grafică, aparținând curentului op-art²⁹. Salonul de toamnă din 1968 din Brașov, l-a determinat pe Claus Stephani să remarce că, alături de modelele străine, la artiștii brașoveni “corpul astral al lui Mattis-Teutsch” ar fi vizibil datorită imitatorilor acestuia, imitație originală în venerația pentru marele concitadin³⁰. Surrealismul, practicat de unii dintre avangardiștii români din perioada interbelică, dar neagreat de cei germani, a găsit mai mulți adepți în rândurile generației tinere. Printre cei care au reînviat, în deceniul al șaptelea acest stil al avangardei clasice, s-au numărat doi tineri bănățeni, Friedrich Schreiber și Peter Schweg,³¹.

Claus Stephani l-a intervievat în 1971 pe sculptorul Ingo Glass, aparținând și el neoavangardei. Cu acel prilej, Glass și-a expus o interesantă teorie despre spațiu și curgerea energiei universale, teorie pe care o vedea ilustrată prin intermediul sculpturilor sale³².

În revista *Volk und Kultur*, o revistă, care în decursul anilor și-a schimbat de mai multe ori orientarea – resimțind cu pregnanță toate șocurile provocate de evenimentele politice – artele plastice, sub formă profesionistă, și-au făcut intrarea abia pe la mijlocul deceniului al șaselea; până atunci s-a avut în vedere numai arta artiștilor amatori³³.

Cu începere din 1965-1966 în *Volk und Kultur* au fost comentate, în general, aceleași evenimente plastice care au stârnit curiozitatea redactorilor de la *Neue Literatur*. Astfel, fenomenul plastic al germanilor din România a fost ilustrat prin intermediul medalioanelor-portret ale măestrilor consacrați precum: Helfied Weiss³⁴, Hermann Morres³⁵, Trude Schullerus³⁶, Franz Ferch³⁷, Ferdinand Mazanek³⁸, Karl Hübner³⁹, Hans Mattis-Teutsch⁴⁰, Michael Barner⁴¹, Hans Eder⁴², prin vizite la atelierele artiștilor din generația medie sau tânără precum Hildegard Fackner-Kremper⁴³, Ingo Glass⁴⁴, soții Ritzi și Peter Jakobi⁴⁵, Diet Sayler⁴⁶, Helmut Stürmer⁴⁷, Walter Andreas Kirchner⁴⁸, Friedrich Schreiber⁴⁹, Kurtfritz Handel⁵⁰ și prin

numeroase reproduceri ale lucrărilor acestora. Interviuurile înregistrate cu artiștii plastici conțin date importante despre influențele receptate de aceștia și despre modelele pe care le-au urmat. Succesele obținute de Ritzi și Peter Jakobi, de Hildegard Fackner-Kremper, de Viktor Stürmer și de grupul T35 în Germania au fost înregistrate cu justificată mândrie de deținătorii rubricilor plastice.

Tezele din iulie 1971⁵¹ au marcat o piatră de hotar în dezvoltarea culturii și artei din România, acestea cunoscând o **nouă perioadă de izolare** față de lumea liberă și totodată de intruziune nepermisă a ideologiei în munca de creație. În concordanță cu "tezele", la *Conferința pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici din RSR* din 1973 li s-a solicitat artiștilor să creeze pentru mase și pe înțelesul acestora, operele să reflecte realitatea concretă, iar principiul aflat la baza lucrărilor de artă să fie cel al umanismului socialist⁵².

La începutul anilor '70 a fost reluată problema valorificării critice a moștenirii culturale, problemă căreia i-a fost dedicat un colocviu, desfășurat sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice (și s-a bucurat de participarea a numeroase personalități culturale de prim-rang precum Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Cornea, Al. Oprea, Ion Frunzetti, Amelia Pavel ș. a.) Dezbaterile aprinse au demonstrat cât de spinoasă mai era această problemă și cât de ușor se puteau comite "erori ideologice". Ion Frunzetti, referindu-se la avangarda interbelică, a arătat că aceasta continua să fie tratată în bloc și calificată "decadentă", atrăgând totodată atenția că nu slujește la nimic ca valori precum Marcel Iancu sau Victor Brauner să fie renegate la noi, în timp ce sunt aclamate de lumea întreagă⁵³.

Efectul tezelor din iulie 1971 nu a fost resimțit imediat, ci s-a inserat încetul cu încetul în viața artiștilor și în creația acestora. Deceniile opt și nouă nu au însemnat o întoarcere la dogmatismul anilor '50, dar au fost preferate reprezentările realiste, cu subiecte "înălțătoare" pe gustul maselor largi și imagini idilice cu "citări" de motive populare. Artista sibiană,

Sieglinde Bottesch, cunoscută pentru grafica ei de carte, a practicat un stil în care se regăseau elemente amintind de grafica expresionistă, agrementat cu elemente stilizate din arta populară. Adoptarea unei "raționalități superioare" prin folosirea de elemente geometrice pure a condus la dezvoltarea unui neo-constructivism, orientare oarecum acceptată de cenzura timpului. Această direcție a fost reprezentată în special de Diet Sayler⁵⁴, de Grupul Sigma (avându-l ca membru pe Ștefan Bertalan)⁵⁵ și de Reinhardt Schuster⁵⁶, ultimul, un fost elev al lui Mattis-Teutsch.

În publicațiile analizate, am putut constata pe parcursul deceniului opt o creștere a numărului articolelor, medalioanelor și cronicilor de expoziție privind artiștii generației vârstnice, activi de la începutul secolului; aceștia constituiau "legende vii" ce meritau a fi omagiate cât mai des,⁵⁷ exclusă fiind și posibilitatea erorilor ideologice. Un eveniment deosebit l-a constituit organizarea, în 1976, la *Casa de Cultură Friedrich Schiller* din București, a unei expoziții de excepție, singura de acest fel din întreaga perioadă comunistă, care a reunit lucrări ale celor mai mulți dintre artiștii germani aparținând modernismului și avangardei: Hans Eder, Ernst Honigberger, Ludwig Hesshaimer, Hans Mattis-Teutsch ș. a, mulți dintre ei plecați din țară după primul război mondial⁵⁸.

Casa de cultură bucureșteană a pus spațiile sale la dispoziția artiștilor consacrați și a tinerilor dornici de afirmare, iar multe dintre cronicile plastice (din revistele studiate) comentau evenimentele artistice de la Friedrich Schiller⁵⁹.

Înrăutățirea situației economice din ultimii ani ai dictaturii, dublată de imixtiunea din ce în ce mai accentuată a politicului în procesul creației artistice, căruia i se cerea să dubleze munca de propagandă, a favorizat procesul emigrării germanilor. Artiștii consacrați, în marea lor majoritate, au reușit să emigreze înainte de revoluția din decembrie 1989, procesul continuând și după această dată.

Fără a emite pretenția de a fi epuizat subiectul cu privire

la arta plastică a minorității germane, avem convingerea că am surprins principalele coordonate între care au evoluat artiștii plastici germani în perioada 1949-1989, o evoluție care s-a integrat fenomenului artistic românesc. Minoritatea germană a dat artiști valoroși în toate categoriile de vârstă – de la supraviețuitori ai perioadei interbelice, la tineri, a căror debut a avut loc în deceniile șapte și opt. Odată cu relativa ridicare a Cortinei de Fier pe la mijlocul anilor '60, o serie de artiști germani, reprezentând toate genurile plastice - pictură, grafică, sculptură - s-au aflat în fruntea plutonului de avangardă, devenind mesageri ai artei românești peste hotare.

Note

¹ Petre Oprea, *Jurnalul unui inspector de la Direcția Artelor Plastice 1959-1960*, București, 1998, p.10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Franz Johannes Bulhardt, *Kronstädter Künstler setzen den Sowjethelden ein würdiges Denkmal* în *Neuer Weg*, nr. 154, luni 12 sept. 1949, p. 6 - Grupul statuar trebuia să fie format dintr-o coloană de marmoră de 17 m înălțime și din două figuri din bronz de 2,70 m, reprezentând un muncitor și un soldat sovietic; dezvelirea lui urma să aibă loc în ziua marii revoluții, la 7 noiembrie.

⁴ Mihai Novicov, *Discuții în Valorificarea moștenirii culturale*, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Colocviu, martie 1972, f. 1., p. 88

⁵ *Zur Kunstaussstellung in Kronstadt* în *Neuer Weg*, nr 207, luni, 14 nov. 1949, p. 6.

⁶ *Ein originelles Geburtstagsgeschenk für J. W. Stalin* în *Neuer Weg*, nr. 237 , luni, 19 dec. 1949, p. 4.

⁷ *Ein Künstler - Kandidat für den Volksrat*, în *Neuer Weg*, nr. 519, luni, 27 nov. 1950, p. 6.

⁸ *Besuch bei Karl Hübner*, în *Neuer Weg*, nr. 419, duminică, 30 iulie 1950, p. 6.

⁹ *Vom Schaffen Kronstädter deutscher Künstler*, în *Neuer Weg*, nr. 419, duminică 30 iulie 1950, p. 6.

¹⁰ Oscar Walter Cisek, *Hans Eders realistische Bildnisse*, în *Neuer Weg* nr. 1995, vineri, 16 sept. 1955, p. 4.

¹¹ Hilda Escher, *Sitzung im Kronstädter Kunstmalerzirkel*, în *Neuer Weg*, nr. 416, joi, 27 iulie 1950, p. 6.

- ¹² Hans Bergel, *Liebe zur Heimat und ihren Menschen*, în *Neuer Weg*, nr. 2057, duminică 27 nov. 1955, p. 6.
- ¹³ *Kunstschaffende bauen an der Zukunft mit*, în *Neuer Weg* nr. 1668, duminică 22 aug. 1954, p.6.
- ¹⁴ Franz Ferch, *So lernte ich den Formalismus überwinden* în *Neuer Weg*, nr. 1136, sâmbătă 29 nov. 1952, p. 6.
- ¹⁵ *Für ideologisches Wachstum und künstlerische Meisterschaft*, în *Neuer Weg* nr. 1543, duminică 28 martie 1954, p. 1.
- ¹⁶ Elisabeth Axmann, *Bildende Kunst in Stalinstadt*, în *Neuer Weg* nr. 2049, vineri, 18 nov. 1955, p. 4.
- 17 Stefan Jäger -*Feier in Hatzfeld*, în *Neuer Weg*, nr. 2521, joi 30 mai 1957, S. 1.
- 18 Franz Liebhardt, *Das Abbild der Zeit bei Stefan Jäger*, în *Neue Literatur*, 4/1957, pp. 143-147, *Stefan Jäger, 80 Jahre alt*, în *ibid.*, 5/1957, pp. 24-27.
- 19 Wolf Aichelburg, *Der Maler Siebenbürgens*, în *ibid.*, 8/1957, pp. 16-18.
- 20 Franz Ferch, *Maler in der Gesellschaft von heute*, în *ibid.*, 2/1960, pp. 108-110.
- 21 Elisabeth Axmann, *Nicht auf das Detail kommt es an, Bemerkungen zur Ausstellung der bildenden Künstler in Kronstadt*, în *ibid.*, 1/1961, pp. 152-153.
- 22 A. Josephi, *Sichtbare Rechenschaft*, în *ibid.*, 1/64, p. 136.
- 23 *Rechenschaftsbericht des Komitees des Verbandes Bildender Künstler erstattet auf der Landesberatung des Verbandes Bildender Künstler*, în *Neuer Weg*, nr. 4368, vineri, 17 mai 1963, p. 3.
- 24 Elisabeth Axmann, *Was fesselt, was überzeugt?*, în *Neuer Weg*, nr. 5054, vineri, 30 iulie 1965, p. 3.
- 25 Paul Schuster, *Spaziergang ins Abstrakte*, în *Neue Literatur.*, 9-10/1967, pp. 143-145.
- 26 Elisabeth Axmann, *Enkelkinder Pythagoras, Fünf Temesvarer Künstler in Bukarest erfolgreich*, în *ibid.*, 7/1968, pp. 112-113.
27. Claus Stephani, *Retrospektivausstellung Mattis-Teutsch*, în *ibid.*, 5-6/1968, pp. 147-148.
28. Claus Stephani, *Gab es eine Avantgarde in Siebenbürgen?*, în *ibid.*, 4/1971, pp. 116-117.
29. Paul Schuster, *Op-Art, nichts Neues. Zu Johann Untchs Personalausstellung im Magheru-Saal* în *ibid.*, 9/1969, pp. 113-115.
30. Claus Stephani, *Halluzinationen der Bäume*, în *ibid.*, 2/1970, pp. 110-111.
31. Elisabeth Axmann, *Ungleiche Bürger, Helmut Stürmer und Peter Schweg stellen aus*, în *ibid.*, pp. 117-118.

32. Claus Stephani, *Raumecho, der imaginäre Teil der Plastik*, in *ibid.*, 1/1971, pp. 109-111.
33. Günther Zeides, *Laienkünstler und die bildende Kunst*, in *Volk und Kultur*, 10/1958, pp. 40-41, H. Gerger, *Ein Besuch in der Lugoscher Volks-Kunstschule*, in *ibid.*, 6/1959, pp. 35-36, *Bilder des neuen Lebens, Hinweise für die Organisation einer Ausstellung*, in *ibid.*, 4/1961, pp. 10-13, *Wegbereiter für das Verständnis der Kunst. Die erste Ausstellung bildender Laienkünstler*, in *ibid.*, 1/1959, pp. 34-36, Franz Heinz, *Kunst im Dienste des tätigen Lebens*, in *ibid.*, 7/1961, pp. 35-37.
34. Else Mahler, *Inhaltlich und ausdrucks-mässig bereichert*, in *ibid.*, 6/1959, pp. 34-35.
35. Claus Stephani, *Ein reiches Lebenswerk. Hermann Morres ist 80 geworden*, in *ibid.*, 1/1966, pp. 35-37.
36. Wolf Aichelburg, *Die Malerin Trude Schullerus*, in *ibid.*, 3/1958, pp. 8-11, Juliana Dancu-Fabritius, *Das Echo. Trude Schullerus Retrospektive begeisterte das Publikum*, in *ibid.*, 8/1971, pp. 52-53.
37. Annemarie Podlipny-Hehn, *Der Weg eines rastlosen Künstlers, Franz Ferch*, in *ibid.*, 8/1968, pp. 32-33, *Retrospektivausstellung. Aquarelle von Franz Ferch*, in *ibid.*, 12/1970, p. 26.
38. *Ein Meister des Holzschnittes. Ferdinand Mazanek*, in *ibid.*, 3/1971, pp. 18-19.
39. Alwin Zweier, *Versuch eines Bildnisses zur Kronstädter Gemäldeausstellung Karl Hübners*, 34-35.
40. Claus Stephani, *Der Weg eines Künstlers. Hans Mattis-Teutsch*, in *ibid.*, 4/1968, pp. 34-36.
41. Erhard Andree, *Maler, Musiker und Folklorist* in *ibid.*, 4/1971, p. 51.
42. Else Radler Schmidt, *Fenster zur europäischen Kunst*, in *ibid.*, 3/1972, p. 24.
43. Annemarie Podlipny-Hehn, *Atelierbesuch bei Hildegard Fackner-Kremper*, in *ibid.*, 12/1970, pp. 24-25.
44. Peter Martini, *Die Meilensteine des Ingo Glass*, in *ibid.*, 3/1971, p. 20.
45. *Erfolg für Ritzi und Peter Jakobi, Pressestimmen zur ersten Ausstellung rumänischer Kunst in Westdeutschland*, in *ibid.*, 4/1969, p. 18.
46. Claus Stephani, *Der unpersönliche Weg zum Persönlichen. Bildreduzierung und Konstruktion*, in *ibid.*, 2/1970, p. 17.
47. A. B., *Statt eines Atelierbesuchs bei Viktor Stürmer*, in *ibid.*, 6/1969, pp. 16-17.
48. Gerhard Hügel, *Denken in Dimensionen. Interview mit dem Bildhauer Walter Andreas Kirchner*, in *ibid.*, 9/1969, pp. 36-39.
49. Annemarie Podlipny-Hehn, *Atelierbesuch bei Friedrich Schreiber*, in *ibid.*, 12/1971, p. 21.
50. Albrecht Zweier, *An der Verschönerung der Stadt mitwirken. Atelierbesuch*

bei Kurtfritz Handel, în *ibid.*, 11/1972, pp. 18-19.

51. Monica Lovinescu, *Unde scurte*, București, 1990, p. 515 - "Ele [tezele din iulie 1971]au izbucnit într-adevăr ca o bombă, anunțând - în ciuda denegărilor oficiale - o întoarcere spre stalinism. Ideologia trebuia din nou, să se substituie competenței, agitatorul profesionistului, literatura și arta să redevină arme ale propagandei. Într-un cuvânt, sub nzele fardat de umanism socialist, vechiul realism socialist risca să fie iarăși singurul mod de expresie".

52. Eberhardt Gierlich, *Bildende Kunst für die Allgemeinheit*, în *ibid.*, 6/1973, p. 5-6.

53. Ion Frunzetti, *Valorificarea moștenirii artistice*, în *Valorificarea moștenirii culturale*, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Colocvii, martie 1972, f. 1., pp. 23-49. "Unele confuzii dănuie încă, în legătură cu reprezentanții curentelor zise "avangardiste" dintre cele două războaie. În privința lor nici informația ce posedăm nu este încă suficientă, nici circulația operelor existente normalizată, și nici judecățile critice ajunse la o statornicire matură".

54. Elisabeth Axmann, *Ökonomie der Mittel*, Diet Saylers Ausstellung in Pitești în *Neue Literatur* nr. 12/1972, pp. 110-111.

55. Karin Bertalan, *Verwandlungen ins Leichte*, Aktion der Sigma-Gruppe in Temeswar, în *Neue Literatur*, 2/75, pp. 104-105.

56. Reinhardt Schuster (interviu cu artistul) în *Neue Literatur*, 6/1972, pp. 29-30. Într-o discuție cu redactorul revistei, Claus Stephani, artistul se pronunță împotriva a ceea ce practica de fapt "tehnizarea excesivă a artei, pe motiv că trăim într-un secol al tehnicii" (p. 30).

57. Karin Berthalan, *Julius Podlipny - Retrospektive in Temeswar*, în *Neue Literatur* nr. 7/74, pp. 105-106; Heinrich Lauer, *Zeichen des Tatsächlichen. Werkstattbesuch bei Julius Podlipny*, în *ibid.*, 5/78, pp. 100-102; Horst Zay, *Ein reiches Lebenswerk. Zum 90. Geburtstag Hans Hermanns*, în *ibid.* 1/75, pp. 11-113; Franz Heinz, *Der lange Weg nach Semlak*, în *ibid.*, 4/76, pp. 12-24; Claus Stephani, *Besuch bei Hans Hermann. Nachtrag zum 95. Geburtstag des Künstlers*, în *ibid.*, 2/80, pp. 105-106; Claus Stephani, *Fern von Siebenbürgen. Zu Fritz Kimms 90. Geburtstag*, în *ibid.*, 3/80, pp. 110-111;

58. Claus Stephani, *Reihe großer Namen, Notizen zu einer Ausstellung im Bukarester Schillerhaus*, în *Neue Literatur*, 7/76, pp. 109-110

59. Claus Werner, *Unter einem Hut, Rückblick auf Ausstellungen 1977 im Bukarester "Schiller-Haus"*, în *Neue Literatur*, 12/1977, pp. 110-111; Herbert Grünwald, *Fein, verspielt, poetisch und höchst seltsam. Aquarellartiges von Ilse Hehn im Bukarester Kulturhaus Friedrich Schiller*, în *ibid.*, 1/79, pp. 107-108; Brigitte Nussbächer, *Elitäre Schau. Wieder Kleinplastiken im Schillerhaus*, în *ibid.*, pp. 116-117;

DIE BILDENDE KUNST DER DEUTSCHEN
MINDERHEIT IN DER ZEITSPANNE VON 1945 BIS
1989, REFLEKTIERT IN DEUTSCHSPRACHIGEN
PUBLIKATIONEN
Zusammenfassung

Der Aufsatz bietet einen Überblick über die Entwicklung der bildenden Kunst der deutschen Minderheit unter den Bedingungen des Kommunismus in Rumänien. Während die deutschen Künstler noch während der Zwischenkriegszeit eine relativ eigenständige Gruppe bildeten, die vor allem in deutschen Kunstzentren ihre Ausbildung genossen hatte und sich von der rumänischen Kunst durch Stilrichtung und Programm unterschied, so ist nach 1945 dieser Unterschied kaum noch wahrnehmbar. In den ersten Jahren nach dem Machtwechsel, als der sozialistische Realismus die offizielle Kunstrichtung war, mussten die Künstler sich mehr oder minder diesen Vorschriften beugen. Konzessionen musste praktisch jeder dem Regime machen es hat jedoch auch unter den Deutschen übereifrige gegeben, die vielleicht mehr getan haben als ihnen verlangt wurde.

Das grosse politische Tauwetter der mittsechziger Jahre des 20. Jahrhunderts hat zur Rehabilitierung der Avantgarde der Zwischenkriegszeit geführt und dazu, dass zahlreiche Künstler diese als Ausgangspunkt für ihre Kunst betrachtet haben. Gleichzeitig lernten sie auch die neuesten Entwicklungen der Kunst der freien Welt kennen und versuchten dieser nachzueifern. Die Zeitspanne bis 1972, als es zu einer neuen Vereisung kam, war für die Entwicklung der bildenden Kunst besonders günstig. Zahlreiche deutsche Künstler haben in jenen Jahren bedeutende Werke geschaffen und gehörten zu den innovativsten Vertretern der Neoavantgarde. Leider hat die relative Öffnung des *Eisernen Vorhangs* und das Gefühl der Entheimatung in den letzten Jahren der Ceaușescu-Diktatur dazu geführt, dass die meisten der deutschen Künstler ihre Heimat verlassen und somit ein interessantes Kapitel der rumänischen Kunstgeschichte endgültig abgeschlossen haben.