



Lotte Bingmann=Droese

* 22. 8. 1902

† 10. 1. 1963

Alle Fotos: Hanne Moeser, Gießen

Lotte Bingmann-Droese zum Gedächtnis

Im Jahre 1931 kam die Malerin LOTTE DROESE aus Danzig nach Gießen, wo sie zehn Jahre später den Kunsthistoriker KLAUS BINGMANN heiratete und wo sie blieb bis zu ihrem Tode am 10. Januar 1963. Die Hälfte ihres Lebens hat sie hier verbracht, und wieviel sie auch ihrer ostdeutschen Heimat verdanken mag, hier in Gießen ist sie die BINGMANN-DROESE mit einem bedeutenden künstlerischen Ruf geworden. Gießen wurde in dreißig Jahren ihre Wahlheimat, und sie mußte sich zuweilen wehren gegen die Meinung, sie sei eine ostpreußische Heimatvertriebene, weil sie nach 1945 gelegentlich mit Malern aus Nidden ausstellte. Sie ist 1902 in der westpreußischen Stadt Karthaus geboren, verlor ihren Vater im Ersten Weltkrieg und blieb ihrer Mutter, die ihr nach Gießen folgte, zeitlebens eng verbunden. In Danzig war sie zuerst Bibliothekarin, ehe sie durch die Begegnung mit CHRISTIAN ROHLFS zur Malerei fand; ihre künstlerische Ausbildung erhielt sie bei Prof. FRITZ PFUHLE in Danzig.

Die Übersiedlung nach Gießen war durch die Verlobung mit einem Kunsthistoriker (einem gleichnamigen Vetter des bekannten Malers FRITZ HEIDINGSFELD) begründet, führte aber zur Bekanntschaft mit ihrem späteren Mann, der ebenfalls in Gießen bei Prof. RAUCH Kunstgeschichte studierte. Der Kriegsheirat im Jahre 1941 folgte bald die Trennung: KLAUS BINGMANN mußte als Soldat nach Rußland und wurde seit 1944 vermißt; erst zwanzig Jahre später konnte er für tot erklärt werden. Im gleichen Jahr 1944 erlitt LOTTE BINGMANN in Gießen den Verlust ihrer Wohnung und aller Arbeiten durch Ausbombung in der Ostanlage. (Ihr Haus stand an der Stelle des jetzigen Neubaus von H. W. Rinn, in dem nach dem Kriege der Gießener Journalist und Schriftsteller GUSTAV FABER gewohnt hat.) Nach der Rückkehr aus einem Vogelsberger Dorf bei Schotten — sie bezeichnete den Aufenthalt dort als eine besonders schlimme Zeit — bezog sie im Wohnhaus der Mutter (in der Stephanstraße 44) die winzige Dachwohnung, die sie nicht mehr verließ, soweit sie nicht zu Aufhalten im Krankenhaus gezwungen war. 1951 fand sie zum ersten Mal bei Prof. BOENING in der Psychiatrischen Klinik Aufnahme. Eine beginnende Schüttellähmung der Arme, die sich im Laufe der Jahre qualvoll verstärkte, wurde zunächst noch erfolgreich aufgefangen. Aber die Malerin, die auch früher schon durch Krankheit in jahrelanger Abgeschlossenheit gelebt hatte, blieb von da an bedroht.

Sie hat ihr Schicksal auf sich genommen und ihren künstlerischen Auftrag auch trotz der Krankheit erfüllt, aber der zerstörerischen Wirkung ihres langen Leidens konnte sie sich nicht entziehen. So wurde ein ursprünglich gerader, gütiger und lebensfreudiger Mensch, der gerne nahm, wie er mit vollen Händen gab, eigenwillig und schwierig, schließlich auch gegen Freunde mißtrauisch und litt unter dem Gefühl, zudringliche Feinde zu haben. Ihre Intelligenz entsprach

ihrer Warmherzigkeit, und was diese starke Persönlichkeit am besten kennzeichnet, war ihre Ehrlichkeit, der alles Geschwätz und jede Lobrederei verhaßt war, ein fast männlicher Geist, der zu einem wesentlichen Menschen gehörte. Mit ihr verlor Gießen eine der wenigen ausgeprägten Künstlerpersönlichkeiten, die je hier gelebt haben.

Dabei entschied erst der Krieg und ein erlebtes Chaos über ihre Berufung. Sie mußte erst alles durchstehen, was Menschenschicksal ist, ehe sie zum Eigentlichen ansetzen konnte, erst Tod des Mannes, Verlust der Habe und Verbannung in engste Verhältnisse erfahren, ehe sie als Künstlerin zur eigenen Aussage gelangen konnte. Vor dem Jahre 1946 war sie ein Talent, das bei CÉZANNE sich den Blick für Landschaftsmalerei geschult hatte und in der Darstellung von Menschen der Ostseeküste Erfahrung und Malkultur bewies. Sie hatte einige Sommer auf der Kurischen Nehrung verbracht und einen Stil entwickelt, der Fischer und Frauen der Heimat mit Hütten und schweren Segelkähnen im silbrigen Dunst der Küste impressionistisch erstehen ließ, und fand damit auch in Hessen viel Anklang. Noch heute sprechen manche Leute von diesem Stil als ihrer guten alten Zeit. Dabei wäre sie schon jetzt vergessen, wenn sie sich nicht daraus zu lösen vermocht hätte. Das Jahr 1946 wurde zum Wendepunkt.

Es waren die ersten Nachkriegsjahre, an die wir alle mit Schauern, aber auch einer gewissen Genugtuung, wenn nicht mit beschämter Verlegenheit zurückdenken. Wir hungerten, aber der befreite Geist war wach. Es machte uns nichts aus, wenn wir bei Ersatzgetränken und Zigarettenkippen zusammensaßen und miteinander reden konnten, fast übervoll von neuen Gedanken und einem starken Willen zur Erneuerung unseres ganzen Lebens. Da oben in der Stephanstraße, in dem kleinen Atelier der BINGMANN-DROESE trafen sich Menschen zum Gespräch, die ebensoviel zu geben hatten, wie sie aufnahmebereit nehmen wollten. Der Lyriker HANS THYRIOT las seine letzten Gedichte und ein anderer seine ersten, wobei es diesem anderen, HANS JOACHIM LEIDEL, ein Vergnügen war, seine Hörer durch ein Pseudonym zu mystifizieren. Dort bei dem alten Klavier wird auch die Freundschaft der Malerin mit dem Pianisten HANS GÖBEL geschlossen sein, ein menschliches Zeugnis ihrer nahen Beziehung zur Musik, die in ihrem Gesamtwerk stärker und übersetzter zum Ausdruck kommt als in gelegentlichen direkten Gestaltungen wie der „Klavierkomposition“ von 1951. In dieser Zeit des Mangels und der Fülle wurde LOTTE BINGMANN-DROESE die Künstlerin, die ein Werk aufzuweisen hat, bei dem von einer eigenen Welt gesprochen werden kann.

Von ihrem großen Anreger CHRISTIAN ROHLFS sagt MYERS, „daß er . . . einer der interessantesten und eigenartigsten unter den unabhängigen Expressionisten“ war. „Obwohl er“ — nach 1900 und schon über fünfzig Jahre alt — „nur einem kleinen Kreis bekannt war und sein Leben lang mehr oder weniger übersehen wurde, ist er doch eine fesselnde, außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit“ ¹⁾,

¹⁾ BERNARD S. MYERS, *Die Malerei des Expressionismus*. Köln 1957, S. 64.

und weiter: „Ohne Verbindung zu gleichgesinnten Künstlern oder Gruppen, ja ohne engere Beziehungen zum fortschrittlichen Kunstleben seiner Zeit hat er sich erst in mittleren Jahren der modernen Bewegung zugewandt. Das, was ihn trieb, war viel weniger ein ästhetisches Bedürfnis als vielmehr ein inneres Muß. So konnte er sein Werk aus sich selbst heraus und, nachdem er einmal seinen Weg gefunden hatte, fast ohne Anregung von außen entwickeln“²⁾. Genau das könnte man von der BINGMANN sagen; sie war, was die große Kunst der Zeit anging, in Gießen recht isoliert. Auch ist sie nicht im eigentlichen Sinne Schülerin des Größeren gewesen, sondern zehrte nur noch von dem Umgang mit ihm. So schrieb ein Kritiker über sie: „— und mag man auch Anregungen von ROHLFS oder gar ein Schülerverhältnis vergeblich suchen, so mögen es doch die Stille, die Abseitigkeit und fast magische Verinnerlichung gewesen sein, die ihn an LOTTE BINGMANN-DROESE so verwandt berührten“³⁾. Was den alten ROHLFS mit dieser Anfängerin verband, ist äußerlich so wenig: norddeutsche Naturen aus bäuerlich-kleinstädtischen Verhältnissen, die durch die Kunst in eine andere und größere Welt versetzt wurden. Diese kommen beide, so weit der Vergleich erlaubt ist, zu später und ganz selbständiger Entwicklung, und beide müssen den ganzen Weg vom späten Naturalismus über den Impressionismus zur Ausdruckskunst erst selber finden — um 1912 und um 1947.

Nach 1946 werden die Typen der landschaftlich und berufsmäßig gebundenen Gestalten auf den Bingmann-Bildern zu zeitlosen Figuren und freien Bewegungsstudien. Frauen und Mädchen bleiben die bevorzugten Menschen. Sie werden zu „Sinnenden“ und „Schauenden“ in farblich verwobener Atmosphäre; geneigte Köpfe vor der Gewalt der Musik, hingebungsvolle Gebärden von manchmal raffaelitischem Fluß der Linien (Abb. 2). Der Ausdruck der „Krankheit“ in den Zügen eines Mädchens erscheint oder die „Vorahnung“ einer jungen Frau und erstmalig auch ein „Doppelbildnis“. Der Impressionismus wird expressiv, ohne die farbige Revolution aus den Anfangszeiten zu wiederholen.

Neben den Frauen sind es auch Kinder, das ganze junge Leben (und später das jugendliche Tier), von dem die Künstlerin angezogen wird. Eine „Puppenfahrt“ (Abb. 3) wirkt wie eine späte Huldigung an RILKE und wäre doch in diesem Stil kaum früher möglich gewesen. Aus stumpfen und verhaltenen Farbflächen ist das Bild dieser Kindergruppe gefügt: zu Puppen verzaubert sitzen sie zusammengedrängt auf ihrem unbeweglichen Wagen: kühl, wassermännisch die kutschierende Gestalt links, dunkelbraun rechts zwei Mädchen aus GAUGUINS Inselreich und dazwischen ein gelbes Leuchten auf der Gesichtsfläche der kleinen Mittelpunktsmarionette. Blau verwaschen der kulissenartige Hintergrund, keine Raumillusion, nur etwas Herbstlaub wie zum Hinweis auf eine Parkszenerie; Unord-

2) A. a. O., S. 69.

3) *Mannheimer Morgen* v. 4. 11. 1955 „Vier ostdeutsche Künstler“.

nung und frühes Maskenspiel, und aus der „Kindheit“ wehen einzelne Klänge herüber:

O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen — —
und in den Gärten wird die Welt so weit — —
und in das alles fern hinauszuschauen — —
und Kinder welche anders sind und bunt — —
und Schrecken lautlos wechselnd mit Vertrauen⁴⁾.

Wenn es in den Bildern zwischen 1947 und 1949 manches „Paar“ (mit immer sehr jugendlichen Männern, die sich vom Partner nicht scharf abheben und wie eine Vorbereitung der Doppelköpfigkeit erscheinen) und mehrfach Frauen am „Festabend“, wenn es in dieser Zeit gelöste, hell getönte Aquarelle und Pastelle gibt, so erscheint doch neben der Freude am wiedergefundenen Leben auch die verfolgende Angst der Bombennächte: Häuserangst in schiefen und stürzenden Gebäuden, Depressionen des Untergangs und der Verlassenheit. Diese natürliche Folge des Krieges wandelt sich ins Persönliche, wird zum Gefühl des Alleinseins in einer wiedergeordneten Welt, wie in dem Temperabild „Einsam — Gemeinsam“ (1948); der Mensch, der zwischen den Reihen der anderen den Anschluß versäumt.

Eine wechselnde Rolle spielt in LOTTE BINGMANNs Bildern und Wandbehängen das Tier. Man hat ihr vorhalten wollen, daß sie CHAGALL nachahme oder FRANZ MARC wiederhole. Die Tiere, die bei der BINGMANN erscheinen, sind so bewegt, so menschnah und fast zärtlich, daß man eine liebende Beseelung, wie sie bei den genannten „Tiermalern“ vorliegt, gar nicht ausschließen kann. CHAGALL lebt, und auch MARC könnte noch unter uns sein. Aber eine Übernahme des spezifisch CHAGALLschen Tieres in ein anderes Werk ist doch unmöglich; dafür ist es zu eigen und hat seine eigene unwiederholbare Wirkung. Über die Herkunft seines Tieres und seiner Grundformen sagt CHAGALL selbst: „Daß ich Kühe, Mägde, Hähne und die Häuser der russischen Provinz zu meinen Grundformen machte, erklärt sich daraus, daß sie zu meinem Milieu gehören, dem ich entstamme, und daß sie zweifellos den nachhaltigsten Eindruck in meiner visuellen Erinnerung hinterlassen haben“⁵⁾.

Die BINGMANNschen Tierfiguren auf farbstarken und wie alte Mosaiken angelegten Behängen (Abb. 4) gleichen weit eher den archaischen Pferdchen des geometrischen Stils als den Kühen und Pferden CHAGALLs, die dazu oft noch surrealistisch versetzt und in Stücken vertauscht sind. Bei ihr sind es auch höchstens die Möwen, die als erlebte Wirklichkeit aus eigenen heimatlichen Bereichen zu Bildelementen werden. Sie hatte keinen Umgang mit Rehen und Pferden wie der einzigartige FRANZ MARC, dessen „Auge durch ihre jeweilige Sondergestalt hindurch nach dem sie bewirkenden urzeu-gerischen Forminstinkt der Natur“ fahndete und der „in der scharf

⁴⁾ RILKE, *Ausgewählte Gedichte*. Inselbuch, hrsg. v. K. KIPPENBERG, S. 10.

⁵⁾ WALTER ERBEN, *Marc Chagall*, München 1957, S. 126.

beobachteten Folgerichtigkeit von Bau und Gliederung jeder kreatürlichen Gestalt eine wunderbar exakte Gesetzmäßigkeit . . . höherer Ordnungen“ entdeckte⁶⁾. Mit dieser inneren und äußeren Beherrschung der Tierformen oder dieser Deutung ihres Daseins hat LOTTE BINGMANN-DROESE nichts zu tun. Ihr geht es um anderes und zunächst bestimmt nicht um Symbolik, von der sie auch später nicht gesprochen hat und die wir selber auf den letzten Bildern ablesen müssen.

Die Erscheinung des später so weitgehend stilisierten Tieres beginnt bei ihr um 1950 mit Darstellungen junger Pferde, die stark impressionistische Züge aufweisen wie die „Pferde im Frühling“. Dies Bild erinnert noch an den magischen Realismus des befreundeten HANS THYRIOT († 1948), und sein Gedicht „Fohlen“ scheint inspirierend gewirkt zu haben:

Jetzt kämmt ein Frühlingswind die wirre Mähne,
das Fohlenfellchen, rauh und ohne Glanz,
den Freudewirbel schlägt der kleine Schwanz,
und abgeschnellt wie von der Bogensehne,
stürmen sie blindlings durch den Koppelkranz⁷⁾.

Die Wandlung dieses hellen Tierbildes durch fortschreitende Abstraktion geht hin bis zu den ganz in Schwarz getauchten Körpern „Unter dunklen Tieren“ (etwa 1956) und entfernt sich von eindeutig zu bestimmenden Exemplaren einer Gattung, ohne den CHAGALLSchen Surrealismus mitzumachen. Es sind oft Rehpferdchen oder auch geopferte Pferdellämmer, die aber doch nicht nur dekorative Elemente oder nur Farbgefäße im Bilderorganismus sind, sondern auch als Symbole psychischen Verhaltens gelten müssen. Die Einheit einer verhaltenen Lebensfreude wird sichtbar bei „Mensch und Tier“ (zweimal erscheint dieser Titel 1952: für ein Temperabild mit drei Figuren und für das große, später „Mädchen und Tier“ genannte Ölbild). Auf dem Bild „Trennung“ ist das liegende Teilstück eines getöteten Tieres wie eine Chiffre für das erstorbene Gefühl der im Mittelpunkt stehenden Frau beigegeben. Zwischen Eros und Pathos scheint der Ausdruckswert dieser Tiersymbolik zu liegen, immer aber in einer Einheit zum Bildganzen, das allein schon von der Beseeltheit belebter Formen und dem ausdrucksstarken Spiel seiner differenzierten Farbigkeit lebt.

Viel wesentlicher als das Tier, das doch nur Begleiterscheinung ihrer Konzeptionen ist, wird für die Künstlerin die Zwiespältigkeit und Selbstbegegnung des Menschen in seinem „Doppelgesicht“ (Abb. 5). Zwei Welten haben teil am Menschen, zwei Seelen und zwei Schicksale: die stete Gleichzeitigkeit von Leben und Tod in allem menschlichen Dasein. So entstehen die Doppelbildnisse, und so gibt es Versionen des gleichen Themas in verschiedener Deutung.

⁶⁾ RUDOLF PROBST in der Einleitung zu einer Bilderfolge: *Franz Marc*; München 1948, S. 3.

⁷⁾ HANS THYRIOT, *Mit den Augen der Liebe*, Gedichte. Stuttgart 1948.

Eine „Frühlingsfahrt“ (um 1950) von annähernd RENOIRScher Heiterkeit wandelt sich zu dem „Dunklen Frühling“ aus dem Jahre 1952, der Zeit ihrer besten Werke. Auf diesem Bild (Abb. 6) haben alle Gesichter eine dunkle und eine helle Seite, wie der Gesamtgehalt der Farbstimmung hell-dunkel ist, als gäbe es keinen ungetrübten Lebensfrühling für den, der „früh das strenge Wort gelesen —“. Die malerische Wiedergabe solch vielschichtiger Gegensätzlichkeit reicht von einer frühen „Nachtvision“ über „Menschen und Masken“, „Komposition schwarz-weiß“ (beide 1952) bis zu „Menschen 1955“ und zu der letzten Fassung des Themas „Tiere und Menschen“ (etwa 1960).

Das fruchtbare Jahr 1952 zeitigt einige Bilder, deren Titel auf einen mythologischen Inhalt hinweisen und die zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser reichen Künstlernatur gehören. Die Sonderausstellung „Kunst und Mythos“ des Deutschen Künstlerbundes in Wiesbaden 1959 hat gezeigt, daß die alten Mythen auch in der modernen Kunst zu neuem Leben erweckt werden. Das hat meist nichts mit illustrativen Nachbildungen zu tun, schon gar nicht bei einer BINGMANN-DROESE. Es wäre wohl ein zureichender Grund, wenn die farbig und formal schöne Gestaltung eines Menschenpaares die humanistische Bezeichnung „Eurydike“ (Abb. 7) erhalte, und es bedürfte kaum der Erläuterung, warum der Künstler gerade von dieser Titelfigur angerührt wurde. Wie aber alles, was der Künstler schafft, eine erweiterte Selbstdarstellung ist, so dürfen wir auch in dieser Eurydike mehr sehen als eine zufällige oder gar zeitgemäße Titulierung. Das Ich-Erlebnis, das zur Darstellung drängte, spiegelt sich im Sagengehalt, — nicht umgekehrt. Begegnet sich hier noch das eigene Erlebnis mit einer vorgefundenen und zum Vergleich herangezogenen Fabel, so geht der mythologische Bezug weiter und wird zur selbständigen Mythenerfindung in dem Bild „Gäa und der Mond“ (Abb. 8). Der Titel hat keinen Sagenhintergrund, sondern verlangt die denkende Anteilnahme des Betrachters, der nur auf das Bild angewiesen ist, um sich zurechtzufinden. Die Anwendung eines solchen schöpferisch-mythischen Prinzips zur malerischen Gestaltung dessen, was an Wahn die Umwelt ergreift oder aus dem Labyrinth der eigenen Brust auftauchen will, das ist in der modernen deutschen Malerei nur bei BECKMANN in dieser Deutlichkeit zu finden. Die BINGMANN hat wenig Zeit gehabt; man hätte sonst mehr von ihr erhoffen können als dieses Einzelwerk. Natürlich sind „Eurydike“ und „Gäa“ auch an sich schön, sind Farbschöpfungen mit formal erfindungsreichem Gehalt und figürlichem Inhalt, der in der reinen Anschauung aufgenommen werden kann. Die Künstler sträuben sich gegen Erläuterungen, und obwohl sie die wertende Kunstgeschichtsschreibung nicht entbehren können, widersprechen sie ihr gern wie gerade ROHLFS, der einem Kunsthistoriker 1921 schrieb: „Bei der Betrachtung des Kunstwerkes . . . sind alle Erklärungen überflüssig, ja irreführend, da das Wesentliche doch nicht erklärt wird . . .“⁸⁾.

8) MYERS, a. a. O., S. 69.

So beschränken wir uns zur Deutung der „Gää“ auf einige Andeutungen.

Im dem fast quadratischen Querformat sind auf farbig höchst reizvollem Grund mit rhythmisch gestrichelten „ägyptisierenden“ Strukturen drei Figuren in konzentrischen Kreisbewegungen zueinander in Beziehung gebracht. Die Hauptgestalt der Gää ist in schwebender Bewegung, aus der unteren Bildmitte nach links aufwärts, gezeigt; sie nähert sich und weicht auch aus der Mondgruppe, einer zu ihr und zur Bildmitte hin offenen Mondscheibe, aus der ein bleicher Männerkopf mit einer die Stirn verdeckenden Hand herausieht, und gleichzeitig ein anderer, ganz dunkler „Mondmann“, seitlich bis zur Waagerechten geneigt, mit Kopf und Arm herauswächst. Beide Männerköpfe haben nur angedeutete, maskenhafte Züge, im Gegensatz zu der lieblichen Erscheinung der Erdgöttin, die, ähnlich wie der hellgesichtige Mann, sich bei der Annäherung an die Mondgruppe mit der linken Hand das Gesicht verdeckt, als wenn durch Hinsehen und Verbindungsaufnehmen ein Tabu verletzt würde. Und wie zur Verstärkung dieser stummen Auseinander-Setzung neigt sich der andere, der dunkle Männerkopf „schicksalhaft“ gerade zwischen diese beiden helleren Figuren, so daß die Augen aller drei Gesichter auf einer Linie liegen. Das Bildgeschehen spielt sich in diesem inneren Kreis ab, dessen Bewegung Gää von dem doppelgesichtigen Mond trennen muß. Die sanfte und doch unüberwindliche Gewalt der schwebenden Spannung, die senkrecht, waagrecht und in der Kreisbewegung wirkt, macht den Reiz des Bildes aus, so weit es nicht schon durch die vollkommen gelöste Farbigkeit den Betrachter beglückt. Je mehr ein Kunstwerk ist, desto mehr wird es zu immer erneuter Zwiesprache, zu Annäherung und Auseinandersetzung, auffordern.

In den Jahren nach 1954, als die Krankheit sich verschlimmerte, fühlte sich LOTTE BINGMANN-DROESE verkannt und vereinsamt. Das Bedrückendste für sie war das Eingeschlossensein, ein Gefühl, das anhielt, auch wenn sie die Klinik wieder verlassen hatte. — gefangen zwischen vier Wänden und hinter Fenstern, an denen der Regen rinnt. Die Mauern stürzen nicht mehr, sie engen ein; die „Zwischen Häusern“ gehende Gestalt ist den Blicken von allen „Balkonen“ (beide Bilder etwa von 1955) und den äugenden Fenstern ausgesetzt und wird selbst ein Stück Haus, dessen Fenster Augen sind. „Menschen 1955“ (Abb. 9) ist ein solches Zeugnis der Melancholie und des Abseitsstehens neben dem helldunklen Paar im Hintergrund; es ist gleichzeitig ein Hinweis darauf, daß die Häuserangst zur Menschenangst geworden ist. Ein letztes „Fragment 61“ schließlich suggeriert dem Beschauer die Ergebung in ein Häuserschicksal, dem die nur umrißhaft sichtbare Figur verfallen ist, hinter der die Mauern sprachlos und kalt aufragen.

PAUL FERDINAND SCHMIDT spricht im Kapitel „Spiegelbild unserer Zeit“ von der Malerei des 20. Jhs. Seine auf die Kunst allgemein bezogenen Worte lassen sich in sehr persönlicher Weise auf die Selbstbehauptung und die letzte Selbstverwirklichung der BINGMANN-

DROESE anwenden, wenn er sagt: „Es ist der heldenmütige Widerstand des Geistes gegen die zerstörenden Kräfte: die Kunst wehrt sich auf ihre Art gegen die Selbstauflösung, sie kämpft gegen das Chaos, indem sie es in bildender Form abspiegelt und durch Aussage unschädlich macht“⁹⁾).

LOTTE BINGMANN-DROESE ist nicht so bekannt geworden als Künstlerin, wie sie es verdiente. Wenn sie aber hervortrat, und sie stand seit 1948 vier-, fünfmal in großer Konkurrenz auf Ausstellungen, so schnitt sie hervorragend ab. In der Hamburger Ausstellung „Danziger Malkultur“ von 1948, die 174 Werke von 31 Malern umfaßte, steht sie für den Kritiker des „Hamburger Echo“ allein an der Spitze und vor ihrem einstigen Lehrer Prof. PFUHLE, der zwar als letzter, aber ehrenvoll erwähnt wird. Über die „Ostdeutsche Bildkunst“ in Düsseldorf 1950, zu der von 200 Malern über 1000 Arbeiten geliefert wurden, schrieb die „Neue Zeitung“: „Als die stärksten Begabungen erscheinen unter den Malern . . . bei den um 1910 geborenen FRITZ HEIDINGSFELD und LOTTE BINGMANN-DROESE aus Westpreußen.“ Ähnlich ist der Widerhall 1952 in Frankfurt/Main, 1954 in Baden-Baden und 1955 in Heidelberg.

Man kann nicht sagen, daß LOTTE BINGMANN-DROESE in Gießen, ihrem selbstgewählten Vaterland, nichts galt oder unverstanden geblieben ist. Unter vielen, die ihre Kunst hochschätzten, waren auch manche Vertreter der Gießener Universität. Neben dem Interesse, das der Kunsthistoriker Prof. RAUCH ihr immer zeigte, waren schon in den dreißiger Jahren Prof. ROLOFF und der Sohn des Romanisten BEHRENS, DIETRICH BEHRENS (heute in Kiel), im Besitz von Droese-Bildern. Vor allem denken wir aber an den unvergessenen Leiter der Psychiatrischen Klinik, Prof. HEINZ BOENING, der dem Menschen und der Künstlerin LOTTE BINGMANN-DROESE in gleicher Weise nahestand und zeitweise wie ihr Lebensretter erschien. Besitzer von Bingmann-Bildern wurden ferner die Professoren IDELBERGER, BOHNSTEDT, BERNHARD, RICHARD KRAEMER, KURT WALTER u. a. m.

Noch trauern um LOTTE BINGMANN-DROESE viele Freunde, die zu ihren Lebzeiten Bilder kauften oder geschenkt erhielten. Viele ihrer verstreuten Werke gilt es noch wiederzuentdecken, ehe ein Gesamtverzeichnis angelegt werden kann. Daß der namhafte Nachlaß überhaupt sichergestellt und in würdiger Weise für Monate der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, ist in der Hauptsache das Verdienst von Landgerichtsdirektor QUACK, der den Leiter des Oberhessischen Museums, Dr. KRÜGER, leicht zu einer Sonderausstellung im Asterweg bestimmen konnte. Über das Erbe der Malerin BINGMANN-DROESE ist bis zur Stunde noch nicht endgültig entschieden. Als ein verpflichtendes Vermächtnis sollte es in der Obhut der Universitätsstadt Gießen verbleiben.

⁹⁾ P. F. SCHMIDT, *Geschichte der modernen Malerei*. Stuttgart 1957, S. 15.



Abb. 2

Nach dem Konzert; 1946, Temp., 82,4×60,3 cm



Abb. 3

Puppenfahrt; 1954, Öl, 71×93 cm



Abb. 4

Großer dunkler Wandbehang; um 1953, Mischtechn., 144×118 cm



Abb. 5

Doppelgesicht; um 1952, Aqu., 24,5×35,5 cm



Abb. 6

Dunkler Frühling; 1952, Öl, 84,5×67,5 cm



Abb. 7

Eurydike; um 1953, Öl, 68×51 cm

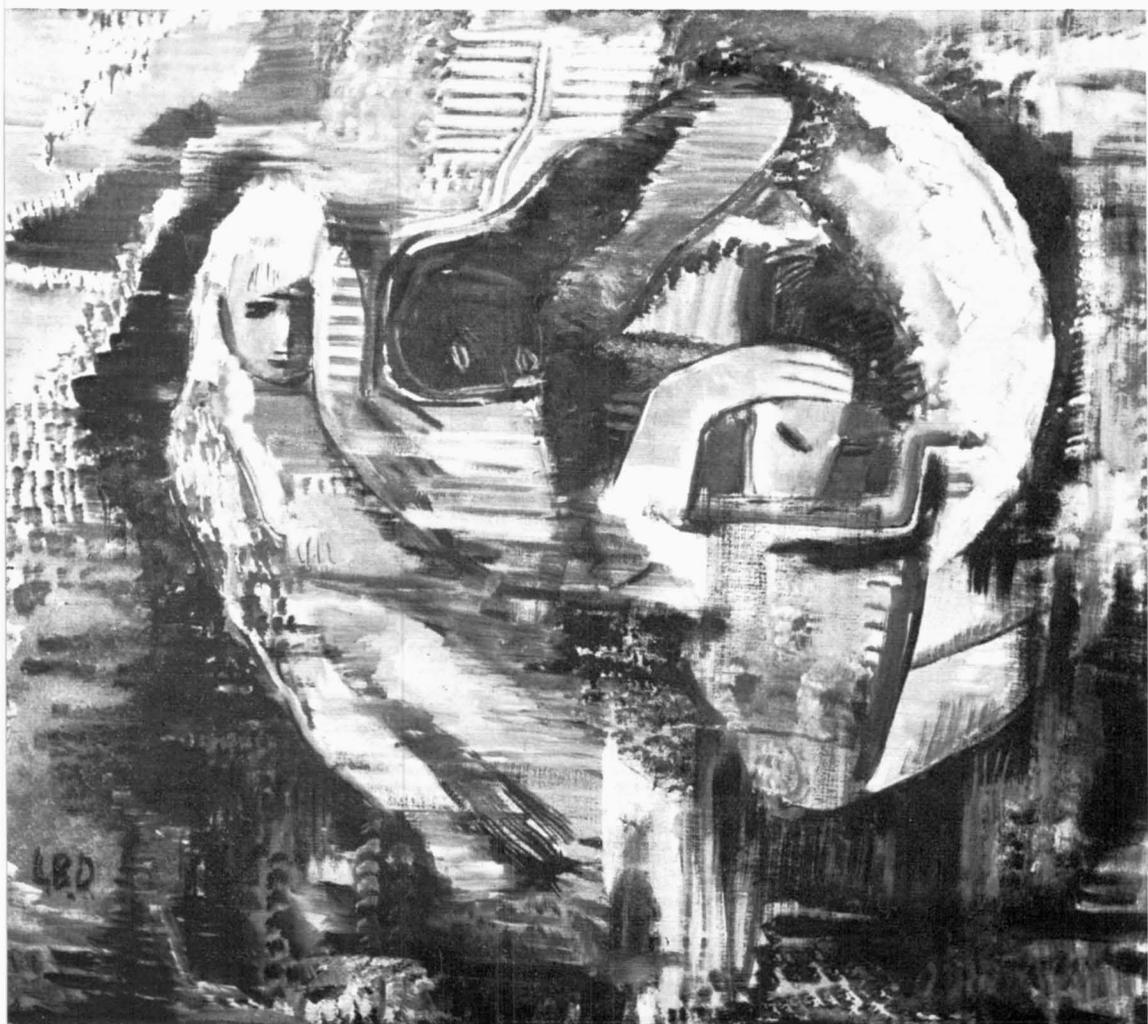


Abb. 8

Gäa und der Mond; 1952, Öl, 80×92 cm



Abb. 9

Menschen 1955; 1955, Öl, 64,5×81,5 cm