

11

MALEREI
VON
MITGLIEDERN
DER
JUGOSLAWISCHEN
AKADEMIEN

BERLIN 1977.

Organisationsausschuss

VOJO DIMITRIJEVIĆ, Vizepräsident der Akademie der Wissenschaften und Künste
von Bosnien und der Herzegowina

DR. EMILIJAN CEVC, Leiter des Instituts für Kunstgeschichte
an der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste

Ing. arch. DRAGO GALIĆ, Mitglied der Jugoslawischen Akademie
der Wissenschaften und Künste

OLGA JEVRIĆ, Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste

VANGEL KODŽOMAN, Mitglied der Mazedonischen Akademie
der Wissenschaften und Künste

VOJISLAV STANIĆ, akademischer Maler

DR. STANISLAV ŽIVKOVIĆ, Leiter der Galerie der Serbischen Akademie
der Wissenschaften und Künste

Verantwortlicher Chefredakteur

DR. ANDRIJA MOHOROVIČIĆ, Generalsekretär der Jugoslawischen Akademie
der Wissenschaften und Künste

Katalog und Gestaltung der Ausstellung

PROF. VINKO ZLAMALIK, Leiter der Strossmayer-Galerie Alter Meister

Deutsche Übersetzung des Katalogs

HEIDE ZIMMERMANN

Lektorierung des Katalogs

HARRI NÜNDEL, Kunsthistoriker

Einbandgestaltung

MILAN VULPE, akademischer Maler

AKADEMIE DER KÜNSTE DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK — BERLIN
und
RAT DER AKADEMIEN DER WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE IN DER SOZIALISTISCHEN
FÖDERATIVEN REPUBLIK JUGOSLAWIEN

AUSSTELLUNG
MALEREI VON MITGLIEDERN
DER JUGOSLAWISCHEN
AKADEMIEN

BERLIN
Juli — August 1977.

Die Akademie der Künste der DDR begrüsst in Berlin die Ausstellung des Rates der Akademien der Wissenschaften und Künste der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien. Sie freut sich, den Bürgern der Deutschen Demokratischen Republik von den Mitgliedern der sechs jugoslawischen Akademien geschaffene Werke der bildenden Kunst vorstellen zu können. Nach »Serbische Künstler« 1974 und »Graphik slowenischer Partisanen« 1976 ist dies die dritte Ausstellung, die unsere Akademie im Rahmen ihrer vertraglichen Zusammenarbeit mit den Akademien der SFRJ in Berlin zeigen kann. Wir sind sicher, dem in der DDR vorhandenen grossen Interesse am Leben der jugoslawischen Völker mit dieser Ausstellung zu entsprechen. Die Bevölkerung der DDR, deren Aufgeschlossenheit gegenüber der bildenden Kunst in den letzten Jahren rasch gewachsen ist, wird die Werke aus Jugoslawien mit Freude aufnehmen. Unsere Ausstellung wird aber nicht nur helfen, bildende Kunst bekanntzumachen, sondern sie wird damit Einblick geben in Fühlen und Denken der jugoslawischen Völker und in gesellschaftliche Bezüge der verschiedensten Art. Die Kraft, die aus dem Gemeinsamen erwächst, und das gewonnene Verständnis gegenüber dem Fremden, Andersgearteten — beides wird zur sich ständig entwickelnden Gemeinschaftlichkeit der sozialistischen Länder ein Beitrag sein.

Wir danken unserem Vertragspartner, dem Rat der Jugoslawischen Akademien, den beteiligten Künstlern und allen, die das Zustandekommen der Ausstellung mit ihrer Arbeit gefördert haben. Wir begrüssen die damit zwischen uns wiederum enger werdenden freundschaftlichen Beziehungen.

Konrad Wolf

Präsident der Akademie
der Künste der DDR

Vor die Aufgabe gestellt, eine Kunstausstellung als Gegenleistung für die vielbeachteten und vom breiten Publikum wie von der Fachwelt herzlich aufgenommenen Ausstellungen aus der Deutschen Demokratischen Republik in Jugoslawien zu organisieren, ist der Rat der Akademien der Wissenschaften und Künste in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien zu dem Entschluss gelangt, den Werktätigen, Kunstfreunden und Kunstkennern in der Deutschen Demokratischen Republik, die auf eine lange und reiche kulturelle Tradition zurückblicken können, eine gewisse Übersicht von wesentlichen Werten und Erscheinungen in der Malerei unseres Landes darzubieten und so zu einer Vertiefung der gegenseitigen Beziehungen und zu einer besseren Kenntnis des Denkens und Fühlens unserer Völker beizutragen. Als gesellschaftliches und wissenschaftliches Organ, das Arbeit und Wirken der sechs bestehenden Akademien der Wissenschaften und Künste und der Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst der Autonomen Provinz Kosovo in den sozialistischen Republiken unserer Heimat koordiniert, konnte der Rat nicht über die Tatsache hinwegsehen, dass unsere Gesellschaft und kulturelle Öffentlichkeit eine Reihe von bildenden Künstlern für ihre grossen Verdienste im künstlerischen und gesellschaftlichen Leben des Volkes mit der Mitgliedschaft in den Akademien der Wissenschaften und Künste geehrt und ausgezeichnet hat, und beschloss daher, eine Ausstellung mit Werken von Malern zu konzipieren, die Akademienmitglieder waren oder sind. Von den im gesellschaftlichen und politischen Leben Jugoslawiens so hochgeschätzten Prinzipien der Freiheit und Gleichberechtigung ausgehend, überliess der Rat jeder einzelnen Akademie der Wissenschaften und Künste das Recht, die ausstellenden Künstler auszuwählen. Manche der Akademien haben neben den Werken lebender, zeitgenössischer Künstler auch Werke einiger bereits verstorbener Maler ausgewählt; dadurch wurden die zeitlichen Koordinaten dieser Ausstellung erheblich erweitert, und es werden zum Teil historische Entwicklungslinien sichtbar, auf denen sich schöpferische Phantasie, Geisteskraft und Sensibilität der jugoslawischen Künstler bewegten. Mit Rücksicht auf die objektiven Umstände, das Programm, die Auswahl und das Organisationsverfahren, vor allem aber bedingt durch den verfügbaren Raum, umfasst die Aus-

stellung nicht alle in die Akademien aufgenommenen Maler (besonders fühlbar ist das Fehlen der verstorbenen); trotzdem glauben wir, dass die Ausstellung auch in dieser fragmentarischen Form Werke von anthologischem Charakter zeigt, die einige der Besonderheiten im Kunstschaffen der Völker und Nationalitäten Jugoslawiens nicht nur in der Vergangenheit, sondern vor allem in der nach ihren Qualitäten und Ideen dynamischen und polyvalenten Gegenwart ahnen lassen.

Den lückenhaften Charakter dieser künstlerischen Übersicht mag die Anmerkung erhellen, dass die Aussteller durchwegs der Vorkriegsgeneration der Maler angehören und ihr Lebensweg eine künstlerische Wirksamkeit von über einem halben Jahrhundert umschreibt, während der jeder einzeln eine interessante individuelle stilistische Entwicklung im Einklang mit den Entwicklungslinien der jugoslawischen Kunst im Ganzen, aber auch einen eigenen Weg der Reifung und der persönlichen Stilfindung durchlaufen hat. Die Ausstellung hatte nicht die Möglichkeit, die von einem jeden Künstler durchlaufenen Etappen vorzustellen, sondern dokumentiert in den meisten Fällen nur jeweils ein Entwicklungsmoment der betreffenden Maler. Wie die Ausstellung zeigt, sind Werke neueren Datums stark vertreten, die einen Einblick in die Vielfalt der künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit und in den Reichtum der individuellen Konzeptionen als Ergebnis der Freiheit in der Wahl der Ausdrucksmittel im sozialistischen Jugoslawien bieten. Einen besonderen Reiz in der Auswahl der Exponate bildet die Tatsache, dass die individuellen Eigentümlichkeiten von Künstlern aus allen Teilen unserer Heimat, die sich aus der nationalen und territorialen Zugehörigkeit, der Verschiedenheit des Temperaments und der Mentalität der Maler ergeben, zum Ausdruck kommen.

Zur Vertiefung der Kenntnis von der geistigen und künstlerischen Entwicklung unserer Völker in der ferneren und jüngeren Vergangenheit wie auch der durch die Kulturpolitik der neueren Zeit vorgezeichneten Tendenzen ist es notwendig, die Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher der Deutschen Demokratischen Republik wenigstens in skizzenhafter Form auf die wesentlichen historischen Tatsachen zu lenken. Einige Jahrzehnte vor der endgültigen Vereinigung unserer Völker — im Jahre 1918 — war das kulturelle und künstlerische Wirken unter den Umständen der Fremdherrschaft ein unschätzbare Mittel der nationalen Selbstidentifizierung, geistiger Brennpunkt und Quelle des Bewusstseins von der Notwendigkeit nicht nur der kulturellen, sondern auch der politischen Integration aller jugoslawischen Völker. Heute ist und bleibt die Kunst eine der wesentlichen Kohäsionskraftlinien, die zusammen mit der Freiheit und Gleichberechtigung unsere Einigkeit, Kraft und selbstverwaltende sozialistische Orientierung gewährleisten.

Historische Umstände in den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts haben die Tatsache bedingt, dass auf unserem nationalen Boden die Entwicklung der Stilrichtungen und der Wechsel der künstlerischen Tendenzen nicht in allen Regionen gleichmässig und identisch verliefen. Ein gemeinsames Merkmal der gesamten Entwicklung ist das ständige Interesse für die aktuellen Kunstströmungen und ästhetischen Prinzipien des Ostens und Westens, aber ihre Selektion, Absorption und Transformation vollzogen sich in spezifischer Art und Weise vor allem in den führenden kulturellen, künstlerischen und kunstpädagogischen Zentren, den heutigen Hauptstädten der einzelnen Republiken. Die hervorstechenderen Unterschiede in der Kunsttheorie und -praxis dieser Zentren in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg resultierten aus den verschiedenen Bildungstraditionen der ersten Generation der modernen Künstler: Wien, München, später Prag und Paris für Kroatien und Bosnien-Herzegowina, teilweise München, aber hauptsächlich Paris für Serbien, Montenegro und Mazedonien, und München und Paris für Slowenien. Begabte Einzelpersönlichkeiten, die mit ihrer späteren Arbeit die Lehrmeister aus der Fremde oft übertrafen, schufen sehr rasch authentische Werte, glichen so das heimische Kunstschaffen zeitlich den universalen Entwicklungslinien der europäischen Kunst an und bereicherten sie um einen autochthonen Beitrag. Logischerweise war diese Eingliederung zuweilen von Elementen einer grösseren oder geringeren Retardation belastet, Tatsache bleibt aber, dass unsere Kunst in ihrer Stilentwicklung ähnliche Stufen durchlief wie die Kunst in den führenden europäischen Zentren.

Der Symbolismus der Jahrhundertwende und die Kunst des Jugendstils («Art nouveau»), die bei uns reich an Schöpfungen von gleichem qualitativem Niveau sind wie in den übrigen Kunstmetropolen Europas und die die erste unbezweifelbare Integration unseres Kunstschaffens in die europäische Entwicklung darstellen, sind auf dieser Ausstellung nicht vertreten, was durch die Methode ihrer Organisation bedingt ist. Die Übersicht beginnt dagegen mit Werken der slowenischen Impressionisten *R i h a r d J a k o p i č* (1869—1943) und *M a t i j a J a m a* (1872—1947), die gemeinsam mit einer Reihe anderer Maler schon unmittelbar zu Beginn unseres Jahrhunderts der heimatischen Landschaft mit der ausgeprägten künstlerischen Absicht gegenübertraten, den persönlichen Eindruck vom Gesehenen mit einer spezifischen Methode der Desintegration der Form in ihre Licht- und Farbwerte wiederzugeben. Diese Bestrebungen und vielbeachteten Ergebnisse bedeuteten den evidenten und endgültigen Bruch mit den akademischen Traditionen.

Dennoch ist es notwendig, auf die gänzlich spezifische Physiognomie der ersten beiden Jahrzehnte unseres Jahrhunderts hinzuweisen, in denen

sich allgemein gesprochen im Bereich der bildenden Künste eine Polarisierung der Einflüsse von München und Paris abzeichnet, die von der nationalen Umwelt und von subjektiven Faktoren allmählich transformiert werden. In der Dynamik des Kunstschaffens entstehen parallel die neuen Werte der Pleinairisten, der Symbolisten und der Schöpfer unserer »zweiten Sezession« (Gruppe »Medulić« 1908), der Anhänger des »Münchener Kreises«, der Impressionisten und der Vertreter einer sehr bedeutsamen und avantgardistischen künstlerischen Diktion — der Expressionisten. Auf der nationalen Ebene hatte besondere Bedeutung die Gruppe »Medulić«, die mit einer künstlerischen Vergegenständlichung der nationalen Mythen in einer originellen Stilisierung der Formen die Idee der nationalen Einigung der jugoslawischen Völker erheblich unterstützten. Bezeichnend für diese Zeit sind gemeinsame Veranstaltungen von Künstlern aller Nationalitäten auf Gruppenausstellungen im In- und Ausland, obgleich die politische und territoriale Einigung erst Ende des zweiten Jahrzehnts — im Jahre 1918 — erfolgte.

Die Zeitspanne zwischen den beiden Weltkriegen (1918—1941), die im künstlerischen Leben sehr fruchtbar und dynamisch, aber mit ihrem Pluralismus, Parallelismus und der Überschneidung verschiedener Stilrichtungen auch sehr vielschichtig ist, wird auf dieser Ausstellung ebenfalls nur fragmentarisch illustriert, wenngleich mit Werken einer grösseren Anzahl von Malern. Wenn wir als eine ihrer allgemeinsten Charakteristiken die Verflechtung zwischen Traditionalismus und Avantgardismus hervorheben, können wir sagen, dass die Werke der ersten Stilperiode auf der Ausstellung stärker vertreten sind als die der zweiten. Božidar Jakac (1899) stellt sich uns in gewisser Hinsicht als Anhänger des expressionistischen Konzepts vor; in seinen Porträts zeigt er eine aussergewöhnliche Begabung für die Herausarbeitung einer überzeugenden und durchgeistigten individuellen Charakterisierung. Im Gegensatz zur relativ präzisen beschreibenden Abbildung der Dargestellten in seinen Porträts charakterisiert seine figurativen Kompositionen ein freier, spielerischer Pinselstrich und die Erzielung dramatischer Effekte durch ein betontes Licht- und Schattenspiel. Auch Miloš Vušković (1900—1975) deformiert bewusst, aber massvoll die Formen zur Verstärkung der Expression, wobei er der Farbe besondere Bedeutung verleiht. Ein ganz und gar spezifischer Aspekt des gesellschaftlichen und politischen Engagements seiner Kunst kommt im Bereich der Karikatur zum Ausdruck, die er im Verlauf seines langjährigen Schaffens intensiv pflegte. Nikola Martinoski (1903—1973) ist ein guter Kenner der expressionistischen Ausdruckskraft von Farbe und Geste und gestaltet mit seiner Porträtmalerei eine eindrucksvolle Reihe von Figuren aus dem Alltag, vor allem von pittoresken Typen aus seinem heimatlichen

Mazedonien. Frauenfiguren, besonders Darstellungen der Mutter mit Kind, sind ein häufiges Thema seiner Bilder. Die im Grunde realistische Behandlung beruhigt alle Details der dargestellten Figur, dämpft geschickt die flächigen Aufträge harmonischer Farben und schafft mit einer betonten Stilisierung der Physiognomien eine besondere Ausdruckskraft. Die nationale Umwelt und die Charakteristiken der heimatlichen Atmosphäre sind Grundlage und Ausgangspunkt für den Intimismus und poetischen Realismus im Werk von Vangel Kodžoman (1904). Auf seinen Porträts finden wir eine fest konstruierte, geschlossene Form und eine diskrete Andeutung psychologischer Werte, während die Motive aus seiner Heimat dokumentarische Reportagen über die ungewöhnlichen, reizvollen und von der Patina der Zeit veredelten mazedonischen Städtchen sind. Die Werke von Vjekoslav Parać (1904) führen uns in die sonnigen Landschaften des dalmatinischen Karsts und stellen epische Aussagen über das schwere Leben und das harte Schicksal der Bauern und Fischer dar. Seine Landschaftsprospekte begeistern mit ihrer intimen und poetischen Note, dem saftigen Impasto und der reduzierten Farbigkeit, die die spezifischen Eigenheiten des Lokalkolorits nie vernachlässigt. Das Licht ist eines der wichtigsten Mittel in der Malerei dieses ausgeprägten Südländers. Der gleichen Welt einer intimen, lyrischen Heiterkeit gehören die Werke von Stojan Aralica (1883) an, obgleich es sich hier um eine andersartige künstlerische »Handschrift« und einen ungewöhnlich verfeinerten, transparenten, vibranten Kolorismus handelt. Mit der ganz individuellen Technik eines kräftigen Pointillismus baut der Künstler geistvoll arrangierte Stillleben und Landschaften voller Licht und klingender Farben auf. Die ästhetische Grundlage seiner Malerei bilden Farbe und Licht, die er vom Impressionismus und Postimpressionismus ererbt hat; mit Recht sagt der Künstler: »Ich bin Kolorist. Meine künstlerische Sprache ist die Farbe. Harmonie der Farben — das ist das, was mich vor allem interessiert, das ist das, was ich in jedem Bild suche.«

Die vorliegende Auswahl an Kunstwerken deutet nur einige Momente und individuellen Besonderheiten der auf der Ausstellung vertretenen Künstler an; neben diesem fragmentarischen Ausschnitt muss man sich jedoch eine weit komplexere Entwicklung der jugoslawischen Malerei in der Zeit zwischen den beiden weltweiten kriegerischen Katastrophen vorstellen. Diese Entwicklung war reich an Meisterwerken, die von der anregenden Kraft von Cézannes revolutionärer Ästhetik, eines massvollen, transponierten Kubismus, eines Expressionismus der Form, Farbe und Geste, eines aus der einheimischen Tradition erwachsenen Klassizismus (Meštrović), der »Neuen Sachlichkeit« und anderer Kunstströmungen inspiriert wurden. An Aufbau und Festigung der vielschichtigen stilistischen

und ästhetischen Koordinaten dieser Zeit hatten einen sehr konstruktiven und schöpferischen Anteil auch die Künstler, die sich uns heute auf dieser Ausstellung vorstellen, und darum ist es wichtig hervorzuheben, dass wir ihr Schaffen im Ganzen als kontinuierliche Folge in der Entwicklung und Suche des eigenen künstlerischen Profils verstehen müssen, das mehrere aufeinanderfolgende Gestaltungsphasen durchlaufen hat. Die Ausstellung berührt auch den markanten Komplex der jugoslawischen »engagierten« Vorkriegsmalerei und der sozialen Strömungen nicht, die im Kunstschaffen der Gruppe »Zemlja« (»Erde«; 1929—1935) einerseits und einer Gruppe fortschrittlich orientierter Intellektueller im Kreis der Belgrader Surrealisten und der Kunstgruppierung »Život« (»Leben«; 1934) andererseits theoretisch formuliert und praktisch gestaltet wurden. Ihre gemeinsamen Bestrebungen waren die Hervorhebung der sozialen Funktion der Kunst und eines kritisch-kämpferischen Standpunkts gegenüber der bestehenden Ordnung, die Konfrontierung des »l'art pour l'art« durch ein »l'art pour l'idée«. Das Wirken der Anhänger der genannten Gruppierungen und eines breiteren Kreises ihrer Sympathisanten bildete eine solide Grundlage für die Kontinuität und Entfaltung einer eigenständigen engagierten Kunst im Volksbefreiungskampf (1941—1945), dieses in der Kunstgeschichte wahrhaft einzigartigen Phänomens, das die uralte Überzeugung dementierte: »Inter arma silent Musae«. Die jugoslawischen bildenden Künstler schufen als Kämpfer wahrhaft impostante Werke, die von dem breiten Spektrum der Ereignisse im Verlauf des Volksbefreiungskampfes zeugen, wobei die Formmittel und Stilmerkmale dieser Kunst organisch aus den Inhalten selbst, aus der Lebenswirklichkeit als ihr freier, unmittelbarer künstlerischer Widerhall erwachsen.

Der Zweite Weltkrieg und der Volksbefreiungskampf der jugoslawischen Völker bedeutete eine Zäsur und einen Stillstand in der Entwicklung des ziemlich reichen Spektrums der parallel sich entfaltenden künstlerischen Tendenzen in der Vorkriegszeit, zugleich aber auch die Vorbedingung für den einmaligen Fall der fast ausschliesslich herrschenden ästhetischen Prinzipien des »sozialistischen Realismus« im gesamten Bereich unseres Landes. Die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse nach der Befreiung (1945) und die Schaffung der sozialistischen Gemeinschaft gleichberechtigter Völker und Nationalitäten bewirkten, allerdings nur für eine Zeit von nicht mehr als einem halben Jahrzehnt, eine relative Einheitlichkeit des theoretischen Denkens und der konzeptuellen und thematischen Orientierung der Künstler. Die utilitaristische und ideell-propagandistische künstlerische Tätigkeit der Partisanenkünstler riss unmittelbar nach der Befreiung spontan auch die anderen Künstler in die Richtung eines authentischen gesellschaftlichen und politischen Engagements mit. Der thematische Rah-

men der neuen Kunst war bedingt durch eine aufrichtige Verherrlichung des heldenhaften Kampfes einerseits und den Wunsch nach einer Dokumentierung der allgemeinen Begeisterung des Volkes für den Aufbau und Wiederaufbau des Landes nach dem Krieg andererseits. Öffentlichkeit wie Kritik forderten vom Künstler eine politisch durchdrungene Kunst, und hinter diesen Forderungen standen das klare Bewusstsein der Kommunistischen Partei und die Ziele ihres konkreten Kampfes für die Transformation und Erneuerung der Gesellschaft. Die jugoslawische engagierte Kunst der Nachkriegszeit vermied die Uniformität der Doktrin dank der Tatsache, dass ihre Hauptträger zu einem überwiegenden Teil bereits anerkannte bildende Künstler mit einer ausgeformten stilistischen Orientierung waren, von der sie sich auch trotz des Kompromisses, den aktuellen thematischen und inhaltlichen Rahmen zu akzeptieren und zu pflegen, nicht lossagten. Im Gegensatz zur Absolutisierung des künstlerischen Ausdrucks bevorzugten die Künstler die Freiheit der Wahl von Ausdrucksmitteln und -form als Art und Weise, den neuen Gehalt zu organisieren, wodurch die Errichtung des einheitlichen Schemas eines neuen Akademismus vermieden wurde. Sie stützten sich also in ihrem Schaffen auf die verschiedenen Aspekte der eigenen Tradition. Dieser Drang und die Praxis der freien Wahl der Gestaltungselemente in der Kunst führten zum Durchbruch avantgardistischer und modernistischer Auffassungen zu Beginn des sechsten Jahrzehnts.

Das Akademiemitglied *Ismet Mujezinović* (1907) ist einer der wenigen Künstler, für die die heroischen Tage des Volksbefreiungskampfes und die Ereignisse, an denen er selbst teilgenommen hatte, bis heute ein wesentliches künstlerisches Anliegen geblieben sind. Seine ausgestellten Werke illustrieren das Engagement seiner Kunst vor dem Krieg wie auch die Erinnerung an die Tage der Revolution als edle Leidenschaft, die mit einer individuellen künstlerischen Handschrift auf der Spur der eigenen realistisch-expressiven Tradition gestaltet ist. Während seine Vorkriegswerke von einer lebhaften Skala reiner Farben und der Neigung zur Betonung der Konturen charakterisiert werden, sind seine Arbeiten aus der Nachkriegszeit in ruhigen, gedämpften Tönen breit aufgetragener Farbflächen gemalt. Für dramatische Situationen findet der Maler tonige Lösungen angemessener.

Eine ausgesprochen intime Stimmung strahlt aus allen Bildern von *Mica Todorović* (1900), einer Künstlerin, die einen besonderen Sinn für das Verhältnis koloristischer und konstruktiver Komponenten in der künstlerischen Idee zeigt. Sie geht mit Liebe der Berufung eines Malers nach, der den Wunsch hat, im verwirrten Klima der künstlerischen Gegenwart den Grundsatz realistischen Gestaltens zu vertiefen und der dabei den kleinen Dingen des Alltags und ihrer verborgenen Poetik, nahestehenden,

lieben Menschen und der in ihren koloristischen Feinheiten gesehenen Landschaft treu bleibt. Doch während die Farbe und der schnelle, fließende Pinselstrich auf ihren früheren Bildern im Dienst einer lyrischen Schilderung standen, sind sie auf den neueren Bildern zu einer flächigen Interpretation der Motive reduziert. In beiden Fällen war und blieb die Farbe das Hauptmittel dieser verfeinerten und sublimen Malerei.

Wen wir die zeitlichen Koordinaten der Periode des »sozialistischen Realismus« bestimmen, den unsere neuere Kunsttheorie auch als »tendenziösen Realismus« bezeichnet, können wir den Rahmen seiner Dauer bedingt mit den Jahren 1945 bis 1955 fixieren. Die Ereignisse jedoch, die das Klima und die Vorbedingungen dafür schufen, dem System der planmäßigen Ausrichtung des Kunstschaffens den Gedanken der freien Äusserung verschiedener ästhetischer Standpunkte, der Suche nach Individualität der Sprache und des Aufbaus eigener stilistischer Anschauungen entgegenzustellen, spielten sich erheblich früher ab. Parallel zur Proklamierung des Rechtes auf Suche nach einem eigenen Weg in den Sozialismus vollzog sich auch ein Demokratisierungsprozess im Kunstschaffen. Die progressiven Beschlüsse politischer und gesellschaftlicher Foren und die gesunden theoretischen Prinzipien der schöpferischen Intelligenz resultierten an der Schwelle der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in einer lebhaften künstlerischen Praxis wirklich begabter Künstler, deren Schaffen jenes ewige Streben und jene fieberhafte Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für die zahllosen neuen Phänomene antrieben und bedingten, die der ungeahnte Fortschritt in allen Sphären der sozialistischen gesellschaftlichen Veränderungen mit sich brachte. Reichtum und Mannigfaltigkeit dieser Bestrebungen fanden ihren vollen Sinn im lebendigen Kontakt mit dem Publikum auf zahlreichen Einzel- und Übersichtsausstellungen, und zwar nicht nur in den traditionellen Ausstellungssalons, sondern auch in den Räumen von Betrieben und in Fabrikhallen.

Der Differenzierungsprozess im Bereich der methodologischen und ästhetischen Postulate der künstlerischen Gestaltung, der durch die Respektierung der individuellen Neigungen der Künstler und die Freiheit des Verhältnisses zur objektiven Realität bedingt wurde, verlief sehr intensiv und rief einen lebhaften Kampf der Meinungen und eine dynamische Entfaltung der Kunsttheorie und -kritik hervor. Neben interessanten kritischen Reflexionen über das Problem des Figurativen und Nichtfigurativen in der Kunst wurden auch profunde synthetische Stellungnahmen und ästhetische Anschauungen über das Wesen des Kunstwerks vorgetragen. Dabei polarisierten sich die Meinungen um zwei diametral entgegengesetzte Standpunkte bei der Betrachtung des Kunstwerks und der Kunst überhaupt: den gnoseologischen und den ontologischen. Ein bedeutender Teil der Theore-

tiker sieht im künstlerischen Akt ein System der Erkenntnis und der Interpretation der objektiven Welt und der visuellen Realität. Der Künstler entdeckt in der Wirklichkeit emotional oder rational Inhalte und Ausgangspunkte der Inspiration, er spricht mittelbar oder unmittelbar über das Gesehene und Erlebte mit der Sprache seiner bildlichen Zeichen, Formen, Farben und kompositorischen Lösungen. Die Vertreter der anderen Auffassung sehen die Hauptaufgabe der bildenden Künste in der Schöpfung neuer Formen und in der Gestaltung von Werken, die schon von sich aus eine ontische Realität sind. Dem verhältnismässig reichen Spektrum theoretischer Überlegungen, in deren Intentionen wir häufig das Angebot und die Voraussetzung der künftigen Kunstentwicklung erkennen, entspricht die Polyvalenz und Vielschichtigkeit des laufenden Kunstschaffens. Die Gleichzeitigkeit der Äusserung und Entwicklung verschiedener methodologischer Betrachtungsweisen und stilistischer Orientierungen haben deutlich die anmassenden Ambitionen jenes Teils der Kritik widerlegt, der versuchte, den Doktrinarismus und die Ausschliesslichkeit der vorausgegangenen Periode zu negieren und durch die Orthodoxie und Absolutisierung eines anderen vorformulierten oder epigonenhaft übernommenen fertigen »Systems« zu ersetzen, das in fortschrittlicheren Kunstzentren zumeist schon absolviert war. Bei einem Rückblick auf die durchlaufene Entwicklung, auf das komplexe Bild der der Öffentlichkeit vorgelegten und von ihr anerkannten Oeuvres drängt sich der Schluss auf, dass keiner der bestehenden Gesichtspunkte, keine der Schulen und Richtungen Aussichten auf einen endgültigen Sieg hatte und hat. Real waren nur jene Auffassungen, die die Freiheit des Kunstschaffens respektierten, das Recht eines jeden Künstlers, seine subjektiven Anliegen, seine Beziehung zur objektiven Realität auszudrücken, bzw. sein Recht, neue formale und inhaltliche Werte im freien Spiel der Phantasie oder mit rationaler Kombinatorik zu schaffen.

Das endgültige Ergebnis einer solchen in ihrem Wesen individualisierten und humanisierten Praxis im Schaffen der jugoslawischen bildenden Künstler ist ein sehr komplexes Bild der Gesamtheit der in den vergangenen drei Jahrzehnten entstandenen Kunstwerke. Dieses Bild wird charakterisiert durch eine lebendige Vielschichtigkeit, einen Pluralismus von Schulen und Richtungen und einer Parallelität verschiedener ästhetischer Überzeugungen. Wenn wir von der allgemein akzeptierten internationalen Terminologie für diese zahlreichen gestalterischen Konzepte Gebrauch machen, würde das Bild der geschaffenen Werke in einer annähernden Systematisierung mehrere generelle Richtungen mit ihren Varianten und Derivaten umfassen. An erster Stelle steht die zahlreiche Gruppe von Künstlern, die sich in ihrem Wirken an verschiedene Aspekte der figurativen Tradition (vom Impressionismus, Postimpressionismus, der Sezession, dem Cézanneismus, Kubismus und Postkubismus bis zum Expressionismus und seinen

Derivaten) anlehnen. Eine neue Erscheinung (für unsere Situation) stellen die Künstler dar, die zur Reduktion und Synthese der Formen, ja sogar zur Verleugnung jeglicher Form neigen; ihre Werke bilden einen Übergang in transzendente, geistige Räume, die die Abwesenheit von Lebewesen, Gegenständen oder Ereignissen charakterisiert. Das siebente Jahrzehnt war eine Zeit des Vordringens und der Vorherrschaft verschiedener Aspekte einer Abstrahierung des Gegenständlichen von der Malerei assoziativer Symbole und analytischer Motive über lyrische und gestuale Abstraktion bis zum Art informel, zur Kalligraphie und zum Strukturalismus. Etwas später nahmen die Künstler zu, die die Form mit der Methode der Geometrisierung abstrahierten und ein selbständiges Spiel plastischer Zeichen auf der Fläche oder im Raum schufen. Es handelt sich um spezifische Aspekte »exakter« Poetiken und Stilistiken wie geometrische Abstraktion, Konstruktivismus, Neokonstruktivismus, Op-art, neue Tendenzen, kinetische und minimale Kunst.

Schon nach 1950 wurden bei uns die gesellschaftlichen Voraussetzungen für das Erscheinen einer neuen Strömung des Surrealismus (im bedingten Sinn des Wortes) geschaffen, die nicht mit einem öffentlichen Manifest, Programm oder mit der Bildung einer Gruppe auftrat, sondern mit der individuellen Arbeit von Künstlern, die zu surrealistischer Poetik, Räumen des Traumes und der Irrationalität, zu phantastischen Inhalten des Unterbewusstseins, Verwandlung der Gedanken und Ideen in Kunstwerke neigten. Dabei ist die Parallelität zweier verschiedener Tendenzen charakteristisch: die erstere nähert den Surrealismus an die Abstraktion an und operiert dabei mit freien Formen des Imaginären, während die zweite im streng figurativen Bild die Möglichkeit einer surrealen Bedeutung des Objekts sucht. Zahlreich sind auch die Künstler der »sardonischen Figuration«, deren allgemeiner Charakter von einem ironischen Verhältnis zum Grundthema des Werkes bestimmt wird und bei der in ikonologischer Hinsicht der Protagonist des Geschehens Puppe, Mannequin, Harlekin, Kegel u. ä. ist. In den siebziger Jahren treten Künstler auf, vorwiegend aus der jüngeren Generation, die in das Zentrum ihrer Aufmerksamkeit von neuem den Menschen und die Zeit, in der sie leben, mit ihren wesentlichen Problemen rücken. In inhaltlichem Sinn sind ihre Werke Zeugenbericht und Auflehnung, in der generellen Linie gehören sie den Bewegungen der Pop-art, des neuen Realismus, Neoexpressionismus und Super-Realismus an. Schliesslich sind auch die Künstler zu nennen, die sich mit plastischen Interventionen im Raum oder sog. konzeptualen Forschungen, also mit einer neuen Art gedanklicher und visueller Kommunikation zwischen den Menschen befassen.

Gojmir Anton Kos (1896—1970) blieb der figurativen Malerei bei Betonung der koloristischen Werte der Formen treu. Manche Theoretiker

bezeichneten seinen neueren Ausdruck als »monumentalen Realismus«, in dem das wesentliche Anliegen des Künstlers der Mensch ist. Seine Figur erfasst und gestaltet der Künstler mit einer angeborenen Begabung für Synthese und feste Tektonik der Form. Die Formen baut er mit der souveränen Leichtigkeit und Sicherheit einer reichen malerischen Erfahrung, wobei er von einem satten Chromatismus pastoser, flächig behandelte Farbaufträge Gebrauch macht. Ganz anders, temperamentvoller und mit fast brutaler Kraft stellt die Malerin Zora Petrović (1894—1962) die menschliche Figur, vorwiegend weibliche Akte in monumentalisierten Formen, dar. Mit kühnen Akkorden aus Goldackertönen, dunkler Umbra, gebranntem Siena und dunkelblauem Kobalt in pastosem Auftrag, aber mit fließendem, schnellen Pinselstrich schafft die Künstlerin breite Formrhythmen von ungewöhnlich starker Expressivität. Der traditionelle Expressionismus der Geste als adäquater Ausdruck für die derbe Kraft volkstümlicher Sinnlichkeit fand in der Künstlerin eine treue Anhängerin. Die träumerische Atmosphäre in den Bildern von Predrag-Peđa Milosavljević (1908) erinnert an vergangene Zeiten, die ihre Spur in dem edlen Grau der Patina an den alten Gebäuden von Paris und Dubrovnik, auf den Hausdächern mit ihrem Wald von Schornsteinen, schmückenden Skulpturen, Fenstern und leeren, vereinsamten Balkonen hinterlassen haben. Gelb und grau betrachtete der Künstler als »Farben der Zeit« und baute auf ihrer subtilen Harmonie neben Akkorden erloschener rosafarbener Tonalitäten eine tonige Poetik auf, die getreu seine Überzeugung widerspiegelt, dass »wahre Schönheit von der Melancholie der Vergänglichkeit begleitet wird«. Milo Milunović (1897—1967) entdeckt seine Bildwelt an der Meeresküste: Olivenbäume, Fischnetze und -reusen, Krebse, Seeigel, Fische, Vögel auf Zweigen, das Blau des Himmels und des Meeres sind die Elemente, die seine malerische Phantasie erregen und anspornen. Durch eine ganzlich individuelle und originelle Transposition verwandelt er sie in Kompositionen mit breiten Hintergrundflächen und einer wohldurchdachten Architektonik des malerischen Motivs. Die Farbe verwendet er ökonomisch, wobei er tonige Beziehung vorzieht und eine Schönheit »reiner Bildlichkeit« zu schaffen versucht. Früher war er als Meister von Stilleben und Akten bekannt, auf denen sich zum einen die Anregung Cézannes und zum anderen die schöpferisch assimilierte Farbskala Chardins erkennen lassen, doch seine Suche nach den vollkommensten Beziehungen im Bild führte logisch zu Reduktion und Abstraktion der Gegenständlichkeit in seinen Reifejahren. Auch Marino Tartaglia (1894) stellt seit etwa 1954 nicht das Natürliche und Gegenständliche dar, sondern evoziert sozusagen sein Motiv nur. Mit der Methode der »Isolierung des Blickes auf das Motiv« (Erläuterung des Malers) möchte er seinen Wesenskern gestalten und stellt darum die Form — die das Auge gelesen hat, indem es analoge, komplementäre,

Parallel- und Kontrapostlinien des Körpers im Raum gesammelt, also die Kurve der Resonanzen und Interferenzen verwandter und ähnlicher Linien verschiedener und verschiedenartiger Gegenstände abgelesen hat — als Ideogramm dar. Eine solche Abstrahierung, die in der Transposition eines aus einem Gegenstand bestehenden Motivs (Blume, Figur) durchgeführt ist, bleibt unzweifelhaft in den Grenzen des Konkreten. Die Malerei von O t o n P o s t r u ž n i k (1900) gab in allen ihren Entwicklungsphasen reinen, klingenden Farben den Vorzug. Anfang des siebenten Jahrzehnts entschied sich der Künstler zu einer rigoroseren Eliminierung des Gegenständlichen und schuf sein Inventar an Zeichen und chromatischen Skalen, die von Assoziationen an Blätter, Baumstümpfe und Bäume und eine Reihe anderer Phänomene in der Natur und im Leben inspiriert sind. Innerhalb der subtilen chromatischen Harmonien bleiben so die Zeichen als Paradigmen des Objektiven, als Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Das Wachstumsgesetz der Komposition diktiert die Farbe, die Farbe schafft Beziehungen, Materie, Gewebe, Raum und Form. Der assoziative Hintergrund der abstrakten Strukturen von P e t a r L u b a r d a (1907—1974) knüpft meist an die montenegrinische Grundlage an. Dabei ist hervorzuheben, dass dieser Künstler der erste und temperamentvollste Vorkämpfer und Nutzniesser der schöpferischen Freiheiten in unserem Lande ist. Die wichtigste Periode seines Schaffens bilden die Nachkriegsjahrzehnte, als er unter dem starken Eindruck der Erinnerungen an seine Heimat Montenegro und an die Kriegserlebnisse stand. Damals entstanden Werke, die durch stilistische und inhaltliche Autochthonie, expressionistische chromatische Spannung und kühne Deformation der Formen zur Verstärkung der assoziativen Kraft des Inhalts und der Originalität der Vision charakterisiert sind. Auf seinen grossen Schlachtenbildern und einzigartigen montenegrinischen Landschaften ist es dem Künstler gelungen, in der abstrakten Universalität den Charakter der Atmosphäre und den Geist des Volkes zu bewahren. Ausserordentlich genau stellte M. Protić fest: »In den letzten Schaffensjahren entwickelt sich Lubardas Werk zu einer expressionistischen Abstraktion, wobei es das Pathos und den Lyrismus von früher beibehält, die sich jeder rationalen oder ästhetischen Konstruktion entziehen. Die Bedeutung von Lubardas Werk liegt im Transponieren des nationalen Mediums in eine starke Vision, die universellen Charakter gewinnt ...« Das erbarmungslose, karge Land der Dalmatinischen Zagora wurde zum Schicksal der Malerei von F r a n o Š i m u n o v i ć (1908). Auf irrationalen weissen Weiten lässt sich die Topographie der kleinen Karstfelder mit ihren steinernen Feldrainen ahnen, die mit den Augen eines wehmütig Verliebten aus einer räumlich und zeitlich fernen Aerovisur gesehen sind. Die Faktur der Bilder ist ruhig, in ihrer flächigen Ausdehnung logisch geschichtet, befreit von der Last pastoser

Farbaufträge. Die gegenständliche Erkennbarkeit ist trotz der Reduktion der Merkmale des Realen und der Abstrahierung der Kennzeichen des Konkreten nicht eliminiert.

Marijan Detoni (1905) unterschied sich immer von den sog. »allgemeinen Standarden« und liess sich in seinem eigenwilligen Schaffen vom eigenen Denken und von der eigenen Aktion leiten. Auf dem kühnen und ungewöhnlichen Weg, sein Erleben der Musik bildlich zu formulieren, schuf er Werke, die mit ihrem formalen Wortschatz eine Symbiose aus Realismus und Phantastik bedeuten und inhaltlich von emotional transformierten Klangerlebnissen erweckte intime Träumereien und nostalgische Visionen sind. Hypertrophierte phantastische Inhalte des Unterbewusstseins sind in ein haluzinantes Bild verwandelt, das mit einigen seiner Absichten, insbesondere mit der Relation der Gestaltungselemente, eine Annäherung an die Welt des Surrealen bedeutet. Die Dynamik des unersättlichen Experimentators Vojko Dimitrijević (1910) führte in der neuesten Zeit zu Bilderzyklen mit einer bestimmten Botschaft, die schwer in einen der sog. »reinen« Stile oder in eine Konzeption einzuordnen sind. Es handelt sich um die authentische Antizipation eines Ausdrucks, der auf Vorstellung beruht, die ihre Faszination durch einige wesentliche Tatsachen der zeitgenössischen Realität — mit ihren Erregungen, Beunruhigungen und Ängsten — mit dem symbolischen Wortschatz weggeworfener Dinge ausdrückt. Die Betonung der axialen Anordnung und die arabeskenhafte Rhythmisierung der Fläche haben einen streng hieratischen Stil geschaffen und dem Bild einen abstrakten, mit der konkreten Botschaft verknüpften geistigen Charakter verliehen. France Mihelič (1907) ist ein Maler von imaginativer Invention und ausserordentlicher Kohärenz des Stilausdrucks. Mit dem nichtalltäglichen Inventar phantasmagorischer Symbole, die sich eigentlich an der heimatischen Folklore inspirieren, baut er die Vision einer der logischen Erfahrung entgegenstehenden rätselhaften Wirklichkeit. Figuren in Lumpen, verwesene Körper, groteske Tiere und ungewöhnliches Mobiliar sind über die verschiedenen Ebenen seiner Kompositionen mit der magnetischen Kraft der Phantastik angeordnet. In dieser irrationalen und haluzinanten Welt eines deformierten Bewusstseins findet sich trotzdem eine emotionelle Vitalität, eine bittere, melancholische und in gewisser Hinsicht ironische Sicht des Lebens, das wie ein ewiger Karneval dahinfliesst, in dem der Mensch nur eine tragische Maske ist.

Wenn man die Ausstellung im Ganzen betrachtet, kann man nicht umhin festzustellen, dass diese Maler — Mitglieder der Akademien — fast in keinem Fall die Augen vor der objektiven Realität verschlossen haben. Sie ist ihre Grundlage und der Ausgangspunkt ihrer Invention, sogar in jenen Fällen, in denen der Prozess der Abstrahierung des Gegenständlichen

bis an die Grenze der Abstraktion gerückt ist. Ihre Werke gehören jenem zahlenmässig umfangreichsten Komplex der zeitgenössischen bildenden Kunst an, die nach der Methode der Reduktion oder Kontraktion, Isolation oder Extraktion des Gesehenen und Erlebten greift, die zu bildlicher Mehrdeutigkeit und inhaltlicher Vielschichtigkeit des Werkes führt. Wenn es sich auch um eine Verdichtung des Gegenständlichen handelt, ist trotzdem offensichtlich das Prinzip der Respektierung und Erhaltung der Erscheinungswelt nicht vernachlässigt.

A handwritten signature in black ink, reading 'Arhem Čauš'. The script is fluid and cursive, with a prominent horizontal line above the 'č'.

Präsident des Rates der Akademien

KATALOG

VANGEL KODŽOMAN (1904)

Korrespondierendes Mitglied der Mazedonischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Geboren in Struga, wo er die Grundschule besuchte, während er das Gymnasium in Ohrid abschloss (1924). Er studierte Malerei an der Kunstschule in Belgrad (1927—1928) an der Abteilung für Zeichenprofessoren und schloss dann den akademischen Kurs für reine Kunst (1929—1930) als Schüler von Professor Milan Milovanović ab. Von 1931 bis 1938 arbeitete er als Supplent am Gymnasium in Ohrid und wurde nach einer erfolgreichen Einzelausstellung in Skopje (1938) an das VII. Knabengymnasium in Belgrad versetzt, wo er bis Kriegsende blieb. Von den Belgrader Künstlern herzlich aufgenommen, stellte er bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs regelmässig auf ihren Frühjahrs- und Herbstausstellungen aus.

Nach der Befreiung schlug ihn die Vereinigung Bildender Künstler Serbiens als Chef der Propagandaabteilung beim Generalstab Mazedoniens vor, und dieses Amt übte er bis zum 1. 6. 1945 aus. Im befreiten Mazedonien wurde er zum Professor an der neugegründeten Kunstmittelschule ernannt, an der er bis 1952 arbeitete; danach war er Leiter der Gruppe für bildende Künste an der Höheren Pädagogischen Schule in Skopje und übte dieses Amt bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand 1972 aus.

In der neugeschaffenen Sozialistischen Republik Mazedonien widmete sich Kodžoman ganz einer breitgefächerten künstlerischen und pädagogischen Tätigkeit. Regelmässig beteiligte er sich an allen Gruppenausstellungen der Gesellschaft Bildender Künstler Mazedoniens in der Republik und ausserhalb. Von grösserer Bedeutung ist seine Teilnahme an der Jubiläumsausstellung für fünfundzwanzigjährige künstlerische Arbeit in Skopje (1958), an der Ausstellung 50 Jahre jugoslawische Malerei in den Hauptzentren Jugoslawiens (1953), an einer Gruppenausstellung in Kanada (1958), wo er in Toronto auch eine Einzelausstellung veranstaltete (1975), und an einer retrospektiven Ausstellung in Skopje (1976). Für seine künstlerischen Erfolge und seine aktive pädagogische Arbeit wurde ihm die verdiente Anerkennung zuteil, und er erhielt folgende Auszeichnungen: den Orden der Arbeit III. Klasse (1955), den Orden der Arbeit I. Klasse für die Jubiläumsausstellung in Skopje (1958), den ersten Preis auf

der jugoslawischen Ausstellung »Ohrider Motive« in Ohrid (1961), den Oktoberpreis der Sozialistischen Republik Mazedonien für das Lebenswerk (1972), eine Auszeichnung als verdienter Kunstpädagoge (1972), den Orden der Republik mit silbernem Kranz (Belgrad 1972), die silberne Plakette des Verbandes Bildender Künstler Jugoslawiens (Belgrad 1974), die Urkunde mit goldener Plakette der Stadt Skopje als Kunstpädagoge (1974), den Preis des Achten November der Vaterstadt Struga anlässlich des 30. Jahrestages der Befreiung u. a. Heute arbeitet Kodžoman mit der gleichen Tatkraft und Liebe an der Mazedonischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

19. SELBSTPORTRÄT — 1940

Öl auf Karton, 65 x 45 cm

Signatur unten rechts: V. Kodžoman/1940

Eigentümer: V. Kodžoman

20. DER ALTE BASAR VON SKOPJE — 1950

Öl auf Karton, 59,5 x 42 cm

Signatur unten links: V. Kodžoman

Eigentümer: »Rade Končar«, Skopje

21. PENSIONÄR — 1958

Öl auf Karton, 74 x 60 cm

Signatur unten links: V. Kodžoman/58

Eigentümer: Nationalmuseum, Ohrid







NIKOLA MARTINOSKI (1903—1973)

Mitglied der Mazedonischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Geboren in Kruševac, wo er die Grundschule besuchte. Drei Klassen des niedrigeren Gymnasiums schloss er in Skopje ab. Sein erster Kunsterziehungslehrer war der Zeichenprofessor Hristifor Crnilović, aber für sein späteres Studium war besonders wichtig, dass er das Atelier des Ikonenmalers Dimitrije Andonov-Papradiški besuchte, der sich auch mit weltlicher Malerei befasste. Das Studium der Malerei schloss Martinoski 1927 in Bukarest ab, wo er einen Preis für seine Diplomarbeit erhielt. Von grosser Bedeutung für sein Kunstschaffen war ein Studienaufenthalt in Paris (1927—1928).

Nikola Martinoskis künstlerische Tätigkeit ist vorwiegend mit Skopje verbunden, wo er eine grössere Zahl von Einzelausstellungen veranstaltete. Als Mitglied und langjähriger Präsident der Gesellschaft Bildender Künstler Mazedoniens nahm er an allen Kunstveranstaltungen teil, die die Vereinigung in Skopje, in anderen mazedonischen Städten und in den grösseren Zentren Jugoslawiens organisierte. Aufmerksamkeit erregten auch seine Ausstellungen im Ausland. Er zeichnete sich durch grosses gesellschaftliches Engagement und tatkräftige Förderung und Organisation des künstlerischen und kulturellen Lebens in der Sozialistischen Republik Mazedonien aus. Er wirkte beim Aufbau der Kunstmittelschule in Skopje mit und war ihr erster Direktor.

Für seine unermüdliche künstlerische und gesellschaftliche Arbeit erhielt er zahlreiche Auszeichnungen und Preise, wie z. B. den Preis der Stadt Skopje (1953 und 1955), den Oktoberpreis der Sozialistischen Republik Mazedonien für Malerei (1959), die silberne Plakette des Verbandes Bildender Künstler Jugoslawiens (1964), den Preis der Sozialistischen Republik Mazedonien für das Lebenswerk (1964), den AVNOJ-Preis (1967), den Preis der Gesellschaft Bildender Künstler Mazedoniens »Nereški majstori« (1968) und den Orden der Brüderlichkeit und Einigkeit mit goldenem Kranz (1971).

Das Werk Nikola Martinoskis ist von aussergewöhnlicher Bedeutung für die Entwicklung der zeitgenössischen mazedonischen bildenden Kunst. Mit seiner spezifischen diskreten Stilisierung und seinem lebhaften Kolorit hinterliess er wertvolle Zeug-

nisse über die mazedonischen Menschen und seine Heimat. Als Vertreter der figurativen Malerei war er für einen breiten Kreis von Kunstfreunden ein verständlicher und anziehender Künstler, und sein gesamtes Wirken bedeutete einen besonders wichtigen Beitrag zur Schaffung breiterer Grundlagen für die kulturelle Entwicklung in der neuen sozialistischen Wirklichkeit des Volkes in Mazedonien. Er war Mitglied und Mitbegründer der Mazedonischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

28. ZIGEUNERMÄDCHEN — 1935

Öl auf Leinwand, 54 x 45 cm

Signatur unten rechts: N. S. Martinoski

Eigentümer: Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje

29. MUTTER MIT KIND — 1934

Öl auf Leinwand, 79 x 59 cm

Signatur oben links: N. S. Martinoski

Eigentümer: Museum der Stadt Skopje

30. SELBSTPORTRÄT — 1969

Öl auf Leinwand, 82 x 68 cm

Signatur oben links: 69. N. Martinoski

Eigentümer: Museum für Zeitgenössische Kunst, Skopje







