

Juro Kubicek
Metamorphosen der Linie

Juro Kubicek
Metamorphoses of the Line

Zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften

der Freien Universität Berlin
im August 2007

vorgelegt von Niklas Becker
aus Hannover

Tag der Disputation: 14. Juli 2008

1. Gutachter: Professor Dr. Eberhard König
2. Gutachter: Professor Dr. Harold Hammer-Schenk

Zusammenfassung

Juro Kubicek (Görlitz 1908 – 1970 Berlin) war ein Maler und Designer im Berlin der Nachkriegsjahre. Er stellte in der Galerie Rosen aus. Als Autodidakt entwickelte er einen persönlichen Malstil mit einer unendlichen, später sich metamorphosierenden Linie. Als erster Artist-in-Residence nach dem Krieg gastierte Kubicek 1947-49 an der University of Louisville, Kentucky USA; war einer der ersten Deutschen Nachkriegs-Künstler, der in All-over-Manier malte; arbeitete am Amerika-Haus in Berlin; stellte 1953 in der Zimmergalerie in Frankfurt am Main aus und wurde 1954 zuerst Dozent, dann Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin.

Die Dissertation widmet sich seinem Schaffensdrang, seiner Freude an neuen Materialien und wechselnden Formsprachen, seinem Engagement als Lehrer und Organisator und berichtet von seiner Bedeutung für das Berliner Kulturleben. Sein Lebensweg eröffnet Einsichten in die Nachkriegsjahre, das Wirken der Besatzungsbehörden und des privaten Mäzenatentums, zeigt die Weiterführung des Surrealismus und der Ästhetik des Weimarer Bauhaus nach 1945 in Berlin, gibt Auskunft über die Entwicklung des Informel in Deutschland und führte in die Farbfeldmalerei ein. Zu Tage tritt die symbolische Malweise Kubiceks in den 40er Jahren, die Gestische mit ihrem Vorrang des Malprozesses in den 50er Jahren, um schließlich zu den organischen Farbgebilden der 60er Jahre zu gelangen.

Gemeinsam ist seinen Werken eine magisch-meditative, harmonisch-lyrische Ausdrucksform, in die der Betrachter sich hineinlesen muss, die er entdecken kann. Hinzu kommt eine kühle, gedeckte Farbkombination, die auch kräftig aufleuchten kann, aber dennoch ausgewogen im Bildgeviert zusammen gefasst ist. Die zuerst noch realistischen Landschaften werden zunehmend zu einem zweidimensionalen Liniengewirr und wandeln sich dann zu offenen tachistischen Farbflächen. Erst nach und nach kreiert er daraus seine ureigenen Formen, verbindet die Liniennetze mit weiteren Techniken, entdeckt wieder Raum und Tiefe und zitiert sich dann selber indem er getropfte Linien in seine Materialarbeiten einbaut. Ebenso kann er in den späten 60er Jahren seine weiche endlose Linie mühelos mit großflächigen Farbformationen kombinieren.

Seine oft rätselhafte Technik, die ein meisterliches Verständnis von Materialien und Oberflächen beweist, ist verbunden mit einer exakten und sauberen Ausführung. Selbst dort, wo ein Bild zerrissen oder geworfen scheint, basiert es auf einer geplanten, kontrollierten Aktion. Kubicek formulierte 1945: „ich erstrebe ruhe und ordnung der farbe, der fläche, arbeit des intellekts im malerischen“ – somit wird die Klarheit seiner Kompositionen verständlich.

Der russische Kulturoffizier Alexander Dymshitz verglich in seinem berüchtigten Artikel zum Formalismus 1948 Juro Kubiceks Werk in negativer Absicht mit dem von Pablo Picasso und Karl Hofer. Wenn diese Vergleiche auch etwas hoch gegriffen sein mögen, in der kunsthistorischen Rezeption sollte Kubicek einen Platz zwischen seinen Berliner Zeitgenossen und Freunden wie Heinz Trökes, Hans Thiemann, Hannah Höch oder Jeanne Mammen einnehmen und sein Schaffen für die Kunst und für Berlin gewürdigt werden.

Summary

Juro Kubicek (Görlitz in 1908 – in 1970 Berlin) was a painter and designer of the post-war years in Berlin and had exhibitions at the Gallery Rosen. As an autodidact he developed a personal painting style with an infinite, metamorphosing line. As the first German Artist-in-Residence after the World War II Kubicek taught at the University of Louisville in Kentucky, USA from 1947-49. He was one of the first German post-war artists who painted in an all-over-manner and in 1953 exhibited at the *zimmergalerie* in Frankfurt am Main. He worked at the *Amerika-Haus* in Berlin and in 1954 first became lecturer, later professor at the college for pedagogic arts (HfbK) in Berlin.

The thesis devotes itself to Kubicek's creative urge, his joy of new materials and varying styles, his engagement as a teacher and organizer and his meaning for the development of cultural life in Berlin. His life gives a glimpse of the post-war years, the work of the occupation authorities and private sponsorships, the renewed formulation of Surrealism and the aesthetics of the Weimar Bauhaus 1945 in Berlin and provides information about the development of Informal painting in Germany, as well as an introduction into colour field painting. Revealed is Kubicek's symbolic painting manner of the 40ies, the gestural painting process of the 50ies and to the organic colour fields of the 60ies.

Common to his works are a magic-meditative, harmonious-lyrical form of expression which the viewer has to decipher and discover. His palette is rather of a chill and covered colour combination which can occasionally light up, but always will be well-balanced in the picture square. His realistic sceneries become increasingly a two-dimensional line tangle and then change to open drip-colour surfaces. Only bit by bit he develops his very own forms, space and depth reappear with abstract techniques, he cites and combines his styles, materials and forms and injects his soft endless line in his colour field painting of the 60ies.

His often puzzling technique stands proof for a masterly understanding of materials and surfaces and is connected with an exact and clean implementation. Even where a picture seems torn or experimental, it is based on a planned, controlled action. Kubicek formulated in 1945: „I strive for law and order in colour, in space, work of the intellect in paint“ - which explains the clarity of his compositions.

The Russian cultural officer Alexander Dymshitz in his infamous article about Formalism in 1948 compared Juro Kubicek's work in a negative fashion with that of Pablo Picasso and Karl Hofer. These comparisons may be a little far fetched, but from the perspective of the art historians Juro Kubicek's painting should be placed among that of his peers and friends in Berlin, like Heinz Trökes, Hans Thiemann, Hannah Höch or Jeanne Mammen.

EINLEITUNG	5
1. METAMORPHISCH.....	5
2. FORSCHUNGSSTAND.....	5
3. LEBENSLAUF	9
TEIL I: FRÜHWERK UND SURREALISMUS.....	16
1. AUSBILDUNG UND 30ER JAHRE	17
1.1. AUSGANGSPUNKT LANDSCHAFT VOR 1945.....	17
1.2. AUSBILDUNG AN BERLINER KUNSTGEWERBESCHULEN.....	20
1.2.1. Die Reimann-Schule	21
1.2.2. Bedeutung der Reimann-Schule	24
1.2.3. Die „Höhere Fachschule für Dekorationskunst“.....	25
1.2.4. Einfluss des Unterrichts auf Kubicek	26
1.3. VORBILDER VOR 1945.....	29
1.4. EXKURS: BERLIN UM 1945	31
1.4.1. Kunst vor 1945.....	35
1.4.2. Kunst und Politik	36
2. ENTWICKLUNG UND WANDLUNG DER BILD SUBJETS.....	39
2.1. DAS BILD ALS POLITISCHER KOMMENTAR	39
2.1.1. Monument des Vorwurfs – Adolf Hitler.....	40
2.1.2. Collagen für den Ulenspiegel und zu „Mein K(r)ampf“.....	41
2.1.3. Stunde Null	42
2.2. LANDSCHAFT ALS SEELENSPIEGEL.....	44
2.2.1. Trauer und Verlust - Zerstörte Bäume	45
2.2.2. Hoffnung - Blühende Baumgruppen.....	48
2.3. VERSCHMELZUNG VON MENSCH UND NATUR.....	50
2.3.1. Herrin oder Gefesselte der Landschaft	50
2.3.2. Metamorphosen der Landschaft 1947-49	52
2.4. EROTISCHE AKTE	54

3. BILDGESTALTUNG UND STILENTWICKLUNG.....	58
3.1. GEMÄLDE.....	58
3.1.1. Dreidimensionale Oberfläche	59
3.1.2. Formen und Konturen	60
3.1.3. Stilleben als Farbkonzepte	62
3.1.4. Die Linie als gestalterisches Mittel.....	65
3.2. COLLAGEN UM 1945	67
4. DER EINFLUSS AMÉDÉE OZENFANTS	72
4.1. AMÉDÉE OZENFANT UND DER PURISMUS	72
4.2. LEBEN UND GESTALTUNG	74
4.2.1. Der Ur-Rhythmus und die Kunst zu Leben	74
4.2.2. Kompositorische Elemente	76
4.2.3. Ozenfants Bilder	78
4.3. KUBICEKS BEZUG ZU OZENFANT	80
4.3.1. Vergleich der Malweisen	80
4.3.2. Lebensstil	82
4.3.3. Invariable: Menschlichkeit.....	84
4.4. PURISMUS UND SURREALISMUS	87
5. INTERNATIONALER SURREALISMUS	89
5.1. DER SURREALISMUS IN DEUTSCHLAND UND DIE BERLINER FANTASTEN	91
5.1.1. Zeitgenössische Reaktionen.....	95
5.1.2. Kunstförderung um 1945 in Berlin	96
6. AMERIKANISCHER KULTURAUUSTAUSCH.....	100
6.1. JURO IN AMERIKA	105

TEIL II: TACHISMUS UND FREIES GESTALTEN.....	111
1. DAS „WORK AND ART STUDIO“ IM AMERIKA-HAUS	112
1.1. VORBILD BAUHAUS	114
1.2. DER UNTERRICHT	116
1.3. AUSSTELLUNGEN, AUFTRÄGE UND ERFOLGE 1949-54.....	119
1.3.1. Großaufträge in Berlin	121
1.3.2. Modewochen und Mustergestaltung	122
1.3.3. Beiträge zum Berliner Kulturleben	124
1.3.4. Eigene Ausstellungen.....	126
2. ABSTRAKTE KUNST UM 1950	129
2.1. DEUTSCHLAND.....	129
2.1.1. Diskussion um zeitgenössische Kunst	130
2.2. INTERNATIONALE VORBILDER	132
2.2.1. Paris.....	132
2.2.2. New York.....	133
2.3. DAS INFORMEL.....	135
2.3.1. Geschichte des Informel	135
2.3.2. Informel in Deutschland	137
2.3.3. Informelle Kunst	139
2.4. AMERIKANISCHE KUNST IN EUROPA.....	141
3. TACHISMUS – AUF DEN SPUREN POLLOCKS 1950-1959	143
3.1. DIE „AUTOMATICS“	143
3.1.1. Anfänge 1950-51	144
3.1.2. All-Over-Painting 1952-1953	145
3.1.3. Spritzpistole und Frottagen 1953-1956.....	147
3.1.4. Tachistische Gesamtwerke 1957-59	149
3.2. ZEITGENÖSSISCHE VERGLEICHE.....	151

4. BERUFUNG AN DIE HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KUNST.....	154
4.1. FREIES GESTALTEN	154
4.1.1. Skulpturen	156
4.1.2. Schüler, Ausstellungen, Erfolge	158
4.1.3. Materialarbeiten	161
4.1.4. Fotomontagen	162
5. KUNST DER 60ER JAHRE	166
5.1. KUBICEKS RÜCKKEHR ZUR ZEICHNUNG 1960-67.....	169
5.1.1. Tuschzeichnungen 1960-63	170
5.1.2. Farbstiftfelder 1964-67	172
5.1.3. „Foto-Zeichnungen“	174
5.2. SPÄTWERK 1967-70	177
6. SCHLUSSBETRACHTUNGEN	179
7. ANHANG.....	siehe Bd. II

Einleitung

1. Metamorphisch

Warum wandelt sich die Rezeption eines künstlerischen Oeuvres über die Jahre hinweg, was häufig zu einer Tilgung des Künstlers aus der Kunstgeschichte führt? Diese Frage beschäftigt jeden, der sich nicht ausschließlich mit der künstlerischen Avantgarde einer Epoche auseinandersetzt. Warum stehen manche Künstler kurz im Scheinwerferlicht des gesellschaftlichen Interesses, um dann die Bühne zu verlassen und vergessen zu werden? Und was ist mit denjenigen, die ihr Leben lang als relativ Unbekannte künstlerisch tätig waren und erst spät Anerkennung erfahren, manchmal zu spät? Was reflektieren ihre Leben von den Umständen und dem Zeitgeschehen ihres historischen Umfelds? Was berechtigt an sie zu erinnern?

Die häufigsten Antworten auf diese Fragen verweisen auf die mangelnde künstlerische Qualität des Werkes, was eine plausible aber eindimensionale Sichtweise ist. Denn wird nicht der Wert eines Kunstwerks im 20. Jahrhundert von weit aus mehr bestimmt als dem rein künstlerischen Ausdruck? Der Zeitpunkt der Entstehung, Zeitgenossen, politische wie historische Ereignisse, die künstlerische Förderung, der Charakter des Künstlers und damit verbunden die Vermarktung, Galeristen, Berichterstattung durch Journalisten und Kritiker, die Zugänglichkeit und Massentauglichkeit des Werks, Schüler – spielt all dies nicht mit in die Rezeption hinein?

Der Kunsthistoriker befreit sich davon, setzt Künstler, Jahreszahlen, Ereignisse als Grenzen, um Zeit, Stile, Epochen, Werke zu strukturieren und formt so den Kanon der Kunstgeschichte. Darin sei nun zu platzieren Juro Kubicek aus Berlin – Maler, Designer, Schaufensterdekorateur, Lehrer, Hochschulprofessor und Erotomane. Welche Bedeutung hatte sein Werk für das damalige Umfeld; vermochte es dieses zu erhellen; bietet es Einsichten für die Kunstgeschichte heute? Die folgenden Seiten werden versuchen, die Einordnung seines Gesamtwerks monographisch zu klären und vielleicht eine kleine Wandlung in dessen Rezeption zu bewirken.

Zentrale Themen in Juro Kubiceks Malerei bilden metamorphosierende Verwandlungen und Verschmelzungen, denn nicht nur Formen, Körper und Landschaften wachsen ineinander, sondern ebenso Flächen, Strukturen und Linien. Interessant ist die

Entwicklung der Linie, denn diese großzügig frei fließende Linie Kubiceks aus den 40er Jahren umfließt die dargestellten Objekte in weichen Kurven, formt fein vibrierend Landschaften, tropft dann auf verschiedene Maluntergründe, wird gespritzt und geworfen, entwickelt sich zu breiten Filzstift- und Tuschestreifen, zu fein gesponnenen Buntstiftknäueln und füllt schließlich ganze Flächen. Sie verleiht Kubiceks Figuren und Formen der frühen Jahre ihren Wirklichkeitscharakter und entwickelt unter dem Einfluss verschiedener Materialien und Medien zunehmend eine Eigendynamik, so dass sie in neuer Form die Bilder der 50er und 60er Jahre seines Werks bestimmt. Es ist die Linie, die als wichtigstes Gestaltungsmittel sein malerisches Werk auszeichnet und seinen Gemälden eine unverkennbare Handschrift gibt.

2. Forschungsstand

Die vorgelegte Dissertation wird das Werk Juro Kubiceks vorstellen, aufarbeiten und in die Entwicklung der Berliner Kulturgeschichte einbetten. Bisher war dies ein Desiderat, was nicht heißen soll, dass Kubiceks Schaffen unbeachtet blieb, denn sein Name wurde in Sammelausstellungen sowie Publikationen zur Nachkriegskunst erwähnt.¹ Durch seine Beteiligung an den Ausstellungen bei Rosen, zählte Kubicek in diesen Rückblicken automatisch zu den „Berliner Surrealisten“ oder „Fantasten“, wobei direkte Bezüge auf einzelne Gemälde oder Collagen sowie Interpretationen der bedeutenderen Werke ausblieben. Auch die in den achtziger Jahren stattfindenden Verkaufsausstellungen in einigen Berliner Galerien trugen wenig dazu bei, Juro Kubiceks Namen in Erinnerung zu behalten.²

Anders war es in der frühen Nachkriegszeit, als Kubicek von den Amerikanern entdeckt und gefördert wurde, und man die Qualität und Wirkung einzelner Arbeiten beschrieb. 1947 erschien eine Monographie in der Reihe der Galerie Gerd Rosen von Edouard Roditi, Alain Bosquet und Alexander Koval; sie blieb der einzige Versuch Kubiceks Gemälde zu interpretieren. Der Kunsthistoriker Roditi schrieb einen Text auf Englisch, der von Koval übersetzt und ergänzt wurde, und zu den abgebildeten Werken verfasste

¹ Kunst in Berlin 1945 bis heute (Kat. 1969); Held 1981; Grauzonen Farbwelten (Kat. 1983); Aus den Trümmern (Kat. 1985); Kunst in Berlin 1870 bis heute (Kat. 1986); Krause 1995; Schauer 1999; Kunst über dem Realen (Kat. 2000).

² Galerie Werner Kunze 1980, Galerie Cartouche 1981, Nachtgalerie 1989.

der französische Poet Bosquet Gedichte.³ Bosquet (damals amerikanisiert zu Anatole Bisk) und Roditi dienten in der Amerikanischen Armee und waren so nach Berlin gelangt. Von den Werken Kubiceks inspiriert verfassen sie 1947 mehrere Artikel über seine Gemälde und Ausstellungen.

Im emphatisch emotionalen Stil der unmittelbaren Nachkriegszeit bildet die Monographie eine überschwängliche Beschreibung von Kubiceks Gestaltungskraft, die mit den Größten der Moderne verglichen wurde, von Picasso über Max Ernst bis zu Paul Klee. Die Autoren sprechen Kubicek das Verdienst zu, sich weder wie die Expressionisten in Gefühlsausbrüchen zu verstricken, noch in die stilistische Eindimensionalität eines Hofers oder Baumeisters zu verfallen.⁴ Diese durch das Zeitgeschehen beeinflusste Analyse ist ein wertvolles Zeitdokument in der Hinsicht, dass es die zeitgenössische Stimmung wiedergibt, eine genaue Interpretation einzelner Werke aber unterblieb ebenso wie bei späteren Ausstellungen.

Roditi, Bosquet und Koval waren sich in dem Punkt einig, dass Kubiceks Werk die Malerei „transzendiere“. Ebenfalls 1947, schreibt Alain Bosquet in den einleitenden Worten zur Einzelausstellung in der Galerie Franz, wie die Bilder Kubiceks alle Grenzen der Malerei überschreiten, weil Kubicek Gedichte male, verschiedene Stile im Bild vereine und Symphonien mit seinen Zeichnungen kreierte. Was das meint, gilt es in den folgenden Kapiteln zu prüfen.⁵

Da Kubicek durch seine Bilder und seinen Austausch nach Amerika nach 1945 zu einiger Berühmtheit gelangte, äußerten sich zeitgenössische Kunstkritiker und Kunsthistoriker wie Will Grohmann, Edwin Redslob, Hanns Theodor Flemming, Carl Linfert und Franz Roh zu seinem Werk. Mir erleichterte die Arbeit, dass Kubicek selbst solche Artikel systematisch gesammelt hat, sie bieten kurze Kommentare zu seinen abstrakten sowie surrealistischen Bildern, selten mit intensiveren Recherchen.⁶ 1950 entstanden, tachistische Materialarbeiten, die größtenteils unbetitelt sind; Kubicek entwickelte seine

³ Juro Kubicek. Hg. Galerie Gerd Rosen, Monographie in der Reihe: Der Künstlerkreis der Galerie Gerd Rosen. Mit Beiträgen von Edouard Roditi, Alain Bosquet und Alexander Koval, Berlin 1947, ohne Seitenzahlen. Im Nachlass Kubicek.

⁴ Ebd.

⁵ Juro Kubicek. Katalog der Ausstellung in Galerie Franz, mit einer Einleitung von Alain Bosquet, Berlin 1949. Aus dem Nachlass.

⁶ Vergleiche zahlreiche Artikel in der Pressemappe Kubiceks, im Nachlass.

Malweise stetig weiter. Das erschwert den Überblick und ist ein Grund, dass eine umfassende Bearbeitung bis heute ausblieb.

Kubicek schuf in immer neuen Phasen zwischen 1936 und 1970 ein umfangreiches Werk, das sich mehrfach gliedern lässt: Von 1936 bis 1949 entstanden in seinem Atelier zahlreiche Ölgemälde und Zeichnungen in expressiver bis surrealistischer Manier, von 1947-49 ging er nach Louisville, Kentucky. Nach seiner Rückkehr aus Amerika malte er ab 1950 vollkommen abstrakt und tachistisch. Lackfarbe träufelte er direkt aus Dosen auf verschiedene Untergründe, die von Karton bis zu Metall reichten, und verband die so entstandenen Lackspuren mit Frottage, und Stempeldrucken. Am Ende der Fünfziger Jahre wich sein gestischer Tachismus zusehends Arbeiten, die Zusammenstellungen unterschiedlicher Materialien erkundeten.

Anfang der 60er Jahre kehrte Kubicek zur Zeichnung zurück, die er aus wirren Geflechten farbiger Holz- und Buntstiftvariationen entwickelte. 1964 griff er die runden, weichen Formen der 40er Jahre wieder auf, blieb dabei abstrakt, und verband sie mit Übermalungen von Fotos aus Zeitschriften. Schließlich folgten 1967 großformatige Öl und Lackbilder auf Leinwand, die organische und sinnliche Formen wiedergaben.

Kubicek war jedoch in seinem Schaffen nicht auf die Malerei beschränkt, denn Collagen bildeten neben seinen Gemälden eine fortdauernde Ausdrucksmöglichkeit, die er zeitlebens praktizierte. Diese, um 1945 satirisch-politisch, wurden alsbald ästhetisch-erotisch. Ab Mitte der 50er Jahre entstanden neben seiner Malerei gerahmte Materialarbeiten sowie Skulpturen aus Draht und Kunstharz. Aber auch in kunstgewerblichen Dingen war Kubicek nach 1945 ein gefragter Mann und wurde für das Design von Ausstellungen bis Jazzklubs engagiert oder hinzugezogen.⁷

Trotz dieser Freiheit mit verschiedenen Malweisen verlor Juro Kubicek nicht seine erkennbaren Eigenarten. 1950 stellte er im Rahmenprogramm der Darmstädter Ausstellung „das Menschenbild in unserer Zeit“ aus, die vor allen Dingen für das Streitgespräch zwischen Hans Sedlmayr und Willi Baumeister bekannt wurde. 1953 wurde er in einer Einzelausstellung in der berühmten *zimmergalerie franck* in Frankfurt am Main präsentiert, die der Künstlergruppe „Quadriga“ 1952 erstmals eine Ausstellungsmöglichkeit geboten hatte, und 1966 zeigte er Werke in der Galerie Sous-Sol

⁷ Diese Werkphasen waren ersichtlich nach Sichtung des Nachlasses.

in Gießen.⁸ Dagegen wurde er nie zur Documenta oder zu internationalen Biennalen eingeladen.

Seine Malerei und seine Collagen fanden dennoch bei Sammlern in aller Welt reges Interesse. Ein bedeutender Teil der frühen Werke sowie viele der späteren Collagen befinden sich in amerikanischen Sammlungen. Natürlich sind die meisten Werke in deutschem und Berliner Privatbesitz; die Berlinische Galerie erwarb einige frühe Arbeiten. Bei seinem Tod 1970 hinterließ Juro Kubicek einen Nachlass, der einen Einblick in das Werk von den vierziger Jahren bis 1970 bietet und als Grundlage für diese Arbeit dient.

3. Lebenslauf

- ich bin optimist
- ich liebe berlin, schiaparelli, picasso
- ich liebe alles freie, lebendige, fortschrittliche und
- ich hasse alles muffige, altväterliche, spiessige.
- ich erstrebe ruhe und ordnung der farbe, der fläche, arbeit des intellekts im malerischen⁹

Juro wurde als Karl Georg Kubicek am 8. Februar 1906 nach seiner älteren Schwester nicht weit des schlesischen Görlitz, jedoch im damaligen Österreich-Ungarn geboren. (Abb.1) Sein Vater Heinrich Kubicek, Jahrgang 1865, und seine Mutter Anastasia Deimek, geboren am 10. April 1869, stammten aus Wien und aus Ungarschütz bei Brünn, so dass sich ein tschechisch-deutsch, österreichisch-ungarischer Hintergrund ergibt.¹⁰

1912 wurde Juro in die Volksschule in Görlitz eingeschult, sprach also Deutsch und wechselte dann nach Linderode, Kreis Sorau in der Nieder-Lausitz. Von der Schule haben die Eltern offenbar nicht allzu viel gehalten, oder vielleicht war es der junge Kubicek selbst, der nach acht Jahren genug hatte und 1920 „landwirtschaftlicher eleve“ wurde. Aber auch die



Abb. 1
Juro mit seiner
Schwester

⁸ Bilder und Collagen waren in der Galerie Robert D'Hooghe zu sehen. Leporello in der Pressemappe Kubiceks, im Nachlass.

⁹ Juro Kubicek, Berlin 1945. Aus dem Nachlass des Künstlers.

¹⁰ Lebenslauf aus der Personalakte, Archiv der Hochschule der Künste sowie aus mehreren Lebensläufen im Nachlass Kubicek.

Landarbeit hielt ihn nicht in der Nieder-Lausitz, denn nach drei Jahren zog es ihn in die Ferne. (Abb.2) Von 1923 bis 1925 wanderte er als ländlicher Hilfsarbeiter oder fahrender Geselle von Görlitz über den Dresdener Raum nach Berlin. In dieser Zeit entwickelte sich seine Begeisterung für alles Künstlerische und er fing an als Autodidakt zu malen. Bezeichnender Weise sympathisierte er mit den Ideen des *Bauhaus* in Dessau, das auf seinem Weg lag.



Abb. 2
Kubicsek
um 1923

In Berlin angekommen, erhielt Kubicsek im folgenden Jahr ein Stipendium des deutschen Staates zur Ausbildung als Maler und Graphiker, das ihn für die nächsten dreieinhalb Jahre versorgte. Das Stipendium war an ein Volontariat geknüpft, das er von 1926 bis 1929 bei der Kunstdruckerei S. Malz in Berlin absolvierte, wo er eine Ausbildung zum Drucker bzw. Lithograph erhielt. Mit „Gut“ schloss Kubicsek die Gesellenprüfung 1929 ab, aber in seinem gesamten künstlerischen Schaffen entstanden nur vereinzelt Drucke. (Abb.3) Die Druckerei Malz schrieb ihm ein positives Arbeitszeugnis, und betonte darin, dass er stets bemüht gewesen sei, „sich speziell in zeichnerischer Hinsicht alles anzueignen, was ihm für sein Fortkommen dienlich war“.¹¹

Zu diesem Zweck besuchte Kubicsek nebenbei die Kunstgewerbeschule in der Andreasstrasse in Berlin und ging anschließend von Oktober 1928 bis September 1929 zur Reimann-Schule, die damals eine sehr angesehene private „Kunst- und Kunstgewerbeschule“ war. Mit dem Abschluss im Bereich „Höhere Fachschule für Dekorations-Kunst“ wurde Kubicsek als Schaufensterdekorateur beim Kaufhaus *Wertheim* am Leipziger Platz angestellt. Dort und in der Rostocker Filiale arbeitete Kubicsek bis 1931 und gewann praktische Erfahrung. Im selben Haus am Leipziger Platz leitete Gerd Rosen damals

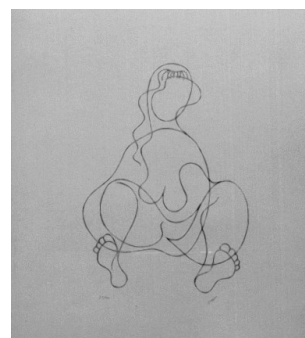


Abb. 3
Lithographie
um 1947

¹¹ Abschrift Arbeitszeugnis 20. März 1929, Kunstdruckerei S. Malz GmbH., Berlin SW. 11, Möckernstr. 144, Königgrätzerstr. 40; Kubicsek dort vom 19 April 1926 bis 19. April 1929, im Nachlass Kubicsek.

das Buchantiquariat, und es ist durchaus denkbar, dass Kubicek Rosen bereits hier kennen gelernt hatte.

Wie sein Arbeitsverhältnis bei Wertheim endete, ist unklar. Er selbst schrieb, von Ende 1931 bis 1934 freischaffender Künstler, Maler und Graphiker gewesen und in die Schweiz, nach Dänemark und auf Einladung nach Holland gereist zu sein. (Abb.4) Eigene Ausstellungen oder Ausstellungsbeteiligungen konnten für diesen Zeitraum jedoch nicht nachgewiesen werden; in den folgenden Jahren blieb ihm dann unter den Nationalsozialisten jegliche Ausstellungsmöglichkeit verwehrt, und er wurde mit einem Ausstellungsverbot belegt.¹²



Abb. 4
Warnemünde
1930

1934 erhielt Kubicek eine Anstellung im *Georg-Fischer-Studio* in Berlin. Die Werkstätten führten Ausstellungs-, Laden- und Werbebau sowie Raumgestaltungen aller Art aus und besaßen dazu ein eigenes Entwurfsatelier, eine Modellwerkstatt, eine Tischlerei, eine Dekupieranstalt, eine Malerei und eine Spritzerei. Von Messearchitektur bis zur allgemeinen Grafik konnte jeder Wunsch erfüllt werden. G. Fischer war überdies von 1924 bis 1935 Lehrer an der Reimann-Schule, so dass er Juro Kubiceks Arbeiten wahrscheinlich bereits gesehen hatte und ihn deshalb anstellte. (Abb.5) Von November 1934 bis Oktober 1942 war Kubicek bei den Werkstätten mit einer längeren Unterbrechung 1939 als „Gebrauchswerber“ tätig. Fischer beschrieb ihn damals als einen „treuen, ehrlichen und fleißigen“ Mitarbeiter, der Schaufensterdekorationen, Feste und Ausstellungen „anpassungsfähig, aber mit eigener Note gestalten“ könnte und einen „regen Anteil an den Erfolgen der Werkstatt“ besessen habe.¹³

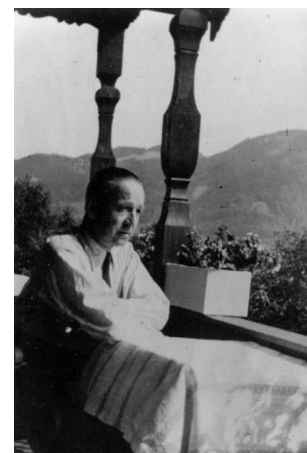


Abb. 5
Georg Fischer
1938

1939 verließ Kubicek die Werkstätten, weil er eine kurze Anstellung in der Firma *G. Stark-Radio* erhalten hatte. Von November 1939 bis Juli 1940 war Kubicek dort Geschäftsführer

¹² Laut Juro und Franziska Kubicek. Aus den Archiven konnte dies weder bestätigt noch negiert werden.

¹³ Abschrift Arbeitszeugnis 25. Okt. 1939, Georg Fischer Werkstätten, Berlin SO.36, Hoffmannsdamm 11/13 bzw. Zeughoferstr.2, Kubicek dort vom 24.Nov.1934 bis 25. Oktober 1939 und von August 1940 bis Oktober 1942 tätig, im Nachlass Kubicek.

und verwaltete deren fünf Berliner Filialen.¹⁴ Der Zusammenhang, wie Kubicek zu dieser Stelle kam oder ob es sich um eine Art Vertretung handelte, bleibt ungewiss. Jedenfalls gelang es ihm problemlos, zurück zum Fischer-Studio zu wechseln, wo er seine alte Stelle als künstlerischer Leiter der Werkstätten wieder bekam, und bis zu seiner Einberufung 1942 ungestört weiterarbeiten konnte. Aus dem ehemaligen Bauerngehilfen war zu diesem Zeitpunkt ein Ausstellungs- und Werbefachmann geworden, der sein zeichnerisches Talent künstlerisch umsetzte. In den Jahren bis 1942 sollen ca. 300 eigene Gemälde entstanden sein, hieß es nach dem Krieg.¹⁵



Abb. 6
Gerda Stohl
30er Jahre

Kubicek war bis 1942 nicht von der Wehrmacht erfasst worden, weil er keinen Pass besaß. Nach dem Zerfall Österreich-Ungarns hatten seine Eltern versäumt ihm einen neuen Pass ausstellen zu lassen, so dass er staatenlos blieb. 1942 wurde er als Deutscher anerkannt, konnte als Georg Kubicek einen deutschen Pass erhalten und heiratete kurz darauf Gerda Stohl, die er bei den Georg-Fischer-Werkstätten kennengelernt hatte. (Abb.6) Prompt wurde er dann im selben Jahr zum Wehrdienst eingezogen. (Abb.7)

Seinen offiziellen Namen hat Kubicek jedoch nie wirklich angenommen, denn er war sein Leben lang für alle Juro oder Kubi. Wenn er trotzdem Kubicek genannt wurde, bestand er auf eine deutsche Aussprache – er heiße “Kubizek“ hörte so mancher in einem scharfen Tonfall. Somit blieb sein Name eine Mischung: Aus dem deutschen Vornamen Georg war der tschechische Kosename „Juro“ geworden, der zum „germanisierten“ Nachnamen seine Herkunft vervollständigte. Dazu passte, dass er jahrelang seine Bilder wiederum in der tschechischen Form signierte, also mit „Kubičêk“.

In der Wehrmacht wurde er zunächst als Künstler in die Propagandaabteilung West eingeteilt, dann musste am harten Russlandfeldzug teilnehmen, der ihn bis nach Witebsk und



Abb. 7
Soldat um 1942

¹⁴ Lebenslauf in Kurzform, darin „Nov. 39 - Juli 40 / G. Stark Radio, Berlin, Stenzelstr. / G. Stark / Geschäftsführer“, im Nachlass Kubicek.

¹⁵ Roditi, Edouard, Juro Kubicek, In der Monographie der Galerie Rosen, Berlin 1947, ohne Seitenzahlen. Der Wahrheitsgehalt ist nicht mehr nachzuprüfen.

Smolensk führte, bis also ca. 300 Kilometer vor Moskau. Realistische Straßenbilder von russischen Blockhäusern in kräftigen Farben sind aus dieser Zeit erhalten. (Wvz.7) Obwohl er nicht direkt an der Front kämpfte, erlitt er eine Verwundung am linken Arm, so dass er 1944 zurück nach Berlin kam, wo er als Obergefreiter bis Kriegsende blieb. Er kümmerte sich um die Reste seines zerstörten Ateliers, aus dem er ganze sieben Bilder bergen konnte. Um einem erneuten Kampfeinsatz zu entgehen, versteckte er sich in den letzten verworrenen Kriegsmonaten. Laut einer der Familiengeschichten, die seine Tochter erzählte, ging er als Frau verkleidet auf die Strasse, um nicht erkannt zu werden. Kubicek überlebte das Kriegsende glimpflich, und bald wurde dem Ehepaar die Tochter Franziska geboren.

In der für die Kunst aufregend freien Zeit nach dem Krieg gelangte Kubicek schnell in den Kreis um die Galerie Gerd Rosen, deren bekannteste Künstler unter anderen Hannah Höch, Heinz Trökes, Theodor Werner, Hans Uhlmann, Alexander Camaro und Bernhard Heiliger waren. Eng befreundet war er mit Hans Jaenisch, Hans Thiemann, Mac Zimmermann sowie Jeanne Mammen, letztere hatte ihr Atelier um die Ecke von seiner Wohnung in der Uhlandstrasse 179 in einem Hinterhaus am Kurfürstendamm. Aus politischem Interesse gestaltete er mehrere Titelblätter der satirischen Zeitschrift *Ulenspiegel* von Herbert Sandberg mit politischen Collagen, wodurch die amerikanischen Besatzer auf ihn aufmerksam wurden. Zudem stellte er bei fast jeder Möglichkeit seine neuen Werke aus und war in der gesamten Berliner Galerie- und Künstlerszene bekannt.¹⁶ Offiziell bezeichnete er sich für die Zeit 1945-47 als freischaffenden Künstler, der „auf allen führenden Ausstellungen vertreten“ war.

Das stimmt wohl, denn Kubicek wurde von den amerikanischen Behörden für einen Austausch in die USA vorgeschlagen, bevor überhaupt irgendwelche Programme existierten. Für ein Jahr sollte er in Amerika als „artist in residence“ an einer Universität unterrichten, um dann seine Erfahrungen in Deutschland weiterzugeben. Für seine Reise musste er natürlich seine Personalien überprüfen lassen, aber die amerikanischen Behörden hatten für die Zeit 1933-45 keine Bedenken. Juro Kubicek war einundvierzig

¹⁶ Vgl. im Anhang die Ausstellungsliste Kubiceks.

Jahre alt, 1.76 Meter groß und wog 70 kg, als sein Flugzeug am 5. Dezember 1947 in New York landete.¹⁷

Von Dezember 1947 bis 1948 sollte Kubicek als "Gastprofessor", wie es in Deutschland zu lesen war, an der University of Louisville, Kentucky und am Art Center of Louisville lehren. Er unterrichtete alles von der Malerei bis zum Schmuckentwurf in einer Meisterklasse, zusätzlich am Art Center in handwerklichen wie in künstlerischen Dingen und lernte dabei selber Englisch. Er beteiligte sich an den verschiedensten Ausstellungen im Land und ließ sich natürlich nicht die Chance entgehen, die USA zu bereisen, so dass er schließlich mit Kenntnissen von ca. zwanzig Staaten seine Berliner Kollegen beeindrucken konnte.

1949 war Kubicek noch immer in Amerika, weil ihm angeboten worden war, sein Stipendium um ein Jahr zu verlängern. Trotz eines kleinen Skandals im Oktober 1948 um einige seiner Bilder, als zuviel abstrakte Nacktheit die Grenzen der Moralvorstellungen einiger Bürger von Louisville überschritt, blieb Kubicek bis zum Sommer 1949. Ausführliche Berichte erschienen in den Zeitungen - u.a. eine Beschwerde Kubiceks über das mangelnde Kunstverständnis der Kleinstädter von Louisville. Am 4. Juni 1949 kehrte er schließlich über New York nach Berlin zurück.

(Abb.8) Dort musste Kubicek in etlichen Vorträgen und Diskussionsrunden über seine Erlebnisse in Amerika berichten. Nach wenigen Monaten, im Oktober 1949, gründete Kubicek im Amerika-Haus in der Einemstraße 2 am Nollendorfplatz das *Work and Art Studio*, das mit einer Reihe von Schaukästen vor dem Haus bald von sich reden machte. Im Studio konnte jedermann kostenlos Unterricht erhalten, neues Sehen und Gestalten lernen und sich für freie Formen begeistern. Wie der Titel es andeutete, wurde im Sinne

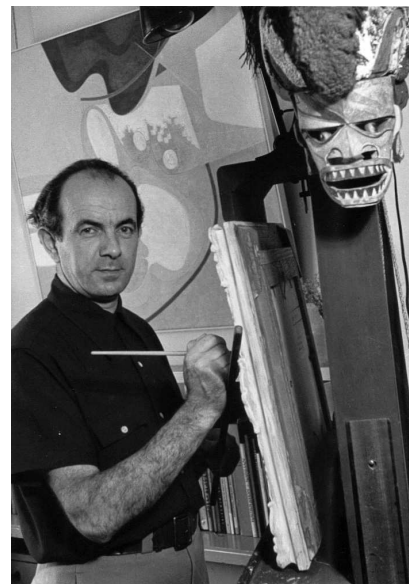


Abb. 8
Im Berliner
Atelier
um 1949

des Bauhauses „Arbeit und Kunst“, Kunst und Leben, Kunst und Praxis so erfolgreich vereint, dass seine Schüler und Schülerinnen auf deutschen Designwettbewerben ausgezeichnet wurden. Bis 1954 arbeitete Kubicek im Amerikahaus und kurierte

¹⁷ Lebenslauf für Besatzungsbehörden im Nachlass Kubicek.

Ausstellungen von Moholy-Nagy bis Rolf Cavael und konnte erstmals in Berlin die später bekannten deutschen Künstler Rupprecht Geiger und Bernard Schultze präsentieren.

Schließlich wurde Kubicek von Karl Hofer 1954 an die Berliner Hochschule für Bildende Künste berufen. Da er sowohl in der Freien Kunst wie im Kunstgewerbe gearbeitet hatte, wurde er Dozent in der Abteilung für Kunstpädagogik im Bereich „Angewandte Werktechniken“. Dort arbeitete er zusammen mit Ernst Fritsch, Hermann Teuber, Theodor Werner, Fritz Jaeckel und Fritz Kuhr. Es folgten rasche Beförderungen – im Juni 1956 wurde er zum außerordentlichen Professor und 1958/59 zum ordentlichen Professor ernannt. Juro Kubicek war auf der Höhe seines Erfolgs, stellte weltweit und bundesweit in bekannten Galerien aus und hinterließ seine Spuren sowohl im Berliner Kulturleben wie auch bei vielen seiner Schüler.

Jedoch bereits 1960 erlitt Kubicek seinen ersten Herzinfarkt, der ihn zur Kur und zur Lehrunterbrechung zwang. Nach krankheitsbedingtem Aussetzen, kehrte er an seinen Lehrplatz zurück, aber wieder und wieder antwortete sein Körper 1963, 1966 und 1968 auf die berufliche Belastung und mit weiteren Infarkten. Er arbeitete neben dem Unterricht unermüdlich an seiner eigenen Kunst und stellte weiterhin aus. Am 21. Mai 1970 schließlich starb Juro Kubicek in Berlin.

Erst zehn Jahre später widmete ihm die Berliner Galerie Werner Kunze eine Retrospektive. Die ausgestellten Collagen, „Foto-Zeichnungen“ und Ölbilder wurden derart erfolgreich verkauft, dass 1981 die Galerie Cartouche in Berlin zu einer weiteren Ausstellung ermuntert wurde. Eine vorerst letzte Verkaufsausstellung erhielt Kubiceks Werk 1989 in der Nachtgalerie (Kleine Weltlaterne); erst kürzlich nahm Dr. Irene Lehr Kunsthandel den Faden auf und präsentierte 2006 die ganze bandbreite der Gemälde Juro Kubiceks wieder in Berlin.¹⁸

¹⁸ Woran ich nicht unbeteiligt war: Becker, Niklas, Juro Kubicek. Leben und Werk. In: Juro Kubicek. Ausst.-Kat. 2.6.-28.7.2006, Dr. Irene Lehr Kunsthandel, Berlin 2006. S.5-9.

Teil I: Frühwerk und Surrealismus

Um die Vielzahl der Bilder bis 1950 in einen Sinnzusammenhang zu bringen und somit Kubiceks künstlerische Handschrift zu verstehen, scheinen folgende Unterteilungen nützlich: (1.) „Ausbildung und Frühwerk“ bildet mit einer ganzheitlichen Analyse den Ausgangspunkt der Untersuchung und erkundet Kubiceks künstlerisches Umfeld während seiner Ausbildung. (2.) „Entwicklung und Wandlung der Bildsujets“ betont die unterschiedlichen, teilweise parallelen Entwicklungsstränge in Kubiceks Kunst und vergleicht Werke aus verschiedenen Entstehungsjahren in Serien. (3.) Das Kapitel „Bildgestaltung“ verfolgt Kubiceks Stilentwicklung, (4.) wonach die Vorbilder der 40er Jahre zu Vergleichen herangezogen werden, (5.) um folgend die Berliner Kunstszene sowie der Nachkriegssurrealismus in Deutschland zu untersuchen. (6.) Daran schließen sich die Kulturförderung in Berlin und Kubiceks Erfahrungen im internationalen Austausch mit den Vereinigten Staaten an.

In dieser ersten Phase seines Werkes bis 1950, in der sich Kubicek einer figurativen Bildsprache bediente, zeigen frühe Werke sein Bestreben nach Auflösung verschiedener Raumsituationen, weitere Bilder kreieren Metapher für seelische Zustände, und verlassen stilistisch mehr und mehr die Gegenständlichkeit, um zur reinen Form zu gelangen. Am Ende verschmelzen seine Sujets stark abstrahiert zwischen immer kräftigeren Linienschwüngen, so dass Material, die Linie und die malerische Oberfläche im Vordergrund stehen.

Dass Kubiceks Bilder über sich hinaus weisen und mehr bedeuten als bloßes Abbild, hielt Professor Edwin Redslob fest, ehemaliger Reichskunstwart der Weimarer Republik, später Mitbegründer der Zeitung *Tagesspiegel* sowie Rektor der Freien Universität, als er zu Kubiceks frühen Straßenszenen schrieb:

Ihm „...ist die Form nicht Umriß der Wirklichkeit, sondern eigener Ausdruckswert unter dem Gesetz der Komposition. Wer es vermag, diesem Weg zu folgen, gewinnt statt einem photographischen ein musikalisches Auge. Wer aber als Detektiv der Wirklichkeit nur nachprüfen will, ob es im Bild genau so zugeht, wie er es sieht, dem versagt sich ein Erlebnis, das über das Reale ins Transzendente weist. Unter diesem Gesichtspunkt würdigen wir Kubiceks energiegeladene Schaffenskraft, die den Weg vom Bildeindruck zur Komposition mit so viel Klarheit geht. Er hat ein Stück Welt

gesehen, New York und Russland; was er darstellt, ist aber nicht Abbild des Einzelnen geblieben, sondern Form, Farbe und Komposition geworden.“¹⁹

Redslob schrieb diese Zeilen 1945, seine Analyse trifft jedoch auf Kubiceks Werk vor 1950 zu. Für Redslob weisen die Gemälde über die bloße Abbildung hinaus, vermitteln Erlebtes wie Abstrahiertes übersetzt in bildnerische Mittel und greifen nach dem Überwirklichen. Wie wir sehen werden, beschreibt er damit Kubiceks Arbeiten um 1945 sehr treffend.

1. Ausbildung und 30er Jahre

1.1. Ausgangspunkt Landschaft vor 1945

Nicht die Wirklichkeit sah Professor Redslob wiedergegeben, sondern das persönliche Erleben und Widergeben der Realität durch Form und Farbe. Kubiceks klare Kompositionen verwiesen ins „Transzendente“, wollten mehr sein als ein bloßes Erfassen der Umwelt. Bereits in seinen frühen Arbeiten wie „Strandszene“ (ohne Titel, 1936) und „Fischernetze am Strand“ (ohne Titel, 30er Jahre)²⁰, entwickelte Kubicek einen eigenen Stil mit autarken Farbformen. (Abb.9,10) Einzelne Elemente der Szenerie der zwei menschenleeren Strände wurden zu zweidimensionalen Flächen, die in Kontrast zu dem ansonsten realistischen Motiv stehen. Diese Gemälde bilden den Ausgangspunkt für die Entwicklung von Kubiceks Metamorphosen.

Die beiden Strandbilder erzeugen mit ihren menschenleeren Räumen trotz des herrlich strahlenden Wetters keine fröhliche Atmosphäre. Sie bleiben kalt und verlassen, trostlos im eigentlichen Sinn, wofür die kühl komponierten Farben wie die voneinander isoliert erscheinenden Gegenstände verantwortlich sind. Zwar stehen die abgebildeten Objekte ausgeglichen zueinander, so dass sie eine kompositorische Harmonie erzeugen, jedoch lässt die Farbwahl jene Dissonanz entstehen, die die Eigenart dieser Bilder ausmacht.

¹⁹ Redslob, Edwin, Hoffnung auf Zukunft. Zur Herbstaussstellung in der Kamillenstraße. In: Tagesspiegel, 23.11.45, aus der Pressemappe Kubiceks im Nachlass. Im Nachlass sind eine Zeichnung u. ein Pastellbild von einer Straße in Alt-Mogilow, Russland, 1943. Vgl. Wvz. 7.

²⁰ o.T. (Strandszene), 1936, Öl/ Hartfaser, 50 x 60 cm, Wvz. 1 sowie o.T. (Fischernetze am Strand), 30er Jahre, Öl/ Hartfaser, 49 x 59 cm, Wvz. 2, jeweils Privatbesitz Berlin.

Im Zentrum von „Strandszene“ befindet sich ein kleiner schwarz-weißer Kiosk, der links vor einem schwarz-roten Gebäude mit Umziehkabinen steht, zu dem ein grauer Weg aus der linken unteren Bildecke führt. Ein dünner Streifen dunkelblaues Meer mit ein paar Schaumkronen erstreckt sich dahinter, leicht über der Bildmitte, quer durch das Bild und trennt den Strand vom hellblauen Himmel. Die Sonne steht hinter dem Rücken des Betrachters, so dass zwei Strommasten und ein blau-weiß gestreifter Flaggenmast kleine Schatten nach links in die Bildtiefe werfen. Die drei Masten sowie ein einsamer violetter Strandkorb, die sich in der linken Bildhälfte befinden, bilden ein Gegengewicht zu zwei Stangen mit bräunlichen, violetten Fischernetzen, die im rechten Vordergrund aus dem Bild hinausragen. Um diese Netze sind Fußspuren im Sand zu sehen, die das Fehlen der Menschen nur noch unterstreichen.

Überschritten werden die Grenzen der Erfahrung, Redslow sprach von Transzendenz, durch die unregelmäßige ovale Wolke in der rechten oberen Bildmitte, denn sie hat sich zu einem zweidimensionalen Farbfeld aus schwarz-weißen, kleinen Tupfern mit einer rosafarbenen umfassenden Linie entwickelt.

Solch eine Ausuferung der Form enthält ebenfalls die zweite Strandszene „Fischernetze am Strand“. Bestimmend für das Bild ist ein Fischernetz, das auf blau-gelben Stangen zum Trocknen in der Sonne hängt und vom linken mittleren Bildrand quer durch das Bild zum rechten Bildrand führt. Parallel dazu läuft unterhalb des rosé-braunen Netzes der gleichfarbige Schatten durch den Sand. Wo das Netz rechts den Bildrand erreicht, befindet sich halb verdeckt ein Fischerboot, das nach links den Blick auf das Meer freigibt. Im Vordergrund führen Fußspuren aus dem Bild. Deutlicher als beim ersten Gemälde, verliert die Szene durch den Farbauftrag ihren dreidimensionalen Realitätscharakter.

Die Formen der kleinen weißen Schäfchenwolken, die in einer Reihe quer durch die obere Bildhälfte wandern, sind jeweils mit einer Randlinie verdeutlicht, die diese innerhalb des Wolkenfeldes mit einer rot-rosa Linie nachziehen. Zugleich wurde die Bewegung der am Strand brechenden Wellen mit Hilfe pastoser Pinselstriche nachempfunden, und der gelbe Sand sowie der grün-bläulich anmutende Himmel werden durch blässliche, rosafarbene Farbfelder im rechten Bildteil abgelöst bzw. unterbrochen.

Kubicek entwickelte eine Malweise, die den Übergang zwischen den Farben sehr unregelmäßig und unfertig erscheinen lässt, denn im Gegensatz zu den anderen, klar definierten und stark kolorierten Formen, besitzen diese Flächen keine deutlichen Grenzen oder Konturen. Sie vermitteln den Eindruck, als habe der Maler Teil seiner Bilder unfertig belassen. Einzelne Pinselstriche ragen kantig heraus, dagegen ist der Rand an anderer Stelle wieder glatt, um dann erneut zu zerfasern. Dieses über das Reale hinausgehende Eigenleben der Farben und Formen macht eine Eigenheit von Kubiceks Bildern aus und kündigt seinen Weg der Verbindung und Zusammenführung verschiedener Elemente an.²¹

An diesen frühen Werken lassen sich einige Grundphänomene festhalten: (1.) Eine bewusst emotionale Auf- oder besser Entladung des Dargestellten. Beide Bilder zeigen keinen malerischen Realismus, vielmehr nutzte Kubicek den Raum als Ausdrucksmittel. Dabei unterstützten ihn (2.) die kühl nebeneinander gelagerten Farben, die nicht harmonisieren und deren künstlich anmutende Qualitäten einer realistisch abbildenden Funktion widersprechen. Zusätzlich erhalten (3.) die Farben und Formen ihren eigenen Charakter und wandeln sich zu zweidimensionalen Flächen oder pastosen Farbwülsten. Kubicek ist sich der Materialität der Farben bewusst. Er versuchte eine gestalterische materielle Mimesis zu entwickeln, in der Wirklichkeit und zweidimensionaler Farbauftrag verschmelzen. Wohin seine Verwandlungen führen, gilt es in den anschließenden Kapiteln zu verfolgen.

Eine Fortsetzung der einsamen Landschaften vor 1945 bilden die Bilder *Der weiße Berg* sowie *Der falsche Altar*²² (Abb.11,12), die öde Bergformationen bzw. einsame Buchten zeigen, und als Kommentare zu Kubiceks eigenem künstlerischen Dasein im Dritten Reich zu werten sind, denn genauso einsam, exponiert und kalt wie die Berggipfel fühlte sich der moderne abstrakte Künstler in der nationalsozialistischen Gesellschaft. Der Kunsthistoriker E. Roditi sah darin einen Rückgriff „to the tradition of those lunar landscapes which had once inspired Caspar David Friedrich and other German

²¹ Weitere Strandbilder sind: *Das Weiße Boot*, 1945, Öl/ Pappe, 39 x 33 cm, Privatbesitz USA. Wvz. 13. *Die Boote*, 1946, Öl, Privatbesitz USA. Wvz. 29. o.T. (*Fischernetze im Wind*), 1946, Privatbesitz USA. Wvz. 30. Variierend realistisch oder abstrakter, siehe Abbildungen im Werkverzeichnis.

²² *Der weiße Berg* (auch *Berge unter sich*). 1938, Öl/ Leinwand, 68 x 84 cm. Privatbesitz USA. Wvz. 4. Sowie: *Der falsche Altar*. Vor 1945, Öl, 60 x 120 cm, Verbleib unbekannt, Wvz. 10. Repro. in: Juro Kubicek. Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947.

Romantics“.²³ Die Einsamkeit der Romantiker zwischen den Naturgewalten wandelte sich zum beklemmenden Gefühl des geistigen Gefängnisses der dreißiger Jahre.

Weitere Gemälde und vor allem seine Collagen belegen, dass sich Kubicek intensiv mit dem Zeitgeschehen auseinandergesetzt hat. Diese frühen Bilder sind der Ausgangspunkt seiner künstlerischen Entwicklung und bergen in sich den Nukleus der Kubicek'schen Ästhetik. Seine um 1945 anschließende Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei werden wir weiter verfolgen – zuvor soll jedoch der Einfluss der Ausbildung auf sein Werk geklärt werden.

1.2. Ausbildung an Berliner Kunstgewerbeschulen

Aus eigenem Antrieb besuchte Juro Kubicek neben seiner Ausbildung zum Lithographen zusätzlich die Kunstgewerbeschule in der Andreasstrasse und von Oktober 1928 bis September 1929 die „Höhere Schule für Dekorationskunst“ an der Reimann-Schule, die eine der bekanntesten deutschen Bildungsstätten ihrer Art war. Wie das Bauhaus in Dessau, trieb die Reimann-Schule eine Entwicklung voran, die Kunst und Kunstgewerbe verschmelzen sollte; sie prägte Juro Kubicek nachhaltig.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert hatten sich neben den staatlichen Kunstakademien Kunstgewerbeschulen zu Institutionen der öffentlichen Geschmackserziehung entwickelt. William Morris und Henry van der Velde waren die Initiatoren einer Bewegung, die eine Zusammenführung von Kunst und Leben, von Entwurf und Ausführung anvisierte und den Unterricht an den verschiedensten Schulen in Deutschland veränderte. Zu den wichtigsten zählten das Bauhaus in Dessau, die Obrist-Debschitz-Schule in München, die Frankfurter Kunstschule, die Breslauer Akademie und die Berliner Reimann-Schule. Deren Lehre verabschiedete die in der Tradition erstarrten Kurse der Akademien und eröffnete die Möglichkeit eines diversifizierteren Lehrplans für die verschiedenen Berufssparten.

An der Reimann-Schule besuchte Juro Kubicek die Klassen zur Fortbildung zum Schaufensterdekorateur. Die moderne Architektur hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts dem Schaufenster einen immer größeren Stellenwert eingeräumt – als glänzendes Vorbild galt Alfred Messels Kaufhaus Wertheim am Leipziger Platz. Für die modernen Bauten

²³ Edouard Roditi in: Juro Kubicek. Monographie bei Galerie Rosen, Berlin 1947, ohne Seitenzahlen.

wurden passende, repräsentative Formen der Schaufenstergestaltung gesucht, um eine veraltete, romantisierend erzählerische Dekorationsart abzulösen. Elisabeth von Stephani-Hahn, von 1904-1925 Leiterin der Schaufensterdekoration in Messels Wertheim und Mitglied im künstlerischen Beirat, brachte die neue Entwicklung auf den Punkt: „Die Ware soll sich selbst, durch sich selbst empfehlen.“²⁴

Die sachliche Gestaltung der Ware im Schaufenster, ohne „Kriegsschiffe aus Servietten, maurische Bögen aus Schweißblättern oder Taschentüchern“, beruhte auf einer neuen Funktionalität und Materialgerechtigkeit, die Erich Friedmann bereits 1902 angemahnt hatte.²⁵ Langsam entwickelte sich das Bewusstsein, dass sich der Käufer an die Ware im Schaufenster und nicht an die Dekoration erinnern sollte.

Darum gründeten im Herbst 1910 der *Deutsche Werkbund*, der *Deutsche Verband für das kaufmännische Unterrichtswesen* und der *Verband der Berliner Spezialgeschäfte* mit Hilfe des *Königlichen Ministeriums für Handel und Gewerbe* die *Höhere Fachschule für Dekorationskunst* in Berlin. Finanziell unterstützten der *Preußische Deutsche Werkbund*, die *Preußische Handelskammer* sowie die *Berliner Handelskammer* die Schule.

Bis 1910 hatte es keine einheitliche Ausbildung für Schaufensterdekorateure in Preußen gegeben. Zuerst nur für die Weiterbildung der bereits arbeitenden Dekorateur konzipiert, bestand alsbald der Bedarf nach einem vollständigen Studium und Lehrplan, so dass 1912 die Fachschule mit der Reimann-Schule zusammengeführt wurde. Die Lehre an der Schule wurde von einem Kuratorium überwacht, das von bekannten Persönlichkeiten wie Muthesius und Peter Behrens geleitet wurde.²⁶

1.2.1. Die Reimann-Schule

Bereits im April 1902 hatten Albert und Klara Reimann in der Ritterstraße 59 in Berlin *Schülerwerkstätten für Kleinplastik* eröffnet, in denen sie Zeichnen, Modellieren und praktisches Arbeiten mit Metall und Holz unterrichteten. Kurze Zeit später gründeten sie den Verein *Kunst im Leben des Kindes*, in dem Kinder an Kunst herangeführt wurden.

²⁴ Stephani-Hahn, Elisabeth von, *Schaufensterkunst*. 3. Aufl. Berlin 1926, S.15. Sie bezeichnete Messel als „Vater der Schaufensterkunst“, laut: Wickenheiser, Swantje, *Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902-1943*. Dissertation der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelm Universität Bonn, Bonn 1993, S.324. Mein Text zur Reimann-Schule bezieht sich weitgehend auf ihre genauen und ausgiebigen Recherchen.

²⁵ Wickenheiser, S.316, 1910 störte das Paul Westheim als „falsches Beiwerk“.

Für die rasch erfolgreiche Schule wurden die Räume bald zu eng, so dass sich die Reimanns 1903 entschlossen, „auf's Land“ zu ziehen – bis ans Ende der „bimmelnden Pferdebahn“ auf „unbebautes, weites Land“ mit „Bäumen bestanden“ – was damals bedeutete, nach Schöneberg in die Landshuter Strasse 38, kurz hinter den Nollendorfplatz.²⁷ (Abb.13)

Hier erweiterte sich die Privatschule über die Jahre in erstaunlichem Maße, so dass bei ihrem zehnjährigen Bestehen 1912 sechzehn Lehrer angestellt waren, die 23 Klassen unterrichteten.²⁸ Von Innenarchitektur, Raumkunst, Dekorationskunst und Modezeichnen über Plakatdesign, Schmuckherstellung und Buchbinderei bis hin zu Metallverarbeitung und Schnitzerei wurde alles unterrichtet, und zudem gerieten die Reimann-Bälle bzw. „Gauklerfeste“ bald zu gesellschaftlichen Höhepunkten.²⁹

Der umtriebige Albert Reimann verstand es immer wieder, der Schule neue Impulse zu geben und auf neue Entwicklungen einzugehen. Mit der Entdeckung der Batik-Mode um 1908 patentierte er einen Batik-Stift, 1912 zog er die „Höhere Fachschule für Dekorationskunst“ und ein Jahr später die „Höhere Fachschule für Theaterkunst“ an sein Haus, brachte ab 1916 die Zeitschrift „Farbe und Form“ heraus, baute 1921 Ausstellungs- und Verkaufsräume ins Erdgeschoss seiner Schule ein, gründete 1923 den „Freundeskreis der Reimann-Schule“ und organisierte Ausstellungen der Schule in Berlin und darüber hinaus. 1928 eröffnete eine Filmabteilung, 1932 ein Tonfilm-Seminar und Reimann gelang es dazu, unentwegt talentierte Künstler an die Reimann-Schule zu binden, von denen die Maler Georg Tappert, Georg Muche und der Graphiker Max Hertwig vielleicht die bekanntesten waren.³⁰



Abb. 13
Reimann-Schule
Berlin 1935

²⁶ Wickenheiser, S.317.

²⁷ Reimann, Albert, Die Reimann-Schule in Berlin. Berlin 1966, S.24.

²⁸ Kunsthochschulreform 1900-1933. Handbuch zur Ausst. im Bauhaus Archiv Berlin, Hg. Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 246f.

²⁹ Karl Heubler ist 1905 Lehrer für Metallarbeiten; 1909 Klassen für Akt- und Portraitmalerei Karl Klimsch; 1910 Klasse für Modezeichnen Willi Helwig, Richard Fuhrman; Plakatkunst Julius Klinger, Innenarchitektur und Raumkunst Leo Nachtlicht, Erich Knüppholz und Carl Beyerlen.

³⁰ Kunsthochschulreform, S.248ff, Tappert unterrichtete von 1919-24 Aktzeichnen und Komposition und Hertwig übernahm ab 1913 die Klasse für Gebrauchsgraphik. Hinzu lehrten zwischen 1912-1933 dort: Emil Fader, Herbert Kattentiedt, Karl Schäfer, Fritz Stahl, Else Taterka, Walther Wegener, Theodor

Der größte Verdienst Reimanns aber war es wohl, die Schule stets eng mit der Industrie zu verknüpfen, so dass die Schüler reale Aufträge bearbeiten mussten, ständig praktische Erfahrung sammeln konnten und somit die spätere Vermittlung von Arbeitsstellen sehr häufig gelang. Die Schülerzahlen stiegen in den Jahren stetig an, so dass trotz des Krieges 1916 ca. 450 Schüler dort studierten und 1922 um die 750. Von der Schülerschaft waren 1921 fast 160 Ausländer, was den guten internationalen Ruf der Reimann-Schule bestätigte.³¹ So erfolgten noch 1931 bauliche Erweiterungsmaßnahmen, um den Raumangel der sich immer mehr ausbreitenden Schule, besonders auf dem Gebiet der Photo- und Filmarbeit, zu ermöglichen. (Abb.14)

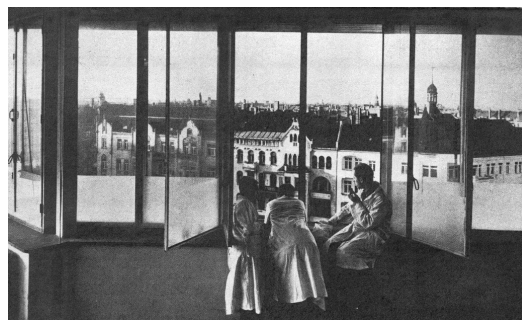


Abb. 14
Räume der
Reimann-
Schule
1935

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 begann jedoch der Niedergang der freidenkenden Schule, da das Propagandaministerium die Arbeiten der Schule streng überwachte. Repressionen und Einschüchterung folgten. 1935 schließlich verkaufte Reimann die Schule an den Architekten Hugo Häring, der sie bis zu ihrer Zerstörung 1943 leitete. Der Versuch einer Lehre zwischen Anpassung und unabhängiger Kunst führte zu stetigen Angriffen auf die Schule und zu schwindenden Schülerzahlen.³² Und doch fanden Künstler wie Ernst Fritsch, Georg Muche und Heinz Fuchs dort Ende der 30er Jahre vorübergehend Unterschlupf. Als Konkurrenz eröffnete Reimanns Sohn 1936 in London eine Reimann-Schule, die bis 1941 existierte. Klara und Albert Reimann waren ihrem Sohn 1936 nach London gefolgt.

Wedepohl, Carl Gadau, Adolf Plünnecke, Moriz Melzer, Maria May, Georg Fischer, Herta Jeß, Rolf Niczky, Kurt Hermann Rosenberg, Oswald Herzog, Erich Stephany, Willi Ernst Schade, Otto Schnitzer, Hans Adolf Heimann, der türkische Maler Kenan, Adolf Rheinboldt, Josef Seché, Werner Graeff, Arthur Regelsky, Erna Hitzberger, der Regisseur Constantin I. David, Dr. Fritz Wendehausen, Dr. Wolff von Gordon, A. Kraszna-Krauss, Heinz Umbehrr, Heinrich Freytag, Curt Ratzel, Frau Duvé-Pringsheim.

³¹ Kunsthochschulreform, S.247f. Wickenheiser, S.534, spricht von ungefähr tausend Schülern.

³² Kunsthochschulreform, S.250f, 1937 beschuldigte die SS-Zeitung „Das Schwarze Korps“ die Schule „jüdische Hintermänner“ zu dulden, was anscheinend mit Einstellungen der Bauhaus-Lehrern Joost Schmidt, Georg Muche, und Walter Peterhans 1935 zusammenhing. In diesem Zeitraum kommt es auch zu einem Aufnahmeverbot von jüdischen Schülern.

1.2.2. Bedeutung der Reimann-Schule

Die Reimann-Schule vermittelte durch ihre vielen verschiedenen Klassen und zahlreichen Ausstellungen modernes sachliches Design in Deutschland und darüber hinaus. Durch die praktische Vernetzung von Nutzenanwendung und Design, von Kunst und Industrie, trug sie maßgeblich zur Verbreitung einer modernen Formgebung bei. Sie mag nicht so berühmt sein, aber ihre Bedeutung ist vergleichbar mit dem Bauhaus in Dessau, wobei den Schulen unterschiedliche Rollen zufallen.

Während das Bauhaus die radikaleren Ideen und Experimente lieferte, gelang es der Reimann-Schule durch ihre Verbindungen zur Industrie ähnliche Ansätze marktfähiger zu gestalten. Die Berliner waren stärker verkaufsorientiert und praktischer gegenüber ihren abstrakteren und theoretischeren Konkurrenten. Das Bauhaus konzentrierte sich zudem auf Architektur, die Reimann-Schule auf Innenarchitektur. Dafür konnte Berlin eine Schaufenster- und Modeschulung bieten, die in Dessau fehlte. (Abb.15)

Beide verstanden sich als Einheitskunstschulen, die die trennende Linie zwischen Kunst und angewandter Kunst aufheben wollten. Die Reimann-Schule bekam 1913 als einzige Privatanstalt in Berlin den Untertitel „Kunst- und Kunstgewerbeschule“ und machte damit ihren „dualistisch-einheitlichen“ Ansatz deutlich.³³ Beide arbeiteten zugleich nach dem Werkstättenprinzip, in denen sie für die Wirtschaft produzieren wollten, wobei die Tendenz im Bauhaus mehr zu Lehr- und Versuchsstätten und in Berlin eher zu Produktionsstätten lag. Ein weiteres verbindendes Element waren ihre Kostüm- und Festbälle, die den Ruf der Schulen verbreiteten.

Insgesamt kann das Bauhaus als Erfinder bezeichnet werden, während die Reimann-Schule einem Multiplikator glich, der internationale Verbreitung erreichte. Die Reimann-Schule hat durch ihre Wanderausstellungen in der ganzen Welt Nachahmer gefunden wie die 1930 gegründete Art Center School in Los Angeles, die heute als eben solches Design-Mekka gilt wie damals die Reimann-Schule.³⁴ Die Gabe Albert Reimanns, neue Entwicklungen der Kunst jederzeit in die Schule zu inkorporieren, machte die Reimann-Schule vielleicht zur entwicklungsfähigsten Schule von allen. Ihr Beitrag zum öffentlichen Leben in Berlin ist nicht zu unterschätzen, denn sie bildete laut Adolf Behne

³³ Reimann, S.31; Kunsthochschulreform, S. 247.

diejenigen aus, die „die schönsten Kunstausstellungen Berlins – zugleich am billigsten und längsten geöffnet – die Schaufenster der großen Einkaufsstrassen“ gestalteten.³⁵

1.2.3. Die „Höhere Fachschule für Dekorationskunst“

Juro Kubicek erhielt von Oktober 1928 bis September 1929 eine Weiterbildung zum Dekorateur an der „Höhere Fachschule für Dekorationskunst“, nachdem er zuvor bereits die Kunstgewerbeschule in der Andreasstrasse besucht hatte. Zu dieser Zeit war die Höhere Fachschule aufgrund von Raumnot ins Schöneberger Rathaus ausgelagert, wo sie einen Saal von 70 Meter Länge und ca. 1000 Quadratmetern einnahm, der Platz für 20 Schaufensterkojen lieferte. (Abb.16) Juro Kubicek besuchte zusätzlich die für alle Schüler vorgesehenen Vorträge von Dr. Max Deri über Stilgeschichte und von Professor Oskar Fischel über Kostümkunde im Haus in der Landshuter Strasse. Erst nach dem Umbau 1931 konnte die Fachschule wieder ins Haupthaus eingegliedert werden.³⁶

Die Höhere Fachschule in der Reimann-Schule wurde 1912 geleitet von der Lebensgefährtin von Peter Behrens Else Oppler-Legband, 1913-19 von Bruno Seydel, 1921-22 von Elisabeth von Stephani-Hahn (Wertheim) und 1924-1935 von Georg Fischer.³⁷ Außerdem unterrichteten in den Klassen für Dekorations-Entwurf Else Taterka und für Schaufenster-Plakat Max Hertwig. Für einen Abendkurs im Schriftzeichen- und Plakatmalen war Carl Gadau zuständig. (Abb.17)

Mit der Reimann-Schule feierte Fischer große Erfolge in der Schaufensterdekoration, denn just in den Jahren 1928 und 1929 als Kubicek die Schule besuchte, fanden erstmals Schaufenster-Ausstellungen statt. Die Öffentlichkeit begeisterte sich für die

Schaufensterschau im Grassi-Museum in Leipzig, die das Kunstgewerbe-Museum



Abb. 17
Die Plakatklasse

³⁴ Wickenheiser, S.534, Hans M. Winkler sah die Entwicklung der Reimann-Schule ebenso, vgl. seine Einleitung zum Katalog *Kunsthochschulreform 1900-1933*, S.10.

³⁵ Wickenheiser, S.324.

³⁶ *Kunsthochschulreform*, S.248. Siehe zu den neuen Räumen 1931: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935. Hauptsächlich Abbildungen.

Leipzig organisiert hatte. Einen Großteil der Ausstellung nahmen die Arbeiten von Schülern der Reimann-Schule ein, die im zweiten Stock eine Schaufensterstrasse mit 18 Fenstern errichteten.³⁸ Als „Ladenstrasse“, wie sie ein Jahr später in der *Reklameschau* in den Ausstellungshallen am Kaiserdamm in Berlin genant wurde, sollten die Fenster die „Sprache des Schaufensters“ vermitteln. Schaufensterdekorateure waren ab diesem Zeitpunkt feste Mitglieder in der Gemeinschaft der angewandten Künste.³⁹ (Abb.18,19) Georg Fischer (1882-1945) verbrachte viel Zeit an der Schule, aber fand immer Gelegenheit, nebenher Dia-Vorträge bei der Bewag zu halten, für Bayer, Agfa, AEG, und Benberg zu arbeiten und ab 1930 die Zeitschrift *Neue Dekoration* in Deutsch und Englisch mit herauszugeben. Schließlich teilte er ab 1932 seinen Arbeitseifer zwischen der Reimann-Schule und seinen eigenen Werkstätten und unterrichtete bis zum Verkauf der Schule 1935 dort weiter.

Im November 1934 hatte sich Kubicek bei Fischer in den Werkstätten beworben und konnte dort als Angestellter bis zum Mai 1942 bleiben, als er in die Wehrmacht eingezogen wurde.⁴⁰ Insgesamt war Kubicek ein wenig mehr als acht Jahre bei Georg Fischer in der Ausbildung und in seinem Studio als Angestellter tätig, so dass von seinem Einfluss auf den werdenden Künstler ausgegangen werden kann, wobei wiederum die Reimann-Schule sowie die Schaufensterkunst unter dem Einfluss von Elisabeth von Stephani-Hahn stand, die mit ihrem gleichnamigen Buch *Schaufensterkunst* die Kunstauffassung beherrschte.⁴¹ Albert Reimann selber sah das Schaufenster als „Erziehungsfaktor für die öffentliche Geschmacksbildung.“⁴²

1.2.4. Einfluss des Unterrichts auf Kubicek

Aus dem eigentlichen Unterricht an der Reimann-Schule ist wenig bekannt, nur einige Publikationen der Dozenten sind erhalten geblieben. Diese lassen ein Gesamtbild

³⁷ Wickenheiser, S.324. Zu der Zeit zwischen 1922 bis 1924 äußert sich Wickenheiser nicht.

³⁸ Vgl. zahlreiche Fotos in: Schaufensterschau. Führer durch die Ausstellung. Städtisches Kunstgewerbe Museum Leipzig, 14.Okt.-18.Nov.1928 im Grassi-Museum, Leipzig, Leipzig 1928. Wickenheiser, S.335.

³⁹ Wickenheiser, S.342f.

⁴⁰ Unter dem neuen Regime schien es den Fischer-Werkstätten nicht besonders gut ergangen zu sein, obwohl Fischer 1935 den Auftrag erhielt, deutsche Reisebüros zu gestalten. In den Wirren beim Kriegsende wurde Fischer von Rotarmisten 1945 in Berlin vor den Augen seiner Frau auf der Strasse erschossen. Bertl Fischer im Gespräch mit Wickenheiser. Wickenheiser, S.333f.

⁴¹ Stephani-Hahn, Elisabeth von, *Schaufensterkunst*. Berlin 1926. Zum Einfluß Stephani-Hahns siehe Wickenheiser, S.324.

entstehen, das den jungen Kubicek beeinflusst hat. Von den Lehrern ist Frau Stephani-Hahn, dank ihres Buches *Schaufensterkunst* von 1926 und ihres langjährigen Engagements für die moderne Schaufensterdekoration, am bekanntesten. Sie hob besonders zwei Gesichtspunkte hervor, unter denen ein Schaufenster zu gestalten sei: Farbenharmonie und Linienrhythmus.

Die Farbenharmonie für ein Schaufenster bestand aus sechs Punkten. 1. Dem Gesetz der Komplementärfarben. 2. Kalte Blautöne und warme Gelbtöne seien ebenfalls harmonisch zu nutzen, zu denen Grau neutral stünde. 3. Harte und weiche Gegenstände hätten unterschiedliche Farbwirkungen bei verschiedener Beleuchtung. 4. Bei reiner und gemischter Farbe seien die Sättigung und Schattierung für die Harmonie maßgeblich. 5. Zu erzielen sei eine Farbenharmonie durch Ausgleichung oder Schattierung, 6. Jede Farbe besitze Symbolik.⁴³

Als zweite große Komponente der Schaufenstergestaltung nannte Stephanie-Hahn Linien, genauer gesagt Schwünge, die gegeneinander auszugleichen und an den Charakter des Stoffes anzupassen wären. „Jede Ware bedingt ihren Rhythmus“ und schreibt den „Stil der Dekoration vor“, räsonierte sie. Die Ware sei in einer Linienharmonie wie ein Stilleben im Schaufenster anzuordnen, so dass sich die Bewegungen der Linien zu einem Rhythmus ohne tote Punkte zusammenschließen.⁴⁴

Für Georg Fischer, Kubiceks unmittelbaren Lehrer, stellte das Schaufenster eher einen Ruhepunkt im hektischen Straßengeschehen dar, an dem sich das überlastete Auge ausruhen könne. Es solle in „ruhiger harmonischer Form und geschmacklicher Anordnung“ mit wenigen „treffsicheren Waren Wunder wirken.“⁴⁵ Georg Fischer

⁴² Wickenheiser, S.323.

⁴³ Stephani-Hahn, *Schaufensterkunst*. S.19-21. Zu 1: Diese sollten harmonisch zueinander angeordnet werden. Gelbgrün zu Ppurviolett, Grasgrün zu Purpur, Blaugrün zu Karmin, Türkis zu Zinnober, Ultramarin zu Orange und Blauviolett zu Gelb hätten steigende Wirkungen. Zu 5: Wobei zu beachten sei, dass nicht jedes Rot mit jedem Grün komplementär sei. Zu 6: Rot/ Gold = Pracht, Eleganz; Weiß = Feierlichkeit, Bescheidenheit, Reinheit; Grau/ Schwarz = Trauer, Ernst; Grün = Fröhlichkeit, Lebensbejahung, Hoffnung; Blau = Ruhe, Zuverlässigkeit, Einfachheit; Orange = Feurigkeit; Violett = Würde, Ernst; helle Töne = Zartheit.

⁴⁴ Stephani-Hahn, S.16 u. S.22.

⁴⁵ Fischer, Georg, Indifferenz im Schaufenster. In: *Farbe und Form. Zeitbild des Kunstschaffens*. Monatsschrift für Kunst und Gewerbe. Mitteilungen an die Schüler der Schule Reimann. Berlin, No. 11, Nov 1928, S.186f.

definierte die neue Sachlichkeit der Dekoration, als das „Hineindenken des Dekorateurs in die Beschaffenheit und den Zweck einer jeden Ware.“⁴⁶

Insgesamt sprechen sich Kubiceks Lehrer für einen intensiven, inneren Zusammenhalt in jeglicher Bildgestaltung aus – sei es Schaufenstergestaltung oder Malerei – und fordern eine materialgerechte Behandlung der verschiedenen Objekte. In ihren Ästhetik-Lehren liegt einer der Ursprünge für Kubiceks Bildgliederung, denn er übersetzte Schwünge, Rhythmen, Linien und Farbenlehre von der Dekoration ins Malerische.

In der Farbzusammenstellung des Bildes *Berge unter sich* (s.Abb.13) wird die Lehre von Stephani-Hahn erfassbar. Grün mit Rot, Schwarz und Weiß, Blau und helles Ocker sowie neutrales Grau steigern sich zu einer gespannten Komposition, die von der Bildstruktur gehalten wird. Die kühlen künstlichen Farben distanzieren das Werk von der natürlichen Landschaft, heben die Komposition hervor und konzentrieren die Bildkräfte in ausgeglichener Sachlichkeit. Wie von Stephani-Hahn und Georg Fischer vorgegeben, formulierte auch Juro Kubicek die Suche nach Harmonie als Ziel seiner Bilder: „ich erstrebe ruhe und ordnung der farbe, der fläche“.⁴⁷ Die Betonung der Linie, des Linienrhythmus bei Stephani-Hahn scheint außerdem bereits auf Kubiceks späteres Werk in den 40er Jahren hinzuweisen.

Zudem schrieb Stephani-Hahn, dass die moderne Kunst den Betrachter auf die „Urformen der Plastik“ und „auf die Farbenspiele primitiver Völker“ zurückverweise.⁴⁸ Kubiceks eigene umfangreiche Sammlung enthielt etliche Plastiken afrikanischen Ursprungs, die des Künstlers Atelier zierten wie Abbildung Nr.69 und Nr.70 zeigen. Da Kubicek ein begeisterter Sammler war, was sich von Zeitungsschnipsel über Bücher bis zu Kunstwerken erstreckte, besaßen nicht nur seine Lehrer Einfluss auf den jungen Künstler, vielmehr bildete er sich als Autodidakt anhand seines künstlerischen Umfelds sowie der Medien fort. Er kannte die nationalen und internationalen Kunstrichtungen, so dass sich seine Entwicklung gut in die Kunst des 20. Jahrhunderts einbettet.

⁴⁶ Wickenheiser, S.335.

⁴⁷ Aus dem Nachlass des Künstlers, bereits im Lebenslauf zitiert, Berlin um 1945.

⁴⁸ Stephani-Hahn, S.21.

1.3. Vorbilder vor 1945

Als Kubicek 1926 seine Ausbildung zum Lithographen in Berlin begann, bestimmte eine realistische Malweise die Avantgarde. Längst hatte sich der Expressionismus als allgemein anerkannte Stilrichtung durchgesetzt, wobei ein großer Teil der jungen Künstler in einer malerisch-realistischen Manier mit deutlich sozialen Inhalten arbeitete, einem expressiven Realismus.⁴⁹ In Berlin hatte sich der Verismus eines George Grosz, Otto Dix oder Karl Hubbuchs Anerkennung erkämpft, wie der Freispruch von Otto Dix in einem Prozess wegen „unzüchtiger Bilder“ 1923 bewies. 1925 starb Corinth, und die Retrospektive seiner Malerei hinterließ einen mächtigen Eindruck in der Berliner Künstlergemeinde. Bereits 1925 brachte Franz Roh sein Buch über den „Nach-Expressionismus“ mit dem Untertitel „magischer Realismus“ heraus und in Mannheim wurde 1926 die namensgebende Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ eröffnet.

Wem Kubiceks Interesse unter den Künstlern galt, veranschaulichen Fotos aus seinem Atelier. Auf Kartons aufgezogen, hängen dort Porträts berühmter Künstler in unterschiedlichen Größen. Zu sehen waren Picasso, Klee, Baumeister, Miro, Leger, De Chirico, Dalí, Chagall, Gris, Lurçat und andere (vgl. Abb.70). Es waren also die verschiedensten Kunstrichtungen und die Künstler versammelt. Picasso und Gris stehen für den Kubismus, Miro und Dalí für den Surrealismus, der Klee, Chagall und De Chirico als Vorbilder für sich vereinnahmte. Leger und Baumeister entwickelten zu dieser Zeit ihren semi-abstrakten Stil. In eigens für sie angefertigten Schubern sammelte Kubicek Information über die wichtigsten Künstler, ganz zu schweigen von seiner großen Bibliothek mit zahlreichen Monographien.

Kubiceks Frühwerk haftet eine melancholische Sehnsucht an, die sich schwer konkretisieren lässt. Die verwaisten Strände warten auf die spielenden Badegäste oder emsigen Fischer, eine polynesische Schönheit starrt verloren vor sich hin, die Berge stehen unter einem kahlen Mond und der Altar ist in einem kargen Fjord platziert – alle diese Werke strahlen ein gewisses Maß an Einsamkeit aus. Es fehlen Verbindungen. Es fehlt der menschliche Austausch, ein Miteinander der Objekte, der Farben und der Gefühle. Zwar sind die Werke als Ganzes harmonisch ausgeglichen konzipiert, jedoch stehen die einzelnen Elemente und Farbflächen nebeneinander, ohne einen gemeinsamen

Klang zu bilden. Die unterschwellige Sehnsucht, die Bilder zu komplementieren, zu vervollständigen – diese kleine Dissonanz der fehlenden romantischen Einheit, macht einen Reiz dieser Bilder aus.

Die Orte der Strandszenen sind sicherlich nicht ohne die *Pittura Metafisica* Giorgio De Chiricos denkbar, deren leergefegte städtische Plätze in ihrer Trostlosigkeit vor sich hin brüten. Das Gefühl der Einsamkeit, der Isolierung der Dinge hat Kubicek in seinen Bildern angewandt, denen die Strenge der tektonischen Meisterwerke De Chiricos fehlt, der eine „neue metaphysische Psychologie der Dinge“ suchte. In Kubiceks Frühwerk wird weniger nach der Bedeutung der Dinge geforscht, als Stimmung erzeugt und sinnliche Textur kreiert.⁵⁰

Für die Textur der Farbflächen mögen Künstler wie Pablo Picasso und Willi Baumeister Vorbild gewesen sein. Picasso war einer der ersten, der Sand in seine Ölfarben mischte um eine neue Art von Oberfläche zu erzeugen. Baumeister wandte dieses Verfahren in den 30er Jahren vermehrt an, und Kubicek nutzte es für eine fast reliefartige Struktur. Um den Farbflächen eine eigene, dreidimensionale Eigenheit zu verleihen, setzte Kubicek Pinselstriche, das Muster der rohen Leinwand sowie eine unregelmäßige Bemalung ein, ohne dabei jedoch die Harmonie des Gesamteindrucks zu zerstören. Ähnliche Verfahren verwandten Jankel Adler, zusammen mit Hoerle und Seiwert im Rheinland, die durch Muster der Ölschicht bestimmte Bildpartien und Bildgegenstände ihrer Werke gliederten oder akzentuierten. Der Inhalt ihrer Bilder wirkte dabei weniger auf Juro Kubicek.

Der weiße Berg von 1938 ist ein gutes Beispiel für die Bedeutung der Oberflächenstruktur in Kubiceks Gemälden. Edouard Roditi schrieb um 1947 über Kubiceks Vorbilder:

„Die sorgfältige Behandlung seiner Bildoberfläche in verschiedenster Weise erinnert an Juan Gris, Jankel Adler und auch Hellmut Kalle. Die Beobachtung der Linien, die so von Anderen vorwärtsgetrieben wurden, im Bemühen um den Kunstaussdruck unserer Zeit, dabei aber selbstbewußt, macht Kubicek fähig, die geistige Isolation Deutschlands zu verlassen, wie sie die Folge der „Kulturpolitik“ des SS-Staates wurde.“⁵¹

⁴⁹ Vgl. Zimmermann, Rainer, Die Kunst der verschollenen Generation. Düsseldorf, Wien 1980.

⁵⁰ Welche Kunstwerke Kubicek wirklich im Original gesehen hat bleibt ungewiss. Die Mehrzahl wird er durch Reproduktionen gekannt haben.

⁵¹ Manuskript Edouard Roditis aus dem Nachlass Kubicek.

In dem Bild *Eine Straße in New York*⁵² (Wvz.6) werden die Bewegungen der Figuren mit wenigen Strichen eingefangen, die ein wenig an Baumeisters linienbetonte Sportlerfiguren der 30er Jahre erinnern. Beide Künstler nutzten Figuren mit starken Konturlinien, um Gestik und Haltung der Figur zu vermitteln. Während bei Kubicek die „Strichmenschen“ jedoch dazu dienen das Straßengeschehen zu beleben, bilden Baumeisters Sportler wesentlich reduzierter das dynamische Zentrum des Bildes. Die konturierende Linie wird in der Nachkriegszeit immer wichtiger in Kubiceks Arbeiten.

Verbunden mit der Linie ist die Farbgebung. Kubiceks Malerei wäre nicht ohne die Werke der deutschen Expressionisten denkbar, deren Farbkraft sich in seinen Bildern niederschlug. Die leiseren Töne Paul Klees wie die lauten Paukenschläge Karl Schmidt-Rottluffs sind Voraussetzung für die kalten, klaren Farbkombinationen Kubiceks. Ein grellgelber Sand steht neben einem hellblauen Himmel mit rosa Wölkchen, braun und violett Farben durchmischen sich oder Weiß und Grau stehen sich gegenüber. Diese eigene Erlebensweise ist nicht entlehnt, aber entstammt den Errungenschaften der Avantgarde, so dass sich Kubiceks Arbeiten mit Werken der Spätexpressionisten wie Carl Lohse oder Erich Fraaß vergleichen ließe. Alle drei nutzten die Erfahrungen der Expressionisten, um zu einem eigenen Malstil mit kräftigen Farben zu finden.

Kubicek gelangte jedoch nicht zu einer explosionsartig expressiven Malerei, sondern öffnete sein Farbverständnis und sein Gefühl von Oberfläche und Struktur für neuartige Versuche, mit denen er seine Bildaussagen gestalten konnte. Diese Aussagen spielen in Kubiceks Werk um 1945 eine zunehmend bedeutende Rolle, so dass sich die emotionalen Zustände der Berliner um 1945 in den Bildern wieder finden.

1.4. Exkurs: Berlin um 1945

Was Berlin 1945 kennzeichnete, war das „Fehlen“. Es fehlte, neben den gestorbenen oder verschollenen Freunden, Verwandten und Eheleuten, an fast allem Materiellen. An Persönlichem: wie Arbeit, Kleidung, Wohnungen; an Verbindungen: wie, Post Telefon, Schulen, Elektrizität; an Transportmöglichkeiten: wie Busse, U-Bahn, Straßenbahn, LKWs aller Art und an gesundheitlicher Versorgung: wie Krankenhäusern, Medikamenten, Wasser und Nahrungsmitteln. In Deutschland fehlten nach dem Krieg 8

⁵² Eine Straße in New York, 1941, Öl/Sand/Leinwand, 64 x 82 cm, Reproduktion in: Galerie Franz 1947.

Millionen Menschen, ohne dabei die Opfer des nationalsozialistischen Terrors zu rechnen – in Berlin war die Bevölkerung von 4,3 auf 2,8 Millionen geschrumpft, auch weil viele vor den Bombern aufs Land geflohen waren, dafür kamen 1,3 Millionen Ostdeutsche dazu, die bis Oktober 1945 durch Berlin zogen. (Abb.21)

Das größte Problem war die Versorgung der Bevölkerung mit Nahrungsmitteln. Im Mai 1945 sah sich der russische Stadtkommandant Besarin gezwungen, Lebensmittelrationen einzuführen, die in fünf Kategorien eingeteilt waren und später von den anderen Alliierten so übernommen wurden:

1. Schwerarbeiter und Arbeiter in gesundheitsschädlichen Berufen
2. Arbeiter, die nicht in schweren oder gesundheitsschädlichen Berufen tätig sind
3. Angestellte
4. Kinder
5. Nicht berufstätige Familienangehörige und die übrige Bevölkerung



Abb. 21
Uhlandstraße
Charlottenbg.
1945

Wie hoch für die Russen Künstler einschätzten, zeigte sich darin, dass sie ihnen Lebensmittelkarte eins zuteilten – Künstler waren Schwerarbeiter. Die Rationen bezogen sich auf Brot, Nahrungsmittel, Fleisch, Kartoffeln, Fett, Zucker, Salz, Kaffee, Tee und Kaffeeersatz.⁵³ Bis 1947 existierte Karte fünf, insgesamt wurde die Rationierung im Westen um 1950, im Osten erst in der Mitte der 50er Jahre überflüssig.⁵⁴ Wie das in der Realität aussah, zeigte eine tägliche Ration 1945 im Britischen Sektor: Dort bekamen

⁵³ Alle Berliner erhielten gleichermaßen 400gr Kartoffeln pro Tag sowie 20gr Tee, 100gr Kaffeeersatz und 400gr Salz pro Monat. Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gruppen erzeugten jedoch bald Unmut, denn Hausfrauen oder Hausangestellte erhielten teilweise gerade mal 20% der Tagesration eines Schwerarbeiters. Mit Karte 1 bekam man 600gr. Brot, wogegen eine Hausfrau nur 300gr erhielt – und so ging es weiter pro Tag: 80gr gegenüber 30gr Nahrungsmittel, 100gr zu 20gr Fleisch, Fett 30gr-7gr und Zucker 25gr-15gr. Im Monat wurden 100gr Bohnenkaffee an den Schwerarbeiter verteilt und gerade mal 25gr an Karte 5.

⁵⁴ Vgl. „... raus aus den Trümmern.“ Vom Beginn des Wiederaufbaus 1945 in Berlin. Hg. Hans Reichardt, Fotografien v. Carl Weinrother u. Abraham Pisarek; Ausst. Landesarchiv Berlin 7.8-30.12. 87, Berlin 1987; sowie Steininger, Rolf, Deutsche Geschichte seit 1945. 4 Bde., Bd. 1. 1945-47, Frankfurt am Main 1983/96.

Berliner zwei Scheiben Brot, eine Kelle Milchsuppe und zwei Kartoffeln pro Tag. Die Richtlinien des Völkerbunds schrieben 1936 als Mindestmaß 3000 Kalorien bei Arbeitern und 1600 Kalorien bei völliger Ruhe vor, doch trotz aller Anstrengungen konnten gerade mal 1150 Kalorien pro Person beschafft werden.

Probleme dieser Art standen zuerst auf der Tagesordnung der Stadtkommandantur, die wie der Alliierte Kontrollrat aus den vier Siegermächten bestand. In der Kaiserswerther Straße in Dahlem traf ab dem 11. Juli 1945 die „Allied Kommandatura“ zusammen, wobei das Einigungsprinzip mit Vetorecht galt. Da die Russen Berlin im Mai erobert und bereits Verordnungen erlassen hatten - die Amerikaner besetzten als nächst folgende Besatzungsmacht erst am 4. Juli ihren Teil Berlins und die anderen Alliierten noch später - galten die ersten Regelungen der Russen als bindend für alle. Doch schon im August wurden einige der Verordnungen in den Zonen der Briten und Amerikaner gelockert, und ein erster öffentlicher Streit ging um den Religionsunterricht in den Schulen, den die Russen ablehnten.⁵⁵

Es gab auch Dinge im zerstörten Berlin, die nicht fehlten oder sofort ersetzt wurden, und das waren Politik, Presse und Kultur. Der russische Marschall Shukow hatte im Juni 1945 bereits Parteien zugelassen, so dass sich im Juni KPD, SPD und die CDU gründeten, etwas später Anfang Juli, die LDP. Sie bildeten in den ersten Monaten zusammen einen „Block Antifaschistisch-Demokratischer Parteien“, wobei die unterschiedlichen Meinungen zu den Themen Bodenreform, Religionsunterricht oder Einheitspartei rasch zu Tage traten.

Alle Parteien besaßen in Kürze ihr eigenes Parteiblatt.⁵⁶ Als erste war die „Tägliche Rundschau“ in Berlin verteilt worden, die als offizielles russisches Sprachrohr ab 15. Mai in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) diente. Kurz danach folgte ihr die „Berliner Zeitung“, ebenfalls in der SBZ. Wie die Russen, versuchten auch die anderen Besatzungsmächte Presseorgane zu gründen, im amerikanischen Sektor die „Allgemeine Zeitung“, im britischen Sektor „Der Berliner“ und im französischen Sektor der „Kurier“. Außer dem Kurier, der als Spätausgabe nachmittags erschien und damit nur Konkurrenz

⁵⁵ Schließlich wurde sich darauf geeinigt, dass diejenigen Eltern, die den Unterricht wünschen, ihn im Rahmen ihres Rechts auf Freiheit auch bekommen dürften.

vom „Nacht-Express“ in der SBZ hatte, wurden die Publikationen bald durch deutsche Zeitungen abgelöst: Der „Tagesspiegel“ erschien im amerikanischen Sektor in Berlin als erste deutsche Zeitung ab September 1945 überregional und im britischen Sektor der „Telegraf“. Mit einer Auflage von 400.000 Zeitungen ging der Tagesspiegel als Sieger aus dem Rennen hervor.

Aber mit all der Zerstörung und dem Leid war auch ein neuer Hoffnungsschimmer in den Menschen erwacht, denn der Krieg war endgültig vorbei, man war freier und konnte zumindest an eine bessere Zukunft glauben. Der Tagesspiegel schrieb am 27. September 1945 im Leitartikel:

„Da wir ohne den Sieg der Alliierten Heere wohl niemals mehr zu uns selbst gekommen wären, haben wir sozusagen alle als Kriegsgewinnler zu gelten. Der Preis, den wir dafür zahlen, ist im Grunde gering. Folglich haben wir keine Ansprüche zu stellen, außer an uns selbst.“⁵⁷

Damit wurde ein neuer Ton angestimmt und neue Perspektiven ermöglicht, die von vielen Berlinern und besonders von den befreiten Künstlern geteilt wurden. Für die Unterdrückten im Dritten Reich war 1945 ein Aufatmen nach langer Zurückgezogenheit und Zurückhaltung. Die Künstlergemeinde in Berlin, die wie alle Menschen unter der harten Zeit (Abb.22)



Abb. 22
Berlin
um 1950

und der Lebensmittelknappheit zu leiden hatte, formierte sich wieder, und eine unglaubliche Euphorie bemächtigte sich ihrer, wie Lothar Klünner später zu berichten wusste:

„Keiner von uns zweifelte damals daran, dass die Kunst ein Lebenselixier sei, dass sie dem Betrachter Wege im Chaos wies, dass sie ihm leben half und einen metaphysischen Hunger stillte, der dem physischen kaum nachstand. Und das wollte allerdings etwas heißen!“⁵⁸

⁵⁶ Die KPD betrieb die „Deutsche Volkszeitung“, die SPD „Das Volk“, die CDU die „Neue Zeit“ und die LDP „Der Morgen“, die alle bald nach der Gründung der Parteien erschienen. Nach der Entstehung der SED im März 1946 wird aus den Parteizeitungen der SPD und KPD das Blatt „Neues Deutschland“.

⁵⁷ Vgl. „.....raus aus den Trümmern.“ zu den Angaben über die Zeitungen, s.o.

⁵⁸ Klünner, Lothar, Zone 5. In: Sammlung Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau. 1870 bis heute. Berlin 1986, S.160-164, hier S.160.

1.4.1. Kunst vor 1945

Staatlich perfektionierte Unterdrückung und Verfolgung hatte den Anfang der 40er Jahre in Deutschland bestimmt – solch physischer und psychischer Zerstörungswille einer Diktatur, die sich durch politische Massenbegeisterung, durch Politisierung der privaten Lebensbereiche und durch eine gewaltsame Überwachung in einer Totalität durchzusetzen vermochte, hatte bisher nicht existiert. Wenn die Künstler diese Zeit auch körperlich unversehrt überstanden hatten, so wurden sie wie alle Menschen der Generation durch dieses System gezeichnet oder geprägt. Um den „entpolitisierten“ künstlerischen Ansatz nach dem Ende des Krieges zu verstehen, muss ein kurzes Resümee aus der immerhin zwölf Jahre andauernden Kunstdiktatur gezogen werden.

Edwin Redslob, von den Nationalsozialisten entlassener Kunstwart der Weimarer Republik, später Mitbegründer der Freien Universität Berlin sowie des *Tagesspiegel*, beschrieb den Zustand der Künste unter dem Nationalsozialisten in seiner Eröffnungsrede der Galerie Gerd Rosen.

„...in Fragen des Geschmacks, um die sich noch nie ein Herrschaftssystem gekümmert hatte, sollte nur noch eine - seine - Meinung Gültigkeit haben. ‚Schön ist, was Adolf Hitler gefällt‘: das war die Devise der neuen Kunstpolitik. Ihm aber gefiel am Bildwerk die sentimental durchwässerte Wiederholung der Natur oder die erregende Nähe übergenu kopierter Körper. Nicht als Ausdruck inneren Erlebens, nur als Abdruck des äußeren Scheins wurde die Kunst gewertet und mißbraucht.“⁵⁹

Ein verordneter Massengeschmack hatte jeden Individualismus ersetzt. Von internationalen Weltbewegungen weitgehend abgeschnitten, existierte avantgardistische Kunst nur vereinzelt im Verborgenen. Bildende Künstler mussten sich ab 1933 dem Diktat der Partei unterwerfen, das eine realistische Malweise mit einem deutschen Thema vorschrieb.

Die Neue Sachlichkeit war vor dem Ende der Demokratie in Deutschland die letzte deutliche Kunstströmung und wurde von den Nationalsozialisten zu einem Gesinnungsrealismus verdreht. Bilder mussten in „erdnaher und handfester Form“ Kunst

„in das Volk hineinragen“, und der „Bejahung des Lebens“ dienen. Die Kunst sollte erziehen, einfach verständlich sein, dem nordischen Schönheitsideal huldigen und sittlich die „blutgebundene Rassenseele“ bestätigen.⁶⁰

Dabei galt es, die Vernunft beim Betrachten der Bilder auszuschließen, damit das Herz das Gesehene verstände. Dies galt für Künstler und Betrachter, denn der Künstler sollte sich nicht dem Volk entziehen, nicht vereinsamen, sondern darin aufgehen. „Wo der Verstand zum gesetzgebenden Herrscher wird, da bedeutet es das Ende der Kultur“ schrieb Rosenberg in seinem Buch *Mythus des 20. Jahrhunderts*.⁶¹ Das „Arteigene“ am Volkstum müsse gefühlt und bei der Bildbetrachtung auf die eigene Natur gehört werden.⁶² Aus den rassistischen Phrasen entwickelt sich indes keine genaue Formel für die Künste, sondern eher eine allgemeine Vorstellung volksverbundener Kunst.⁶³

Die Kunst hatte ihren Teil zur propagandistischen Formung der deutschen Bevölkerung beigetragen und war in die politische Maschinerie des Regimes eingebunden worden, so dass eine Art heroischer, realistischer Stil entstanden war. Die staatstragenden Künste waren kriegsverherrlichend oder idyllisch idealisierend gewesen. Diese Instrumentalisierung durch den Staat, eine ideologische Staatskunst, lehnten viele Künstler nach dem Krieg grundsätzlich ab – sie wussten also genau, wie sie nicht malen wollten.

1.4.2. Kunst und Politik

Die Frage, an welche Art von Kunst nach der überwältigenden Katastrophe des Zweiten Weltkriegs anzuknüpfen sei, stand für viele Künstler 1945 im Vordergrund. In welcher Form konnte nach dem „totalen Krieg“ und einer fast totalen Zerstörung überhaupt Kunst betrieben werden? Welche Kunstform sollte als Vorbild dienen? Viele führten ihren Stil aus dem Untergrund einfach fort, aber für die Öffentlichkeit gab es nach zwölf Jahren

⁵⁹ Edwin Redslob am 9.8.45, zitiert nach: Krause, Markus, Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-50. Berlin 1995, S.163.

⁶⁰ Wulf, Joseph, Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963, 196-99. Zitate aus Artikeln von Alfred Rosenberg, Robert Böttcher, und Adolf Babel.

⁶¹ Ebd., S.196.

⁶² Laeugner, Max, Kunsthandbücher. 2 Bde., Pinneberg 1937 und 1938, hier Bd. I. Die Bände bestehen aus zahlreichen Abbildungen, die anhand von Blenden verändert werden können, um Aufbau und Wirkung von Farben und Aufbau im nationalsozialistischen Sinne zu erklären.

⁶³ Wulf nennt diese Kunst „Nationalsozialistischen Realismus“ in Anlehnung an den „Sozialistischen Realismus“, der ebenfalls die „Volksnähe“ betonte. Vgl. Einleitung des Kapitels und S. 195f.

Unterdrückung viel Neues zu sehen. Das alte Problem, das die Gemüter bereits kurz nach Anfang des Jahrhunderts erhitzt hatte, die Auseinandersetzung zwischen Realismus und Abstraktion, die schließlich die Nationalsozialisten zugunsten eines patriotischen Naturalismus entschieden hatten, wurde nach Kriegsende in der geladenen Atmosphäre entlang der Ost-West Grenze erneut und scheinbar endgültig diskutiert. Natürlich blieb diese Frage auch in Westdeutschland bis tief in die 50er Jahre virulent.

Alexander Dymshitz, ein gebildeter stalinistischer Kulturoffizier aus Moskau, bekannt für seine programmatischen Artikel und Reden, legte seinen Berliner Genossen in der Anfangszeit den Grundstein für die wegweisende Argumentation vor. Dymshitz lieferte in der Tageszeitung *Tägliche Rundschau* vom 19. und 24. September 1948 mit zwei Artikeln den „Auftakt zu der Formalismus-Diskussion und den Dekadenz-Kampagnen, die das Kunstleben der DDR lange aufs schwerste belasten sollte.“⁶⁴ Darin wurden die Fehler der historischen Avantgarde, darunter Picasso, Chagall und Schmidt-Rottluff, auf die damaligen Zeitgenossen übertragen, wobei die Realisten der eigenen Reihen nicht verschont blieben.

Dymshitz attackierte in seinem ersten Artikel *Über die formalistische Richtung in der Malerei*⁶⁵ zwei zeitgenössische Maler aus West-Berlin: Der bekanntere war Karl Hofer, damals seit 1945 der Direktor der Hochschule für Bildende Künste im Westen der Stadt und frühes, prominentes Opfer des Ost-West-Konflikts, dem von beiden Seiten Parteinahme für das jeweilige andere Lager vorgeworfen wurde – der andere war Juro Kubicek! Dymshitz bezog sich auf ein Trümmerbild (Abb.23), in dem die Zerstörungswucht der

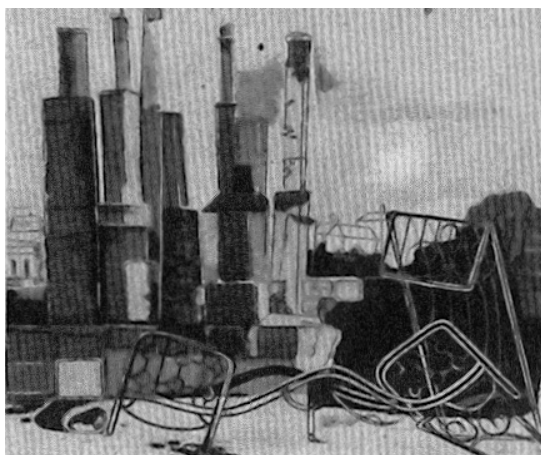


Abb. 23
Ruinen, um 1947
Wvz.39

⁶⁴ Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR 1945-1988. Hg. Museumspädagogischer Dienst Berlin, Ausstellung „Zeitvergleich ‘88 - 13 Maler aus der DDR“ vom 11.9.-20.11.1988, bearbeitet von Günter Feist, Eckhart Gillen, Berlin 1988. S.15.

⁶⁵ Dymshitz, Alexander, Über die formalistische Richtung in der Malerei. In: *Tägliche Rundschau* am 19.9.1948. Der Artikel befindet sich in einer von zwei von Kubicek zusammengestellten Pressemappen in dessen Nachlass. Nr. 1 von 1945-1956, Nr.2 von 1949-1952. Dazu zahlreiche lose Zeitungsausschnitte.

Bombardements durch die Überreste eines verbogenen Bettgestells inmitten von Ruinen versinnbildlicht wurde.⁶⁶

Für Dymshitz waren die Schwünge der Bettpfosten zu malerisch, ihnen fehlte wirkliches Grauen und vor allen Dingen der Mensch, dem dieses Bett gehört hatte. Er warf den beiden Künstlern vor, ihre subjektiven Gemälde beständen aus leeren, willkürlichen Konstruktionen ohne jegliche seherische Fähigkeit oder Offenbarung. Dementsprechend erzielten sie weder soziale Bedeutung, noch übten sie sonst irgendeinen Einfluss auf die Bevölkerung aus und wären folglich wertlos. Die kunstpolitischen Zeilen von Alexander Dymshitz lassen das Ausmaß an Konfrontation in der Stadt deutlich werden, wo 1948 die Zugehörigkeit zu einem Lager bereits über die Qualität der Kunst entschied – wobei diese Form der Argumentation nicht auf den Osten beschränkt war.

Warum hatten Kubiceks Bilder eine solche Bedeutung, um in einem Atemzug mit Karl Hofer und Picasso genannt zu werden? Kubicek war mit seinen Gemälden sowie seinem politischen Collagen den westlichen Besatzungsmächten aufgefallen und wurde von ihnen gefördert. Seine kühl komponierten aber beseelten Gemälde fingen, wie wir sehen werden, die Stimmungen der Stadt ein. Er war ein von den Westmächten geförderter Künstler, wodurch er zu einer Zielscheibe für die Kritik der Sowjets wurde.⁶⁷

⁶⁶ Abgebildet im Artikel, s.o.

⁶⁷ Um gegen diese vereinnahmenden Tendenzen zu protestieren, schlossen sich 1948 Berliner Künstler zur Ausstellung *Zone 5* zusammen. An der Ausstellung in der Galerie Franz beteiligten sich: Hartung, Mammen, Thiemann, Trökes, Uhlmann und Zimmermann.

2. Entwicklung und Wandlung der Bildsubjets

Im Folgenden soll verdeutlicht werden, wie Kubicek über Jahre hinweg seriell bestimmte Bildtypen weiterentwickelte, bis er neue Bildstrategien fand. Ganz allgemein lässt sich festhalten, dass bis 1947 soziales Engagement im Vordergrund stand und er sich anschließend stärker mit den formalen Komponenten seiner Bilder auseinander setzte.

2.1. Das Bild als politischer Kommentar

Während der Diktatur der Nationalsozialisten entstanden im Atelier von Juro Kubicek Arbeiten, die nichts mit der faschistischen Kultur gemeinsam hatten, denn es waren leere Landschaften, einsame Figuren oder kühle Stilleben. Bis in die ersten Nachkriegsjahre hinein reicht diese Bildform, die teilweise auf zeithistorische Ereignisse Bezug nimmt und eine Botschaft vermitteln wollte. Bilder zeigen die Folgen der Bombardierung, die Stimmungen und das Leid der Nachkriegsgesellschaft oder setzen sich mit dem Nationalsozialismus auseinander.

Noch vor 1945 entstand das seltsame Stilleben mit kulturpolitischer Mahnung *Der falsche Altar*⁶⁸ (s.Abb.14), das Bezug auf die nationalsozialistische Kultur nimmt. Auf einem Altar, der etwas erhöht vor einer mit Bergen umrahmten Bucht steht, liegen der lorbeergekrönte Kopf einer Statue sowie ein großes, zusammengeknülltes Tuch. Der Kopf mit geschlossenen Augen ist, leicht nach rechts gerollt, auf dem Tuch platziert, welches in weichen, fließenden Rundungen den rechten Teil des einfachen, bankförmigen Altars bedeckt. Ein flacher, steiniger Strand führt zur der von links tief ins Land hineinragenden Bucht hinab, die von Bergen umrahmt ist.

Der Titel verwundert: Wem wird hier gehuldigt? Welchem „falschen“ Gott wurde hier geopfert? Passen Altar und angebeteter Gott nicht zueinander? Sind es falsche Opfer? Könnte dies eine allgemeine Verurteilung der nationalsozialistischen Kultur sein, die ihre Überlegenheit gegenüber anderen Völkern mit Rassevorstellungen begründete und ihre Vorbilder in den großen antiken Kulturen suchte? Oder wurde hier das lorbeergekränzte Künstlergenie geopfert?

⁶⁸ Der falsche Altar. vor 1945, Öl, 60 x 120 cm, Repro., Verbleib unbekannt, in: Juro Kubicek. Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947.

Wenn dazu keine eindeutige Aussage gefunden werden kann, so sind Titel, Darstellung und Malweise genug, um als Ablehnung der nationalsozialistischen Kunstideologie gewertet zu werden. Es ist kein Bild im Sinne der nationalsozialistischen Kulturpropaganda, und anders Denken, anders Malen, als das Diktat der Partei es vorschrieb, konnte damals bereits gefährlich werden. Nach Kriegsende entstanden in den ersten Jahren weitere Bilder, die einen Zeitkommentar als Entstehungsgrund besitzen.

2.1.1. Monument des Vorwurfs – Adolf Hitler

Unter dem Gesichtspunkt der Gesellschaftskritik muss das Bild *Gruppe in der Landschaft*⁶⁹ von 1946 gesehen werden (Abb.24), das vier ineinander verwobene Köpfe in einem Querformat zeigt. Die Personen besitzen jeweils nur Teile ihres Gesichtes – ein Mund hier, ein Auge dort oder auch mal eine Nase. Sie stehen wie Puppenköpfe in einem Schaufenster unvermittelt nebeneinander, denn es herrscht keine Gemeinsamkeit zwischen ihnen und stumm und kalt blicken ihre leeren Augen den Betrachter an. Sie stehen zusammen, ergänzen einander durch ihre Sinnesorgane und sind doch isoliert, jeder für sich - wie Kubicek das Miteinander der Menschen zu dieser Zeit erschien.

Deutlicher im Titel und im Sujet ist das *Monument des Vorwurfs*⁷⁰ (Abb.29), welches mit seinem großen, im Zentrum stehenden Gesicht auf die Anhänger des Hitlerregimes sowie auf die Deutschen allgemein zielt. Das mit übergroßem Seitenscheitel versehene Monument Hitlers wurde in der Landschaft wie ein Berg platziert. Der surrealistische Poet Alain Bosquet dichtete 1947 in der Monographie zu Juro Kubicek folgendes dazu:

„Ce monument du reproche,
un seul nuage ose le survoler.
Cette statue du grands remords,
un seul arbre consent
à lui prêter un peu de fraîcheur.
Ce temple de la haine
te ressemble, passant
toi qui dévores l’horizon.
Eloigne – toi,
éloigne – toi:

Dieses monument des vorwurfs -
eine wolke nur wagt es hinüberzufliehen.
Dieses denkmal der reue -
nur ein baum gewährt ihm ein wenig kühle.
Dieser tempel des hasses,
er ist Dir ähnlich, wanderer,
der Du den horizon verzehrst.
Entferne Dich!
Entferne Dich!
Denn ein einziger blick auf diese ruine

⁶⁹ *Gruppe in der Landschaft*. 1946, 33x66 cm, Abb. in Monographie der Galerie Rosen, Berlin 1947, nur als Reproduktion erhalten, Verbleib unbekannt.

⁷⁰ *Monument des Vorwurfs*, 1946, 48,5x48,5 cm, Juro Kubicek. Galerie Franz, Text Alain Bosquet, Berlin 1947 sowie Juro Kubicek. (Monographie) Hg. Galerie Gerd Rosen, Berlin 1947.

un regard sur cette ruine
coûte vingt-cinq suicides.“

kostet selbstmord : fünfundzwanzigmal ! ⁷¹

Ein Monument, das öffentlich ausgestellt wird, gilt jedem Betrachter und nicht nur einer Sondergruppe, und dieses gilt der Schuld der Deutschen an Hitlers Machtübernahme und den Verbrechen der Nationalsozialisten. Der „Vorwurf“ gilt allen Deutschen! Das Thema der Kollektivschuld, das von den Alliierten zuerst stark propagiert wurde, aber im beginnenden Kalten Krieg mehr und mehr in den Hintergrund rückte, wird in diesem Bild festgehalten.

Ein weiteres Bild dieser Serie ist *Letztes Zeichen*⁷² (Abb.26), in dem das Gesicht sehr zurückgenommen wurde, und die Landschaft sowie die Formen allein im Vordergrund stehen. Durch das gesamte Bild ziehen sich geschwungene Linien, sie ergeben verschiedenste Formen und Flächen, die an eine Berglandschaft erinnern. In der Mitte befindet sich eben jenes ovale Gebilde, das mit einem weiteren kleineren Kreis an ein Gesicht, und an *Monument des Vorwurfs*, erinnert.⁷³ Hier wird zudem die Technik der ausgesparten Linien sichtbar, die Kubicek in den folgenden Jahren perfektionierte. Seine Stilleben werden zu ästhetischen Lösungen, nachdem sie sich aus dem Rahmen der politischen Kommentare gelöst haben, wobei *Letztes Zeichen* ein Grenzfall ist.⁷⁴

2.1.2. Collagen für den *Ulenspiegel* und zu „Mein K(r)ampf“

Ästhetische Lösungen mit politischem Inhalt bilden eine Kategorie in Kubiceks unzähligen Collagen. In ihnen wird mit dem Hitler-Regime abgerechnet; sie entstanden vor und nach 1945. Charakterzüge von Nazigrößen wie dem notorischen Frauenheld Goebbels, die nationalsozialistische Propagandamaschine oder der Untergang Hitlers werden in Collagen wie ...zum Geburtstag des Ministers, ...und sie reißen das Maul auf

⁷¹ Bosquet, Alain, Monument du reproche. Übersetzt von Alexander Koval. Gedicht zum Bild *Monument des Vorwurfs* in: Juro Kubicek, Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947.

⁷² *Letztes Zeichen*, 1946, 45x65 cm, Galerie Franz, Juro Kubicek Text Alain Bosquet, 10. Nov 1947 sowie Juro Kubicek. (Monographie) Hg. Galerie Gerd Rosen, Berlin 1947.

⁷³ *Letztes Zeichen* ist nur durch den Titel und im Zusammenhang mit *Monument des Vorwurfs* erst interpretierbar und wahrscheinlich zur selben Zeit wie *Der schwarze Weg* entstanden, da dasselbe Motiv eines Fahnenmastes in der vorderen rechten Ecke zu sehen ist.

⁷⁴ In derselben Malweise und demselben Jahr ist das Bild *Fruchtspiel* entstanden, das andeutungsweise Birnen zeigt, aber weitgehend Formen verschleiert und fast rein abstrakt ist. *Fruchtspiel*, 1946, Öl, 48x58,5 cm. In: Juro Kubicek. Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947, bisher nur dort nachgewiesen.

oder *letzter film* satirisch-kritisch kommentiert.⁷⁵ (Abb.29-30) Diese Collagen wollte Kubicek zusammen mit Arbeiten seiner Berliner Künstlerfreunde als kontraproduktive Illustrationen in Hitlers *Mein Kampf* einsetzen. Dazu hatte Kubicek ein Exemplar von Hitlers Buch (betitelt zu „Mein Krampf“) mit einer Anzahl von eingeschossenen, freien Blättern erneut binden lassen, um auf die leeren Seiten die Collagen, Illustrationen und Zeichnungen als humoristische Kommentare zu kleben, die den gesamten Irrsinn entlarven sollten. Eine Reihe von Seiten wurden gefüllt, aber das Projekt leider nie vollendet.⁷⁶

Kubicek setzte sich ausdrücklich mit dem Regime und dem Leben nach dem Krieg auseinander. Eindrucksvoll sind Collagen zum Zeitgeschehen, wie *berliner winter* (Abb.34), wo schwarze Hände über bröckelnder Architektur und leeren Tellerstapeln ragen und alles unter rieselnden Schneefetzen begraben wird.⁷⁷ Für die Zeitschrift *Ulenspiegel* gestaltete Juro Kubicek in diesen Jahren mehrere Titelblätter. Mit seiner schlagkräftigen Bildgestaltung machte er auf Mißstände aufmerksam: Er prangerte die Behandlung von Gefangenen durch Deutsche an, indem er einen verhungerten Soldaten zwischen Stacheldraht legt, zeigte aber genauso drastisch die verhungerten Kinder Europas mit ihren leeren Augen oder hielt den Deutschen ihr kitschiges Kulturverständnis vor (Abb.31,32).⁷⁸ Mit den drohend am Horizont erhobenen Händen, hat Kubicek eine eindringliche Metapher für die Nachkriegssituation im Medium der Collage geschaffen.

2.1.3. *Stunde Null*

Im Kriegsende sahen viele Menschen die Möglichkeit eines Neuanfangs, gleichzeitig begann mit dem Abwurf der Atombomben über Japan ein neues Zeitalter der Bedrohung durch scheinbar unbegrenzte technische Möglichkeiten. Kubicek entwickelte die reine Landschaft in *Berge unter sich* weiter, indem er 1947 noch in Berlin mit Darstellungen

⁷⁵ Fotos aus den Jahren 1945-46 im Nachlass Kubicek.

⁷⁶ In der neuen Version wurde die Zeichnung *Der 4er-Maler*⁷⁶ von Hans Thiemann aus dem Jahr 1942 eingeklebt, die einen Maler beim Briefmarkenillustrieren von Hitlers Konterfei zeigt. Hinweise hierzu ergeben sich aus dem Nachlass. Trökes wollte 1946 dasselbe Verfahren auf eine Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts des Barons von Münchhausen anwenden. Das Projekt wurde ebenfalls nicht abgeschlossen. Siehe H.T. 31 Skizzenbücher. Ausstellung in der National Galerie, Berlin 1983, S.11.

⁷⁷ *berliner winter* 1946. 1947/48, Fotocollage u. Zeichnung auf Karton. Sammlung Berlinische Galerie.

der Atombombe experimentierte und das Gemälde *Stunde Null*⁷⁹ entwarf (Abb.33): Über einem Bergmassiv, das eher einem wogenden Meer gleicht, steigen rundliche Wolkenformationen auf. Am vorderen Rand sind durcheinander geratene Steinfigurationen zu sehen, die von einem Bereich weicher Wellenlinien überdeckt und im Hintergrund zu kantigen Gipfeln werden. In der Mitte der Komposition erhebt sich eine längliche Form, die wie das vordere Ende einer Bombe aussieht, aber in den Himmel zeigt. Der Grundton des Gemäldes, das heute nicht aufzufinden ist, bildete ein „eiskaltes Blau“, wie *Der Sozialdemokrat* berichtete.⁸⁰

Fortgeführt wurde dieses Thema in den Bildern *Geburt des Atoms* und *Experiment zur Nacht*, die beide eine explosionsartige Wolke oder Form über einem Meer darstellen.⁸¹

(Abb.34,35) Im ersten Bild, von dem nur eine Zeichnung erhalten ist, ist ein Feuerball oberhalb der Wasseroberfläche zu sehen, während sich im nächtlichen Experiment⁸² der gelb-blaue Blitzstrahl von der oberen zur unteren Rahmenkante durchzieht. Nach oben wird der Explosionskegel immer breiter, und nach unten spiegelt er sich im Wasser, so dass sich eine eieruhrförmige Gestalt ergibt, die von rundlichen Wolken umgeben ist, die den Wolken aus *Stunde Null* ähneln. Dort wo die Bombe im Hintergrund gezündet wurde, ist eine kleine Insel in dem sonst dunklen Bild zu erkennen.

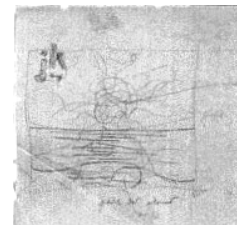


Abb. 34
Vorzeichnung
Geburt des
Atoms, 1947

Die Beschäftigung mit der neuen Bedrohung der Menschheit wird in diesem Landschaftsgemälde zur Auseinandersetzung der Farben, Formen und Linien. In dem für die späten 40er Jahre prägnanten linearen Stil entstehen die ersten Landschaften, die sich ausschließlich auf ein Zeitgeschehen beziehen. Kubicek wurde in den USA als der erste Atome malende Künstler beschrieben – er soll sogar Salvador Dalí zugekommen

⁷⁸ Titelseiten des Ulenspiegels, Hg. Herbert Sandberg, Berlin: *humanität* im Mai 1946, *lasst europas kinder nicht verhungern!* 1946/47.

⁷⁹ *Stunde Null* (auch Atomic Landscape), 1947, Öl/Sand/Leinwand, 68x84. Studien dazu von 1945 und vom 20.01.46 im Nachlass.

⁸⁰ L.L., Die Stunde Null. In: *Der Sozialdemokrat*, 10. Nov. 1947.

⁸¹ *Geburt des Atoms*, 1947, Öl, 68x82 cm, Verbleib unbekannt, nur eine Zeichnung im Nachlass. *Experiment zur Nacht*, 1948, 116x116 cm, im Nachlass. Dort ebenfalls eine Zeichnung vom März-April 1948 sowie ein Foto mit einer zweiten Fassung im Querformat.

⁸² Titel der Zeichnung.

sein.⁸³ Dies mag man hinterfragen, jedoch ist unbestreitbar, dass er politische wie soziale Fragen in seine Kunst einfließen ließ.

In den ersten Nachkriegsjahren, wo die Eindrücke und Entbehrungen des Krieges die gesamte Generation prägten, bemühte sich Kubicek, die Seelenlage der Menschen in seinem Umfeld wiederzugeben. Er machte in seinen Gemälden keine gezielten Aussagen, sondern spiegelte die Gemüter der Berliner wider oder versuchte eine belebende Botschaft zu vermitteln. „...in seinen ‚Versteinerten Bäumen am Meer‘ wohnt echtes Grauen“⁸⁴, urteilte die Berliner Zeitung 1945 über Kubiceks Weiterentwicklung der Landschaften, die ihn zur Anteilnahme am Lebensgefühl der Nachkriegszeit führte. Wie in Deutschland allgemein, pendelte die Berliner Stimmungslage zwischen Euphorie und Klage. Erst nach dem Ende des Krieges konnte Kubicek freier an seinem Anliegen der beseelten Landschaft arbeiten.

2.2. Landschaft als Seelenspiegel

Wie in den zwei frühen Strandszenen nutzt Kubicek in der unmittelbaren Nachkriegszeit Landschaft, um stimmungsgeladene Bilder zu kreieren. Verschiedene Versionen vom Motiv einer Baumgruppe entstanden in den Jahren 1945-46, deren übereinstimmendes Merkmal ihre Leblosigkeit war. Weder Menschen noch Tiere bewohnten diese kleinen Wälder, die aus hohen astlosen Baumstämmen bestanden. Ab 1946 wirkten sie weniger zerstört und tot, denn unter Kubiceks Hand füllten sich die Wipfel mit immer mehr buntem Laub. Die beiden Motive der abgestorbenen und aufblühenden Bäume standen für die nächsten zwei Jahre nebeneinander und umfassten zahlreiche Zeichnungen und an die zehn Bilder, in denen Kubicek gleichsam eine seelische Landschaft entwirft - seine eigene wie die seiner Mitmenschen. Kubicek empfand diese Bäume als perfektes Symbol für die Menschen und das Lebensgefühl in Berlin nach dem Krieg. Es sind Bilder zum Seelenleben der Deutschen, denn so „abgestumpft“ wie die Bäume waren die

⁸³ N.N., „U.of L. Artist Beats Dali To The Drawing Of Atoms“ in: The Courier-Journal, 14.12.47, Louisville, Kentucky. Abb. von „Atomic Upheaval“, d.i. *Experiment in der Nacht*. Aus dem Nachlass.

⁸⁴ Versteinerte Bäume am Meer. 1945, Öl, Leinwand, 57x77 cm, Abb. in Nachlass, Kunstaussstellungen im Herbst. Zweite Steglitzer Kunstschau und Ausstellung in Berlin Mitte. Von NN, Artikel in: Berliner Zeitung, 27. 10. 45, in der Presseakte.

Überlebenden des Krieges, bei denen nur nach und nach Lebensmut und Lebensfreude zurückkehrten.

2.2.1. Trauer und Verlust - Zerstörte Bäume

Das erste dieser Serie war 1945 *Versteinerte Bäume am Meer*, in dem „echtes Grauen wohnt“ und das von Zeitgenossen als bedrückend empfunden wurde. (Abb.36) Zu sehen ist eine Reihe von fünf oder sechs angedeuteten Bäumen, die aus ein bis zwei Ästen bestehend über ihren Stümpfen schweben. Die Form der Äste ist mit einer weißen Umrisslinie innerhalb der schwarzen Grundform nachgezogen, die von den zusammenhängen, braun-grauen Stümpfen abgetrennt sind. Dahinter liegt der Horizont oberhalb der abgespaltenen Baumstümpfe und teilt das Bild in zwei Hälften.

„Seine Fantasie übersteigert bewusst. Er formt nicht nur Ornamentik, ... sondern verwendet gegenständliche Teile, die miteinander verschmolzen werden und dabei die embryonalen Formen ihrer Urschöpfung annehmen. So vermählt er Stein und Pflanze zu einem Gebilde wie in „Versteinerte Bäume am Meer...“⁸⁵

Die Metamorphose der Dinge in Kubiceks Bildern beginnt, wie es der Zeitgenosse wahrgenommen hat. Die Objekte fließen ineinander und kehren zu einer ursprünglicheren, zu einer „reinen“ Form zurück. Sie unterstreicht hier die Aussagekraft des Bildes, der Fragmentarisierung und Zerstörung des Lebensraumes nach dem Zweiten Weltkrieg.



Abb. 37
Toter Wald,
1946

Der Ausdruck vom zerstörerischen Kriegsgeschehen ist in dem Bild *Toter Wald*⁸⁶ vom Frühjahr 1946 am prägnantesten (Abb.37), wo die kantigen, zum dichten Wald gewachsenen, zerstörten Bäume den Bildrand sprengen.⁸⁷ Dominiert wird die nächtliche Szenerie von einem kalten Grauton, der nur durch den gelb scheinenden Mond aufgelockert wird. Aus dem Grau ragen dunkel, beige-braun oder weiß, in einem wilden

⁸⁵ Ausstellung Juro Kubicêk - Berlin, 10. November (AIN), Kulturdienst, 10. Nov. 1947, Abschrift mit Schreibmaschine, Presseakte 1, zur Ausst. in der Galerie Franz.

⁸⁶ *Toter Wald*. 1946, Öl/ Hartfaser, 49,5x59 cm, monogrammiert, datiert. Privatbesitz Berlin.

⁸⁷ Die Formen der Bäume existieren nur in wenigen Bildern und gleichen den Schornsteinen auf dem Bild „Ruinen mit stählernem Bettgestell“, das Dymshitz 1948 kritisiert. Abb. in: *Bildende Kunst*. Hg. Oskar Nerlinger und Karl Hofer, 2.Jg., 1948, Heft 7.

Durcheinander abgebrochene Baumreste empor, deren kahlen Stämme, fast ohne jegliches Geäst, als stumme Zeugen die Zerstörung dokumentieren.

„So gelingt die sinnhafte Chiffre dessen, was verborgen ist, was dennoch durch die Poren wie durch die Augen auf uns eindringt. Ist nicht der kahle Wald von Stämmen ein Labyrinth aus Gängen und Verstecken geworden? Fast ein Kriegsdokument, worin das Grau eines abgespielten Dramas steht, dem Mondschein nicht weniger ähnlich als einem kalten Zimmer.“⁸⁸

Sonderbar wirkt der unfertige Eindruck des Bildes - Farben und Gegenstände scheinen durch die Bombenwucht durcheinander geraten zu sein. An verschiedenen Stellen werden die Untergrundfarben zu den Baumformen, manche Bäume werden grau oder bleiben weiß wie der Hintergrund. Einige Äste sind in einem Farbton gehalten, aber als habe der Künstler plötzlich sein Interesse verloren, gehen sie unregelmäßig in blanke Grundierung über. Dieses Stückwerk setzt sich im gesamten Bild fort und nimmt den Gegenständen ihre Bedeutung. Das Bild ist realistisch gemalt und der Mond, der hinter den Bäumen aufgeht, gibt dem Bild einige Tiefe, aber der unvollständige und formübergreifende Farbauftrag wirft die Landschaft auf die bloße Fläche zurück. Kubicek scheint die Autonomie der Form- und Farbelemente immer deutlicher herausgearbeitet und weiterentwickelt zu haben, seit er damit in der Mitte der dreißiger Jahre begann.⁸⁹

In den weiteren Bildern dieser Serie treten die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten immer mehr zu Gunsten der Formen zurück. In *Klagende Bäume*⁹⁰ (Abb.38) sind 1946 die Baumstümpfe zu runden, nebeneinander aufgereihten, abstrakten Formen reduziert, wobei letztendlich nur der Titel ein realistisches Zuordnen ermöglicht. Die Farbwerte Grün, Braun, Ocker und Schwarz sind nun gänzlich von dem Subjet getrennt und bilden freie Farbfelder, die die Formen der Bäume nur unzureichend bedecken. „Wichtig bei Kubicêk sind die Zwischentöne, das Kalkige, Graue, z.B. [...] die graugrüne Traurigkeit der ‚klagenden Bäume‘.“⁹¹ Der Hintergrund ist dagegen strahlend gelb und steht im Kontrast zum rosafarbenen Vordergrund. Durch den Kreis als Sonne oder Vollmond und

⁸⁸ Bildwerke aller Art. Eine Kunstaussstellung die klärt. Carl Linfert, Artikel im Nachlass.

⁸⁹ Vgl. Kapitel Frühwerk, Bilder „Strandszene“ oder „Der weiße Berg“.

⁹⁰ *Klagende Bäume*, Fassung II, Öl/Pressholz, 1946, 34 x 42 cm, Privatbesitz, USA Wvz. 20 – diese hier beschrieben. Die erste Fassung verzeichnet als: *Klagende Bäume*. 1946, Öl, 33x41,5 cm, Abb. in Kat. Galerie Franz 1947. Wvz.19.

⁹¹ Corvey, A., Berliner Ausstellungen. In: Die Neue Zeitung, 18. Nov. 1947. Inhalt der Auslassung: „... auf dem 1941 entstandenen Gemälde einer ‚Straße in New York‘ oder...“. Vgl. Pressemappe.

die Trennlinie zwischen Himmel und Erde ergibt sich eine gewisse Räumlichkeit, die im Gegensatz zu den flächigen Bäumen steht.

Eine sehr ähnliche abstrakte Baumreihe befindet sich in *Der schwarze Weg*⁹² von 1946/47, wo in der linken Bildhälfte eine Reihe schwarz-weißer Baumstümpfe den Weg säumt. (Abb.39) Sie stehen auf einem grünlichen Rasen, der auf den „Weg“ wächst, dort aber gestreift nur kleine Farbflächen bildet. Auf der rechten Seite wird der Weg von einer Form begrenzt, die einer träge flatternden Fahne ähnelt, so dass sich eine zuspitzende Pyramide in Richtung Bildtiefe ergibt. Dort endet der so geformte Weg an einem weit entfernten violetten Berg. Der Weg selber ist in verschiedenen Grautönen gehalten und besitzt durch sich verengende Bahnen starke Tiefenwirkung. Am rechten vorderen Bildrand erscheint die flache Form eines Kopfes mit Schulter, die wie der Schatten des Betrachters wirkt. Am Himmel schweben einige träge schwarze Wolken.

Alain Bosquet schrieb im Katalog der Galerie Gerd Rosen 1947 zu diesem Bild ebenfalls ein Gedicht, das sehr eindringlich die Atmosphäre der Nachkriegszeit schildert:

<p>Kam einer hier vorbei, der war so schön, dass sich die bäume entschlossen zu sterben. Kam einer hier vorbei, der so glücklich war, dass er den wasserfall lehrte zu lachen. Kam einer hier vorbei, der so ruhig war, dass der berg heimlich</p>	<p>seinen alten taumel abwarf und der himmel darüber zerriß, wie ein gewand mürben gewebes. Jemand ging hier vorbei und jetzt führt dieser weg nirgendwohin: weder in das rätsel, noch zum zweifel, auch nicht in das land, in das die getöteten wege zeigen.⁹³</p>
--	--

Mit diesem düsteren und scheinbar ausweglosen Bild endet die Serie der zeitkritischen Bilder, die auf die Zerstörungswut des Krieges, den Verlust der Menschlichkeit und totale Vernichtung reagierte und von den Zeitgenossen als Zeichen dessen empfunden wurde, wie die obigen Zitate belegen. Kubiceks verlieh seiner eigenen Bedrückung und der

⁹² *Der schwarze Weg*. 1946/47, Öl, 67 x 81,5 cm, Taylor USA, auch als „Schwarzer Weg“ oder „Black Highway“ erwähnt. Wvz.38.

⁹³ Alain Bosquet. *Der schwarze Weg*. Übersetzt von Alexander Koval. In: Juro Kubicek. Monographie der Galerie Gerd Rosen. Berlin 1947.

seines Umfelds Ausdruck, denn die toten Baumgruppen interpretieren die emotionale Verwüstung, die Leere und die Demoralisierung der Menschen am Ende des Zweiten Weltkrieges. Die Farben wichen von den Gegenständen, vergleichbar mit der deutschen Gesellschaft, die sich in Auflösung befand und, ähnlich den Bäumen, entwurzelt und ohne Vorbilder in einem Schwebestand verharrte.

2.2.2. Hoffnung - Blühende Baumgruppen

Nach dem Krieg wurden Trauer und Verlust mit dem zweiten unglaublichen Hochgefühl der Wiederbelebung der Hoffnung vermischt. Da der Krieg endgültig zu Ende war, bestand für alle die Möglichkeit, dass sich etwas bessern würde – ohne Bomben, Zerstörung und Angst. Im zerstörten Kern Berlins wurden innerhalb kürzester Zeit wieder private Feste gefeiert, wie beim „Tanz über den Ruinen“ 1946, zu dem jeder Gast Alkohol, Kartoffeln, Brot und sein eigenes Geschirr mitbringen sollte.⁹⁴

Als bald entstand in Kubiceks Atelier von dem Bild *Versteinerte Bäume am Meer* (1945) eine Variante mit dem Titel *Baumgruppe*⁹⁵

(Abb.40), in dem die zerstörten Bäume wieder Laub trugen. Es bildete den Auftakt für die zweite Form des Motivs Baumgruppe in den Jahren 1945/46, das durch farbenprächtige Formenvielfalt Freude und Hoffnung vermittelte.

Die wenigen Äste tragen Baumkronen, die in verschiedenen Grüntönen waagrecht gestreift sind und sich derart überschneiden, dass immer wieder neue Farbtöne entstehen. Der äußerst rechts stehende Baum bringt hinzu braune und gelbe Streifen mit ins Farbenspiel. Durch den hellblauen Himmel und das muntere Überschneiden der rundlichen Farbfelder wird das Grauen gemildert und ein weitaus freundlicher, zuversichtlicher Eindruck entsteht.

Gleichfalls in *Herbstgruppe*⁹⁶ (Abb.41), in dem das Laub in kleinen Quadraten dargestellt wird und insgesamt eine Farbenvielfalt im Vordergrund steht. Violett, Orange und Gelb

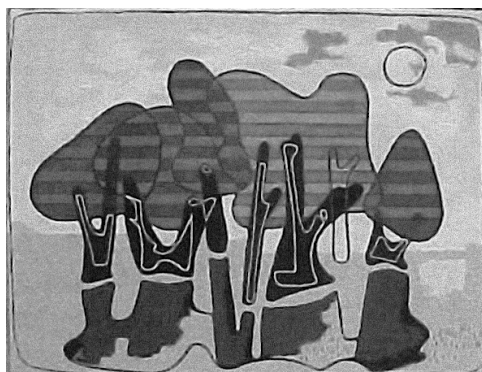


Abb. 40
Baumgruppe
1945

⁹⁴ Im September 1946 lud Konsul Max Leon Flemming unter diesem Titel ein. Siehe Krause, Markus, Galerie Gerd Rosen, Berlin 1995, S.34.

⁹⁵ *Baumgruppe*. 1946, Öl/Pappe, 35 x 45 cm, Taylor, USA, verso signiert, datiert u. betitelt.

⁹⁶ *Herbstgruppe*. 1946, Öl?, 50,5 x 63,5 cm, monogrammiert, datiert. Privatbesitz New York, Farbabb. in: Juro Kubicek. Monographie Hg. Galerie Rosen, Berlin 1947, keine Seitenangaben.

kontrastieren mit dem Grün des restlichen Laubwerks und mit dem hellen Blau des Himmels. Auch hier verfließen Hintergrund und Baumgruppe, werden Formen und Farben spielerisch und grenzübergreifend verbunden, ist die Realität in den Hintergrund gedrängt, um den Farben freies Spiel zu gewähren. Das Bild besteht mit seinen teilweise kantigen Formen und dem Motiv der schwebenden Bäumstämme über den Stümpfen aus einer Mischung der Werke *Baumgruppe* und *Toter Wald*.

Die kontrastierende Farbgebung vermittelt einen zusammengefügtten Eindruck, da violette Rot-Töne, Grün und Orange einander gegenüber stehen und dazu Gelb auf Blau und Schwarz auf Weiß treffen. Zusammengehalten wird das Bild jedoch von dem realistischen Motiv und dem rundherum geschlossenen Hintergrund sowie durch die teilweise bestehende Harmonie der Farben. Denn Blau ist gleichfalls in der Nähe von Rot, Grün neben Gelb, und verschiedene Braun-, Orange- und Beige-Töne gehen ineinander über. Außerdem besitzt das Bild innerhalb des Rahmens einen grauen Streifen, der, an den inneren Bildecken abgerundet, das Motiv umrandet und zusammenhält. Das ganze Gemälde wirkt wie ein Fenster mit Ausblick auf eine bessere Zukunft.⁹⁷

Der gleiche Rahmen wird noch deutlicher in *Herbstliche Gruppe*⁹⁸ von 1946. (Abb.42), Die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters wird hier von zwei großen ovalen Linienformen eingenommen, die sich über die gesamte Bildfront erstrecken. Eine Baumgruppe ist in Ansätzen sichtbar, da zwei Stämme erkennbar sind und sich die Baumkronen zu großflächigen Farbgebilden zusammenfügen. Darüber erstrecken sich zwei breiten Linien in Nierentisch-Form. Wieder sind kontrastierende und harmonisierende Farbkombinationen sichtbar sowie die Papierrisstechnik. Schließlich zeigt dieses Bild deutlich, wie Kubicek immer weiter in Richtung Abstraktion dringt, wie er seine Farben und Formen eine Eigendynamik entwickeln lässt.

In dieser Serie von Gemälden versuchte Kubicek Zerstörung, Angst und Trauer über die Landschaftsdarstellung zu vermitteln und nutzte zusätzlich Komposition und Maltechnik, um diese Stimmungen zu fördern. Gleichzeitig malte er eine Reihe von weiblichen

⁹⁷ Stefan Raschke dokumentiert ausführlich die Bedeutung von Fenstermotiven in der Nachkriegszeit als „Hoffnung auf eine bessere, menschenwürdige Zukunft“. In: Ders., Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945. In der Reihe: Theorie der Gegenwartskunst. Hg. Matthias Bleyl, Münster 2003, S.50ff.

Figuren, die großformatig ihre Bilder dominieren und mit der Natur verbunden sind. Sie verwachsen geradezu mit ihrer Umgebung, es entsteht eine Metamorphose von Mensch und Natur.

2.3. Verschmelzung von Mensch und Natur

Ein weiteres wiederkehrendes Motiv in Kubiceks Werk bis Ende der 40er Jahre bildeten große Frauenkörper eingebettet in eine Landschaft. Bisher wurde beschrieben, wie der Maler in Landschaften Hoffnungen und Trauer manifestieren ließ. Besondere Bedeutung erhielt das Verhältnis von Mensch und Natur in denjenigen Werken, die großformatige und halbabstrakte Akte in einem Panorama zeigen und durch Titel wie *Herrin der Landschaft* und *Gefesselte der Erde* diese Verbindung deutlich hervorheben.

2.3.1. Herrin oder Gefesselte der Landschaft

Das erste Bild dieser Serie ist *Herrin der Landschaft*⁹⁹ aus dem Jahr 1945, das eine sich nach links reckende weibliche Figur zeigt, die von hinten gesehen auf einem gefliesten, mit Stahlgeländer versehenen Balkon steht und zu Bergen aufschaut. (Abb.43) Auf der Höhe ihrer Brüste befinden sich zwei, in der Luft schwebende Bergspitzen und rechts von ihr gleitet der Blick in eine Ebene auf einen Baum am Horizont. Der Frau fehlen Gesicht und Arme, dafür sind ihr breites Gesäß sowie ihre stämmigen Beine besonders betont, die kurz unterhalb der Knie vom Bildrahmen abgeschnitten werden. Wie in dem Bild die Frau mit der Natur vereint wird, bringt am besten ein weiteres Gedicht von Alain Bosquet zum Ausdruck, das er anlässlich der Monographie zu Juro Kubicek 1947 schrieb und von Alexander Koval übersetzt wurde:

<p>Tu enfantes un paysage comme on enfantes un rire, de ta cuisse où tremblent mille soupirs, qui sont aussi des taches d'arbres et des oiseaux perdus, sort on ne sait quel objet trop musclé,</p>	<p>Du gebärest eine landschaft, wie man ein lachen gebärest. Von deinen schenkeln steigt muskulös, wo zahllose seufzer erbeben (auch schatten der bäume, verlorene vögel sind sie):</p>
---	---

⁹⁸ *Herbstliche Gruppe*. 1946, Öl/ Hartfaser, 37,5 x 45 cm, monogrammiert, datiert, Berlinische Galerie.

⁹⁹ *Herrin der Landschaft*. 1945, Öl, 100 x 100 cm, Abb. in der Monographie der Galerie Rosen 1947.

quel pavé de chair fraîche.
 Tes seins portent des neiges éternelles,
 dans tes cheveux l'azur oublie
 sa dernière liberté,
 pour visage tu as
 le plus riche colporteur de visages:
 le vent.

ein wesen der frage, steine roten fleischs.
 Ewigen schnee tragen deine brüste,
 in deinem haar vergaß der azur
 seine letzte freiheit.
 Den reichsten hausierer der gesichte
 hast du zum gesicht:
 den wind.¹⁰⁰

Die weibliche Gestalt verschmilzt mit ihrem Umfeld - die Brüste werden zu Bergen, das Haar verliert sich im Wind, der gleichzeitig ihr Gesicht ersetzt, und ihr linker Oberschenkel, bzw. ihre Wade, formt sich aus den Fliesen der Terrasse. In dem Titel von Alain Bosquet ist eine weitere Zweideutigkeit enthalten, denn „maitresse“ ließe sich sowohl als ‚Herrin‘ als auch ‚Geliebte‘ der Landschaft übersetzen, was eine Vereinigung von Natur und dem Frauenwesen noch deutlicher machen würde.¹⁰¹

Diese Nähe zur Natur sowie ihre Größe im Bild verleihen der Frau Kraft und Mütterlichkeit, im Sinne von Geborgenheit, denn diese kräftige, gewaltige Frau kann sich mit dem Wind messen, sie erzeugt Zuversicht, beschützt und bestärkt den Glauben an ein Wiederaufstehen der Menschlichkeit, was nach dem Krieg dringend benötigt wurde. Dabei erscheint sie durch die fehlenden Arme gleichzeitig verletzlich, so dass sie nicht übermächtig ist und somit das Vertrauen auf eine bessere Zukunft schüren kann. Die Körpersprache der Frau, ihr Recken zu den Bergen, dieses Emporstreben zu den Gipfeln, gibt dem Bild eine Dynamik, die den Betrachter mit einbezieht.

Der gesichtslose Kopf gibt ihr dabei keine bestimmte Persönlichkeit oder Individualität. Sie ist die Verkörperung der Naturkräfte und gleicht eher heidnischen Kultfiguren, die Frauen mit Urkräften verbunden darstellten, sie als Lebensbringerin und „Mutter Natur“ verehrten. Der riesige Körper transformiert sich zu einer anbetungswürdigen Gottheit, geradezu zur Mutter aller Dinge, zur Urmutter. In weiteren Bildern Kubiceks bleibt dieses Detail immer gleich – es bleiben unpersönliche Frauen dargestellt, vielleicht wird die Menschheit an sich verkörpert.

Die Verwandlung vom Mensch und Natur bestimmt ebenfalls *Gefesselte der Erde*¹⁰², die auf einer Art Dielen sitzend sich an eine braun-rote Form zurücklehnt. (Abb.44) Der

¹⁰⁰ Bosquet, Alain, Maitresse du paysage. in: Juro Kubicek. Monographie von Galerie Rosen, Berlin 1947, keine Seitenangaben. Sieben Gedichte wurden von Alexander Koval übersetzt. Orthographie des Originals.

¹⁰¹ Zur Farbe ist wenig zu sagen, denn das Bild liegt nur in einer Reproduktion von 1947 vor.

¹⁰² *Gefesselte der Erde*. 1947, Öl/Sand/Karton, 100x100 cm, monogrammiert, datiert, im Nachlass.

weibliche Akt wird von der Vorderseite mit hochgezogenen Knien gezeigt, und Teile des roten Haares sowie des Oberkörpers verschmelzen mit einer braunen Baumform im Hintergrund.

„Sein Ölbild „Gefesselte der Erde“ hat eine tief erregende Wirkung der ineinander verschlungenen Konturen. Hier fließen alle Körperformen einer liegenden Frauengestalt der Erde zu. Die Fesselung des Menschen an die Natur, die Beziehungen zum Pflanzenhaften, vegetabilen Dasein wird spürbar gemacht, und die Bindung an die Erde als mütterlicher Urgrund äußert sich symbolisch. Gleichzeitig strahlt der ganze Bildaufbau eine Dynamik aus, deren geistige Gewalt sich auf den Betrachter überträgt.“¹⁰³

Die für die Zeitgenossen spürbare Wucht und Leidenschaft des Bildes tritt in diesen Worten zu Tage. Kubiceks Suche nach den Wurzeln des menschlichen Seins, einem gemeinsamen Urgrund wurde erkannt. Was macht den Menschen aus? Jenseits aller Ideologien, Hautfarben, Staatenformen und Völkerunterteilungen eint die Vorstellung einer tieferen Zusammengehörigkeit. Bei vielen Künstlern und Philosophen der Nachkriegsgeschichte standen solche Gedankengänge im Vordergrund. Die Betonung des rein Menschlichen, des menschlichen Ursprungs sowie die Suche nach einer gemeinsamen Kultur ist nach dem Greuel des Krieges ein Grundlage, um wieder Beziehungen unter den Völkern zu knüpfen. Trotz aller Trauer und Verwundung gibt es eine Möglichkeit Hoffnung zuschöpfen: Die gleiche Natur aller Menschen. Diesen Gedankengang werden wir später genauer weiterverfolgen.

2.3.2. Metamorphosen der Landschaft 1947-49

Folgen wir diesem Gedankengang gewinnt die Verschmelzung von bergiger Landschaft mit liegenden Aktdarstellungen eine neue Bedeutung. Bilder wie *Theatralische Landschaft* und *Erotische Landschaft* von 1947 markieren den Beginn einer geradezu biomorphen Phase in Kubiceks Werk (Abb.45,46).¹⁰⁴ In den früheren Bildern waren der Körper der Frau und die umgebende Landschaft zwar miteinander verbunden, blieben aber weitestgehend zwei objektive Einheiten. Dies ändert sich 1947/48, als Kubicek die

¹⁰³ Erich Link in „Sie“, Nr.50, 14. Dez. 1947, Seite 11.

¹⁰⁴ *Theatralische Landschaft*. 1947, Öl/Sand/Leinwand, 22,5x42 cm, Abb. in: Juro Kubicek. Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947. *Erotische Landschaft*. 1947, 65x80 cm, Abb. in: Juro Kubicek. Galerie Franz, Berlin 1947.

Frau als Gestalterin der Landschaft sieht und beide zu einer Symbiose zusammenführt. Die Metamorphose von Frau und Natur schreitet in den folgenden Jahren fortlaufend voran.

Theatralische Landschaft stellt eine auf dem Rücken liegende Frau mit zurückgelehnten Armen dar, die von wenigen deutlichen Linien geformt wird, und einer Hügelkette gleicht. Wirklich zu erkennen ist der Körper nur an dem Oval des Kopfes und dazugehörenden Haaren. Das Gemälde ist im Hintergrund und an den Berggraden auffallend mit Sand strukturiert und erinnert insgesamt an *Geschenk des Ozeans* von 1946/47. (Abb.47) Die „Frauenlandschaft“ bestimmt das Bildgeschehen, denn sie nimmt das Zentrum großformatig ein und ist der dominierende Teil des Werkes. Kubicek experimentiert mit der Übernahme der weiblichen Formen in ein Bergmassiv, wobei er die Körperformen der Frau noch deutlich erkennbar lässt.

In das andere Extrem pendelt *Erotische Landschaft*, denn der Frauenkörper ist nicht mehr erkennbar, allein der Titel vermittelt den erotischen Aspekt. Ein runder Berg hat einen Punkt, der einer Brustwarze ähnelt, das ist alles. Wiederum ist eine Berglandschaft zu sehen, deren mehrere spitze oder runde Hügel relativ klein in der Ferne liegen und sich in einem See im linken Vordergrund widerspiegeln. Darüber befindet sich die Sonne an einem wolkenverhangenen Himmel – in diesem Bild steht die Landschaft eindeutig im Vordergrund.

In *Metamorphic-Landscape* von 1948 wird schon im Titel die Verwandlung deutlich (Abb.48).¹⁰⁵ Die Landschaft wird zur Frau oder der Frauenkörper zur Landschaft, indem zwei beieinander liegende Hügel mit Brustwarzen versehen sind und der steilere Berg rechts wie ein aufgestelltes Bein anmutet. In dem in dunklen Blau-, Schwarz- und Violett-Tönen gehaltenen Werk verschmelzen die Formen der Frau und der Berge zu einer kaum unterscheidbaren Einheit.¹⁰⁶ Während früher die Frau im Vordergrund stand, gelingt es Kubicek in diesem Gemälde die Einheit von Frau und Natur zu symbolisieren. Weitere Werke dieser Serie sind *Frühlingslandschaft*, *Landscape with airport* oder *Painted Desert*, die alle einen unterschiedlichen Verwandlungsgrad von Mensch und

¹⁰⁵ *Metamorphic-Landscape*, 1948, Öl/Sand/Leinwand, 64x115 cm, im Nachlass. Eine Zeichnung existiert vom 12.04.48.

Natur beinhalten.¹⁰⁷ (Abb.49-51) Aber auch in weniger deutlich erotischen Landschaften bekommen die Bergspitzen einfach einen Nippel aufgesetzt und werden so zu Brüsten. Kubicek setzt die sexuellen Merkmale einfach willkürlich ein, um seinen Formen eine gewisse Sinnlichkeit zu geben.

So bedarf es keiner Brustspitze, um in der *Schwarzen Sonne* ein erotisches Sujet auszumachen (Abb.52).¹⁰⁸

Die weichen ineinander verschlungenen Formen, die übereinander lappend die Hügelkette bilden, sind mit ihren weißen und



Abb. 52
Schwarze
Sonne,
1948

beigefarbenen Farbflächen zwischen dem Rot und Braun aussagekräftig genug. Kontrastierend zum grünen Hintergrund erheben sich die Berge, die von dunklen Partien rechts und links gehalten werden. Das sich aufbäumende, längliche, schwarze Feld in der Mitte des Bildes im Vordergrund drängt sich suchend zwischen die großen runden Hügel. Die Formensprache Kubiceks ist offen für sexuelle Phantasien und nutzt diese Aufmerksamkeit anziehende Wirkung, um den Bildern eine kuriose Note zu geben. Die Metamorphose des Frauenkörpers vollzieht sich immer weiter zur Landschaft, bleibt aber letztendlich unvollendet. Das Materielle, das kompositorisch Textuelle, nimmt zudem breiten Raum ein, so dass die Linien und Formen, Farben und Ritzungen zunehmend im Vordergrund stehen. Weibliche Akte wie Landschaften verlieren sich zwischen Linienschwüngen und Farbformen.

2.4. Erotische Akte

Die Serie der großen weiblichen Akte in einer Landschaft wird erweitert durch erotische Aktdarstellungen. Die Posen der Frauen, wie das Verschränken der Arme hinter dem

¹⁰⁶ Anzumerken wäre, dass Kubicek eine phallische Form zwischen die Brüste platziert und die nebeneinander liegenden Striche in der Bildmitte die Scham bedeuten, vergleichbar mit den Formen in *Das Paar*.

¹⁰⁷ *Frühlingslandschaft*, Öl/ Sand/ Leinwand, 1948, 49 x 125 cm, Privatbesitz USA. *Landscape with airport*, 1948, Öl/Sand/Leinwand, 50 x 120. Privatbesitz Berlin *Painted Desert*, 1949, Öl/Sand/Leinwand, 62x170 cm, im Nachlass. Zeichnung vom 17.9.48 dort erhalten.

Kopf in *Geschenk des Ozeans*¹⁰⁹ von 1946, erzeugen erotische Spannung und betonen Weiblichkeit. (s.Abb.47) Eine Reihe von Gemälden widmet sich expliziter der sexuellen Natur der Frau bzw. der Erotik.

Mit der Freigabe des Blicks auf ihren Körper und dessen Präsentation wird die sexuelle Konnotation der Werke deutlicher in den Mittelpunkt gestellt. Das bisher beschriebene Werk Kubiceks zeigte im Ansatz die Vermittlung einer Botschaft. Folgt man dieser Logik, so ließe sich feststellen, dass auch die sexuelle Natur des Menschen eine grundlegende Basis bildet. Triebe beherrschen die Menschheit in allen Teilen der Welt und sind somit ebenso identitätsstiftend.

Das Bild *Geschenk des Ozeans* stellt eine weibliche Gestalt am Strand liegend dar, die hinter sich den Blick auf das Meer und den Horizont offen lässt. Sie liegt seitlich auf einem Tuch mit beiden Armen hinter dem Kopf verschränkt und blickt in den Himmel. Eine breite, rosafarbene Linie umläuft ihr sinnliches Profil: Ihr Becken, die Hüfte, die Brust, das Gesicht sowie die Haare werden größtenteils durch eine einzige Linie geformt. Eine weitere, blaue Linie bildet das Becken und eine hellere Farbfläche ihren rechten Arm. Durch Farbnuancierungen des grün-bräunlichen Teints wird ihr Körper umrissen, und um ihre „kühlen Schenkel“ (so der Dichter Bosquet) zu charakterisieren, ist der untere Schenkel weiß belassen und wie mit Fliesenfugen versehen.

Kubiceks Akte sind starke, große Frauen mit üppigen und sinnlich weichen Kurven, deren Rolle zwiespältig ist. Sind sie die Verbindung zur Natur, zum Natürlichen, sind ihre Kraft und Größe ein Hohelied auf die Frau oder wird sie zum sexuellen Objekt? Oder ist sie alles zusammen? Die Akte erscheinen riesig wie übernatürliche Gottheiten, besitzen mütterliche Geborgenheit und einen erotischen Körper. Die visuelle Abstrahierung durch das Weglassen ihrer Gesichter und die Einbettung in die Landschaft durch Lienenschwünge lassen die Akte zudem zur reinen Form werden.

Spätere Gemälde dieser Reihe wurden in den Vereinigten Staaten als abstrakt gewertet, andererseits erschienen sie einigen älteren Damen zu pornografisch. Erotik war für Kubiceks Kunst eine treibende Kraft. In all seinen Schaffensjahren sind Frauenkörper

¹⁰⁸ *Schwarze Sonne*, 1948, Öl/Sand/Leinwand, 50x125, im Nachlass. Zeichnung vom 3.5.48.

¹⁰⁹ *Geschenk des Ozeans*. 1946/47, Öl, 71,5x98 cm, ganzseitige Farbabb. in: Juro Kubicek, Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947, ohne Seitenangaben.

fortwährend Anziehungspunkte seiner Kunst - Akte mit gespreizten Beinen oder ineinander verschlungene Paare finden sich bis 1970.

Der hockende weibliche Akt *Die große Schwarze* wurde 1948 in Amerika ausgestellt (Abb.53).¹¹⁰ Die schwarze Figur mit roten nach links wehenden Haaren sitzt gesichtslos vor einem dunklen Hintergrund, der sich mit kleinen Violett- und Braunschattierungen abwechslungsreich gestaltet. Die Figur nimmt jedoch den Großteil der Bildfläche ein, wobei die linke Brust und das linke Bein weiß belassen sind, ansonsten gliedern grau belassene Partien die Figur. Dieses Bild ist ganz durch Linien bestimmt, die hier konstitutiv und konstruktiv die Figur umreißen. Das hervorstechende Merkmal an der Komposition ist die evidente Darstellung der primären Sexualorgane. Klar zu erkennen ist die Vulva mit fünf länglichen Schamhaaren, was bei den konservativen Kleinstädtern in Louisville für einige Aufregung sorgte.

Das zweite Bild auf dieser Ausstellung war *Reclining Nude*¹¹¹ von 1948, das einen abstrakten Akt mit weit gespreizten Beinen zeigt, die jedoch keine Geschlechtsteile dem Blick des Betrachters offenbaren. (Abb.54) Die Deutlichkeit mit der die Körper der Frauen präsentiert werden, lenkt die Aufmerksamkeit auf ihre Sexualität. Kubicek beginnt, die sekundären Merkmale der Frau zu einem Formenspektrum zu stilisieren, das sein Werk phasenweise prägte.

Seine Vorliebe für erotische Themen ist 1949 an dem Bild *Das Paar*¹¹² erkennbar, das einen Geschlechtsakt festhält. (Abb.55) Das Werk entstand ebenfalls in Amerika in dem typisch linearen Zeichenstil Kubiceks, die Farbgebung übertrifft jedoch alle bis dahin entstandenen Bilder an Intensität. Vor einem orangefarbenen Hintergrund sind die rot-violetten und rosa-weißen Körper des Mannes und der Frau auf einer grünen und weißen Unterlage ineinander verwoben. Die sich überschneidenden Linien ergeben viele Möglichkeiten für eine abgestufte Rosapalette, die zusammen mit dem Rot und mit dem Grün kontrastieren, während sich das Orange an dem Violett reibt. Gleichzeitig harmonisieren die Rot-, Orange- und Rosé-Töne miteinander, so dass eine bewegte, sich abstoßende wie anziehende Stimmung erzeugt wird, die durch den großen Phallus und

¹¹⁰ *Die große Schwarze*, 1948, Öl /Sand/Leinwand, 98x115, im Nachlass.

¹¹¹ *Reclining Nude*, 1948, Öl/Leinwand, 40x47 inches, Titelseite, The Courier Journal - Louisville, 2. Oktober 1948. Eine Zeichnung existiert im Nachlass vom 6.8.48. Die Information, dass *Die große Schwarze* das zweite Bild in der Ausstellung war, stammt von der Tochter Kubiceks.

die angedeutete Scham im Bildzentrum zusätzlich angeheizt wird. Dieses Bild scheint kaum aus den 40er Jahren zu stammen, derart lässt die Farbgebung an die sechziger Jahre denken, wo Kubicek kräftige Orange- und Rottöne kontrastierend gegeneinander setzte. Kubicek war ein Erotiker was sich in seiner Ölmalerei, Zeichnungen wie Collagen niederschlug, wobei seine erotischen Phantasien zeitlebens immer durch seinen Kunstsinn geprägt waren und nie ins rein Pornografische verliefen. (Abb.61) Trotz Eros verlangte er die „arbeit des intellekts im malerischen“¹¹³, so dass eine gewisse Distanz und kühle Rationalität die weiblichen Konturen formten, die in abstrahierter Form etliche seiner Bilder schmücken. Egal in welcher Schaffensphase sich Kubicek befand, es entstanden nebenbei fortwährend erotische Zeichnungen oder Aktzeichnungen. Endlose Variationen widmete er dem Thema Frau, mal als Ziel sexueller Begierde, mal erhoben zur Urmutter, mal zeitlos als erotische Bergformation – immer formten die Rundungen der Frauen den Schwung der Linien Juro Kubiceks.

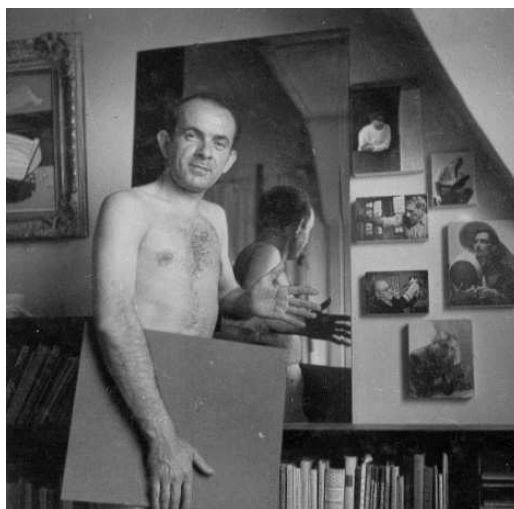


Abb. 56 Kubicek war offen für Experimente

¹¹² *Das Paar*, 1949, Öl/Sand/Leinwand, 64x116 cm, im Nachlass. Eine Zeichnung existiert vom 20.4.49.

¹¹³ Zitat aus seinem Lebenslauf. Vgl. Kapitel Lebenslauf.

3. Bildgestaltung und Stilentwicklung

Kehren wir zurück zum Ausgangspunkt der Untersuchung, zu den Strandbildern der 30er Jahre. Hier wurde die Untersuchung in thematische und gestalterische Ebenen getrennt, um der Aussagekraft der Bilder und der Entwicklung der Landschaft Raum zu widmen, während der Aufbau im Hintergrund blieb. Dabei wurden die Werke der gesamten 40er Jahre verglichen, um zu verdeutlichen, wie Kubicek über einen längeren Zeitraum hinweg ein Motiv seriell weiter entwickelte. Im folgenden Abschnitt gilt es nun die stilistische Entwicklung seiner Werke zu verfolgen. Ansatzweise wurde bereits deutlich, wie die Bildmittel und Materialien zunehmend ins Zentrum des Interesses rückten. War zuerst der Ausdruck, der politische Kommentar oder die emotionale Botschaft zentraler Bedeutungsträger und die Farben diesem untergeordnet, wurde gegen Ende der 40er Jahre die Formensprache gleichwertig.

3.1. Gemälde

Zur Erinnerung: „Strandszene“ und „Fischernetze am Strand“ (s. Abb. 9, 10) erzeugen durch ihr kräftiges Kolorit eine eigentümliche Atmosphäre – insbesondere das grelle Gelb des Sandes steht im Kontrast zum Hellblau des Himmels – und vermitteln eine Spannung, die durch die Menschenleere gesteigert wird. Die Zusammenstellung der künstlich scheinenden Farbtöne, die Kubicek für seine Werke wählte, gibt den Bildern ihre individuelle Note und ist bereits an diesem Punkt seines Schaffens sein Markenzeichen.

Die Verfremdung der Realität durch die autonom gestalteten freien Formen (hier die Wolken) sowie der Gegensatz der stark konturierten Flächen zu den zerfaserten, unfertig scheinenden Farbenfeldern sind weitere Merkmale seiner Eigenheit, deren Entwicklung es im weiteren Verlauf der Arbeit zu untersuchen gilt. Die realistische Malweise sowie die kompositionelle Ausgewogenheit der Bildelemente halten die Werke zusammen und geben insgesamt ein harmonisches Erscheinungsbild wieder.

3.1.1. Dreidimensionale Oberfläche

Kubicek war sich der der Möglichkeit der abstrakten Bildsprache lange bewusst, wie sein Gemälde *Der weiße Berg* von 1938 beweist - er brauchte jedoch weitere fünf Jahre bevor er seine Malweise fand. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Werke surreal, denn sie boten keine Abbildung der Wirklichkeit, wie Edwin Redlob hervorhob. Kubiceks Realismus widersprach der Wirklichkeit nicht nur durch seine zweidimensionalen Farbfelder, denn er gestaltete seine Bilder mit Hilfe des Farbauftrags und der Oberflächenstruktur, d.h. mit pastosen Pinselstrichen, durch das Beimischen von Sand sowie durch glatte, farbfreie Felder. Das erwähnte Landschaftsbild *Der weiße Berg* von 1938 ist ein frühes Beispiel dafür, wie Kubicek Landschaft in reine Form, Farbe und Struktur verwandelte (s.Abb.11).¹¹⁴ Das Gemälde gleicht einem Materialbild, in dem mit Farbwerten und Oberflächen experimentiert wird, um ein harmonisches Ganzes zu finden, wobei gleichzeitig auf eine bedrückende Stimmung gezielt wurde.

Die karge Berglandschaft, die von einem grün-gelblich schimmernden Vollmond erhellt wird, zeigt die zerstückelte Landschaft eines verworfenen Planeten, die aus verschiedenen runden, eckigen, bunt durcheinander gewürfelten Farbkörpern besteht. Aus einem den gesamten Vordergrund einnehmenden grauen Grund wachsen am linken Bildrand grüne Berghänge herauf, die mit parallel liegenden Linien umzogen sind und in einer weißen, und einer stark strukturierten, pastosen, roten Bergspitze enden. Der rechte Teil der Spitze sowie der ins Tal führende Berghang bestehen aus einer weißen kristallinen Form mit grauen Schattierungen, die in einem grünen Feld steckt. Vor dem anschließenden dunkel-violettem Grad, der sich im Hintergrund in die rechte Bildhälfte zieht, liegen zwei rundliche Formen, eine weiße und rechts daneben eine gelb-braune. Beide dienen mit ihren Formen als Gegengewicht zu den kantigen Bergen in der linken Bildhälfte, zumal das weiße Oval sehr pastos ist, und die rechte bräunliche Form ähnlich parallele Streifen wie die violette Form am linken Bildrand besitzt. Der Grat wird zum rechten Bildrand niedriger und zwischen den beiden runden Objekten sind kleine, weiße, rundliche Farbfelder positioniert. Hinter dem Berg erstreckt sich der violett-schwarze Nachthimmel, der stellenweise dunkelblau leuchtet.

¹¹⁴ *Berge unter sich*. 1938, Öl/ Leinwand, 68 x 84 cm. Privatbesitz, USA. Das im gleichen Jahr 1938 entstandene Bild *Wolken am Gletscherberg* konnte bisher nicht gefunden werden.

Die Farbwahl ist außergewöhnlich, denn Kubicek verwendet großflächig Grau, Grün und Violett, die kalt neben den gedeckten Primärfarben stehen. Die Farben sind allesamt verhalten, dunkel und wirken bedrohlich - nur hier und da sind kleinere, hellere Violett- und Blau-Töne zwischen den Formen sichtbar, die das Bild leicht beleben. Keine kräftige Farbe durchbricht die mondhelle Nacht, deren fahles Licht die skurrilen Bergformationen beleuchtet, so dass eine auch dieses Bild zu den Seelenlandschaften hinzugezählt werden kann.

Diese Berghänge stehen dabei in einem Wechselspiel: Grobe, glatte, geriffelte, körnige, gestreifte und einfarbige Oberflächen sowie eckige und runde Felder sind derart zum Zentrum des Bildes angeordnet, dass das Gemälde ausgeglichen wirkt. Kubicek nutzt die Materialität der Farben um sein Bild zu strukturieren und unterschiedlich zu betonen. Die markanten Gegenüberstellungen erzeugen eine angespannte und quälende Balance, die durch das Motiv der öden Berge im Mondlicht zusätzlich unterstrichen wird. Für seine Bilder nutzte Kubicek mehr als Farbtöne und Farbfelder und kompositionelle Struktur, denn er arbeitete mit einer pastosen Bildoberfläche, die gliedernd das Gleichgewicht des Bildes mitgestaltet. Das Frühwerk verdeutlicht bereits seinen Ansatz, Farbqualitäten ebenso wie das Farbvolumen gestalterisch in die Kompositionen einzubinden.

3.1.2. Formen und Konturen

Beinahe als reliefartig wäre das Bild mit dem Titel *Das Südseemädchen*¹¹⁵ zu bezeichnen, derart viel Sand wurde stellenweise der Farbe beigemischt. (s.Abb.20) Die dunklen Farbtöne der braungebrannten Haut und des schwarzen Hintergrunds spiegeln hingegen nicht das südliche Licht und die intensive Farbskala etwa der polynesischen Schönheiten Gauguins wider, sondern geben dem Bild eher einen nachdenklichen, bedrückenden Charakter.

Eine junge Frau sitzt leicht nach rechts als Halbfigur vom Betrachter abgewandt, etwas nach vorne gebeugt und starrt aus mandelförmigen Augen nach rechts aus dem Bild. Ihr langes schwarzes Haar reicht ihr bis zur Hüfte und fällt leicht über ihre linke Schulter. Ihr einziger Schmuck ist eine weiße Blüte, die in Höhe ihres rechten Ohres im Haar steckt und dazu passend ein weißer Armreif an ihrem rechten Unterarm. Die Hände sowie die

Knie sind nicht mehr sichtbar - dafür aber ihr einziges Kleidungsstück, ein leuchtend roter Rock, der sie ab der Hüfte bedeckt. In derselben Farbe stechen der Mund und die Brustwarzen hervor. Große rote Punkte betonen die spitzen Brüste sowie die vollen roten Lippen, ihren Kussmund, wobei es ihrer Attraktivität keinen Abbruch tut, dass scheinbar die Nase fehlt (sie ist ganz leicht durch die Oberlippe angedeutet). Dieses Kuriosum gibt ihr eine gewisse Rätselhaftigkeit.

Im dunklen Hintergrund, in der rechten, oberen Bildhälfte, über der Schulter der jungen Frau, ist eine frontal zum Betrachter stehende Skulptur in Umrissen erkennbar. Die großen Augen, die dicken, leicht rötlichen Lippen, die runde Brustpartie und der Kugelbauch ließen an eine weibliche Darstellung denken, wenn dort nicht deutlich ein übergroßes, leicht rötliches Glied zwischen den Beinen zu sehen wäre. Die Figur gibt der gesamten Komposition, zusätzlich zu den farblich betonten Brüsten der Frau, eine erotische Konnotation. Solche erotischen Anspielungen und großformatigen Akte erschienen, wie erwähnt, fortan in Kubiceks Werk und bilden eine Konstante über weite Strecken seines Schaffens.

Die dynamische Textur der Farboberfläche sowie ein Drang zu ornamentalen Formen sind hier spürbar. Links hinter dem Mädchen hängt vertikal eine Art Bordüre, vielleicht die eines Wandteppichs, die einem türkisfarbigen Stabfries ähnelt. Dieser ist unregelmäßig gearbeitet und passt in seiner kruden Form zum Gesamtbild. Die Farbe wurde regelmäßig, ohne dass die Pinselstriche erkennbar wären, in solchen Mengen aufgetragen, dass eine dicke plastische Oberfläche entstand. Eine Fläche im wahrsten Sinne. Sand wurde an verschiedenen Stellen hinzugefügt, um dem Bild eine besondere Textur und der Haut der Frau einen lebendigeren Charakter zu geben.

Das faszinierendste an dem Bild sind jedoch die Farbflächen und -felder. Einzelne Formen verselbständigen sich, wie im Haar der jungen Frau, wo mehrere Pinselstriche zu schlängelnden Linien werden und schließlich in die linke Schulterlinie übergehen. Oder im Gesicht der Frau, wo der beigefarbene Rand eines Schlagschattens nicht die Gesichtskonturen nachzeichnet, sondern in einer Schlangenlinie eigenwillig seinen Weg sucht. Dieses „Eigenleben“ der Form - der Hals fehlt und ist durch einen anatomisch

¹¹⁵ *Das Südseemädchen*. 1940. Öl, Sand, Leinwand, 67 x 55 cm, verso signiert, datiert u. betitelt. Im Nachlass des Künstlers.

irritierenden Schatten ersetzt - wird durch das scheinbare Fehlen der Nase am deutlichsten. Die Figur erhält dadurch etwas plakativ flächiges, vergleichbar mit Comic-Figuren, was durch die sehr kantigen Schatten auf den Armen und an den Achselhöhlen unterstrichen wird.

Der Umriss des Mädchens ist zudem eigenartig gestaltet, denn sowohl eine schwarze wie eine weiße Konturlinie zeichnen ihren Umriss nach. Die Schultern und Arme, Brüste, Augen und das Gesicht sind derart mit Linien umrandet, dass die Figur gegen den Hintergrund hervorgehoben wird. Die Linien sind in einem Anfangsstadium, da sie sich weitgehend an die Kontur der Frau halten und diese die Linien bestimmt und nicht umgekehrt, was sich in den Jahren nach 1947 jedoch ändern wird.

3.1.3. Stilleben als Farbkonzepte

Die Strumpfbeine mit den Fischen und *Die Gipsfüße mit den Krawatten* sind reine Stilleben, die künstlich auf einem Tisch arrangierte Gegenstände präsentieren.¹¹⁶ (Abb.57,58) Die Auswahl der Objekte ist ungewöhnlich, denn die modernen Materialien Strumpfhosen, Gipsfüße und Krawatten sind Dinge, die nicht in klassischen Stilleben passen und dafür eher an Kubiceks Arbeit in den Schaufenstern der großen Kaufhäuser erinnern. Jedoch entstand kein wirklich realistisches Abbild, denn die Farben sowie Linienführung standen für Kubicek im Vordergrund, wie ein Zeitgenosse festhielt:

„Seine Fantasie übersteigert bewußt. Er formt nicht nur Ornamentik, wie etwa Theodor Werner, sondern verwendet gegenständliche Teile, die miteinander verschmolzen werden und dabei die embryonalen Formen ihrer Urschöpfung annehmen. So vermählt er Stein und Pflanze zu einem Gebilde wie in „Versteinerte Bäume am Meer“, die „Strumpfbeine mit den Fischen“, die „Gipsfüße mit den Krawatten“. Seine Farben sind kalt und stehen unverbunden nebeneinander.“¹¹⁷

¹¹⁶ *Die Strumpfbeine mit den Fischen*, 1945/46, 100x100 cm, Privatbesitz Berlin, Juro Kubicek. Galerie Franz, Text Alain Bosquet, 10. Nov 1947; Sammelausstellung Galerie Rosen 1946 - alle Künstler der Galerie. *Die Gipsfüße mit den Krawatten*, 1947, 68x82 cm, Juro Kubicek. Galerie Franz, Text Alain Bosquet, Berlin 1947. In dieser Reihe entstand ebenfalls das bisher nicht aufgefundene Bild *Die Büsten mit den Äpfeln*, 1946, 48x58,5 cm, Galerie Franz, Juro Kubicek. Text Alain Bosquet, 10. Nov 1947.

¹¹⁷ Ausstellung Juro Kubicěk - Berlin, 10. November (AIN), Kulturdienst, 10. Nov. 1947, Abschrift mit Schreibmaschine, Presseakte 1, zur Ausst. in der Galerie Franz. Bereits teilweise weiter oben zitiert.

Die Metamorphose der Gegenstände war dem Zeitgenossen offensichtlich. Diese vollzieht sich durch die vom Zitat nicht direkt erwähnte Linienführung und Farbgebung, wie im folgenden ausgeführt wird.

In dem Bild *Die Strumpfbeine mit den Fischen* liegen zwei, bis zu den Oberschenkeln reichende Mannequinbeine übereinander geschlagen quer zum Betrachter auf einer weißen Zeitungsunterlage auf einem Tisch. Auf der Bildmitte, an die orangefarbenen Waden angelehnt, befinden sich davor zwei türkisfarbene Fische nebeneinander. Der linke Rand der Unterlage ist schwarz schattiert und mit einem violett-roten Fleck versehen, der vielleicht das Blut der Fische wiedergeben soll. Vom Tisch sind die zwei vorderen braunen Beine zu sehen, und schräg über die Mitte liegt eine Art Tischdecke, so dass sich der Tisch in eine rechte grünliche und eine linke beige Tischhälfte teilt. An der vorderen Tischkante wird die Decke jedoch durchsichtig und gibt in leicht veränderter Weise die Vorderseite des Tisches frei, obwohl sie eigentlich über die linke Seite hinüber hängt. Insgesamt verliert der Tisch seine Form, denn die hintere Kante zeigt Höhenunterschiede, und stimmt perspektivisch nicht. Hinter bzw. über den Strumpfbeinen erhebt sich eine rundliche, wolkenähnliche Form, und nach links ist so etwas wie ein Türrahmen zu sehen, von wo aus Licht auf den Tisch fällt und starke Schatten erzeugt. Ansonsten ist der Raum eng und gedrängt, da der Tisch an der Wand zu stehen scheint. In der oberen rechten Bildseite hängen Fäden oder Linien ohne ersichtlichen Grund.

Die Farbgebung mutet mit den verschiedenen Pastelltönen sonderbar an, weil der Hintergrund, ein Teil des Tisches sowie die Duftwolke in stumpf wirkenden Pastellfarben gemalt wurde, die sich zwischen Beige, hellem Rosa und Braun bewegen und mit einem lichten Hellblau und mattem Grün ergänzt werden. Dazu kontrastieren der dunkelgraue Boden, die braunen Tischbeine und die Objekte selber, die in kräftigeren Tönen festgehalten sind. Dieses Stilleben steht für eine ganze Reihe von Arbeiten, die nach 1945 in einer helleren Palette gemalt wurden, dabei jedoch in ihren cremigen, pastellfarbenen und stumpf glühenden Farbwahl ebenso künstlich wirken wie die dunkleren Bilder.

Die Linien umschreiben dazu die Gegenstände im Bild eher spielerisch, was bei der Farbgebung dazu führt, dass Flächen offen gelassen werden und Farben auf das nächste Objekt übergehen, wie bei den Fischen, die sowohl Strümpfe wie auch Fische sind. Trotz

der formalen Einheit stoßen sich die Farben der Fische und Strumpfbeine ebenso voneinander ab wie von dem Rot-Violett des Blutes und wie das Schwarz vom Weiß der Unterlage.¹¹⁸

Auf *Die Gipsfüße mit den Krawatten* (Abb.58) sind zwei Paar Füße auf einem rosa Tuch zu sehen, die vor einer rot-braunen Krawatte liegen. Mit einer Kerze in einem blauen Ständer in der rechten oberen Ecke befinden sich alle Objekte auf einem Tisch mit einer eigenartigen, beige-gelben Tischdecke, die stellenweise braun wird. Die Beine des Tisches mit abgerundeten Ecken sind nicht zu sehen, und im Hintergrund scheint eine undefinierbare dunkle, grau-schwarze Fläche, wie ein Nachhimmel zu sein. Beleuchtet wird die Szene durch die Kerze, so dass Teile der Gegenstände weiß beschienen, andere Farben zu Pastelltönen sowie manche mit kräftigen Farben belassen werden – insgesamt ist es jedoch nicht realistisch durchgehalten. Besonders deutlich wird an diesem Bild, wie Farbübergänge von Kubicek sowohl linear als auch stufenweise gelöst werden können. In der rot-braunen Krawatte wechselt die Farbe in der Spitze kaum merklich, während sich im hinteren Teil klare Konturen abzeichnen. Die wellenartigen Linien, können auch in der Krawatte zu den Risslinien werden, die aus andern Bildern bekannt sind.

Im Gegensatz zu dem vorangegangenen Werk *Die Strumpfbeine mit den Fischen* sind hier die Primärfarben Rot und Blau sowie das Schwarz und Weiß der Füße bestimmend und mit dem beigefarbenen Gelb der Tischdecke unterlegt. Kubicek arbeitet mit kräftigeren Farben, die er in eine dunkle Umgebung einbettet. Wie in den Bildern arbeitet er mit Kontrast, der in dieser Komposition durch die scharfe Kontur des Tisches und die schwarzen Umgebung im Bildrahmen gehalten wird. Zudem erfahren die Primärfarben eine Abschwächung zu einem hellen Blau und einem Rosé.

Dieses außergewöhnliche Arrangement bezeugt durch die dunkle Umgebung einen gewissen morbiden Charme, die Kerze als „momento mori“ interpretierbar, aber es als eine Todesfiguration zu deuten, wäre übertrieben. Es beschränkt sich auf die Darstellung der modernen Objekte, deren Schönheit er in leuchtenden Farben festhält und in künstlerischer Weise formt und verbindet. Es ist Kubiceks letztes Stilleben dieser Art,

¹¹⁸ Die Technik, das Farben und Objekte sich voneinander lösen, beschrieb ich schon in dem Gemälde „Toter Wald“ von 1946, Abb. 37.

denn in dem Jahr 1947, als es entstand, fand er seinen linear-abstrakten Stil, den er bis zur seiner Wendung zur vollkommenen Abstraktion beibehält.

3.1.4. Die Linie als gestalterisches Mittel

Die Entwicklung einer frei laufenden, von den Objekten unabhängig werdenden Linie wurde in Bildern wie *Das Südseemädchen*, *Gefesselte der Erde* oder *Herbstliche Gruppe* beschrieben. In den Landschaften nach 1947 metamorphosierte sie zu einer unendlichen Linie, die Frauenkörper und Hügellandschaft miteinander verwob. In dem Gemälde *Nocturno*¹¹⁹ fand diese Linienform einen ersten Höhepunkt, denn sie bestimmt die Konturen eines stehenden weiblichen Akts, dessen gesamter Körper in allen Details von einer Linie wiedergegeben wird. (Abb.59)

Der Titelzusatz „Variation nach einem Thema von Derain“ macht den Ursprung der Bildkomposition deutlich. Es handelt sich um Derains Gemälde *Nu*¹²⁰ von 1925, das sich als Bild einer stämmigen Frau nach einem Bad im Meer erweist. (Abb.60) Sie hat den linken Fuß auf einen Absatz gehoben, auf dem ein Tuch liegt und trocknet mit ihrer rechten Hand den Fuß ab. Dazu hat sie sich nach rechts, leicht vom Betrachter abgewendet vorgebeugt, so dass sie in einer schrägen Rückenansicht gezeigt wird. Mit ihrem linken Ellenbogen stützt sie sich auf ihr linkes Bein und hält dadurch in natürlicher Weise ihre Brust, während sich hinter ihr die Weite des Meeres öffnet, dessen Horizont sich auf der Höhe ihres angewinkelten Knies befindet. Es ist ein intimes und ruhiges Bild der Frau bei ihrer Körperpflege, in dem sich die Kraft der Frau durch ihre große Figur, ihre ungezwungene Haltung und ihre Gelassenheit ausdrückt.

Diese Aura fehlt Kubiceks Variation, denn die Situation ist kaum mehr zu erkennen, lediglich der Fuß und das Profil weisen darauf hin. Der Blick auf das Meer mit der dominierenden Frau im Vordergrund ist zum nächtlichen Blick durch einen Türrahmen geworden, hinter dem dasselbe Motiv in linearer Form steht, ohne die dreidimensionale Fülle der Frau bei Derain zu besitzen. Der weibliche Körper hebt sich bei Kubicek wenig von dem dunklen Hintergrund ab.

¹¹⁹ *Nocturno* (Variation nach einem Thema von Derain). 1947, Öl/ Leinwand, 100x80 cm, ganzseitige Farbabb. in: Juro Kubicek, Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947. Im Nachlass Vorzeichnung vom 21.10.46.

¹²⁰ *Nu*, 1925, Öl auf Leinwand, ganzseitig abgebildet in: André Derain, Paris 1994, No. 142, S.243.

Kubicek hat versucht den Körper mit seinen Schattierungen aus dem Bild Derains auf seines zu übertragen, indem er mit einer geschwungenen Linie die gesamte Komposition einfängt. Dies ist eine weiche geschmeidige Linie! Selbst dort wo Kubicek enge Kurven beschreibt, bleibt die Linie rund und formbar. Sie ist zudem eine klare Linie ohne Ausfransungen, Verdickungen oder Plastizität. Diese nüchterne Linie kann jedes Objekt einfangen und durch ihre rhythmisierende Eigenart in Bewegung bringen. Die Linien sind ausgespart, d.h. die Vorzeichnung wird sichtbar, da die Farbe nur auf die Flächen verteilt wurde. So entstehen weiß-graue Linien, die durch ihre Länge viel zur Eindimensionalität des Bildes beitragen, sich zwar mehrfach überschneiden, jedoch keinen Raum kreieren können, da die Farben wenig Rücksicht auf die Linien nehmen. Die Linien bilden Grenzen für die Farben, oder auch nicht, wie in der Rücken- und Beinpartie, wo die Linien kein Hindernis für die beige-grauen und schwarzen Farbformen sind, anders als im Schulterbereich, wo die Farbränder durch Linien geformt werden.

Dadurch entsteht ein Linien- und Formengewirr, das durch den Rahmen sowie die leuchtenden Farbzonen zusammen gehalten werden muss. Im linken Himmel- sowie im rechten Meerteil erscheinen Blautöne, die sich gegenseitig ausbalancieren. Paarweise sind in derselben Weise in der unteren Bildhälfte weiße, hellgraue und rot-beige Flächen arrangiert, die nicht miteinander harmonisieren, aber die Bildkomposition zusammenhalten. Der Türrahmen wird durch die Linien an einigen Teilen gesprengt, aber auch dies ist im Bild ausgewogen, so dass der Titel *Nocturno*¹²¹, kleine Nachtmusik oder verträumte Stunde, insgesamt auf die Komposition zutrifft.

„Juro Kubicêk, von dem eine größere Kollektion in der Galerie Franz in der Kaiserallee ausgestellt ist, folgt auf ganz andere Weise dem Prinzip der Gestaltung und Umgestaltung realer Motive. Bei Kubicêk sind es aber vor allem die Gesetze der Rhythmik (und zwar der Linien wie der Farbabstufungen), mittels der die Phantastik beherrscht und in Kompositionen ordnet, die ihn vom menschlichen Akt, am meisten aber von der Formation der Landschaft zuströmt. Alles in seinem Schaffen ist fortwährende Strömung, die Hügel und Berge, die Frauenakte und Bewegungsformen aufnimmt, umkreist und mit sich zieht. Seine Bildmontagen zeigen die Kontraste zwischen dem Sinnlich-Realen und dem phantastisch die Wirklichkeit aufspaltendem Formungstrieb noch unmittelbarer.“¹²²

¹²¹ Im Wörterbuch zu finden sind nur „Nokturne“ oder „Notturmo“. Kubiceks Titel eine Variante.

¹²² Corvey, A., Berliner Ausstellungen. In: Die Neue Zeitung, 18. Nov. 1947, vgl. Pressemappe.

Ein ähnlich prägnantes Beispiel für die kompositorische Dominanz der Linie ist das reine Landschaftsbild *Black Mountains*, das Kubicek als Abschiedsgeschenk der University of Louisville überreichte (Abb.61).¹²³ Die verschiedenen Wellenlinien ziehen in unterschiedlichem Rhythmus quer über die Leinwand und bringen diese zur Vibration. Nur im unteren Teil vollziehen komplette Wendungen, um durcheinander gefallene Steinformationen herum. Ebenso wie in *Nocturno* wechseln Schwarz- und Blau-Töne ab, wobei sich das Liniengewirr hier weniger überschneidet und durchschlängelt. Insgesamt sind die Linien gerader und fließen aus dem Bild hinaus, anstatt sich unendlich zu winden, was seine Landschaften um 1948 ausmachte.

Kubiceks Bildstrategie für beide Gemälde bestand darin, sie mit frei fließenden Linien rhythmisch zu bewegen und zu abstrahieren und zugleich durch die Farbgebung harmonisch zusammenzuhalten. Die Schwingungen der Linien, mit denen er kunstvoll jedes Objekt einfangen konnte, werden zum hervorstechenden Merkmal seiner Arbeiten. Die unendliche, geschmeidige Linie kann in immer neuen weichen Bewegungen die Leidenschaft wie Wandelbarkeit des Körpers festhalten, den Rhythmus des Bildes steigern oder ausgleichen und ist in seiner sachlichen, aber unsymmetrischen Grundform ein Vorbote von Kubiceks Stil der 50er Jahre. Die Betonung der Linie ist zudem in unterschiedlichen Variationen bei vielen Künstlern der Nachkriegszeit zu finden.

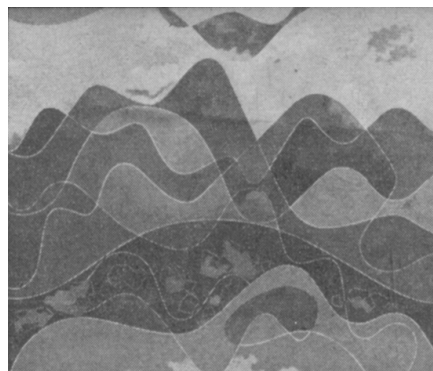


Abb. 61
Black Mountains
1948

3.2. Collagen um 1945

Juro Kubicek beteiligte sich bereits im Herbst 1945 wieder am Ausstellungsgeschehen in Berlin. In der zweiten Ausstellung der Galerie Gerd Rosen, mit dem Titel *Moderne Graphik*, stellte er im September/ Oktober 1945 zusammen mit vier weiteren Künstlern aus.¹²⁴ Bei den präsentierten Werken handelte es sich um „geistreiche Montagen“¹²⁵, also

¹²³ Black Mountains, 1948, Öl/Sand/Leinwand, University of Louisville, Kentucky. Im Nachlass Zeichnung vom 25.3.48.

¹²⁴ Erich Krause, Hans Thiemann, Bernhard Klein, Helmut Pelzer stellten mit Kubicek aus, vgl. Krause, Markus, Galerie Gerd Rosen. Berlin 1995, S153.

um Collagen, die er spätestens seit 1940 anfertigte.¹²⁶ Die Collagetechnik war das ideale Medium, um schnell auf zeitgenössische Phänomene und Probleme zu reagieren, und so war es möglich, dass Kubicek, trotz seines verlorenen Ateliers, kurz nach dem Krieg wieder ausstellte.

Da Kubicek in großen Mengen Zeitschriften las, kunsthistorische Fachzeitschriften wie populäre Gazetten und Erotikmagazine, verfügte er über ein reiches Bildmaterial, das er zerschneiden und miteinander kombinieren konnte. Zudem zeichnete er in den vierziger Jahren Hintergründe oder Details in die Collagen, um die verschiedenen Bildteile in einer Realitätsebene einzubetten. Dabei teilte er das Hochformat in Drittel - Kubicek nutzte für die Collagetechnik fast ausschließlich Hochformate - wobei eine schräg nach rechts abfallende Horizontlinie das untere Drittel abteilte. Die Hintergründe der Kartons wurden in einer Spritztechnik teilweise gleichmäßig oder leicht changierend bearbeitet. Auf dem Horizont platzierte Kubicek dann das Bildgeschehen, das häufig aus starrenden einzelnen Augen, geschwungenen Lippen, Händen und weibliche Körperteilen bestand, die er in einem neuen Sinnzusammenhang stellte oder so ausschnitt, dass sich ihre Konturen nicht zuerst erschließen ließen.

Leda mit dem Schwan von 1940¹²⁷ ist nach diesem Prinzip aufgebaut und zeigt zentral den liegenden Torso einer nackten Frau, dem Kopf und Arme fehlen. (Abb.62) Sie liegt mit den Füßen zum Betrachter, dem sie ihre angewinkelten, geschlossen aufgerichteten Beine entgegenstreckt, an deren Ende ihre Füße in ihren leichten Sommerschuhen stecken und über ihr Kleid ragen, dass sie unter sich ausgebreitet hat, aber nur von ihrer Hüfte bis zu den Füßen zu sehen ist. Kubicek kritzelte zusätzlich zwischen ihre Beine herausragende Schamhaare und betonte ihre Brustspitzen. Dass die Nacktaufnahme

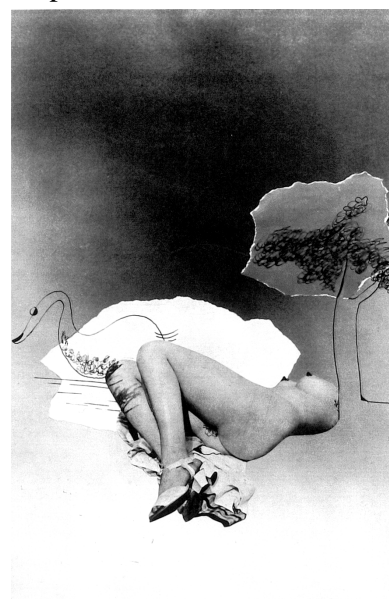


Abb. 62
Leda mit
dem Schwan,
1940

¹²⁵ Kleikamp, Katherine, *Moderne Kunst*. In: „Das Volk“ vom 28.Sept.1945, Presseakte im Nachlass.

¹²⁶ Fotos von Kubiceks Arbeiten aus dem Nachlass von Franz Roh. Kopien davon dank der Galerie Berinson, Berlin. Die Fotos waren verso handschriftlich oder mit Schreibmaschine betitelt u. datiert. Die Früheste ist von 1940, was jedoch nicht ausschließt, dass Kubicek bereits vorher an dieser Technik arbeitete.

wirklich im Freien stattfand, lässt sich am rechten Knie des Fotomodells sowie an ihrer Armbeuge erraten, wo Schatten von Gräsern zu erkennen sind. Statt ihres Kopfes befindet sich rechts ein Baum, sehr schematisch gezeichnet, mit einem unregelmäßig runden Ausriss als Krone und darin kreisenden, kritzel-artigen Ausmalungen. Die Frau liegt vor einer zweiten, weißen Ausrissfläche, die sich nach links erstreckt, wo sich, hinter ihren Knien beginnend, der comic-haft gezeichnete Schwan nach links „windet“. Er hat weder Schnabel noch Füße noch Flügel, sondern nur einen schlangenförmigen und nach rechts dicker werdenden Körper mit Augen und Nase. Ein paar Schwanzfedern sind zu erkennen, und seine Unterseite ähnelt einer behaarten Brust.

Kubicek fasst hier das alte, in der Kunstgeschichte häufig auftauchende Thema scherzhaft auf und stellt den erotischen Aspekt in den Vordergrund. Dies ist nicht neu. Jedoch die Art und Weise, wie Kubicek die unförmig ausgerissenen Collagen mit dem sauber ausgeschnittenen Körper der Frau verbindet, den dunklen Hintergrund dazu kontrastreich einsetzt und das Ganze mit dem kindlich gezeichneten Schwan konterkariert, macht die Collage zu einem eigenständigen Werk. Er lädt das Bild mit einer naiv-offenen wie direkten Erotik auf, die sich jedoch durch die Zeichnungen entspannt. Zugleich dreht er die Symbolik herum, denn die sich genießerisch räkelnde Frau wirkt nicht wie eine von dem getarnten Zeus überraschte Leda, sondern wie eine selbstbewusste Frau. Sie bleibt zwar das Objekt unserer Betrachtung (ihr fehlt jegliche Identität, da ihr Gesicht nicht gezeigt ist), aber dennoch posiert sie frei ihren Körper und ist sich ihrer Schönheit bewusst. Sie ist als Fotografie sehr viel realer, und damit präsenter als der Schwan. Diese Auffassung von der Rolle der Frau und einer freien Sexualität lässt sich in vielen der Aktdarstellungen der Gemälde Kubiceks aus den 40er Jahren finden.

Die halb gezeichneten, halb collagierten Bilder aus den Vierzigern beschäftigen sich hauptsächlich mit erotischen Themen und besitzen Titel wie *medea, eine bardame, aus dem rahmen gefallen, ruheraum eines dichters* oder *selbstbildnis*.¹²⁸ (Abb.63-67) Die Kompositionsschemata sind ähnlich wie bei dem beschriebenen Beispiel, können aber auch stark an Kubistische Collagen erinnern, wie bei den Collagen *bardame* und *selbstbildnis*, die seinen Frankreicheinfluss belegen. Wie die Kubisten, suchte Kubicek

¹²⁷ *Leda mit dem Schwan*, 1940, Kopie des Fotos aus dem Nachlass von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert. Adressstempel.

nach ästhetischen Lösungen. Verführung, Sexualität und Ablehnung werden in immer neuen Zusammenhängen variiert, bei denen die weibliche Brust eine zentrale Rolle spielt. In verschiedensten Formen ausgeschnitten und verfremdet, bindet Kubicek Busen und Gesäßformen in seine Bildzusammenhänge ein – mal als Ruhepolster des Dichters, mal als bedrängende Körperformen oder gar ausschließlich für sein Selbstportrait. Der erotomane Kubicek fand sein Urquell in seiner Sexualität - mehr noch - als Grundlage seines Menschentums sah er seinen Sexualtrieb, den er in verschiedenster Form ästhetisch Ausdruck verlieh.

Die Technik seiner Gemälde setzte er in den Collagen um, wie in *kühle jungfrau* von 1946, wo er aus Bergfotos eine weibliche Silhouette schnitt oder in *selbstbildnis*, wo er ausgeschnittenen Handflächen verwendet.¹²⁹ (Abb.67,68)

Diese Idee, Berg und Körper zu vergleichen und Handabdrucke in seine Werke einzubauen, stammte von dem französischen Künstler Ozenfant, die Kubicek weiterentwickelte.

Kubicek griff bei seinen Collagen auf Ansätze der Dadaisten und Surrealisten zurück, die Seh- und Rezeptionsgewohnheiten der Gesellschaft stören bzw. verändern wollten. Er verlegte das Bildgeschehen auf eine bretterartige Bühne, lässt Figuren als Stilleben entstehen oder kreierte Lebewesen mit Ballonköpfen, die an De Chiricos Mannequins erinnern. Diese Figuren stehen vereinzelt in den sie umgebenden Welten. Kubiceks Collagen konzentrieren sich auf wenige Details und zeigen nicht die Fülle, wie zum Beispiel die dadaistischen Collagen von Hannah Höch. Sie besitzen nicht den Biss der Dadaisten oder das Verrückte und Absonderliche eines Surrealisten wie Max Ernst, da sie sich stets harmonisch zusammenfügen und mehr durch ihre klare bildnerische Aussage, offene Struktur und Eleganz bestechen. Dies trifft weniger auf die politischen Collagen zu, die sich mit dem Nationalsozialismus und den Nachkriegsereignissen auseinandersetzen, wie bereits zuvor geschildert wurde.

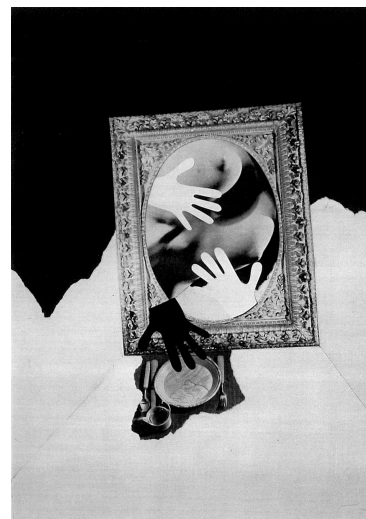


Abb. 67
Selbstbildnis
1945

¹²⁸ Kopien der Fotos aus dem Nachlass von Franz Roh. Alle 1945 datiert. Betitelt.

Kubicek war Teil der realistischen Strömungen der 20er und 30er Jahre. Seine eigenwillige Bildkomposition und Formensprache entstanden aus diesem künstlerischen Umfeld. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges kamen durch die Besatzer neue Einflüsse und Impulse hinzu, die sich ebenso in Kubiceks Werk widerspiegelten.

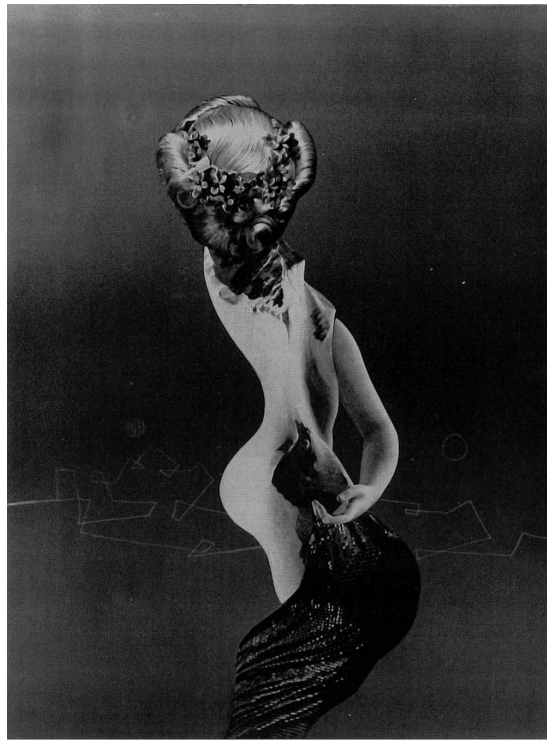


Abb. 68 kühle jungfrau. Collage, 1946,
Kopie des Fotos von Franz Roh

¹²⁹ *kühle jungfrau*, 1946, Kopie des Fotos aus dem Nachlass von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert. Adressstempel.

4. Der Einfluss Amédée Ozenfants

Im Sommer 1947 entstand eine Serie von Fotografien im Atelier von Juro Kubicek, der kurz bevor er in die Vereinigten Staaten reiste.¹³⁰ Die erhaltenen Aufnahmen präsentieren ihn in seinem sauberen und zweckdienlichen Atelier und vor seinen geordneten, selbstgebauten Bücherregalen als methodischen, geradezu wissenschaftlichen Arbeiter sowie modebewussten, zeitgemäßen Künstler. (Abb.69)

Die gestellten Fotos sind in der Tat interessant, weil sie einen Einblick in die Vorlieben und Denkweisen Kubiceks gewähren. Ein Foto, in dem er seinen Koffer für Amerika packt (Abb.70), veranschaulicht, von wem er künstlerisch beeinflusst wurde. Nach dem Motto: „Sie fahren auf eine einsame Insel – was nehmen Sie mit?“ packt Kubicek in seinen Koffer, was er in der „Neuen Welt“ braucht. Selbstverständlich Kleidungsstücke: Hemden und Socken sind schon im Koffer, daneben ein Paar Schuhe mit hölzernen Spannern, und für die Kunst: Pinsel, Spachtel, ein kleines Ölgemälde und das Buch *Leben und Gestaltung* von Amédée Ozenfant.¹³¹ Dasselbe Buch hält Kubicek in einem Foto am Bücherregal – deutlich ist zu merken, dass es Kubicek in Szene setzen will. (Abb.71)

4.1. Amédée Ozenfant und der Purismus

Die Malerei von Amédée Ozenfant (1882-1955) war bis zum I. Weltkrieg relativ eklektisch geblieben, wobei der Franzose jedoch den theoretischen Unterbau entwickelte, der fortan seine Schriften prägte. Ozenfant machte sich zu dieser Zeit als Theoretiker und Verleger in Paris einen Namen, denn durch den Abdruck eines Auszugs aus Platons *Philebos* in seiner kurzlebigen Zeitschrift *L'Elan*, stieß er ins Zentrum der künstlerischen Debatten vor.¹³² Platon vertrat darin die Zeitlosigkeit von geometrischen Formen

¹³⁰ Kubicek flog im Dezember 1947 über Frankfurt nach New York und weiter nach Louisville.

¹³¹ Ozenfant, Amédée, *Leben und Gestaltung*. O-Ausg. Art. Paris 1928. Deut. Ausg. hgg. u. übers. v. Gertrude Grohmann, Leipzig 1931.

¹³² Amédée Ozenfant gab 1915-1916 die Zeitschrift *L'Elan* in Paris heraus. Der Zeitschrift war in den Kriegszeiten mit zehn Ausgaben jedoch kein Erfolg beschieden, dafür aber nutzte Ozenfant die Gelegenheit, um zahlreiche Kontakte zu knüpfen. Für die letzte Ausgabe von *L'Elan* im Dezember 1916 gelang es ihm prominente Künstler wie Picasso, Riviera, Metzinger, Gontscharowa, Larionow und den Dichter Apollinaire zur Mitarbeit zu bewegen. *Philebos* erschien in der 9. Ausgabe von *L'Elan*. Zitiert nach: Fischer, Hartwig, Amédée Ozenfant. In: Ein Haus für den Kubismus. Die Sammlung Raoul La

gegenüber dem trendabhängigen Geschmack. Ozenfants spätere Theorie des Purismus basierte zu Teilen auf Platons Grundgedanken, denn er hatte die Wende der Künstlergemeinde von Paris erkannt, die sich mit dem „appel à l'ordre“ wieder einer figurativeren Malerei zuwandte.¹³³ Zusammen mit Charles Eduard Jeanneret, der sich bald Le Corbusier nannte, gab er 1918 das Manifest *Après le cubisme* zu ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung heraus. Dort verkündeten sie einen neuen Stil, den *Purismus*:¹³⁴

„PURISM DOES NOT INTEND TO BE SCIENTIFIC ART, WHICH IT IS IN NO SENSE.

Cubism has become a decorative art of romantic ornamentism.

There is a hierarchy in the arts: decorative art is at the base, the human figure at the summit.

Painting is as good as the intrinsic qualities of its plastic elements, not their representative or narrative possibilities.

PURISM expresses the invariant, not the variations. The work must not be accidental, exceptional, impressionistic, inorganic, protesting, picturesque, but, on the contrary, general, static, expressive of the invariant.

PURISM wants to conceive clearly, execute loyally, exactly without deceits; it abandons troubled conceptions, summary or bristling executions. A serious art must banish all technique which is not faithful to the real value of the conception.

Art consists in the conception before anything else.

Technique is only a tool, humbly at the service of the conception.

PURISM fears the bizarre and the 'original'. It seeks the pure element in order to reconstruct organized paintings which seem to be facts from nature herself.

The method must be sure enough not to hinder the conception.

PURISM does not believe that returning to nature signifies the copy of nature.

It admits all deformation is justified by the search for the invariant.

All liberties are accepted in art except those which are not clear.”¹³⁵

Dieses lange Zitat enthält den Nukleus des Purismus, auf dem zehn Jahre später in leicht abgewandelter Form Ozenfants Buch *Leben und Gestaltung* basierte. Deutlich ist der Ruf

Roche. Hg. Katharina Schmidt u. d.ers, Ausst. Kunstmuseum Basel 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S.165-190, hier S.166.

¹³³ Obwohl der Titel der Zeitschrift den „elan vital“ des Kubismus aufgriff und in ihr der Kubismus gegen den Vorwurf einer „deutschen“ Kunst verteidigt wurde, schrieb Ozenfant in der letzten Ausgabe von *L'Elan* über die *Krise des Kubismus*.¹³³ Der Kubismus wäre zu elitär, zu dekorativ und zu eckig geworden. Braques und Picassos Kunst zwischen 1915-18 wäre manieristisch übertrieben und ihre Nachahmer ein „Albtraum“. Vgl. Ball, Susan L, Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style 1915-1930. Ann Arbor, Michigan 1978, S.23.

¹³⁴ Ozenfant, Amédée u. Jeanneret, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*. Paris 1918.

¹³⁵ *Après le Cubisme*. Zitiert nach: Ball, Susan L, Ozenfant and Purism. S.36, Hervorhebung v. Ozenfant.

nach Ordnung zu vernehmen, nach einem rationalen Schaffen. Die Konzeption des Kunstwerkes ist für den Puristen das wichtigste Instrument, um bedingungslos nach ewigen Gesetzen, nach einer großen formalen Schönheit, den „Invariablen“, zu streben. Dabei sind die darzustellenden Objekte nach einem plastisch inhärenten Wert zu wählen und nicht nach erzählerischen Gesichtspunkten. In einem Realismus, der jedoch nicht das Abbilden der Natur meint, sollen statische, klare Bilder (Aussagen) geschaffen werden. Das gesamte Manifest spricht von einem geordneten und rationalen Malakt, der nach jenem invariablen Schönheitsideal sucht.¹³⁶

Ab 1918 arbeiteten Ozenfant und Jeanneret eng zusammen; sie gaben von 1920-25 die Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* heraus, in der sie den Purismus verfeinerten und präzisierten. Nach dem Auseinanderbrechen der Freundschaft mit Le Corbusier um 1925 zweifelte Ozenfant Ende der 20er Jahre am Purismus und konzentrierte sich mehr denn je auf die Suche nach den „Invariants“, den universellen Gesetzen der Kunst und Gestaltung.

Ozenfants Artikel, Aufsätze und Publikationen kulminierten in *Leben und Gestaltung*, das 1928 in Paris und 1931 in Berlin erschien. Die strenge wissenschaftliche Logik in Ozenfants Werk, mit der er eine rationale Erklärung von Schönheit vermitteln wollte, wird gepaart mit „einer leidenschaftlichen Kunstbetrachtung“, die den Kunstgenießer zum „Erhabenen“ führen sollte – was für die Leserschaft derart überzeugend wirkte, dass *Leben und Gestaltung* in mehrfacher Auflage in Frankreich und Deutschland erscheinen konnte. (Abb.72)

4.2. Leben und Gestaltung

4.2.1. Der Ur-Rhythmus und die Kunst zu Leben

Ozenfant sah sich nach zehn Jahren Forschung in seinen Theorien bestätigt, dass die Werte der Kunst jenseits von Zeit und Raum



Abb. 72
Umschlag
von „Art“
Paris 1928
(Leben und
Gestaltung)

¹³⁶ Susan Ball, die umfassend über Ozenfants Werk recherchierte, sieht Ozenfants Theorie in der Folge von Wilhelm Worringers Buch *Abstraktion und Einfühlung* 1908, in dem der Autor die Nutzung von abstrakten Formen als den Wunsch nach Ordnung in einer chaotischen Welt versteht, und Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* von 1912, das von einer Realität jenseits der Bilder spricht und geometrische Grundformen und Farben zu einer universellen Theorie verbindet. Ball, S.21.

bestehen, als Forscher eine prähistorische Höhle in Cabrerets, bei Les Eysies de Tayac, im Süden Frankreichs entdeckten. In der Höhle erkannte er als Zeichen des Menschen die schablonenartigen Umrisse von Händen, die menschliche Liebe zeigte sich in den zurückgelassenen Fußspuren von Mutter und Kind im Lehm, das Gesetz der Welt bildete die von Wasser geformte Höhle, Religion erschien in Form von Totems in der sakral anmutenden Höhle, der Tod manifestierte sich im Gerippe eines Bären und Kunst formte manche Totems, die besonders schön waren. Wenn also seit prähistorischer Zeit alle Merkmale der heutigen Gesellschaft existierten, es also Konstanten „im Geist, Herz und in der Empfindung“ gab, dann müsste ebenfalls eine „Unwandelbarkeit in der großen Kunst“ herrschen.

Dass er als Mensch des 20. Jahrhunderts von prähistorischer Kunst derart beeindruckt wurde, erschien Ozenfant als weiterer Beweis für eine Art „Ur-Rhythmus“ der Kunst, den er als Tropismus beschrieb. Der Mensch reagiere auf bestimmte Reize, in diesem Fall ästhetische, immer wieder gleich, auch wenn sie 25.000 Jahre alt wären. Es müsse also ein Gesetz der Schönheit geben, welches die Qualität der „großen Kunst“ bestimme, und würden diese „Invariablen“ verstanden, ließe sich daraus ein Kompositionsschema für Kunst formulieren.

Um diese „große und erhabene“ Kunst schaffen zu können, muss sich der Künstler einem bestimmten Lebensstil verschreiben, der es ihm leichter ermöglicht, künstlerische Meisterwerke zu kreieren, glaubte Ozenfant. „Nicht die Technik entscheidet in erster Linie über die Kunst, sie ist nur ein Mittel zur Verdeutlichung“, schreibt er, denn er habe, „die Kunst miteinbezogen, die über allen anderen Künsten steht: DIE KUNST ZU LEBEN.“¹³⁷ Ozenfant forderte einen „Adel der Gesinnung“, einen neuen „Stoizismus“, der sich von plötzlichen Trends entferne und auch „ohne Anerkennung“ an der wahren Kunst arbeite. Neuerungen und Neuigkeiten wären in dieser Zeit überbewertet, so dass Künstler mehr auf Schlagzeilen achten würden, als einzigartige Kunst zu schaffen.

Diese Meisterwerke würden wie Naturkräfte zu einer Erhebung, zur „Entlastung“ vom Realen führen, zum „Erhabenen“. Sie erzeugten eine Leidenschaft, die zu sehen und zu erleben moderne Menschen wieder lernen müssten. Der „Purismus“ sei mehr als rein künstlerische Anleitung zum Malen, er sei eine Form von Ethik, eine „Über-Ästhetik“,

¹³⁷ Ozenfant, Amédée, Leben und Gestaltung. Leipzig 1931, S.12, hervorgehoben v. Ozenfant.

die den Menschen für sein Schicksal verantwortlich macht. Nicht der Zufall sei lebensbestimmend, sondern logische, rationale Zusammenhänge ergäben unseren Lebensweg. Im Zeitalter der Präzision müssten sich die Kunst und der Künstler disziplinieren.

Wenn der moderne Künstler an die Grundformel des Lebens anknüpfe, könne er wissenschaftlich und präzise zu einem bedeutenden Kunstwerk gelangen. Dieser „Ur-Rhythmus“ ist derart zentral für Ozenfants Theorie, dass er speziell in seinem Vorwort darauf hinweist und in den folgenden zweihundert Seiten die Entwicklung der Kunst seit dem Kubismus sowie weitere Hinweise zum Bestehen solch eines verbindenden Kunstverständnisses beschreibt. Die konkreten Schritte für das Schaffen dieser Kunst folgen darauf.

4.2.2. Kompositorische Elemente

Mit dem Wissen um die Bedeutung der verschiedenen Farb- und Formelemente kann Ozenfant über die Bildebene die Sinne des Betrachters steuern, denn er weiß, dass jede Farbe eine emotionale Bedeutung besitzt. Die genaue Kenntnis der Eigenschaften der Farben ermöglicht die Schaffung eines harmonischen Bildes durch Ausgleich und Wechselspiel. Diese Harmonie entsteht dadurch,

„dass bei den Menschen Formen oder Farbe und ihr Zusammenklang gewisse gleichförmige Handlungen auslösen, und dass mit jeder Form oder Farbe eine spezifische Gemütsbewegung verbunden ist. Eine Sprache, aber eine der Sinne, kein symbolische, die Sprache aller universalen und unvergänglichen Kunst.“¹³⁸

Anhand von wissenschaftlichen Erkenntnissen und technischen Apparaturen erklärt, Ozenfant wie das Auge Farben sieht. Alle Farben lösen Empfindungen aus: Rot erregt, Blau und Grün beruhigen – benutzt man „Schmetterlingsfarben“ erzeugt man „Schmetterlingsgefühle“. Natürliche Farben rufen immer Assoziationen an die Natur, an die Wirklichkeit hervor, so dass Künstler ihre Farbwahl sehr vorsichtig treffen müssten. Ozenfant sah den Menschen in seinen Vorstellungen gefangen, denn selbst in den Farbskalen der Anstreicher, erkannte Ozenfant Landschaftsmotive. So ergaben Rot über Blau Blumen um einen See, Blau über Grün den Himmel über einer Wiese, etc.

¹³⁸ Ebd., S.231.

Zudem besitzt jede Farbe aus sich heraus eine Perspektive, denn die moderne Wissenschaft hat festgestellt, so Ozenfant, dass die Augen auf Gelb eingestellt sind. Gelb ist für das Auge „normal“, so dass Violett, Blau und Grün als weiter entfernt empfunden würden und Rot dementsprechend als näher. Da auch hier der Kubismus bereits mit wirklichkeitsnahen Farbzusammenhängen und mit dem realistischen, perspektivischen Bild gebrochen hat und somit das Bild auf ein geistiges Fundament setzte, wäre an eine Abbildung der Wirklichkeit nicht mehr zu denken. In seinen Bildern setzt Ozenfant die realitätszerstörende Entwicklung des Kubismus fort, indem er sie weitgehend monochrom und flächig hält.

Die Formenelemente sind die „Mathematik der Empfindung“,¹³⁹ schrieb Ozenfant und nutzte verschiedene Formelemente, um Harmonie und Ausgewogenheit im Bild zu erlangen, wobei der geraden Linie eine wichtige Bedeutung zufiel. Die Vertikale drücke „Schwere“ und gleichzeitig „Dynamik“ aus und sei das Gegenteil zur Horizontalen, die „leblose Stabilität und Ruhe“ bedeutet. Dazwischen lägen alle Möglichkeiten von Schrägen, Diagonalen oder gebogenen Linien, die sich, je nachdem welchem Bereich sie zustrebten, mehr der einen oder mehr der anderen Bedeutung annäherten.

In ihrer Kombination stünden die Elemente zueinander in einer „symphonischen Beziehung“, die durch Addition (gleiche Qualität von Elementen), Subtraktion (entgegengesetzte Qualität bei unterschiedlicher Quantität) oder Neutralisation (gleiche Qualität und Quantität) derart balanciert werden könnten, dass eine harmonische Gesamtkomposition entstehen würde. Da das Auge die Formen „durchläuft“, ist es besser, vollkommene Formen zu schaffen, urteilt Ozenfant, denn sonst ginge die Dynamik des Bildes verloren.¹⁴⁰

Hinzu kommt, dass eine fließende, gebogene Linie ein weiches Objekt erzeuge, egal was sie darstellt oder welche Farbe sie hat. Als Beweis dafür vergleicht Ozenfant zwei Bilder: Die Silhouette eines Akts von Renoir mit einem hochkant gestellten Foto der Bergkämme von Rio de Janeiro. Ob nun Berg oder Frau, „jede Form hat ihren spezifischen Ausdruck (Sprache der Gestaltung) unabhängig von der reinen, ideenmäßigen Bedeutung (Sprache

¹³⁹ Leben und Gestaltung, S.250.

¹⁴⁰ Ebd., S.252f.

der Zeichen).“¹⁴¹ Geschwungene Linien vermitteln weiche Formen, vollkommen unabhängig von dem dargestellten Objekt, denn die sinnlichen Kurven des Aktes erscheinen vergleichbar oder identisch mit den eigentlich schroffen Bergen. Genau diese Vermischung von Akt und Landschaft findet sich bei Kubicek in einer ganzen Reihe von Bildern, wie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben wurde. (Abb.78)

Ozenfant sieht es dabei als Vorteil, gegenständliche Malerei zu praktizieren, denn „erhabene Gegenstände“ erhöhten die Bildqualität - die ungegenständliche Malerei erzeuge dagegen ungewollte Assoziationen und Aussagen. Geometrische Figuren würden den Menschen zum Anhalten zwingen, wonach jedoch die Farben und der Bildgegenstand ihre Reize ausüben müssten. „Der Geist allein hat die Fähigkeit, widersprechende Erscheinungen als Einheit zu sehen und sie zu einem ganzen zu verschmelzen. Die Verschmelzung ist die KUNST.“¹⁴²

4.2.3. Ozenfants Bilder

In den 20er Jahren fand diese Verschmelzung Eingang in Ozenfants Werk, als er großformatige Stilleben in Öl malte, die weitgehend maschinell gefertigte Objekte wie Flaschen, Gläser, Karaffen, Teller, aber auch eine Mandoline darstellten. (Abb.74) Die Bilder strahlen einen Widerspruch aus: Einerseits, sind sie durch ihren schematischen Aufbau und den vielen senkrechten Linien sehr tektonisch und statisch, wodurch ein erdrückendes Gefühl der Starre und Schwere entsteht, andererseits haben sie etwas beunruhigendes. Als ob durch den betonten Einsatz der Vertikalen, durch die Überlagerung der Konturlinien der Objekte und durch das starke Monochrom unser Proportionsverhältnis und Harmonieverständnis überreizt wird, so dass eine bohrende Unruhe entsteht. Die Divergenz zwischen der monumentalen Vertikalität und der durch die Farbe und die Verschmelzung der Linien erreichten zarten Transparenz zeichnet Ozenfants Bilder aus. Die monochromen Bilder mit ihren einfachen aber verschachtelten Formen erreichen beides – Überwältigung und Durchdringung.

Ozenfants Monumentalität setzte sich Anfang der 30er Jahre mit enormen Rahmengrößen (eigentlich Wandmalerei) fort und steigerte sich in der Oberfläche zu einer dreidimensionalen reliefartigen Modulation der Farben. Die Farben wurden mit Sand und

¹⁴¹ Ebd., S.240 u. 262; Klammern von A.O.

anderen Materialien vermischt und erlaubten Ozenfant eine nahezu reliefartige Malerei. In derselben Zeit fand der menschliche Körper wieder Eingang in seine Bilder und die radikale Geometrie trat etwas in den Hintergrund.

„Femme à la Fontaine“¹⁴³ von 1926 zeigt als eine monumentale Wasserträgerin frontal eine nackte Frau an einer Quelle hockend. (Abb.75) Es ist das erste Bild, das nach acht Jahren die menschliche Form wieder aufnimmt. Eine Reproduktion davon ist in *Leben und Gestaltung* abgebildet, war also Kubicek bekannt. Die Wiederaufnahme von Mensch und Landschaft in Ozenfants Bildrepertoire zeigt die Erweiterung des Purismus, der sich bis dahin an den „objets modernes“ orientierte. Diese waren durch das „Gesetz der mechanischen Auswahl“, d.h. ihre größte Nützlichkeit für den Menschen ausgewählt worden.

Mitte der 30er Jahre bestimmte allein der menschliche Körper Ozenfants Bilder, so dass in seinem siebenjährigen Projekt einer Wandmalerei mit dem Titel „*La Vie*“ (1931-37) allein Körper die riesige Leinwand füllten.¹⁴⁴ Ozenfant formte die Körper zu speziellen Aussagen: Jeder Körper symbolisierte ein Gefühl, einen Zustand, ein Prinzip oder einen abstrakten Gedanken. Er erweiterte den Purismus mit der Einbindung des „rein Menschlichen“, um eine stärkere sozialen Auswirkung zu erreichen. (Abb.76) Die Betonung der Menschlichkeit sollte den Betrachter an das Bild fesseln und ihm die elementaren Formen der Schönheit vermitteln. Ozenfants suchte mit seinen Werken eine größere soziale Auswirkung zu erlangen.¹⁴⁵

Durch die Reduzierung der kompositorischen Elemente auf wenige „einfache“ Objekte in monochromen Farben mit ausgeprägter Vertikalität erhalten Ozenfants Bilder eine ungewöhnliche Präsenz, die für ihn das beinhalten, was seiner Theorie entsprach: Mit einer stoizistischen Lebenshaltung an den Ur-Rhythmus der Kunst anzuknüpfen, um zu einer Erhabenheit über das wirkliche Leben zu gelangen.

¹⁴² Ebd., S.271, hervorgehoben v. Ozenfant. Auch hier entspricht die Theorie dem Manifest von 1918.

¹⁴³ *Femme à la Fontaine*. 1926, 305 x 376 cm, Arkiv För Dekorativ Kunst, Lund, Schweden.

¹⁴⁴ Ozenfant, Amédée, *La Vie*. 1931-1938, 290 x 412,5 cm, im Musée National d'Art Moderne, Paris. Auch unter den Titeln „*Les Quatre Races*“ und „*Vie Biologique*“ bekannt.

¹⁴⁵ Ozenfant, Amédée, *Journey through Life; Experiences, Doubts, Certainties, Conclusions*. Trans. Helen Beauclerk u. Violet Macdonald, New York 1939, S. 61. Formen für: „Liebe, Zärtlichkeit, Schlaf, Erwachen, Freude, Eifersucht, Pantheismus, Anmut, brutale Kraft, Gesundheit, Schwäche, Stärke, Leidenschaft, Melancholie, Jugend, Alter, etc.“; vgl. auch Ball, S.156f.

4.3. Kubiceks Bezug zu Ozenfant

Kubicek hatte die Möglichkeit, Werke von Ozenfant in Berlin in der Galerie Nierendorf zu sehen. Die Ausstellung zeigte Wandmalereien von monumentaler Wucht mit Figuren in „ägyptischer Ruhe, gleichzeitig weich und von schwimmender, schwebender Leichtigkeit.“¹⁴⁶ Vermutlich im Zusammenhang mit der Publikation von *Leben und Gestaltung* wurde diese Ausstellung 1931 von der damals wie heute bekannten Galerie in Berlin kuratiert. Falls Kubicek sie damals wahrgenommen hatte, blieb sein Eindruck zurückhaltend, da sich in seinem Frühwerk kein Hinweis darauf finden lässt. So scheint es vielmehr realistisch, dass Kubicek erst während der Kriegsjahre auf das Buch gestoßen ist, oder nach dem Krieg von befreundeten Alliierten darauf hingewiesen wurde. Für seine Werke der Nachkriegszeit ist das Buch von großer Wichtigkeit.

4.3.1. Vergleich der Malweisen

Kubicek versuchte Ozenfants künstlerischen Ansatz direkt in einigen seiner Bilder um 1945 anzuwenden. Aus dem Jahr 1945 sind zwei Kompositionen von Flaschenstilleben erhalten geblieben, eine Studie sowie ein ausgeführtes Ölbild, die viele Gemeinsamkeiten, aber auch einige Unterschiede zu Ozenfants Malerei aufweisen.¹⁴⁷

(Abb.77,78) Übereinstimmend mit Ozenfants Vorstellungen sind Kubiceks relativ künstlich wirkende Palette sowie der generell statische Aufbau der Werke. Die durchsichtigen Flaschen lassen ebenso wie in den Werken Ozenfants die Linien ineinander verschmelzen. Ozenfants Monumentalität fehlt ihnen dagegen.

Das Ölbild *Glasflaschen* präsentiert fünf grüne

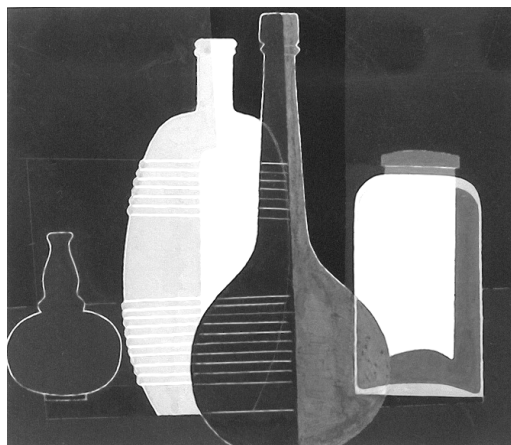


Abb. 78
Flaschen,
1945,
Wvz.15

Flaschen vor drei weiteren bräunlichen, die sich undeutlich im Hintergrund befinden. Die vertikale Bildmitte teilt die vorderen Flaschen in zwei Gruppen, so dass sich drei in der

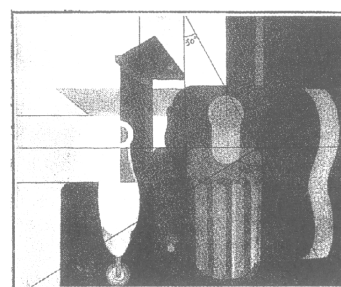
¹⁴⁶ Amédée Ozenfant. Galerie Karl Nierendorf, Berlin 1931.

¹⁴⁷ Glasflaschen, 1945, Öl / Leinwand, Kat. Herbstausst. Kamillenstr. 4, 16. März-Ende Mai 1946, Nr.98, vermutlich im Besitz von Taylor, USA. Weitere Studie zu dem Thema im Nachlass Kubicek, Tempera/ Karton.

linken Bildhälfte im Vordergrund, etwas leicht zurückversetzt dazu, die zwei anderen in der rechten Bildhälfte befinden. Die Flaschen haben alle unterschiedliche Formen und Größen – manche sind bauchiger mit langem Hals, andere gleichen einer Weinflasche mit Etikett, dritte haben einem Korken, andere einem weißen Deckel, in eine kann der Betrachter in Aufsicht hineinsehen, der Rest ist frontal dargestellt. Die beiden Bildhälften sind gegeneinander balanciert, indem in jedem Bereich sowohl eine bauchige, als auch eine große Flasche steht.

Die Ausgewogenheit wird durch den Hintergrund scheinbar sabotiert, weil dieser sich in rot-brauner Farbe von dem ersten Flaschenhals der rechten Bildhälfte bis zum linken Bildrand zieht und sich bis knapp unter die vertikale Bildmitte erstreckt. Obwohl der Raum architektonisch undefinierbar bleibt, ergibt sich dadurch eine Art Fenster oder Blick, zumindest eine Bildtiefe im linken oberen Bildteil. Es entsteht die Vorstellung, die Flaschen stünden in einer grünen Nische, die nach hinten dunkler würde. Gleichzeitig unterstützt eine betont geformte Flasche im Hintergrund durch ihre Positionierung auf der Bildmitte den Zusammenhalt des Bildes, wobei sie durch die rechte große Flasche unterstützt wird, die insgesamt am dunkelsten erscheint und diese Ausgewogenheit unterstreicht.

Auf beiden Seiten der vertikalen Mittelachse sind parallele Geraden, so dass im oberen Bildteil die Mitte insgesamt gestärkt wird. Dadurch ist bei Kubicek eine solide und statische Bildkomposition entstanden, die der generellen Struktur von Ozenfants Bildern sehr ähnelt. In der Juni-Ausgabe von „L'Esprit Nouveau“ 1922 verdeutlichen Ozenfant und Jeanneret (Le Corbusier) anhand kompositorischer Linien den Aufbau ihrer Bilder.¹⁴⁸ Bei ihren Bildern sind diese drei parallelen Linien waagrecht in der linken Bildhälfte,



OZENFANT

Zu Fußnote 146
Kompositions-
linien Ozenfants
in: Après le
Cubisme

¹⁴⁸ Fischer, Hartwig, Amédée Ozenfant. In: La Roche. S.171.

und bei Ozenfant zusätzlich in der oberen Bildmitte, exakt wie in Kubiceks Bild. In vielen Beispielen existiert bei Ozenfant diese Betonung der Mittelachse.¹⁴⁹ In Kubiceks Studie ist die Nutzung dieser Aufteilung noch deutlicher.

Die vorderen Flaschen sind mit einer weißen Umrisslinie deutlich erkennbar. Die Überschneidungen der Linien führen dazu, die Objekte transparent wirken zu lassen. Wie bei Ozenfant gibt es auch solche, die ineinander übergehen bzw. zwei Flaschen sind aus einer Linie entstanden. An diesem Punkt unterscheidet sich Kubiceks Malerei von der Ozenfants, denn aus den zwei ineinander verwobenen Flaschen spricht nicht die radikale Geometrie Ozenfants, sondern vielmehr die spielerische, weiche Form, die Kubiceks Arbeiten ausmacht.

Besonders beim Farbauftrag werden die Unterschiede deutlich, da Kubiceks Bilder wesentlich provisorischer wirken. Die Farben sind nicht an die Objekte gebunden und negieren Präzision und Klarheit. Nicht derart, dass sie die Komposition zerstörten, dennoch fehlt ihnen gänzlich der perfekte, glatte Abschluss Ozenfants. Sie erscheinen unfertig, in Eile hingeworfen, als ob keine Zeit gewesen wäre, die Flaschen voll auszumalen. Die Ränder der Farbfelder sind oft stark durch die einzelnen Pinselstriche zerklüftet, wobei an anderer Stelle, dasselbe Farbfeld sich perfekt an eine Linie anpassen kann. Dazu ist das Monochrom längst nicht so übergreifend wie bei einigen von Ozenfants Bildern, denn die Gegenstände behalten weitgehend ihre natürlichen Farben. Die Farben und Formen passen sich aber der harmonischen Gesamtkomposition an. Kubicek sah in der Malerei Amédée Ozenfants ein Vorbild, verwarf aber dessen malerische Strenge und Zurückhaltung, wie die Beispiele aus den Jahren um 1945 bezeugen.

4.3.2. Lebensstil

Aber nicht nur Ozenfants Malerei war Kubicek ein Vorbild, auch dessen Lebensstil. Es fällt sofort ins Auge, dass Kubicek auf seinen Fotos den Vorstellungen des Franzosen vom modernen Künstler entspricht, indem er sich dort als wissenschaftlicher Arbeiter präsentiert. Zeitgenossen bestätigten diesen Eindruck. Juro war immer makellos gekleidet, sein Atelier stets ordentlich. Als einen Mann strenger Disziplin schildert ihn

¹⁴⁹ Vgl. „Flasche, Fläschchen und Violinen“ oder „Stilleben in Grau mit grüner Flasche“, beide von 1920,

seine Tochter.¹⁵⁰ Aber der Kritiker Hans Theodor Flemming, der Kubicek in seinem Atelier besuchte, bezeugt das:

„Klar und übersichtlich ist dieses Atelier im Berliner Westen eingerichtet, mit hellen Räumen, die von einer sachlichen und befreienden Atmosphäre erfüllt sind. [...] Auch das eigene Werk ist genauestens katalogisiert und in Form von photographischen Reproduktionen in dicken Ordnern angelegt. Diese Dinge mögen für die künstlerische Leistung eines Malers unwichtig sein, und es mag oberflächlich erscheinen, ihnen so viel Wert beizumessen. Ich halte aber diese Lebenshaltung für die heute zum Zuge kommende Künstlergeneration für typisch und außerordentlich bezeichnend. Denn aus ihr spricht die scharfe Absage an jedes zufällige Künstlertum und unzeitgemässen Bohèmestil, eine werkmässige Arbeitsweise und eine fast wissenschaftliche Kunstauffassung. Den Bereichen der Intuition und des Intellekts wird der gleiche Raum zugewiesen.“¹⁵¹



Abb. 79
Selbst das
Badezimmer
diente als
wohlsortiertes
Lager

Kubicek versuchte, sich diese „wissenschaftliche“ Lebensweise zu eigen zu machen – wenn sie nicht schon ohnehin seinem Naturell entsprach. Er ordnete und katalogisierte sein Schaffen in eigens dafür angefertigten quadratischen Leinenordnern, wie sie auch auf dem Foto mit dem Bücherregal zu sehen sind. (s. Abb. 71, 79) Die Ordner wurden über die vielen Zeitungsausschnitte berühmter Künstler hergestellt, die er sammelte. Auch die Bücherregale sind Eigenanfertigungen Kubiceks, die sein ausgeprägtes Stilgefühl widerspiegeln. Als Vergleich dient ein Blick in das von Le Corbusier gebaute Atelier Ozenfants, welches ebenfalls eine weite, saubere und fast sterile Arbeitsfläche zeigt (vergleiche Abb. 69, 80).

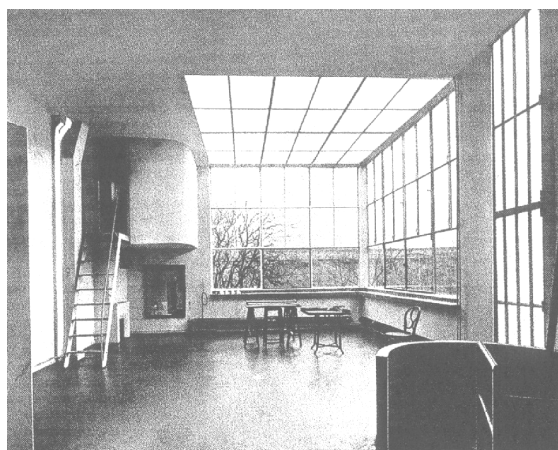


Abb. 80
Ozenfants
Atelier, 1924
Av. Reille,
Paris

Nicht nur die Form der Kunst war für Ozenfant von Bedeutung, vielmehr entsprach der Purismus einer Geisteshaltung. Wenn ein Künstler stoisch und wissenschaftlich lebe,

bei La Roche, Kat.Nr. 79, 82.

¹⁵⁰ Viele lebendige Gespräche mit Franziska Kubicek ergaben hilfreiche Einblicke und Zusammenhänge.

¹⁵¹ Flemming, Hanns Theodor, Kunst von Vorgestern und Morgen. Nord-West-Deutscher Rundfunk, Hamburg am 15.7.1946, Schreibmaschinentext im Nachlass Kubicek, Vergleich zwischen Ausst. im „Haus der Sowjet-Kultur“ und Kubiceks Atelier.

befand Ozenfant, so stehe ihm der Weg zur „Über-Ästhetik“ des Purismus offen und er werde, ungeachtet der künstlerischen Strömungen, den Ur-Rhythmus der Kunst spüren. Nicht umsonst hieß Ozenfants Buch *Leben und Gestaltung*, und Kubicek war sein eifriger Schüler.

4.3.3. Invariable: Menschlichkeit

Kubiceks Werk der frühen Nachkriegsjahre wird durch den Vergleich mit Ozenfants Theorien verständlicher, denn Ozenfants Spuren finden sich vor allen Dingen in zwei Merkmalen: Der Faszination für prähistorische Kunst und Stammeskunst (Zeichen) sowie dem dynamischen Ineinanderweben und der Verschmelzung von verschiedenen Formen und Objekten (Ur-Rhythmus / Invariablen). Beides nutzte Kubicek um seine Bilder nach 1945 zu gestalten.

Eine Hand ist auf dem Titelbild von Ozenfants französischer Ausgabe von *Art* (d.i. *Leben und Gestaltung*) zu sehen (S.77), und die ersten Seiten zieren Abbildungen mit Handabdrücken der Höhlenmalerei. Hände, erzählte Ozenfant nach der Besichtigung von der Höhle in Cabrerets, sehe er als Zeichen des Menschen, von Menschlichkeit – und dies ist genau der Punkt, um den Ozenfant den Purismus in den 30er Jahren erweiterte. Ozenfant suchte eine stärkere soziale Einbindung und Auswirkung seiner Bilder und malte daher statt Stilleben zunehmend Bilder mit menschlichen Körpern.

Zahlreiche Fotos von Kubiceks Atelier und von Dekorationen bei Festen belegen, dass Kubicek um 1945 immer wieder mit Abbildungen von Händen arbeitete. So entstand ein Mobilé aus den umzeichneten und ausgesägten Handformen des Freundeskreises der Galerie Gerd Rosen, Handflächen mit Signatur der Künstler waren Dekoration auf einer Schranktür in seinem Atelier, Handabdrücke gestalteten Wände von Faschingsbällen und Handformen waren mahnende Hintergründe in seinen frühen politischen Collagen.¹⁵² (Abb.81-83)

Die Reduktion auf allgemeingültige visuelle Zeichen, wie die aus der Höhle von Cabrerets, wird außerdem durch ein collagiertes „Ideogramm“ illustriert, das 1946 in einer Zeitung als Selbstbildnis Kubiceks vorgestellt wurde. Die Collage aus einer gezeichneten Brust, einer Hand und einem Auge in dieser Reihenfolge übereinander

geklebt, bestätigt die Übernahme von prähistorischen Zeichen Kubiceks.¹⁵³ Juro Kubicek definierte sich, so ließe sich schließen, über seinen Sexualtrieb, seine allgemeine Menschlichkeit und sein künstlerisches Auge. (Abb.84)

Ozenfants Buch zeigte unter anderem die Abbildung der „Venus von Willendorf“, was Kubicek sicherlich zu seinen großen starken Frauenkörpern inspirierte. Wie der „Venus“ mangelt es Kubiceks Frauengestalten durch das Fehlen des Gesichts an Persönlichkeit und Individualität – ihre Größe gibt ihnen jedoch Kraft und Willen, so dass sie zugleich stark und zerbrechlich wirken und eine allgemeine, nicht an die Person gebunden Natürlichkeit und Menschlichkeit ausstrahlen.

Wie in dem Kapitel über die Bildsubjets beschrieben, hatte Kubicek in den ersten Nachkriegsjahren ein Bedürfnis durch seine Kunst etwas zu vermitteln. Seine politischen Collagen und „Seelenbilder“ belegen dies, denn sie spiegeln Mißstände, Leid und Trauer wider. Seine Frauenbilder greifen dafür auf die Theorie des „Ur-Rhythmus aus Invariablen“ von Ozenfant zurück. Mit diesen Gemälden entstanden allgemeingültige „Ur-Bilder“, was Kubiceks Zeitgenossen Redslob und Bosquet bemerkten, als sie von „tranzendierenden“ Werken sprachen.

Ozenfants verglich in seinem Buch zudem die „weiche Linie“ eines Rückenakts von Renoir mit den Bergzügen über Rio de Janeiro, und stellte fest, dass beides im Bild trotz unterschiedlicher Subjets Linien mit derselben Qualität besaßen. (Abb.78) Die Linien der Silhouetten von einem Bergkamm und von einer Frau waren identisch – stammt vielleicht hierher Kubiceks Idee der Verschmelzung der beiden Formen? Naheliegend ist es, dass Kubicek diesen Vergleich sah und in immer neuen Variationen weibliche Akte eins mit der Natur werden ließ. Den Vergleich setzte Kubicek in die Tat um. Er verglich sie nicht nur, er verschmolz sie zu einer Metamorphose aus weiblichen Körpern und schwingender Landschaft. Er kristallisierte die Linie heraus (und nutzte sie stilistisch für sein Werk) und erkannte die darin enthaltene mögliche „Invariable“.

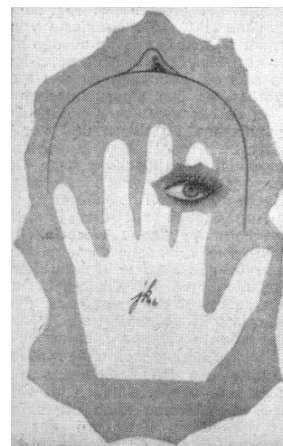


Abb. 84
Ideogramm
1946

¹⁵² Vgl. Fotos in Nachlass Kubicek, Abgebildet in Hans Thiemann. Bauhaus Archiv 2000. Von dem Mobile erzählte Franziska Kubicek. Verbleib unbekannt.

So wurde die Verschmelzung von verschiedenen Objekten das zweite Element, das Kubicek in den 40er Jahren in seinen Bildern perfektionierte. Die zarte Verbindung der Objekte Ozenfants zu einem Ganzen ohne dabei ihre eigentliche Kontur vollkommen aufzugeben, machte Kubicek zum Thema seiner Landschaften und Akte. Die Linien der Körper werden zu Linien der Landschaft. Er malte überdimensionale Frauenkörper vor einer Landschaft oder später als Landschaft, die vergleichbar mit der von Ozenfant abgebildeten Beispielen in *Leben und Gestaltung* erscheinen.

In der Nachkriegssituation, in der die Zerstörung aller menschlichen Werte, Normen und moralischer Maßstäbe immer offensichtlicher wurde und sich die Greultaten der Menschen nicht mehr leugnen ließen, fand Juro Kubicek in der prähistorischen Ur-Kunst eine Möglichkeit der Sinnstiftung. Wie viele andere Künstler, u.a. Baumeister, Gilles, Hofer, Meistermann und Winter, suchte er nach Urformen, Seelen, dem Wesentlichen.¹⁵⁴ Hier waren rein menschliche, übergreifende Zeichen, die eine Verbindung zwischen allen Machtblöcken, Opfern und Tätern herstellten, jenseits aller politischen Propaganda. Die positive Ausstrahlung der Fruchtbarkeitsstatue und ihr nicht urteilender Wille zur Erneuerung, war am Ende des II. Weltkrieges für Kubicek ein Symbol der möglichen Belebung und Aussöhnung. Der Gedanke des Ur-Rhythmus, die Beständigkeit von „Invariablen“ war etwas Gemeinsames, eine Basis, die nach dem Verlust der Menschlichkeit während der letzten zwölf Jahre wieder Ausgangspunkt für Beziehungen zwischen den Menschen werden konnte.

Ozenfants Buch hat sich in mehrfacher Weise auf das künstlerische Werk Kubiceks ausgewirkt, denn es enthält, wie dargelegt werden konnte, eine Lebensphilosophie. Kubicek Gemälde zeugen von diesen menschlichen Invarianten, den gemeinsamen Wurzeln der Menschheit, die sich im Unterbewusstsein manifestieren. Aus diesem Fond speisten sich ebenfalls die Werke der Surrealisten, die mit ihrem Automatismus den Bildern des Traumes freien Zutritt zur Realität verschaffen wollten. Kubicek gilt als Surrealist und gehört zum Kreis der Berliner Fantasten um die Galerie Gerd Rosen und

¹⁵³ Zeitungsausschnitt im Nachlass Kubicek, Zeitung unbekannt, Signatur und Datierung deutlich sichtbar. Text: „Juro Kubicek, ein Berliner Surrealist, schuf als „Ideogramm“ sein Selbstbildnis: Foto-Montage und Zeichnung sind hier gemischt angewendet.“

¹⁵⁴ Vgl. Martin Damus, Kunst in der BRD 1945 -1990. Reinbek 1995. S.56ff.

stand doch den Theorien des Purismus nahe. Die Frage ergibt sich, wie lassen sich Purismus und Surrealismus vergleichen?

4.4. Purismus und Surrealismus

Ozenfant und Le Corbusier zählten eine Vielzahl von Kunst-Ismen zu den Vorbildern des Purismus. Sie befürworteten Picassos Kubismus bis 1914, betrachteten aber kritisch die Nachahmer, die Ozenfant Picassisten taufte. Begeisterung empfand Ozenfant jedoch für die Werke von Gris (bis 1922), Braque, Derain, Brancusi, Laurens, Delaunay, Marcousis, und Duchamp. Auch dem Dadaismus sah Ozenfant mit dem Purismus verwandt durch die Nutzung von alltäglichen Gegenständen. Ozenfant beschrieb das Verhältnis folgendermaßen: „Aus der Verbindung der Geistigkeit Dadas und des Purismus entspringt die Liebe zum modernen Ding“.¹⁵⁵

Dem Surrealismus stand Ozenfant offen gegenüber, und er konnte die Leistungen von deren Vorläufern wie Klee, de Chirico, Redon und Ensor anerkennen. Die Methode des reinen Automatismus sah er zwar skeptisch, war aber trotzdem von ihren Bildwerken ergriffen, denn er realisierte ihre gemeinsame Basis des Unterbewusstseins. Die Surrealisten evozierten ihre Bilder über das Unterbewusstsein, das, wie Ozenfant glaubte, auf einer gemeinsamen menschlichen Zeichensprache beruhte. Er bezog sich auf die Forschung von Freud und vor allem sein Schüler C.G. Jung, die mit der Tiefenpsychologie die Ursachen von psychologischen Problemen entdeckten. Jung erweiterte den Begriff des Unbewussten durch das „kollektive Unbewusste“. In der Kunst, in Mythen und Symbolen existieren laut Jung Archetypen, also eine Reihe von gemeinsamen Bildern, die bei allen Menschen gleich wären. Diese Theorie beeinflusste wahrscheinlich Amédée Ozenfant, als dieser von der Kunst der Höhlenmenschen in Cabrerets stark beeindruckt wurde und seine „Invariants“ fand, die im ozenfant'schen System vergleichbar mit den „Ur-Typen“ Jungs sind. Dass jedoch der gesamte Inhalt der Bilder der Surrealisten über Träume vermittelt würde, um dann im Verfahren des

¹⁵⁵ Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert. 2 Bde, München 1954, hier 4. veränderte u. erweiterte Auflage, München 1965, Textband, S.310.

Automatismus auf die Leinwand gebannt zu werden, lehnte Ozenfant ab, denn den Malakt selber sah er als rational.

Ozenfant schätzte den Surrealismus zudem wegen der Wirkung, mit der er den Betrachter der Realität enthob. Auch der Purismus suchte durch das Erhabene eine Welt jenseits der Wirklichkeit, so dass Ozenfant in *Leben und Gestaltung* dieses als gemeinsames Ziel vom Purismus und vom Surrealismus hervorheben konnte. Einige surrealistische Künstler wurden besonders gewürdigt: Arp sei wirklich puristisch, Ernst male lyrisch und Miro würde immer besser, und diese drei sowie De Chirico schufen „Werke mit einem Hauch von Unruhe und von Mythos.“¹⁵⁶ So ist es nicht verwunderlich, dass im New Yorker Exil während des II. Weltkriegs das bekannte Gruppenfoto der Pariser Exilanten entstand, auf dem Ozenfant im Kreis der Surrealisten zu sehen ist.

¹⁵⁶ Ebd., S.133.

5. Internationaler Surrealismus

Der Surrealismus begann mit der Veröffentlichung von André Bretons *Das Surrealistische Manifest* von 1924, nachdem Apollinaire bereits 1917 in einem Brief das Wort „sur-realisme“ geprägt hatte. Aus der Gesellschaftskritik der Dadaisten geboren, formierten sich die Pariser Surrealisten 1925 um Breton zu einer ersten Ausstellung, spalteten sich wenige Jahre später und wurden dann durch den Zweiten Weltkrieg verstreut, da viele in die Vereinigten Staaten flüchteten. Mit einer breit angelegten Ausstellung 1947 in Paris versuchte Breton, den Surrealismus erneut zu etablieren, so dass ein internationaler Surrealismus 1954 auf der Biennale Venedig einen Höhepunkt fand, denn dort war das gesamte Spektrum der mittlerweile weltweit schaffenden Surrealisten vertreten. André Bretons Tod 1966 gilt als Schluss des Surrealismus, dessen wortgewaltiges Zentrum er bildete.

In seinem langen Bestehen, durchlief der Surrealismus mehrere Phasen, wobei sich als vereinfachte gemeinsame Basis die Darstellung von Träumen und Visionen oder generell des Unterbewusstseins verstehen ließe. Die Avantgarde der Surrealisten berief sich auf einen surrealen Automatismus, deren Hauptvertreter Breton und Max Ernst waren. Dalí und Magritte erweiterten den Stil, weil sie eine Art veristischen Surrealismus mit illusionistischen Raumvorstellungen vertraten. Der Surrealismus insgesamt fand in den dreißiger Jahren weltweite Vertreter, so dass anschließend von einem internationalen Surrealismus mit sehr verschiedenen regionalen Ausprägungen gesprochen werden muss, zu dem auch die Berliner Gruppe zählte.

Die ersten Surrealisten um André Breton, der aus den Entwicklungen der Pariser Gruppe eine Theorie schuf, erstellten ihre Bilder und Visionen aus unkontrollierten Schüben ihrer Phantasie. Das eigentlich literarische Verfahren des Automatismus, einer Niederschrift von Gedanken ohne Einschalten des Intellekts, wurde von dem Poeten und Schriftsteller auf das gesamte Spektrum der Künste übertragen. Er schrieb zur Definition des Surrealismus 1924:

„Surrealismus, Subst., m. - Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens

auszudrücken versucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“¹⁵⁷

Der Vorgang, die Prozedur, der „Ablauf“ des Kunstschaffens, steht für Bretonsche Surrealisten im Zentrum der Kunst. Das Werk selber ist der Zufall der Bilder aus dem Unterbewusstsein des Künstlers, die ohne Kontrolle in die Realität drängen. Die Kunst bestand darin, die Bilder aus den Tiefen des Hirns möglichst unzensiert zu zeichnen, niederzuschreiben oder zu malen. Es war eine Verquickung der Methode der Behandlung Freudianischer Tiefenpsychologie, die auf freies Assoziieren beim Behandelten beruht, mit dem Schaffensakt der Kunst. Willig setzten sich die Künstler an die Eigenbehandlung ihrer Künstlerpersönlichkeit und ließen den spontanen Traumbildern freien Lauf, um sich und die Welt zu kurieren. Wozu das Verfahren und die Bilder dienen sollten, erklärte Breton folgendermaßen:

„Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.“¹⁵⁸

Dieses Verfahren des Surrealismus sollte die Wahrnehmung des Betrachters beeinflussen, seine Sehgewohnheiten wie sein Realitätsverständnis neu strukturieren und damit das gesamte Leben verändern. Wie zuvor kaum eine Künstlergruppe, verstanden es die Surrealisten mit Skandalen und Aktionen ständig in den Medien vertreten zu sein, und drängten sich somit wirklich in das Bewusstsein des allgemeinen Lebens.

Dass die strenge Definition des Surrealismus, die eine sofortige Umsetzung der Bilder forderte, bald an die Grenzen der Darstellungsform stieß, wurde durch die Gruppe um Dalí verdeutlicht. Sie versuchten die Traumbilder nicht direkt in Assoziationen festzuhalten, sondern komponierten ihre Bilder, d.h., sie nahmen also den gestalterischen Umweg über das Hirn. Mit seiner „paranoisch-kritischen“ Methode schaffte Dalí Kunstwerke, indem er in einem paranoiden Zustand lebte, und sich dessen bewusst war.

¹⁵⁷ Breton, André, Erstes Manifest des Surrealismus. Paris 1924. In: Ders, Manifeste des Surrealismus. Übersetzt von Ruth Henry, Hamburg 1977, S.26.

¹⁵⁸ Ebd., S.26f.

Seine veränderte Wahrnehmung hielt er in seinen Bildern fest. Dalí wurde 1937 von Breton aus der Surrealistischen Bewegung ausgeschlossen, stellte jedoch noch bis zum Krieg mit ihnen zusammen aus.

1939 erklärte Breton den Surrealismus für beendet und verließ Paris vor den Deutschen, um 1947 zur großen Surrealistischen Kunstausstellung wieder in Paris federführend zu sein. Die Pariser Ausstellung verdeutlicht die künstlerische Bandbreite des Surrealismus, der eine „Ausweitung ins Allgemeine“ erfährt und viele „phantastische“ Künstler in sich vereint.¹⁵⁹ Der internationale Surrealismus erfährt schließlich seinen Höhepunkt 1954 auf der Biennale in Venedig, zu der auch Künstler aus dem Kreis um die Galerie Gerd Rosen geladen waren.

5.1. Der Surrealismus in Deutschland und die Berliner Fantasten

Der Surrealismus besaß in Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg nur einzelne isolierte Vertreter (wie Oelze und Gerstenberg), und in deutschen Kunstzeitschriften berichteten wenige Kritiker über das neue Phänomen aus Frankreich. Der Begriff „Surrealismus“ fand zwar Erwähnung in Hans Hildebrandts „Handbuch der Kunstwissenschaften“ 1931 und einzelne Besprechungen im „Kunstblatt“, jedoch kann von einer Künstlergruppe oder etwa einem deutschen Surrealismus zu keinem Zeitpunkt gesprochen werden. Erst nach dem Krieg schloss sich Deutschland einem internationalen Surrealismus an, besonders in Berlin trat für kurze Zeit die Gemeinschaft der Fantasten die Nachfolge der Tendenzen aus den 20er Jahren an.

Die alltäglichen Lebenserfahrungen der Kriegs- und der Nachkriegszeit prägten die Berliner derart, dass eine surreale Kunst als einzig mögliche Reaktion erschien. Die Künstler sahen sich nicht mehr in der Tradition des Expressionismus, sondern vielmehr des in Deutschland relativ unbeachteten Surrealismus. Sie knüpften an den internationalen Surrealismus der 30er Jahre an, wobei sie ihren spezifisch Berlinerischen Stil fanden. Heinz Trökes beschrieb eindringlich die Berliner Zustände:

„Man brauchte nämlich auch 1945 nur offenen Auges durch Berlin zu gehen – damals war ganz Berlin reiner Surrealismus. Wo gab es schon ein Auto mit den Rädern nach

¹⁵⁹ Schmied, Wieland, 200 Jahre phantastische Malerei. Berlin 1973, S.338f.

oben auf einem Dach eines vierstöckigen Hauses? Bei einem Bombenangriff hochgeschleudert! Berlin war die lebendigste tote Stadt.“¹⁶⁰

Daher war es nicht verwunderlich, dass im Februar 1946 in der Galerie Gerd Rosen zur berühmten „Fantasten-Ausstellung“ Werke von H. Trökes, M. Zimmermann, H. Uhlmann, H. Höch, H. Thiemann und S. Alexander ausgestellt wurden. Die Künstler erhielten in der Presse viel Aufmerksamkeit, besonders durch die Polemik mancher Journalisten, die dieser Kunst weniger geneigt waren. Einen thematischen Zusammenhalt, ein künstlerisches Credo oder gar Manifest besaßen die Künstler um die Galerie Gerd Rosen zwar nicht, jedoch stammen ihre Bildschöpfungen alle aus dem Reich der Phantasie. Sie waren Surrealisten, so stellte man damals fest, oder knüpften an den Surrealismus an – wogegen Heinz Trökes, der bald zum Sprachrohr des Freundeskreises wurde, in späteren Jahren seine damalige Kunst als „poetisierenden Halbsurrealismus“ beschrieb.

Werner Heldt, Hans Uhlmann, Alexander Camaro, Otto Hofmann, das Theodor und Woty Werner, Paul Strecker, Christian Theunert, Curt Lahs, Bernhard Heiliger, Karl Hartung, Gustav Seitz, Gerhard Moll, Ernst Geitlinger, Wolfgang Frankenstein und Juro Kubicek dürfen zu diesem Kreis gezählt werden, wobei deren Kunst nicht reiner Surrealismus war, sondern eher als allgemeine ungegenständliche Kunstform aufgefasst werden muss. (Abb.86,87)



Abb. 86
Galerie Rosen
1947

Diese Künstler waren jedoch nicht die Einzigen, die den Surrealismus als Antwort auf die Kriegesgeschehen sahen, vielmehr wurde der Surrealismus in ganz Deutschland von Künstlern weiterentwickelt. Die Suche nach Vorbildern für eine „neue“ Kunst führte zu einem Interesse an antiken Mythen sowie an archaischen Ur-Formen mit denen experimentiert wurde. Bis sich das Wissen um abstrakte Kunst aus Frankreich und Amerika verbreitet hatte, war es der Surrealismus, der als möglicher Anknüpfungspunkt an die internationale Kunstszene gesehen wurde.

¹⁶⁰ Heinz Trökes. Neue Skizzenbücher 1984-1994. Hg. Eugen Blume. Ausstellung im Kupferstichkabinett, Berlin 1995, S. 16.

1948 stellen in der Galerie Egon Günther Surrealisten aus allen Teilen Deutschlands zusammen aus. Werke von Fabius Gugel, Edgar Ende, R. Baerwind, H. Trökes, H. Kuhn, F. Radziwill und R. Schlichter waren zu sehen. Mit antiken Mythen beschäftigten sich Eugen Batz, Willi Baumeister, Max Beckmann, Hubert Berke, Werner Gilles, Karl Otto Götz, Cesar Klein, Gerhard Marcks und Ernst Wilhelm Nay.¹⁶¹ Die später durch ihr informelles Werk berühmt gewordenen Künstler Bernhard Schultze, Peter Brüning und Karl Otto Götz hielten in den Nachkriegsjahren ebenfalls ihre Eindrücke in einer surrealistischen Manier fest.¹⁶²

Für kurze Zeit bestand so gar die Möglichkeit des Surrealismus in der Sowjetischen Besatzungszone, denn im August 1947 wurden Heinz Trökes und Mac Zimmermann als Lehrkräfte an die „Staatliche Hochschule für Architektur und Kunst“ in Weimar berufen. Die beiden Künstler unterrichteten für ein halbes Jahr in der Vorlehre an der Hochschule bevor es über künstlerische Ansätze, die Autonomie der Künstler und eine ordentliche Professur Differenzen ergaben, sie kündigten und Weimar verließen.¹⁶³ Im folgenden Jahr begannen die Formalismus-Debatten in der SBZ, die keinen Platz mehr für eine gewisse Stilpluralität zuließen.

Dass sich Juro Kubicek mit surrealistischer Malerei und surrealistischem Lebensstil auseinander setzte, beweist seine Anspielung auf die surrealistische Modedesignerin Elsa Schiaparelli (1890-1973). Berühmt wurde die in Rom geborene Designerin 1927 in Paris durch ihre Pullover mit aufgenähten Fliegen und Krawattenknoten, die sie in den Kreis der Surrealisten brachte. In den dreißiger Jahren trugen Audrey Hepburn und Greta Garbo ihre Hut-Kreation „Mad Cap“, die sie weltweit bekannt machte. Sie schuf neben ihren Kollektionen ab 1934 Parfums und konnte so bald ihr Geschäft an den Place de Vendôme 11 verlegen. Zu ihren Freunden zählten Marcel Duchamp, Francis Picabia und Man Ray.¹⁶⁴

¹⁶¹ Die Künstler stellten zusammen aus in : Ausst. Kat. Der antike Mythos in der Kunst. Hannover 1950.

¹⁶² Schmied sah 1945 ein Aufflackern des Surrealismus in Deutschland. Einige Jahre später hatte sich das Bild jedoch völlig gewandelt. In: Schmied, Wieland, 200 Jahre phantastische Malerei. Berlin 1973, S.354.

¹⁶³ Lindner, Brigitte, Heinz Trökes. Das gemalte Gesamtwerk. Dissertation der Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 2002, S.16. Im Internet. Sowie: Anne Hoormann, Von der Bauhaus-Idee zur Formalismus-Debatte. In: Aufstieg und Fall der Moderne. Hg. Von Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 429f.

¹⁶⁴ 1939 floh sie vor dem Krieg in die USA, konnte nach ihrer Rückkehr 1945 jedoch nicht an ihren Erfolg anknüpfen, obwohl Dalí ein Flakon ihrer neuen Herrenparfums entwarf. 1954 musste sie ihre Geschäfte schließen.

In dem Kreis der Galerie Gerd Rosen fingen seine Linien an frei zu fließen, sich rhythmisch zu bewegen und die Darstellung zu abstrahieren wobei sie zugleich durch die Farbgebung harmonisch zusammengehalten wurden. Die Schwingungen seiner Linien, mit denen er kunstvoll jedes Objekt einfangen konnte, wurden zum hervorstechenden Merkmal seiner Arbeiten. Die unendliche, geschmeidige Linie konnte in immer neuen weichen Bewegungen die Leidenschaft wie Wandelbarkeit des Körpers festhalten, den Rhythmus des Bildes steigern oder ausgleichen und ist in seiner sachlichen, aber unsymmetrischen Grundform ein Vorbote von Kubiceks Stil der 50er Jahre.

Die Betonung der Linie in unterschiedlichen Variationen ist zudem bei einigen Künstlern im Berlin der Nachkriegszeit zu finden. Hans Uhlmanns Plastiken entstanden aus sphärischen Linien, Jeanne Mammen formte Reliefköpfe aus Draht, Hans Thiemann zeichnete ohne einmal seine Feder abzusetzen und Theodor Werners abstrakte Werke waren zum Teil davon bestimmt. Die „Berliner Fantasten“ waren eine locker zusammenhängende Gruppe, deren Mitglieder ihre persönlichen Formen des Surrealismus fanden und von den verschiedenen Besatzungsbehörden gefördert wurden.¹⁶⁵

In Berlin wurden die Künstler in den ersten Nachkriegsjahren durch die dort stationierten Besatzer beeinflusst, denn diese brachten ihr eigenes Kunstverständnis mit, welches häufig noch durch den Surrealismus geprägt war. Erst in den dreißiger Jahren entstand ein öffentliches Interesse für den Surrealismus, gefördert durch Alfred Barrs Ausstellung „Fantastic Art, Dada, Surrealism“ im Museum of Modern Art.¹⁶⁶ Durch den Krieg war in den 40er Jahren zusätzlich eine große Gruppe von Pariser Exilanten in den Vereinigten Staaten entstanden, die in New York einen merklichen Einfluss auf die amerikanische Avantgarde besaßen, und somit den Geschmack der Sammler und kunstinteressierten Soldaten bestimmte, die später in Berlin dienen mussten. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Surrealismus von den Besatzern privat gefördert wurde, Kubicek ja als Surrealist in die USA reisen durfte, und der Surrealismus anscheinend in den ersten Nachkriegsjahren, als eine mögliche Form der westlichen Stilrichtung angesehen wurde.

¹⁶⁵ Vgl. Markus Krause, Galerie Gerd Rosen. Berlin 1995 sowie Peter Hahn und derselbe, Hans Thiemann und die Berliner Fantasten. Berlin 2000.

¹⁶⁶ Die Bedeutung des Surrealismus in der USA wurde aufgearbeitete in: Surrealism USA. Hg. Isabelle Dervaux, National Academy Museum, New York. Ostfildern-Ruit 2004.

5.1.1. Zeitgenössische Reaktionen

Der Steglitzer Bürgermeister Jochem sah diese surrealistisch geprägte junge deutsche Kunst „vielfach noch im Stadium des Experiments“, als im Herbst 1945 die ersten Ausstellungen öffneten, denn so richtig benennen konnte er nicht, was da an moderner Kunst geboten wurde. Auch seine Zeitgenossen hatten es schwer, obwohl sie nach zwölf Jahren Unterdrückung begeistert einer freien Kunst entgegen sahen. Journalisten zogen Vergleiche zum Expressionismus, zum gestalterischen Geist eines Klees, Chagalls oder Kandinskys, erkannten in Künstlern „Gestalter einer transzendentalen Überwirklichkeit“ oder sahen in den „bunten Unwirklichkeiten ein glückhaftes Echo“ ihrer „schmerzhaften Zeit“.¹⁶⁷

Die Beschreibungen der Ausstellungen in den diversen Zeitungen und Zeitschriften waren gleichzeitig Erklärungsversuche der Kunst. Die Verfasser waren sich bewusst, dass das nationalsozialistische Schönheitsideal einer realistischen und ideologischen Kunst noch immer die Sichtweise der Betrachter beeinflusste und versuchten deshalb den Leser auf das Experimentelle, Freiheitliche, Problematische oder Transzendente der Bilder vorzubereiten. Dem durchschnittlichen „Sonntagsspaziergänger“ wurden die Bilder und der künstlerische Ansatz erklärt, denn vor allem die Generation der nationalsozialistischen Jugend musste erst noch gewonnen werden. Deshalb nahmen die zeitgenössischen Ausstellungsbeschreibungen mögliche Einwände vorweg, widerlegten diese argumentativ und legten eine Sichtweise vor, um den Schock der Moderne zu mindern.

Ein Versuch, das „Neue Sehen“ zu vermitteln, war durch allgemein anerkannte Autoritäten der Kultur, wie Goethe, das Schaffen der damaligen Künstler zu untermauern: „Die Künstler ahmen nicht gerade das nach, was man mit Augen sieht, sondern gehen auf jenes Vernünftige zurück, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt“.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Kleikamp, Katherine, Moderne Kunst. In: *Das Volk*. 28. 9.45; Unbekannter Autor (U.A.), Zwei Herbstausstellungen. In: *Das Volk*. 27. 10.45; Rücks: U.A, Kunstausstellungen im Herbst. In: *Berliner Zeitung*. 27. 10. 45; Redslob, Edwin, Hoffnung auf Zukunft. Zur Herbstausstellung in der Kamillenstrasse. In: *Tagesspiegel*. 23.11.45.

¹⁶⁸ Oschilewski, Walther G, Neues Sehen. Zu einer Ausstellung junger Kunst. In: *Das Volk*. 04.04.46.

Die Ausstellungen versuchten an die durch den Nationalsozialismus verfermte Moderne, an den Expressionismus der Vorkriegsjahre anzuknüpfen, der 1945, wenn auch nicht wiederbelebt, dann wenigstens in Erinnerung gebracht wurde. In den qualitativ und stilistisch gemischten Sammelausstellungen war keine einheitliche Richtung erkennbar, denn bejäherte Meister suchten Anerkennung für ihre Leistungen, während jüngere Künstler mit neuen Kreationen dazwischen drängten. Expressionistische, pastos impressionistische und abstrahierende Bilder hingen nebeneinander, wobei unter der jüngeren Generation „ein selbstbewusster Irrationalismus das allgemeinverbindende Merkmal“ war.¹⁶⁹ Dass Experten wie Edwin Redslob, Hanns Theodor Flemming, Will Grohmann und Carl Linfert die junge Berliner Kunst zuerst nicht mit Begriffen belegten, wird verständlicher, denn diese Sammelausstellungen hatten keinen wirklichen gemeinsamen Nenner.

5.1.2. Kunstförderung um 1945 in Berlin

Es war am Ende des Krieges nicht klar, an welche Stilrichtung die Künstler in Deutschland anknüpfen würden – an den Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus oder an die Abstraktion. Da die russischen Truppen Berlin einnahmen, reorganisierten sie vor den anderen Alliierten verschiedene Verwaltungsstrukturen in der Stadt. Am amerikanischen Nationalfeiertag, dem 4. Juli, zogen amerikanische und englische Truppen offiziell in die Stadt ein. Zu den von den Sowjets besetzten Behörden gehörte die *Kammer der Kunstschaffenden*, die in dem Gebäude der ehemaligen Reichskulturkammer in der Schlüterstraße das Künstlerregister verwaltete und Ausstellungen organisierte. Am 25. Juli 1945 öffnete dort die erste Ausstellung im befreiten Berlin mit einer 200 Werken großen Schau von über fünfzig Künstlern, wobei der Schwerpunkt auf den „entarteten“ Expressionisten lag, wie Kirchner, Pechstein, Heckel sowie Nay, Beckmann, Hofer, Sintenis. Am Ende des Jahres wurde die „Kammer“ geschlossen und deren Aufgaben von den Bezirksämtern übernommen, da sich die von den Russen geschaffene Verwaltung in der Schlüterstraße in der Englischen Zone befand.

¹⁶⁹ Oschilewski, Walther G, sie betrachtet. In: *Sie*. 31.03.46, Nr. 17, S.31.

Nur ganze drei Tage nach der ersten Ausstellung im besetzten Berlin gelangte es Hans Uhlmann in der Kamillenstrasse 4 in Steglitz im Rahmen des ebenfalls von den Russen gegründeten Volksbildungsamtes eine Ausstellung von sechzehn Künstlern zu organisieren. Die Ausstellung *Nach 12 Jahren – Antifaschistische Künstler stellen aus* präsentierte bekannte Berliner Künstler wie Tappert, Mammen, Sintenis, Nerlinger und Uhlmann selbst.¹⁷⁰ Er war mit dem Fahrrad durch Berlin zu den verstreuten Künstler-Freunden gefahren, um diese Ausstellung zusammenzustellen.

1946 eröffnete das Haus am Waldsee als Kunstamt Zehlendorf seine Türen, stellte Expressionisten und Realisten wie Charles Crodel und Heinrich Graf Luckner aus und leistet bis heute mit namhaften Ausstellungen einen wichtigen Betrag zur zeitgenössischen Kunst. Eine weitere erwähnenswerte Ausstellung der öffentlichen Institutionen war die im Zeughaus unter den Linden, das 1946 realistische Tendenzen unter dem Titel *Erste Deutsche Kunstausstellung* versammelte. Neben den Ämtern waren es in Berlin besonders die privaten Initiativen, die das Kulturgesehen der Nachkriegszeit prägten, wobei sich die händlerischen Interessen oft hinter der kulturellen Bedeutung unterordnen mussten, denn im Nachkriegsberlin gab es selten eine Möglichkeit Werke zu verkaufen, dafür aber ein ungeheures Interesse an Kultur.

Als erste private Galerie nach dem Krieg hatte die Galerie Gerd Rosen am 9. August 1945 am Kurfürstendamm 215 eröffnet, was für die kulturhungrigen Berliner eine Sensation war. Zwischen Ruinen und zerstörtem Kriegsgerät strahlten die Schaufenster der Galerie und das Antiquariat von Gerd Rosen, der zusammen mit Max Leon Flemming neben Buchauktionen eine Galerie unter der Leitung von Heinz Trökes betrieb, die in den ersten Nachkriegsjahren ein Sammelbecken für die sich neu etablierende Avantgarde in Berlin bildete.

Die erste Ausstellung zeigte Werke von Wladimir Lindenberg, Jürgen Eggert und Heinz Trökes neben Werken berühmter Expressionisten und Meistern der Klassischen Moderne, wie Archipenko, Barlach, Chagall, Feininger, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka, Kollwitz, Macke, Marcks, Mueller, Nolde und Schmidt-Rottluff.¹⁷¹ Versucht wurde ein

¹⁷⁰ Krause, Markus, Galerie Gerd Rosen. S.37f.

¹⁷¹ Krause, Markus, Galerie Gerd Rosen. S.153.

Rück- und Rundblick über die unter den Nationalsozialisten verfemte Kunst, von alten Meistern bis hin zu unbekanntem neuen Talenten.

Bereits kurz nach dem Krieg druckte die Galerie zu den Ausstellungen Broschüren oder Faltblätter, was zur Zeit der Papierrationierung äußerst schwierig war. Zusätzlich wurden bis 1948 insgesamt fünf Monographien zu Karl Hartung, Juro Kubicek, Hans Uhlmann, Theodor Werner und Woty Werner herausgegeben.

Weitere Galerien öffneten in den folgenden Jahren und ergänzten die Auswahl der Galerie Rosen. Anja Bremer begann im Oktober 1946 mit der Ausstellung *Meister des Expressionismus* ihre langjährige Tätigkeit, und die Galerie Franz zeigte im selben Monat *Plastik und Bildhauerzeichnungen unserer Zeit*. Beide Galerien präsentierten in den folgenden Jahren, neben den schon bekannteren zeitgenössischen Künstlern, vorwiegend Arbeiten der verfemten Expressionisten. Im März 1947 folgte die Kleine Galerie Schüler mit Arbeiten von Franz Marc und August Macke aus der Sammlung Koehler und 1948 machte sich Rudolph Springer selbständig nachdem er ein Jahr lang künstlerischer Leiter der Galerie Rosen gewesen war. Zusammen stellten diese Galerien eine Vielfalt an Kunst zur Schau, die die Entwicklung des Kulturlebens der Stadt Berlin maßgeblich förderte.

Die Alliierten traten bis zu diesem Zeitpunkt wenig mit nationalen Ausstellungen in Erscheinung - am wichtigsten waren 1946 die Ausstellungen der französischen Besatzungsmacht *Moderne Französische Graphik* und *Moderne Französische Malerei* sowie im Juli 1947 *La Sculpture Française de Rodin à nos jours*. Die Ausstellungen der Franzosen, allseits bekannt für ihre gehobene Kultur, fanden in Deutschland großen Anklang.¹⁷² In der SBZ wurde die Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung mit rein deutscher Kunst mit der Hilfe von W. Grohmann organisiert, und erst sehr viel später, 1950, fand die erste Wanderausstellung amerikanischer Kunst in Deutschland und in Berlin statt. Die Malerei der Berliner Fantasten fand in den offiziellen Ausstellungen der Stadt wenig Beachtung und deshalb war es der besondere Verdienst der Berliner Galeristen diese zu fördern.¹⁷³

¹⁷² Siehe die ausführliche Untersuchung zum deutsch-französischen Kulturaustausch in: Martin Schieder, *Im Blick des Anderen*. Berlin 2005. Zur Rezeption der Ausstellung S.57-62.

¹⁷³ Der Berliner Magistrat tätigte erst ab 1947 Ankäufe, vergab ab 1949 den „Berliner Kunstpreis“, eröffnete 1952 die Juryfreie und 1956 die Große Berliner Kunstausstellung. Siehe: Doris Müller-Toovey, *Bilder des Aufbaus*. Frankfurt am Main 2006, S. 35-38. Die unterschiedlichen Aktivitäten der Besatzungsmächte beschreibt ausführlich: Ulrike Ziegler, *Kulturpolitik im geteilten Deutschland*:

Wenig beachtet blieben die privaten Initiativen der Besatzer, die in den ersten Jahren die einzige Form der Förderung darstellte, und sich vor allen Dingen durch Amerikaner realisierte. Wie Heinz Trökes es später ausdrückte, machten die Franzosen die Ausstellungen, die Briten spielten Theater, die Russen tanzten Ballet und die „Amis“ kauften moderne Kunst.¹⁷⁴ Die noch vom Surrealismus geprägten amerikanischen Sammler fanden nach Kriegsende in Berlin die Werke der Fantasten vor und unterstützten durch Käufe die Not leidenden Künstler. So gründete sich ein informeller Kreis von Kunstliebhabern in der Amerikanischen Zone, der sich *Prolog* nannte, und sich in den Privaträumen von Paul Lutzeier (Chief of Employee Utilization) und Beryl McClaskey (OMGUS Information Control Officer) trafen. Zu dem Kunst-Salon gesellte sich Mrs. McKnight, die deutsche Künstler aktiv unterstützte und ab 1950 die Leitung von *Prolog* von Mrs. McClaskey übernahm. Juro Kubiceks Werke wurden durch *Prolog* 1949 in Berlin ausgestellt und 1950/51 in Amerika auf Tournee geschickt.¹⁷⁵

Kunstaussstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre. Frankfurt am Main 2006, S.89ff.

¹⁷⁴ Straka, Barbara und Suermann, Marie-Theres, „...die Kunst muß nämlich gar nichts!“ Kommentierte Interviewmontage aus Gesprächen mit Rupprecht Geiger, Werner Haftmann, Heinz Trökes, Thomas Grochowiak, Bernhard Schultze, Hann Trier, Bernhard Heiliger, Manfred Bluth zur Entwicklung der Kunst in den Westzonen und Berlin nach 1945. In: Grauzonen-Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-55. Hg. Bernhard Schulz, Ausst. in der Akademie der Künste, Berlin von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, 20.2.-27.3.1983, Berlin 1983, S.241-321, hier S.273.

¹⁷⁵ Eline McKnight, Free Artists in Free Berlin. In: Information Bulletin. Dez. 1950, S.27-30. Sowie: Goldstein, Cora, Purges, Exclusions, and Limits: Art Policies in Germany 1933-49. Online: <http://culturalpolicy.uchicago.edu/workshop/goldstein.html>. Sowie Nachlass Kubicek.

6. Amerikanischer Kulturaustausch

Als erster deutscher Künstler nach dem Weltkrieg durfte Kubicek zwei Jahre nach Beendigungen der Kampfhandlungen in die USA reisen, um dort als ein „artist in residence“ an der Universität von Louisville zu lehren. Die Entsendung von Juro Kubicek in die USA zu diesem frühen Zeitpunkt nach dem Krieg war ein besonderes Ereignis. Was Jahre später beinahe zu einer Selbstverständlichkeit wurde, war so kurz nach Kriegsende eine Sensation.

Die amerikanischen Besatzungsbehörden hatten zwar frühzeitig die Eignung von Kunst für die geplante Umerziehung erkannt, jedoch einen gezielten Kulturaustausch zwischen den Völkern, erst spät verwirklicht. Die Politik der Besatzer scheint sich mit den politischen Ereignissen entwickelt zu haben – von einem ausgearbeiteten Plan zum kulturellen Wiederaufbau kann nicht gesprochen werden. Noch im Besatzungsstatut vom August 1945 und in der berühmten Direktive JCS 1067 vom April 1945, die das Fraternisierungsverbot mit den Deutschen enthält, war der Ton des Misstrauens allgegenwärtig. Gedanken der Zusammenarbeit existierten nicht.

Aber bereits die Vorschläge Archibald McLeishs, dem Assistant Secretary of State, sprechen 1946 von einer Kulturpolitik als „long range policy“, die vorsehen sollte deutschen Autoritäten auf dem Gebiet der Kultur stärkeren Einfluss bei der „re-education“ in Deutschland zu gewähren. Konkret schlug sich dies in der Direktive SWN CC 269/5 vom Juni 1946 unter Punkt 7 nieder:

„The Nazi heritage of Germany’s spiritual isolation must be overcome by restoring as rapidly as possible those cultural contacts which will foster the assimilation of the German people into the society of peaceful nations.“¹⁷⁶

Deutschland sollte auch im Bereich der Kultur möglichst schnell in den westlichen Kanon eingebettet werden. Obwohl im Oktober 1946 bereits ein „Cultural Exchange Program“ für einen internationalen Personenaustausch konzipiert wurde, passierte zunächst wenig, denn die Formulierungen sprachen vage von „cultural exchange“ oder

¹⁷⁶ Ruby, Sigrid, „Have We An American Art?“ Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit. Weimar 1999, S.51.

„cultural projects“, ohne dass sich eine dezidiertere Zielsetzung und Verwirklichung dieser Ideen einstellte.¹⁷⁷

Mit der Direktive JCS 1779 vom Juli 1947 erhielt das „Cultural Exchange Program“ erstmals einen offiziellen Status und wurde von der „Education & Cultural Relations Division“ durchgesetzt. General Clay sah darin die Chance „to encourage German initiative to overcome spiritual isolation and come into the community of nations“.¹⁷⁸ Im September desselben Jahres wurde dann erstmals das Konzept der „Information Center“ (später auch Amerikahäuser genannt) als Begegnungsstätte und Bibliothek erwähnt und in der Folgezeit durchgeführt. Die amerikanische Besatzungsstrategie entwickelte und wandelte sich je nach Bedarf und Anforderungen. Zur selben Zeit wurde der stark eingeschränkte Material- und Personenverkehr geöffnet und gelockert. Von einem wirklich funktionierenden System von Kulturaustausch konnte in der Amerikanischen Zone ab Februar 1949 gesprochen werden, als Ausstellungen organisiert und kuriert wurden.¹⁷⁹

Zu dem Zeitpunkt von Kubiceks Reise 1947 wurde von offizieller Seite vielmehr über einen Austausch in umgekehrter Richtung, also von Amerika nach Deutschland nachgedacht, um amerikanischen Experten Vorträge und Unterricht in Deutschland zu ermöglichen, damit den Deutschen wieder weltweite (westliche) Information zugänglich würde. Erst sehr viel später, eben 1949, durften deutsche Wissenschaftler, Experten und Künstler in die USA reisen, um dort Erfahrungen zu sammeln. Bis dahin sind keine Organisationen bekannt, die eine regelmäßige Brücke über den Atlantik schlagen wollten. Im Rahmen des „Exchange Program“ muss Kubicek frühzeitig als „Testperson“ ausgewählt worden sein, um in die USA zu fahren. Aber wer hatte den bis dahin eher unbekanntem Künstler ausgesucht? Am Ursprung der Aufmerksamkeit der Besatzer stand natürlich Kubiceks Werk, das unter den Amerikanern reges Interesse erzeugte. In der satirischen Zeitschrift *Ulenspiegel*, herausgegeben von Herbert Sandberg und Günther Weisenborn, publizierte Kubicek 1946 mehrere großformatige, politische Collagen zu

¹⁷⁷ Ebd., S.52.

¹⁷⁸ Heibel, Yule F., *Reconstructing The Subject. Modernist Painting In Western Germany 1945-1950*. Princeton, New Jersey 1995, S.88.

¹⁷⁹ Die Ausstellung „Gegenstandslose Malerei in Amerika“ präsentierte 1949 zeitgenössische Malerei aus der USA in Frankfurt. Ruby, Sigrid, „Have We An American Art?“. S.52.

den Verbrechen der Nationalsozialisten sowie zu deren kitschigem Kunstverständnis, die die Amerikaner auf ihn aufmerksam gemacht haben müssen.

Zwei Personen, die sich ab Oktober 1947 besonders für den Austausch von Personen engagierten, waren Benno Frank von der *Information Control Division*, und ein Herr McClaskey aus der *Education & Cultural Relations Division*.¹⁸⁰ Weiterhin arbeitete eine Dr. Beryl McClaskey in der Control Office des Office of Military Government US (OMGUS), die sich in allen Belangen für die Künste einsetzte und als „a brilliant lady who accomplishes much“ charakterisiert wurde.¹⁸¹ Etwas später trat Mrs. McKnight aus dem privaten Sektor hinzu, die sehr umtriebig war und privat wie in der Armee, Paul Lutzeier (Chief of Employee Utilization). Als Kubicek 1947 in seiner offiziellen Bewerbung für den Austausch nach Amerika Personen benennen musste, die über ihn Zeugnis ablegen könnten, nannte er aus der Armee der Vereinigten Staaten Paul Lutzeier und Anatole Bisk (d.i. Alain Bosquet).¹⁸²

Aus diesem Personenkreis heraus wurden Pläne geschmiedet, Juro Kubicek in die USA zu schicken. Paul Lutzeier und Kubicek standen bis in die 50er Jahre hinein in Kontakt, so dass sich dieser im Fall Kubicek im Zentrum des amerikanischen kulturellen Einsatzes befunden haben musste. Paul Lutzeier stand in Kontakt mit William Constable, Kurator des Boston Museums of Fine Art und Berater des Cultural Affairs Branch in der OMGUS und gab so seine Ideen oder vielleicht die der Runde des *Prolog* weiter an höhere Führungsgremien.

„At the close of the day, after I'd said „Auf Wiedersehen“ to the Hartungs, the Jaenischs, Troekes, Klatt and the rest of the group that was there, I reflected on the discussions of the day and described that it was the time somebody did something about it.“¹⁸³

¹⁸⁰ Heibel, Yule F., *Reconstructing The Subjekt*. S.126.

¹⁸¹ Landesarchiv Berlin, OMGUS, B Rep. 036, Nr. 4/12-1/18, (Listen berühmter / namhafter Künstler), darin Text über Personen der Kunstszene bei einem Treffen im Hartnack House am 9. August (48?).

¹⁸² Er benannte „Hans Jaenisch, Anatole Bisk, Paul Lutzeier (Education Division, HICOG, Hesse-Landhouse, Wiesbaden, E.P.O. 633)“. Schriftstück aus dem Nachlass.

¹⁸³ Lutzeier in einem Brief an Constable, der sich auf eine andere Begebenheit bezieht, aber die Vorgehensweise offenbart. Zitiert nach: Goldstein, Cora, *Purges, Exclusions, and Limits: Art Policies in Germany 1933-49*. Workshop der University of Chicago, Seite 4f, des Internetausdrucks <http://culturalpolicy.uchicago.edu/workshop/goldstein.html>.

Kreise von Kunstliebhabern und Sammlern in der Alliierten Armee stellte durch ihre privaten Kontakte und ihre Ämter in der US-Armee eine Brücke zwischen den Besatzern und Besetzten dar. *Prolog*, wie sich ein überwiegend amerikanischer Kreis nannte, organisierte noch bis in die 50. Jahre hinein Ausstellungen und förderte die Künstler von Berlin in allen belangen. In lockeren Zusammenkünften traf man sich, um über Kunst, Kultur und die deutsche Zukunft zu sprechen. Bei der „sehr reichen und sehr schönen“ Mrs. McKnight diskutierte man bei frei herumliegenden Zigaretten gern bis spät in die Nacht.¹⁸⁴

Eline McKnight war nicht nur „reich und schön“, sondern konnte sich auch in der Amerikanischen Verwaltung Gehör verschaffen. Sie war die Frau von Maxwell McKnight, der im Krieg „Chief of the Administrative Section of Prisoner of War Camp Operations“ gewesen war, daher Kontakt zum Weißen Haus und der sehr aktiven Eleanor Roosevelt hatte.¹⁸⁵ Besonders in der Zeit der Berliner Blockade trafen sich die Organisatoren des Kreises mit weiteren Kulturschaffenden, um den Not leidenden Künstlern Unterstützung durch die amerikanischen Truppen zu verschaffen.¹⁸⁶ Dieser Personenkreis in Berlin war das, was Hilla Rebay für abstrakte Kunst in München darstellte – was nicht ganz zutrifft, denn CARE-Pakete von Rebay erhielten in Berlin auch Gerd Rosen und Wolfgang Frankenstein.¹⁸⁷

Der Kontakt könnte jedoch ebenso aus einem weiteren Bekanntenkreis entstanden sein, denn der Dichter Alan Bisk (d.i. Alain Bosquet) und der Kunsthistoriker und Schriftsteller Edouard Roditi schrieben beide über Kubicek. Bosquet schrieb zudem im August 1947 in der Berliner Alliierten Zeitschrift *Accords* einen längeren Bericht auf Französisch über Kubiceks Werk und die zeitgenössische Kunst. Machte er damit die Amerikaner aufmerksam oder war Kubiceks Aufenthalt in den USA zu diesem Zeitpunkt bereits beschlossene Sache? Wurde ihm dieser Bericht von Seiten der Amerikaner

¹⁸⁴ So Hans Laabs in einem persönlichen Gespräch 2000.

¹⁸⁵ Ermann, Lynn, Learning Freedom in Captivity. In: Washington Post, Sunday, Jan.18, 2004. Online: <http://personal.ecu.edu/conradtd/pols2010/2010spring04/2010Sp04-029.htm>. Sowie Todesanzeige von Eline McKnight in der New York Times, Dec.3, 2000.

¹⁸⁶ Zugleich betraf es das Austreten der Künstler aus dem Ostberliner FDGB. Es trafen sich dafür Prof. Dr. Redslob, Dr. McClaskey, Renee Sintenis, Prof. Grohmann, Frau McKnight, Herr, Gaedicke, Herr Seegers, Frau Maximowna, Herr Hartmann, Herr Ritter, Herr Buchholz am 9. August im Harnack House. OMGUS 4/12 – 1/18, Landesarchiv Berlin.

¹⁸⁷ Goldstein, Cora, Purges, Exclusions, and Limits: Art Policies in Germany 1933-49. Workshop der University of Chicago, siehe <http://culturalpolicy.uchicago.edu/workshop/goldstein.html>, Fußnote 9.

nahegelegt? Es scheint möglich, denn im September 1947 berichteten Zeitungen zeitgleich in Berlin und in Louisville das erste Mal von dem bevorstehenden Austausch.¹⁸⁸ Kubicek konnte im März 1947 in Köln, in der *modernen galerie* ausstellen – vielleicht deutete dies bereits die Entscheidung der Amerikaner für Kubicek an, denn reisen innerhalb der Zone stellte noch immer eine schwierige Aufgabe dar. Nur mit dem Wohlwollen der Besatzer war dies überhaupt möglich.

Eine weitere wichtige Kontaktperson war Dr. John W. Taylor, der laut Zeitungsberichten „Head of the Education Branch of American Military Government in Berlin“ war und mit seiner Frau Künstler förderte. Er soll Kubicek dem „War and State Department“ als Austausch kandidat vorgeschlagen haben, unter dessen Leitung der Austausch ursprünglich für sechs Monate offiziell lief.¹⁸⁹ Da er der Direktor der Austausch-Universität in Kentucky war und sich in seiner Sammlung etliche Gemälde befanden, ist nicht auszuschließen, dass er ein weiterer Motor des Unternehmens war. „Er habe Kubicek in die USA geholt, um ihm einen besseren Start nach dem Krieg zu ermöglichen“, sagte Taylor noch in hohem Alter auf meine Fragen 2001.¹⁹⁰ Leider konnte ein genauer Werdegang nicht mehr rekonstruiert werden.

Taylor kritisiert 1947, dass keine Ausstellungen von Amerika nach Deutschland geschickt und seine Anforderung von Geldern zu solch einem Zweck nie gebilligt worden waren. Spätere Versuche von Le Roy Davidson, für das State Department Ankäufe zu tätigen, seien bei deren Vorschau im Metropolitan Museum of Art derart kritisiert worden, dass das State Department ihre Ausstellung in Deutschland untersagte. Dies berichtete Taylor im Dezember 1947, was erneut auf die fehlende Weitsicht und Strategie auf Seiten der amerikanischen Führung in Bezug auf die Künste hinweist. Französische Ausstellungen waren bereits mehrfach in Deutschland gezeigt worden.¹⁹¹

Darum wurde die Bedeutung der private Initiativen der amerikanischen Soldaten für Berlin bisher zu wenig gewürdigt. Dabei waren sie es, die in den ersten Jahren den

¹⁸⁸ Vgl. Artikel 25. Sept. 1947 in der Berliner Zeitung und 28. Sept. 1947 im Courier-Journal, Louisville.

¹⁸⁹ Bier, Justus, Art: Noted Artists Will Augment The Louisville 'Colony' This Winter. In: The Courier-Journal, Louisville, Sunday Morning, Sep. 28, 1947. Und ders. Art: Kubicek Says Tolerance Is Germany's Greatest Need. In: Courier-Journal, Sunday Morning, December 14, 1947.

¹⁹⁰ Am Krankenbett Dr. Taylors unterhielt sich seine Schwiegertochter mit ihm, an die ich meine Fragen gerichtet hatte. Bei dieser Aussage muss das Alter von Dr. Taylor berücksichtigt werden.

¹⁹¹ Bier, Justus, Art: Kubicek Says Tolerance Is Germany's Greatest Need. In: Courier-Journal, Sunday Morning, December 14, 1947.

Kontakt zu deutschen Künstlern aufnahmen und sie durch Käufe unterstützten. Zusätzlich hatten sie Ideen zur Förderung der Kulturlandschaft, die sie an die entsprechenden Organe in der Armee weiterreichten.

Was die Unterstützung durch die Amerikaner wirklich bedeutete, erfuhr Kubicek, nachdem er in den Medien als Kandidat präsentiert wurde, denn noch vor seiner Abreise, also zwischen September und Dezember 1947, vermochte sich Kubicek durch große Einzelausstellungen in der Galerie Franz in Berlin und in der Art Center Gallery an der Universität in Louisville der Öffentlichkeit vorzustellen.¹⁹² In Berlin dieser Jahre musste jede gedruckte Broschüre, Einladung oder Ausstellung von den Alliierten genehmigt werden, so dass es mehr als Zufall sein muss, dass Kubicek sich in dieser kurzen Zeitspanne derart präsentieren konnte. Gleichzeitig erschien im Dezember 1947 in der Reihe der Monographien der Galerie Gerd Rosen ein Band mit farbigen Abbildungen über Kubicek und über seine Reise berichteten die Zeitungen in Amerika und Berlin.

Kubicek flog am 3. Dezember 1947 aus Tempelhof nach New York, nachdem er am 15. Oktober von der Intelligence Section ISC Branch entnazifiziert worden war.¹⁹³ (Abb.88) Von New York ging es weiter nach Louisville, Kentucky, wo ihn das Ehepaar Taylor am 4. Dezember herzlich empfing und ihm bis zu seiner Abreise im Juni 1949 helfend zur Seite stand.



Abb. 88
Abflug 1947
Tempelhof

6.1. Juro in Amerika

Womit Kubicek in den Vereinigten Staaten als erstes auffiel, war der Ausbau und die Dekoration seines Ateliers. Er baute mit Hilfe der Zimmermänner der Universität seine Räumlichkeiten in typischer „do it yourself“ Manier um und aus, was den Amerikanern

¹⁹² Ausstellungskatalog der Galerie Franz, 10. November 1947. Art Center Gallery, Louisville, 13.-25. Oktober 1947, Courier-Journal, Sunday Morning, Oktober 12, 1947, siehe Pressemappe.

¹⁹³ Bundesarchiv Berlin, Ergebnis der Recherche zu Kubicek. Das Dokument enthält lediglich die Einstufung Kubiceks als unbedenklich, vorgenommen von einem Herrn Lassen.

gefiel. „Ein Künstler muss mit Werkzeug so gut sein wie mit dem Pinsel“ wurde Kubicek zitiert, als er seine Räumlichkeiten zu einem Unterrichtsraum mit bewohnbarem Studio umbaute.¹⁹⁴ (Abb.89,90)

Über seine neue Umgebung äußerte sich Kubicek euphorisch: „...hier war die Atmosphäre, in der moderne Kunst gedeihen konnte. Europas Propheten wurden hier gefeiert, und sie gelten - ich erinnere an die Tradition des Bauhauses - leider noch immer nicht viel im eigenen Lande.“¹⁹⁵ Insbesondere die lockeren Umgangsformen in Amerika, wo trotz Zwanglosigkeit Höflichkeit herrsche und in einer sehr persönlichen Art gesprochen würde, führten ihn zu dem Schluss, dass in Europa noch einiges an Ballast aufzuwerfen sei.

Für seinen Aufenthalt und seine Arbeit in den USA erhielt Kubicek kein Gehalt, aber seine alltäglichen Ausgaben sowie Reisegeld wurden vom amerikanischen Staat übernommen. Offiziell hatte er keinen Lehrauftrag, denn er war es ja, der aus seinem Aufenthalt lernen sollte, was Demokratie wirklich bedeutete, aber trotzdem setzte er sich sehr im Unterricht an der Universität wie in der dazu gehörigen Kunstschule ein. Kubicek gab 1949 Klassen an der *Art Center Association School* in Malerei, Design und Kunsthandwerk. Seine Arbeitsleistung wurde hinterher selbst als überdurchschnittlich für den eigentlichen Lehrkörper bezeichnet. So band sich Kubicek schnell in den Alltag der Universität ein. (Abb.91,92)

Da Kubicek in dem Gebiet der angewandten Künste erfolgreich tätig gewesen war und ein sicheres Gespür für Ästhetik besaß, übernahm er Aufgaben wie das Bühnenbild eines Balletts oder das Entwerfen des Begleithefts des Art Centers. 1949 erschien ein quadratischer Katalog über das Programm des Art Centers, den Kubicek in Form einer collagierten Plattenhülle entwarf.¹⁹⁶ Mary Spencer Nay (Abb.93,94), die Leiterin der Art Center Association School schrieb in Kubiceks Beurteilung:

„This letter is to qualify the very valuable contribution that Juro Kubicek has made to our school during his appointment as Artist-in-residence at the University of Louisville during 1948-49. He proved the correlation of the fine arts with the practical arts in his

¹⁹⁴ Unbekannt, The Louisville Times, January 23, 1948.

¹⁹⁵ Manuskript im Nachlass.

¹⁹⁶ Rillen überziehen den ausgerissenen Ausschnitt eines weiblichen Gesichtes, das von der Zahl 1949 teilweise bedeckt ist und vor einen weißen Kreis auf roten Untergrund geklebt wurde. Da der Text klein geschrieben wurde, ist anzunehmen, dass Kubicek den gesamten Katalog gestaltet hat. Im Nachlass.

splendid job of giving individual students problems related to their abilities and their needs in reference to their future professional direction. As a teacher, he put much energy and integrity into developing the mental alertness and creative power of his students. There was more productivity and serious accomplishment under his thoroughness of approach. Although he taught at the University campus, he also criticized and advised students in our school in Commercial Design, and some of our students studied Painting directly under him in his studio. He gave great inspiration and will be sorely missed by all the students and artists who came under his influence.”¹⁹⁷

Darüber hinaus engagierte sich Kubicek freiwillig bei außeruniversitären Aktivitäten und meldete sich zum Beispiel als Schiedsrichter beim Posterwettbewerb der alljährlichen „Brotherhood Week“¹⁹⁸ (Abb.95), kurierte Kinderausstellungen, dekorierte Maskenbälle und beteiligte sich wo es



Abb. 93
M.S. Nay
Art Center
Association
Louisville

ging an Ausstellungen und Wettbewerben. Aber nicht nur Kubicek bewarb sich bei vielen Kunstwettbewerben – er hielt ebenso seine Schüler und Schülerinnen dazu an. In seiner Pressemappe befinden sich deswegen zahlreiche Artikel, die seine Schüler hervorheben oder ehren.¹⁹⁹

Kubicek erhielt ebenso Auszeichnungen bei seinen Ausstellungsbeiträgen. Sein in Amerika entstandenes Gemälde „Black Mountains“, das mit rhythmischen Linien ein relativ einfarbiges Formgebilde bewegt, erhielt in der Kentuckiana Show, die Künstler aus dem Staat Kentucky präsentierte, ein „first honorable mention“, sozusagen einen vierten Platz.²⁰⁰ In dem Zeitraum wird zudem sein Bild „Black Highway“ quer durch Amerika auf der Wanderausstellung „Displaced Paintings, Refugees from Nazi Germany“ neben Beckmann, Grosz, Klee, Kokoschka und Künstlern des Blauen Reiters und der Brücke den Amerikanern vorgestellt.

¹⁹⁷ Signiert Mary Spencer Nay u. bezeichnet Art Center Association, Louisville 8, Kentucky, May 20, 1949.

¹⁹⁸ Unbekannt, The Louisville Times, 25.2.1948. Die Brotherhood Week diente dem Verständnis zwischen Juden und Christen. Für seinen wiederholten Einsatz bekam Kubicek 1949 eine Auszeichnung von „The National Conference of Christians and Jews“ verliehen. Siehe Pressemappe.

¹⁹⁹ Seine Klassen bestanden aus ungefähr aus fünf bis acht Studierenden, denen er Zeichen- und Gestaltungsunterricht erteilte. Dazu kommen Klassen für Schmuck- und Möbeldesign.

²⁰⁰ Bier, Justus, Louisville Artists Honored In Kentuckiana Show, Courier-Journal, April 25, 1948.

Außerdem bereiste er die USA und lernte an die zwanzig Staaten kennen, und wenn das Bild „Black Mountain“ in dieser Region entstand, dann war Kubicek sicherlich im „Black Mountain College“, wo J. Albers und M. Gropius unterrichteten und Ozenfant wie Pollock studiert hatten. Erhaltengebliebene Fotos zeigen ihn vor architektonischen Sehenswürdigkeiten sowie in der Natur.

(Abb.96-99)

Er berichtete in Briefen über das ungezwungene Zusammensein der Amerikaner, ihre Offenheit und Freundlichkeit und über die kleinen Details des Lebens im Ausland. Während in Deutschland die Berliner unter der Blockade zu leiden hatten, lebte Kubicek in Kentucky relativ glücklich und schickte Pakete in die Heimat.²⁰¹ Die Lebensfreude war jedoch von kurzer Dauer, denn im Oktober 1948 fegte ein Skandal über Louisville, nach dem Kubicek nicht wieder in der Stadt ausstellen wollte.²⁰²



Abb. 96
Mit
M.S. Nay
unterwegs

Von der Gesellschaft „The Arts Club“ wurde Kubicek zusammen mit Mary Alice Hadley mit einer Ausstellung im Watterson Hotel in Louisville gewürdigt, wo er fünf neue großformatige Gemälde zeigte. Damit kam er auf die Titelseite des Courier-Journals, denn einige ältere Damen des Klubs waren von den Bildern derart schockiert, dass Kubicek sich gezwungen sah, zwei seiner Bilder abzuhängen. Den Anstoß erregten seine semi-abstrakten Aktdarstellungen, wie „Reclining Nude“ und „Große Schwarze“, die zuviel Blöße und sogar Schamhaare erkennbar zeigten. Im prüden Amerika der 40er Jahre reichten fünf Linien, um einen handfesten Skandal hervorzurufen, in dessen Folge die Kuratorin des Klubs zurücktrat und Kubicek die Bürger von Louisville als unreif für moderne Kunst kritisierte. Leserbriefe wie „Hitler was right when he forbade modern art, calling it degenerate art“ heizten die Atmosphäre an, so dass der Skandal den Kultursektor der Stadt für drei Wochen in Atem hielt.²⁰³

²⁰¹ Von zwei zusammen abgeschickten Paketen war eins voll mit Schnipsel für seine Collagen. Leider wurde von der Familie und den Freunden zu deren Bestürzung dieses zuerst geöffnet. Das andere war dagegen voll mit Lebensmitteln, Strumpfhosen und Wäsche.

²⁰² Rein zufällig war er kurz vorher von Dymshitz attackiert worden, dessen Artikel sich ebenfalls in der Pressemappe befindet.

²⁰³ Es berichteten der Courier-Journal, October 26, November 4, 1948 (Zitat), die Louisville Times, October 26, 27, 1948, und The Cardinal, University of Louisville, November 12, 1948.

Wer die betroffenen Personen waren, ist nicht geklärt, und da sich Kubiceks größter Befürworter, Dr. Taylor, nicht hinter ihn stellte und sogar erklärte, die Bilder verstießen gegen den guten Geschmack, sah sich Kubicek gezwungen die Werke auszutauschen. Enttäuscht schwor er sich daraufhin, nie wieder in Louisville auszustellen, was auch geschah, während er in anderen Staaten seine Werke zeigte.²⁰⁴

Dr. Taylor, der mit Spannung Kubiceks neue Werke erwartete, war von ihm anscheinend ebenso enttäuscht, denn vor Kubiceks Ankunft in Amerika hatte Taylor in einem Interview gesagt: „All his work very definitely expresses his reactions to his surroundings. That’s why I’m so anxious to see what he paints while he is here.“²⁰⁵

Damals bezog sich Taylor auf die Bilder Kubiceks, die sich mit der Atombombe auseinander setzten und in Amerika als kühne Auseinandersetzung mit den neuen gesellschaftlichen Themen gedeutet wurde. Die demokratische Freiheit sollte Kubicek in den USA kennen lernen, aber als er diese auslotete, fand er schnell ihre Grenzen.

Wenn diese Aussage Taylors über das Umfeld zutrifft, dann hat sich Kubicek in Kentucky besonders einem Thema gewidmet: der Natur – d.h., der menschlichen Natur sowie die ihn umgebende. Abstrakte Landschaften strömten in immer neuen Wellenformationen aus seinem Pinsel, und große weibliche Akte bestimmten seine sensuelle Malerei, wobei er sich immer freier in der Handhabung der Sujets fühlte, was in der erotisierenden Darstellung eines Geschlechtsakts in dem Gemälde „Das Paar“ von 1949 kulminierte.

Dieses Bild wurde sicherlich nicht der amerikanischen Öffentlichkeit von Louisville präsentiert, wenn dort der weibliche Körper bereits als zu anstößig galt. Kubiceks Versuch in den 40er Jahren erotische Themen in seinen Gemälden großformatig zu verarbeiten, fanden darin ihren vorläufigen Höhepunkt, bis Kubicek in seinem Spätwerk das Thema neu entdeckte. Allein in seinen Collagen lebte Juro Kubicek in immer neuen Variationen seine Sexualität weiter aus. Der Grund für den plötzlichen Stilwechsel waren die Erlebnisse während seiner Heimreise nach Berlin.

Am 3. Juni 1949 flog Kubicek von Louisville erneut über New York nach Berlin zurück, nahm sich aber bei seiner Zwischenlandung dieses Mal mehr Zeit, denn nach seiner

²⁰⁴ April 1949 im Springfield Art Museum, Missouri.

²⁰⁵ Bier, Justus, U.of L. Beats Dali To The Drawings of Atoms. In: Courier-Journal, December 14, 1947.

Rückkehr berichtete er von seinen Eindrücken aus den New Yorker Straßenschluchten. (Abb.100) Wahrscheinlich sah er dort die Werke des Künstlers, die ihn im nächsten Jahrzehnt beeinflussten: die „all-over-paintings“ von Jackson Pollock. Diese vollkommen abstrakten Bilder machten eine derart starke Impression auf ihn, dass Kubicek seinen semi-abstrakten, vitalen Linienschwung zu Gunsten eines reinen Materialbilds aufgab. Bereits 1950 entstand das erste tachistische Bild Kubiceks.

Als Sinnbild für diesen Abschied steht das Bild *Black Mountains*, für das er den Preis in der Kentuckiana Show erhielt, und welches er als Geschenk der Universität von Louisville vermachte. Dieses für seine Werkphase besonders exemplarische Bild, das durch die vibrierende Rhythmik der Linien eine ungemeine Spannung erhält, hinterließ er in Amerika, um in Deutschland vollkommen neue anzufangen. Ansonsten nahm er seine in Amerika entstandenen Bilder wieder nach Europa mit, denn er hatte in seiner Abwesenheit in Berlin mehr Werke verkauft, als in Amerika.²⁰⁶ Insgesamt blieben jedoch an die 30 Zeichnungen und Gemälde in amerikanischen Sammlungen.



Abb. 100 Abschied am Louisville Airport 1949

²⁰⁶ Bier, Justus, Art: Juro Kubicek Has Left, But His Influence Will Stay. In: Courier-Journal, June 5, 1949.

Teil II: Tachismus und freies Gestalten

Im Juni 1949 kehrte Juro Kubicek nach Berlin zurück; hier wurde er erwartet: Er hielt Vorträge über Kunst und Kultur der Vereinigten Staaten im Amerikahaus sowie bei Vernissagen und die Berliner Zeitungen berichteten ausführlich darüber. *Der Insulaner* brachte einen langen Artikel über Kubicek mit Fotos seiner Werke und seines Aufenthalts in Amerika, über seine Ankunft wurde im *Information Bulletin* der amerikanischen Streitkräfte berichtet, Franz Roh schrieb einen Artikel über Kubiceks Photomontagen in der Zeitschrift *Kunst* und ein wenig später zeigten *PAN* sowie *Kunstwerk* bundesweit Fotos von ihm und seinem Schaffen. Kubicek wurde als erfolgreicher Vermittler zwischen Deutschland und den USA in seiner Heimat willkommen geheißen.²⁰⁷

Am Berliner Ausstellungsgeschehen nahm Kubicek mit seinen in Amerika entstandenen Werken ab August wieder teil. Im Kunstamt Neukölln stellte er zusammen mit Mammen, Jaenisch und Lieder aus und beteiligte sich an der Kollektivausstellung des Vereins *Prolog*. Seine Montagen konnte Kubicek in einer Wanderausstellung in Deutschen Kulturinstituten und Hessischen Amerika Häusern präsentieren, organisiert von den Freunden Zeitgenössischer Kunst.²⁰⁸ Die Lehrerfahrungen an der Universität von Louisville in Kentucky hatten ihre Spuren hinterlassen, denn in Berlin baute er 1949 eine eigene kleine Lehrstätte auf, in der er seinen modernen künstlerischen Ansatz unterrichten konnte.

²⁰⁷ Ein Überblick über die Artikel: E.R. Blick über die Grenzen. In: *Der Abend*. 13. Juli 1949, 4 Jg. Nr. 161. - F.A.Dargel, Und nun die Ahnherren. In: *Telegraf*. 14. Juli 1949. - F. Dargel, Nicht auf einem Turm. In: *Telegraf*. 16. September 1949. - H.S. Kubicek. In: *Insulaner*. 29. Juli 1949, 2. Jg. Heft 15. - Paul Lutzeier, Modern German Art. In: *Information Bulletin Berlin*, 9.8. 1949, S.21ff. - Franz Roh, Kubicek und das Montieren. In: *Kunst*. 1949, Bruckmann Verlag. - *PAN*. Berliner Magazin, Jg. 1950, 4. - *Kunstwerk* 8/9, 1950. - Aus der Pressemappe Kubiceks.

²⁰⁸ Einladungskarten zu Vernissagen im Kunstamt Neukölln. Moderne Malerei, Mammen, Jaenisch, Kubicek, Lieder. 18. August 1949, Emser Str. 137. Sowie: *Prolog*. Contemporary Berlin. 30. Juli 1949, Ihnestr. 56 Berlin-Dahlem. Ausstellungsbroschüre Photomontagen von Juro Kubicek. Wanderausstellung in Deutschen Kunstinstituten und in den Hessischen Amerika-Häusern. Gezeigt von den Freuden Zeitgenössischer Kunst. Ohne weitere Angaben.

1. Das „work and art studio“ im Amerika-Haus

Bereits im Oktober 1949 rief Kubicek das *work and art studio* ins Leben, wo er „Ausstellungs-, Schaufenstergestaltung, Grafik, Fotomontage, Möbel- u. Textilentwurf“ unterrichten wollte.²⁰⁹ Im Amerikahaus in der Einemstraße 1, an der nördlichen Seite vom Nollendorfplatz (Abb.101,102), experimentierte er mit



Abb. 101
Amerikahaus
Einemstraße 1
Nollendorfplatz

verschiedenen Materialien und unterrichtete seine Studenten in „künstlerischer Formgestaltung.“ Die Idee und Verwirklichung dieser Unterrichtsstätte kam von Juro Kubicek selbst:

„Die Anregung für die Gründung eines workstudios erhielt ich während meines 1 1/2 jährigen Lehrauftrages an der „University of Louisville“ in der Zeit von 1947-1949. Ich unterrichtete dort in der Abteilung für freie Kunst und fand heraus, dass es dort notwendig sei, den jungen Studierenden neben der rein künstlerischen Ausbildung eine möglichst umfassende handwerkliche Grundlage zu geben. Es gelang mir, mit Studenten überraschende Resultate auf dem Gebiet der Angewandten Kunst innerhalb einer commercial-art-class zu erreichen. Daneben entstand eine Klasse für furniture-design, fabrics-design und jewelry. Geplant war eine weitere Klasse für windowdecoration. Auch hier wurden praktische Resultate erzielt.

Meine in Amerika gesammelten Erfahrungen in punkto education und practicework liessen mich hoffen, ähnliches hier in Berlin aufzubauen. Vor drei Monaten gelang dies mit der freundlichen Unterstützung des sehr fortschrittlich denkenden Leiters des hiesigen Amerika-Hauses, Mr. Legge.“²¹⁰

Der Einfluss des Amerikaaufenthaltes zeigte hier seine gewünschte Wirkung, inklusive der in den Text eingebauten Anglizismen. Altmaterial im Keller half vorerst als Baumaterial für eine Einrichtung, die Kubicek selbst gestaltete, womit er ja bereits in Amerika beeindruckt hatte. Ein erstes Hinweisschild entstand, in dem



Abb. 102
Vitrinen
vor dem
Amerikahaus

²⁰⁹ Typeskript aus dem Nachlass. Dort ebenso eine Bestätigung vom Amerikahaus, dass Juro Kubicek vom 3.Okt.1949 - 31.März 1954 dort angestellt war.

Kubicek an sein Gestaltungsprinzip mit Handschablonen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit anknüpfte, wobei er nun eine weichere, freiere Linienführung besaß. (Abb.103)

Mit etwas finanzieller Unterstützung vom Amerikahaus konnte Kubicek bald freien, kostenlosen Unterricht anbieten, mit dem er das „Geschmacksniveau“ der Berliner heben wollte. Erste Studenten der Kunstschulen aus Ost und West fanden sich bald ein, Lehrer verschiedener Bezirke und Amerikanerinnen aus der

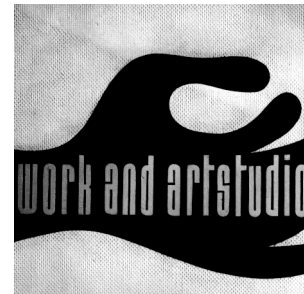


Abb. 103
Emblem des
„work and art
studio“

„hiesigen Kolonie“. Seine Schüler und Schülerinnen sollten sich praktisch weiterentwickeln, um irgendwann der Industrie Entwürfe für Textilien, Tapeten, Teppiche, Lampen, Möbel und Gebrauchsgrafik liefern zu können.

Anfang 1950 arbeitete er mit 6-8 Tagesstudenten und bildete zusätzlich an zwei Abenden in der Woche 15 Studenten der Technischen Universität in einem zwölf Wochen Kurs fort. Dank der Hilfe von Frau Holt im Amerikahaus und dem Direktor Herrn Legge, konnte er einen Teil des Studios zu einer Tischlerei ausbauen, wo er die „Geschmacksverbesserung“ von vier Tischlerlehrlingen in Zehn-Wochen-Kursen vorantrieb. Mit 1500.- investierten, und ca. 300.- Mark laufenden Kosten war das Projekt ein für alle Seiten nützliches Unternehmen. (Abb.104-6)

Kubiceks Unterricht war auf die Praxis ausgerichtet, und der tägliche Bedarf des Amerikahauses lieferte genug Arbeit. Sie begann bei der typografischen Gestaltung des Wochenprogramms, führte von der Gestaltung von Ausstellungen u. Schaufenstern im Amerikahaus über die Ausstattung der amerikanischen Lesestuben in Neukölln und Rudow sowie des Leseraums der Lincoln-Bibliothek bis hin zur Neugestaltung der Räume im Amerikahaus.

In der Einemstraße entwarf Kubicek die Ausstattung eines kleinen Kinosaals und schuf im Keller die Kinderbibliothek nach dem Vorbild des Museums of Modern Art in New York. Vor dem Haus dokumentierte er das Programm des Amerikahauses in Ausstellungsvitrinen (Abb.107-8), die er so



Abb. 107
Vitrinen
vor dem
Amerikahaus

²¹⁰ Original Rechtschreibung des Typeskripts aus dem Nachlass.

platzierte, dass auf 54 Metern die Berliner am Nollendorfplatz etwas zu sehen bekamen. Außerdem erhielt Kubicek bald Aufträge aus der Wirtschaft, die er mit seinen Schülern bearbeitete.

1.1. Vorbild Bauhaus

Das Bauhaus war für Kubicek Vorbild, denn er hatte sich dessen Ansatz zu eigen gemacht, Kunst und Handwerk zu verbinden. Neben dem täglichen Unterricht und der Ausbildung von Studenten in verschiedenen Entwürfen für Grafik, Stoffe, Tapeten, Möbel und Innenarchitektur, hielt Kubicek „Lichtbildvorträge“ über seine Erfahrungen in den Vereinigten Staaten sowie zu kunsthistorischen Themen und moderner Formgestaltung.

Jedes gezeigte Bild wurde nach einer Einführung zur Diskussion freigegeben, so dass er sich zusammen mit dem Publikum Themen erarbeitete wie: Architektur (moderne Wohnbauten, Einzelhäuser, Ladenbauten, Ausstellungsgestaltung), Innenarchitektur (moderne Wohnungsgestaltung, Fabrik-, Büro- und Schulräume), Möbel (Einzel- und Serienmöbel), Gebrauchsgegenstände (Geschirr, Bestecke, Keramiken, Lampen) und Gebrauchsgrafik (Gebrauchswerbung und Schaufenstergestaltung; Plakat, Inserat, Schrift).²¹¹ Deutlich wird die Bandbreite von Kubiceks Ansatz und die Verflechtung mit der Architektur, ähnlich wie sie ein Leitbild am Bauhaus war.

Kubicek vereinte programmatisch im Titel seiner Unterrichtsstätte seine Philosophie: „work and art“, wo Kunst und Kunsthandwerk gleichwertig nebeneinander gestellt werden sollten. Er versuche, sagte er dem Rundfunksender RIAS 1950, seinen Studenten

„...neben der rein künstlerischen Ausbildung eine möglichst umfassende Grundlage zu geben, um sie für den später einsetzenden Existenzkampf vorzubereiten. Gestützt auf die mir bekannten Arbeitsmethoden amerikanischer Künstler, die mir wertvolle Anregungen in geschmacklicher und künstlerischer Hinsicht gaben, möchte ich mit einer kleinen Gruppe von begabten und von mir geschulten Studenten erreichen, dass nach Ablauf einer gewissen Zeit wir in der Lage sind, der Industrie gute Entwürfe zu liefern.“²¹²

²¹¹ Kubicek dozierte Mittwochs und Montags 19-21 Uhr, belegt für den 8.2-27.3.1950. Typeskript im Nachlass.

²¹² Auszug aus einem Gespräch im Rias vom 17.2.50, Typeskript im Nachlass.

Hier wird die Ausbildung Kubiceks an der Reimann-Schule wieder deutlich, denn auch dort wurde das Künstlerische immer mit den Vorgaben durch industrielle Aufträge verbunden. Die Reimann-Schule eiferte dem Bauhaus in Dessau nach, wenn sie auch einen gemäßigeren Stil bei der Zusammenarbeit mit der Industrie fand. Kubiceks Erfahrungen in Amerika bestätigten diese Einstellung, denn dort hatte er das Gefühl, dass die Grenze zwischen angewandter Kunst und bildender Kunst weitaus durchlässiger war als in Europa. Er hatte festgestellt, dass in den USA viele Künstler neben ihrer rein künstlerischen Tätigkeit gewerblich arbeiteten.

„Es ist eine allgemeine Erscheinung, dass namhafte Architekten, Bildhauer und Maler einen Lehrstuhl inne haben, daneben es aber nicht unter ihrer Würde halten, der Industrie gute Entwürfe zur Hand zu geben. So wissen wir, dass der Architekt Nelson neben seiner Arbeit gute Möbel- und Stoffentwürfe liefert. Der abstrakte Bildhauer Noguchi, dessen arbeiten in allen Museen des Landes vertreten sind, ist Mitarbeiter der bekannten Miller-Company, für die er interessante, avantgardistische Möbelentwürfe liefert. Gleichzeitig schuf er große, moderne Spielgeräte für Kinderspielplätze. Ein anderer großer Bildhauer, Alexander Calder, gibt durch einfache, neue Formen, der Schmuckindustrie neue Anregungen.“²¹³

Kubiceks versuchte die Idee einer ganzheitlichen Ausbildung ähnlich der am Bauhaus Dessau weiterzuführen, denn er sah in Deutschland durch die langen Jahre der nationalistischen Kulturpropaganda moderne Kunst und Kultur in Gefahr. Er empfand sich wie Noguchi und Calder als Künstler, der für die gestalterische Praxis Anregungen geben konnte. (Abb.109) Wie sehr dabei die Ästhetik des Bauhaus als Vorbild diente, zeigt eine Aufzählung bekannter Künstler im amerikanischen Exil.

„Bei meinen vielen Reisen durch Amerika, ich habe ca. 20 Staaten besucht, stieß ich immer wieder auf die Namen deutscher Künstler, die jetzt in den Staaten leben und deren Namen in der Zeit vor dem Tausendjährigen Reich auch schon in Deutschland einen sehr guten Klang hatten. Männer wie ‚Gropius, Breuer, Hilbersheimer, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy, Albers, Herbert Bayer‘ - um nur einige zu nennen - sie alle haben in Amerika weitermachen können, während wir hier in Deutschland von jeder Entwicklungsmöglichkeit in moderner Richtung abgeschnitten waren. So können wir heute in vielen Dingen von ihnen und ihren amerikanischen Kollegen wieder lernen.“²¹⁴

²¹³ Interview im RIAS, 17.2.50. Typeskript im Nachlass.

²¹⁴ Auszug aus einem Gespräch im Rias vom 17.2.50, Typeskript im Nachlass.

Deutlich bekennt Kubicek hier wessen Spuren er folgte, weshalb das *work and art studio* 1950 treffend als das „Bauhaus Dessau am Nollendorfplatz“²¹⁵ betitelt wurde und es scheint passend, dass er im selben Jahr auf einer „Werkbund-Ausstellung“ im Rathaus Schöneberg Schmuck zeigte.²¹⁶ (Abb.110)

Der künstlerische Ansatz des Unterrichts Kunst und Kunstgewerbe zu vereinen, das Prinzip der Werkstätten als Lehrform sowie ästhetische Grundregeln wurden von Kubicek nach dem Vorbild des Bauhaus übernommen – die Resultate aber, die in dieser kleinen neuen Lehrstätte entwickelt wurden, waren eine Weiterführung des strengen Bauhaus-Designs hin zu einer geschwungeneren Form.

1.2. Der Unterricht

Da alle Veranstaltungen des Amerikahauses kostenlos waren, galt das auch für Kubiceks Unterricht, so dass es sich für viele Arbeitslose, Studenten, Hausfrauen und Lehrlinge rechnete, sie zu besuchen. Das betraf nicht nur die Geldbörse, denn in kürzester Zeit hatte Kubiceks Studio den Ruf einer fortschrittlichen Ausbildungsstätte, wo Firmen moderne Designer und Dekorateure anwerben konnten. Wie Kubicek seinen Unterricht gestaltete, beschrieb ausführlich der *Telegraf* im Juni 1950:

„Klassen gibt es, gottlob, bei ihm nicht, wohl aber einen Plan: Freie und angewandte Kunst werden zu gleichen Teilen behandelt, und der Schüler arbeitet zunächst in beiden Abteilungen gleichzeitig, bis er sich so weit entwickelt hat, dass er – je nach Eignung – sich für die berufliche Tätigkeit auf dem einen oder anderen Gebiet entscheidet.“²¹⁷

In Amerika hatte Kubicek diese offene Werkstattatmosphäre seiner eigenen Lehrjahre in seinem eigenen Unterricht ausprobiert und schätzen gelernt, da sich die Schüler gegenseitig anregten und in ihren verschiedenen Tätigkeiten ergänzten. Mit der Hand oder mit der Maschine wurden neue Formen gefunden, Schmuckwerk geschnitzt, Modelle und Möbel gebaut und Entwürfe oder Farbstudien gezeichnet. Durch Diskussionen sollten sich neue Formbegriffe entwickeln, die den damaligen

²¹⁵ NN, Bauhaus Dessau am Nollendorfplatz. „Work and Art Studio“ setzt große Architektur-Tradition fort. Berliner Anzeiger, 29.11.1950.

²¹⁶ Grohmann, Will, Neues Bauen – ein guter Anfang. Werkbund-Ausstellung im Rathaus Schöneberg. In: Die Neue Zeitung. 29. März 1950, Nr. 75.

Anforderungen der Gesellschaft entsprachen - dazwischen bewegte sich Kubicek helfend und bestärkend. (Abb.111)

Anhand des Programms eines 4-Wochenkurses für Grafiker lassen sich Kubiceks Grundlagen der Gestaltung nochmals veranschaulichen: Als allgemeine Einleitung dienten Formlehre, Systematik, Harmonik, Proportion, die gefolgt wurden von technischen Kenntnissen, wie Normung, Schrift, Zeichen, Konstruktion, Satz und allgemeiner Typografie für die Gestaltung von Plakat, Inserat u. Werbeprospekten. Hinzu kamen zweimal die Woche Diavorträge über künstlerische Formgestaltung mit anschließender Diskussion.

Seine Ausbildung zum Schaufensterdekorateur war Kubicek im *work and art studio* sehr dienlich. In den 28 Vitrinen vor dem Amerikahaus konnte Kubicek seinen Schülern praktische Anweisungen zum Design und Dekorieren geben, und die „erzieherische Funktion“ und „Geschmacksschulung“ des Schaufensters erklären. (Abb.112,113) Kubicek beschrieb, wie ein Ausstellensfenster themen- oder materialgerecht ausgestattet werden sollte und wie nicht:



Abb. 113
Werbung für
Mode

„Wird da doch ein Konfektionsstück, ein Mantel oder ein Kleid, beispielsweise, förmlich zu einem Brett straff am Boden festgenagelt. Diese Art der Dekoration widerspricht hundertprozentig der eigentlichen Bestimmung des Mantels oder des Kleids, weich und gefällig zu sein - genauso wie auch ein weicher flauschiger Mantelstoff nicht zu einer wurstigen Rolle werden darf. Jedem Material sind seine Grenzen gesteckt. Einen Faltenrock wird man anders aufmachen müssen - wie es in der Sprache des Dekorateurs heisst - strenger als einen weiten, weichen Glockenrock. - Ein langer, sportlicher Wollstrumpf ist ein praktischer, sachlicher Artikel - der Nylon - oder Perlonstrumpf dagegen vermittelt uns einen Hauch von Eleganz. Beide nebeneinander gezeigt, entwerten sich.“²¹⁸

Er sprach von „Warenvergewaltigung“, wenn eine Ware nicht entsprechend dem Material und der Substanz behandelt wurde. Natürlich setze dies eine gute Ausbildung voraus, die aus solidem Handwerk, gutem Geschmack, Materialgefühl und Warenkunde bestünde,

²¹⁷ Heinemann-Rufer, Ulrich, Künstler stehen am Schraubstock. In: Telegraf, 27.6.1950.

²¹⁸ Typeskript aus dem Nachlass.

gepaart mit Ideenreichtum und Erfindungsgabe, räsonierte Kubicek und fuhr fort, wenn dies zusammenträfe, dann besäße ein gutes Schaufenster starke Werbekraft.

Kubiceks Schaufenster-Design besticht durch die Dynamik und die Klarheit seines Entwurfs. Schriftzüge haben in seinen Kompositionen zumeist eine stabilisierende Wirkung, da sie in waagerechter Anordnung das Blatt gliedern. Seine Textzeilen sind, soweit es ging, fortwährend kleingeschrieben und variieren nur in Größe und Breite, seltener in der Schriftart. Die Flächen kontrastieren dagegen durch ihre spielerisch asymmetrische Platzierung und ihre zumeist abgerundeten Formen, wobei nichts Ausschmückendes oder allzu Erzählerisches von einer klaren nüchternen Grundstrukturierung ablenkt. Rhythmisiert wird das Schaufenster durch Pfeile, Kurven oder Diagonalen, die als dynamischen Linien die verschiedenen Teile zusammenfügen. (Abb.114-119)

Diese Beschreibung würde ebenso auf die Schrift- und Designformen des Bauhauses zutreffen, die sich durch serifenlose Buchstaben, übergroße Ziffern, waagerechte und senkrechte Balken, Kleinschrift oder Versalien, Kreise, Quadrate und Pfeile sowie Rot als Zweitfarbe neben Schwarz auszeichnete.²¹⁹ Kubicek variierte diese von ihm übernommenen Merkmale der Typologie durch die Verbindung mit seiner weichen geschwungenen Linie, die dem allgemeinen Formempfinden der 50er Jahre entsprach.

An seinen Schaukästen fällt zudem das Spiel von Tiefenwirkung ins Auge, wo die Thematik nicht einfach aufgemalt wurde, sondern als dreidimensionales Objekt im Raum steht, um durch die verschiedenen Ebenen des Vorder- und Hintergrunds die Kontraste und Rhythmisierung zu erhöhen. Kontrapunktische Gestaltung, verbunden mit dem für Kubicek typischen harmonischen Gesamteindruck, lag seiner künstlerischen wie seiner kunstgewerblichen Arbeit zugrunde. Seine gestalterischen Fähigkeiten nutzte er für eigene Ausstellungen und entwarf die Kataloge und Einladungskarten für die Galerien. Er führte nach seinem Verständnis die Tradition der Moderne fort, die in seiner Ausbildungszeit in den 20er Jahren maßgeblich war.

²¹⁹ Vergleiche Zusammenfassung der Typologie bei Richard Hollis, *Graphic Design. A Concise History*. London 1994, S.19 sowie Robin Kinross, *Das Bauhaus im Kontext der Neuen Typologie*. In: *Das A und O des Bauhaus*. Hg. Ute Brüning, Leipzig 1995, S.9-14 hier S.9.

„Natürlich war das damals nicht allzu schwer, besaßen wir doch immerhin schon durch den Einfluss des „Bauhauses“, des „Werkbundes“ und vieler starker künstlerischer Einzelpersönlichkeiten eine veredelte industrielle Formgebung. Neben dem starken Einfluss der französischen, eine beachtliche eigene Modeschöpfung - made in Germany.“²²⁰

An seine Schüler und Schülerinnen wurden bald höhere Anforderungen gestellt, denn Kubicek konnte durch seine Verbindungen zu den Besatzungsmächten viele Projekte gestalten. Seine Planung, dass er innerhalb eines Jahres so weit wäre, für die Industrie Aufträge auszuführen, sollte sich schneller verwirklichen, als er dachte.

1.3. Ausstellungen, Aufträge und Erfolge 1949-54

Während der ersten Jahre im Amerikahaus erhielt er eine Reihe von kleineren und größeren Aufträgen. Die Schüler hatten viele Möglichkeiten ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, denn sie wurden sofort in den Betrieb der laufenden Ausstellungen eingebunden.²²¹ (Abb.120-123)

So war eine ihrer ersten Proben im Dezember 1949 die Wanderausstellung des Museums of Modern Art aus New York, die neue amerikanische Architektur unter dem Titel „Amerika plant und baut“ zusammengestellt hatte. Kubicek entwickelte eine Ausstellungsart, wo er Wände in die Räume einzog, diese aber nur in Augen- und Bildhöhe ausbaute, so dass ein breiter, gleichsam schwebender Streifen die Ausstellung unterteilte. Diese neue, ungewohnte Sichtweise der Bilder war ein Erfolg beim Berliner Publikum. (Abb.124)



Abb. 124
Neuartige
Stellwände im
Amerikahaus

Daran schloss Kubicek mit der Hilfe von vier Architekturstudenten eine kleine eigene Ausstellung im Februar 1950 an, die in mehreren Stufen die Berliner Stadtentwicklung verdeutlichte und neue Planungsmöglichkeiten für die zerstörte Stadt entwarf. Die Ausstellung unter dem Titel „Über Geschmack lässt sich streiten“ hob die Baugestaltung

²²⁰ Typeskript aus dem Nachlass.

²²¹ Siehe Anhang, Liste der Ausstellungen im Amerikahaus.

von Architekten wie Behrens, Taut, Mies van der Rohe und Gropius positiv hervor und kritisierte einige jüngste Entwürfe.²²² (Abb.125,126)

Darauf folgte im Mai 1950 eine internationale Ausstellung von Kinderzeichnungen, während im Keller Modelle für moderne Inneneinrichtungen kreiert wurden. (Abb.127)

Will Grohmann kommentierte:

„Oben im Vestibül sieht man im Puppenstubenformat eine begehrenswerte Wohnungseinrichtung. Unten werden die Modelle entwickelt und heute bereits ausgeführt. Es liegen sogar Bestellungen vor. Der Apparat ist klein, aber intelligent dosiert, die Räume riechen nach Leben. Moderne Bilder an der Wand, typografische Versuche, Plakatentwürfe. Das kann was werden. Das Geheimnis: klein anfangen, sich nicht hereinreden lassen, wissen, was man will.“²²³

Warum sich Kubicek mit Innenarchitektur beschäftigt, zeigen seine nächsten Projekte. Das Filmtheater im Amerikahaus sollte umgebaut werden, nach Kubiceks Vorstellungen:

Über einem rot ausgelegten Fußboden ragte eine schwarze Decke, die mit „sternenhimmelartiger Beleuchtung“ versehen war;

die Wände waren silbergrau gehalten und die Sitzgelegenheiten bestanden aus frei schwingenden Aluminiumstühlen. Marcel Breuer war sicherlich der Vordenker dieser Stühle, aber Kubicek gestaltete seine Variante ganz in dem neuen Material Aluminium.

(Abb.128-130)



Abb. 128
Das Kino im
Amerikahaus

Im Rahmen dieses Projekts für Innenarchitektur wurde ebenfalls die Kinderbibliothek des Amerikahauses gestaltet, die nach dem Vorbild des Museums of Modern Art in New York entstand, mit vergleichbaren Möbeln, Malwänden und einer originellen Beleuchtung. (Abb.131) Damit die Arbeit aus dem Keller an die Öffentlichkeit gelangte, installierte Kubicek die erwähnten Vitrinen vor dem Amerikahaus, so dass die Projekte seiner Schüler in keiner Schublade verschwanden, sondern verwirklicht wurden. (Abb.132)

²²² F. Dargel, Ruinen sind eine Chance. In: Telegraf, 16.2.1950. Amerikahaus Bulletin, Weekly Bulletin 49, 5. Dezember 1949, im Nachlass.

²²³ Will Grohmann, Kinder und Handwerker im Amerikahaus. In: Neue Zeitung, 11.05.1950, Nr. 109.

Organisatorisch legte sich Kubicek ins Zeug und verschaffte den Leistungen seiner Schüler 1951 eine Wanderausstellung in den Amerika Häusern von Wiesbaden und Kassel.²²⁴ Es wurden Stoffmuster, Textilien, Titelblattentwürfe, Modelle, einzelne Möbelstücke, Fotos moderner Raumgestaltung und Schaufenstergestaltung ausgestellt - insgesamt ein Querschnitt durch das Schaffen des *work and art studios*.

1.3.1. Großaufträge in Berlin

Gefordert wurden seine Schüler erneut, als Kubicek 1950 die Gesamtgestaltung des *Kongress für kulturelle Freiheit* übernahm, der mit über einhundert Wissenschaftlern, Politikern, Künstlern und Schriftstellern aus der westlichen Welt vom 26.-30. Juni 1950 in Berlin tagte und damit der größte Kultur-Kongress nach dem Krieg war. (Abb.133) Viele, die Berlin seit 1933 nicht mehr gesehen hatten, nutzten diesen Kongress um ihre Heimat oder Deutschland allgemein wieder zu sehen, darunter der Verist der 20er Jahre George Grosz sowie die Schriftsteller Arthur Koestler und Hermann Kesten. Berlin vertraten Ernst Reuter, Edwin Redslob und Otto Suhr, die, wie es offiziell hieß, „auf diesem Kongress die Ideale der Freiheit gegen die Ideologien der bolschewistischen Unterdrückung aus dem Osten“ stellen wollten.²²⁵ Die politische Botschaft war damit deutlich, zudem der Kongress durch den Amerikaner Melvin J. Lasky geleitet wurde.

Das Plakat für den Kongress (Abb.134) wurde in Grün und Weiß gedruckt und über Berlin verteilt, zierte die Fassaden der Tagungsstätten im Studentenhaus am Steinplatz und im Titania Palast in Steglitz. Auch die Säle selber, Orientierungspunkte und Hinweisschilder – bis hin zur Einladung der Kongressteilnehmer in die Städtische Oper zur Festvorstellung von Beethovens „Fidelio“ – die gesamten Entwürfe für das Design dieser internationalen und prestigeträchtigen Konferenz wurden von Kubicek und seinen Mitstreitern gestaltet.

Ein weiterer größerer Auftrag war 1952 die Gestaltung einer großen Wand in der Europa-Halle während der Deutschen Industrie-Ausstellung in Berlin. Die monumentale Wand

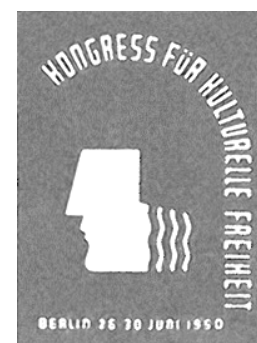


Abb. 134
Plakat für den
Kongress

²²⁴ Typeskript des Artikels: A.G. Das Kunst- und Werkstudio Juro Kubicek. In: Wiesbadener Tagblatt, 3.8.1951 sowie Ausstellungsplakat aus Kassel im Nachlass.

²²⁵ G.G. Größter Kultur-Kongreß nach dem Kriege. Berlin erwartet über 100 Gäste von Rang und Namen – Die Vorbereitungen des Organisationsbüros. In: Neue Zeitung, München (Berliner Ausgabe). 20.6.1950, Nr. 141.

rhythmisierte Kubicek durch eine weiße amorphe Form, die geschwungen über fünf Aus- und Eingangstüren die Wand von links nach rechts hinüberlief. Darin befanden sich drei nierenförmige Aussparungen, die Fotos von Familien, Kindern, Menschengruppen und der Stadt Weissenburg zeigten. (Abb.135,136) Von der zentralen Stadtansicht führten Linien strahlenförmig zu verschiedenen Schildern mit Namen europäischer Staaten. Links oben war in Kleinbuchstaben das Motto der Darstellung und der Ausstellung zu finden: „das vereinte Europa bringt dir Wohlstand“.²²⁶

1.3.2. Modewochen und Mustergestaltung

Die Jahre 1951/52 standen für Kubiceks Schüler ganz im Zeichen der Gestaltung von Mustern für Textilien und Tapeten aller Art. Im Dezember 1951 rief Kubicek zusammen mit Hanna Voelker vom Lettehaus, den Besatzungsmächten und der Berliner Stadtverwaltung die *Berliner Textil- und Modewochen im Wedding* ins Leben, die Bürgermeister Walter Röber eröffnete. Im Rathaus Wedding präsentierten Kubicek und seine Schülerinnen Textil- und Möbelentwürfe, dazu waren französische Modejournale für Damen wie Herren ausgelegt, das Lettehaus hatte Drahtfiguren mit Papierkostümen aus mehreren Jahrhunderten gefertigt, Filme aus Pariser Modehäusern und Schneidereien wurden im Konzertsaal Grüntaler Straße 5 gezeigt, es gab Schauffrisieren, Kosmetik, Modeschauen im Hotel Lichtburg am Bahnhof Gesundbrunnen, Vorträge, einen Schaufensterwettbewerb und vieles mehr. An die 25 000 Besucher sollen die Ausstellung gesehen haben, und Kubicek listete 26 Artikel der Berliner Zeitungen über das Spektakel, was unter anderem dazu führte, dass die Arbeiten der Schüler Kubiceks 1952 als Wanderausstellung bis nach Amerika reisten.²²⁷

1952 errang Kubiceks Werkstätte dann deutschlandweite Anerkennung, als eine seiner Schülerinnen im Entwurfs-Wettbewerb der Firma Pausa aus Stuttgart den dritten Platz belegte und zwei weitere Stoffmuster angekauft wurden. Die Mechanische Weberei Pausa AG. hatte durch das Landesgewerbeamt Stuttgart 1951 einen Wettbewerb ausschreiben lassen, dessen Aufgabe darin bestand, „Vorhangstoffe für moderne

²²⁶ Die Wand wurde mehrfach festgehalten und im Nachlass dokumentiert, so dass die Annahme wahrscheinlich ist, dass Kubicek dort gewirkt hat.

²²⁷ Programmheft im Nachlass. Artikel hierzu in: Die Neue Zeitung, 9.11.1951, Nr. 262 sowie 2.12.1951, Nr. 281. Berliner Anzeiger, 2.12.1951. Telegraf am Sonntag, Berlin. 2.12.1951. Der Tag, Berlin. 2.12.1951. Der Tagesspiegel, 4.12.1951. Dort Amerika erwähnt, jedoch ohne nähere Angaben.

Wohnungen und Repräsentationsräume“ zu liefern, was zu einer Flut von 9000 Entwürfen aus dem ganzen Bundesgebiet führte. Die Preisrichter, darunter der Architekt Max Bill, prämierten 9 Stoffe und 20 weitere wurden angekauft. Im Anschluss zeigte das Landesgewerbemuseum Stuttgart die Ergebnisse in der Ausstellung *Der farbige Vorhang* von April bis Mai 1952.²²⁸ (Abb.137,138)

Dieser Erfolg fand seinen Widerhall: Zuerst waren Berichte mit Fotos über seine Arbeit mit den Schülern im April und Mai 1952 in der *Frankfurter Rundschau* und der *Düsseldorfer Zeitung Mittag*.²²⁹ Als dann die Ausstellung des Landesgewerbemuseums Stuttgart im Juli im Amerikahaus in Berlin unter der Federführung von Kubicek auf Tournee war, machten die Berliner Zeitungen mehrfach darauf aufmerksam.²³⁰ Sogar in den Fachzeitschriften der Textilindustrie wie *Heimtex* oder *textil-report* und in der Zeitschrift *Gebrauchsgraphik* erschienen Artikel und Fotos des prämierten Entwurfs *Cellae* von Irmgard Kummer so wie der Ankäufe der Stoffmuster *Modul* von Johannes Backe und *Ciudad* von Hildegard Kunigk.²³¹ Das *work and art studio* war damit in der Bundesrepublik einem kleinen, der modernen Formgebung aufgeschlossenen Kreis bekannt geworden und leistete seinen Beitrag zur Verbreitung eines neuen, abstrakt-farbenfrohen Gestaltungsansatzes in Berlin.

Kubicek gestaltete auch die Modewochen im Juni 1953 in Berlin, wovon eine DIN A4-große Einladungskarte zeugt, in der die Gesamtvereinigung der Berliner Bekleidungsindustrie e.V. zu einem Empfang einlud. Neben diesen Tätigkeiten trieb Kubicek seine

²²⁸ Leporello der Ausstellung: *Der farbige Vorhang*. Ausstellung der besten Entwürfe und Stoffe eines Wettbewerbs. Landesgewerbemuseum Stuttgart, 19.4. bis 11.5.1952. Im Nachlass.

²²⁹ Chr. D. Ein Stoff – genannt „Mannequin“. Auf was für Ideen junge Berliner im Work-Studio kommen. In: *Frankfurter Rundschau*. 3.5.1952. NN. o.T. In.: *Mittag*. 2.4.1952.

²³⁰ *Berliner Anzeiger*, 27.7.1952. *Telegraf*, 25.7.1952. *Der Tagesspiegel*, 23.7.1952. *Die Neue Zeitung*, 23.7.1952, Nummer 168. *Der Abend*, 23.7.1952, 7 Jg., Nr. 168. Die Liste der Entwürfe seiner Schüler in der Ausstellung *Der farbige Vorhang* im Amerikahaus im Juli 1952: 274 baerbel armknecht - planung; 272 erika heydemann - der fröhliche weinberg; 258 inge lange - bayrischer wald; 246 johannes backes - regatta; 236 wanda liede - zick-zack; 235 rosemarie schmidt - mosaik; 232 kalcher annemarie - tanz der dreiecke; 231 inge lange - blätter; 225 irmgard kummer - herbst; 224 johannes backes - vogelbeeren; 213 erika heydemann - japanische silhouette; 206 johannes backes - herbstklänge; 205 wanda liede - bunte stimmgabel; 189 inge lange - fruechte; 110 wanda liede - geisterringe; 107 erika heydemann - dschamhaladatta; 74 erika heydemann - bunte kachel; 53 ingeborg windfuhr - makrofruechte; 49 irmgard kummer - mannequin; 28 irmgard kummer - stabblätter; 19 johannes backes - maschinell. Aus dem Nachlass.

²³¹ *Gebrauchsgraphik*. 23. Jg. 1952, Nr. 6. *Heimtex*. Fachzeitschrift für die gesamte Innenraumausrüstung. Jg. 4, Juni 1952, Nr. 6. *dorland textil-report*. Berlin/ Düsseldorf. 7 Jg., Nr. 30/52, 26.7.52 sowie im Juni 1952. Im Nachlass.

eigene künstlerische Entwicklung voran und organisierte Ausstellungen weiterer Künstler in Berlin, so dass um 1953 seine Tätigkeit im *work and art studio* etwas in den Hintergrund geriet.

1.3.3. Beiträge zum Berliner Kulturleben

Juro Kubicek konnte in seiner Position als Vermittler zwischen deutschen und amerikanischen Interessen viel für das Berliner Kulturleben erreichen, denn in den Jahren am Amerikahaus gelang es Kubicek einige Künstler in Berlin zu fördern sowie deren Ausstellungen zu organisieren. (Abb.139) Der persönliche Höhepunkt des Jahres 1950 war für Juro Kubicek die Präsentation des Malers Rolf Cavaels, der zusammen mit dem Amerikaner Paul Fontain im Amerikahaus im Oktober ausstellte. Kubicek wurde in einem längeren Interview im RIAS (Radio im Amerikanischen Sektor) zur modernen Kunst befragt. Auf die Frage, ob diese abstrakten Bilder nicht eher Stoffmustern glichen, antwortete er:

„Beide Maler malen gegenstandslos, d.h. mit anderen Worten, sie sehen auf den Bildern keinerlei Dinge aus ihrer täglichen Umgebung. Die Arbeiten beider Künstler stehen im Einklang mit dem Zeitgeist und dem Weltbild der Gegenwart, ähnlich wie in der Musik schafft der absolute Maler seine eigene Natur. Jedes Werk hat ein Formthema, das oft abgewandelt wird. Themen und Gegenthemen wiederholen sich ständig, doch nie in völliger Gleichheit, weder in Form noch in Farbe. Zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten hat speziell Cavael eine besondere, sehr komplizierte Technik, aquarellartig behandelte Ölmalerei auf weißem Papiergrund gefunden. Damit bleiben seine Formen in stetig schwingender Bewegung. Er erreicht reichen Wechsel der Strukturen, Wechsel der Linien, Wechsel von Geschlossenem, Präzisem und Verschwimmendem.“²³²

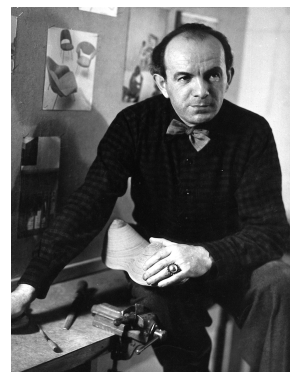


Abb. 139
Kubicek
um 1950

Es war für die Berliner eine unbequeme Kunst mit der Kubicek sie zu diesem Zeitpunkt konfrontierte, denn die abstrakte Malerei hatte noch nicht ihren Siegeszug angetreten. Cavael gehörte zu den Altmeistern der Abstraktion, hatte am Bauhaus unter Kandinsky

²³² RIAS-Talk im Oktober 1950. Typeskript im Nachlass.

gelernt, versuchte Akustik in abstrakte lyrische Formen zu übersetzen und stellte in München mit der Gruppe *Zen 49* aus.

Einen weiteren Künstler traf Kubicek in diesem Jahr, eine skurrile "Berliner Type", den „Schruppenfürst vom Kurfürstendamm“, den die Professoren der Kunstakademie mit Verachtung behandelten und den Zutritt zur Akademie verwehrten, da er unter den Studenten Verwirrung ausgelöst haben soll.²³³ Es war Friedrich Schröder-Sonnenstern, den Kubicek um 1950 entdeckte und dem er zu einer internationalen Karriere verhalf:

„Ich habe bereits einige 100 Farbzeichnungen gemacht, als ich Professor Kubicek treffe, der sich für meine Arbeiten interessiert und sie sechs Wochen studiert. Die Galerie Springer kauft meine zwanzig besten Zeichnungen und unterstützt mich seitdem.“²³⁴

Indem Kubicek die Kontakte zur Galerie Springer knüpfte, konnte Schröder-Sonnenstern in den Sechziger Jahren zu einem gefeierten Berliner avancieren, dessen Werke u.a. im Elysee-Palast in Paris hingen. Neben seinen surrealistischen, karikaturhaften Buntstiftzeichnungen war er für seine Kneipentouren mit zahlreichen Freunden bekannt, auf denen der Großzügige das Geld ebenso schnell wieder ausgab wie er es verdiente. Aufgrund der großen Nachfrage nach seinen Bildern bezahlte er bald Studenten, die nach seinen Schablonen zeichneten, so dass Händler schließlich Motiv und Anzahl der signierten „Original-Zeichnungen“ bestellen konnten. Das führte unter anderem dazu, dass Kubicek 1967 nicht mit ihm zusammen ausstellen wollte und Schröder-Sonnenstern schließlich in einem Hinterzimmer einer Kreuzberger Kneipe endete, wo er für Unterkunft und Verpflegung malen sollte, was er jedoch nur wenig tat.²³⁵

Für besonderen Aufruhr unter den Berlinern sorgte 1953 die Ausstellung „Neue Tendenzen“ vom Kunstamt Tiergarten am Lützowplatz, die informelle Werke u.a. von Heinz Kreutz und Bernard Schultze aus Frankfurt am Main sowie Rupprecht Geiger und

²³³ Vgl. Bader, Alfred, *Geisteskrank oder Künstler? Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern*. Bern/ Stuttgart/ Wien 1972.

²³⁴ Aus der Autobiographie 1959, In: Carl Laszlo, *Panderma* Nr. 5, Sonderdrucke Monographie, Basel 1962, S.30.

²³⁵ Brief der Galerie Sous-Sol vom 11.Juni 67, die ihn zu einer Ausstellung mit Schröder-Sonnenstern überreden wollte, was er anscheinend zuvor abgelehnt hatte. Im Nachlass. Zur Biographie s. Bader.

Fred Thieler aus München vorstellte und von Juro Kubicek organisierte worden war.²³⁶ Die späteren Meister des Informell, waren zu diesem Zeitpunkt Unbekannte, die Kubicek über seine Verbindung zur *zimmergalerie franck* in Frankfurt am Main dazu bewegen konnte in Berlin auszustellen. Dieser Höhepunkt des Ausstellungsgeschehens für Berlin, die Möglichkeit die junge informelle Bewegung sehen zu können, wurde von den Berlinern nicht gewürdigt, geradezu vehement abgelehnt, denn das Gästebuch registrierte die Beschimpfung der Künstler als „Kretins“, die „unter Polizei- und psychiatrische Aufsicht, gehören würden.“²³⁷ Es zeigt, wie neuartig und provokativ 1953 informelle Werke wirkten und Grohmann kommentierte:

„Berlin kann Überraschungen wie diese gebrauchen; wir sitzen auf dem Trockenen und freuen uns, die jüngeren Jahrgänge, besonders die weniger bekannten Westdeutschen, als Gäste bei uns zu sehen. (...) Eine gute Tat, diese Ausstellung, nicht weil sie Fertiges oder gar Anerkanntes brächte, sondern weil sie Kunst in Bewegung zeigt.“²³⁸

Berlin lag, ausgegliedert in der Sowjetischen Zone, nicht mehr im Zentrum des künstlerischen und händlerischen Interesses, so dass solche Ausstellungen rar waren.²³⁹ Juro Kubicek konnte aufgrund seiner Bekanntheit und guten Beziehungen zu den Alliierten viel in der Berliner Kunstlandschaft bewegen. Die Ausstellung zeigt sein Gespür für die künstlerische Entwicklung und gab den Berlinern eine Möglichkeit, sich mit den neuesten deutschen Kunstströmungen vertraut zu machen.

1.3.4. Eigene Ausstellungen

1953 wandte sich Kubicek erstmals mit seinen neuen Werken in Berlin an die Öffentlichkeit, was zu einer großen Resonanz und schnell zu einem gefüllten Ausstellungskalender führte.²⁴⁰ Im Februar 1953 stellte Kubicek seine tachistischen Arbeiten in einer Einzelausstellung in den Räumen der Galerie Bremer in der

²³⁶ Vgl. Der Abend. 12.11.1953, 8. Jahr, Nr. 265. Hier als Organisator erwähnt. Northwest-Zeitung, Berlin. 14.11.1953. Der Kurier. 25.11.1953, Nr. 275. Die Neue Zeitung. 13.11.1953, Nr. 266. Telegraf.

24.11.1953. Der Tagesspiegel. 15.11.1953. Im Nachlass.

²³⁷ Typeskript eines Besucherkommentars der Ausstellung. Im Nachlass.

²³⁸ „neue Tendenzen“. Kunstamt Tiergarten, Haus am Lützowplatz, November 1953. Will Grohmann.

„Neue Tendenzen“. Die Neue Zeitung. 13.11.1953, Nr. 266.

²³⁹ Noch 1948 gelang es Ottomar Domnick nicht seine Ausstellung in Berlin zu präsentieren. Vgl. Schieder, 102ff.

²⁴⁰ Siehe detaillierten Überblick im Ausstellungskalender

Meinekestraße aus, wo seine Werke „bemerksenswert gut“ hingen, wie der Reporter des Tagesspiegels empfand. Die Ausstellung wurde von der Presse mit viel Aufmerksamkeit bedacht, so berichteten neben dem *Tagesspiegel* die *Berliner Morgenpost*, *Die Neue Zeitung*, *Der Abend*, der *Telegraf* und das *Berlin Programm* über diesen außergewöhnlichen Künstler. Auch Will Grohmann ließ es sich nicht nehmen, über die technisch rätselhaft gemachten Labyrinth zu schreiben, sah Vorbilder wie Pollock, Tobey und Riopelle und gab seiner Kunst viel „Potentielles“. (Abb.140-143) In folgenden Sammelausstellungen in der Galerie Bremer wurden Kubiceks Werke immer wieder gehängt.²⁴¹

Die Ausstellung bei Anja Bremer machte Kubicek deutschlandweit als avantgardistischen Künstler bekannt, denn im Juli des gleichen Jahres erhielt er eine Einzelausstellung in der berühmten *zimmergalerie franck* in Frankfurt am Main, wo ein Jahr zuvor die Geburtsstunde des Informel mit der Ausstellung der *Quadriga* stattgefunden hatte. (Abb.144) Im Rheinland stellte Kubicek dann im September 1953 in der Galerie Christoph Czwiklitzer aus sowie wenig später in der Staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden.²⁴²



Abb. 141
Kubicek in der
Galerie Bremer
1953

Selbst im Ausland konnte Kubicek in Salzburg 1953, Tokio 1953, Sydney 1954 und New York 1955 seine neuen Werke einem internationalen Publikum vorstellen.²⁴³ Da er 1954 in den Deutschen Künstlerbund aufgenommen wurde, beteiligte er sich zudem regelmäßig an den jährlichen Ausstellungen. F.H. Wills fasste zusammen, was Kubiceks besonderes künstlerisches Talent ausmachte, was ihm half das *work and art studio* erfolgreich zu leiten:

²⁴¹ Bue. In drei Galerien Schmidt-Rottluff – Teuber – Kubicek. Der Tagesspiegel. 6.2.1953. - H.Z. Das Formenspiel. Berliner Morgenpost. 15.2.1953. - Will Grohmann, Kubiceks Bilderwelt, eine neue Odyssee. Die Neue Zeitung. 5.2.1953. - E.L. Bilder ohne Namen sprechen an. Der Abend. 2.2.1953. - F.A.Dargel. Spiel der Formen und Farben. Telegraf. 11.2.1953. - G.Z. o.T. Berlin Programm. Nr. 7, 13.2.-19.2.1953. Im März u. Dezember 1956 sind Arbeiten von Kubicek bei Bremer zu sehen.

²⁴² Kubicek beteiligte sich am Geschehen der Frankfurter Galerie, so zum Beispiel am Herbstsalon zu Ehren Willi Baumeisters im November 1955. - Galerie Christoph Czwiklitzer, Köln. Müller-Kraus / Kubicek. Sept. 1953. - „berliner neue gruppe“. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Juli 1954, Nr. 68-70.

²⁴³ The Mainichi Newspaper: The Second International Art Exhibition, Japan. 1953. - National Art Gallery of New South Wales, Sydney, 23.12.53-6.1.54. - Kennedy-Galerie, New York. 29 Berliner Künstler, 3.1955. - Galerie Welz Salzburg: Deutsche Graphiker der Gegenwart. Juli/August 1953, Nr. 9-13.

„Mit der Ausdauer eines Besessenen geht Juro Kubíček Tag für Tag, Jahr für Jahr daran, jegliche Spur einer Abhängigkeit von Bestehendem abzubauen und zu zerbrechen, um das Wesentliche freizulegen und ihm jenseits des bloß Alltäglichen zu einer sinnbildhaften Durchsichtigkeit zu verhelfen. Ihn treibt hierbei eine Entschiedenheit, die keine Brücke zu anderen Künstlern kennt und sich nicht scheut zu brüskieren, weil sie unbeirrt aussagt was sie meint. ... Seine Grenzen festzulegen und ihn einen Maler, einen Graphiker oder einen Raumgestalter zu nennen, ist Nonsens. Jedes Material reizt ihn der Möglichkeiten wegen, ihm Formen, Flächen und Linien abzugewinnen, sei es nun Holz, Glas, Papier, Metall oder ein Kunststoff. Er handhabt die Schere wie den Stift und die Radiernadel, und wo er sich der Ölfarbe, des Lackes der Kreide, des Wachses oder der Aquarellfarbe bedient, negiert er alle technischen und künstlerischen Tabus. Seine Malgründe sind oft genug Glas oder starkfarbige Presstoffe, mit deren Hilfe er zu ungewöhnlichen Ergebnissen gelangt. Trotz seines vehementen Schaffens fehlen seinen Bildern und Fotomontagen die dramatischen Effekte; sie sind vielmehr breit hinerzählt oder gleichen, wo sie sich bündig geben, einer lyrischen Sentenz.“²⁴⁴

Ende März 1954 verließ Kubicek das Amerikahaus, nachdem er für seine Leistungen im *work and art studio* den Ruf der Hochschule für bildende Künste erhalten hatte. Er übergab die quirlige Arbeitsstätte, die sich in Deutschland einen Namen für modernes Formdesign gemacht hatte, an Manfred Bluth, der seit 1951 mit ihm am Amerikahaus als „Administrative Assistant“ tätig war. (Abb.145-147).²⁴⁵ Fortan konzentrierte er sich mehr auf die künstlerische Seite des Talents.

²⁴⁴ Frank Hermann Wills, Juro Kubíček. Um 1950. Zwei Schreibmaschinenseiten im Nachlass.

²⁴⁵ Bluth trennte das *work and art studio* in eine Werkstätte unter Gottfried Saubier und das Ausstellungswesen unter seiner Leitung und negierte damit Kubiceks ganzheitlichen Ansatz. Später warf Bluth seine abstrakten Experimente über Bord und wurde bekannt als Mitgründer der *Schule der Neuen Prächtigkeit*. Interview mit Bluth per Telefon am 10.7.2000.

2. Abstrakte Kunst um 1950

Um Kubiceks Werke besser in die damaligen zeitgenössischen Strömungen einzugliedern, sei ein kurzer Ausblick auf die allgemeine künstlerische Entwicklung gestattet.

2.1. Deutschland

Als erste Künstlergruppe bildete sich 1948 in Recklinghausen *junger Westen* um Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Ernst Hermanns, Emil Schumacher und Heinrich Siepman, die jedoch keine einheitliche künstlerische Richtung vertraten. Informelle und geometrisch-puristische Bilder hingen bis 1958 Seite an Seite, so dass Grochowiak rückblickend feststellen sollte, die Hauptaufgabe der Gruppe habe daraus bestanden, ein Netzwerk aus Beziehungen entstehen zu lassen, das die Isolierung des Einzelnen nach dem Krieg durchbrochen habe.²⁴⁶

Ein Jahr später, 1949, wurde in Düsseldorf die *Neue Rheinische Sezession* mit Ludwig Gabriel Schrieber, Joseph Fassbender, Ewald Mataré, Georg Meistermann, Bruno Goller und Hann Trier gegründet sowie in München die Gruppe *Zen 49*, bestehend aus Willi Baumeister, Brigitte Meyer-Denninghoff, Gerhard Fietz, Fritz Winter, Rolf Cavael, Willy Hempel und Rupprecht Geiger. Diese Gruppierungen waren ebenso ein Gemisch aus abstrakten Künstlern und Bildhauern unterschiedlicher Bildsprachen, die sich zusammengefunden hatten, um eine Plattform für ihre Kunst zu finden. Die ersten rein informellen Künstlergemeinschaften waren die für kurze Zeit bestehende *Quadrige* 1952 in Frankfurt am Main sowie die *Gruppe 1953* in Düsseldorf.

Im Ausstellungswesen der Museen wurde die zeitgenössische Kunst in den ersten Nachkriegsjahren vernachlässigt, denn es galt die Meister des Expressionismus bzw. der 20er Jahre zu rehabilitieren. So wurden in der Ausstellung *Deutsche Kunst der Gegenwart* 1947 in Baden-Baden, organisiert von Woldemar Klein und Will Grohmann, hauptsächlich Barlach, Dix, Hölzel, Kirchner, Klee, Kolbe u.a. in den Mittelpunkt

²⁴⁶ Thomas Grochowiak zitiert nach: Bettina und Karl Ruhrberg, *Im Zeichen der Abstraktion*. In: *Kunst des Westens*. Köln 1996, S. 15-20, hier S.18.

gestellt, während, laut Hann Trier, Baumeister, Bissier, Nay, Werner, Uhlmann und Trökes im Hintergrund hingen.²⁴⁷

Ebenfalls 1947 wurde die Ausstellung *Extreme Malerei* in Augsburg eröffnet, wo Ackermann, Gilles, Westphal, Fietz, Geiger, Baumeister und Winter nichts als abstrakte Malerei dem überforderten Publikum vorstellten. Die Kritiker der Zeitschriften sowie die vom Hitlerregime indoktrinierte Jugend standen dieser Kunst ablehnend gegenüber und konnten wenig Positives zu den Bildern äußern.

Schließlich wurden in der Ausstellung *Kunstschaffen in Deutschland* im Münchner Central Art Collecting Point 1949 mit Werken von Ackermann, Baumeister, Berke, Faßbender, Fietz, Geiger, Götz, Hartung, Hempel, Imkamp, Cavael, Nay, Uhlmann, Westphal, Wildemann, Winter, Bissier, Thieler und Werner eine ganze Reihe abstrakter Künstler Deutschlands präsentiert sowie die Vielfältigkeit und Kraft dieser jungen Kunstrichtung dokumentiert.

2.1.1. Diskussion um zeitgenössische Kunst

In den ersten Nachkriegsjahren wurde der in den 20er Jahren eingeschlagene Weg der „Verwesentlichung des Zufälligen“ wie Paul Klee es genannte hatte²⁴⁸ weiter beschritten, so dass Kunst, die durch Zeichen und Symbole die Wirklichkeit interpretierte in den Vordergrund trat. Künstler wie Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay und Fritz Winter gelangten in die Position des Vermittlers, da sie schon früh mit abstrakter Bildsprache experimentiert hatten.

Die Diskussion um die abstrakte Kunst war um 1950 bereits in vollem Gange – zwischen den Machtblöcken in Ost und West, wie die im Teil I geschilderten Artikel des Kulturoffiziers Dymshitz von 1948 belegen – und genauso innerhalb der jungen Republik. 1947 hatte Willi Baumeister seine 1943 niedergeschriebenen Aufzeichnungen *Das Unbekannte in der Kunst* publizieren können, als auch Ottomar Domnick mit dem Buch *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei* für die Ungegenständlichkeit warb. Ein Angriff dagegen führte ein Jahr später Hans Sedlmayr mit dem Buch *Verlust*

²⁴⁷ Trier, Eduard, 1945-55. Fragmentarische Erinnerungen. In: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1985, S. 10-16, hier S.12.

²⁴⁸ Klee, Paul: Schöpferische Konfession. In : Paul Klee – Das bildnerische Denken. Hg. Jürg Spiller, Basel/ Stuttgart 1971, S.79.

der Mitte. Unterstützung erhielt der damals in München lehrende Kunsthistoriker 1949 als Wilhelm Hausenstein in seinem Buch mit dem Titel *Was bedeutet die moderne Kunst* die abstrakte Kunst als ein abgeschlossenes Experiment Kandinskys bezeichnete.²⁴⁹ In die Debatte griffen mit Artikeln Kunstkritiker wie Will Grohmann und Franz Roh ein, so dass schließlich 1950 der Streit in der Diskussionsrunde der Ausstellung *Das Menschenbild in unserer Zeit* in Darmstadt kulminierte, in dessen Rahmen unter anderem Werke von Kubicek ausgestellt waren.²⁵⁰

Die Diskussion im so genannten „Darmstädter Gespräch“ wurde zum Streit um Sedlmayrs Buch *Verlust der Mitte*. Sedlmayr sah Kunst als ein „Diagnostikon für den Zustand des Menschen“, was er mit einer Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert belegte. Ein negativer Strang der Kunst führte für ihn zur damaligen modernen Kunst, die seelenlos und beliebig, der „Gefahr der Scharlatanerie“ ausgesetzt sei.²⁵¹ Er kritisierte die Ausweitung des Kunstbegriffs und vor allem den Verlust einer realistischen christlich abendländischen Malerei, denn bereits der Surrealismus hätte Gott, die Menschheit, Sittlichkeit und die Vernunft verspottet. Der anwesende Wilhelm Hausenstein stellt sich hinter Sedlmayr, denn auch er sah die moderne Kunst durch die abstrakte Malerei in einer Krise. Beide propagierten eine realistischere Malweise auf der Basis von christlichen Werten, zumal solche Bilder vom Publikum besser verstanden würden.²⁵²

Wogegen die Befürworter der Moderne auf eine intensivere Betrachtung abstrakter Kunst verwiesen, die Menschen aufforderten, sich auf die freie Gestaltung der Werke einzulassen und die Bilder in eine logische kunsthistorische Entwicklung stellten. Franz Roh betonte, dass avantgardistische Kunst seit jeher missverstanden worden sei, wie er in seinem Buch *Der verkannte Künstler* dargelegt habe. Baumeister schließlich verglich Sedlmayrs Theorie in ihrer Eindimensionalität mit der Rassentheorie Rosenbergs, was offenbart, mit welcher Intensität damals die Auseinandersetzung geführt wurde. So wurde

²⁴⁹ Baumeister, Willi, *Das Unbekannte in der Kunst*. 1947. Domnick, Ottomar, *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei*. Stuttgart 1947. Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948. Hausenstein, Wilhelm, *Was bedeutet die moderne Kunst*. Leutstetten 1949.

²⁵⁰ Fotomontagen von Juro Kubicek im Juni/Juli bei Robert d'Hooghe, Mathildenplatz 20, Darmstadt. Leporello „Darmstädter Kunstsommer 1950“ in der Pressemappe. Siehe auch Ausstellungsliste im Anhang.

²⁵¹ Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte*. Salzburg 1949. Ausgabe Frankfurt 1985, S.109.

²⁵² Neben Sedlmayr und Hausenstein beriefen sich weitere Künstler auf christliche Traditionen. Siehe: Hausenstein, Wilhelm, *Was bedeutet die moderne Kunst? Ein Wort zur Besinnung*. München 1949. Schlichter, Rudolf, *Das Abenteuer der Kunst*, Stuttgart, Hamburg, Wien, Baden-Baden 1949. Scheffler, Karl, *Kunst ohne Stoff*. Überlingen 1950. Floersheim, Georges, *Ist die Malerei zu Ende?* Zürich 1951.

das „Gespräch“ nicht zum Austausch, sondern führte zu einer Verhärtung der Fronten in Deutschland, die noch lange bestanden.²⁵³ Jahre später nahm Will Grohmann in seinem Büchlein *Deutsche Abstrakte Maler* weiterhin auf Sedlmayr bezug:

„Mit der Erweiterung der Wirklichkeit über das Optische hinaus entfällt allerdings der Mensch als Maß der Dinge, und für viele ist der Wegfall der Ebenbildlichkeit identisch mit dem Verlust der Mitte und mit Unmenschlichkeit. Diese Logik ist unrichtig. Die Verschiebung der Grenzen des Erkennbaren ins Endlich-Unendliche läßt eine Definition des Menschen im früheren Sinne nicht mehr zu und betrifft die Kunst nicht mehr als andere Disziplinen. Die Ebenbildlichkeit wird in dem Augenblick illusorisch, wo der Mensch sich selbst als „neutrales“ Wesen, als „kosmischen Anhaltspunkt“ empfindet (Klee), entsprechend der Einsicht, daß der Mensch im Verhältnis zum Ganzen, biblisch gesprochen, ein Sandkorn ist.“²⁵⁴

2.2. Internationale Vorbilder

2.2.1. Paris

Die ersten Nachkriegsjahre in Paris waren von einem Stilpluralismus gezeichnet, da die Künstler an ihre Erfolge vor dem Krieg anzuknüpfen versuchten, aber sich noch viele im Exil befanden. Die alten Meister wie Picasso, Leger, Matisse, und Braque lebten und arbeiteten wieder in Paris, die Surrealisten kehrten aus New York zurück und behaupteten 1947 mit einer großen Ausstellung ihr Feld, Herbin, Vasarély, Magnelli und Mortensen vertraten die geometrische Abstraktion, gegen welche die Künstler der *École de Paris* oppositionierten.

Die Bezeichnung *École de Paris* hatte sich zwischen den Kriegen gebildet und war auf die dort ansässigen französischen wie ausländischen Künstler bezogen, die ihre Gemälde in harmonischer Farbigkeit komponierten. Zuerst waren ihre semi-abstrakten Werke von religiösen Themen geprägt oder zogen Parallelen zur französischen Kunst von der Romantik bis zu Henri Matisse. Pierre Bonnard und Jaques Villon galten als ihre Vorbilder, der erste für seine Art, Raum und Farbe zu verbinden, der andere überzeugte durch sein strenges Kompositionsschema. Nach 1945 wurde der Begriff wieder

²⁵³ Vgl. Herlemann, Falko, *Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre.* Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989, S.54f u. 60ff.

aufgenommen, teilweise zu „Nouvelle École de Paris“ verändert und auf so unterschiedliche Künstler angewendet wie u.a. Bazaine, Bissière, Estève, Lapique, Le Moal, Mannesier, Singier, Soulages, Tal-Cot, Vieira da Silva, Ubac, Poliakoff, de Stael, Lansky, Hartung sowie die Bildhauer Étienne-Martin und Stahly. Nach 1945 entwickelten Bazaine, Hartung, Lansky und Tal-Cot dem Informel nahe stehende Stile, so dass sie einigen Einfluß auf die junge Bewegung ausübten.²⁵⁵

Um 1950 standen eine Vielzahl von Kunstrichtungen sich gegenüber, ohne dass eine sich hätte durchsetzen können. Die Pariser Künstler waren wie ihr deutsches Pendant auf der Suche nach einem eigenen Ausdruck des Zeitgeists und rivalisierten zunehmend mit der ähnlich sich entwickelnden Kunst aus den Vereinigten Staaten.

2.2.2. New York

In den Dreißiger Jahren hatten sich in New York aufgrund der sozialen Misere der Künstler allerlei Organisationen entwickelt, wie der *American Artists Congress*, die *Works Progress Administration* und das *Federal Arts Project*, die Künstler in wirtschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht unterstützten und zusammenführten. Als der Krieg in Europa ausbrach und immer mehr Künstler in die USA flohen, entwickelte sich zwischen Eingewanderten und Einheimischen ein fruchtbarer künstlerischer Dialog, der eine neue Avantgardebewegung in Gang setzte.

Die amerikanischen Künstler sahen sich mit zwei Lagern konfrontiert: den Vertretern der geometrischen Abstraktion des Purismus, Konstruktivismus und de Stijls sowie mit dem Kreis der Pariser Surrealisten. Da waren auf einer Seite Josef Albers, Lyonel Feininger, Laszlo Moholy-Nagy, Naum Gabo, die Architekten Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe sowie Fernand Leger und der bereits erwähnte Amédée Ozenfant, die fast alle als Lehrer tätig wurden und eigene Schulen eröffneten. Auf der anderen Seite standen André Breton, Max Ernst, Salvador Dalí, Roberto Echauren Matta, Wifredo Lam, André Masson, Kurt Seligman und Yves Tanguy. Es war diese zweite Gruppe, die den entscheidenden Einfluß auf die amerikanischen Künstler ausübte.

²⁵⁴ Grohmann, Will, Deutsche Abstrakte Maler. Zweite Folge. Reihe: Der Silberne Quell Bd.18, Baden-Baden 1954. S.7.

²⁵⁵ Geiger, Ursula, Die Maler der Quadriga. Nürnberg 1987, S.16.

Breton hatte mit der in Teil I beschriebenen Methode des Psychischen Automatismus eine Technik erfunden, die es dem Künstler ermöglichte, seine aus dem Unterbewusstsein auftauchenden Bilder ungehindert auf einen Malgrund zu projektieren. Diese Grundidee wurde von verschiedenen Künstlern durch die Technik der Décalcomanie, Frottage, Grattage oder automatischen Zeichnung verfeinert, und verbunden mit dem amerikanischen Pragmatismus entstand eine Bewegung, die dem Malprozess größere Bedeutung zuwies.

Zur Avantgarde der Abstrakten Expressionisten in den Vereinigten Staaten gehörten Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Robert Motherwell, Clifford Still, William Bazotes, Mark Tobey und Mark Rothko. Viele dieser Künstler entwickelten ihren Stil aus dem amerikanischen, malerischen Regionalismus heraus, über nordamerikanische Stammeskultur hin zu einer mythischen Formensprache. Freud „kollektives Unbewusste“ als auch Jungs „Archetypen“ spielten ebenso eine Rolle wie ursprüngliche Volkskünste verschiedener Kontinente.²⁵⁶

Mythen als übergreifende psychologische Prinzipien waren jedoch nur kurzfristig im Zentrum des Interesses, denn es vollzog sich eine Veränderung in den späten 40er Jahren. Während Gottlieb und Rothko 1943 noch erklärten “we use images that are directly communicable to all who accept art as the language of the spirit”, fiel ihr Urteil über die zwischenmenschliche Kommunikation 1950 anders aus:

“The thing that binds us together is that we consider painting to be a profession in an ideal society. We assume the right of insisting that we are creating our own paradise (...) We go into normal society and insist on acting on our own terms.”²⁵⁷

Um 1950 setzten sich also die Künstler mit der Frage auseinander, inwieweit Kommunikation über oder durch ihre Bilder möglich sei und kamen zu der Antwort, dass ein individueller Subjektivismus die bisherigen Symbole und Zeichen der Mythen ersetzen müsse. Sie fanden eigene Bildformeln und reduzierten ihre Bilder auf ihre „rein

²⁵⁶ Vgl. die Ausführungen von: Jonas-Edel, Justus, Das Selbst als das Absolute. In: Malerei des Amerikanischen Abstrakten Expressionismus. Jackson Pollock, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Richard Pousette-Dart, Kaiserslautern 1997, S.125-151, hier S.131f.

²⁵⁷ Den Wandel des Abstrakten Expressionismus beschreiben Gottlieb and Rothko in einer Radioübertragung im Oktober 1943 sowie Künstler auf dem Symposium *Modern Artist in America*, wo Motherwell und Reinhardt dominierten. Aus: Jachec, Nancy, Myth and Audience: the Individual, the

visuelle Präsenz“.²⁵⁸ „The medium becomes the message“, formulierte Marshall McLuhan, die Technik der Werke stand von nun an stärker im Vordergrund, was ebenso auf die informellen Künstler in Deutschland zutraf.

2.3. Das Informel

2.3.1. Geschichte des Informel

1945 wurde in Paris der Begriff *Informel* für die in der Galerie René Drouin ausstellenden Künstler Wols (d.i. Alfred Otto Wolfgang Schulze), Jean Dubuffet und Jean Fautrier geprägt, deren Werke jedoch sehr unterschiedliche Ansätze verfolgten: Wols „offene Wunden“ sind eng mit seinem Lebensschicksal verbunden, sind gestische und farbliche Protokolle seines seelischen wie körperlichen Verfalls, Fautriers *Otages* von 1943-45 sind geritzte, geschundene Gesichter, die aus einem pastosen, urschlammartigen Malgrund aufzutauchen scheinen, und Dubuffet fand wirkliche Originalität nur in den Werken von gesellschaftlich Ausgestoßenen, deren Kunst er „Art Brut“ nannte. Er entwickelte aus spontanen Kritzeleien autarke Bilder, die jenseits von gesellschaftlich-ästhetischen Normen standen und keinen weiteren Zweck hatten, als den persönlichen, ureigenen Formendrang zu befriedigen. Allen dreien gemeinsam war ein gebrochenes Menschenbild, entstanden während der Kriegsjahre und alle nutzen Formen des Automatismus, um ihre Welten zu kreieren.

Unter den in Paris lebenden Deutschen hatte sich Hans Hartung mit seiner gestischen Malerei hervorgetan.²⁵⁹ Er gehört neben Wols zu den Vätern des Informel, wobei sich seine von rhythmischer und gestischer Motorik bestimmte Malweise richtungsweisend für das deutsche Informel erwies. Ähnlich wichtig waren die Malaktionen Georges Mathieus, die auf einem explosionsartigen Automatismus beruhten und in Verbindung

Collective and the Problem of Mass Communication by the Early 1950s. In: American Abstract Expressionism. Hg. David Thistlewood. Liverpool University Press 1993, S.129-145, hier 129ff.

²⁵⁸ Jonas-Edel, Justus, S. 143f.

²⁵⁹ Werner Haftmann beschreibt wie Hartung seinen informellen Gestus bereits 1922 entwickelte, während Ursula Geiger Hartung jeden Einfluß auf das Informel abschreibt. Vgl. Haftmann, Werner, Seit 45. Die Kunst unserer Zeit. Brüssel 1970, Bd. 1, S. 35; und Geiger, Ursula, Die Maler der Quadriga. Nürnberg 1987, S.19. Bettina und Karl Ruhrberg bezeichnen ihn als Leitfigur. Dieselben, Im Zeichen der Abstraktion. In: Kunst des Westens. Köln 1996, S. 15-20, hier S. 16.

zur Musik standen. Im Gegensatz zu der introvertierten, grüblerischen Form des Automatismus, findet Mathieu in seinen Bildern zu plötzlichen Eruptionen von Farbe und Form. Mathieus Verdienst war vor allem die Zusammenführung der informellen Künstler, so dass sie sich als Kunstrichtung gegen den Nachkriegssurrealismus, die École de Paris und die Geometrische Abstraktion behaupten konnten.

1948 hatte sich eine dem Informel nahe stehende Gruppe in Paris gegründet, die mit Antiformen und einer fantasiegeladenen Figuration arbeitende Künstlergruppe „Cobra“ (Copenhagen-Brüssel-Amsterdam). Pierre Alechinsky, Karel Appel, Corneille, Constant und Asger Jorn schufen mit einem kräftigen, rigoros-expressiven Stil Bilder mit einer unbewussten, magisch-mystischen Symbolik.

Das sich junge deutsche Künstler damals auf den Weg nach Paris machten, um diese neusten Tendenzen zu erleben, ist verständlich. Einer der frühesten war Winfred Gaul, der 1950 in Paris den Sammler und Schriftsteller Jean-Pierre Wilhelm traf, der später in Düsseldorf eine Galerie für das Informel eröffnen sollte. Über ihn lernte Gerhard Hoehme einige Jahre später Fautrier und Dubuffet kennen. Zu dieser Zeit war informelle Malerei nur in Hinterhofgalerien zu sehen und die École de Paris und die geometrisch Abstrakten standen im Mittelpunkt.

Im selben Jahr als Michel Tapié²⁶⁰ 1951 im Pariser Studio Facchetti die Ausstellung *Signifiants de l'Informel* mit Fautrier, Dubuffet, Michaux, Mathieu, Riopelle und Serpan organisierte reisten eine Reihe von deutschen Künstlern nach Paris: Otto Greis, Karl Otto Götz, Heinz Kreutz und Bernard Schultze. Die Künstler, die später die erste Ausstellung des Informel in Deutschland bestritten, waren gemeinsam nach Paris gefahren, um die neuen Künstler und Kunstformen kennen zu lernen. Sie sahen dort Wols, Hartung, Poliakoff, Soulages, aus Übersee Pollock, de Kooning und Motherwell sowie den Frankokanadier Riopelle und lernten die Galeristen René Drouin und Michel Tapié kennen.²⁶¹ Auch Emil Schumacher, Thomas Grochowiak und Ernst Hermanns waren in Paris, um die damals noch kleine überschaubare Künstlergemeinschaft zu erkunden.

²⁶⁰ 1952 erschien als erstes Buch über das Informel *Une Art Autre* von Michel Tapié in Paris.

²⁶¹ Schultze, Bernard, Im Zeichen des Informel. In: *Zeitzeichen – Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*. Köln 1989, S.100.

Paris zog über die Jahre hinweg informelle Künstler an: So lebte K.R.H. Sonderborg ab 1953 dort und studierte mit Fred Thieler zusammen. Auch Otto Greis wie Carl Buchheister zog es permanent in die Stadt an der Seine.

2.3.2. Informel in Deutschland

Als Startschuss für das Informel in Deutschland gilt die Ausstellung der *zimmergalerie franck* in Frankfurt am Main, die 1952 Werke von den vier Parisreisenden Otto Greis, Karl Otto Götz, Bernard Schultze und Heinz Kreutz unter dem Titel *Neuexpressionisten* präsentierte. Der Angestellte der Barmer Ersatzkasse Klaus Franck hatte seine Wohnung zu einer kleinen Galerie umfunktioniert, um jungen Künstlern eine Ausstellungsmöglichkeit zu bieten. Die vier Künstler waren Freunde und keine Künstlergruppe, wurden aber von der Kritik und der Öffentlichkeit durch ihre sich ähnelnde Malweise als solche empfunden und gelten unter dem Titel *Quadrige* als Nukleus des Informel in Deutschland.

Ein Jahr später zogen jedoch Bernard Schultze und Karl Otto Götz ins Rheinland, was die lockere Vereinigung *Quadrige* sprengte. Im Rheinland hatte sich um Gerhard Hoehme, Winfred Gaul und Peter Brüning die *Künstlergruppe Niederrhein* gebildet, die sich kurz darauf in *Gruppe 53* umbenannte und mit Fritz Bierhoff, Fred Fathwinter, Albert Fürst, Horst Egon Kalinowski, Herbert Kaufmann, Norbert Kricke, Gerhard Wind und Herbert Zangs Ausstellungen realisierte, zu denen auch Emil Schumacher und Karl Fred Dahmen stießen. Die lose Vereinigung von Künstlern vertrat informelle Malerei ohne ein gemeinsames Programm und konnte bis 1959 durch regelmäßige Ausstellungen u.a. im Düsseldorfer Kunstverein das Informel in der deutschen Kunstlandschaft etablieren.²⁶²

Dabei hatten sie die Unterstützung einiger Galeristen mit denen das Rhein-Ruhr-Gebiet in den Nachkriegsjahren zu einem Zentrum für junge Kunst in Deutschland wurde. Informelle Kunst präsentierte die Galerie Parnass von Rolf Jährling in Wuppertal, die Galerie van de Loo in Essen, die Galerie Schmela und Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm in Düsseldorf, die Kölner Galerie *Der Spiegel*, die Galerie Vertico in Bonn und

²⁶² Gerhard Hoehme meinte das Informel habe nie die Kunstlandschaft Deutschlands beherrscht. In: Deutsches Informel – Symposium Informel. Saarbrücken, Moderne Galerie des Saarland-Museums, 1986, S. 68.

die Burg Alfter bei Bonn. Weiterhin gab es noch die oben genannte *zimmergalerie franck* und die Moderne Galerie von Otto Stangl in München.²⁶³

Dort in München gab es mit der Künstlergruppe *Zen 49* ein weiteres Bindeglied des Informel, das sich ganz allgemein der abstrakten Kunst verschrieben hatte. Eingeladen zu verschiedenen Ausstellungen wurden Emil Schumacher, Norbert Kricke, Pierre Soulages und Hans Hartung aus Paris, die Bildhauer Hans Uhlmann und Karl Hartung aus Berlin sowie K.R.H. Sonderborg und Hann Trier. Unterstützung bei ihren Ausstellungsprojekten erhielten die Künstler dabei vom britischen Konsul John Anthony Thwaites, den Kunstkritikern Franz und Juliane Roh, dem Galeristen Otto Stangl und der in den USA lebenden Hilla von Rebay aus Worpswede, die als Ratgeberin Guggenheims große Anteile an der Gründung des späteren Guggenheim Museums hatte, und die Künstlern in den schweren Nachkriegsjahren Care-Packete mit Lebensmitteln und Künstlerbedarf schickte.

Dieser Entwicklung des Informel in Deutschland widmete René Drouin mit Unterstützung von Wilhelm Wessel im Cercle Volney 1955 die Ausstellung *Peintures et sculptures non-figuratives en Allemagne d'aujourd'hui*, die bei Kritikern auf großes Lob stieß. Der Erfolg veranlasste den Museumsdirektor des Museums Wiesbaden, Clemens Weiler, 1957 zu einem ähnlichen Ausstellungsthema unter dem Titel *Couleur vivante – Lebendige Farbe*, wo er mit Hilfe René Drouins acht französische und acht deutsche Künstler ausstellte.²⁶⁴ 1958 folgte Heinz R. Fuchs in der Städtischen Kunsthalle Mannheim mit der Ausstellung *Eine neue Richtung in der Malerei*, die einen Querschnitt durch die deutsche Avantgarde zeigte. Auf „Informel“ im Titel hatten sich die Künstler nicht einigen können, so dass es bei der wagen Formulierung blieb.²⁶⁵

Auf der Documenta II 1959 schließlich wurden die informellen Künstler umfangreich gewürdigt. Im Vordergrund stand zwar Ernst Wilhelm Nay und nur kleine Räume waren für das Informel vorbehalten, aber in diesen wurden Dahmen, Gaul, Götz, Greis, Hoehme, Meistermann, Schumacher, Schultze, Thieler u.a. präsentiert. Einen Überblick

²⁶³ Vgl. Posca, Claudia, Zur Geschichte des Deutschen Informel. In: Kunst des Informel. Hg. Tayfun Belgin, Köln 1997, S. 8-31, hier S.22.

²⁶⁴ Francois Arnal, Camille Bryen, Jean Degottex, Claude Georges, Simon Hantai, Judit Reigl, Jaroslav Serpan, Claude Viseux. Sowie Bernard Schultze, Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz, Fred Thieler, K.R.H. Sonderborg, Gerhard Hoehme, Wilhelm Wessel. Es fehlten Trier, Schumacher, Fassbender, Fietz.

lieferte im gleichen Jahr das Frankfurter Historische Museum zum *Tachismus in Frankfurt: Quadriga 1952*, wo weit mehr Werke als nur die der Quadriga an den Wänden hingen. Mit diesen Ausstellungen fanden Künstler und Kunstwerke des Informel ein breiteres Publikum, wobei 1959 bereits kurz nach dem Höhepunkt das Ende des Informel eingeläutet wurde, denn laut Winfred Gaul machten Epigonen „aus der Revolte einen Stil“.²⁶⁶

2.3.3. Informelle Kunst

Georges Mathieu, der früh die internationale Entwicklung der gestischen, informellen Malerei erkannte und verschiedene Künstler aus Paris und New York zusammenführte, hat einige gemeinsame inhaltliche Punkte dieser Kunstform festgehalten: 1. Die Offenheit des Kunstwerks: Informelle Kunst verzichtet auf mathematische, geometrische Formen, so dass ein Kunstwerk „formlos“ erscheint. Der Entstehungsprozess, das Prozessuale und Dynamik treten damit in den Vordergrund – das Werden wird zum Wesen der Kunst. 2. Annäherung an das Unbewusste: Jedes Kunstwerk ist der Versuch das Unbewusste zu erforschen, um sein eigenes und der Menschheit Dasein zu untersuchen. Eine Kunst des Ungesicherten, des Unbekannten, des Experiments. 3. Dialektik von Kontemplation und Entscheidung: Meditation und Besinnung entladen sich in der Spontaneität bzw. im Automatismus des Malaktes, der jedoch der Kontrolle des Künstlers unterliegt. Werke waren kalkulierter Zufall.²⁶⁷

Der Zufall spielte nicht nur im Informel eine Rolle, denn auch andere Abstrakte wie Willi Baumeister konstatierten ihm eine wichtige Rolle bei der Entstehung ihrer Bilder: „Die Ablenkung vom zielstrebigen Weg könnte man den schöpferischen Winkel nennen. Alle großen Resultate werden nebenbei, durch Zufall oder in unkontrollierbarer Weise gefunden.“²⁶⁸ So mussten sich in der informellen Handschrift Zufall und Kontrolle die Waage halten, denn die ästhetische Bedeutung des Zufalls musste vom Künstler zumindest erkannt werden.

²⁶⁵ Beteiligt waren Baerwind, Bechthold, Dahmen, Fürst, Gaul, Götz, Götzinger, Greis, Hoehme, Kalinowski, Kreutz, Mack, Platschek, Schultze, Schumacher, Thieler, Werdehausen, Wessel.

²⁶⁶ Winfred Gaul 1983. Vgl. Claudia Posca, Zwischen 1952 und 1959. In: Informel. Der Anfang nach dem Ende. Dortmund, Museum am Ostwall, 1999, S. 46-67.

²⁶⁷ Vgl. Georges Mathieu zitiert bei: Geiger, Ursula, Die Maler der Quadriga. Nürnberg 1987, S.13.

Das Informel war somit geprägt von einem enormen Subjektivismus, der im Gegensatz zu früheren Stilen an keine Darstellungskonvention oder Kompositionsschemata gebunden war. Die Künstler besaßen nun die volle Freiheit, das Kunstwerk lag offen vor ihnen und allein ihr künstlerischer Anspruch war das einzige Kriterium. Um besser „im Bilde zu sein“ hatte Jackson Pollock seine Leinwände auf den Boden gelegt und von allen Seiten gleichmäßig bearbeitet, was als „All-Over-Painting“ bezeichnet wurde. Diese Arbeitsweise wurde von verschiedenen Künstlern übernommen, die jedoch zu eigenständigen Resultaten gelangten.

Hinzu kommt die allgemeine Bewusstseinslage speziell der deutschen Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Isolation der Kunstschaffenden unter den Nationalsozialisten war durchbrochen, und doch wurde die wiedergewonnene Freiheit bald von der Polarisierung der Machtblöcke in Ost und West überschattet. Diese erneute Inanspruchnahme der Kunst war vielen Künstlern zuwider, wie Schultze beschrieb:

„Durch die Tatsache, in dieser Gesellschaft ein Fremder zu sein, und doch zur Teilnahme an ihr gezwungen zu werden, hat sich eine beinahe unüberschreitbare Barriere gebildet, hinter der ich lebe, die mich in meinem widersprechenden Gefühl des Eingeengtseins hält, und andererseits gewisse Aggressionen meinerseits produktiv umsetzt.“²⁶⁹

Auch Emil Schumacher sah sich als einsamer Künstler, Gerd Hoehme fühlte sich nicht als Teil der Gesellschaft, und Asger Jorn war der Auffassung, seine Generation „gehöre nirgendwo hin“.²⁷⁰ Schultze gehörte zu den informellen Künstlern, die sich scheinbar tiefer und tiefer in ihre Kunst vergruben, um ganz eigene, exotisch geformte Landschaften entstehen zu lassen. In ihrem künstlerischen Ansatz und ihrer formalen Ausdrucksweise standen ihm Emil Schumacher und als bedeutendster Vertreter dieser Richtung des Informel Wols nahe, auf der anderen Seite der Scala waren Künstler wie Hartung, Götz oder Sonderborg. Während erstere das Dinghafte der Materialität ihrer

²⁶⁸ Willi Baumeister zitiert nach: Roh, Franz, Magie der Form, Willi Baumeister. Reihe: Der Silberne Quell, Bd.16, Baden-Baden 1954, S.8.

²⁶⁹ Bernard Schultze 1962, zitiert nach: Romain, Lothar, Zur Theorie und Kritik der informellen Kunst. In: Thema: Informel. Teil 1 - Zur Struktur einer anderen Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Haus am Waldsee Berlin 1973, S.49-82, hier S.58.

²⁷⁰ Romain, Lothar, Zur Theorie und Kritik der informellen Kunst. In: Thema: Informel. Teil 1 - Zur Struktur einer anderen Zeit. Städtisches Museum Leverkusen und Schloß Morsbroich Feb.-März 1973. S.49-83, hier S.66.

Kunstwerke unterstrichen, sich in Farbkrusten, kleinsten Ritzungen und geklebten Formationen vertieften, setzten sich letztere mehr mit dem Vorbild Mathieus auseinander und arbeiteten mit einem großenformatigen Gestus, Musikalität und Geschwindigkeit.

Die Philosophie des Existentialismus mit ihrem Hauptvertreter Jean-Paul Sartre brachte die Werke und die Stimmungslage der 50er Jahre auf den Punkt. Sartre schrieb in dem 1952 ins Deutsche übersetzten Traktat *Das Sein und das Nichts*²⁷¹ über die vollkommene Freiheit des Menschen, sich selbst zu entwerfen und von der Absurdität des Daseins – und untermauerte damit den Ansatz, die Kunst frei aus sich heraus zu kreieren. Dabei sollte das Kunstwerk selber ebenso offen bleiben, denn Kunst durfte sich mit Rückblick auf die 40er Jahre nicht mehr politisch vereinnahmen lassen. Kunst ohne Tendenzen, ohne ein konkretes Votum, ohne eine einzige Antwort, also Adornos „autonomes Kunstwerk“ wurde gesucht.²⁷²

Da Paris für viele Künstler als Vorbild diente, standen die amerikanischen Künstler nicht derart im Rampenlicht. Es gab in Paris wie auch in der Bundesrepublik alsbald Gelegenheit, zeitgenössische amerikanische Kunst zu sehen, was seine Spuren in der Künstlergemeinschaft hinterließ. Tendenziell kann jedoch eher von einer Ablehnung des American-Way-of-Life gesprochen werden, zumindest bei den prominenten Vertretern des Informel Bernard Schultze und Karl Otto Götz,²⁷³ ohne dabei etwa den Einfluss der amerikanischen Künstler zu leugnen. Paris war ihnen näher als New York, obwohl die New York School sich bald in Europa zeigte.

2.4. Amerikanische Kunst in Europa

Um 1950 wurde amerikanische Kunst in Europa durch mehrere Ausstellungen einem breiteren Publikum bekannt. Als erste hatte Peggy Guggenheim 1948 ihre Privatsammlung mit sechs Arbeiten von Jackson Pollock auf der 24. Biennale in Venedig

²⁷¹ Das Original wurde 1943 in Paris unter dem Titel „L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique“ veröffentlicht.

²⁷² Hoehme und Schultze sprachen sich für ein offenes Kunstwerk aus und bezogen sich auf Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main 1965, S.114. Aus: Romain, Lothar, *Zur Theorie und Kritik der informellen Kunst*. In: *Thema: Informel. Teil 1 - Zur Struktur einer anderen Zeit*. A.a.O. S.73.

²⁷³ Schultze beschreibt ihre gemeinsame Freude als amerikanischer Weihnachtschmuck von einem Sturm heruntergerissen wurde. Vgl. Claudia Posca, *Informelle Kunst gleich Nachkriegskunst?* In: *Informel. Der Anfang nach dem Ende*. Dortmund, Museum am Ostwall, 1999, S. 42-45.

gezeigt, die dann durch Amsterdam, Brüssel und Zürich tourten. Von staatlicher Seite jedoch wurden lange keine Ausstellungen zusammengestellt. Auf der folgenden 25. Biennale in Venedig im Jahr 1950 hingen dann die nächsten Werke von Pollock im amerikanischen Pavillon.

In Deutschland wurde, während der Berliner Festwochen 1951, in der Ausstellung *Werden und Gegenwart* ein erster Überblick über die amerikanische Kunstszene mit Baziotes, Bloom, Motherwell, Pollock, Rothko und Tobey präsentiert. Von 55 Gemälden aus dem 18.-20. Jahrhundert stammten fast die Hälfte von zeitgenössischen Malern des Abstrakten Expressionismus. Im gleichen Jahr wurden in Paris in der Galerie Nina Dausset mit der Hilfe von Georges Mathieu und dem jungen amerikanischen Sammler Alfonso Ossorio französische Künstler amerikanischen gegenübergestellt. Unter dem Titel „Véhémences confrontées“ trafen Bryen, Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russel und Wols aufeinander. Darüber hinaus publizierte die Kunstzeitschrift *Art d'aujourd'hui* 1951 ein Sonderheft über amerikanische Kunst mit Beiträgen von de Kooning und Motherwell.²⁷⁴

Anerkennung erlangte die amerikanische Kunstszene in Paris jedoch erst 1952 mit der Ausstellung *Regards sur la peinture américaine* in der Galerie de France, wo Baziotes, de Kooning, Gorky, Gottlieb, Hofmann, Kline, Matta, Motherwell, Pollock, Russel und Tobey zu sehen waren. Überschwänglich waren die Kritiker zwar immer noch nicht, aber mit der Einzelausstellung von Jackson Pollock im Studio Paul Facchetti in Paris waren die amerikanischen Künstler in Paris präsent.

²⁷⁴ Geiger, Ursula, Die Maler der Quadriga. Nürnberg 1987, S.29.

„Eine Kunst des Potentiellen, die gerade dadurch erfreut, dass sie alles offen lässt, im Inhaltlichen und auch im Formalen, den Betrachter nicht bindet, obwohl gar nichts Unfertiges an ihr ist.“²⁷⁵

Will Grohmann über Kubiceks Arbeiten 1953

3. Tachismus – auf den Spuren Pollocks 1950-1959

Mit Kubiceks Rückkehr nach Berlin verband sich die Hinwendung zur vollkommenen Abstraktion. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer im *work and art studio* entwickelte er in experimentellen Versuchsreihen eine neue tachistische Malweise, die durch seine Erfahrungen während des Amerikaaufenthalts geprägt worden war. In den Arbeiten vertiefte Kubicek sein Verständnis von Dynamik und Harmonie, Freiheit und Form. Die künstlerische Technik stand im Zentrum der labyrinthischen Arbeiten, die zum Hinsehen und Hineinsehen zwangen, deren Rätselhaftigkeit des Entstehens den Betrachter zum Forschen aufforderte oder er sich in kräftigen Farbspielen verlieren konnte. Wie bereits erwähnt, stellte Juro Kubicek sein neues Werk erst Anfang 1953 in der Galerie Bremer in Berlin unter dem Titel „Automatics“ aus.²⁷⁶

3.1. Die „Automatics“

Bereits für 1950 sind Werke nachweisbar, in denen er Lack direkt aus der Dose auf Materialien wie Papier, Pappe, Hartfaser, Glas oder Metall tropfen ließ. (Abb.148) Er legte dafür seine Malgründe flach auf einen Tisch und betropfte sie, signierte sie, aber verlieh ihnen selten einen Titel und nur teilweise waren sie nummeriert. Er experimentierte zwei Jahre bevor er überzeugt war, die Technik zu meistern und ausstellen zu können. Viele der lang gestreckten tachistischen Pappen und Materialien wurden dann ohne Rahmen präsentiert, so dass sie ein flaches Band an einer Wand ergaben.

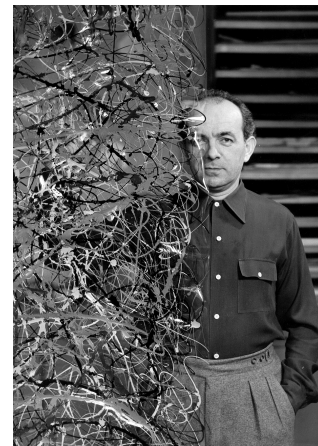


Abb. 148
Kubicek hinter
bemalter
Glasscheibe
um 1953

²⁷⁵ Will Grohmann, Kubiceks Bilderwelt, eine neue Odyssee. In: Die Neue Zeitung. 5.2.1953.

²⁷⁶ Da er die meisten dieser Werke lediglich signierte, ist es unmöglich sie vollständig zu präsentieren, so dass nur ein Überblick über die verschiedenen Werkphasen geleistet werden kann.

Diese Arbeiten waren zuerst die Weiterführung seines Werkes aus den 40er Jahren, denn die scharf begrenzte, schwungvolle Linie existierte weiterhin. Sie umschloss zwar keine menschlichen oder landschaftlichen Formen mehr und die Windungen und Kurven wurden kleinteiliger und enger, aber es blieben puristische klare Linien, die Teile der Malfläche ausfüllten. Erst später wurde seine Malweise freier, wurden Farben gespritzt oder gekleckst, entstanden neben den Linien Flecken und unförmig fließende Farbflächen, die kombiniert wurden mit Frottage, Spritzpistole oder Stempeldruck.

3.1.1. Anfänge 1950-51

Kubiceks erste nachweisbar tachistische Arbeit stammt von 1950 und ist eine Verbindung zwischen Tachismus und surrealistischer Décollage. Kubicek ließ dabei Farbe in dünnen Streifen auf Papier fließen, so dass klare Linien entstanden, die sich über das gesamte Blatt erstreckten und in kreiselnden Bewegungen überschnitten. (Abb.149) Dieses Liniengewirr wurde dann mit einem in Tusche getränkten Blatt bedeckt, so dass sie sich auf Linien und Zwischenräumen unterschiedlich abrieb. Auf größeren Flächen bildeten sich beim Abziehen des Blattes einem Flusslauf ähnelnde „Tusche-Deltas“, und die leicht erhöhten Linien wurden ebenfalls geschwärzt. Bei engem Linienabstand dagegen blieb das Blatt weiß. Durch das Abklatschverfahren entstand ein interessanter Kontrast zwischen den präzisen Linien und den zerflossenen Flächen.²⁷⁷

Vergleicht man diese Bilder mit vorangegangenen Werken wie *Black Mountains* (s.Abb.61) von 1948, wird die Weiterführung der Entwicklung der Linie bei Kubicek deutlich. Durch eine Reduktion der Farben und der Realitätsanleihen sowie einer Verdichtung und Konzentration der Linie auf ihre dynamische Bewegung hin gestaltet Kubicek seine Bilder neu. Rhythmus und Verwebung zeichnet diese ersten Bilder des Automatismus aus, die puristisch ohne eine größere Vermischung von Materialien und Techniken auskommen.

Erwähnenswert, obwohl eigentlich nicht unter dem Terminus Tachismus (von tache = Flecken) zu fassen, aber doch aus dem selben freien Ansatz des Automatismus entstanden, ist die Zeichnung *no.3* von 1951. (Abb.150) Sie soll hier beschrieben werden, denn sie zeigt, dass Kubicek schon früh neben den rein tachistischen Blättern mit

automatistischen Zeichnungen experimentierte, die jedoch erst Anfang der 60er Jahre weitergeführt werden sollten. In dem Blatt von 1951 gleiten Bleistiftlinien in immer neuen Schwingungen von links nach rechts, so dass insgesamt ein breiter Strom mit einem Wellenberg und einem Wellental entstand, der durch die untere Bildhälfte fließt.²⁷⁸ Es ist ein überschneidendes, überlappendes Auf und Ab, Für und Wider, das Spannung und Rhythmus durch das freie entgrenzen des Bildträgers aufbaut. Kubicek variiert die Stärke des Aufdrucks und kreierte durch schwache und kräftige Linien ein Gefühl von übereinander liegenden Linien, von Bildtiefe also, die noch unterstrichen wird durch einen unscharfen Kreis am linken Bildrand, der scheinbar hinter den Linien liegt. Seine ersten Bilder zeigen ein Herantasten an den freien Bildaufbau, die er mit Bewegungsmustern und Tiefenwirkungen strukturierte. Gleichzeitig reduzierte er die Farben, um eine Konzentration auf eben diese Bildstrukturen zu erlangen, was jedoch nicht lange währte.

3.1.2. All-Over-Painting 1952-1953

Fortgeführt wurde die Entwicklung Kubiceks bildnerischer Handschrift mit farbkraftigen Lackarbeiten, die im Drip-Verfahren die Überlagerungen und Bewegungsdynamik des frühen Tachismus beibehielten bzw. verstärkten und durch eine breite Farbpalette, wuchernde Linienflüsse und den Stil des All-Over-Paintings ergänzten.

Ein typisches Beispiel für den Beginn der All-Over Tropftechnik um 1952 ist das Werk *52/91* (Abb.151), das in engen Windungen und Kreisen ein dichtes Netzwerk aus roten, rotbraunen und schwarzen Linien schafft.²⁷⁹ Die Linienbreite ist sehr unterschiedlich und reicht vom hauchdünnen Filigran bis zur groben Kleckserei, so dass sich mehrere Knäuel auf weißen Grund, mit einer Akzentuierung der Bildmitte sowie der linken und rechten Bildränder formten. Die schwarzen Linien bilden dabei die unterste Schicht auf dem weißen Karton und werden von roten und rotbraunen Linien überdeckt. Das Gewirr der unterschiedlichen Linien lässt sich nicht in die vorgegebenen Bildgrenzen zwingen,

²⁷⁷ o.T. Lack u. Tusche im Décollage-Verfahren auf Papier. 1950. Ca. 45x60 cm. Signiert u. datiert. Im Nachlass.

²⁷⁸ no.3. Bleistift auf Karton. 1951. Ca. 45x60 cm. Monogrammiert u. datiert. Verso nummeriert. Im Nachlass.

²⁷⁹ 52/91. Lack auf Karton. 1952. Ca. 45x60 cm. Signiert, datiert u. nummeriert „52/91“. Im Nachlass.

sondern fließt darüber hinaus, entgrenzt, und wird durch die Kartonränder letztlich abgeschnitten.

Kubicek hatte zu diesem Zeitpunkt das Prinzip des „All-Over“ noch nicht vollkommen entwickelt, denn noch bestimmt eine unterschiedliche Konzentration das Bild und keine gleichmäßige Struktur. In verschieden großen unförmigen Kreis- und Zirkelbewegungen weben sich die Lackspuren ineinander und wuchern zu dichten rundlichen Geflechten, die zu schweben scheinen. So liegt in dem Bild *Nr. 14* von 1952 ein schwarzer Balken auf einem rot und roséfarbenen Grund, der mit weißen kreideähnlichen Schwüngen und blauen und roten Drippings überzogen wurde.²⁸⁰ (Abb.152) Kubicek malte seine Flächen teilweise entlang der Kreidelinien aus und manche, die durch die Überschneidung der Linien entstandenen Flächen, blieben weiß – ähnlich wie in den Werken der 40er Jahre. (Vgl. Teil-I) Durch das Linien- und Tropfgeflecht entsteht ein Wechselspiel der verschiedenen Ebenen, so dass der Balken und der Hintergrund zwar kontrastieren, im Widerspruch dazu aber gleichzeitig zu einer miteinander verbundenen Fläche werden.

Kubicek kombiniert Überlagerungen und Überlappungen der Lackfäden mit den unterschiedlichsten Materialien und Techniken, um eine bodenlose Bildtiefe zu suggerieren. Mit immer neuen Schichten überzog er seine Bilder, wobei er Wachsgrundierungen, Spritzpistole, Kreide, Tusche und Lackmischungen auf verschiedenen Oberflächen zusammenfügte. 1952/53 experimentierte er in einer Reihe von All-Over-Bildern mit einem dunklen Hintergrund, wie in dem Werk 52/88, wo er Tusche über großformatige hellblaue Kreideschwünge legte, worauf er im nächsten Malakt weiße Kreideschwünge setzte, um das Ganze mit einem dichten Netz aus feinen gelben Lacklinien und –tropfen zu überziehen.²⁸¹ (Abb.153) So ergibt sich der Eindruck, als ob sich markante breite Schwünge in der Bildtiefe verlieren und überdeckt werden von einem Gewebe aus dünnem Lack.

Diese Technik, des Lackgewebes vor großformatigen Linien, steigerte sich in einigen Werken zu einer furiosen, dichten Lackwand aus verschiedenen Farben, die vor einem helleren, fast unscharf erscheinenden Schwung hängt. Die Farbwahl war meistens gedeckt, so dass die Werke insgesamt relativ dunkel erschienen, obwohl Hellblau- und

²⁸⁰ Nr.14. Lack u. Öl auf Hartfaser. 40x102 cm. Verso monogrammiert, datiert u. nummeriert.

Gelbtöne sowie Weiß und Rot oft die oberen Schichten der Arbeiten bildeten. Spätestens Ende 1952 bzw. Anfang 1953 also füllen die Tachismen aus Lack nach dem All-Over-Prinzip der amerikanischen Vorbilder gleichmäßig die gesamte Bildfläche aus und bestimmten einen Teil seines Werkes.²⁸² (Abb.154,155)

Diese All-Over-Bilder, teils in extremen Querformaten von 30 x 120 cm und ohne jegliche Rahmung, gleichen in ihrer Anbringung in der Ausstellung der Galerie Bremer eher auf der Wand aufgetragenen Streifen, als einem autonomen Kunstwerk. Aber für Kubicek blieb der Tachismus eine Technik, den er mit anderen Arbeitsweisen verbinden konnte, so dass das Tropfverfahren nur in einem Teil der Werke um 1952/53 zum ausschließlichen Bildmittel wurde. Er vermischte bald wieder die dahin geflossenen Lackbahnen mit der Décollagetechnik, Stempeldruck, teilweise collagierten Schnipseln, Ritzungen und dem Nebulösen der Spritzpistole.

3.1.3. Spritzpistole und Frottagen 1953-1956

Mit Hilfe der Spritzpistole, die er 1953 und 1954 zunehmend einsetzte, erreichte Kubicek einen gewünschten Tiefeneffekt für seine Bilder. Die undefinierten Sprühflecken eigneten sich ideal als Hintergrund, um mit den klaren Lackformen zu kontrastieren, so dass zwischen farbigen Wolkenformen Bahnen von Lackfäden zogen oder diese mit gezielt gesprühten Bändern unterlegt wurden. Seine gesprühten Flächen wurden größer und zu deutlich strukturierenden Bildelementen, die von den Lackarbeiten zusammengehalten wurden.²⁸³ (Abb.156,157) In einer Variation sprühte Kubicek über Fäden,

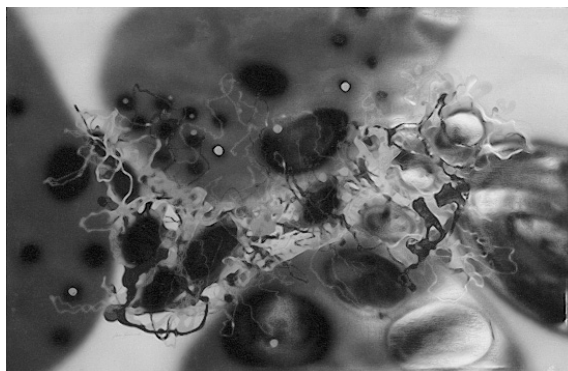


Abb. 157
54/15. Lack u.
Spitzpistole auf
Karton, 1954,
65 x 100 cm

²⁸¹ 52/88. Lack, Kreide, u. Tusche auf Karton. 1952. Ca. 45x60 cm. Signiert, datiert u. nummeriert „52/88“. Dies sowie weitere vergleichbare Werke im Nachlass.

²⁸² Gute Beispiele hierfür: o.T. Lack und Kreide auf Karton, 1953, 50x60 cm, signiert u. datiert. Sowie: o.T. Lack und Kreide auf Karton, 1953, 30 x 43 cm, Teil eines größeren Werkes.

²⁸³ Vgl. 54/4. Lack u. Spitzpistole auf Metall. 1954. 51x71 cm. Signiert. Verso datiert u. nummeriert. Oder: 54/15. Lack u. Spitzpistole auf Karton. 1954. 65x100 cm. Signiert. Verso signiert, datiert u. nummeriert. Beide im Nachlass.

die er hinterher entfernte, so dass sich weiße Linien innerhalb der Sprayzonen ergaben und das ganze roten Leuchtröhren glich. Diese überzog er dann wiederum mit fließenden Lack-drippings.²⁸⁴ (Abb.158, 159)

In vielen der im Querformat angelegten Bildern entsteht durch die Kombination von gespritzten Wolken und festen Körpern, wie den Stempeldrucken, verbunden mit Lackflüssen geradezu landschaftsartige oder vegetative Assoziationen. Wo sich viele nebeneinander laufende Lacklinien zu Wegbahnen zusammenschließen, wird ihre weiche Qualität spürbar, versteht es Kubicek die Materialität der Technik für sein Ausdrucksziel zu nutzen. Die Zartheit des Lackfiligrans wirkt kontrastierend zu den quadratischen Stempeln, den harten Ritzungen oder gequetscht anmutenden Décollageflecken.²⁸⁵ (Abb.160)

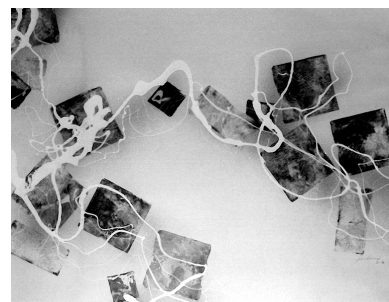


Abb. 160
Violette-Klänge.
Lack u.
Stempeltechnik
auf Karton, 1954,
65 x 101 cm

Kubicek erweiterte seinen Umgang mit der Spritzpistole durch neue Farben, setzte Orange, Grün oder Gelb in amorphe Flächen ein, und erfand immer neue technische Möglichkeiten, um seine Kombinatorik zu erweitern. Um unregelmäßige Ränder zu erreichen, besprühete er ausgerissene Papiere in der Mitte eines gewünschten Untergrunds, und zog er dann die Papiere weg. Dadurch entstanden neue Formen mit scharfen, aber zerklüfteten Kanten auf einer Seite und weichen offenen Strukturen auf der anderen. Er setzte sie als vertikale Risse und dynamische Kerbungen ein, die er mit farbigen Folien und Frottagen kombinierte.

Die Frottage wurde um 1955 verstärkt von Kubicek für den Hintergrund genutzt und löste die Spritzpistole ab, obwohl beide ähnliche Effekte erzeugten. Mit Kreide, Tusche und schwarzer Farbe frottierte Kubicek über Teile früherer Werke, um sie in die Gesamtkomposition einzubauen. In breiten Pinselstrichen mit wenig Farbe strich er über das Papier und hob die Erhebungen des Lacks dunkel hervor, so dass die regelmäßig nebeneinander platzierten Pinselstriche und das tachistische Liniengewirr miteinander kontrastierten. Diese positiv-negativ Technik - er nutzte es sowohl in die eine wie die andere Richtung - ließ seltsame Einzeller entstehen, die sich scheinbar wie unter einem

²⁸⁴ Vgl. Arbeiten im Nachlass. Alle unbetitelt. Je Spritzpistole u. Lack auf Karton. 65x100 cm. Jeweils signiert. Im Nachlass.

²⁸⁵ Violette-Klänge. Lack u. Stempeltechnik auf Karton. 1954. 65x101 cm. Signiert, datiert u. nummeriert „54/3“. Im Nachlass.

Mikroskop über die Bildfläche bewegen, und band diese Lebewesen in Labyrinth ein, die er mit Spritzpistole, beklebten Folien und Zeichnungen gestaltete.

Bilder dieses Ineinanderwebens von verschiedenen Schichten und Materialien zu einer schwer zu fixierenden Oberfläche und rätselhaften Bildgefügen konnte Juro Kubicek in der erwähnten *zimmergalerie franck* ausstellen. *Bunter Baum* von 1955 besteht aus einem Liniengewirr, das in einer Stammform zusammengeknäuelte und verwoben ist. (s. Abb. 144) Das Bild ist ein Hochformat und der Stamm erstreckt sich vertikal etwas links von der Bildmitte und einigen geraden Linien und ist mit vielen bunten durchsichtigen Folienschnipseln beklebt. Zu sehen sind unregelmäßige rote, orange, gelbe, grüne, braune, schwarze, violette und hellblaue Farbflecken, die unterliegende Lackspuren durchschimmern lassen. Die Schnipsel liegen entlang der Linien, so dass sie zwar andere überschneiden, aber an einer Seite sich der Form anpassen - sie negieren und betonen gleichzeitig die tachistischen Linien. Die Übermalung wurde mit einem breiten Pinsel waagrecht und dünn aufgetragen, so dass diese Bewegung zusätzlich sichtbar blieb. Die rätselhafte Technik erzeugt Leichtigkeit gepaart mit Dynamik und Durchdringung und zeichnet dieses Werk aus.²⁸⁶

Insgesamt strahlen Kubiceks Werke mit dieser Technik einen seltsamen Reiz aus, denn es scheinen Einblicke in eine unbekannte Welt zu sein, wo mikroskopische Urformen aus dem undurchsichtigen Grau des Hintergrunds auftauchen, so dass wir ihre schemenhaften Körperformen erkennen aber nicht wirklich fassen können. Er wendet die Risstchnik ebenfalls an und kann die weichen, mit Fühlern versehenen Formen zwischen den glatten Kanten effektiv einsetzen.

3.1.4. Tachistische Gesamtwerke 1957-59

Eine letzte Stufe der tachistischen Arbeiten um 1957 bringt die bisherigen Erfahrungen mit Kubiceks Malweise aus den 40er Jahren zusammen, denn er kombinierte Lack, Kreidebahnen und Wachsgrundierung mit pastellfarbenem Öl-Sand-Gemischen. Sie sind zudem eine Rückkehr zur Leinwand und zum klassisch gerahmten Bild. Die im Nachlass erhaltenen Bilder zeigen in der Mitte des Bildes helle Kreideschwünge auf dunklem Grund, die mit weißem Lack überzeichnet und von einer Mixtur aus Öl und Sand

umrandet wurden. Sie sind unterschiedlich in ihrem Ansatz darin, dass das eine Bild vollkommen abstrakt, das andere sich mit einem Raumgefüge und einem Titel der Realität annähert.²⁸⁷ (Abb.161,162) Hier schließt Kubicek seine bisherigen Erfahrungen zusammen, um die verschiedensten Texturen zu vereinen und zu einem dynamisch rhythmisierten Gesamtwerk zu gestalten.

Weitere Bilder dieser Art um 1959 stellen bereits einen Schnittpunkt zu den Werken der 60er Jahre sowie zu den zur selben Zeit entstandenen Materialarbeiten dar, da Kubicek tachistische Elemente in diesen Bildern deutlich reduzierte und sie in ein neues Bildgefüge einbaute. Dieses wurde dominiert von rechteckigen Strukturen und großen plastischen Farbflächen, die eine Verwandtschaft zur amerikanischen Farbfeldmalerei und zur Hardedge belegen.

In *Spiegelung in Rot*²⁸⁸ liegt ein weißes Rechteck in der oberen Bildmitte auf einem beigefarbenen Sockel, so dass diese Formation entfernt einem „T“ oder Tisch gleicht. (Abb.163) Darüber zieht sich in der ganzen Bildbreite eine Reihe von grün-schwarzen Klecksen, die geformt wurden durch Aussparungen in einem Öl-Sand-Gemisch, das sie überdeckt und in verschiedenen Rot-, Orange- und Violetttönen gestaltet ist. Das Öl wurde derart pastos mit dem Spachtel aufgetragen, dass es wie eine dicke Kruste über dem glatt wirkenden Lack liegt. Wieder ist es die unterschiedliche Konsistenz der Materialien und verschiedenen Farbflächen die Kubicek faszinierte.

In dieser Manier, mit der Grundform eines „T“, sind ebenso *Bunter Tisch* und *Der Balkon* aufgebaut, deren tachistischen Felder weitaus größer sind und die teilweise mit Goldblattapplikationen versehen sind. (Abb.164,165) In der Mitte bilden tischförmige, kantige Bildstrukturen, bestehend aus Lack-Drippings oder farbigen Kratzungen ein Zentrum, das mit dem nüchternen materialbetonten Umfeld kontrastiert.²⁸⁹

²⁸⁶ Bunter Baum. Tuschfrottage, farbige Folien, auf Papier. 1955. Signiert. Vgl. Katalog Ausst. zimmergalerie franck, Frankfurt am Main 1955.

²⁸⁷ Hahnenkampf. Lack, Öl, Sand, Wachs, Kreide auf Karton. 1957. 73 x 101 cm. Gerahmt. Monogrammiert. Verso monogrammiert u. datiert; o.T. Lack, Öl, Sand, Wachs, Kreide auf Leinwand. 1959. 720 x 1120 mm. Gerahmt. Beide Werke im Nachlass.

²⁸⁸ Spiegelung in Rot. Lack, Öl, Sand auf Leinwand. 1959. 50 x 177 cm. Monogrammiert u. datiert.

²⁸⁹ Bunter Tisch. Lack, Öl, Sand auf Hartfaser. 1959. 66 x 100 cm. Monogrammiert u. datiert. Verso monogrammiert u. datiert; sowie Der Balkon. Lack, Öl, Sand auf Hartfaser. 1959. 75,5 x 110 cm. Monogrammiert u. datiert. Beide im Nachlass.

Der Kombinationsgabe von Kubicek waren kaum Grenzen gesetzt und alle seine Arbeiten haben ihren eigentümlichen lyrisch-ästhetischen Reiz. Es sind Bilder zum Versinken in rätselhaften Welten, Träumen, Empfinden von Harmonien oder zum Durchwandern von Farbgeflechten. Die Erscheinungsformen dieser Bilder, getropft, gekleckst, übermalt, geritzt oder geschabt, sind vielfältig und haben doch eine gemeinsame Basis. Sie handeln von Farbklingen, von Materialien und Oberflächen, von Bildgrenzen, von Dreidimensionalität, von Dynamik und Rhythmus und wecken dementsprechende Assoziationen. Kubiceks Kunst auf einen Nenner zu reduzieren wäre falsch und nicht in seinem Sinn, denn die größtenteils rahmenlosen Werke dieser Zeit sollten offen und interpretierbar bleiben. Sie schweben, wirken zerbrechlich, zerrissen, belebt oder bewegt und überlassen den Betrachter eigenen freien Gedankenspielen.

3.2. Zeitgenössische Vergleiche

Kubiceks tachistische Arbeiten haben sich über den langen Zeitraum von 1950 bis 1959 immer weiterentwickelt. Begonnen mit einfachen automatistischen Arbeiten um 1950 führten die Bilder zu den All-Over-Paintings um 1952/53, die vollkommen auf den Tachismus aufbauten, bis hin zu den materialbetonten pastosen Arbeiten von 1958/59 am Ende seiner tachistischen Periode, wo der Tachismus zu einem Teilaspekt der Gesamtkomposition wurde. Zwar blieb der automatistische Ansatz bei der Kreation der Bilder derselbe, jedoch beschränkte sich Kubicek nicht mehr allein auf seine Drip-Technik.

Verglichen mit Arbeiten seiner Zeitgenossen und seines informellen Umfelds ist Kubiceks Malweise zwischen den Polen Gestik und Materialität anzusiedeln, denn er übernahm weder den großen Malgestus etwa von Mathieu oder Götz noch die inbrünstigen Grübeleien und kleinteiligen Labyrinth der Werke von Wols oder Schumacher. Kubiceks Faszination der Farben und der Möglichkeiten der Materialität tendierte, trotz des im Tachismus inhärenten Gestus, eher zu den Auffassungen der Letzteren sowie zu dem großen Meister der deutschen abstrakten Nachkriegskunst Willi Baumeister:

„Außerdem sind gewisse Naturerscheinungsformen wie Wasseroberflächen, Wellen und Sand, Baumrinde, geologische Formationen in Steinbrüchen, Geäst, alles was struktural oder modulativ in der Natur sichtbar ist, der heutigen Malerei sehr nahestehend.... Auch zeigt sich eine Vorliebe für das Unstatisch-Labile, für Bewegungsempfindungen, für schwebende Zustände, für Dekompositionen. Die Formen reagieren aufeinander, bilden Aktionsbereiche oder rhythmische Ketten, samt der Farben als Musikalität.“²⁹⁰

Dieses Interesse an der Materialität war ein allgemeines Zeitphänomen, das zu den unterschiedlichsten Werkformen führte, die jedoch die Gemeinsamkeit einer individuellen abstrakten Ausdrucksfindung befreit von allen klassischen Kompositionsregeln besaßen. Sicher war Baumeister ein Vorbild, aber bei dem von Pierre Guégin 1950 gewählten Ausdruck „Tachismus“ werden sofort Gedanken an das Werk von Jackson Pollock geweckt.

Obwohl ihn die große Nähe zu Jackson Pollocks Bildern der 40er Jahre zeitweilig in Gefahr brachte, eine Kopie des Meisters zu werden, hat Kubicek seine Eigenständigkeit gewahrt. Pollocks Farben strahlen ein deutlicheres Gefühl von „geworfen sein“ aus, von klecksenden Gesten und seltener von längeren, kontinuierlichen Flüssen, während Kubiceks Werke viel eher eine unendlich kreiselnde Linie aufweisen, viel runder und zusammenhängender erscheinen. Sein Zeitgenosse, der Maler Hans Laabs schilderte Jahre später seine Bewunderung für die Arbeiten Kubiceks und dann die Enttäuschung, als die Bilder Pollocks in Deutschland bekannt wurden.²⁹¹ Dies gilt besonders für die Bilder in der All-Over-Malweise, die laut William Rubin künstlerisch nicht weiter zu entwickeln waren:

„... der ‚klassische‘ Stil Pollocks war so sehr ausgeschöpft, daß er nicht als sofortiger Ausgangspunkt für eine andere Richtung dienen konnte. Er war selbst für Pollock eine ‚verschlossene Tür‘... Man konnte sich nie durch den ‚klassischen‘ Pollock beeinflussen lassen, ohne schließlich einen Pollock zu machen.“²⁹²

Deshalb erschien es Rubin logisch, dass es keine Schüler oder Nachfolger von Pollocks Malweise gab – außer diesem einen, Juro Kubicek. Indem Kubicek, nach einer kurzen Phase mit ähnlichen Resultaten, bald den Tachismus als eine künstlerische Komponente

²⁹⁰ Willi Baumeister zitiert nach: Roh, Franz, Magie der Form, Willi Baumeister. Reihe: Der Silberne Quell, Bd.16, Baden-Baden 1954, S.6.

²⁹¹ Hans Laabs in einem persönlichen Gespräch 2000. Spätestens auf der Überblicksausstellung amerikanischer Gegenwartskunst in der Hochschule für bildende Künste 1958.

²⁹² William Rubin zitiert nach: Geiger, Ursula, Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. S.22

unter anderen in seinen Bildern einsetzte, konnte er das Drip-Verfahren weiterentwickeln. Damit wurde nicht Kunstgeschichte geschrieben, aber ein eigenständiges Werk erstellt, das sich den Vergleich zu seinen zeitgenössischen Werken in keiner Weise scheuen muss. Kubicek war mit seinen informellen tachistischen Werken Anfang der 50er Jahre an der Front der Kunstentwicklung in Deutschland, wie seine Ausstellungen belegen. (Abb.166)

Werner Haftmann sah nur außergewöhnliche Persönlichkeiten als talentiert genug, um informelle Kunstwerke zu schaffen, denn wer (wie Wols) einen langsamen Selbstmord nicht vollziehen konnte, war seiner Meinung nach nicht wirklich in der Lage in ein beeindruckendes Bild zu malen.²⁹³ Da Kubiceks Werke trotz Einfluss aus verschiedenen Stilrichtungen eine sehr eigene Handschrift besitzen, gehört ihm ein anerkannter Platz zwischen seinen Künstlerkollegen des Informel.

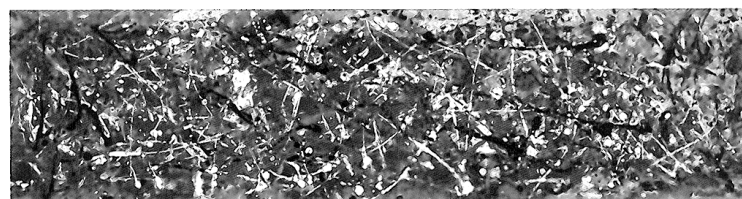


Abb. 166 Zwei Beispiele für Arbeiten Pollocks um 1950

²⁹³ Thomas Kempas: Interview mit Werner Haftmann. In: Thema: Informel. Teil 1. A.a.O. S.84-103, S.91.

4. Berufung an die Hochschule für bildende Kunst

Am 1. April 1954 wurde Kubicek an der Hochschule für bildende Kunst Berlin in der Abteilung für Kunstpädagogik als Dozent angestellt; dort unterrichtete er bis zu seinem Tod 1970. Berufen hatte ihn unter dem Direktor Karl Hofer der kürzlich ernannte Leiter der Abteilung Ernst Fritsch, der 1953 Nachfolger von Georg Tappert geworden war. Tappert hatte Fritsch noch zu seiner Anstellung in einem vertraulichen Brief im Oktober 1953 vor den Abstrakten gewarnt, denn „die Studierenden laufen wie läufige Hunde zu Grohmann und seinen Vorträgen...“, wohingegen der Realismus vernachlässigt würde, und obwohl Tappert gleich eine passende Besetzung nannte, hat sich Fritsch, aus welchen Gründen auch immer, nicht daran gehalten.²⁹⁴

Kubicek bekam einen Raum zugewiesen, den er unterteilte und in bewährter Manier in ein gemütliches privates Atelier umbaute. Hier unterrichtete er in den verschiedensten Aufgabengebieten zusammen mit Kollegen wie Elisabeth Wendt, Hans Jaenisch, Hermann Teuber, Theodor Werner, Fritz Jaeckel und Fritz Kuhr. Über die Jahre hinweg kamen auch Mac Zimmermann und als Leiter der Abteilung Professor Geccelli hinzu.

4.1. Freies Gestalten

1953 war die Hochschule für Kunsterziehung in die Hochschule für bildende Kunst eingegliedert worden, wo sie als Abteilung für Kunstpädagogik fungierte. Neben dem allgemeinen Studium musste ein Fachstudium absolviert werden, das sich in Bildende Kunst und Werkerziehung unterteilte. Von zehn Semestern, die für die Ausbildung vorgesehen waren, galt es zwei in der Kunstpädagogik zu studieren, wo über das Künstlerische hinaus praktische Erfahrungen und die Vermittlung von Kunst unterrichtet wurden.²⁹⁵ Nach einem Grundstudium konnte man dann ein Wahlfach wie zum Beispiel „Freies Gestalten“ belegen.

1955 wurden die Klassen neu gegliedert und auch Kubiceks Aufgabengebiet, das Fach „Basteln und Dekoratives Gestalten“ wurde in „Werkerziehung“ und „Flächen u.

²⁹⁴ Aus der Personalakte von Ernst Fritsch im Archiv der heutigen Universität der Künste. Zu Fritsch siehe: Becker, Niklas, „Berliner Sachlichkeit“ – Ernst Fritsch in den Zwanziger Jahren. In: Ernst Fritsch 1892-1965. Dr. Irene Lehr Kunsthandel, Berlin 2005, S.5-8.

²⁹⁵ Zur Unterteilung des Studiums siehe Akte 19/1992/3230-02 im Archiv der UdK.

Ausstellungsgestaltung“ umbenannt. Inwieweit Kubicek an diesen Restrukturierungen maßgeblich beteiligt war, bleibt unklar, seinem bisherigen Engagement und Gestaltungswillen ist dies jedoch zuzutrauen, und belegt ist seine Teilnahme an verschiedenen Jurys.²⁹⁶ Kubicek hat sich in den Hochschulgremien eingebracht und mit der Verwaltung zusammengearbeitet, denn sein Ansatz, bildende Kunst und angewandte Kunst zu verschmelzen, spiegelt sich in den neuen Bezeichnungen der Klassen wider und zeigt eine neue Mentalität in der Abteilung.

Die umbenannten Klassen verdeutlichten den neuen Geist der Abteilung, wenn aus „Angewandte Werktechniken“ „Freies Gestalten“ wurde, „Basteln“ zu „Metallarbeits“ und „Übungsschule“ zu „Freie Nadelarbeit“ geändert wurde.²⁹⁷ Mögen dies auch nur veränderte Titel gewesen sein, so wird doch der Anspruch an diese Klassen und ihr Selbstverständnis gehoben und ein freier, der Kunst näherer Ansatz spürbar. Dass Kubicek die Klasse „Freies Gestalten“ übernahm und jahrelang leitete, erscheint dann als eine logische Schlussfolgerung.

Gestaltet wurde in den verschiedenen Klassen in unterschiedlichen Materialien und Kunstrichtungen, so dass die Schüler mit Holz, Metall, Textilien, Papier und Pappe arbeiteten mussten. Ihre zeichnerischen Fähigkeiten wurde in der Rubrik „Schnitt und angewandte Graphik“ sowie „Gebundenes Zeichnen“ geprüft und außerdem gab es Unterricht zur Methodik und Kunstgeschichte. Da später die Schüler selber Unterrichten sollten konnten sie in „Spiel und Bühne“ ihre eigene Präsenz testen.²⁹⁸

Kubicek betrachtete seine Lehrtätigkeit eher als reinen Kunstunterricht, obwohl er nicht zwischen Kunst und Kunstgewerbe trennte, und sah sich den Kollegen von der Bildenden Kunst am Steinplatz näher als einigen Kollegen. Diese schildern ihn als sehr gut informierten Gesprächspartner, der immer die neuesten Tendenzen der Kunst kannte und als angenehmer, toleranter und experimentierfreudiger Lehrer seine Schüler anregte. Vor allen Dingen während der Studentenproteste und den damit verbundenen Veränderungen an der Hochschule war er offen für Neuerungen und stand dem damaligen Leiter zur

²⁹⁶ Seine Kollegin Frau Elisabeth Sinken bestätigte dies in einem Gespräch am 10.11.2005. Kubicek nahm an der Jury zur Neugestaltung des Ruinengeländes an der Westseite des Hauptgebäudes der Hochschule, ausgeschrieben 1966. Siehe die Personalakte von Ernst Fritsch im Archiv der UdK.

²⁹⁷ Siehe Akte 3252-01 WP 1958, Archiv der UdK.

²⁹⁸ Siehe Akte 3252-01 TPW 1958/59, Archiv der UdK.

Seite.²⁹⁹ Sein Unterrichtsstil wird dem im *work and art studio* sehr ähnlich gewesen sein, das heißt, freies selbstbestimmtes Arbeiten in einer größeren Gruppe mit kleineren persönlichen Anregungen, Hilfe oder Hinweisen von Seiten Kubiceks.

Das neue Selbstverständnis zeigte sich, wenn auch erst sehr viel später, in der Benennung von Meisterschülern, was von der Hochschule jedoch lange nicht anerkannt wurde. 1967/68 beantragte Kubicek, zusammen mit Fritz Kuhr, zwei Schüler, Konrad Jentsch und Eckard Neumann, als Meisterschüler anzuerkennen, was vom zuständigen Gremium abgelehnt wurde. Erst ein Jahr später, als sich die Hochschule in den Turbulenzen der Studentenproteste befand wurde Ulrich Hanschke Meisterschüler bei Kubicek, wenn auch nur für kurze Zeit, denn 1970 verstarb Kubicek bereits.³⁰⁰

4.1.1. Skulpturen

Durch seine Lehrtätigkeit entwickelte Kubicek zwischen 1954 und 1958 neben seiner Malerei ein verstärktes Interesse an skulpturalen Formen, so dass in den ersten Jahren an der Hochschule eine Reihe von neuartigen Draht- und Plastik-Skulpturen entstanden. Hatte er im *work and art studio* mit Holz experimentiert und eine großformatige Schaufensterskulptur in flachen ovalen Formkörpern geformt, so konzentriert sich Kubicek in der Hochschule auf die fließenden Linien von Drähten und auf den modernen Werkstoff Kunstharz. (Abb.167) Draht wurde dabei in filigranen Aufwärtsbewegungen moduliert, teilweise mit dünnerem umwickelt und dann mit Kunstharz übergossen, so dass eine gewachsene, vegetative Oberfläche entstand, die teilweise bemalt wurde.

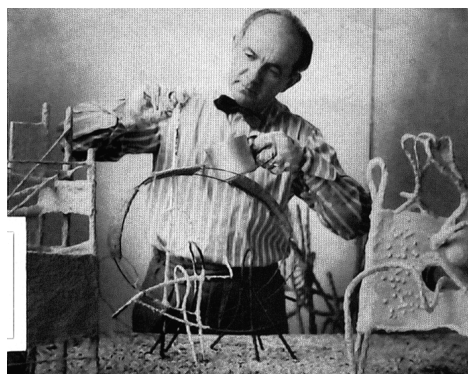


Abb. 167
Kubicek beim
Auftragen des
Kunstharzes
1954

So wuchsen Sträucher oder Wälder aus Kunststoffen heran, andere Werke hatten konstruktive Merkmale, gitter- und kastenartige Systeme und ähnelten damit Skelettbauten von Hochhäusern, und dritte wiederum waren figurativ, so dass Assoziationen zu Menschen oder Paaren gezogen werden konnten. In einer ganzen Reihe

²⁹⁹ Telefonate mit Frau Elisabeth Sinken und Professor Geccelli am 10.11.2005.

³⁰⁰ Siehe Akte 3250/07 – Meisterschüler 1959-72, Archiv der UdK. Da sich die Kommission außerstande sah Entscheidungen zu treffen, wurden alle Bewerber Meisterschüler.

von Zeichnungen entwickelte er seine Skulpturen, so dass diese Blätter zu einem eigenständigen Werkteil wurden.³⁰¹ Titel wie „Der violette Wald, Zwei Figuren, Die Kette, Doppelfigurine, Gestrüpp, Figuration, Hochhaus und Architektur“ halfen zusätzlich, um den realistischen Eindruck der geschwungenen Skulpturen zu verstärken.³⁰² (Abb.168-175)

Berlin hatte mit Hans Uhlmann, Karl Hartung und Bernhard Heiliger bedeutende Vertreter der Nachkriegsplastik in der Stadt, wobei zwei unterschiedliche Raumauffassungen vertreten wurden. (Abb.176) Während Uhlmann frühzeitig mit Drahtskulpturen zu experimentieren begann, die sich offen, raumgreifend ausdehnten, betonten Heiliger und Hartung die geschlossene amorphe Form. International gesehen könnte man die eleganten Skulpturen Henry Moores mit den rauen Oberflächenstrukturen Giacomettis als Gegensätze vergleichen. Kubicek bezog eine Position zwischen diesen Polen, denn er verband den lyrischen, bizarren Ansatz Heiligers mit dem offenen Raumgefüge Uhlmanns und verwendet mit Kunstharz einen Werkstoff, der bisher in der Skulptur kaum verwendet wurde. Seine Figuren sind in ihrer lyrischen Flächigkeit am ehesten mit Skulpturen wie „Inselbewohner und anderes“ von Emil Cimiotti zu vergleichen.³⁰³



Abb. 176
Hans Uhlmann u.
Hans Thiemann
betrachten
Skulpturen von

Kubicek, der die Skulpturen als Fortsetzung seines malerischen Werkes sah, stellte 1958 seine Resultate zusammen mit einem Querschnitt seines malerischen Werks im neuen Amerikahaus mit M. Bluth und G. Saurbier aus, wo Will Grohmann die Eröffnungsrede hielt. (Abb.177) Am Ende des Jahres wurde eines seiner Werke, *Blossoming Torso*, in die „Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture“ im Carnegie Institute übernommen.³⁰⁴

³⁰¹ Zwischen 1954 und 1956 legte Kubicek immer wieder diese aufstrebende wuchernde Bewegung in seinen Zeichnungen nieder.

³⁰² Siehe verso beschriftete Fotos sowie Ausstellungslisten mit Titeln im Nachlass.

³⁰³ Emil Cimiotti, *Inselbewohner und anderes*. 1959. Bronze, 28 cm, Museum Ludwig Köln.

³⁰⁴ Siehe Ausstellungskataloge: *Bilder und Plastiken von M. Bluth, juro kubicek, G. Saurbier*. Ausstellung der Galerie im Amerikahaus Berlin vom 5.3. – 2.4. 1958. Berlin 1958. Sowie „Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture“, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Dec. 5, 1958 – Feb. 8, 1959. Beide im Nachlass.

Die Werke seiner Schüler gelangten ebenfalls in den Kunsthandel und wurden in der Galerie Gerd Rosen neben den laufenden Ausstellungen in einer Vitrine gezeigt. Es waren kleine Handschmeichler oder Fetische, Arbeiten aus Holz, Stein und Elfenbein, deren Eigenschaften durch die Bearbeitung hervorgehoben wurde. Der Reporter fand es psychologisch sehr interessant zu beobachten, welcher Besucher nach welcher Form und welchem Material griff.³⁰⁵ (Abb.178)



Abb. 178
Von Schülern
hergestellte
Handschmeichler

4.1.2. Schüler, Ausstellungen, Erfolge

Seinen Schülern verschaffte Kubicek immer wieder Ausstellungsmöglichkeiten, die nicht alle dokumentiert wurden, so dass nur ein skizzenhafter Eindruck seiner Förderung entstehen kann. (Abb.179-181) So lässt sich nach der Galerie Rosen 1956 bis 1964 nichts nachweisen, aber dann schickte er eine Ausstellung der Arbeiten seiner Schüler über London bis in die USA, wie der RIAS berichtete, und im Dezember desselben Jahres schmückte und untermalte er in der Aula am Steinplatz ein Konzert neuer Musik mit den Werken seiner Schüler. Kubicek war immer bereit für Experimente und neuen Kunstrichtungen über sehr aufgeschlossen. Im Januar 1966 stellten sie in der langen Galerie der Hochschule der bildenden Künste aus und dann verläuft sich die Spur wieder.³⁰⁶

Von seinen Meisterschülern verfolgte nur Ulrich Hanschke eine künstlerische Laufbahn, sein früher Tod versagte ihm jedoch die Anerkennung für seine mit farbigen Neonröhren gestalteten Objekte. Kubiceks Einsatz für sein Fach und seine Schüler wurde honoriert durch eine rasche Beförderung, denn bereits im Juni 1956 wird er zum außerordentlichen Professor und 1958/59 zum ordentlichen Professor ernannt.³⁰⁷ Außer seinem Unterricht widmet er sich der Ausstellung eigener Werke und organisiert Ausstellungen an der Hochschule für bildende Künste.

³⁰⁵ F. Dargel, Überraschungen. In: Der Telegraf. 27.1.1956.

³⁰⁶ Akte 19/1992/3290-02 im Archiv der UdK listet die erwähnten Ausstellungen der Schüler Kubiceks im Juli und Dezember 1964 sowie vom 14.1.-3.2.1966.

³⁰⁷ Aus der Personalakte von Juro Kubicek im Archiv der UdK Kubicek hatte auch Glück, denn 1958/59 wurden alle außerordentlichen Professoren zu Professoren erklärt. Ebenda.

Seinem bisherigen Engagement und Unternehmungsgeist für die Kunst ist es jedoch zuzutrauen, dass Kubicek weitaus mehr organisierte, weit aus mehr Ausstellungen errichtete, als die Archive belegen. Eine der ersten Ausstellungen in der Abteilung der Kunstpädagogik waren die Ergebnisse des Kindermalwettbewerbs der Zeitung *Der Tag*, die Kubicek mit seinen Kollegen jurierte und dann aufbaute.³⁰⁸ 1958 war er mitverantwortlich für die Hängung der Überblicksausstellung amerikanischer Gegenwartskunst in der Hochschule für bildende Künste, die in Berlin Furore machte, und 1960 fand dort ebenso die bedeutende Ausstellung „Berlin – Ort der Freiheit für die Kunst“ statt, die danach durch Deutschland tourte. Dass er nur bei diesen Ausstellungen half ist unwahrscheinlich.

Durch seine Tätigkeit an der Hochschule bekam auch Kubiceks eigene künstlerische Arbeit einen neuen Rahmen: Er trat der Berliner Künstlervereinigung „Neue Gruppe“ bei. Das bekannte amerikanische Magazin *Life* brachte kurze Zeit später in einer Sonderausgabe über Deutschland im Mai 1954 ein doppelseitiges Farbfoto der Gruppe, wo Kubicek mit seinen Lackdosen das Drip-Verfahren illustrierte.³⁰⁹ Auf dem Foto sind H. Kuhn, H. Uhlmann, M. Kaus, H. Thiemann, A. Camaro, H. Jaenisch, das Ehepaar Werner, K. Hartung, F. Kuhr, R. Sintenis und Juro Kubicek mit einem ihrer Kunstwerke farbig abgebildet. (Abb.182) Während sich die anderen Künstler adrett gekleidet an ihre Leinwände lehnen, zeigt sich Kubicek im Arbeitsprozess mit Schürze an einem Tisch. Er hat eine Lackdose in jeder Hand, um damit den Lack auf den Karton unter sich zu gießen und neben ihm liegen zwei Holzstücke als Schaber oder Kratzer. Juro rückte seine Maltechnik in den Vordergrund. Außerdem beteiligte er sich an den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbunds, die von der Hochschule gemeinsam beschiedt wurden.

Kubicek bekam zudem weiterhin Aufträge aus ganz unterschiedlichen Bereichen der Wirtschaft und beteiligte sich an verschiedenen Wettbewerben, wie dem Olympia Schreibmaschinen Schaufenster Wettbewerb 1954.³¹⁰ Im November eröffnete in der Leonhardt Straße in Berlin-Charlottenburg die Jazz Kneipe *Studio 22*, die von Kubicek vollkommen ausgestattet worden war und wo frische Impulse für die Stadt durch den

³⁰⁸ NN. So sehen unsere Kinder Berlin. In: *Der Tag*. 22.10.1955. In Pressemappe.

³⁰⁹ NN. Berlin New Group. In: *Life*. Special Issue Germany. International Edition, May 31, 1954. Kubicek notierte die Auflage der Zeitschrift: 7,5 Millionen.

³¹⁰ Zahlreiche Fotos mit verschiedenen Schaufenstern des Wettbewerbs im Nachlass.

Zusammenklang von moderner Innenausstattung und freiem Jazz entstehen sollten.³¹¹ Neues Design suchte man ebenso auf der „Internationalen Fachausstellung für Wirtschaft und Werbung“ 1955 in Essen, wo Kubicek sich an der Gestaltung von verschiedenen Ausstellungsflächen beteiligte.³¹²

Auch der Sender Freies Berlin bat ihn für den Fernsehfilm „Neue Perspektiven“ um Unterstützung, die Kubicek bereitwillig gab, so dass der Film am 30. März 1955 gezeigt werden konnte. Leider konnte der Sender auf Nachfrage in den Archiven kein Nachweis über diesen Film finden, so dass allein ein Brief der Kulturredaktion/ Fernsehen vom März 1955, der im Nachlass erhalten blieb, darauf verweist.³¹³

Seinem vielfältigen Schaffen entsprechend wurde Kubicek auch für das Theater engagiert: Er schuf Bühnenbilder und Kostüme für die Uraufführung der Komödie *Der Himmel der Besiegten* von Karl Wittlinger im Theater Tribüne. Die Aufführung für die Festwochen 1956 bekam viel Presse, und das Urteil fiel positiv aus, wobei Kubiceks Arbeit hervorgehoben wurde. Im folgenden Jahr war er wieder für die Industrie Ausstellung tätig und baute einen Stand für die Sparkasse der Stadt Berlin West auf.³¹⁴ Seine Schüler waren vermutlich an all diesen Aufträgen zumindest in der Ausführung beteiligt.

Die Liste seiner Ausstellungen ist zu umfangreich, um sie hier anzuführen, denn er beteiligte sich an Ausstellungen von Schweden bis in die Vereinigten Staaten, wo er mit nur wenigen Künstlern des öfteren Deutschland vertrat. Innerhalb von Deutschland bekam er in verschiedenen Städten Einzelausstellungen ausgerichtet, die in diesen Jahren wichtigsten Ausstellungen der Documenta fanden jedoch ohne ihn statt, obwohl der informellen Malerei in den Ausstellungen mehr und mehr Platz eingeräumt wurde. So vermisste ein Journalist ihn 1956 im Deutschen Pavillon der 28. Biennale von Venedig.³¹⁵

³¹¹ H. Ko., Studio – Jazz. In: Die Neue Zeitung, 19.11.1954.

³¹² P., Modernste Schaufenster und ringsum die neuste Werbekunst. Morgen wird die große internationale Fachausstellung „IWA 1955“ eröffnet. In: Essener Stadtnachrichten. 24.9.1955.

³¹³ Schriftlicher Dank des Senders für die „Liebenswürdigkeit“ den Film unterstützt zu haben und Hinweis, dass der Film „am 30. März 1955 gegen 21.30 Uhr im Deutschen Fernsehprogramm gesendet werden soll“.

³¹⁴ Foto im Nachlass verso beschriftet.

³¹⁵ Link, Erich, Wir und die moderne Kunst. In: Berliner Morgenpost. 26.08.1956. Artikel im Nachlass.

4.1.3. Materialarbeiten

Um 1958/59 führten die Skulpturen zu großformatigen gerahmten Leinwänden zurück, die jedoch zuerst sehr materialbetont blieben und aus collagierten, groben Formen bestanden. Die Bildidee der späten tachistischen Bilder, die um 1957 mit einer Art „T-Form“ experimentierte (Kap.3.1.4), führte zu einer Serie von Materialarbeiten wie *Steigendes Rot* oder *Mauerblumen*, die eine ähnliche zentrale lineare Komposition besitzen und mit geklebten Leinwänden geformt wurden.³¹⁶ (Abb.183,184) Kubicek collagierte Leinwand auf einen Bildträger und ließ ihre ausgefranst Enden und geriffelte Struktur auf die glatten Farboberflächen wirken. Dabei nutzte er eigenwillige pastellfarbene Grau- und Brauntöne, die er mit Schwarz und Weiß kombinierte und mit Sand vermischte. In *Kleiner Kreis* wird die eigene Beschaffenheit der Leinwand zum dominanten Bildträger.³¹⁷ (Abb.185)

Als Weiterentwicklung konnte nur der Schritt in die Dreidimensionalität folgen, den Kubicek in *Mauer-Bild* vollzog.³¹⁸ Hier klebte er runde Holzlatten und kleine rechteckige Holzplatten auf einen Untergrund, kratzte in die weiche zugrunde liegende Masse und bemalte dann alles mit Goldfarbe. (Abb.186) In der rechten oberen Ecke sowie am unteren Rand ließ er kleine ockerfarbene Felder frei, so dass das Bild einen unfertigen Charakter behält. Wenige Jahre vor dem Mauerbau in Berlin erscheint das Gemälde als eine schaurig schöne Vorahnung.

In den frühen sechziger Jahren beschritt er diesen Weg weiter und schlug großköpfige Nägel kreisförmig in einen Holzkasten; die Nägel in einem roten Kreis auf schwarzem Grund sind mit Zeitungspapier beklebt.³¹⁹ Schließlich entstand 1964/68 die Kraterlandschaft *Atomares*, die auf der 16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Nürnberg präsentiert wurde.³²⁰ Es ist eine bemalte Pappmaché-Landschaft, die ein zerstückeltes, zerstörtes Fleckchen Erde darstellt. Gegliedert wird diese Arbeit durch den

³¹⁶ *Steigendes Rot*. Lack, Öl, Collage auf Leinwand. 1959. 67 x 102 cm. Signiert u. datiert. Verso betitelt. *Mauerblumen*. Lack, Öl, Sand, Collage auf Hartfaser. 1959. 65 x 99 cm. Monogrammiert u. datiert. Verso bezeichnet „Nach Hannover“. Beide im Nachlass.

³¹⁷ *Kleiner Kreis*. Collage, Öl, Sand, Leim auf Leinwand. 1959. 105 x 125 cm. Signiert u. datiert. Verso bezeichnet „Nach Hannover“. Im Nachlass.

³¹⁸ *Mauer-Bild*. Öl, Sand, Goldfarbe, Holz auf Hartfaser. 1959. 100 x 100 cm. Monogrammiert u. datiert. Im Nachlass.

³¹⁹ o.T. Lack, Nägel, Zeitung auf Holz. 1964. 60 x 60 cm. Verso datiert.

roten, weißen und schwarzen Farbauftrag sowie durch die Muster aufgeklebter Zeitungstexte. (Abb.187,188)

Diese Werke führten Kubiceks Materialexperimente auf dem Feld des Gemäldes am weitesten fort, ohne jedoch den für ihn typischen harmonischen Gesamteindruck zu verlieren. Durch die collagierten Einzelteile wirken die Arbeiten zwar zusammengefügt, rauer und experimenteller und sind nicht ganz so elegant wie seine bisherigen Werke, aber das scheint beabsichtigt. Kubicek belässt es jedoch bei diesen Bildern und entwickelt um 1960 kleinformatische farbkräftige Zeichnungen.

4.1.4. Fotomontagen

Neben der Ausdruckmöglichkeit in der Malerei, Bildhauerei und seiner Lehrtätigkeit fand Kubicek immer noch Zeit, um seiner Bilderlust in Fotomontagen zu fröhnen. Wie in Teil I beschrieben, nutzte er das Verfahren kurz nach dem Krieg, um die Lebensumstände zu verdeutlichen, das alte Regime ironisch zu kritisieren, seltsame surreale Räume und Welten zu schaffen sowie seiner erotischen Verehrung des weiblichen Körpers freien Lauf zu lassen.

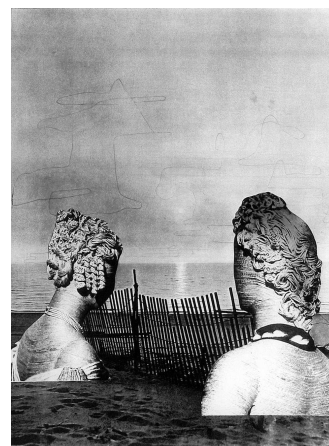


Abb. 189
Mannequins
Fotomontage
1950

In den 50er und sechziger Jahren fertigte er viele weitere Montagen an und konnte diese in verschiedenen Ausstellungen in Deutschland sowie international einem Publikum vorstellen. Der Wanderausstellung seiner Fotomontagen 1950 in Amerika-Häusern (Abb.189) folgte eine Ausstellung seiner Collagen 1953 im Berliner Antiquariat Wasmuth, bis er 1956 als Vertreter der zeitgenössischen deutschen Collage neben Hannah Höch, Theodor Werner und Helmut Thoma in der Rose Fried Gallery in New York ausstellte, die eine umfassende Retrospektive der Geschichte der Collage widmete und zeitgenössische Entwicklungen in verschiedenen Ländern aufzeigte. Niemand anderes als Herta Wescher, die später das geltende Standardwerk zur Collage verfasste,

³²⁰ Atomares. Collage, Lack, Leim, Zeitung, Leinwand auf Hartfaser. 1964/68. 100 x 100 cm. Signiert u. datiert. Im Nachlass.

bat Kubicek deshalb um Mithilfe bei der Organisation, u.a. der Werke von Hannah Höch.³²¹ (Abb.190)

1966 fand Rudolph Springer seine Fotomontagen und Fotozeichnungen einer Einzelausstellung wert, die offenbar ein Erfolg war, denn im folgenden Jahr durfte Kubicek erneut ausstellen, diesmal jedoch mit Karl Oskar Blase zusammen. Noch 1969 konnte Kubicek an einer Sammelausstellung zu *Montagen und Collagen* im Wannseeheim teilnehmen.³²²

Was Kubicek ausstellte, war größtenteils erotischer Natur - zumindest in den sechziger Jahren wurden seine Montagen expliziter. (Abb.191,192) Um 1950 zeigte er in *Wacht an den Pyramiden*³²³ eine Schneiderpuppe in der Art de Chiricos vor den Pyramiden stehend, den Kopf gebeugt vor einem halb versunkenen Frauentorso oder in *Ruhe auf der Flucht* erholt sich die Familie vor einer Bergsilhouette aus Busen.³²⁴ Seine erotischen Themen *Atomic Landscape* oder



Abb. 190
Hannah Höch
in ihrem Garten

Botaniker waren reduziert auf die ausgeschnittenen Rundungen einer ganzen Anzahl von Brüsten, die er in die Gesamtkomposition als ästhetische Lösung einbaute.³²⁵ Er verwob weibliche Körperteile in seine Collagen, um neue Bilder und Sichtweisen zu schaffen, wobei ihre sexuelle Bedeutung gegenüber dem ästhetischen Zusammenhang zurückgestellt wurde. (Abb.193,194) In der Collage *Botaniker* kommt ein Element vor, welches Kubiceks Collagen der 60er Jahre prägte: Der Frauentorso, der nur die Rundungen der Brüste umläuft, dann zur Taille hin schmaler wird, sich bei den Hüften weitet, um am Knie zu enden.³²⁶ (Abb.195,196) Sie ähneln den *Anthropometrien* Yves

³²¹ Herta Wescher, Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels. Köln 1968. Der Brief von Herta Wescher an Kubicek am 29.Nov. 1955 bittet um die Organisation der Berliner Teilnehmer. Kubicek solle sein Werk *Portrait einer Dame* schicken und sich um Hannah Höch kümmern. Außerdem stellten Horst-Beck und Moller-Garny als deutsche Zeitgenossen in der Rose Fried Gallery, International Collage Exhibition 13.2.-17.3.1956 in New York aus. Zu Wasmuth siehe Ausstellungsliste.

³²² Siehe Ausstellungsliste.

³²³ *Wacht an den Pyramiden*. Collage. 1950. 40 x 30 cm. Signiert, datiert und betitelt. Im Nachlass.

³²⁴ *Ruhe auf der Flucht*. Collage auf Karton. 1950. 40 x 30 cm. Signiert, datiert und betitelt. Im Nachlass.

³²⁵ *Atomic Landscape*. Signiert. Sowie:*botaniker*. Signiert, datiert und betitelt. Beide: Collage auf Karton, 40 x 30 cm und im Nachlass.

³²⁶ Beispiele dafür sind: *Der fünfte Kuss*. Collage auf Karton, 1960/61, 35 x 27 cm. Signiert u. datiert. Im Nachlass, oder: *Ohne Titel*. Collage auf Karton, undatiert, 33 x 27 cm. Kommunale Galerie Wilmersdorf.

Kleins, der 1960 diese Form von bemalten nackten Frauen mit ihrem Körper auf Papier drucken ließ.

Solche Torsoform, die weibliche Fülle, Weichheit und Erotik betont, setzte Kubicek in den sechziger Jahren wiederholt in deutlicheren erotischen Posen ein. (Abb.197) Er klebte einen monströsen Torso in der Collage *Beidseitig* einer Frau, die im Nachthemd an einer Fenstertür steht auf den Rücken, gab ihr ein weiteres Paar bestrumpfter Beine und setzte den Torso derart, dass der eine Oberschenkel in ein Bein übergeht, der andere Oberschenkel aber wie ein schlaffes Glied wirkt. Damit entstand ein erotisches Zwitterwesen.³²⁷



Abb. 197
Beidseitig
Collage auf
Karton, 1962
30x25 cm

Phallusformen tauchen in diesen Collagen zunehmend auf, ob es ein Korke mit roter Kappe ist oder eine vergleichbare Form, die mit weiblichen Torsi oder rundlichen Formen kombiniert wird. Sein alter Vergleich des weiblichen Körpers mit Landschaften wird ebenfalls thematisiert, denn er suggeriert vegetative Assoziationen bei pilz- und eichelartig ausgeschnittenen Körperteilen wie in der Arbeit *Mit dem Korke* oder geologische Gesteine in einem unbetitelten Werk.³²⁸ (Abb.198,199) Kubicek findet eine deutlichere erotisierte Bildsprache und ist zudem weiterhin fasziniert von Strukturen und Oberflächen.

Die eben erwähnte Collage ohne Titel zeigt eine Reihe von weißen Steinformationen und einen Torso von links nach rechts aufgereiht dicht hintereinander geklebt. Darüber liegt ein dünnes durchsichtiges Papier, das die Hüfte des Torso und quasi der Gesteine verschleiert, denn durch die Verknüpfung mit den weiblichen Rundungen erhalten die Steine plötzlich körperliche Qualitäten. Darüber legte er vertikal einen farbigen Streifen als Kontrast. In *Landscape* liegt eine skulpturale Form vor zwei Paar riesigen Knien, die wie Dünen in der Sahara wirken, und da man die Haut richtig assoziiert, verwundern die amorphen Formen, und man versucht das Bild zu entschlüsseln.³²⁹ (Abb.200)

³²⁷ *Beidseitig*. Collage auf Karton. 1962. 30 x 25 cm. Signiert, datiert und betitelt. Im Nachlass.

³²⁸ *Mit dem Korke*. Collage auf Karton, 1963, 33 x 26 cm. Signiert, datiert u. betitelt. Und: Ohne Titel. Collage auf Karton, 33 x 27 cm. Signiert. Beide im Nachlass.

³²⁹ *Landscape*. Collage auf Karton, 1963, 33 x 27 cm. Signiert, datiert u. betitelt.

Darin liegt ein besonderer Reiz von Kubiceks Ausschnitten, denn er setzt sie dicht an der Grenze des Erkennens an, so dass der Betrachter erst rätseln muss, um die ursprüngliche Form und Bedeutung der Gegenstände zu begreifen. Es sind sinnliche Zusammenstellungen mit erotischen Verknüpfungen, die mit unseren Denkmustern und Sehgewohnheiten spielen und mit der gewohnten Eleganz der rundlichen Formen Kubiceks bestechen.

Die Collage hatte in den sechziger Jahren auch ein Comeback, denn zu Zeiten der Pop Art, die Versatzstücke der Alltagskultur überdimensional darstellte, setzten Richard Hamilton, Larry Rivers oder auch Tom Wesselmann Collagen und Montagen in ihren Werken ein. Dabei waren es jedoch nicht so zentrierte Kompositionen, sondern vielmehr Konglomerate, All-Over-Collagen aus Wirklichkeitszitataten.

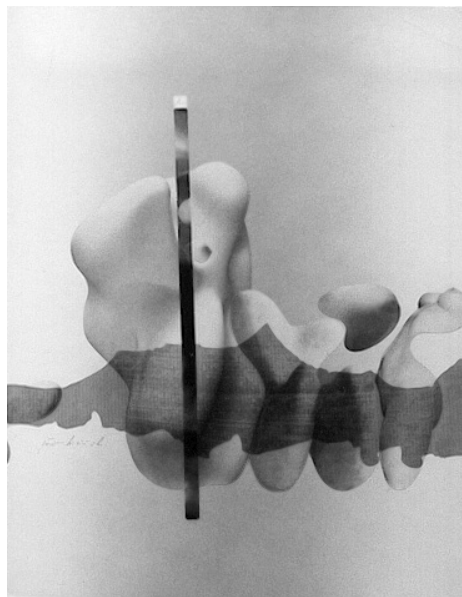


Abb. 199 Ohne Titel. Collage
auf Karton, 33 x 27 cm

5. Kunst der 60er Jahre

Am Anfang der 60er Jahre wurde der internationale Stil des Informel durch viele kleine Neuansätze unterwandert, so dass unter anderem von einer ersten national geprägten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland gesprochen werden kann. Nach einem Jahrzehnt der Abstraktion ging es nun um die Rückkehr des Realismus in die künstlerische Produktion. In verschiedener Form brachten Pop Art und der „Kapitalistische Realismus“ die Realität zurück ins Bild, verbanden Happenings und Neue Musik den Alltag mit dem Kunstwerk und untersuchten Künstler die Darstellung von Energie und Licht.³³⁰

In Düsseldorf gründeten 1958 Heinz Mack und Otto Piene, später kam Günther Uecker hinzu, die Gruppe *Zero*, die Licht, Kinetik und Farbe energetisch in Beziehungen setzten. Für *Zero* waren die Ideen der „Concetti spaziali“ des Italieners Lucio Fontana sowie die monochromen Bilder Yves Kleins und Piero Manzonis maßgeblich. Die bis 1966 bestehende Gruppe *Zero* fand schnell Anhänger unter jüngeren Künstlern wie Hans Haacke und Erich Reusch, die in kleinen physikalischen Modellen alltäglichen Energieaustausch sichtbar machten. Mit Lichtreflexen und Lichtspiegelung arbeitete auch Adolf Luther und später viele andere, da ab Mitte der 60er Jahre die Kinetische Kunst sehr in Mode geraten war.

Ebenso große Zustimmung fanden Werke der Op Art, die mit dem Sehvermögen experimentierten, um Tiefenillusion zu erzeugen oder verschiedene Raumstrukturen zu visualisieren. In Deutschland waren dies vor allen, Gerhard von Graevenitz, Ludwig Wilding und Kuno Gonschior; in Frankreich arbeitete Viktor Vasarely sehr erfolgreich mit Farbvariationen, die Bezug auf amerikanische Hardedge Malerei nahmen.

Farbfeldmalerei entwickelt sich Anfang der Sechziger Jahre und untersuchte die Qualitäten der Farben und deren Eigenschaften wie Tiefenwirkung und Transparenz. Der Übergang vom Abstrakten Expressionismus zeichnete sich in den Werken von Mark Rothko oder Morris Louis ab, wurde aber klar definiert in den kantigen Bildern der Hardedge Malerei von Barnett Newman, Frank Stella oder Ad Reinhardt. In Deutschland

³³⁰ Dieser Text basiert auf der Kenntnis von Standardwerken wie Karin Thomas, *Bis heute: Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. 8. Ausgabe, Köln 1988; und *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985*. Berlin 1985.

vereinigte die Gruppe SYN skriptorale Elemente informeller Malweisen mit den kontemplativen Farbwerten und Farbanalysen der Farbfeldmalerei. Weitere Künstler, die sich mit Farbproblemen auseinander setzten, waren Rupprecht Geiger, Gotthard Graubner, Raimund Girke und Winfred Gaul, der mit seinen Schildern Bezüge zur „Alltagskunst“ der Pop Art hatte.

Pop Art hatte ihren Ursprung in England und den Vereinigten Staaten und wurde in Deutschland nicht unmittelbar rezipiert. Um 1962 entfaltete sich Pop Art schnell im Kunsthandel wie in den Massenmedien; denn die übergroßen Alltagsgegenstände in den grellen Farben der Neonreklamen waren leicht erkennbare Motive mit großer Wirkung. Nach dem Pathos der Abstrakten Expressionisten waren diese farbenfrohen, seriellen Kunstwerke wie geschaffen für eine wohlhabende Konsumgesellschaft, die sich im Zeitalter von Fernsehen und Computertechnik der Massenkommunikation verschrieben hatte. Dank der positiven, optimistischen Gestaltung der populären Kultur und der Kunstwerke florierte der Kunsthandel durch eine neue breitere Käuferschicht.

Farbanleihen aus der Pop Art und Hardedge fanden in den 60er Jahren ihren Weg in das Werk von Günther Fruhtrunk, Karl Georg Pfahler und Thomas Lenk oder in den Plastiken von Otto Herbert Hajek. Konrad Klappeck übernahm von der Pop Art die Darstellung gewöhnlicher Dinge des Alltags und malte seine überdimensionalen Näh- und Schreibmaschinen.

In Berlin verfassten 1961/62 Georg Baselitz und Eugen Schönebeck ihr erstes und zweites Pandämonisches Manifest und malten ihre leidenschaftlichen und schwermütigen realistischen Bilder. Hier schlossen sich 1964 Künstler zur „Großgörschen 35“ zusammen, darunter Karl Horst Hödicke, Bernd Koberling und Markus Lüpertz.

„In den 60iger Jahren gab es viel kreative Bewegung im Westteil Berlins: Edwin Piscator war zurückgekehrt; der Schauspieler Günter Meissner mit der Galerie "Diogenes" in der Bleibtreustraße; das "Living Theatre" in der Akademie der Künste, Frank Burckners Expressionistisches „Forum" am Ku-damm, Ben Wargin im Tiergarten, Manfred de la Motte im Haus am Waldsee und, und, und... darunter 1964 auch Großgörschen 35, die erste Selbsthilfegalerie Deutschlands. 14 Künstler richteten sich in der leer stehenden Fabriketage in der Großgörschenstraße 35 im (West-)Berliner Bezirk Schöneberg einen Ausstellungsraum her, den sie gemeinsam finanzierten, um

dort nach- oder miteinander ihre Arbeiten zu präsentieren, weil sie auf dem damals offiziellen Kunstmarkt keine Chance hatten.“³³¹

Diese Gruppe hatte Modellcharakter und war Ausdruck eines neuen Selbstverständnis und Selbstbewusstseins der Künstler. Einige Jahre später haben sich einige Mitglieder, darunter Sorge, Diehl und Petrick zur Gruppe „Aspekt“ zusammengeschlossen und wurden unter der Rubrik „Kritischer Realismus“ geführt.

Die kritische Auseinandersetzung mit der Umwelt und der Geschichte war die tiefe Ruptur der 60er Jahre, die das Ende der restaurativen Adenauer-Ära durch die Studentenproteste bedeutete bei gleichzeitiger Eskalation des Kalten Krieges, der sich mit Mauerbau 1961, Kuba-Krise 1962, Beginn des Vietnamkriegs 64/65 und mit dem Ende des Prager Frühlings 1968 immer weiter zugespitzte.

Besonders kritisch bzw. genau analysierend setzte sich die Aktionskunst mit ihrer alltäglichen Umwelt auseinander, denn sie inkorporierte die Wirklichkeit ins Kunstwerk. In Amerika sind es Robert Rauschenberg und vor allen Dingen John Cage, die beim Publikum Aufmerksamkeit für die Umgebung schärfen wollen, wie in der berühmten Komposition *4'33*, wo die Geräuschkulisse des Publikums das eigentliche Musikstück ist. Um 1960 kamen die Cage-Schüler Jackson Mac Low und George Macunias nach Deutschland und initiierten die Fluxus-Bewegung, die sich um die Integration neuer Tonsysteme in die Musik bemühte und zu der u.a. Ben Vautier, Robert Filliou, Nam June Paik gehörten, entfernt auch Joseph Beuys und Wolf Vostell, die jedoch mehr dem Happening zuzuordnen sind.

In Paris proklamierte 1960 das *Manifeste des Nouveaux Réalistes* die Schönheit der Realität und versuchte eine Übereinstimmung von Kunst und Leben zu initiieren, wie es Pierry Restany beschrieb und Jean Tinguely praktizierte. Gleichzeitig fanden in Deutschland die ersten Happenings statt, die mehr auf eine theatralische Inszenierung ausgerichtet waren als die Aktionen des Fluxus. Die Künstler setzten unterschiedliche Akzente in ihren Aktionen: Vostell wollte auf die anarchischen Aspekte der Gesellschaft aufmerksam machen, wie auf das „Nebeneinander von Perfektion und Brutalität“ u.a. in Schlachthöfen; Beuys untersuchte seine persönliche Biographie in kult-ähnlichen Ausdrucksformen; Bazon Brock und Friedensreich Hundertwasser malten ihre *Endlose*

³³¹ Text der Galerie Eva Poll zur Ausstellung „Großgörschen 35“, Berlin 2004, aus dem Internet.

Linie zur Lesung jüdischer Texte und Konrad Lueg und Gerhard Richter verkauften sich selber im Schaufenster als Demonstration für den Kapitalistischen Realismus.

Der Wiener Aktionismus setzte Zeichen durch seine Aggressivität und seinen Ritualcharakter wie in den anarchischen Happenings von Hermann Nitsch oder Otto Muehl und bei den Körperexperimenten und Selbstbemalungen von Günter Brus oder Arnulf Rainer.

Die Vielzahl der verschiedenen neuen Bewegungen in den 60er Jahren ist erstaunlich, und sicher war sich Kubicek dieser bewusst und setzte sich mit ihnen auseinander. Da er jedoch mit der „automatistischen Methode“ eine Malweise für sich entdeckt hatte, waren die Einflüsse dieser neuen Kunstrichtungen auf sein Werk der sechziger Jahre eher peripher.

5.1. Kubiceks Rückkehr zur Zeichnung 1960-67

Neben seiner Malerei sah Kubicek in der Zeichnung eine angemessene, wenn nicht gleichwertige Ausdrucksform. Bereits in den 40er Jahren waren seinen Ölgemälden immer Zeichnungen vorangegangen bzw. entwickelten sich die Bilder aus den Bleistiftstudien. Am Anfang der 50er Jahre trat dieses Medium in den Hintergrund, denn der automatistische Malprozeß ließ keinen Platz mehr für eine Entwicklung von Vorzeichnungen, da spontane Kreativität im Mittelpunkt des Schaffens stand. Kubicek zeichnete fortan gelegentlich neben seinen Ölbildern, jedoch erst um 1960 herum entdeckte er Papierarbeiten für sich erneut und fing an mit Darstellungsformen zu experimentieren. Die Gestaltung seiner Bilder beruhte noch immer auf einem unbewussten Malvorgang, jedoch in einem neuen Medium. Wieder war es die Linie, die Anfang der Sechziger Jahre sein Werk durch die Betonung von senkrechten parallelen Bändern bestimmte.

In dieselbe Zeit fiel sein erster Herzinfarkt, der ihn zur Kur mit einer zehnmonatigen Lehrunterbrechung zwang, und letztendlich eine Einschränkung seiner Arbeit bedeutete. Im März 1961 kehrte er in die Hochschule zurück und nahm den Unterricht wieder auf, aber am 21.1.1963 erfolgte ein erneuter Infarkt, der ihn bis zum 31.8.1963 der Hochschule fernhielt und mit einem Kuraufenthalt im Solling kuriert werden sollte. Es

schien ihm dann insgesamt besser gegangen zu sein, obwohl sich seine Personalakte weiterhin wie ein Krankheitsverlauf liebt, denn immer wieder führte die berufliche Belastung oder Kubiceks Schaffensdrang zu neuer Dienstunfähigkeit. Er fehlte 1966 zwei Wochen wegen Krankheit, 1968 war er ab dem 15. Mai längere Zeit abwesend und im September 1969 wurde er stationär behandelt. Schließlich starb Juro Kubicek am 21. Mai 1970 in Berlin. Die Krankheit hielt ihn aber nicht davon ab sein Werk voranzutreiben und über die neuesten Entwicklungen der Kunst unterrichtet zu sein.

5.1.1. Tuschzeichnungen 1960-63

Kubicek nutzte ab 1960 Filz- und Buntstifte, Kugelschreiber sowie Tusche, Aquarell und Deckfarben für seine Zeichnungen. Im Zentrum seiner Arbeiten stehen zunächst breite Tuschebänder in Schwarz, die als gliedernde Formgeber eingesetzt wurden, denn sie bilden Konturen, Zeichen und Struktur der Werke. Zumeist im Querformat, setzte Kubicek in wurmähnlichen Windungen, ohne große Schwünge, Linie neben Linie dieser zerfaserten Bänder, die oft nicht durchgängig sind, sondern mit der schmalen Spitze weitergeführt wurden, um dann wieder mit der breiten Seite fortzufahren. Diese Linien berühren sich in den meisten Fällen nicht, sondern liegen nebeneinander und kommen sich mal näher, mal nicht - mal sind es kräftige schwarze Linien, mal sind es zarte, zerrissene Spuren. Die Bänder sind verbunden durch einige dünne Linien, die aus Filz-, Bunt- oder Bleistift bestehen. Sie fügen die Striche zusammen, sind wie Fransen an die Enden gesetzt oder bilden wuchernde Ansätze an die Seiten des größeren Bandes.³³² (Abb.201,202)

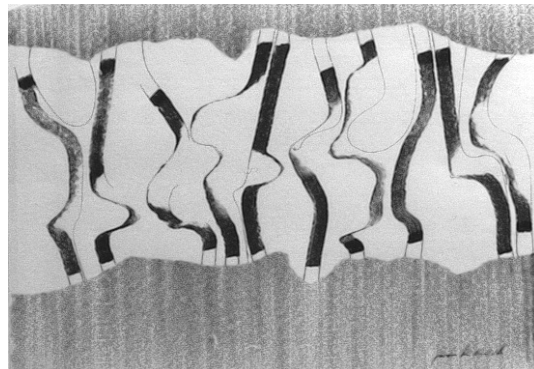


Abb. 201
o.T.
Tusche, Filzstift
auf Papier, 1960
21x29 cm

Dies ist das Grundschema der Zeichnungen zwischen 1960 und 1963, das in den folgenden Jahren erweitert und variiert wird, indem Tempera, Aquarell oder Frottagen (der eigenen tachistischen Arbeiten) die Flächen zwischen den Bändern füllen. In der Frottage-Technik malte Kubicek über die Linien

³³²Zwei Beispiele für diese Malweise im Nachlass: Jeweils ohne Titel, Tusche, Filzstift auf Papier u. Pappe. 1960. 21 x 29 u. 25 x 31 cm. Beide signiert u. datiert.

seiner eigenen mit Tropf-Technik gemalten Bilder, so dass die schwarzen Bänder eine geriffelte Struktur bekamen.

Die einzelnen Bänder erhielten ein nicht weiter erkennbar zusammenhängendes Muster, so dass sie knorrigen Ästen glichen, von denen kleine vegetative Wucherungen ausgingen. Teilweise wurden sie dann mit farbigen Folien überklebt.³³³ (Abb.203,204)

In der Mehrzahl der Zeichnungen dieser Art dienen die kräftigen schwarzfarbenen Bänder als gliedernde Verbindungen oder Übergänge zwischen den unterschiedlichen Mustern im Hintergrund. Dieser besteht in vielen Bildern aus verschiedenen Lackarbeiten, die Kubicek mit gleichmäßiger waagerechter Pinselführung frottierte und nebeneinander setzte. Um seine Frottagen zu variieren, entstanden sie mal mit klaren senkrechten Rändern, mal werden sie durch die senkrechten Bänder gestaltet. Die Abstufung der verschiedenen Schwarz- und Grautöne sowie der eigenartigen Kontrast zwischen den klaren Kanten der breiten Tusche- und Filzstriche und dünnen Buntstifte zu den weichen, gegossenen Formen des unterliegenden Lacks, macht die Qualität dieser Arbeiten aus. Kubicek gab seinen Arbeiten keine Titel, so dass eine Assoziation für jeden Betrachter vollkommen frei blieb.³³⁴ (Abb.205,206)

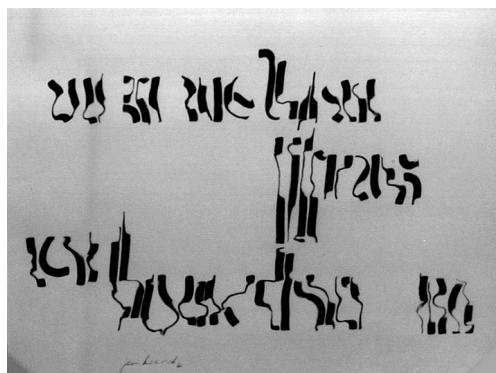


Abb. 205
o.T.
Tusche auf
Bütten, 1960
49x62,5 cm

Neben den schwarz-weißen entstanden ebenfalls stark kolorierte Zeichnungen. Kubicek füllte die Räume zwischen den Bändern zuerst mit einer Kombination aus Frottage und Farbfeld, dann triumphieren die Farben und bedecken den gesamten Hintergrund – bzw. bildeten die schwarzen Linien und die Farbfelder eine gemeinsame Ebene. Helle, leuchtende Pastelltöne aus unterschiedlichem Rot, Orange- bis Gelbgemischen und Violett- bis Rosétönen wurden zwischen verschiedenfarbenem Hellblau platziert. Die Bänder sind teilweise Grenzen der Farbfelder, andererseits haben sie diese Wirkung

³³³ Beispiele für diese Malweise im Nachlass: Ohne Titel, Tusche, Filzstift, Frottage, Aquarell auf Papier. 1960. 45 x 60 cm. Signiert u. datiert. - Ohne Titel. Tusche, Filzstift, Frottage, Acryl auf Papier. 1961. 45 x 60 cm. Signiert u. datiert.

³³⁴ Im Nachlass sind zahlreiche Arbeiten dieser Art, alle ohne Titel und nur selten mit Datierung, so dass hier exemplarisch nur einige Arbeiten besprochen werden. In einigen Werken wirken die senkrechten

nicht: Insgesamt jedoch bleiben die Farben in der Nähe der schwarzen Bänder, ziehen sich entlang der Linien oder überspringen nur enge Zwischenräume, so dass die Vertikalen gliedernd wirken.³³⁵ (Abb.207,208)

Wie alle Werke Kubiceks sind diese Bilder betont kontrastreich, indem Hellblau, Orange, Rot, Gelb und Dunkelblau in farbkraftigen Tönen nebeneinander stehen, in der Gesamtkomposition jedoch sind die Bilder durch eine komplementäre Farbgebung ausgewogen und harmonisch. Während in den Werken zuerst die Bewegungen der kalligraphischen schwarz-weiß Lineaturen im Vordergrund stehen, nehmen durch die Frottage und später die bunten heiteren Formen die gestalterischen Elemente zu, so dass sich eine Gewichtung des farbkompositorischen Gesamteindrucks ergibt. 1962 konnte Kubicek diese Werke mit einer ungewöhnlichen Gestaltung und mit einer eigenständigen Farbgebung in einer Einzelausstellung in der Galerie Anna Roepcke in Wiesbaden präsentieren.³³⁶

5.1.2. Farbstiftfelder 1964-67

Neben den Zeichnungen mit senkrechten Bändern entwickelte Kubicek farbkraftige amorphe Labyrinth aus Kugelschreiber- und Farbstift-Kritzeleien. In einem Skizzenbuch sind Ansätze bereits um 1961 zu finden, großformatige Werke können jedoch erst um 1964 nachgewiesen werden.

In ersten Zeichnungen mit Kugelschreiber oder Tintenstift im Skizzenbuch ergeben sich frei assoziierte Strukturen, deren fließende Linien größere und kleinere Flächen sanft umziehen. Diese Flächen sind nicht geschlossen, sie gleichen daher Flussläufen oder Seengebieten und füllen das gesamte Blatt aus. In diesen Formen befinden sich dann teilweise geschlossene Ovale oder frei wuchernde kleine Strichvegetationen. Als zweiten Arbeitsschritt malte Kubicek Teile der Flächen mit Farbstiften in Orange-, Rot und Blautönen aus. Diese ähneln entfernt den oben beschriebenen farbkraftigen Zeichnungen, nur ohne die schwarzfarbenen Bänder, die nicht die Ausbuchtungen und starken Windungen der Zeichnungen besitzen.

Bänder ohne Frottage im Hintergrund wie Schriftzüge. Ohne Titel. Tusche auf Büttchen. 1960. 49 x 62,5 cm. Signiert u. datiert. - Nummer 19. Tusche, Frottage auf Papier. 40,5 x 53 cm, signiert u. nummeriert.

³³⁵ Drei Arbeiten ohne Titel als Beispiel. Jeweils Tusche und Tempera auf unterschiedlich gefärbtem Büttchen. Um 1960, je 50 x 65 cm, jeweils signiert, teils datiert. Im Nachlass.

³³⁶ Juro Kubicek. Neue Arbeiten. Galerie Anna Roepcke, 4.-26.1. 1962, Fichtestr.4, Wiesbaden.

Um 1961/62 fing Kubicek an, mit Farbstiften ganze Farbflächen zu gestalten, indem er sie mit engen Krakeln ausmalte, die nur aus dem Handgelenk heraus entstanden und kleinen aneinander gereihten Unendlichkeitszeichen ähnelten. Laut seiner Tochter handelte es sich bei den Farbstiften um besonders farbkräftige Spezialstifte, die sich Kubicek aus Japan schicken ließ. Je länger er die Stellen repetierend übermalte, um so kräftiger und deckender wurden die Striche, ohne dabei eine vollkommen gleichmäßige Oberfläche zu kreieren, denn fortwährend schimmerte das weiße Papier durch, was den Zeichnungen etwas leichtes gibt. In den folgenden Jahren verbindet Kubicek diesen Farbauftrag mit den fließenden Formen der Vorzeichnungen, so dass er wiederum eine sehr eigene Malweise verwirklicht.

Um 1964 malte Kubicek mit seinen engen kleinflächigen Kritzeleien Werke in den Maßen 50 x 56 Zentimeter aus und hatte dafür eine erkennbare Grundform gefunden, die einem „T“ ähnelte, wobei er sich nur auf den Treffpunkt der Linien der T-Form konzentrierte. Er hatte vergleichbare Formen um 1959 in seinen großformatigen tachistischen Bildern verwendet, beschränkte sich aber nun auf die Kreuzung der Balken und setzte sie in neue Bildstrukturen und Zusammenhänge. So zeigt *Wie ein Tisch* den oberen Querbalken in Auflösung begriffen, während der tragende Balken noch klare Kanten besitzt.³³⁷ (Abb.209) Die seen-ähnlichen Gebilde der Skizzenbuchzeichnungen sind übermalt durch Farbstiftspuren und nur in Teilen sichtbar. Die ausgemalten Flächen wurden nicht einheitlich ausgefüllt, sondern lassen den Untergrund an manchen Stellen stärker durchschimmern, so dass es wie Lichtreflexe auf einer glatten Oberfläche aussieht, und auch an den Rändern sind sie weniger stark ausgeführt, so dass die Kanten weich und unscharf erscheinen. Dominiert wird die Form von schwarzen Flächen, nur rechts wirkt eine Partie in Rot-Orange als Akzent.

In dieser T-Form, nur auf den Kopf gestellt, sind weitere Arbeiten Kubiceks wie *Rot-Violette-Landschaft*.³³⁸ (Abb.210) Die leuchtend rot- und orangefarbenen Kontraste, kombiniert mit Braun und Schwarz sind die Stärken dieser Arbeit, die wie alle Zeichnungen dieser Zeit sich aus einer Mischung aus Vegetativem und Konstruktiven

³³⁷ *Wie ein Tisch*. Filzstift u. Kugelschreiber auf Karton. 1964. 500 x 560 mm. Signiert u. datiert. Verso nummeriert (5) und datiert (64, 5.12.-17.12). Im Nachlass.

³³⁸ *Rot-Violette-Landschaft*. Filzstift u. Kugelschreiber auf Karton. 1964. 500 x 560 mm. Signiert u. datiert. Verso nummeriert (8) und datiert (64, 3.10.-20.12.).

speist. Einige Felder sind wieder freigelassen, so dass der Anschein erweckt wird, als entstünde oder wüchse etwas, als würden sich diese Farbfelder weiter ausbreiten. Gleichzeitig sind gerade Kanten eingebaut, die Formen trennen und dem Bildgefüge halt geben.

Einige Jahre später sind die Bilder nicht mehr ganz so offen gestaltet, denn die Komposition füllt das gesamte Bild aus und die T-Form ist verschwunden. Die Formen sind zu größeren Farbflächen gewachsen und nicht mehr ganz so kleinteilig, wie *Weisser Vorhang* oder *Umgeben* aus dem Jahr 1967 verdeutlichen.³³⁹ (Abb.211,212) Die Konstruktion der linearen Elemente ist stärker geworden und das Zufällige, das Unausgefüllte, die vegetative Qualität wurde abgelöst durch eindeutigere Farbwerte. Die Bilder konzentrierten nun auf die Farbflächen und -werte, wo zuvor die sich entwickelnde Struktur dominierte.

Die Farbwahl von Rot-, Orange- und Gelbtönen gekoppelt mit Hellblau oder Schwarz spiegelt Kubiceks Rezeption der Kunstentwicklung der 60er Jahre wider. Die leuchtenden Farbenflächen und klaren Kanten zeigen den Einfluss von Hard Edge und Farbfeldmalerei, denn sie untersuchen wie Kubiceks Bilder die Qualitäten der Farben. Diese wirken unterschiedlich warm oder kalt, wenn sie auf harte Kanten oder biomorphen Formen treffen, oder wenn sie mit verschiedenen Blautönen zusammentreffen. Interessant ist dabei, dass es sich bei den Farbfeldern eigentlich um sehr lange übereinander gelegte Linien handelt, die zu einer Fläche verschmelzen. Ausstellen konnte Kubicek diese Arbeiten 1967 im Hamburger Kunstverein und 1968 in der Galerie miniature in Berlin.

Kubicek widmete in seinen Skizzenbüchern zwei seiner Werke den Künstlern, die ihn inspirierten - an Jean Dubuffet und an Mark Tobey. So liegen die Wurzeln seiner Werke jener Jahre in der automatistischen Malweise Dubuffet und den Farbfeldern und Farbexperimenten Tobeys.

5.1.3. „Foto-Zeichnungen“

Kubicek bezog Mitte der 60er Jahre die große weiche Linie seiner surrealistischen Arbeiten wieder in sein Werk ein. Nach dem Krieg waren seine Figuren und

Landschaften von einer weit ausholenden schwingenden Linienführung bestimmt gewesen, die Kubicek seitdem in vereinzelt Werken³⁴⁰ anwandte (Abb.213-215), aber die erst bei den „Foto-Zeichnungen“ sowie in seinem Spätwerk wieder stärker in Erscheinung trat.

Die „Foto-Zeichnungen“, wie Kubicek die Übermalungen aus den Jahren 1964-66 bezeichnete, sind mit Kugelschreiber und Tinte verfremdete Fotos aus Zeitschriften. Die überzeichneten Körper aus Aktfotografien oder aus Gemälden alter Meister machte Kubicek unkenntlich, indem er die Gesichter und eindeutig zuzuordnende Körperteile übermalte und an anderer Stelle runde Formen, Ovale und Kreise konturierte, die die unterliegende Farbe und Schattierung wiedergeben. Die weichen Rundungen suggerieren sinnliche Formen und Körperfalten, Brüste oder Phalli. In allen möglichen Abbildungen, wo Haut oder Fleisch sichtbar wurde, setzte Kubicek seine typischen ovalen Formen an.



Abb. 213
o.T. (Torso).
Bleistift auf
Transparent-
Papier, 1954
20x15 cm

Das Opfer ist eine Aktfotografie mit dem Brustbild einer auf dem Rücken liegenden Frau von links, die ihre Arme zur Seite hin abspreizt.³⁴¹ (Abb.216) Ihr Mund und die Haare sind erkennbar, so dass der Betrachter die Proportionen und den Körper als solchen erahnen kann. Der größte Teil der oberen Hälfte des Bildes ist mit schwarzem Kugelschreiber verdeckt und lässt nur die Seite der Frau offen, in die Kubicek fünf große runde Ovale einzeichnete und zweien davon eine Brustwarze aufsetzte. Der Mund, Teil der Haare und der Hals ergeben ein männliches Geschlechtsteil, hinzu betonte er in einigen Aussparungen die vorhandenen Linien, indem er sie nachzieht, wie u.a. in den Haaren. Kubicek kreiert ein Verwirrspiel aus Körper und vermeintlichem Körper, aus sexuellem Voyeurismus und sinnlichen Formen.

³³⁹ Weisser Vorhang. Farbstift auf Karton. 1967. 250 x 250 mm. Signiert u. datiert. Verso nummeriert „4/67“. Umgeben. Farbstift auf Karton. 1967. 250 x 250 mm. Signiert u. datiert. Verso nummeriert „3/67“.

³⁴⁰ Im Nachlass sind einige Bilder und Zeichnungen verblieben, die zeigen, dass Kubicek zeitweise auf seinen früheren Stil zurückgriff: o.T. (Torso). Bleistift auf Transparentpapier. 1954. Monogrammiert, datiert u. nummeriert „II“. Von oben tropft rot. Öl u. Sand auf Hartfaser. 1957. 120 x 124 cm. Monogrammiert u. datiert. Gelbe Bänder. Öl u. Sand auf Hartfaser. 1959/70. 142 x 142 cm. Signiert u. datiert.

³⁴¹ *Das Opfer*. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier. 1964. 173 x 213 mm. Signiert. Verso datiert u. nummeriert „4“.

Diese Aspekte findet er auch in kunsthistorischen Vorlagen. So wird aus dem Kopf von Leonardos Meisterwerk, adaptiert zu *Mona-Kubi-Lisa*, ein enormes männliches Glied, und der Bacchus von Caravaggio aus den Uffizien wird auf seine freiliegende Brust und Schulter reduziert.³⁴² (Abb.217,218)

Einige Studien lassen sein Vorgehen nachvollziehen. Zuerst wurden die runden Formen an einem beliebigen Foto eingekreist, zumeist waren dies Hautpartien oder hellere Stellen des Fotos. (Abb.219) Kubicek suchte eine Struktur jenseits des Dargestellten, denn in den Fotos verband er Flächen gleicher Oberfläche, egal wo sie waren. Es konnte eine Massenszene am Badestrand oder eine Landschaftsaufnahme genauso als Vorlage dienen wie das Porträt einer jungen Frau, die bekleidet liegend den Kopf aufgestützt und Reklame für einen Whiskey zu machen scheint, wie das Glas vor ihr vermittelt. Nachdem die wichtigen Formzusammenhänge gekennzeichnet wurden, beginnt die Ausmalprozedur, die die Wirklichkeit verloren gehen lässt und die Bilder auf die gezeichneten Ausschnitte reduziert. Dann konnten noch farbige Folien und Farbstifte eingesetzt werden um neue Akzente zu setzen.³⁴³

Ob nun der Ausschnitt der Bar-Dame, ein Ölgemälde, eine Landschaft oder ein lasziv sich räkelnder liegender Akt, in allen Foto-Zeichnungen regiert der Eros mit sinnlichen Kurven, lockt er uns mit voyeuristischem Versteckspiel und rätselhaften Deformationen.³⁴⁴ (Abb.220-222) Kubicek fand eine universelle und doch gleichzeitig nur für ihn charakteristische Bildsprache, die er in der Galerie Springer 1966 und 1967 ausstellte.

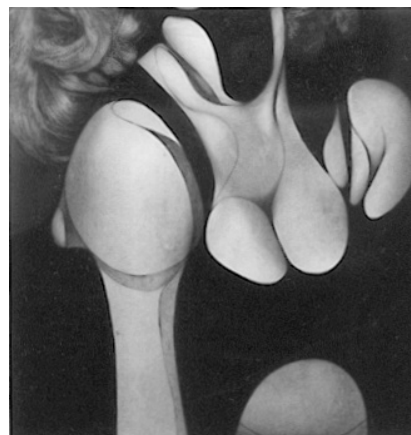


Abb. 220
Bar-Dame.
Filzstift,
Kugelschr. auf
Zeitschriftpapier,
1966,
18,5x18 cm

³⁴² *Mona-Kubi-Lisa*. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier. 1966. 200x 140 mm. Signiert u. datiert. Verso nummeriert „53“. *Blick zurück*. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier. 1965. 190 x 197 mm. Signiert u. datiert. Verso nummeriert „31“.

³⁴³ Studien im Nachlass, Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier. Um 1965. Teilweise signiert.

³⁴⁴ *Bar-Dame*. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier. 1966. 185 x180 mm. Signiert und datiert. Verso nummeriert „59“. *Stilles Leben*. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier. 1966. 185 x180 mm. Signiert und datiert. Verso bezeichnet „über F. Valloton 1909“. *Verborgene*. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier. 1966. 125 x 225 mm. Signiert und datiert. Verso nummeriert „57“.

5.2. Spätwerk 1967-70

Um 1967 setzt die letzte Phase in Kubiceks Schaffen ein, in der mehrere Serien von großformatigen Gemälden in Öl und Acryl entstanden, deren Linienführung den weichen Schwung der 40er Jahre wieder aufnahm, sie jedoch in einen neuen Kompositionszusammenhang mit den Entwicklungen der letzten Jahre stellte und mit betont gedämpften oder kräftigen Farben verband. Die großformatigen Leinwände sind durchgehend bestimmt von einer deutlich erotischen Formenvielfalt.

Die „Black-Serie“ ist von einem Kreis dominiert, der innerhalb der quadratischen Leinwand das Geschehen einfasst. Die Linien sind weiß ausgespart auf schwarzem Grund, so dass sie sich auch gegenüber vereinzelt in hellblau oder Rottönen hell und deutlich abzeichnen. Der Kreis scheint wie ein Loch (Schlüsselloch), das uns einen Blick auf ineinander verschlungene Formen und intime Körperteile gewährt, eine Art überdimensionale Peepshow.

In *Weisse Brüste* streben wellenartige Linien der Bildmitte zu, wobei sie, wenn in die Nähe kommen, große, tropfenförmige Schwünge vollführen.³⁴⁵ (Abb.223,224) Sie laufen im unteren Bereich aufeinander zu und dicht nebeneinander her, so dass zwei gespreizte Schenkel zu sehen sind, an deren Treffpunkt rote Akzente gesetzt wurden. Darüber befinden sich die aus zwei von oben zulaufenden Linien namensgebenden weißen Brüste. Am linken Rand des Kreises bringen pastellfarbene hellblaue Farbtöne sowie unterschiedlich platzierte und dunkle Schwarztöne ein Gleichgewicht in das Bildgeschehen.

In der „Weiß-Serie“ fehlen die großen Kreise und die ausufernden runden Körper sind durch kastenartige Strukturen gebannt, und wirken zudem als Negativ zur „Black-Serie“, denn wie schon er Titel belegt, bestehen sie aus dunklen Formen auf weißen Grund. Die Linien sind schwarz und bilden einen angedeutet liegenden, weiblichen Akt von links, so dass sich die Brüste des Akts im Bildmittelpunkt befinden.³⁴⁶ (Abb.225,226) Weitere Bilder dieser Farbreihe in Schwarz widmete er Hans Bellmer und versah die erotischen Formen in einem großen horizontalen Rechteck mit den für Bellmer typischen

³⁴⁵ Weisse Brüste. I. Bild der Black-Serie. Öl auf Leinwand. 1967. 150 x 150 cm. Signiert u. datiert. Verso signiert, datiert u. nummeriert „9/67“.

³⁴⁶ I. Bild der Weiß-Serie. Öl auf Leinwand. 1967. 150 x 150 cm. Nummeriert „13/67“. Ähnlich: Graue Figuration. Öl auf Hartfaser, 1967, 130 x 130 cm, Signiert u. datiert. Beide im Nachlass.

Streifenmustern, denen er farbige Akzente gab. Bellmers unzählige erotische Fantasien waren anscheinend in dieser Phase für Kubicek Vorbild.³⁴⁷ (Abb. 227,228)

Aber Kubicek blieb nicht bei seinen schwarzen oder weißen Serien, denn er schuf ebenso echte Farbfeldmalerei, die in den riesigen Formaten brillierte und durch ihren Farbeindruck in schillernden Orange-, Gelb- und Rotkombinationen beeindruckten. In ähnlichen horizontalen Rechtecken formte er in weiten Schwüngen erotische Gebilde, deren sensueller Eindruck durch die Gewalt der Farbflächen verstärkt wurde. Kubiceks Farbexperimente und Erotik verbanden sich in Bildern wie *Rote Figuration*³⁴⁸ zu sinnlichen Werken abstrakter Formensprache mit einer geradezu einnehmenden Farbintensität, die ein typisches Merkmal der Kunst der 60er Jahre war. (Abb.229,230)



Abb. 231 Juro Kubicek 1969

³⁴⁷ Hommage a Bellmer. Öl auf Leinwand, 1967, 135 x 200 cm, signiert u. datiert. – o.T. Lack u. Öl auf Leinwand, 1967, 100 x 120 cm. Signiert u. datiert. Beide im Nachlass.

³⁴⁸ Rote Figuration. Öl auf Leinwand. 1967. 150 x 200 cm. Verso signiert, datiert, nummeriert und betitelt. Siehe identisches Bildformat und Subjet in Orangetönen mit Lack auf Hartfaser, ohne Titel, nicht signiert. Beide im Nachlass.

6. Schlussbetrachtungen

Auf den vorherigen Seiten wurde eingehend von den wechselnden Formsprachen Juro Kubiceks berichtet, von seinem Schaffensdrang mit neuen Materialien zu arbeiten, von seinem Engagement als Lehrer und Organisator sowie von seiner Bedeutung für das Berliner Kulturleben. Sein Lebensweg eröffnete Einsichten in die Nachkriegsjahre, das Wirken der Besatzungsbehörden und des privaten Mäzenatentums, zeigte die Weiterführung des Surrealismus und der Ästhetik des Weimarer Bauhaus nach 1945 in Berlin, gab Auskunft über die Entwicklung des Informel in Deutschland und führte in die Farbfeldmalerei ein. Zu Tage trat die symbolische Malweise Kubiceks in den 40er Jahren, die Gestische mit ihrem Vorrang des Malprozesses in den 50er Jahren, um schließlich zu den organischen Farbgebilden der 60er Jahre zu gelangen. Dem Einfluss von Vorbildern wie seiner erotischen Fantasie in verschiedenen Medien ist hier nachgegangen worden.

Gemeinsam ist seinen Werken eine magisch-meditative, harmonisch-lyrische Ausdrucksform, in die der Betrachter sich hineinlesen muss, die er entdecken kann. Hinzu kommt eine kühle, gedeckte Farbkombination, die auch kräftig aufleuchten kann, aber dennoch ausgewogen im Bildgeviert zusammen gefasst ist. Seine oft rätselhafte Technik, die ein meisterliches Verständnis von Materialien und Oberflächen beweist, ist verbunden mit einer exakten und sauberen Ausführung. Selbst dort, wo ein Bild zerrissen oder geworfen scheint, geht es bei genauerem Hinsehen auf eine geplante, wenn nicht kontrollierte Aktion zurück. Kubicek selbst hatte noch 1945 formuliert: „ich erstrebe ruhe und ordnung der farbe, der fläche, arbeit des intellekts im malerischen“ – somit wird die Klarheit seiner Kompositionen verständlich.

Der Umbruch von Staffelmalerei zur abstrakten All-over-Manier bzw. der allgemeine Bruch mit dem Realismus ist ein epochaler Einschnitt in die Arbeitsweise und Sehgewohnheiten des Künstlers des 20. Jahrhundert gewesen. Kubiceks Werk spiegelt diese Entwicklung wider, denn seine Landschaften werden zunehmend zu einem zweidimensionalen Liniengewirr und wandeln sich dann zu offenen tachistischen

Farbräumen.³⁴⁹ Kubiceks Schaffen birgt, wie viele Künstlerviten dieser Generation, eine Zäsur zwischen einer realistischen und einer abstrakten Werkphase, obwohl sich seine Gemälde bereits seit den 40er Jahren zur Abstraktion hin entwickelten. Scheinbar mühelos vollzieht Kubicek den letzten Schritt zur Abstraktion; jedoch verweisen seine ersten tachistischen Arbeiten Anfang der 50er Jahre sehr auf sein Vorbild Jackson Pollock. Erst nach und nach kreiert dann seine ureigenen Formen, verbindet seine tachistischen Liniennetze mit weiteren Techniken, kreiert Raum und Tiefe in seinen Gemälden und zitiert sich selber indem er getropfte Linien in seine Materialarbeiten einbaut. Ebenso kann er in den späten 60er Jahren seine weiche endlose Linie mühelos mit großflächigen Farbformationen kombinieren. Sein Erfindungsreichtum an neuen Formen blieb ein Leben lang ungebrochen und doch bleibt seine weiche wandelbare Linie unverwechselbar.

„Die Kreuzung formaler Mittel sage genug aus“³⁵⁰ befand Kubicek 1956, als er ein Werk vorstellen sollte – Interpretationen überließ er anderen. Kubicek hatte weder Galeristen noch größere Mäzene und musste aus eigener Kraft Ausstellungen und Verkauf organisieren, was ihm in späteren Jahren aufgrund von Krankheit schwerer fiel. Er war was seine eigenen Arbeiten anbelangte auch wenig mitteilend, was sein Werk nicht gerade förderte. Er hielt seine Werke für aussagekräftig genug und sie sind auch geradezu für ein individuelles Hineinsehen, für ein Eigenleben des Betrachters im Bild geschaffen. So ließ er dem Betrachter alle Freiheiten. Außerdem war Berlin nach der Trennung in zwei deutsche Staaten mit seinem Inseldasein lange Zeit kein idealer Platz um künstlerisch gefördert zu werden.

Die Bewunderung wie das Vergessen seines Lebenswerkes liegen aber vor allen Dingen an der Rezeption der Nachkriegszeit. Kubicek Werke wurden in der Phase nach dem Zweiten Weltkrieg besonders geschätzt, weil ihnen bei aller „Surrealität“ eine gewisse Ordnung anhaftete. Seine freie offene Gestaltung bei gleichzeitiger klarer Komposition fand in der Nachkriegszeit Anerkennung, besonders bei den Besatzungsmächten, die ähnliche Probleme mit dem deutschen Staat und dessen Staatsbürgern hatten. Kubiceks

³⁴⁹ Die Gemälde Kubiceks verloren zunehmend ihren Horizont und verwandelten sich in labyrinthische Formspiele. Vgl. dazu König, Eberhard, Landschaft all over? Vom Verlust des Horizonts bei Monet zum labyrinthischen Dickicht Jackson Pollocks. In: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag. Hg. Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle. Berlin 2004, S.434-442.

Kunst war eigen und besaß gleichzeitig eine wohltuende Botschaft – sie bot Freiheit und blieb „doch auf Linie“. Klare Regeln waren nach dem Chaos des Krieges erwünscht und sein Image als smarter, wissenschaftlicher Autodidakt passte in diese Zeit und für diese Aufgabe.

Man kommt nicht umhin, diese Leichtigkeit und Präzision zu bewundern – und gleichzeitig ist sie Kubiceks Dilemma. Hans Laabs hat es folgendermaßen ausgedrückt: „Kubi war kein freier Künstler der in Farben atmete, lebte – vieles ging durch den Kopf.“³⁵¹ Im Informel der 50er Jahre rückten die pastosen Werke von Wols, Schumacher oder Schultze ins Zentrum des Interesses, denn wie Werner Haftmann befand, sollten Arbeiten intensiv gelebt und erlebt werden. Kubicek bevorzugte Farben, die eine künstliche Atmosphäre erzeugten, und gelangte zu Resultaten, die wenig mit deren erdhafter emphatischer Ausstrahlung gemeinsam hatten. Als es um ein unkontrolliertes Protokollieren des Wesens des Seins in der damaligen Kunst ging, da waren Kubiceks künstlerische Arbeiten nicht radikal genug. Kubiceks Kunst war von der Linie geprägt, was das Malerische einschränkte. Der Offenheit des künstlerischen Werkprozesses wurden von Kubicek stets Grenzen durch kritische Überprüfung oder bewusste Steuerung gesetzt. Seine Bildsprache blieb zu perfekt, als dass sie den Betrachter als „schmerzende Wunde“ bis in seine Grundfesten aufrüttelte.

So war es kein Zufall, dass Kubicek in Vergessenheit geriet, quasi auf ein Abstellgleis der Kunstgeschichte, denn das Informel hatte bereits 1959 mit der zweiten Documenta seinen Höhepunkt erreicht. Hinzu kam, dass die Rezeption der informellen Malerei in den 60er Jahren sehr kritisch war und diese Kunst wegen der fehlenden Auseinandersetzung mit den Kriegsgräueln abgelehnt wurde, was bis in die neunziger Jahre nachhallt.³⁵² Dabei hatte sich Kubicek, wenn auch in zurückhaltender Form, mit den Kriegsauswirkungen künstlerisch beschäftigt und mit seiner Linienführung in den 40er Jahren bereits die Formen und die Formreduktion der 50er Jahre vorweggenommen. Die Klarheit der Komposition verbunden mit der typischen Linie, verschafft dem Werk Kubiceks jedoch im Vergleich zu seinen Zeitgenossen und dem allgemeinen Nachkriegsstil, wo die Dinge häufig mit einer festen Umrisslinie versehen sind, eine

³⁵⁰ Werner Luft, Malerei in Berlin. In: Das Kunstwerk, Dez. 1956, im Nachlass.

³⁵¹ Hans Laabs im Gespräch im Jahr 2000.

entschiedene Eigenständigkeit. Wie hinlänglich beschrieben, war es Kubicek der in jenem Jahrzehnt informelle Kunst als einer der ersten in Deutschland verbreitete.

Deshalb sollte sein „Seitenweg der Moderne“³⁵³, seine das gesamte Werk durchziehende Handschrift mit der metamorphosierenden Linie in der Kunstgeschichte Anerkennung finden. Henri Masson löbte 1955 durch seinen Artikel über die späten Seerosenbilder Monets einen Wandel in deren Rezeption aus, so dass das MOMA in New York ein Gemälde erwarb. Der russische Kulturoffizier Alexander Dymshitz verglich 1948 Juro Kubicek mit Pablo Picasso und Karl Hofer: wenn dies wohl auch etwas übertrieben gewesen sein mag, und wenn der Wunsch für das Oeuvre Kubiceks vielleicht hoch gegriffen ist, so hält der Autor dieser Zeilen es für richtig und seit langer Zeit fällig, wenn Juro Kubicek in der kunsthistorischen Rezeption einen Platz zwischen seinen Berliner Zeitgenossen wie Heinz Trökes, Hans Thiemann, Hannah Höch oder Jeanne Mammen einnimmt und sein Schaffen für die Kunst und für Berlin gewürdigt wird. Daran zu erinnern ist berechtigt.

³⁵² Vgl. Martin Damus, Kunst in der BRD 1945 -1990. Reinbek 1995.

³⁵³ Vgl. die Titel der Kataloge des Auktionshauses Ketterer in München.

7. ANHANG

1. TAFELTEIL	2
2. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	67
3. KURZBIOGRAPHIE	75
4. AUSSTELLUNGEN	77
5. AUSSTELLUNGEN IM AMERIKA HAUS.....	80
6. BIBLIOGRAPHIE	81
6.1. ZEITGENÖSSISCHE ZEITUNGSARTIKEL UND QUELLEN	86
7. WERKVERZEICHNIS BIS 1950	90

1.Tafelteil



Abb. 9 o.T. (Strandszene), 1936, Öl/ Hartfaser, 50 x 60 cm, Wvz. 1, Privatbesitz Berlin.

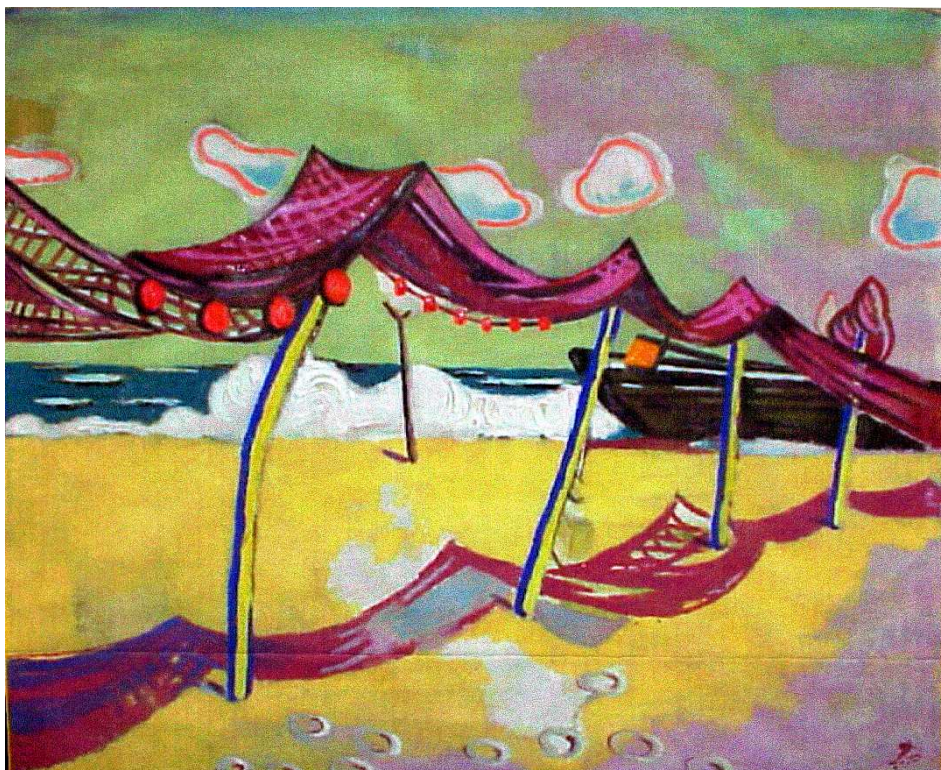


Abb. 10 o.T. (Fischernetze am Strand), 30er Jahre, Öl/ Hartfaser, 49 x 59 cm, Wvz. 2, Privatbesitz Berlin.



Abb. 11 Berge unter sich (auch Der weiße Berg). 1938, Öl, Leinwand, 68 x 84 cm. Privatbesitz USA. Wvz. 4.

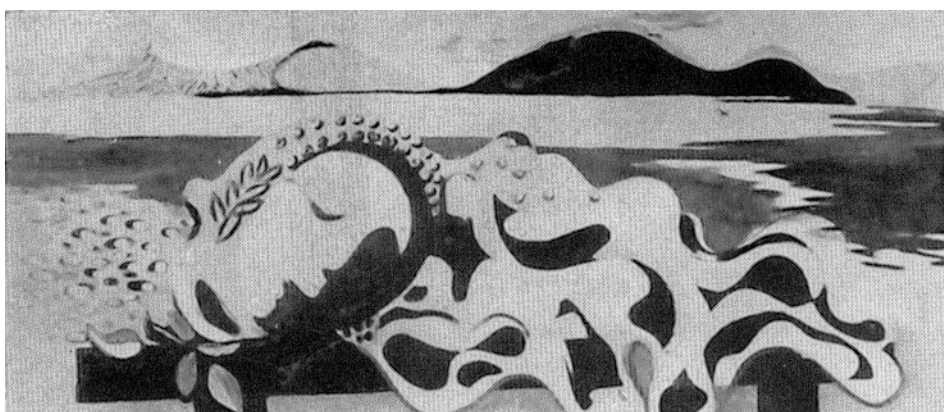


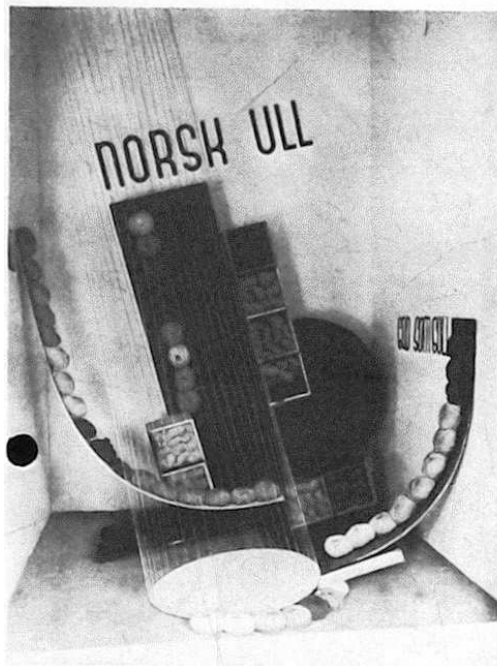
Abb. 12 Der falsche Altar. Vor 1945, Öl, 60 x 120 cm, Verbleib unbekannt, Wvz. 10. Repro. in: Juro Kubicek. Monographie Galerie Rosen, Berlin 1947.



Abb. 15 Verbildlichung der verschiedenen Lehrbereiche. In: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935



BLICK IN DIE LEHRWERKSTÄTTEN



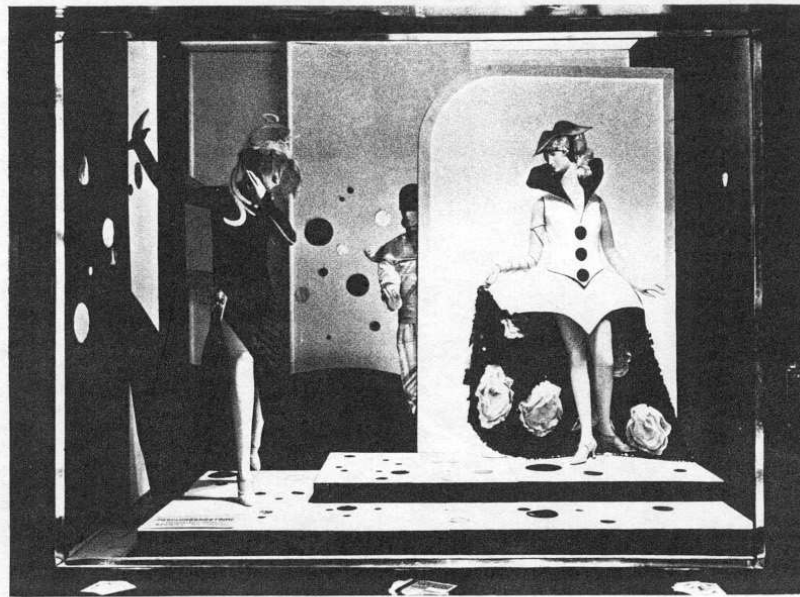
30 Schaufenster und Schaukästen verschiedenster Größen mit den neuesten Einrichtungen und Beleuchtungsanlagen.

30 show windows and show cases of various sizes equipped with the latest contrivances and lighting devices.

Der Unterricht in den Fachklassen für Gebrauchswerbekunst berücksichtigt die praktische, handwerkliche Tätigkeit an erster Stelle. Die Ausbildung des Gebrauchswerbers erfordert außer dieser praktischen Betätigung noch andere wichtige Grundlagen, die sich aus der Vielseitigkeit des Arbeitsgebietes ergeben. Wenn auch zeichnerische Kenntnisse nicht unbedingt erforderlich sind, muß der Schaufensterdekorateur doch imstande sein, seine Ideen auszudrücken. Deshalb werden im Unterricht einfache Darstellungsmittel gewählt, die ihm das ermöglichen. Das gilt für den Dekorationsentwurf, für Schriftzeichnen, Plakat und Perspektive. Im Beruf des Gebrauchswerbers, der große Ansprüche an Befähigung, Geschmack und Können stellt, gibt es noch viele Möglichkeiten, die sich



Abb. 16 Die Schaufensterkojen zum Üben. In: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935

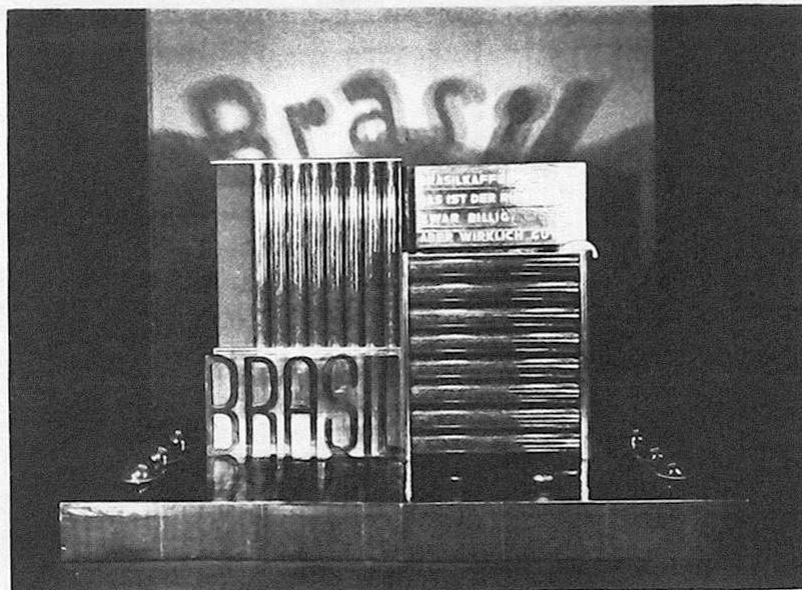


Faschingskostüme der Modewerkstatt der Schule Reimann, Berlin. Dekoration: Klasse Melzer

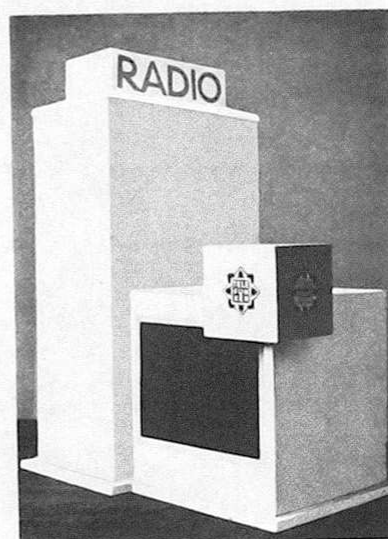


Schaufensterstraße der Schule Reimann, Berlin. Klasse Fischer

Abb. 18 Schaufensterstraße auf der Ausstellung *Schaufensterschau* im Grassi-Museum, Leipzig 1928



Brasil-Kaffee-Propaganda in Deutschland
 Dekoration: Höhere Fachschule für Dekorationskunst (Schule Reimann), Berlin, Klasse Fischer



Modelle für Ausstellungskioske. Schule Reimann, Berlin

Abb. 19 Arbeiten der Schüler Georg Fischers auf der Ausstellung *Schaufensterschau* im Grassi-Museum, Leipzig 1928



Abb. 20 Südseemädchen. Öl/ Sand/
Leinwand, 1940, 67 x 55 cm, Wvz.5

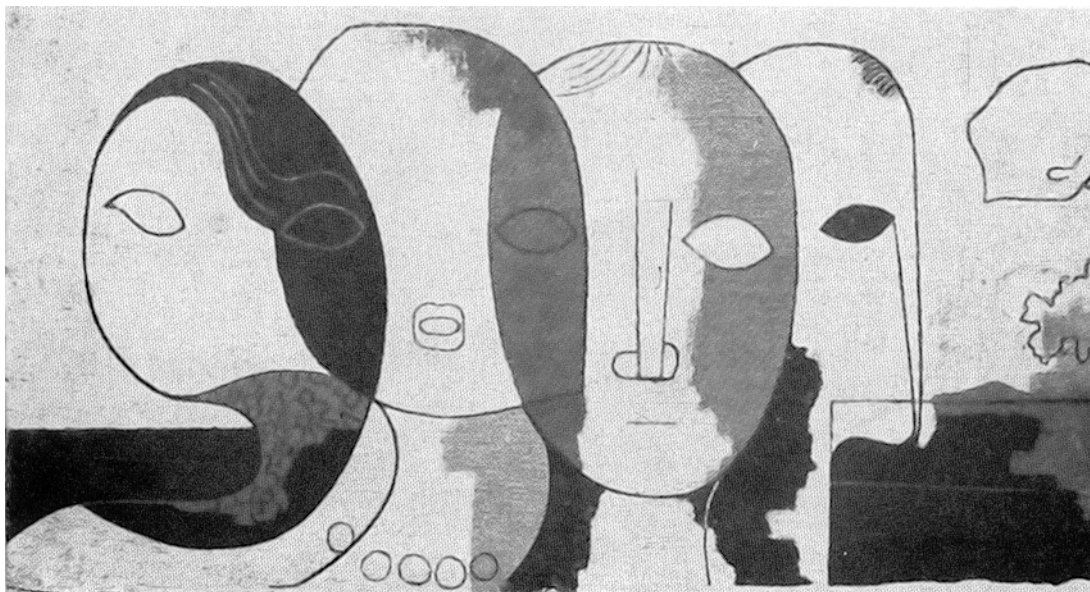


Abb. 24 Gruppe in der Landschaft (Detail). 1946, 33 x 66 cm, Verbleib
unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Franz, Berlin 1947. Wvz.24

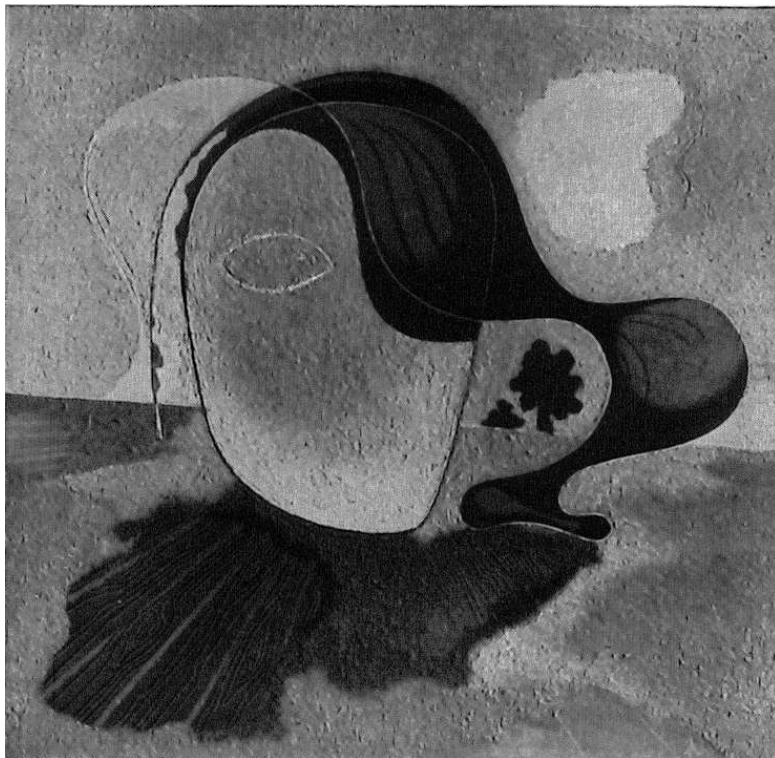


Abb. 25 Monument des Vorwurfs. 1946, 48,5 x 48,5 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.25



Abb. 26 Letztes Zeichen. 1946, 45 x 65 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Rosen, Berlin 1947. Wvz.26



Abb. 27 zum Geburtstag des Ministers. Collage, 1946/47

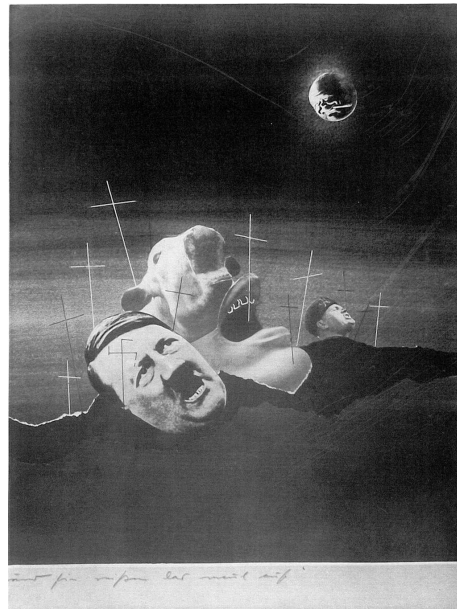


Abb. 28 und sie reißen das maul auf. Collage, 1946/47

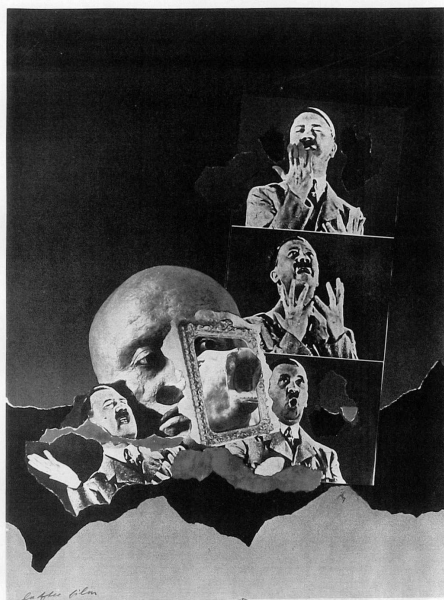


Abb. 29 letzter film. Collage, 1946/47



Abb. 30 berliner winter 1946. 1947/48, Collage u. Zeichnung, Berlinische Galerie



Abb. 31 humanität. Titelseite des Ulenspiegels, Hg. Herbert Sandberg, Berlin, Mai 1946



Abb. 32 lasst europas kinder nicht verhungern!
Titelseite des Ulenspiegels, Hg. Herbert Sandberg, Berlin, 1946/47

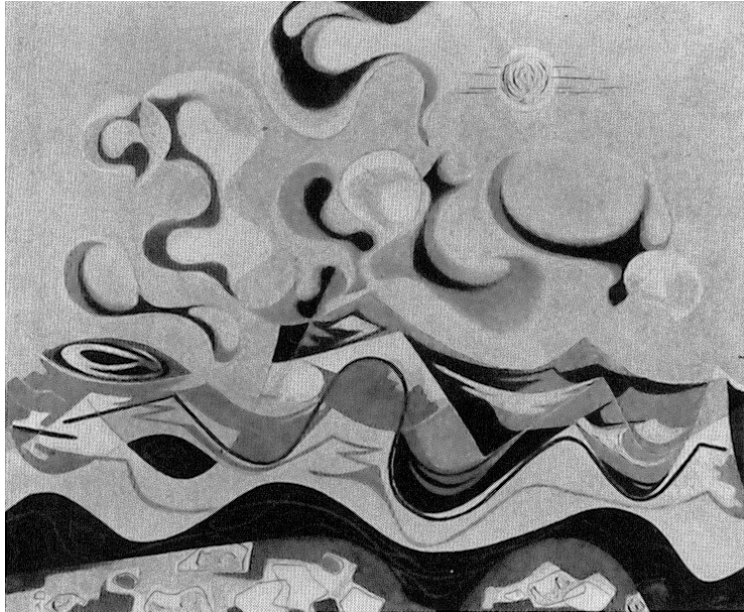


Abb. 33 Stunde Null. (Atomic Landscape) Öl/ Leinwand, 1947, 68 x 84 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.40



Abb. 35 Experiment in der Nacht (Atomic Upheaval). Öl/ Leinwand, 1948, 116 x 116 cm, Wvz.54



Abb. 36 Versteinerte Bäume am Meer (Detail). Öl/ Leinwand, 1945, 57 x 77 cm, Privatbesitz Berlin, Wvz.12

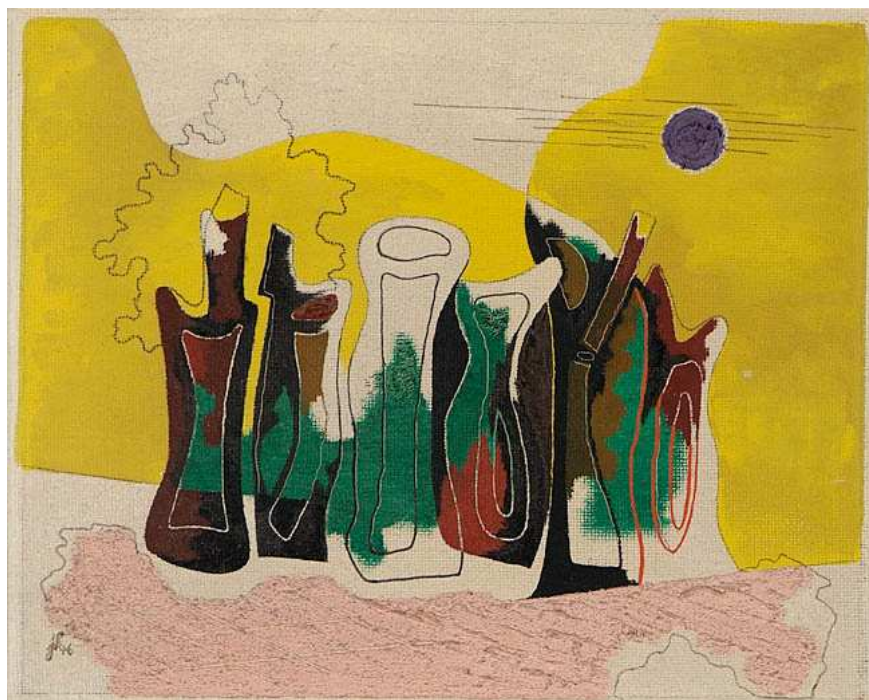


Abb. 38 Klagende Bäume (II). Öl/ Pressholz, 1946, 34 x 42 cm, Privatbesitz USA, Wvz.20



Abb. 39 Der schwarze Weg. 1946/47, Öl/ Leinwand, 68 x 84 cm, Privatbesitz USA, Wvz.38



Abb. 41 Herbstgruppe. 1946, Öl, 50,5 x 63,5 cm, Privatbesitz USA, Wvz.22

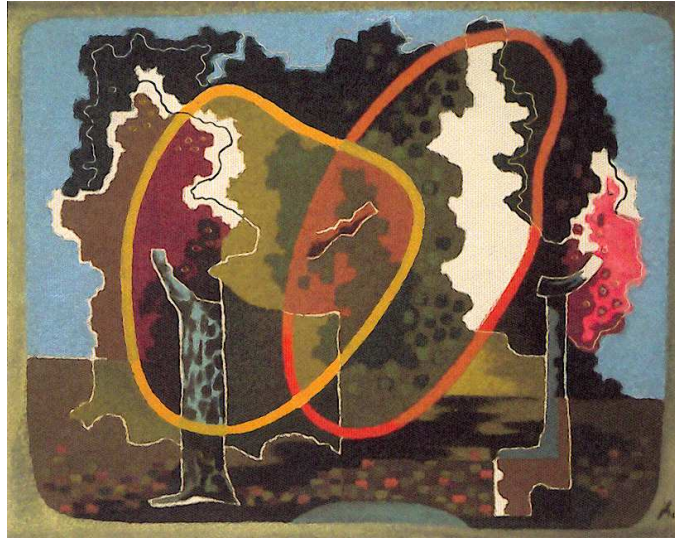


Abb. 42 Herbstliche Gruppe. 1946, Öl/ Hartfaser, 37,5 x 45 cm, Berlinische Galerie, Wvz.21

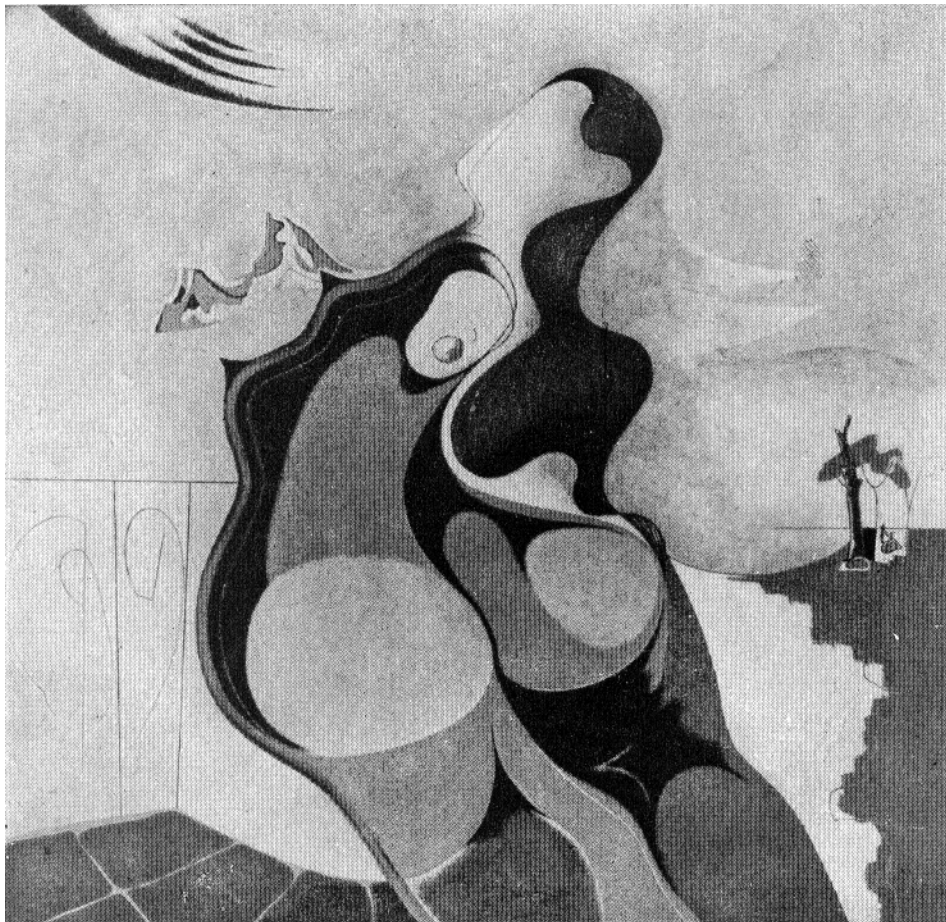


Abb. 43 Herrin der Landschaft. 1945, Öl, 100 x 100 cm, abgebildet in: Galerie Rosen, Berlin 1947. Wvz.11

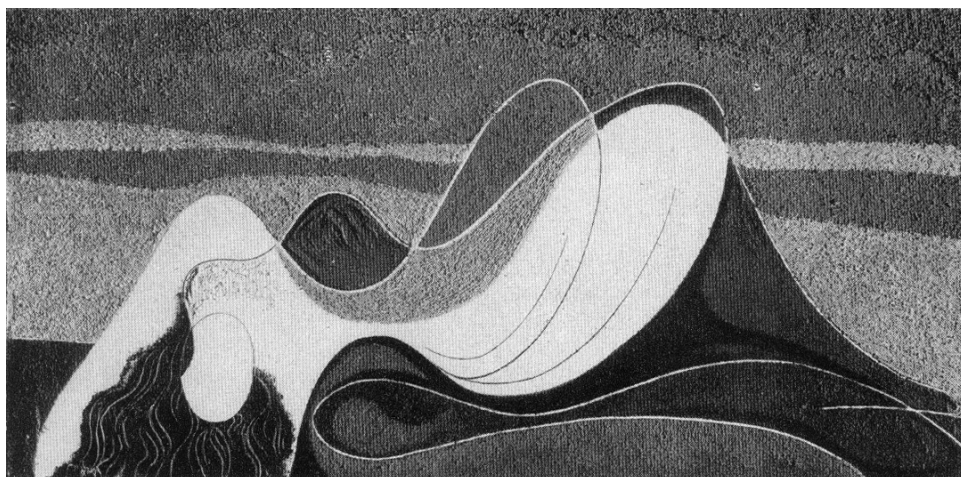


Abb. 45 Theatralische Landschaft. 1947, Öl/ Sand, 22,5 x 42 cm, abgebildet in Galerie Rosen, Berlin 1947. Wvz.43

Abb. 46 Erotische Landschaft. 1947, 65 x 80 cm, abgebildet in Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.45



Abb. 44 Gefesselte der Erde. 1947, Öl/ Sand/ Karton, 100 x 100 cm, Privatbesitz Berlin, Wvz.46

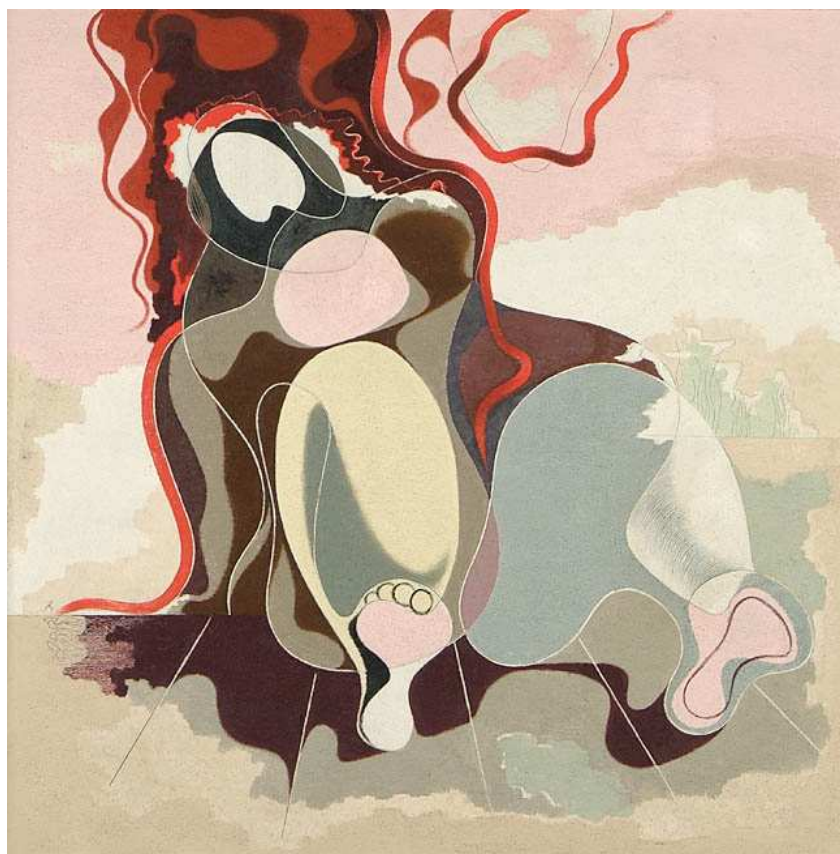




Abb. 47 Geschenk des Ozeans. Öl, 1946/47, 71,5 x 98 cm,
Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Rosen 1947,
Wvz.35



Abb. 48 Metamorphic-Landscape, 1948, Öl/ Sand/
Leinwand, 64 x 115 cm, Privatbesitz Berlin, Wvz.58

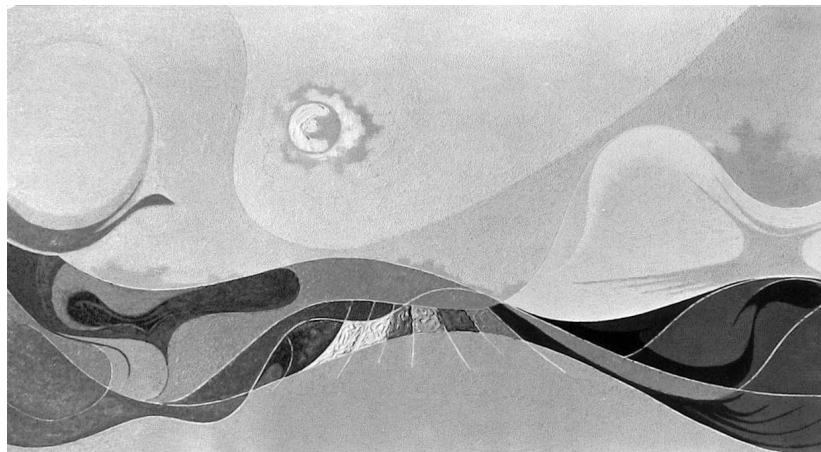


Abb. 49 Frühlingslandschaft , Öl/ Sand/ Leinwand, 1948,
49 x 125 cm, Privatbesitz USA, Wvz.57



Abb. 50 Landscape with airport, 1948, Öl/ Sand/
Leinwand, 50 x 120 cm, Privatbesitz Berlin, Wvz.60



Abb. 51 Painted Desert, 1949, Öl/ Sand/ Leinwand, 62 x 170 cm,
Privatbesitz Berlin, Wvz.65



Abb. 53 Die große Schwarze, 1948, Öl/ Sand/
Leinwand, 98 x 115 cm, Privatbesitz Berlin,
Wvz.55



Abb. 54 Reclining Nude, 1948, Öl, 101,5 x 119
cm, Verbleib unbekannt, Titelseite des The Courier
Journal, Louisville, 2.10.1948. Wvz.54



Abb. 55 Das Paar. 1949, Öl/ Sand/ Leinwand, 64 x 116 cm. Wvz.63



Abb. 58 Die Gipsfüße mit den Krawatten, 1947, 68 x 82 cm, Privatbesitz Berlin, Wvz.42

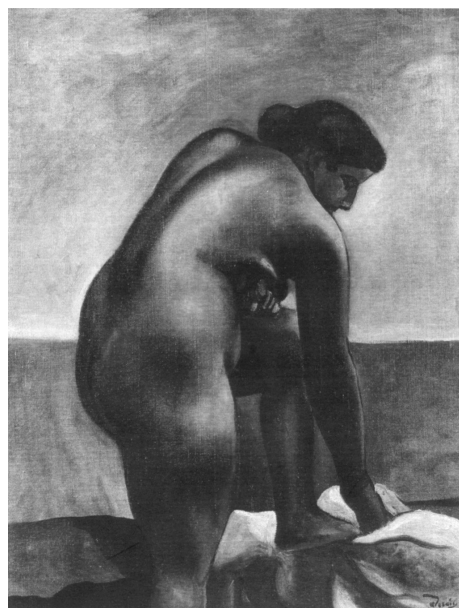


Abb. 57 Die Strumpfbeine mit den Fischen, 1945/46, 100 x 100 cm, Privatbesitz Berlin. Wvz.17



Abb. 59 Nocturno (Variation nach einem Thema von Derain). 1947, Öl/ Leinwand, 100 x 80 cm. Wvz.47

Abb. 60 Nu. 1925, Öl auf Leinwand, ganzseitig abgebildet in: André Derain, Paris 1994, No. 142, S.243.



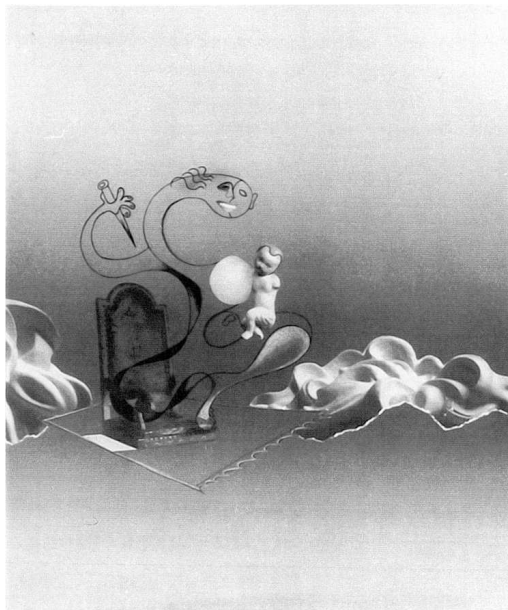


Abb. 63 medea. Collage, 1945,
Kopie des Fotos von Franz Roh

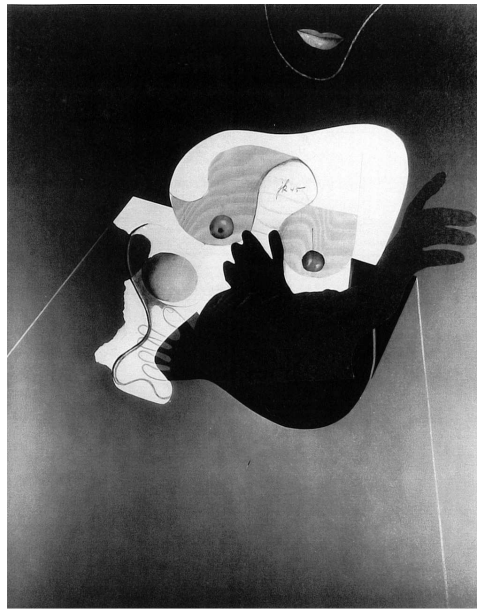


Abb. 64 eine bardame. Collage,
1945, Kopie des Fotos von Franz
Roh

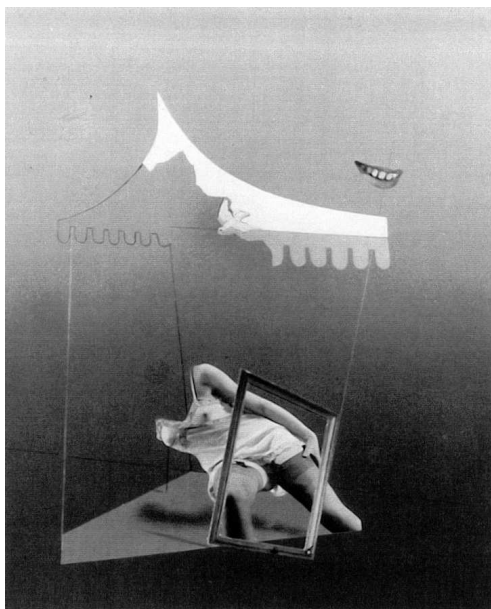


Abb. 65 aus dem rahmen
gefallen. Collage, 1945, Kopie des
Fotos von Franz Roh

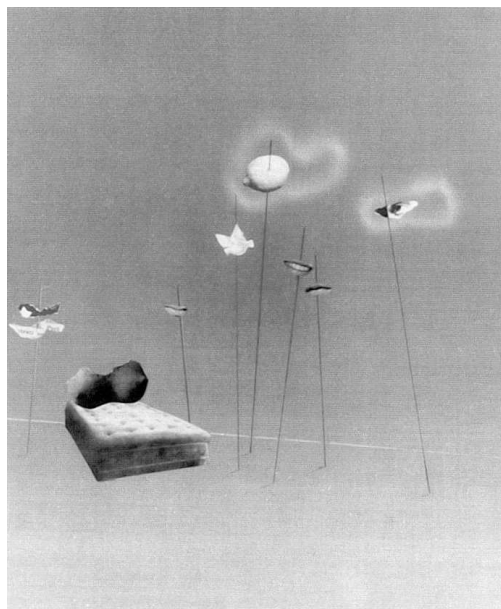


Abb. 66 ruheraum eines dichters.
Collage, 1945, Kopie des Fotos von
Franz Roh.



Abb. 69 Kubicek in seinem wohlsortierten Atelier, um 1947



Abb. 70 Kubicek packt in seinen Koffer was er in der „Neuen Welt“ braucht

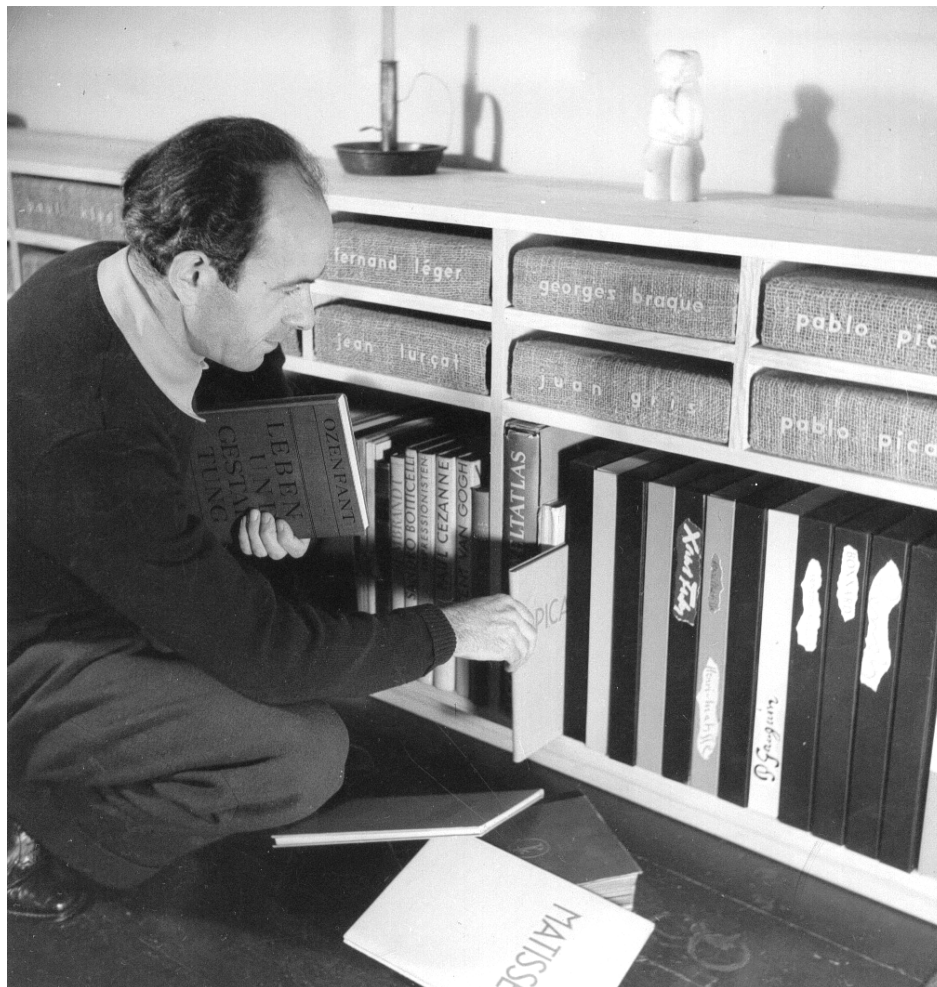


Abb. 71 Kubicek am selbstgebauten Regal mit Sammelkästen für wichtige Künstler. In seiner Hand *Leben und Gestaltung* von Amédée Ozenfant

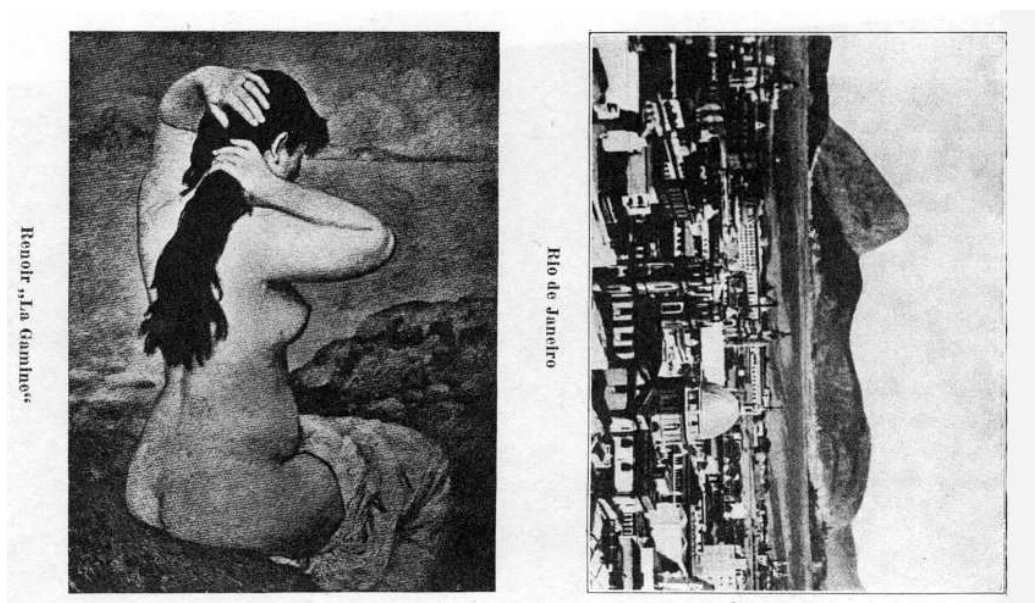


Abb. 73 Der Ähnlichkeit der geschwungenen Linien von Akt und Berg.
In: Amédée Ozenfant, *Leben und Gestaltung*, Paris 1928, S.240.

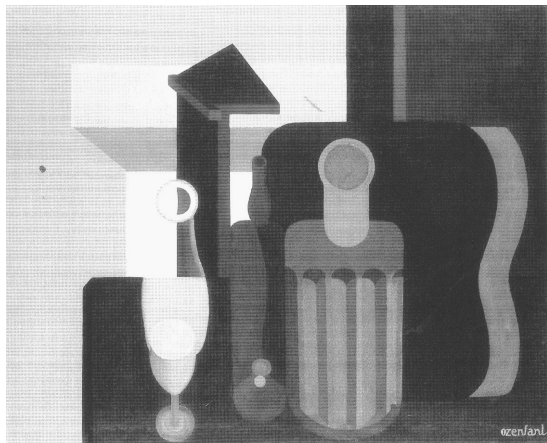


Abb. 74 Amedée Ozenfant: Fläschchen, Gitarre, Glas und Flasche auf grünem Tisch. Um 1920.

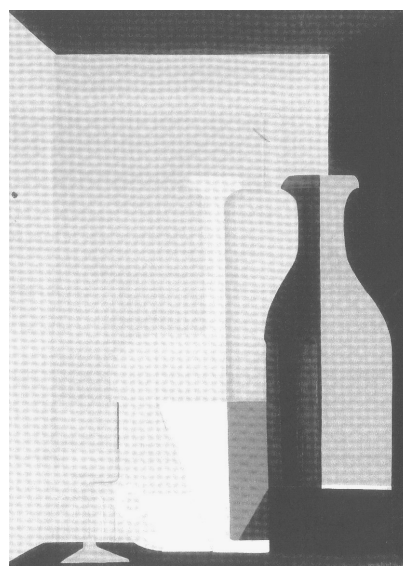


Abb. 75 Amedée Ozenfant: Tasse, Gläser und Flaschen vor dem Fenster. 1922

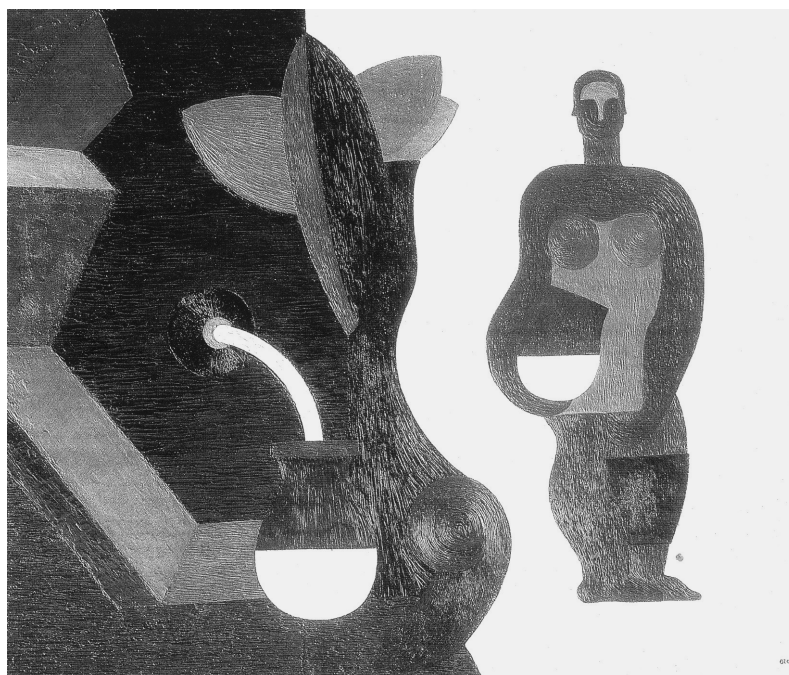


Abb. 76 Amedée Ozenfant: Femme à la Fontaine, 1926-27, Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, Privatsammlung Schweiz



Abb. 77 Glasflaschen. Öl/ Leinwand, 1946, 40 x 48 cm,
Privatbesitz USA, Wvz.23



Abb. 81 Atelier mit den ausgeschnittenen Handformen
des Rosen Kreises als Schrankdekoration



Abb. 82 Fantastenball im Februar 1946, Heinz Trökes tanzend vor der Wanddekoration Kubiceks mit Handformen und Figuren



Abb. 83 Fantastenball im Februar 1946, im Hintergrund weitere Dekoration mit Handformen

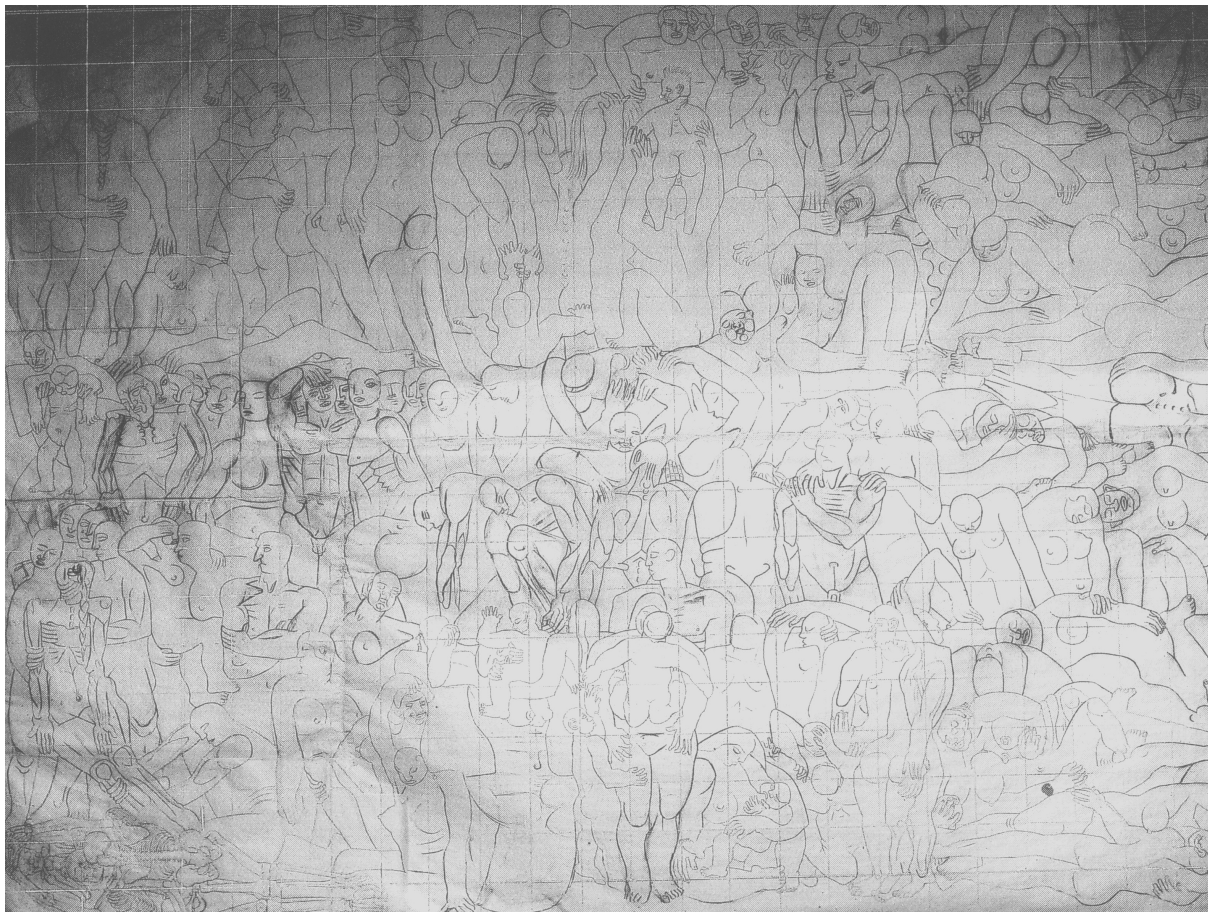


Abb. 85 Amedée Ozenfant: Vorzeichnung für „Vie“, 1933, 21,5 x 29,2 cm, Privatbesitz Paris



Abb. 87 Kubicek 1947 im Atelier vor dem Gemälde *Der Schwarze Weg*. Foto aus der Monographie der Galerie Gerd Rosen, Berlin 1947

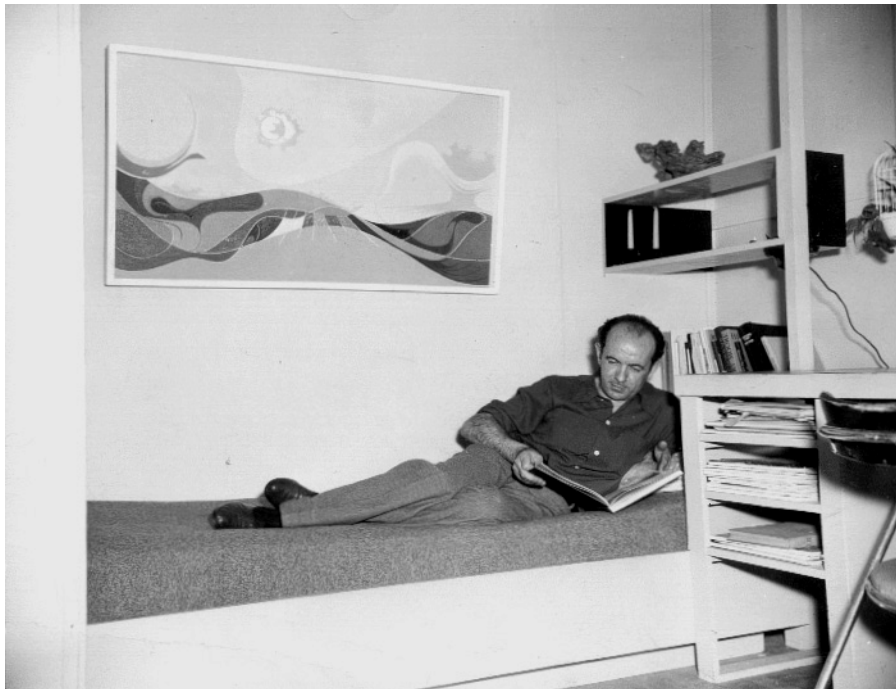


Abb. 89 Kubicek in seiner selbstgebauten Wohnecke, University of Louisville, USA



Abb. 90 Kubiceks Dekoration seiner Schlafstätte, University of Louisville, USA



Abb. 91 Kubicek zwischen seinen amerikanischen Schülerinnen

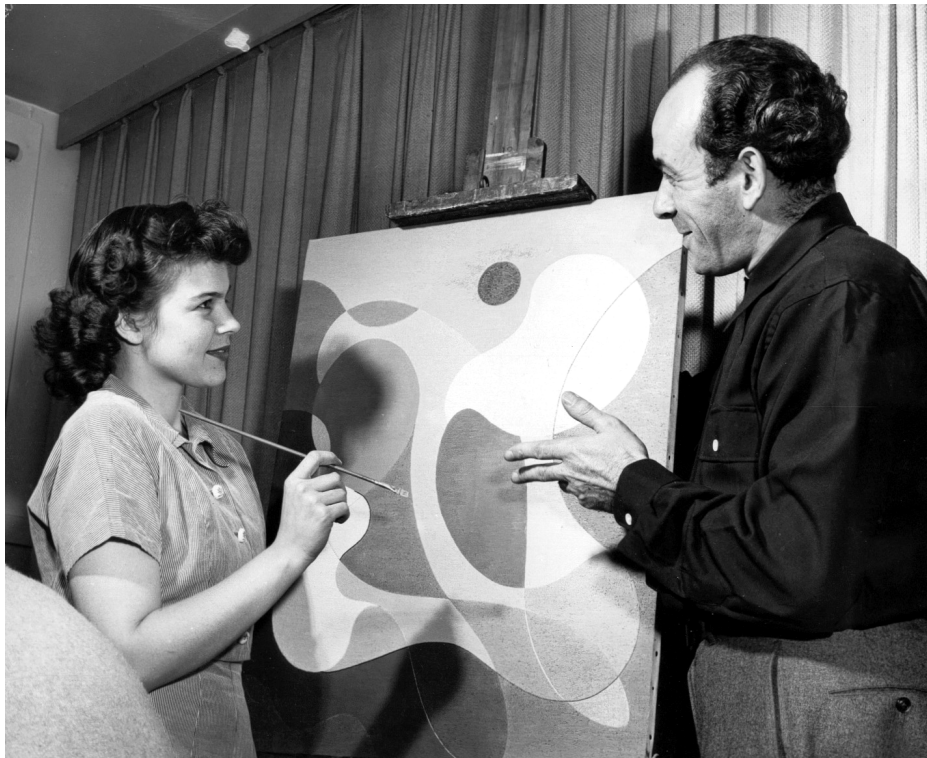


Abb. 92 Der malerische Einfluss Kubiceks wird deutlich



Abb. 95 Kubicek zwischen Mary Spencer Nay und seiner Frau Gerda 1952 in Berlin



Abb. 96 Kubicek beim Jurieren eines Malwettbewerbs während der "Brotherhoodweek"

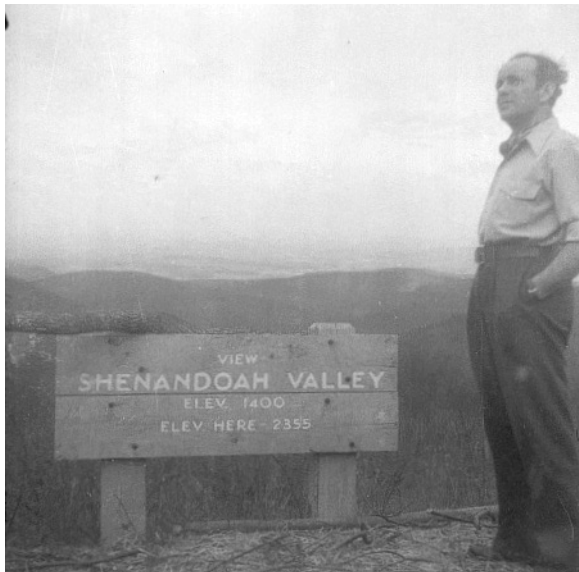


Abb. 97 Kubicek in der Shenandoah Valley



Abb. 98 Sein Interesse an Stammeskulturen führte ihn zu den Puebloindianern



Abb. 99 In einer amerikanischen Großstadt



Abb. 104
Das *work and art studio* im Keller des Amerika Hauses, Fotos aus dem Archiv des Alliierten Museums Berlin



Abb. 105



Abb. 106 Die Schreinerwerkstatt im *work and art studio*



Abb. 108 Die Virtinen mit Arbeiten der Schüler und Schülerinnen



Abb. 109 Familie Kubicek mit Ehepaar
Noguchi und Galerist Rudolph Springer,
50er Jahre

Abb. 110
Kubiceks
Schmuckdesign
1950



Abb. 111 Lockere Atmosphäre vor den Vitrinen

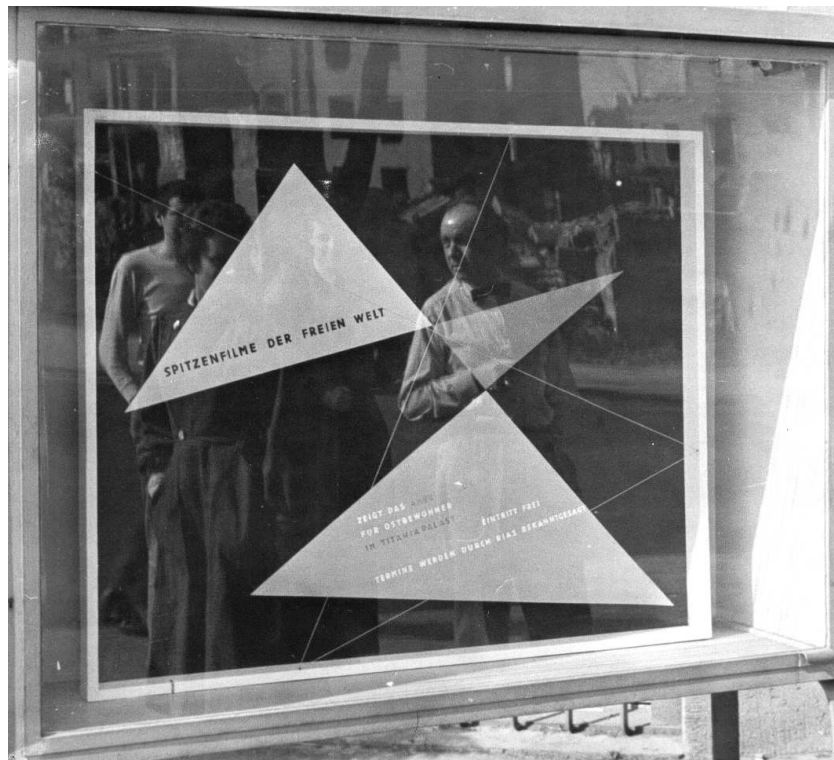


Abb. 112 Kubicek spiegelt sich bei der Besprechung einer Schülerarbeit im Vitrinenglas



Abb. 114 Beispiel einer Schülerarbeit aus den Vitrinen

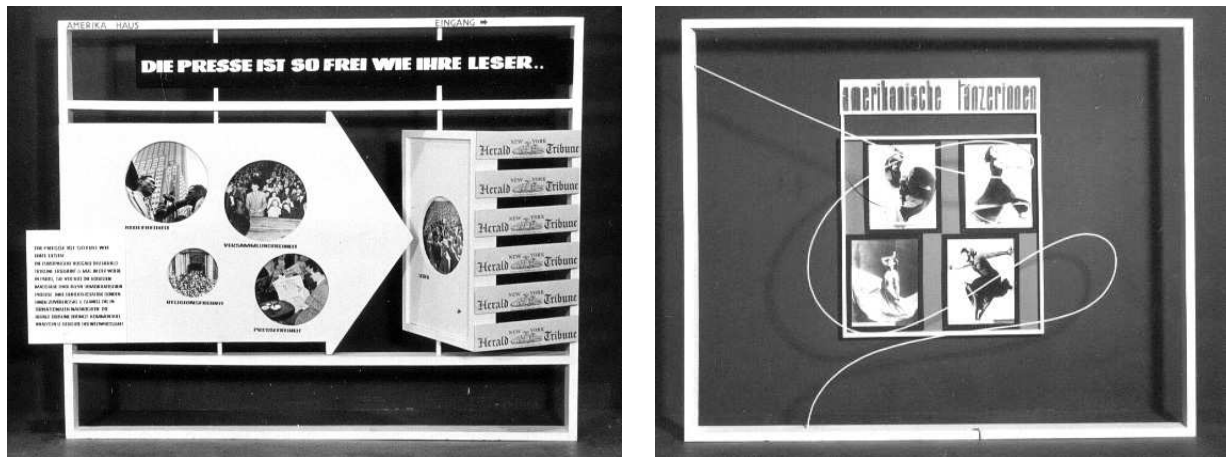


Abb. 115-119 Arbeiten von Schülern in den Vitrinen

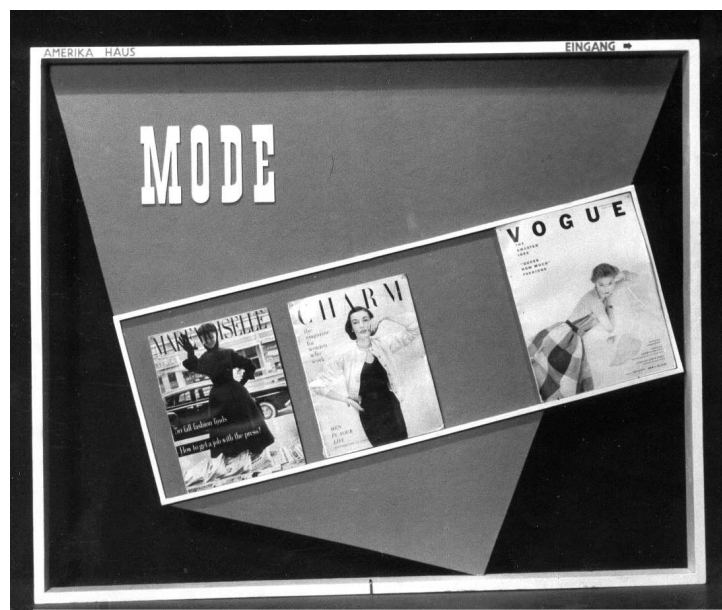
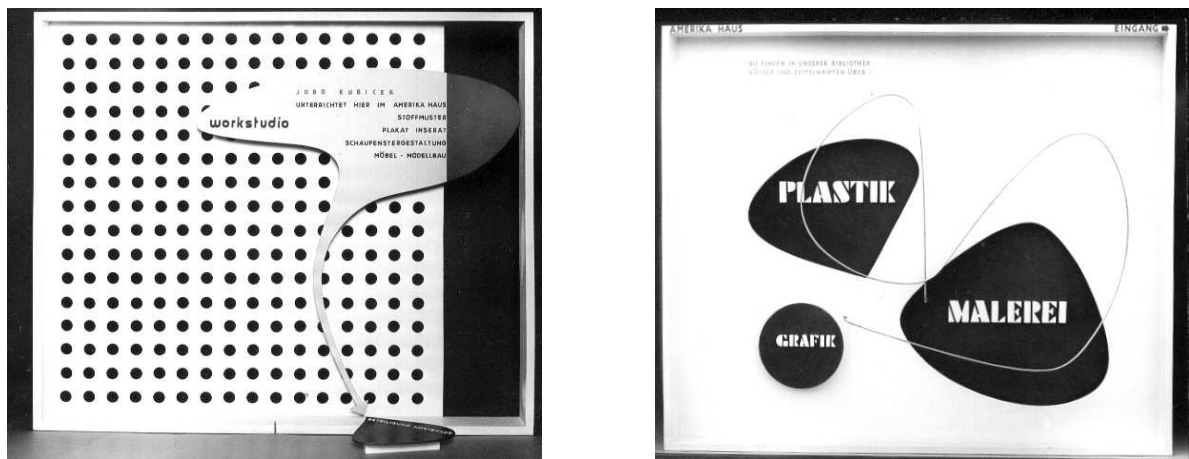


Abb. 115-119 Arbeiten von Schülern in den Vitrinen

Abb. 120-123 Leporellos d. Wochenprogramms im Amerika Haus Berlin 1950



Abb. 120-123 Leporellos des Wochenprogramms im Amerika Haus Berlin 1950



Abb. 125 Leichte Stellwände in einer Architektur-Ausstellung



Abb. 126 Beim Aufbau der Architektur-Ausstellung “Über Geschmack lässt sich bekanntlich streiten” 1950



Abb. 127 Das Treppenhaus mit den von Will Grohmann erwähnten Modellen für moderne Wohnungseinrichtungen



Abb. 129 Die von Kubicek entworfenen Stühle

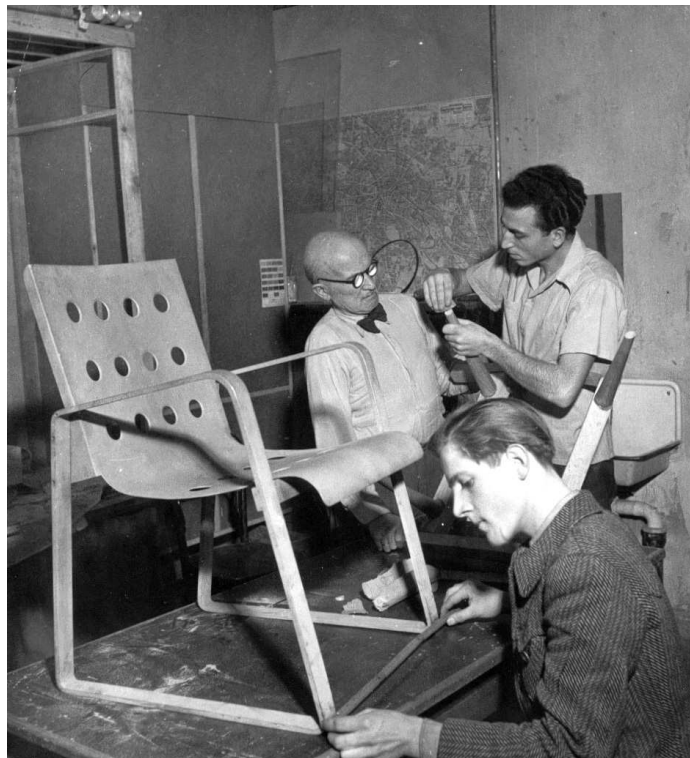


Abb. 130 Ein Modellstuhl in der Werkstatt des *work and art studio*

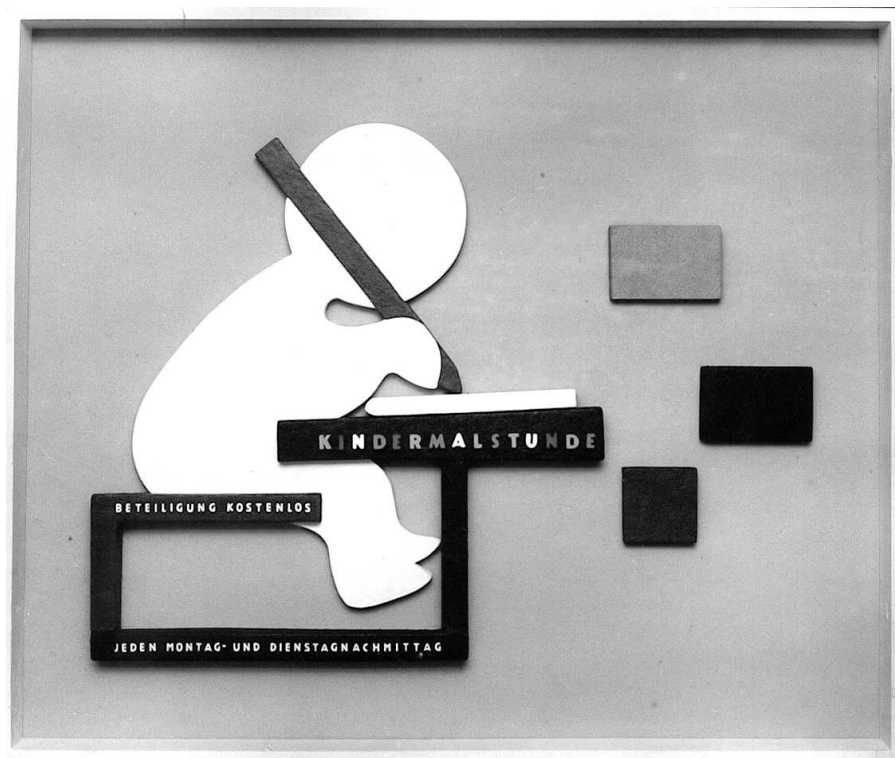


Abb. 131 Vitrinendekoration mit Werbung für das Kindermalstudio



Abb. 132 Beim Bau der Schaufensterdekorationen

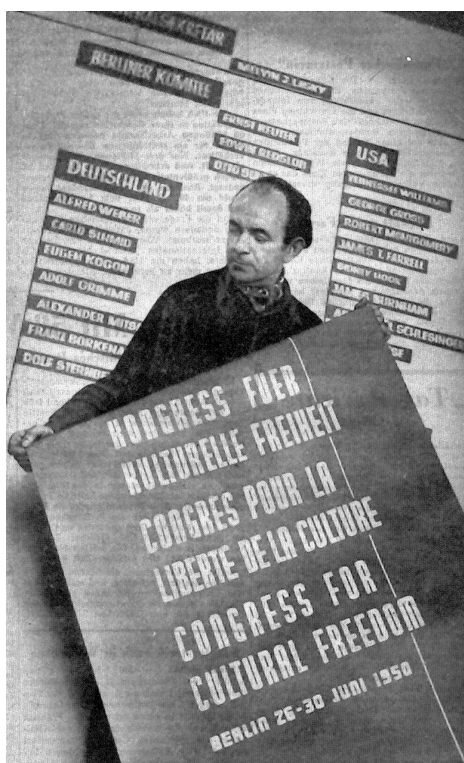


Abb. 133 Kubicek mit einem Plakat des *Kongress für Kulturelle Freiheit*. Foto zum Artikel in: Neue Zeitung, München (Berliner Ausgabe), 20.6.1950, Nr. 141

Abb. 135-36 Foto und Postkarte mit der Wandgestaltung durch Kubicek in der Europa Halle auf der Deutschen Industrie-Ausstellung Berlin 1952





Abb. 137 Kubicek in der Ausstellung *Der farbige Vorhang* 1952



Abb. 138 Die besten Entwürfe des deutschlandweiten Wettbewerbs für Vorhangstoffe der Pausa AG wurden auf der Ausstellung *Der farbige Vorhang* auch im Amerika Haus in Berlin präsentiert



Abb. 140 Die Einzelausstellung in der Galerie Bremer 1953



Abb. 142 Bilder Kubiceks in der Zeitschrift "Schöner Wohnen" 1953



Abb. 142 Die berühmte Bar der Galerie Bremer, entworfen von Hans Scharoun, mit Rudi van der Laak. Über ihm ein Mobilé Kubiceks, 50er Jahre



Abb. 144 Die "zimmergalerie franck" in Frankfurt am Main mit der Arbeit "Bunter Baum" von Kubicek 1955



Abb. 145 Kubicek mit Manfred Bluth in einer Ausstellung im Amerika Hauses



Abb. 146 Der Kreis des *work and art studios* Anfang der 50er Jahre



Abb. 147 Schülerinnen an ihren Arbeitsplätzen im *work and art studio*

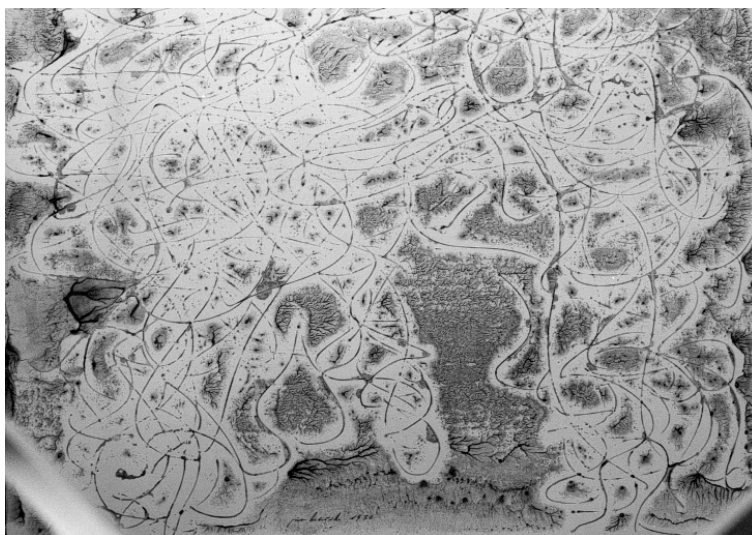


Abb. 149 o.T. Lack u. Tusche im Décollage-Verfahren auf Papier, 1950, ca. 45 x 60 cm, signiert u. datiert

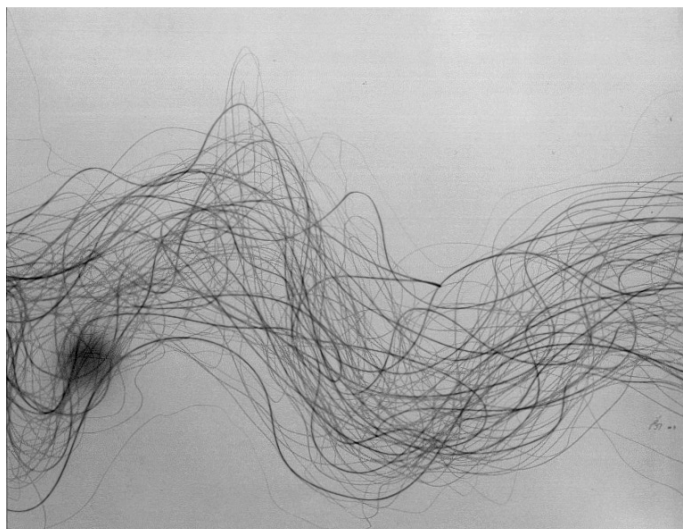


Abb. 150 no.3. Bleistift auf Karton, 1951, 45 x 60 cm, monogrammiert u. datiert, verso nummeriert



Abb. 151 52/91. Lack auf Karton, 1952, 45 x 60 cm, signiert, datiert u. nummeriert „52/91“

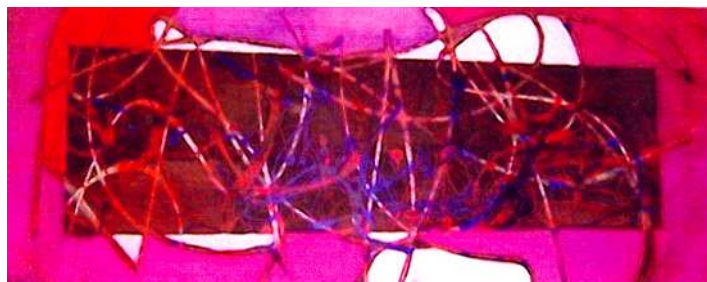


Abb. 152 Nr.14. Lack u. Öl auf Hartfaser, 1952, 40 x 102 cm, verso monogrammiert, datiert u. nummeriert

Abb. 153 52/88. Lack, Kreide, u. Tusche auf Karton, 1952, 50 x 60 cm, signiert, datiert u. nummeriert

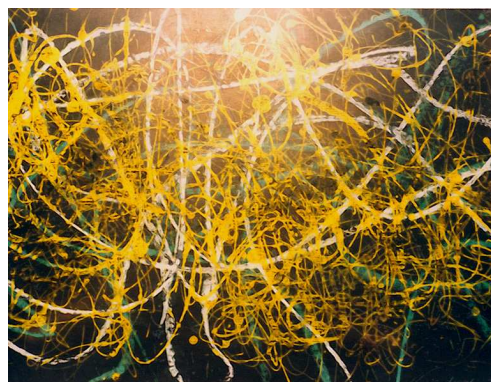


Abb. 154 o.T. Lack und Kreide auf Karton, 1953, 50 x 60 cm, signiert u. datiert

Abb. 155 o.T. Lack und Kreide auf Karton, 1953, 30 x 43 cm, Teil eines größeren Werkes

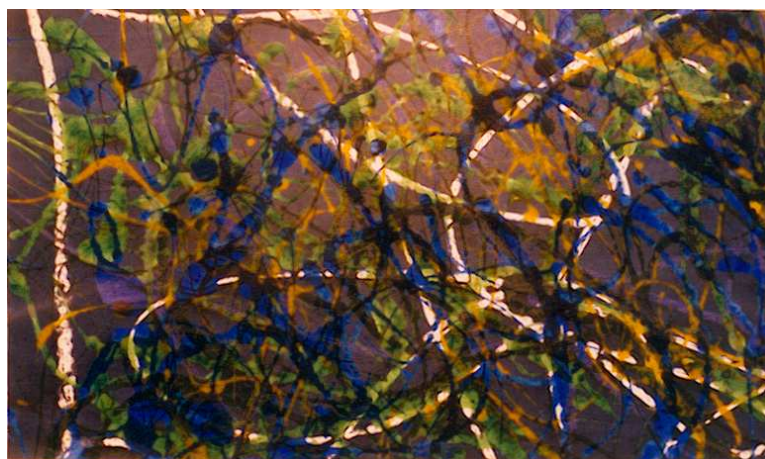




Abb. 156 54/4. Lack u. Spitzpistole auf Metall, 1954, 51 x 71 cm, signiert, verso datiert u. nummeriert

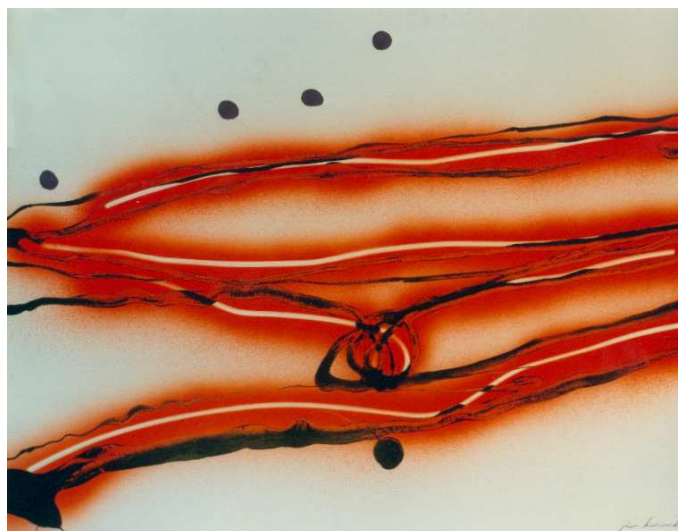


Abb. 158 o.T. Spitzpistole und Lack auf Karton, um 1954, 65 x 100 cm, signiert

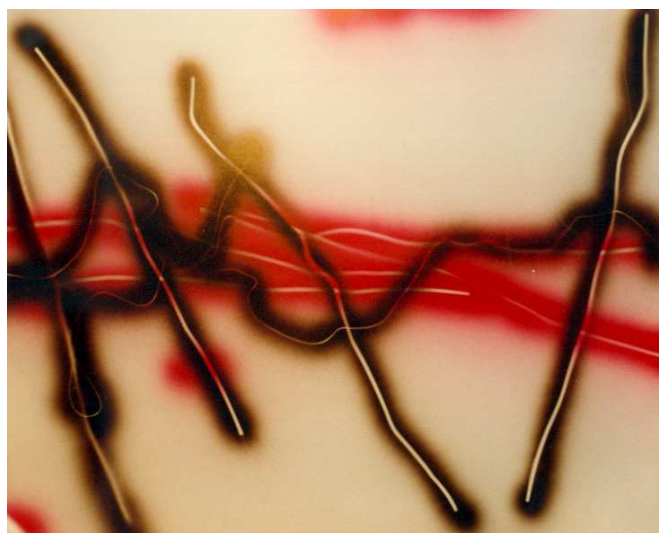


Abb. 159 o.T. Spitzpistole auf Karton, um 1954, 65 x 100 cm, signiert



Abb. 161 Hahnenkampf. Lack, Öl, Sand, Wachs und Kreide auf Karton, 1957, 73 x 101 cm, monogrammiert, verso monogrammiert und datiert



Abb.162 o.T. Lack, Öl, Sand, Wachs und Kreide auf Leinwand, 1959, 72 x 112 cm, signiert



Abb. 163 Spiegelung in Rot. Lack, Öl und Sand auf Leinwand, 1959, 50 x 177 cm, monogrammiert u. datiert



Abb. 164 Bunter Tisch. Lack, Öl und Sand auf Hartfaser, 1959, 66 x 100 cm, monogrammiert u. datiert



Abb. 165 Der Balkon. Lack, Öl und Sand auf Hartfaser, 1959, 75,5 x 110 cm, monogrammiert u. datiert

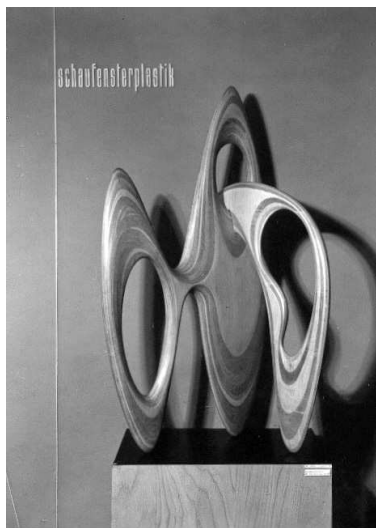


Abb. 168 Schaufensterplastik, Holz, um 1952



Abb. 169 Wald. Kunstharz, Draht, teilweise bemalt, um 1955

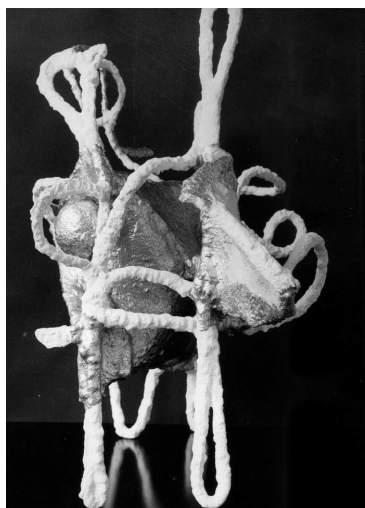


Abb. 170 Figuration. Kunstharz, Draht, bemalt, um 1955, 56 x 50 x 34



Abb. 171 o.T. (Vegetatives). Kunstharz, Draht, teilweise bemalt, um 1955

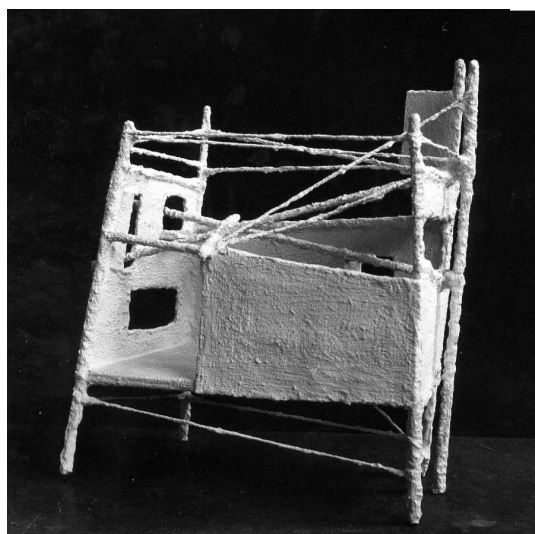


Abb. 172 Das Haus. Kunstharz, Draht, teilweise bemalt, 1956

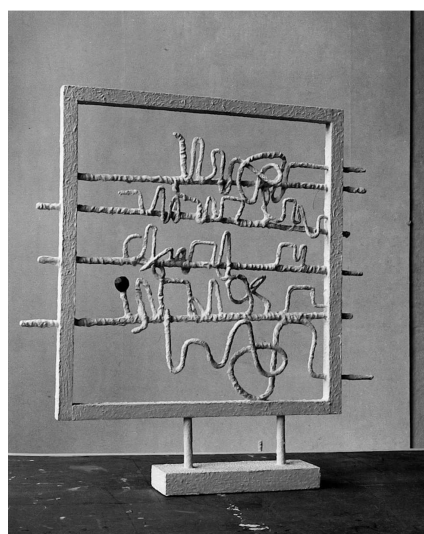


Abb. 165 Die Notiz. Holz, Draht, Kunstharz, 1955, 59 x 57 x 8 cm

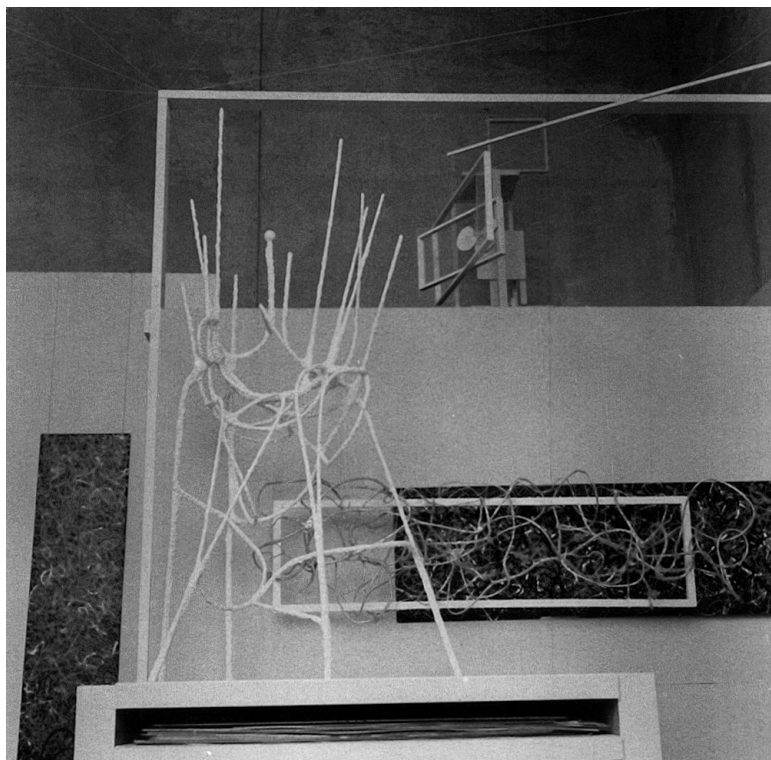


Abb. 174 Die Skulpturen zeigen sich auch als dreidimensionale Weiterführung der tachistischer Malerei

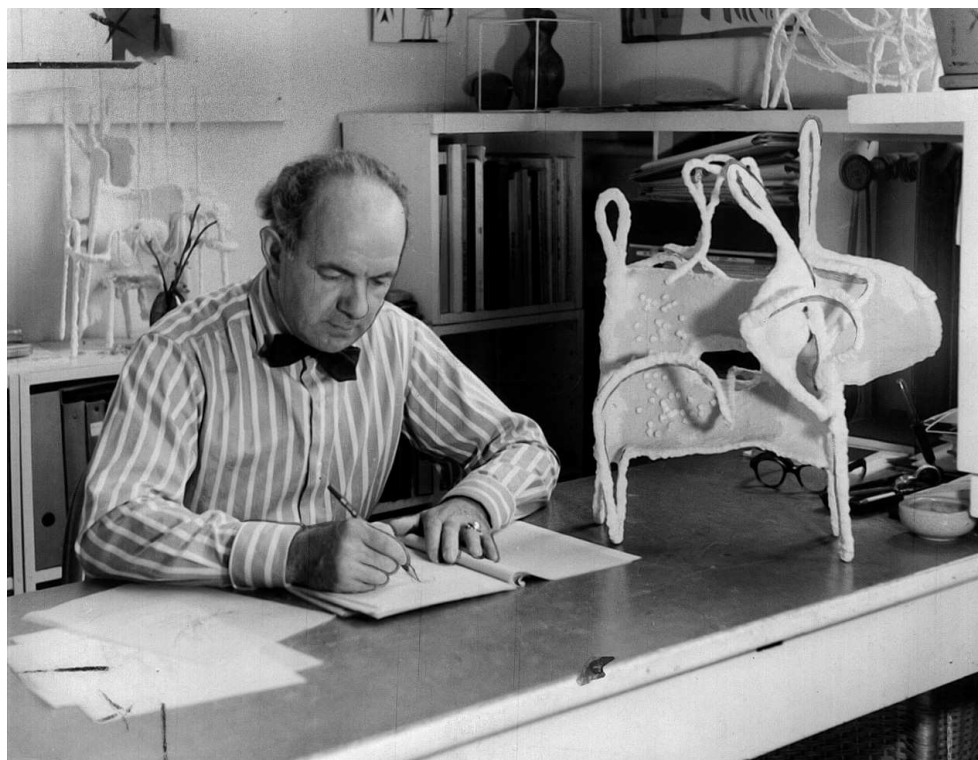


Abb. 175 Kubicek in seinem Atelier an der Hochschule für bildende Künste 1955



Abb. 177 M. Bluth, juro kubicek, G. Saubier. Ausstellung in der Galerie des neuen Amerika Hauses Berlin vom 5.3. – 2.4.1958



Abb. 179-181 Beispiele für Unterricht an der Hochschule für Bildende Künste, Fachbereich Pädagogik, 50er Jahre

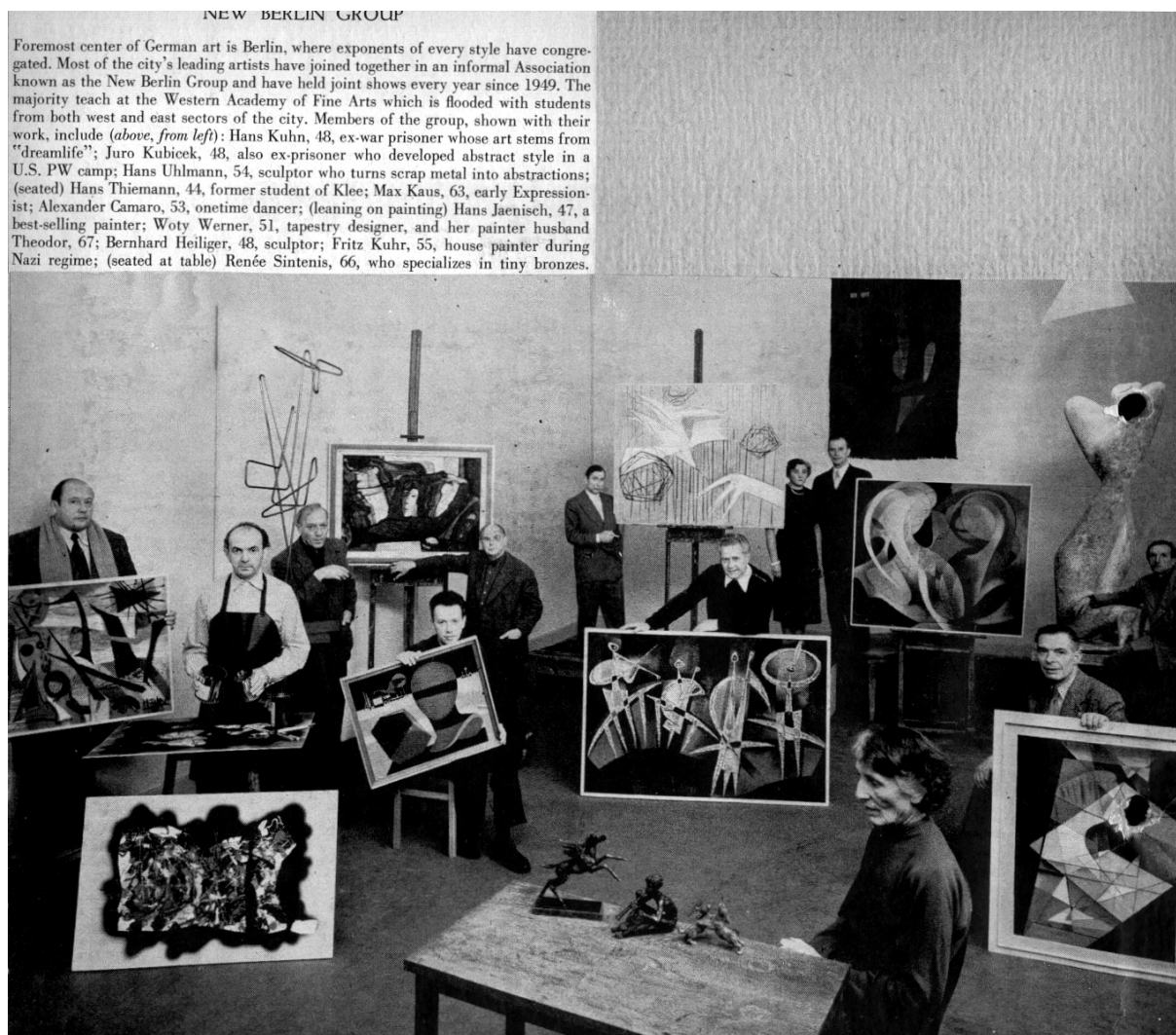


Abb. 182 Die *Neue Gruppe* 1954 im Magazin *Life*, Sonderausgabe für Deutschland, Abgebildet sind von links nach rechts: H. Kuhn, Juro Kubicek, H. Uhlmann, H. Thiemann, M. Kaus, A. Camaro, H. Jaenisch, das Ehepaar Werner, R. Sintenis, F. Kuhr, K. Hartung



Abb. 183 Steigendes Rot. Lack, Öl,
Collage / Leinwand, 1959, 67x102 cm

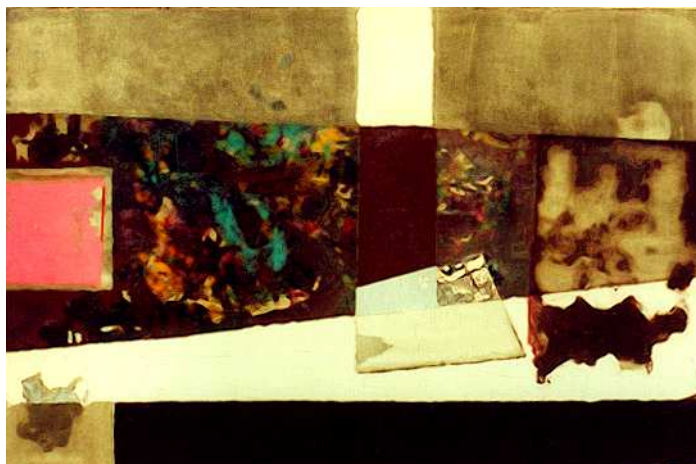


Abb. 184 Mauerblumen. Lack, Öl, Sand,
Collage auf Hartfaser, 1959, 65x99 cm

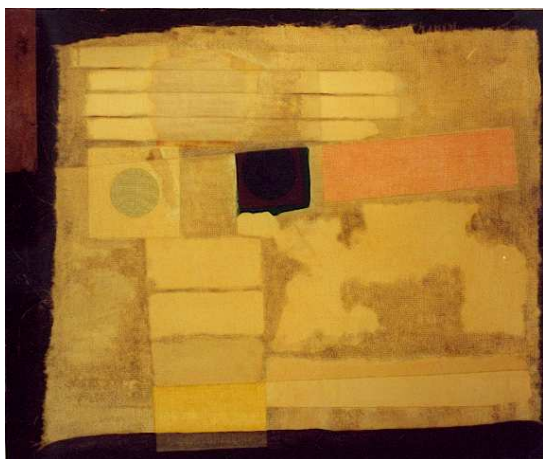


Abb.185 Kleiner Kreis. Collage, Öl, Sand,
Leim auf Leinwand, 1959, 105x125 cm



Abb. 186 Mauer-Bild. Öl, Sand, Goldfarbe,
Holz auf Hartfaser, 1959, 100x100 cm

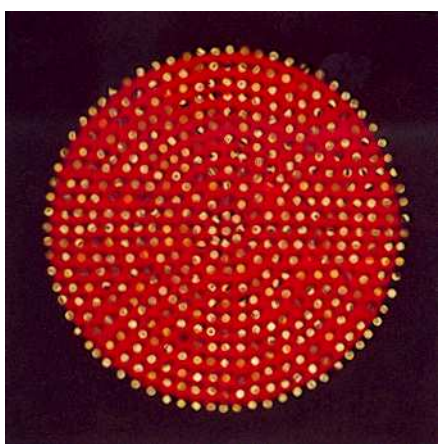


Abb. 187 o.T. Lack, Nägel, Zeitung-
papier auf Holz, 1964, 60x60 cm



Abb. 188 Atomares. Collage, Lack, Leim,
Zeitung, Leinwand auf Hartfaser, 1964/68,
100x100 cm

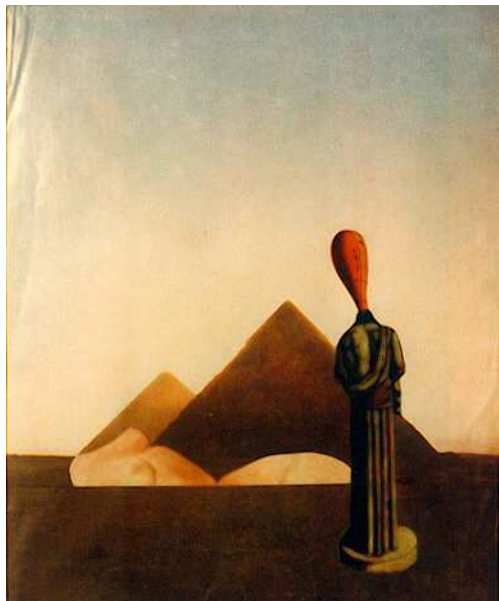


Abb. 191 Wacht an den Pyramiden.
Collage auf Karton, 1950, 40 x 30 cm



Abb. 192 Ruhe auf der Flucht. Collage auf
Karton, 1950, 41 x 29 cm



Abb. 193 Atomic Landscape. Collage auf
Karton, 1950, 40 x 30 cm



Abb. 194 botaniker. Collage auf Karton,
1950, 40 x 25 cm



Abb. 195 Der fünfte Kuss. Collage auf Karton, 1960/61, 35 x 27 cm



Abb. 196 Ohne Titel. Collage auf Karton, undatiert, 33 x 27 cm, Kommunale Galerie Wilmersdorf



Abb. 198 Mit dem Korken. Collage auf Karton, 1963, 33 x 26 cm



Abb. 200 Landscape. Collage auf Karton, 1963, 33 x 27 cm

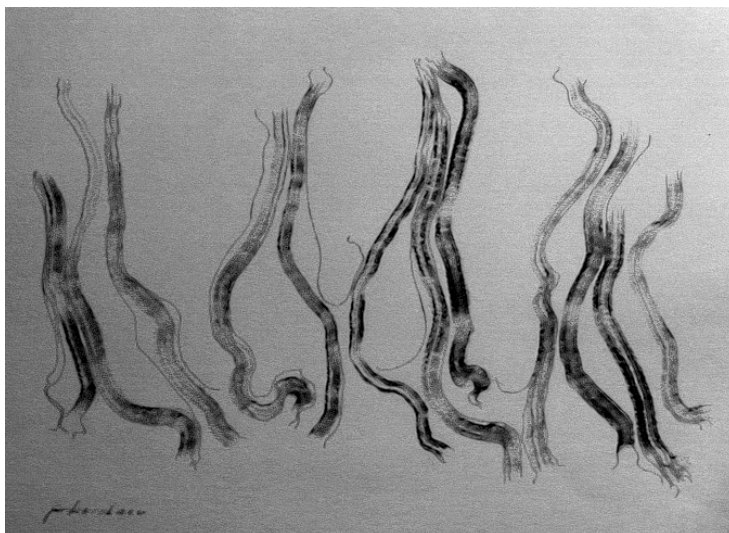


Abb. 202 o.T. Tusche und Filzstift auf Pappe, 1960, 25 x 31 cm

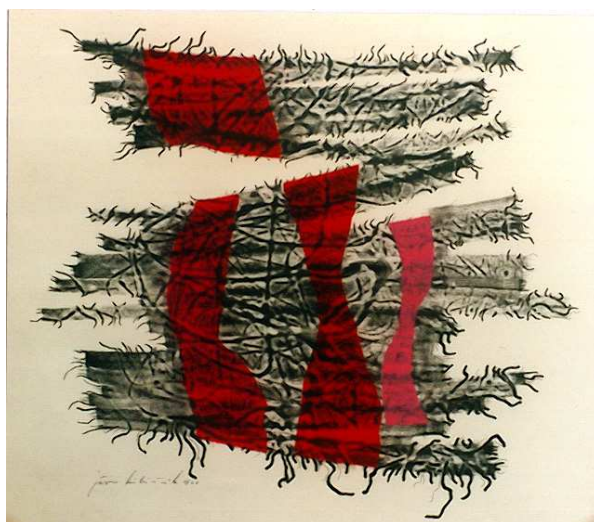


Abb. 203 o.T. Tusche, Filzstift, Frottage u. Aquarell auf Papier, 1960, 45 x 60 cm

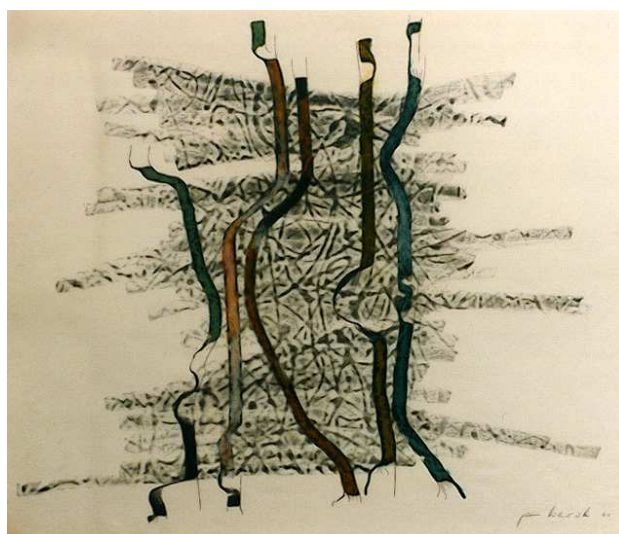


Abb. 204 o.T. Tusche, Filzstift, Aquarell u. Frottage auf Papier, 1960, 45 x 60 cm

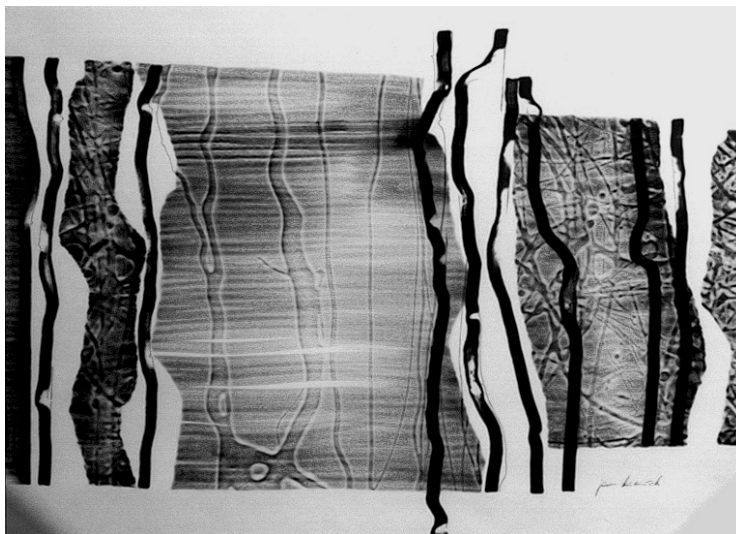


Abb. 206 Nr.19. Tusche u. Frottage auf Papier. 40,5x53 cm



Abb. 207 o.T. Tusche und Tempera auf Bütten, um 1960, 50x65 cm



Abb. 208 o.T. Tusche und Tempera auf rosa Bütten, um 1960, 50x65 cm

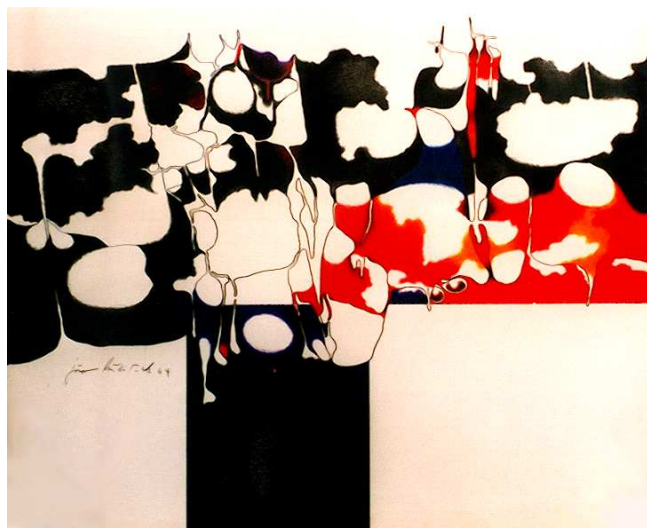


Abb. 209 Wie ein Tisch. Filzstift u. Kugelschreiber auf Karton, 1964, 50 x 56 cm



Abb. 210 Rot-Violette-Landschaft. Filzstift, Kugelschreiber/ Karton, 1964, 50x56 cm



Abb. 211 Weisser Vorhang. Farbstift auf Karton, 1967, 25x25 cm

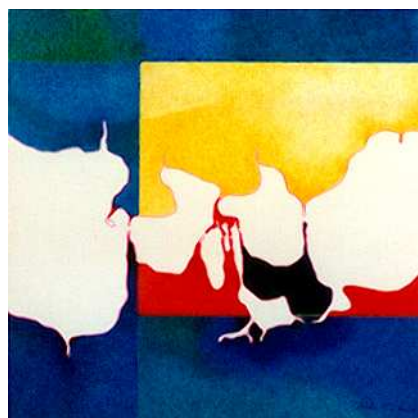


Abb. 212 Umgeben. Farbstift auf Karton, 1967, 25x25 cm

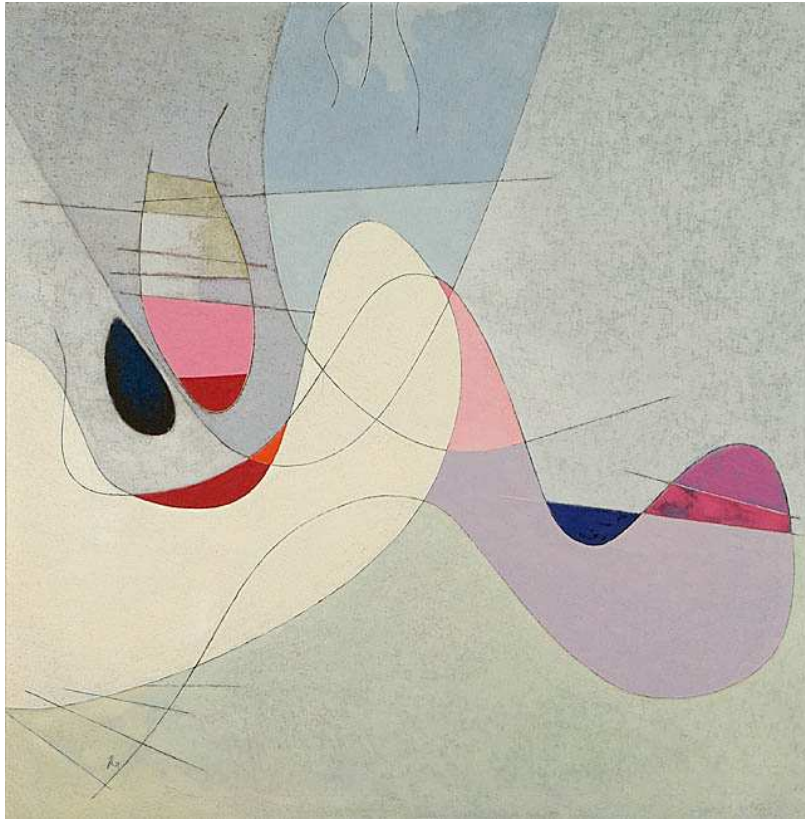
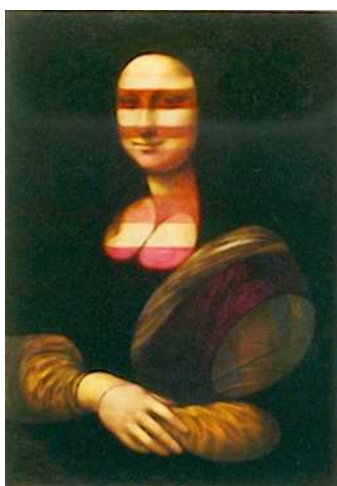
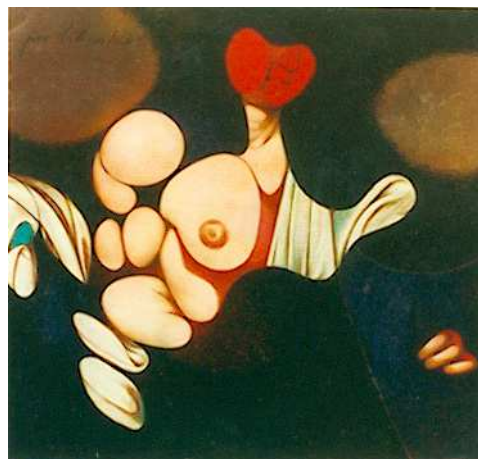


Abb. 214 Von oben tropft rot. Öl u. Sand auf Hartfaser, 1957, 120 x 124 cm



Abb. 215 Gelbe Bänder. Öl u. Sand auf Hartfaser, 1959/70, 142 x 142 cm



Von oben nach unten:

Abb. 216 Das Opfer. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier, 1964, 17,3 x 21,3 cm

Abb. 217 Mona-Kubi-Lisa. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier, 1966, 20 x 14 cm

Abb. 218 Blick zurück. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier, 1965, 19 x 19,7 cm

Abb. 219 4 Blatt Studien, Kubicek entwickelte seine Formen aus den Abbildungen heraus

Abb. 221 Leben. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier, 1966, 18,5 x 18 cm

Abb. 222 Verborgenen. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier, 1966, 12,5 x 22,5 cm

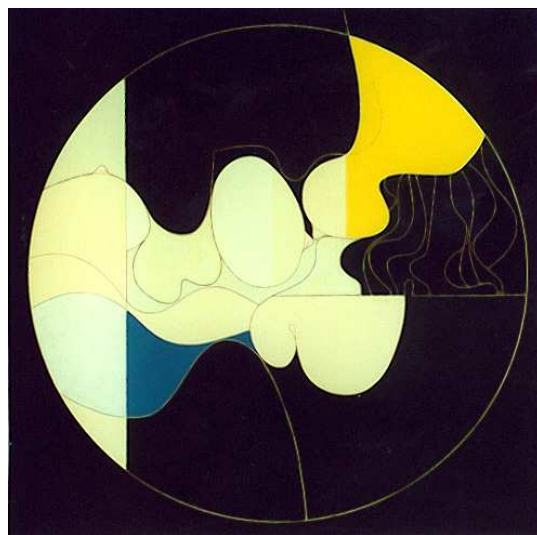


Abb. 223 Weisse Brüste. I. Bild der Black-Serie. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 150 cm

Abb. 224 Bild II. der Black-Serie. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 150 cm

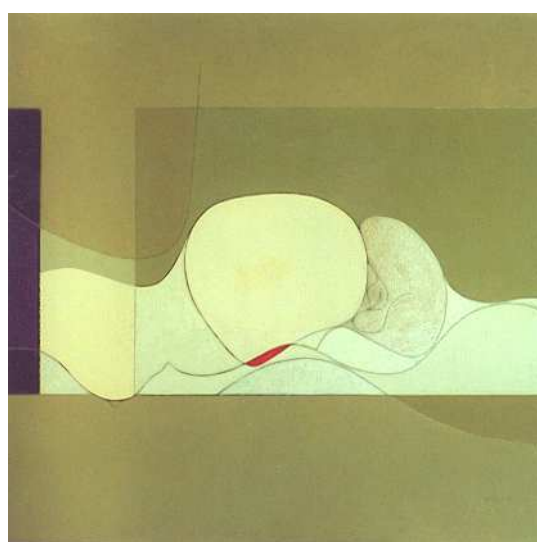


Abb. 225 Bild I. der Weiß-Serie. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 150 cm

Abb. 226 Graue Figuration. Öl auf Hartfaser, 1967, 130 x 130 cm

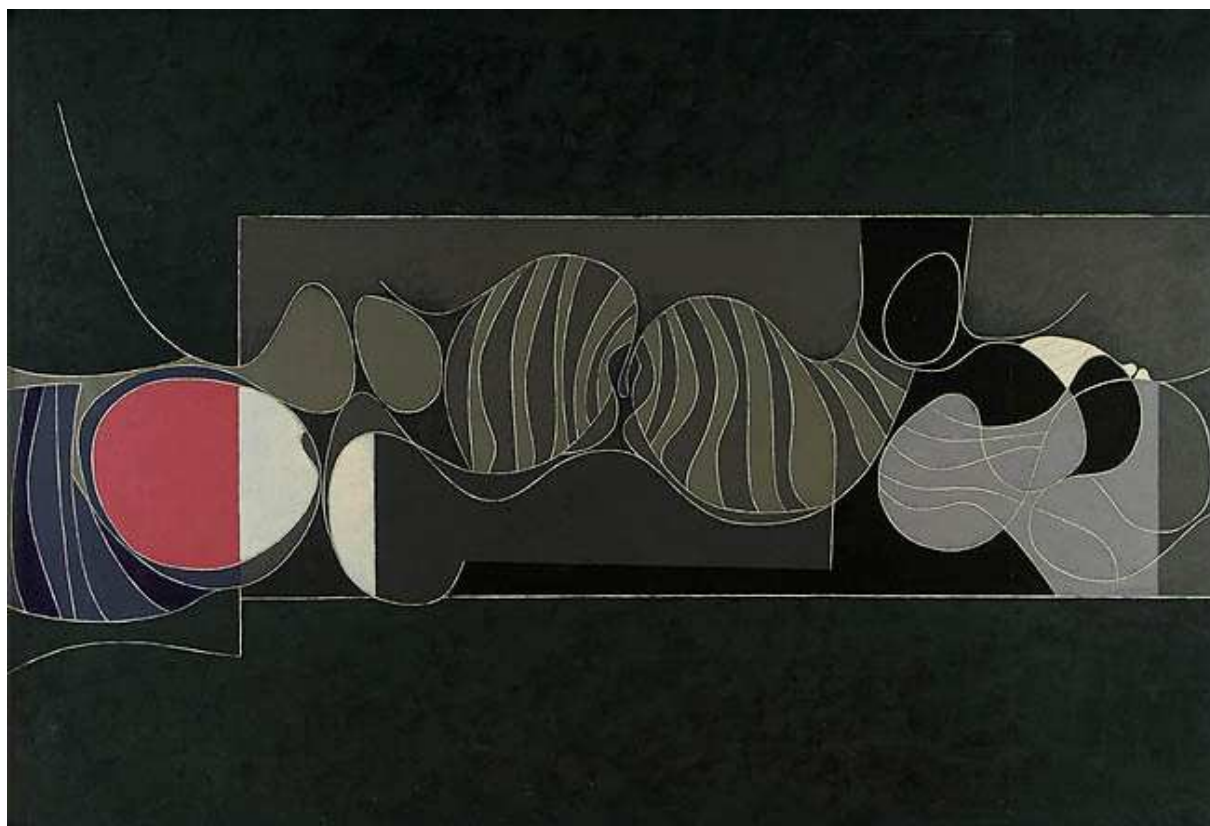


Abb. 227 Hommage a Bellmer. Öl auf Leinwand, 1967, 135 x 200 cm



Abb. 228 o.T. Lack u. Öl auf Leinwand, 1967, 100 x 120 cm

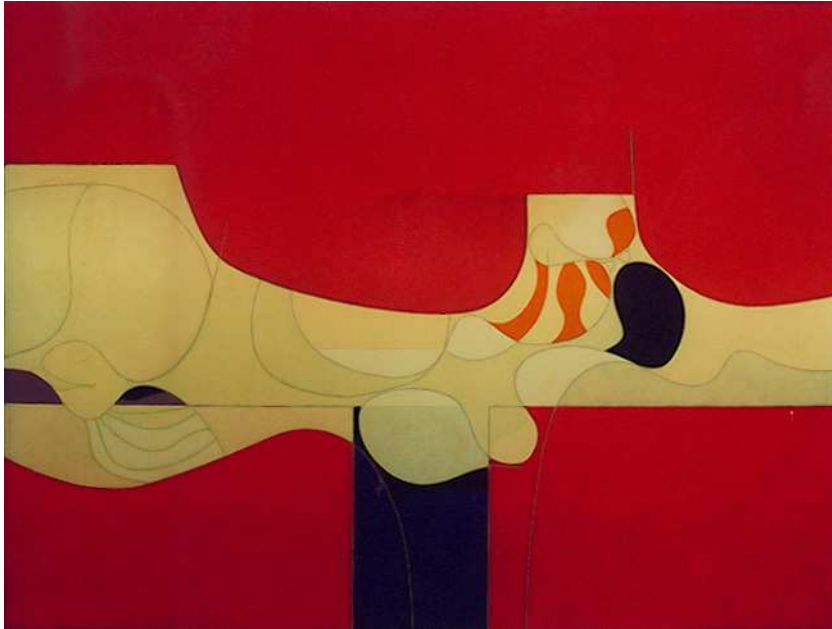


Abb. 229 Rote Figuration. Öl auf
Leinwand, 1967, 150 x 200 cm



Abb. 230 o.T. Öl auf Leinwand, 1967,
150 x 200 cm



Abb. 232 Kubiceks Atelier 1970



Abb. 233 Happening in der Hochschule

2. Abbildungsverzeichnis

Soweit nicht anders erwähnt stammen alle Fotos aus dem Nachlass Kubicek oder wurden vom Autor fotografiert.

1. Kubicek mit seiner Schwester in Görlitz
2. Kubicek mit Monokel, um 1923
3. Eine der wenigen Lithographien, entstanden um 1947
4. Kubicek in Warnemünde, 1930
5. Georg Fischer, 1938
6. Gerda in Ende der 30er Jahre
7. Kubicek in Uniform, um 1942
8. Kubicek in seinem Atelier um 1949
9. o.T. (Strandszene), 1936, Öl/ Hartfaser, 50 x 60 cm, Privatbesitz Berlin, Wvz.1
10. o.T. (Fischernetze am Strand), 30er Jahre, Öl/ Hartfaser, 49 x 59 cm, Privatbesitz Berlin, Wvz.2
11. Der weiße Berg (Berge unter sich). Öl/ Sand/ Leinwand, 1938, 68 x 84 cm, Privatbesitz USA, Wvz.4
12. Der falsche Altar. Vor 1945, Öl, 60 x 120 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.10
13. Außenansicht der Reimann-Schule. In: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935
14. Räume der Reimann-Schule. In: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935
15. Verbildlichung der verschiedenen Lehrbereiche. In: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935
16. Die Schaufensterkojen zum Üben. In: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935
17. Arbeitsraum sowie Ergebnisse der Plakatklasse. In: Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935
18. Schaufensterstraße auf der Ausstellung *Schaufensterschau* im Grassi-Museum, Leipzig 1928
19. Arbeiten der Schüler Georg Fischers auf der Ausstellung *Schaufensterschau* im Grassi-Museum, Leipzig 1928
20. Südseemädchen. Öl/ Sand/ Leinwand, 1940, 67 x 55 cm, verso signiert, datiert, betitelt. Wvz.5
21. Blick vom Balkon der Wohnung in der Uhlandstraße 179 über den Kurfürstendamm hinweg
22. Zustand von Teilen Berlins 1950
23. o.T. (Ruinen mit stählernem Bettgestell). Um 1947, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Bildende Kunst. 2. Jahrgang, 1948, Wvz.39
24. Gruppe in der Landschaft. 1946, 33 x 66 cm, monogrammiert u. datiert, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Franz, Berlin 1947, Wvz.24
25. Monument des Vorwurfs. 1946, 48,5 x 48,5 cm, monogrammiert u. datiert, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.25
26. Letztes Zeichen. 1946, 45 x 65 cm, monogrammiert u. datiert, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.26

27. zum Geburtstag des Ministers. Collage, 1946/47
28. und sie reißen das maul auf. Collage, 1946/47
29. letzter film. Collage, 1946/47
30. berliner winter 1946. 1947/48, Fotocollage u. Zeichnung auf Karton. Sammlung Berlinische Galerie.
31. humanität. Titelseite des Ulenspiegels, Hg. Herbert Sandberg, Berlin, Mai 1946
32. lasst europas kinder nicht verhungern! Titelseite des Ulenspiegels, Hg. Herbert Sandberg, Berlin 1946/47
33. Stunde Null. (Atomic Landscape) Öl/ Leinwand, 1947, 68 x 84 cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.40
34. Geburt des Atoms, Öl/ Leinwand, 1947, 68 x 82 cm, Verbleib unbekannt, handschriftliche Notiz, Wvz.41
35. Experiment in der Nacht (Atomic Upheaval). Öl/ Leinwand, 1947, Wvz.48
36. Versteinerte Bäume am Meer. Öl/ Leinwand, 1945, 57 x 77 cm, monogrammiert u. datiert, verso signiert, datiert u. betitelt, Privatbesitz Berlin, Wvz.12
37. Toter Wald. 1946, Öl/ Hartfaser, 49,5 x 59 cm, monogrammiert u. datiert, Privatbesitz Berlin, Wvz.18
38. Klagende Bäume (II). Öl/ Pressholz, 1946, 34 x 42 cm, monogrammiert u. datiert, Privatbesitz USA, Wvz.20
39. Der schwarze Weg. 1946/47, Öl/ Leinwand, 68 x 84 cm, Privatbesitz USA, Wvz.38
40. Baumgruppe. 1945, Öl/ Pappe, 35 x 45 cm, verso signiert, datiert u. betitelt, Privatbesitz USA, Wvz.14
41. Herbstgruppe. 1946, Öl, 50,5 x 63,5 cm, monogrammiert, datiert. Privatbesitz USA, Wvz.22
42. Herbstliche Gruppe. 1946, Öl/ Hartfaser, 37,5 x 45 cm, monogrammiert u. datiert, Berlinische Galerie, Wvz.21
43. Herrin der Landschaft. 1945, Öl, 100 x 100 cm, abgebildet in Galerie Rosen 1947, Wvz.11
44. Gefesselte der Erde. 1947, Öl/ Sand/ Karton, 100 x 100 cm, monogrammiert, datiert, Privatbesitz Berlin, Wvz.46
45. Theatralische Landschaft. 1947, Öl/ Sand, 22,5 x 42 cm, abgebildet in Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.43
46. Erotische Landschaft. 1947, 65 x 80 cm, abgebildet in Galerie Rosen, Berlin 1947, Wvz.45
47. Geschenk des Ozeans. Öl/ Leinwand, 1946/47, 71,5 x 98 cm, monogrammiert u. datiert, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Katalog Galerie Rosen 1947, Wvz.35
48. Metamorphic-Landscape, 1948, Öl/ Sand/ Leinwand, 64 x 115 cm, monogrammiert u. datiert, Privatbesitz Berlin, Wvz.58
49. Frühlingslandschaft , Öl/ Sand/ Leinwand, 1948, 49 x 125 cm, Privatbesitz USA, Wvz.57
50. Landscape with airport, 1948, Öl/ Sand/ Leinwand, 50 x 120 cm, monogrammiert u. datiert, Privatbesitz Berlin, Wvz.60
51. Painted Desert, 1949, Öl/ Sand/ Leinwand, 62 x 170 cm, monogrammiert u. datiert, Privatbesitz Berlin, Wvz.65
52. Schwarze Sonne, 1948, Öl/ Sand/ Leinwand, 50 x 125 cm, monogrammiert u. datiert, Wvz.59
53. Die große Schwarze, 1948, Öl/ Sand/ Leinwand, 98 x 115 cm, monogrammiert u. datiert, Wvz.55
54. Reclining Nude, 1948, Öl/ Leinwand, 101,5 x 119 cm, Verbleib unbekannt, Titelseite des The Courier Journal, Louisville, 2.10.1948. Wvz.54
55. Das Paar. 1949, Öl/ Sand/ Leinwand, 64 x 116 cm, monogrammiert u. datiert, Wvz.63
56. Kubicek war offen für Experimenten

57. Die Strumpfbeine mit den Fischen, 1945/46, 100 x 100 cm, monogrammiert u. datiert, Wvz.17
58. Die Gipsfüße mit den Krawatten, 1947, 68 x 82 cm, monogrammiert u. datiert, Privatbesitz, Wvz.42
59. Nocturno (Variation nach einem Thema von Derain). 1947, Öl/ Leinwand, 100 x 80 cm, monogrammiert u. datiert, Wvz.47
60. *Nu*, 1925, Öl auf Leinwand, ganzseitig abgebildet in: André Derain, Paris 1994, No. 142, S.243.
61. Black Mountains, 1948, Öl/ Sand/ Leinwand, University of Louisville, Kentucky, Wvz.61
62. Leda mit dem Schwan, 1940, Kopie des Fotos von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert
63. medea, 1945, Kopie des Fotos von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert
64. eine bardame, 1945, Kopie des Fotos von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert
65. aus dem rahmen gefallen, 1945, Kopie des Fotos von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert
66. ruheraum eines dichters, 1945, Kopie des Fotos von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert
67. selbstbildnis, 1945, Kopie des Fotos von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert
68. kühle jungfrau, 1946, Kopie des Fotos von Franz Roh. Verso mit Schreibmaschine betitelt u. datiert.
69. Kubicek an der Staffelei in seinem reinlichen Atelier mit wohlsortierten Regalen, um 1947
70. Kubicek packt in seinen Koffer was er in der „Neuen Welt“ braucht
71. Kubicek am selbstgebauten Regal mit Sammelkästen für wichtige Künstler. In seiner Hand *Leben und Gestaltung* von Amédée Ozenfant
72. Einband der französischen Auflage von Amédée Ozenfants *Leben und Gestaltung*, Paris 1928
73. Der Ähnlichkeit der geschwungenen Linien von Akt und Berg. In: Amédée Ozenfant, *Leben und Gestaltung*, Paris 1928, S.240
74. Amédée Ozenfant, Fläschchen, Glas und Flasche auf grünem Tisch. Öl/Lw., um 1920, La Roche, Kat. Nr.80
75. Amédée Ozenfant, Tasse, Gläser und Flaschen vor dem Fenster, Öl/Lw., 1922, La Roche, Kat. Nr.84
76. Amédée Ozenfant, Femme à la Fontaine. Öl/Lw., 1926, 60 x 73 cm, Privatbesitz Schweiz
77. Glasflaschen. Öl/ Leinwand, 1946, 40 x 48 cm, monogrammiert, verso signiert, datiert, betitelt, Privatbesitz USA, Wvz.23
78. o.T. (Flaschen). Tempera auf Karton, 1945, 38 x 45 cm, monogrammiert u. datiert, Wvz.15
79. Das Badezimmer diente als wohlsortiertes Lager
80. Ozenfants Atelier, Paris Avenue Reille, 1924
81. Atelier mit den ausgeschnittenen Handformen des Rosen Kreises als Schrankdekoration
82. Fantastenball im Februar 1946, Heinz Trökes tanzend vor der Wanddekoration Kubiceks mit Handformen und Figuren
83. Fantastenball im Februar 1946, im Hintergrund weitere Dekoration mit Händen
84. Kubiceks Ideogramm von 1946
85. Ozenfant, Amédée, Vorzeichnung für „Vie“. 1933, 21,5 x 29,2 cm, Privatbesitz Paris
86. Kubicek vor Rosen 1947 mit dem Almanach der Galerie
87. Kubicek 1947 im Atelier vor dem Gemälde *Der Schwarze Weg*. Foto aus der Monographie der Galerie Gerd Rosen 1947

88. Kubicek bei seinem Abflug 1947 im Tempelhofer Flughafen, Berlin
89. Kubicek in seiner selbstgebauten Wohnecke, University of Louisville
90. Kubiceks Dekoration seiner Schlafstätte, University of Louisville
91. Kubicek zwischen seinen amerikanischen Schülerinnen
92. Der malerische Einfluss Kubiceks wird deutlich
93. Mary Spencer Nay während eines Vortrags in der Art Center Association in Louisville
94. Kubicek zwischen Mary Spencer Nay und seiner Frau Gerda 1952 in Berlin
95. Kubicek beim Jurieren eines Malwettbewerbs während der "Brotherhoodweek"
96. Mit Mary Spencer Nay unterwegs
97. Kubicek in der Shenandoah Valley
98. Kubiceks Interesse an Stammeskulturen führte ihn zu den Puebloindianern
99. Kubicek in einer amerikanischen Großstadt
100. Abschied am Louisville Airport 1949
101. Das Amerika Haus in der Einemstraße direct am Nollendorfplatz
102. Direkt vor dem Amerika Haus und der Vitrienenfront
103. Emblem des *work and art studio*
104. Teil des *work and art studio* im Keller des Amerika Hauses, aus dem Archiv des Alliierten Museums Berlin
105. Schreinerarbeiten im *work and art studio*, aus dem Archiv des Alliierten Museums Berlin
106. Die Schreinerwerkstatt im *work and art studio*
107. Die Vitrienenreihe mit Blick auf das Metropol Theater im Hintergrund
108. Die Vitrienen mit Arbeiten der Schüler und Schülerinnen

109. Familie Kubicek mit Ehepaar Noguchi und Galerist Rudolph Springer
110. Kubiceks Schmuckdesign 1950
111. Lockere Atmosphäre vor den Vitrienen
112. Kubicek spiegelt sich in Vitrienglas bei der Besprechung einer Schülerarbeit
113. Beim Entwerfen von Dekorationen für Modeschaufenster
- 114-119. Dekoration der Vitrienen durch Schüler
- 120-123. Leporellos des Wochenprogramms im Amerika Haus Berlin 1950, von Kubicek gestaltet
124. Kubicek in einer Ausstellung im Amerika Haus zwischen den selbst entworfenen Stellwänden
125. Leichte Stellwände auf einer Architektur-Ausstellung
126. Beim Aufbau der Architektur-Ausstellung "Über Geschmack läßt sich bekanntlich streiten" 1950
127. Das Treppenhaus mit Modellen für moderne Inneneinrichtungen
128. Blick in das Kino im Amerika Haus
129. Die von Kubicek entworfenen Stühle
130. Ein Modellstuhl in der Werkstatt des *work and art studio*
131. Vitrienedekoration mit Werbung für das Kindermalstudio
132. Beim Bau der Schaufensterdekorationen
133. Kubicek mit einem Plakat des *Kongress für Kulturelle Freiheit*. Foto zum Artikel in: Neue Zeitung, München (Berliner Ausgabe). 20.6.1950, Nr. 141
134. Logo des *Kongress für Kulturelle Freiheit*
135. Foto mit Besuchern der Wandgestaltung in der Europa Halle
136. Postkarte mit der Wandgestaltung durch Kubicek in der Europa Halle auf der Deutschen Industrie-Ausstellung Berlin 1952
137. Kubicek in der Ausstellung *Der farbige Vorhang* 1952

138. Die besten Entwürfe des deutschlandweiten Wettbewerbs für Vorhangstoffe der Pausa AG wurden auf einer Ausstellung *Der farbige Vorhang* auch im Amerika Haus in Berlin präsentiert
139. Porträt Kubiceks als Designer im *work and art studio*, um 1950
140. Die Einzelausstellung in der Galerie Bremer 1953
141. Vor den rahmenlosen tachistischen Bildern in der Galerie Bremer 1953
142. Bilder Kubiceks in der Zeitschrift "Schöner Wohnen", Artikel im Nachlass
143. Die berühmte Bar der Galerie Bremer, entworfen von Hans Scharoun, mit Rudi van der Laak. Über ihm ein Mobilé Kubiceks, 50er Jahre
144. Die "zimmergalerie franck" in Frankfurt am Main mit der Arbeit "Bunter Baum" von Kubicek 1955
145. Kubicek mit Manfred Bluth in einer Ausstellung des Amerika Hauses
146. Der Kreis des *work and art studios*
147. Schülerinnen an ihren Arbeitsplätzen im *work and art studio*
148. Kubicek experimentierte mit vielen Werkstoffen, unter anderem Glas
149. o.T. Lack u. Tusche im Décollage-Verfahren auf Papier, 1950, ca. 45 x 60 cm, signiert u. datiert
150. no.3. Bleistift auf Karton, 1951, 45 x 60 cm, monogrammiert u. datiert, verso nummeriert
151. 52/91. Lack auf Karton, 1952, 45 x 60 cm, signiert, datiert u. nummeriert „52/91“
152. Nr.14. Lack u. Öl auf Hartfaser, 1952, 40 x 102 cm, verso monogrammiert, datiert u. nummeriert
153. 52/88. Lack, Kreide, u. Tusche auf Karton, 1952, 50 x 60 cm, signiert, datiert u. nummeriert
154. o.T. Lack und Kreide auf Karton, 1953, 50 x 60 cm, signiert u. datiert
155. o.T. Lack und Kreide auf Karton, 1953, 30 x 43 cm, Teil eines größeren Werkes
156. 54/4. Lack u. Spitzpistole auf Metall, 1954, 51 x 71 cm, signiert, verso datiert u. nummeriert
157. 54/15. Lack u. Spitzpistole auf Karton, 1954, 65 x 100 cm, signiert, verso signiert, datiert u. nummeriert
158. o.T. Spitzpistole und Lack auf Karton, um 1954, 65 x 100 cm, signiert
159. o.T. Spitzpistole auf Karton, um 1954, 65 x 100 cm, signiert
160. Violette-Klänge. Lack u. Stempeltechnik auf Karton, 1954, 65 x 101 cm, signiert, datiert u. nummeriert „54/3“
161. Hahnenkampf. Lack, Öl, Sand, Wachs und Kreide auf Karton, 1957, 73 x 101 cm, monogrammiert, verso monogrammiert und datiert
162. o.T. Lack, Öl, Sand, Wachs und Kreide auf Leinwand, 1959, 72 x 112 cm, signiert.
163. Spiegung in Rot. Lack, Öl und Sand auf Leinwand, 1959, 50 x 177 cm, monogrammiert u. datiert.
164. Bunter Tisch. Lack, Öl und Sand auf Hartfaser, 1959, 66 x 100 cm, monogrammiert u. datiert
165. Der Balkon. Lack, Öl und Sand auf Hartfaser, 1959, 75,5 x 110 cm, monogrammiert u. datiert
166. Zwei Beispiele für Arbeiten Pollocks um 1950
167. Kubicek beim Auftragen des Kunstharzes, um 1954
168. Schaufensterplastik, um 1952
169. Wald. Skulptur aus Kunstharz und Draht, teilweise bemalt, um 1955, Verbleib unbekannt
170. Figuration. Skulptur aus Kunstharz und Draht, weiss, gold und rosa bemalt, um 1955, 56 x 50 x 34 cm, Verbleib unbekannt
171. o.T. (Vegetatives). Skulptur aus Kunstharz und Draht, teilweise bemalt, um 1955, Verbleib unbekannt

172. Das Haus. Skulptur aus Kunstharz und Draht, teilweise bemalt, 1956, Verbleib unbekannt
173. Die Notiz. Holz, Draht und Kunstharz, 1955, 59 x 57 x 8 cm
174. Die Skulpturen zeigen sich auch als dreidimensionale Weiterführung der tachistischer Malerei
175. Kubicek in seinem Atelier an der Hochschule für bildende Künste 1955
176. Hans Uhlmann (links) mit Hans Thiemann Skulpturen betrachtend
177. M. Bluth, juro kubicek, G. Saurbier. Ausstellung der Galerie im Amerika Haus Berlin vom 5.3. – 2.4. 1958
178. Beispiele einiger Handschmeichler von Schülern hergestellt
179. Schülerin beim Fertigen einer Skulptur
180. Ein Unterrichtsraum an der Hochschule für bildende Künste
181. Unterricht an der Hochschule für bildende Künste
182. Die *Neue Gruppe* 1954 im Magazin *Life*, Sonderausgabe Deutschland
183. Steigendes Rot. Lack, Öl und Collage auf Leinwand, 1959, 67 x 102 cm, signiert u. datiert, verso betitelt
184. Mauerblumen. Lack, Öl, Sand und Collage auf Hartfaser, 1959, 65 x 99 cm, monogrammiert u. datiert
185. Kleiner Kreis. Collage, Öl, Sand und Leim auf Leinwand, 1959, 105 x 125 cm, signiert u. datiert
186. Mauer-Bild. Öl, Sand, Goldfarbe und Holz auf Hartfaser, 1959, 100 x 100 cm, monogrammiert u. datiert
187. o.T. Lack, Nägel und Zeitung auf Holz, 1964, 60 x 60 cm, verso datiert
188. Atomares. Collage, Lack, Leim, Zeitung und Leinwand auf Hartfaser, 1964/68, 100 x 100 cm, signiert u. datiert
189. Mannequins. Fotomontage, 1950, Leporello der Wanderausstellung. "Juro Kubicek. Fotomontagen" in den Amerika Häusern
190. Kubicek war mit Hannah Höch gut befreundet
191. Wacht an den Pyramiden. Collage auf Karton, 1950, 40 x 30 cm, signiert, datiert und betitelt
192. Ruhe auf der Flucht. Collage auf Karton, 1950, 41 x 29 cm, signiert, datiert und betitelt
193. Atomic Landscape. Collage auf Karton, 1950, 40 x 30 cm, signiert, datiert und betitelt
194. botaniker. Collage auf Karton, 1950, 40 x 25 cm, signiert, datiert und betitelt
195. Der fünfte Kuss. Collage auf Karton, 1960/61, 35 x 27 cm, signiert u. datiert
196. Ohne Titel. Collage auf Karton, undatiert, 33 x 27 cm. Kommunale Galerie Wilmersdorf.
197. Beidseitig. Collage auf Karton, 1962, 30 x 25 cm, signiert, datiert und betitelt
198. Mit dem Korken. Collage auf Karton, 1963, 33 x 26 cm, signiert, datiert u. betitelt.
199. Ohne Titel. Collage auf Karton, 33 x 27 cm, signiert
200. Landscape. Collage auf Karton, 1963, 33 x 27 cm, signiert, datiert u. betitelt.
201. o.T. Tusche und Filzstift auf Papier, 1960, 21 x 29 cm, signiert u. datiert
202. o.T. Tusche und Filzstift auf Pappe, 1960, 25 x 31 cm, signiert u. datiert
203. o.T. Tusche, Filzstift, Frottage u. Aquarell auf Papier, 1960, 45 x 60 cm, signiert u. datiert
204. o.T. Tusche, Filzstift, Frottage u. Aquarell auf Papier, 1960, 45 x 60 c, signiert u. datiert
205. o.T. Tusche auf Büttchen, 1960, 49 x 62,5 cm, signiert u. datiert
206. Nr.19. Tusche u. Frottage auf Papier. 40,5 x 53 cm, signiert u. nummeriert
207. o.T. Tusche und Tempera auf Büttchen, um 1960, 50 x 65 cm, signiert
208. o.T. Tusche und Tempera auf rosa Büttchen, um 1960, 50 x 65 cm, signiert
209. Wie ein Tisch. Filzstift u. Kugelschreiber auf Karton, 1964, 50 x 56 cm, signiert u. datiert

210. Rot-Violette-Landschaft. Filzstift u. Kugelschreiber auf Karton, 1964, 50 x 56 cm, signiert u. datiert
211. Weisser Vorhang. Farbstift auf Karton, 1967, 25 x 25 cm, signiert u. datiert
212. Umgeben. Farbstift auf Karton, 1967, 25 x 25 cm, signiert u. datiert
213. o.T. (Torso). Bleistift auf Transparentpapier, 1954, 20 x 15 cm, monogrammiert, datiert u. nummeriert „II“
214. Von oben tropft rot. Öl u. Sand auf Hartfaser, 1957, 120 x 124 cm, monogrammiert u. datiert
215. Gelbe Bänder. Öl u. Sand auf Hartfaser, 1959/70, 142 x 142 cm, signiert u. datiert.
216. Das Opfer. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier, 1964, 17,3 x 21,3 cm, signiert, verso datiert u. nummeriert „4“
217. Mona-Kubi-Lisa. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier, 1966, 20 x 14 cm, signiert u. datiert, verso nummeriert „53“.
218. Blick zurück. Fotozeichnung mit Kugelschreiber auf Papier, 1965, 19 x 19,7 cm, signiert u. datiert, verso nummeriert „31“
219. Kubicek entwickelte seine Formen aus den Abbildungen heraus
220. Bar-Dame. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier, 1966, 18,5 x 18 cm, signiert und datiert, verso nummeriert „59“ Stilles
221. Leben. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier, 1966, 18,5 x 18 cm, signiert und datiert, verso bezeichnet „über F. Valloton 1909“
222. Verborgten. Filzstift mit Kugelschreiber auf Zeitschriftpapier, 1966, 12,5 x 22,5 cm, signiert und datiert, verso nummeriert „57“
223. Weisse Brüste. I. Bild der Black-Serie. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 150 cm, signiert u. datiert, verso signiert, datiert u. nummeriert „9/67“
224. Bild II. der Black-Serie. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 150 cm, nummeriert „13/67“
225. Bild I. der Weiß-Serie. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 150 cm, nummeriert „13/67“
226. Graue Figuration. Öl auf Hartfaser, 1967, 130 x 130 cm, signiert u. datiert
227. Hommage a Bellmer. Öl auf Leinwand, 1967, 135 x 200 cm, signiert u. datiert
228. o.T. Lack u. Öl auf Leinwand, 1967, 100 x 120 cm, signiert u. datiert
229. Rote Figuration. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 200 cm, verso signiert, datiert, nummeriert und betitelt
230. o.T. Öl auf Leinwand, 1967, 150 x 200 cm, verso signiert u. datiert,
231. Juro Kubicek 1969
232. Kubiceks Atelier 1970
233. Happening in der Hochschule

3. Kurzbiographie

juro kubicek 1906-1970

8. Februar 1906	in Görlitz / Schlesien geboren
1912-20	Schule in Görlitz und Linderode/ Kreis Sorau
1924-25	Reisen in Deutschland
1925	Beginn der Malerei/ Bauhausnähe/ Autodidakt
1926	3 ½ jähriges Stipendium des deutschen Staates zur Ausbildung als Maler und Graphiker bei der Firma S. Malz in Berlin
1928-1929	Besuch der Kunstgewerbeschule in der Andreasstraße Berlin sowie von Okt.1928-Sep.1929 der Höheren Fachschule für Dekorationskunst an der Reimann-Schule Berlin
April 1929	Gesellenprüfung mit Gut bestanden, Schaufensterdekorateur bei Firma A. Wertheim, Leipziger Platz, Berlin
März 1930-April 1931	Schaufensterdekorateur bei Wertheim Rostock
1931-1934	freischaffender Künstler, Reisen in die Schweiz, Holland, Dänemark Ausstellungsverbot
Nov. 1934 - Okt. 1939	Künstlerischer Leiter der Georg-Fischer-Werkstätten, Ausstellungs- u. Messebau, Schaufensterdekoration, Modellbau, Graphik
Nov. 1939 – Juli 1940	Geschäftsführer Firma G. Stark-Radio, Berlin (5 Geschäfte)
Aug. 1940 – Mai 1942	Georg-Fischer-Werkstätten
22. Juli 1942	Hochzeit mit Helene Gerda Stohl
Okt. 1942 – Mai 1945	Wehrmachtsangehöriger der Propaganda-Abteilung, West
1945	Geburt der Tochter Franziska Kubicek
1945 – Dez. 1947	freischaffender Künstler
Nov. 1947	Einzelausstellung in der Galerie Franz, Berlin
Dez.1947 – Juli 1949	Gastprofessor an der University of Louisville, Kentucky, USA, Meisterklasse in Malerei, Gebrauchsgraphik, Schaufenstergestaltung, Textilentwurf, Schmuckgestaltung Reisen durch Amerika
Juni-Okt. 1949	freischaffender Künstler
Okt. 1949 - März. 1954	Leiter des <i>Work and Art Studio</i> im Amerikahaus, Ausstellungs- u. Schaufenstergestaltung, Graphik, Fotomontage, Möbel, Textilentwurf
1950	Galerie Robert d'Hooghe im Rahmen der Ausstellung „das Menschenbild in unserer Zeit“
1953	Einzelausstellung in der Galerie Bremer sowie in der Zimmergalerie Franck in Frankfurt am Main
April 1954	Dozent an die Hochschule für bildende Künste Bereich Kunstpädagogik „Angewandte Werktechniken“
1956	zum außerordentlichen Professor ernannt Teilnahme an der von Herta Wescher organisierten Collage-Ausstellung der Rose Fried Gallery in New York

1958/59	zum Professor ernannt
ab 1960	wiederholte Arbeitsunfähigkeit durch Herzinfarkte 1960, 1963, 1966 und 1968. Kuraufenthalte.
1966	Ausstellung in der Galerie Sous-Sol in Gießen
21. Mai 1970	gestorben in Berlin

4. Ausstellungen

Einzel- und Sammelausstellungen

1928	Schaufensterschau. Grassi-Museum in Leipzig, organisiert vom Kunstgewerbe Museum Leipzig
Sept.-Okt. 1945	Moderne Graphik. Galerie Gerd Rosen, Berlin (2. Ausst.)
Okt. 1945	Herbstausstellung. Volksbildungsamt Steglitz. Organisiert von Hans Uhlmann
16.04.-31.05 1946	Frühjahrsausstellung in der Kamillenstrasse 4, Berlin
19.-31.5.1946	1. Deutsche Kunstausstellung. Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone. Zeughaus, Unter den Linden Berlin
Mai 1946	Junge Generation. Abteilung für Volksbildung des Magistrats von Berlin
Mai 1946	Charlottenburger Maler. Komödie, Theater am Kurfürstendamm, Berlin
August 1946	Rückblick und Vorschau. 1 Jahr Galerie Gerd Rosen
Sept.-Okt. 1946	Skizzen in der Komödie. Theater am Kurfürstendamm, Berlin
Okt. 1946	Karikaturausstellung. Künstlerklub „Die Möwe“, Berlin
Dez. 1946	Fotomontage von Dada bis Heute. Galerie Gerd Rosen, Berlin
2.12.46 - 8.1.1947	Malerei der Gegenwart. Galerie Franz, Berlin
März 1947	Kuhr, Geitlinger, Kubicek, Winter-Külzer, Wendel, F. Winter. Moderne Galerie, Köln-Nippes
Frühjahr/ Sommer 1947	Wanderausstellung Berliner Maler und Bildhauer aus dem Kreis der Galerie Gerd Rosen.
Okt. 1947	Juro Kubicek.. Art Center Gallery, Univ. of Louisville, organisiert von J. W. Taylor
10. Nov 1947	Juro Kubicêk. Galerie Franz, Berlin
Nov.-Dez. 1947	2. Jahresschau. Künstlerkreis Gerd Rosen, Berlin
1948	Displaced Paintings. Refugees from Nazi Germany. Loan Exhibition, Minneapolis
April 1948	Kentuckiana Show. Kentucky and Southern Indiana Exhibition of Art at the Speed Museum
Mai - Juni 1948	Der Ruf. Dresdener Maler! Auswärtige Gäste! Dresden, Sammelausstellung
Okt.-Nov. 1948	Juro Kubicek. The Arts Club Gallery, Louisville,
Dez. 1948	Freude an Farbe und Form. Amt für Volksbildung Charlottenburg, Berlin
7.4.1949	Sammelausstellung im Springfield Art Museum, Missouri
31.07.1949	Sammelausstellung im Klub Prolog, Ihnestr. 56, Berlin-Dahlem
August 1949	Moderne Malerei. Mammen, Jaenisch, Kubicek, Hermann Lieder. Kunstamt Neukölln, Berlin
März 1950	Neues Bauen - guter Anfang. Werkbund Ausstellung im Rathaus Schöneberg, Berlin
1950	Ausstellung amerikanischer und deutscher Serigraphien. Amerika Häuser. (Baumeister, Winter, Kubicek)
1950	Fotomontagen von Juro Kubicek. Wanderausstellung in Deutschen Kunstinstituten und in den Hessischen Amerika Häusern. Hg. durch Freunde Zeitgenössischer Kunst
Juni 1950	Berliner Neue Gruppe. Schloß Charlottenburg, Berlin

- 15.7.-3.9. 1950 Das Menschenbild in unserer Zeit. Sommerausstellung der Neuen Darmstädter Sezession. Galerie Robert d'Hooghe.
- 27.7.-27.8. 1950 Berliner Künstler. Malerei, Grafik, Plastik. Münsterschule in Bonn
- Januar 1951 Juro Kubicek. Amerika Haus am Nollendorfplatz, Berlin
- 9.5.-24.6.1951 International Water Color Exhibition. Brooklyn Museum, New York
- Sept. 1951 Berlin Artists greet the Festival Visitors and invite them to visit their studios. Berliner Festwochen
- 1.-9. Dez. 1953 Berliner Textil- und Modewochen im Wedding
- 31.1.-19.2.1953 Kubicek Automatics. Galerie Bremer, Berlin
- 6.-19.5.1953 Künstler aus West-Berlin. Lorensbergs Konstsalong. Göteborg in Schweden. Sammelausstellung organisiert von der Galerie Bremer
- Mai 1953 Berliner Künstler. Galerie Bremer, Berlin
- Juli-August 1953 Deutsche Graphiker der Gegenwart. Galerie Welz, Salzburg
- Juli 1953 Juro Kubicek. Zimmergalerie Franck, Frankfurt am Main
- 1953 Second International Art Exhibition. Japan, Mainichi Newspaper
- 15.8.-12.9.1953 Juro Kubicek Collagen. Antiquariat Wasmuth, Berlin
- Sept. 1953 Müller-Kraus und Kubicek. Galerie Christoph Czwiklitzer, Köln
- Nov. 1953 Neue Tendenzen. Kunstamt Tiergarten, Berlin
- 1953 Galerie Wingler (Hamburg, Frankfurt?)
- 1954 Deutsche Malerei und Graphik. – Heute. Goteborgs Konstmuseum. Organisiert von Hans Maria Wingler.
- Juli 1954 Berliner Neue Gruppe. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden,
- 23.12.1953-6.1.1954 Sammelausstellung in der National Art Gallery of New South Wales, Sydney
- 1954 Künstlerbund
- 1954 Sammelausstellung, Bezirk Schöneberg, Berlin
- 3.1955 Berliner Künstler, Kennedy-Galerie, New York
- 11.1955 Frankfurter Herbstsalon. In memoriam Willi Baumeister. Zimmergalerie Franck, Frankfurt am Main.
- 1955 Staatliche Akademie der Bildenden Kunst, Karlsruhe
- 1955 10 Jahre Kunstpflege in Neukölln. Kunstamt Neukölln
- 13.2-17.3.1956 International Collage Exhibition. Rose Fried Gallery, 40 East 68 Street, New York
- März 1956 Sammelausstellung Galerie Bremer, Camaro, Heiliger, Kubicek, Laabs, Lahs, Mammen, Thiemann, Uhlmann, Theodor u. Woty Werner
- 20.4.-31.5.1956 Berlin – Schleswig-Holstein. Malerei, Graphik, Plastik. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottdorf
- Mai 1956 Große Berliner Kunstausstellung am Funkturm. Berlin
- Dez. 1956 Sammelausstellung Galerie Bremer, Berlin
- 5.3.-2.4.1958 Kubicek, Sauerbier, Bluth. Amerika-Haus, Hardenbergstr. 21-24, Berlin
- August 1958 Junge Kunst. Ausstellung des Salzburger Künstlerbunds im Mirabell-Casino, Salzburg
- 5.12.58-8.2.1959 The 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture.

- 1959 Junge Kunst. Gemälde, Plastik, Graphik Galerie Künstlerbund, Salzburg, Schwarzstr.24
- 1959 Künstlerbund
- 7.11.1959-3.1.1960 Deutsche Künstler aus dem Osten. Städtisches Museum Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden
- 4.-26.1.1962 Juro Kubicek, Neue Arbeiten. Galerie Anna Roepcke, Wiesbaden, Fichtestr. 4
- 22.8.-4.10.1964 Zeitgenössische Maler. Kunstverein Augsburg e.V.
- 1964 Große Kunstaussstellung München. Haus der Kunst
- 1965 Große Kunstaussstellung München. Haus der Kunst
- 4.-27.1.1966 Juro Kubicek. Galerie Sous-Sol, Tulpenweg 84, Giessen
- Juni-Sept.1966 Große Kunstaussstellung München. Haus der Kunst
- Nov. 1966 Zwanzig Jahre Galerie Bremer. Galerie Bremer, Berlin
- Dez. 1966 Juro Kubicek. Bildmontagen u. Fotozeichnungen Galerie Springer, Berlin
- 1967 Juro Kubicek u. Karl Oskar Blase. Galerie Springer, Berlin
- März-April 1967 Juro Kubicek. Künstlerverein „Die Insel“, Hamburg
- 1967 Große Kunstaussstellung München. Haus der Kunst
- 1967 Künstlerbund, Karlsruhe
- 13.1.-2.2.1968 Juro Kubicek. Galerie Sous-Sol, Giessen
- 22.11.-29.2.1968 Juro Kubicek. Farbstiftzeichnungen in der Galerie miniature, Buch u. Kunsthandlung Camilla Speth, Berlin
- 1968 Künstlerbund, Nürnberg
- 12.2.-15.4.1969 Montagen und Collagen. Galerie im Wannseeheim, Kaufmann, Kubicek, Leck, Orthmann, Schnack, E. Sinken, Steinhausen, Sturm, Thieler
- 1969 Künstlerbund, Hannover
- 1969 Druckgraphiken, Aquarelle u. Handzeichnungen. Graphotek Berlin in der Stadtbücherei Tegel, Berlin
- 1970 Künstlerbund, Bonn
- Retrospektive Einzelausstellungen
- 1980 Galerie Werner Kunze, Berlin
- 1980 Prakapas Gallery, New York
- 1981 Galerie Cartouche, Berlin
- 9.9.-13.10.1989 Nachtgalerie (Kleine Weltlaterne), Berlin

5. Ausstellungen im Amerika Haus

Einen Überblick bietet der Nachlass von Oktober 1949 bis März 1954 (unvollständig)

1949	
Dezember	„Amerika plant und baut“, Wanderausstellung des Museums of Modern Art aus New York
1950	
Februar	„Über Geschmack läßt sich streiten“, Berliner Stadtentwicklung, neue Planungsmöglichkeiten
Mai	Kinderzeichnungen, internationale Ausstellung, im Keller Modelle für moderne Inneneinrichtungen
September	„Scharf und unscharf eingestellt“ - Amerikanische Fotografie, im Rahmen der Berliner Festwochen
Oktober	„Paul Fontain, Rolf Cavael“
?	Hans Jaenisch, Aquarelle aus dem amerikanischen Kriegsgefangenenlager
?	„Ausstellung amerikanischer und deutscher Serigraphien“ mit Baumeister, Winter, Kubicek in den Amerika Häusern
1951	
August	„Das Amerikanische Plakat“. Berliner Festwochen „50 Jahre Weltgeschehen“ Fotografie Gruppenausstellung des „Ring“ (Kirchberger, Wellenstein, Sym, Ohnsorge, Kleinschmidt, Lympasik, Reuter)
1952	
April	„Schwarz-Weiß“, Gruppenausstellung des „Ring
Juli	„Der farbige Vorhang“, Ausstellung der besten Entwürfe und Stoffe des Pausa Wettbewerbs
August	„Kinder malen im Amerika Haus“ (Eine Auswahl von Arbeiten aus den Kinderräumen des Amerika Hauses)
1953	
Januar	„Architektur Mies van der Rohe“ „Das Städtische Schulwesen in den USA“, „Junge Talente in Amerika stellen aus“, „Dichter und Schriftsteller Neu-Englands“, „Fotografien von Alfred Stieglitz.“
Juli	„Amerikanische Schallplattenumschläge“, „Icke“ im Amerika Haus (zeitgenössische Karikatur von Stenzel), „Seidenschablonendruck“
August	Moholy-Nagy
Oktober	„Internationale Titelblätter“, „Gemeinschaftliches Bauen“
1954	
Januar	unzerbrechliches Porzellan, Plastikgeschirr aus Amerika
März/ April	„Heutiger Humor – Amerikanischer Humor im Bild“, „Der Neger in USA“

6. Bibliographie

... raus aus den Trümmern. Vom Beginn des Wiederaufbaus 1945 in Berlin. Hg. Hans Reichardt, Fotografien v. Carl Weinrother u. Abraham Pisarek; Ausst. Landesarchiv Berlin 7.8-30.12. 87, Berlin 1987.

Amerika Haus Bulletin, Weekly Bulletin 49, 5. Dezember 1949.

Aufstieg und Fall der Moderne. Hg. Rolf Bothe u. Thomas Föhl, Ausst. Kat. Weimar, Ostfildern-Ruit 1999.

Bader, Alfred, Geisteskrank oder Künstler? Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern. Bern/ Stuttgart/ Wien 1972.

Ball, Susan, Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style 1915-1930. Ann Arbor, Michigan 1978.

Baumeister, Willi, Das Unbekannte in der Kunst. 1947.

Becker, Niklas, „Berliner Sachlichkeit“ – Ernst Fritsch in den Zwanziger Jahren. In: Ernst Fritsch 1892-1965. Hg. Dr. Irene Lehr Kunsthandel, Berlin 2005, S.5-8.

Ders. Juro Kubicek. Zu Leben und Werk. In: Juro Kubicek (1906-1970). Hg. Dr. Irene Lehr Kunsthandel, Berlin 2006, S.5-9.

berliner neue gruppe. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Juli 1954, Nr. 68-70.

Breton, André, Erstes Manifest des Surrealismus. Paris 1924. In: Ders, Manifeste des Surrealismus. Übersetzt von Ruth Henry, Hamburg 1977, S.26.

Damus, Martin, Kunst in der BRD 1945-1990. Reinbek 1995.

Der antike Mythos in der Kunst. Ausst. Kat. Hannover 1950.

Der gekrümmte Horizont. Kunst in Berlin 1945 - 1967. Akademie der Künste und Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler, 3. April bis 1. Mai 1980, Kunsttage Berlin 1980, Berlin 1980.

Deutsche Graphiker der Gegenwart. Galerie Welz Salzburg, Juli/August 1953, Nr. 9-13.

Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Hg. Christos Joachimedes, Norman Rosenthal, Wieland Schmied, Ausst. Kat. Stuttgart, München 1986.

Deutsches Informel – Symposium Informel. Saarbrücken, Moderne Galerie des Saarland-Museums, 1986.

Domnick, Ottomar, Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Stuttgart 1947.

Ermann, Lynn, Learning Freedom in Captivity. In: Washington Post, Sunday, Jan.18, 2004. Online: <http://personal.ecu.edu/conradtd/pols2010/2010spring04/2010Sp04-029.htm>.

Fischer, Georg, Indifferenz im Schaufenster. In: Farbe und Form. Zeitbild des Kunstschaffens. Monatsschrift für Kunst und Gewerbe. Mitteilungen an die Schüler der Schule Reimann. Berlin, No. 11, Nov 1928, S.186f.

Fischer, Hartwig, Amédée Ozenfant. In: Ein Haus für den Kubismus. Die Sammlung Raoul La Roche. Hg. Katharina Schmidt u. ders, Ausst. Kunstmuseum Basel 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S.165-190.

Floersheim, Georges, Ist die Malerei zu Ende? Zürich 1951.

Geiger, Ursula, Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. Hg. Axel-Alexander Ziese, Forschungsinstitut Bildender Künste, Nürnberg, Nürnberg 1987.

Goldstein, Cora, Purges, Exclusions, and Limits: Art Policies in Germany 1933-49. Workshop, <http://culturalpolicy.uchicago.edu/workshop/goldstein.html>.

Grauzonen-Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-55. Hg. Bernhard Schulz, Ausst. in der Akademie der Künste, Berlin von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, 20.2.-27.3.1983, Berlin 1983.

Grohmann, Will, Deutsche Abstrakte Maler. Zweite Folge. Reihe: Der Silberne Quell Bd.18, Baden-Baden 1954.

Haftmann Werner, Malerei im 20. Jahrhundert. 2 Bde, vierte veränderte und erweiterte Auflage, München 1965.

Ders., Seit 45. Die Kunst unserer Zeit. Brüssel 1970, Bd. 1.

Hausenstein, Wilhelm, Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort zur Besinnung. München 1949.

Heibel, Yule F., Reconstructing The Subject. Modernist Painting In Western Germany 1945-1950. Princeton, New Jersey 1995.

Held, Jutta, Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49. Berlin 1981.

Herbstsalon zu Ehren Willi Baumeisters. Zimmergalerie Franck, Frankfurt am Main im November 1955.

Herlemann, Falko, Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989.

Hollis, Richard, Graphic Design. A Concise History. London 1994.

Hoormann, Anne, Von der Bauhaus-Idee zur Formalismus-Debatte. In: Aufstieg und Fall der Moderne. Hg. Von Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 422-439.

Informel. Der Anfang nach dem Ende. Dortmund, Museum am Ostwall, 1999.

Jachec, Nancy, Myth and Audience: the Individual, the Collective and the Problem of Mass Communication by the Early 1950s. In: American Abstract Expressionism. Hg. David Thistlewood. Liverpool University Press 1993, S.129-145.

Jonas-Edel, Justus, Das Selbst als das Absolute. In: Malerei des Amerikanischen Abstrakten Expressionismus. Jackson Pollock, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Richard Pousette-Dart. Hg. Britta E. Buhlmann, Kaiserslautern 1997, S.125-151.

Kennedy-Galerie, New York. 29 Berliner Künstler, 3.1955.

Kinross, Robin, Das Bauhaus im Kontext der Neuen Typologie. In: Das A und O des Bauhaus. Hg. Ute Brüning, Leipzig 1995, S.9-14.

Klee, Paul – Das bildnerische Denken. Hg. Jürg Spiller, Basel/ Stuttgart 1971.

Klünner, Lothar, Zone 5. In: Sammlung Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau. 1870 bis heute. Berlin 1986, S.160-164.

König, Eberhard, Landschaft all over? Vom Verlust des Horizonts bei Monet zum labyrinthischen Dickicht Jackson Pollocks. In: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag. Hg. Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle. Berlin 2004, S.434-442.

Krause, Markus, Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945 - 1950. Berlin 1995.

Kubicek, Juro. Hg. Galerie Gerd Rosen, Monographie in der Reihe: Der Künstlerkreis der Galerie Gerd Rosen. Mit Beiträgen von Edouard Roditi, Alain Bosquet und Alexander Koval, Berlin 1947.

Juro Kubicek. Katalog der Ausstellung in Galerie Franz, mit einer Einleitung von Alain Bosquet, Berlin 1949.

Juro Kubicek, Photomontagen. Wanderausstellung in Deutschen Kunstinstituten und in den Hessischen Amerika-Häusern. Freude Zeitgenössischer Kunst.

Juro Kubicek, Fotomontagen. Robert d'Hooghe, Mathildenplatz 20, Darmstadt 1950.

Juro Kubicek, Müller-Kraus. Galerie Christoph Czwiklitzer, Köln. Sept. 1953.

Juro Kubicek, M. Bluth, G. Saurbier. Ausstellung der Galerie im Amerika Haus Berlin vom 5.3. – 2.4. 1958. Berlin 1958.

Juro Kubicek. Neue Arbeiten. Galerie Anna Roepcke, 4.-26.1. 1962, Wiesbaden 1962.

Kunst des Informel. Hg. Tayfun Belgin, Dortmund, Museum am Ostwall, 1997.

Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945-60. Hg. Ferdinand Ullrich, Ausst. der Kunstfestspiele Recklinghausen. Köln 1996.

Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985. Berlin 1985.

Kunsthochschulreform 1900-1933. Handbuch zur Ausst. im Bauhaus Archiv Berlin, Hg. Hans M. Wingler mit Beiträgen von Rolf Bothe, Hans-Werner Klünner, Ekkehard Mai, Johannes Rickert, Helga Schmoll gen. Eisenwerth und Hans M Wingler, Berlin 1977.

Kunst über dem Realen. Hans Thiemann und die Berliner Fantasten. Aust. Bauhaus-Archiv, Hg. Peter Hahn u. Krause Markus, Berlin 2000.

Farbe und Form. Ein Bildprospekt der Schule Reimann. Private Kunst- und Kunstgewerbe-Schule. An illustrated prospectus of the Reimann School Berlin. Berlin 1935.

Laeugner, Max, Kunsthandbücher. 2 Bde., Pinneberg 1937 und 1938.

Leporello „Darmstädter Kunstsommer 1950“.

Leporello der Ausstellung: Der farbige Vorhang. Ausstellung der besten Entwürfe und Stoffe eines Wettbewerbs. Landesgewerbemuseum Stuttgart, 19.4. bis 11.5.1952.

Lichtenstern, Christa, Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd.2 Metamorphose – Vom Mythos zum Prozessdenken. Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik in der Nachkriegskunst. Weinheim 1992.

Lindner, Brigitte, Heinz Trökes. Das gemalte Gesamtwerk. Dissertation der Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 2002. Internetpublikation.

Lutzeier, Paul, Modern German Art. In: Information Bulletin Berlin. Aug. 1949, S.21ff.

McKnight, Eline, Free Artists in Free Berlin. In: Information Bulletin Berlin. Dez. 1950, S.27-30.

Müller-Toovey, Doris, Bilder des Aufbaus. Eine vergleichende Studie bildkünstlerischer Darstellungen im Osten und Westen Deutschlands nach 1945. Frankfurt am Main 2006.

Neue Tendenzen. Kunstamt Tiergarten, Haus am Lützowplatz, Berlin. November 1953.

Nierendorf, Karl, Amédée Ozenfant. Berlin 1931.

Ozenfant, Amédée u. Jeanneret, Charles-Edouard, Après le cubisme. Paris 1918.

Derselbe, Journey through Life; Experiences, Doubts, Certainties, Conclusions. Trans. Helen Beauclerk u. Violet Macdonald, New York 1939.

Derselbe, Leben und Gestaltung. Orig. Ausg. 1928, deut. Ausg. hgg. u. übers. v. Gertrud Grohmann, Leipzig 1930.

Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture. Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Dec. 5, 1958 – Feb. 8, 1959.

Poll, Eva, Großgörschen 35. Text der Galerie Eva Poll zur gleichnamigen Ausstellung, Berlin 2004, im Internet.

Raschke, Stefan, Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945. In der Reihe Theorie der Gegenwartskunst. Hg. Matthias Bleyl, Münster 2003.

Reimann, Albert, Die Reimann-Schule in Berlin. Berlin 1966.

Roh, Franz, Magie der Form, Willi Baumeister. Reihe: Der Silberne Quell, Bd.16, Baden-Baden 1954.

Rose Fried Gallery, International Collage Exhibition 13.2.-17.3.1956, New York.

Ruby, Sigrid, „Have We An American Art?“. Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit. Weimar 1999.

Schaufensterschau. Führer durch die Ausstellung. Städtisches Kunstgewerbe Museum Leipzig, 14.Okt.-18.Nov.1928 im Grassi-Museum, Leipzig, Leipzig 1928.

Scheffler, Karl, Kunst ohne Stoff. Überlingen 1950.

Schieder, Martin, Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959. Berlin 2005.

Schlichter, Rudolf, Das Abenteuer der Kunst, Stuttgart, Hamburg, Wien, Baden-Baden 1949.

Schmied, Wieland, 200 Jahre phantastische Malerei. Berlin 1973.

Schröder-Sonnenstern. Hg. Carl Laszlo, Sonderdrucke Monographie, *Panderma* Nr. 5, Basel 1962.

Sedlmayr, Hans, Verlust der Mitte. Salzburg 1948, Ausgabe Frankfurt 1985.

So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Hg. Hermann Glaser u.a., Berlin 1989.

Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988. Bearbeitet von Günter Feist, unter Mitarbeit von Eckart Gillen, Hg. Museumspädagogischer Dienst Berlin, Ausst. Zeitvergleich 1988 - 13 Maler aus der DDR. Vom 11.9.-20.11.1988, Berlin 1988.

Steininger, Rolf, Deutsche Geschichte seit 1945. 4 Bde., Bd 1. 1945-47, Frankfurt am Main 1983/96.

Stephani-Hahn, Elisabeth von, Schaufensterkunst. 3. Aufl., Berlin 1926.

Surrealism USA. Hg. Isabelle Dervaux, National Academy Museum, New York. Ostfildern-Ruit 2004.

Tapié, Michel, Une Art Autre. Paris 1952.

Thema: Informel. Teil 1 - Zur Struktur einer anderen Zeit. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Haus am Waldsee Berlin 1973.

Thomas, Karin, Bis heute: Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. 8. Ausgabe, Köln 1988.

Trökes, Heinz, Neue Skizzenbücher 1984-1994. Hg. Eugen Blume. Ausstellung im Kupferstichkabinett, Berlin 1995.

Wickenheiser, Swantje, Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902-1943. Dissertation der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelm Universität Bonn, Bonn 1993.

Wescher, Herta, Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels. Köln 1968.

Wulf, Joseph, Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963.

Zeitzeichen – Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen. Köln 1989.

Ziegler, Ulrike, Kulturpolitik im geteilten Deutschland: Kunstaussstellungen und Kunstvermittlung von 1945 bis zum Anfang der 60er Jahre. Frankfurt am Main 2006.

Zimmermann, Rainer, Die Kunst der verschollenen Generation. Düsseldorf, Wien 1980.

6.1. Zeitgenössische Zeitungsartikel und Quellen

Als Quelle diente weitgehend der Nachlass mit den von Kubicek erstellten Pressemappen, Zeitungsausschnitten, Ausstellungsbroschüren, mit Typeskripten von Interviews und zahlreichen Fotos. Hilfreich für den Lebenslauf waren vor allem das Archiv der Universität der Künste sowie das Landesarchiv Berlin.

A.G. Das Kunst- und Werkstudio/ Juro Kubicek. In: Wiesbadener Tagblatt, 3.8.1951.

Art Center Gallery, Louisville, 13.-25. October 1947, In: The Courier-Journal, Sunday Morning, October 12, 1947.

Berliner Anzeiger, 2.12.1951.

Berliner Anzeiger, 27.7.1952.

Berliner Zeitung. 25. Sept. 1947.

Bier, Justus, Art: Noted Artists Will Augment The Louisville 'Colony' This Winter. In: The Courier-Journal, Louisville, Sunday Morning, Sep. 28, 1947.

Ders., Art: Kubicek Says Tolerance Is Germany's Greatest Need. In: The Courier-Journal, Sunday Morning, December 14, 1947.

Ders., U.of L. Beats Dali To The Drawings of Atoms. In: The Courier-Journal, December 14, 1947.

Ders., Louisville Artists Honored In Kentuckiana Show, The Courier-Journal, April 25, 1948.

Ders., Art: Juro Kubicek Has Left, But His Influence Will Stay. In: The Courier-Journal, June 5, 1949.

Bildende Kunst. Hg. Oskar Nerlinger und Karl Hofer, 2.Jg., 1948, Heft 7.

Bue. In drei Galerien Schmidt-Rottluff – Teuber – Kubicek. In: Der Tagesspiegel. 6.2.1953.

Chr. D. Ein Stoff – genannt „Mannequin“. Auf was für Ideen junge Berliner im Work-Studio kommen. In: Frankfurter Rundschau. 3.5.1952.

Corvey, A., Berliner Ausstellungen. In: Die Neue Zeitung, 18. Nov. 1947.

Der Abend, 23.7.1952, 7 Jg., Nr. 168.

Der Abend. 12.11.1953, 8. Jg., Nr. 265.

Der Kurier. 25.11.1953, Nr. 275.

Der Tag, Berlin. 2.12.1951.

Der Tagesspiegel, 4.12.1951. Dort Amerika erwähnt, jedoch ohne nähere Angaben.

Der Tagesspiegel, 23.7.1952.

Der Tagesspiegel. 15.11.1953.

Der Telegraf am Sonntag, Berlin. 2.12.1951.

Der Telegraf, 25.7.1952.

Der Telegraf. 24.11.1953.

Die Neue Zeitung, 9.11.1951, Nr. 262.

Die Neue Zeitung, 2.12.1951, Nr. 281.

Die Neue Zeitung, 23.7.1952, Nr. 168.

Die Neue Zeitung. 13.11.1953, Nr. 266.

dorland textil-report. Berlin/ Düsseldorf. 7 Jg., Nr. 30/52, 26.7.52.

Dymschitz, Alexander, Über die formalistische Richtung in der Malerei. In: Tägliche Rundschau am 19.9.1948.

E.L. Bilder ohne Namen sprechen an. In: Der Abend. 2.2.1953.

E.R. Blick über die Grenzen. In: Der Abend. 13. Juli 1949, 4 Jg. Nr. 161.

Einladungskarten zu Vernissagen im Kunstamt Neukölln. Moderne Malerei, Mammen, Jaenisch, Kubicek, Lieder. 18. August 1949, Emser Str. 137.

F.A. Dargel, Und nun die Ahnherren. In: Der Telegraf. 14. Juli 1949.

Ders., Nicht auf einem Turm. In: Der Telegraf. 16. September 1949.

Ders., Ruinen sind eine Chance. In: Der Telegraf, 16.2.1950.

Ders., Spiel der Formen und Farben. In: Der Telegraf. 11.2.1953.

Ders., Überraschungen. In: Der Telegraf. 27.1.1956.

Flemming, Hanns Theodor, Kunst von Vorgestern und Morgen. Nord-West-Deutscher Rundfunk, Hamburg am 15.7.1946, Schreibmaschinentext im Nachlass.

Frank Hermann Wills, Juro Kubícěk. Um 1950. Schreibmaschinentext im Nachlass.

Franz Roh, Kubicek und das Montieren. In: Kunst. 1949, Bruckmann Verlag.

Gebrauchsgraphik. 23. Jg. 1952, Nr. 6.

G.G. Größter Kultur-Kongreß nach dem Kriege. Berlin erwartet über 100 Gäste von Rang und Namen – Die Vorbereitungen des Organisationsbüros. In: Neue Zeitung, München (Berliner Ausgabe). 20.6.1950, Nr. 141.

G.Z. o.T. Berlin Programm. Nr. 7, 13.2.-19.2.1953.

- Grohmann, Will, Neues Bauen – ein guter Anfang. Werkbund-Ausstellung im Rathaus Schöneberg. In: Die Neue Zeitung. 29. März 1950, Nr. 75.
- Ders., Kinder und Handwerker im Amerikahaus. In: Die Neue Zeitung, 11.05.1950, Nr. 109.
- Ders., Kubiceks Bilderwelt, eine neue Odyssee. In: Die Neue Zeitung. 5.2.1953.
- Ders., Neue Tendenzen. Die Neue Zeitung. 13.11.1953, Nr. 266.
- H. Ko., Studio – Jazz. In: Die Neue Zeitung, 19.11.1954.
- H.S. Kubicek. In: Insulaner. 29. Juli 1949, 2. Jg. Heft 15.
- H.Z. Das Formenspiel. In: Berliner Morgenpost. 15.2.1953.
- Heimtex. Fachzeitschrift für die gesamte Innenraumausstattung. Jg. 4, Juni 1952, Nr. 6.
- Heinemann-Rufer, Ulrich, Künstler stehen am Schraubstock. In: Telegraf, 27.6.1950.
- Kleikamp, Katherine, Moderne Kunst. In: Das Volk. 28.Sept.1945.
- Kunstwerk 8/9, 1950.
- L.L., Die Stunde Null. In: Der Sozialdemokrat, 10. Nov. 1947.
- Landesarchiv Berlin, OMGUS, B Rep. 036, Nr. 4/12-1/18, (Listen berühmter / namhafter Künstler).
- Linfert, Carl, Bildwerke aller Art. Eine Kunstausstellung die klärt. Zeitung ungeklärt, Ausschnitt im Nachlass.
- Link, Erich. o.T. In: „Sie“, Nr.50, 14. Dez. 1947, Seite 11.
- Ders., Wir und die moderne Kunst. In: Berliner Morgenpost. 26.08.1956.
- Luft, Werner, Malerei in Berlin. In: Das Kunstwerk, Dez. 1956.
- National Art Gallery of New South Wales, Sydney, 23.12.53-6.1.54.
- Nn, Kunstausstellungen im Herbst. Zweite Steglitzer Kunstschau und Ausstellung in Berlin Mitte. In: Berliner Zeitung, 27. 10. 45.
- Nn, Kunstausstellungen im Herbst. In: Berliner Zeitung. 27. 10. 45.
- Nn, Zwei Herbstausstellungen. In: Das Volk. 27. 10.45.
- Nn, “U.of L. Artist Beats Dali To The Drawing Of Atoms” in: The Courier-Journal, 14.12.47, Louisville, Kentucky.
- Nn, Bauhaus Dessau am Nollendorfplatz. „Work and Art Studio“ setzt große Architektur-Tradition fort. In: Berliner Anzeiger, 29.11.1950.
- Nn, o.T. In: Mittag. 2.4.1952.
- Nn, Berlin New Group. In: Life. Special Issue Germany. International Edition, May 31, 1954.
- Nn, So sehen unsere Kinder Berlin. In: Der Tag. 22.10.1955.
- Nordwest-Zeitung, Berlin. 14.11.1953.

Oschilewski, Walther G, Neues Sehen. Zu einer Ausstellung junger Kunst. In: Das Volk. 04.04.46.

P., Modernste Schaufenster und ringsum die neuste Werbekunst. Morgen wird die große internationale Fachausstellung „IWA 1955“ eröffnet. In: Essener Stadtnachrichten. 24.9.1955.

PAN. Berliner Magazin, Jg. 1950, 4.

Prolog. Contemporary Berlin. 30. Juli 1949, Ihnestr. 56 Berlin-Dahlem.

Redslob, Edwin, Hoffnung auf Zukunft. Zur Herbstausstellung in der Kamillenstrasse. In: Tagesspiegel. 23.11.45.

RIAS Interview, 17.2.50. Typeskript im Nachlass.

RIAS-Talk im Oktober 1950. Typeskript im Nachlass.

The Cardinal, University of Louisville, November 12, 1948.

The Courier-Journal, Louisville, 28. Sept. 1947.

The Courier Journal, Louisville, 2. Oktober 1948.

The Courier-Journal, Oktober 26, November 4, 1948.

The Louisville Times, January 23, 1948.

The Louisville Times, Brotherhood Week, 25.2.1948.

The Louisville Times, Oktober 26/ 27, 1948.

The Mainichi Newspaper: The Second International Art Exhibition, Japan. 1953.

Universität der Künste, Archiv

Akte 19/1992/3230-02 - Zur Unterteilung des Studiums

Akte 19/1992/3290-02 - Ausstellungen der Schüler Kubiceks.

Akte 3250/07 – Meisterschüler 1959-72

Akte 3252-01 TPW 1958/59

Akte 3252-01 WP 1958

Personalakte Ernst Fritsch

Personalakte Juro Kubicek

7. Werkverzeichnis bis 1950

Kubicek zeichnete alle seine Gemälde auf Transparentpapier vor und variierte bei der Ausführung nur teilweise die Komposition. Skizzen, die er für die Verwirklichung in Öl auswählte, erhielten rote Kreuze. Der Vollständigkeit halber wurden alle diese Skizzen aufgenommen, teilweise noch kein Gemälde nachgewiesen werden konnte. Handschriftliche Erwähnungen von Bildern in frühen Katalogen wurden ebenso vermerkt.

Das Werkverzeichnis ist so aufgebaut, dass Titel, Material, Größe, Signatur, Datierung, Aufenthaltsort und Nachweis für jedes Gemälde gelistet wurden - ist dies nicht der Fall, so konnte das Original nicht gesichtet werden.

vor 1945

1



o.T. (Strandszene)
Öl/ Hartfaser, 1936
50 x 60 cm
Signiert u. datiert
Privatbesitz Berlin
Bassenge Auktion 81

2

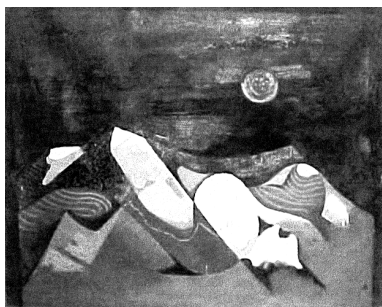


o.T. (Fischernetze am Strand)
Öl/ Hartfaser, um 1936
49 x 59 cm
Verso bezeichnet
Privatbesitz Berlin
Bassenge Auktion 81

3

Wolken am Gletscherberg
1938
64 x 90 cm
Verbleib unbekannt
Galerie Franz 1947

4



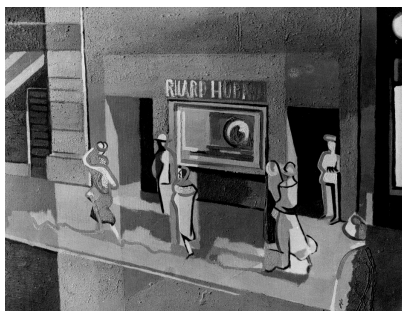
Der weiße Berg
(Berge unter sich)
Öl/ Leinwand, 1938
68 x 84 cm
Monogrammiert u. datiert.
Verso signiert, datiert u. betitelt
Privatbesitz USA
Galerie Rosen 1947

5



Südseemädchen
 Öl/ Sand/ Leinwand, 1940
 67 x 55,5 cm
 Verso signiert, datiert, betitelt
 Nachlass
 Zeughaus Berlin 1946

6



Eine Straße in New York (Detail)
 Öl/ Leinwand, 1941
 64 x 82 cm
 Verbleib unbekannt
 Galerie Rosen 1945

7



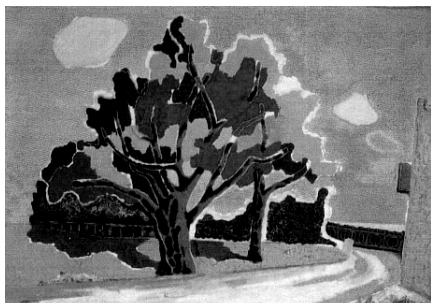
Alt-Mogilow
 Öl/ Pappe, 1943
 31 x 50 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Im Nachlass

8



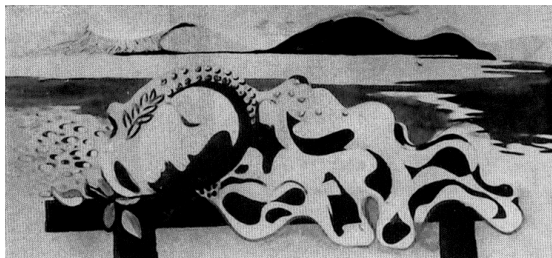
o.T. (Ort in Russland)
 Öl / Leinwand, um 1943
 33 x 45 cm
 Monogrammiert
 Privatbesitz Ungarn

9



o.T. (Die kleine Straße)
 Öl/ Leinwand, um 1943
 45 x 62 cm
 Monogrammiert
 Privatbesitz Ungarn
 1946 Ausstellung Kamillenstraße

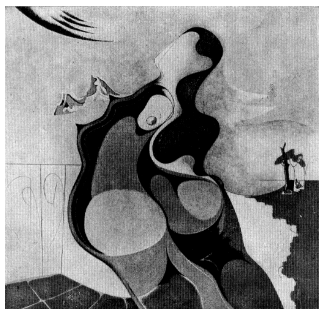
10



Der falsche Altar
vor 1945
60 x 120 cm
Verbleib unbekannt
Galerie Rosen 1947

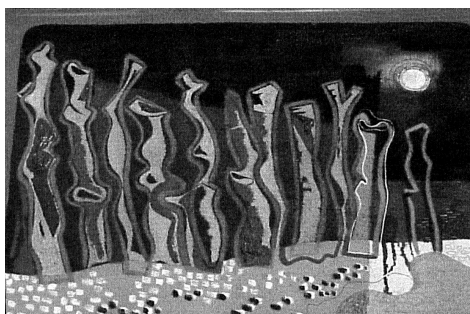
1945

11



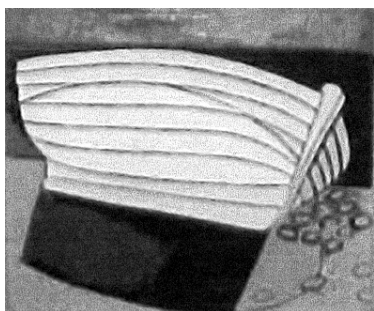
Herrin der Landschaft
Öl/ Leinwand, 1945
100 x 100 cm
Verbleib unbekannt
Galerie Rosen 1947
Galerie Franz, 1947

12



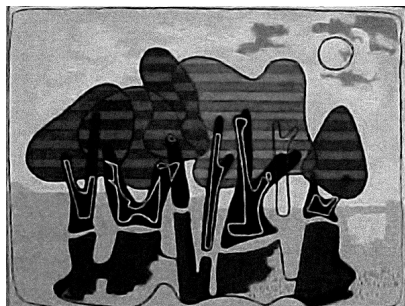
Versteinerte Bäume am Meer
Öl/ Leinwand, 1945
57 x 77 cm
Monogrammiert u. datiert
Verso signiert, datiert, betitelt
Privatbesitz Berlin
Gerd Rosen 1945
Galerie Franz 1947

13



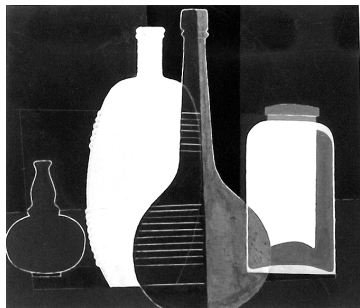
Das weiße Boot
Öl/ Pappe, 1945
33 x 39 cm
Monogrammiert u. datiert
Verso signiert, datiert, betitelt
Privatbesitz USA
Foto im Nachlass

14



Baumgruppe
Öl/ Pappe, 1946
35,5 x 45,5 cm
Monogrammiert u. datiert
Verso signiert, datiert u. betitelt
Privatbesitz USA

15

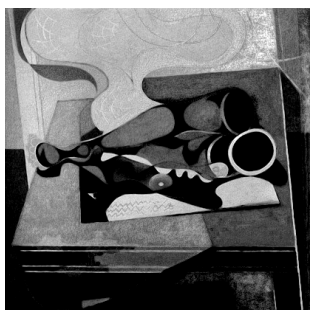


o.T. (Flaschen)
 Tempera auf Karton, 1945
 38 x 45 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Nachlass

16

Kamine in Smolensk
 1945
 Verbleib unbekannt
 Galerie Rosen 1945

17



Die Strumpfbeine mit den Fischen
 Öl/ Leinwand, 1945/46
 100 x 100 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Privatbesitz Berlin
 Galerie Franz 1947

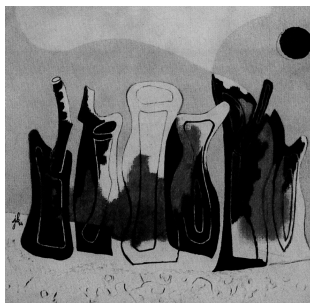
1946

18



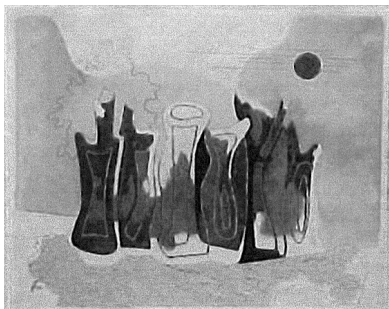
Toter Wald
 Öl/ Hartfaser, 1946
 49,5 x 59 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Privatbesitz Berlin
 Volksbildungsamt Steglitz 1946

19



Klagende Bäume (Detail)
 Öl/ Leinwand, 1946
 33 x 41,5 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Galerie Franz 1947

20



Klagende Bäume (II. Fassung)
 Öl/ Hartfaser, 1946
 34,5 x 42 cm,
 Monogrammiert u. datiert
 Verso signiert, datiert, betitelt u.
 bezeichnet „II Fassung“
 Privatbesitz USA

21



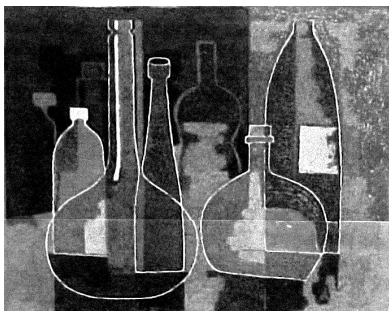
Herbstliche Gruppe
 Mischtechnik/ Hartfaser, 1946
 37,5 x 45 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Berlinische Galerie

22



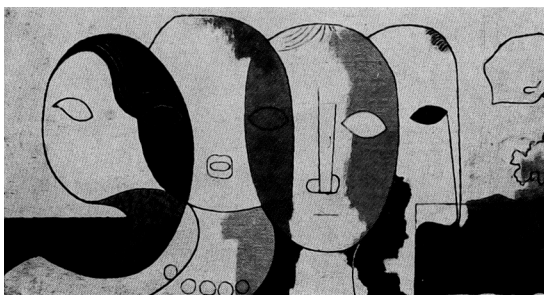
Herbstgruppe
 Öl/ Leinwand, 1946
 50,5 x 63,5 cm
 Monogrammiert u. datiert. Verso
 betitelt
 Privatbesitz New York
 Galerie Rosen 1947
 Galerie Franz 1947

23



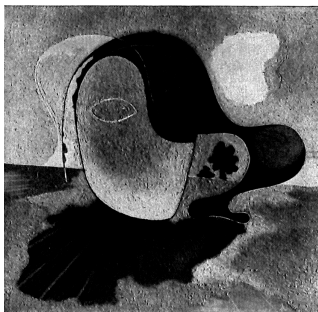
Glasflaschen
 Öl/ Pappe, 1946
 40 x 48 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Verso signiert, datiert, betitelt
 Privatbesitz USA
 Volksbildungsamt Steglitz 1946

24



Gruppe in der Landschaft (Detail)
 1946
 33 x 66 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Verbleib unbekannt
 Volksbildungsamt Steglitz 1946
 Galerie Franz 1947

25



Monument des Vorwurfs
1946
48,5 x 48,5 cm
Monogrammiert u. datiert
Verbleib unbekannt
Galerie Rosen 1947
Galerie Franz 1947

26



Letztes Zeichen
1946
45 x 65 cm
Monogrammiert u. datiert
Verbleib unbekannt
Galerie Rosen 1947
Galerie Franz 1947

27



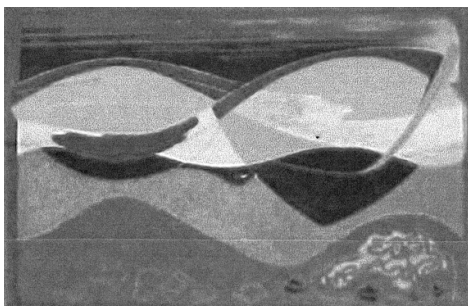
Fruchtspiel
Öl
1946
48 x 58,5 cm
Verbleib unbekannt
Galerie Rosen 1947

28



Rote Sonne im Gebirge
Tempera/ Karton, 1946
37 x 50 cm
Monogrammiert u. datiert
Verso betitelt
Nachlass

29



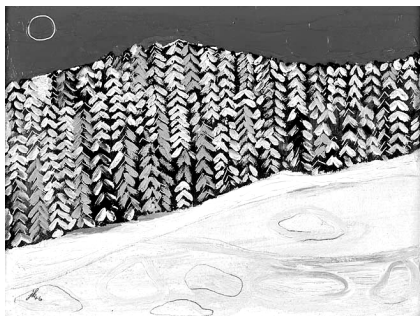
Die beiden Boote
Öl/ Hartfaser, 1945/46
44,5 x 67,5 cm
Monogrammiert u. Datiert (45)
Verso signiert, datiert (46) u. betitelt
Privatbesitz USA
Volksbildungsamt Steglitz 1946

30



Netze im Wind
 Öl/ Hartfaser, 1946
 46 x 52 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Verso signiert, datiert u. betitelt
 Privatbesitz USA

31



Winterwald
 Öl/ Pappe, 1946
 24,5 x 27 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Verso signiert, datiert u. betitelt
 Privatbesitz Berlin

32

Die Büsten mit den Äpfeln
 Öl/ Leinwand, 1946
 48 x 58,5 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Galerie Franz 1947

33

Die Dame im Salon
 1946
 Volksbildungsamt Steglitz 1946.

34

Der Clown
 1946
 Theater am Kurfürstendamm 1946.

35



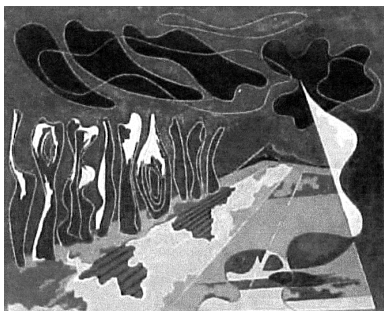
Geschenk des Ozeans
 Öl/ Leinwand, 1946/47
 71,5 x 98cm
 Monogrammiert u. datiert
 Verbleib unbekannt
 Galerie Rosen 1947
 Galerie Franz 1947

36

Grünendes Land
 46/47
 Galerie Franz 1946

1947

37



Der schwarze Weg, (Black Highway)

Öl/ Pappe, 1947

68 x 84 cm

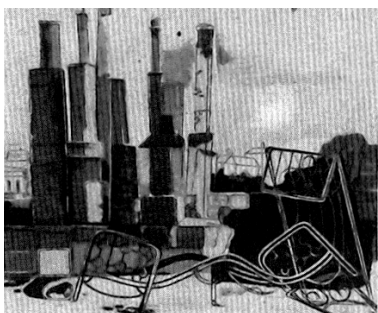
Monogrammiert u. datiert

Verso signiert, datiert u. betitelt

Privatbesitz USA

Galerie Rosen 1947

38



o.T. (Ruinen mit stählernem Bettgestell)

Um 1947

Verbleib unbekannt

Bildende Kunst. 2. Jahrgang, 1948, Heft

7

39



Stunde Null, (Atomic Landscape)

Öl/ Leinwand, 1947

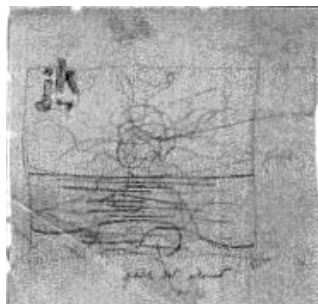
68 x 84 cm

Verbleib unbekannt

Galerie Rosen 1947

Galerie Franz 1947

40



Geburt des Atoms

Öl/ Leinwand, 1947

68 x 82 cm

Verbleib unbekannt

Galerie Franz 1947

41



Die Gipsfüße mit den Krawatten

Öl/ Leinwand, 1947

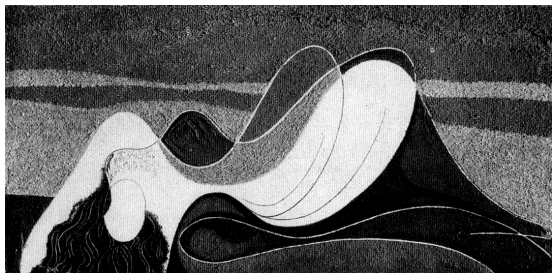
68 x 82 cm

Monogrammiert u. datiert

Privatbesitz

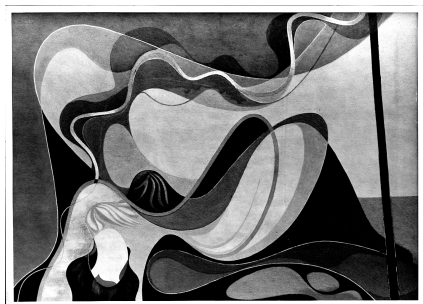
Galerie Franz 1947

42



Theatralische Landschaft
 Öl/ Leinwand, 1947
 22,5 x 42 cm
 Verbleib unbekannt
 Galerie Rosen 1947
 Galerie Franz 1947

43



Desdemona
 81 x 115 cm
 Verbleib unbekannt
 Galerie Franz 1947

44



Erotische Landschaft (Detail)
 65 x 80 cm
 Verbleib unbekannt
 Galerie Franz 1947

45



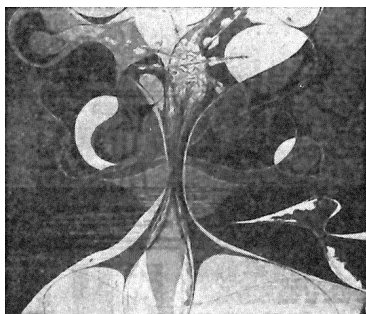
Gefesselte der Erde
 Öl/ Pappe, 1947
 100 x 99 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Verso signiert, datiert u. betitelt
 Nachlass
 Galerie Franz 1947

46



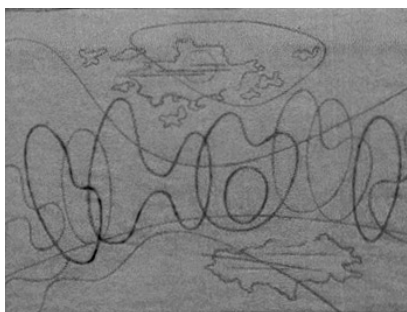
Nocturno (Variation nach einem Thema
 von Derain)
 Öl/ Leinwand, 1947
 80 x 100cm
 Monogrammiert u. datiert
 Grisebach Auktion
 Galerie Rosen 1947

47



Experiment in der Nacht (Atomic
Upheaval)
Öl/ Leinwand, 1947
Querformat
Foto Nachlass

48



Urwald Zeichnung mit rotem X
1947/48
Querformat
Nachlass

49

Ruhende
Um 1947
Galerie Franz 1947
(handschriftlich ergänzt)

50

Blaue Vase
Um 1947
Galerie Franz 1947
(handschriftlich ergänzt)

51

Die beiden Krüge
Um 1947
Galerie Franz 1947
(handschriftlich ergänzt)

1948

52



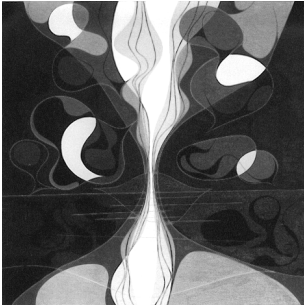
Reclining Nude
Öl/ Leinwand, 1948
101,5 x 119 cm
Verbleib unbekannt
The Courier Journal
Louisville, 2. Okt. 1948

53



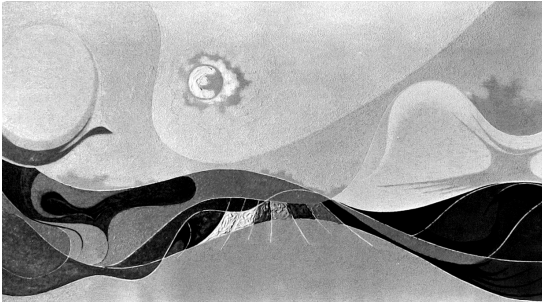
Die große Schwarze
 Öl/ Leinwand, 1948
 98 x 115 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Nachlass
 Galerie Robert d'Hooghe 1950

54



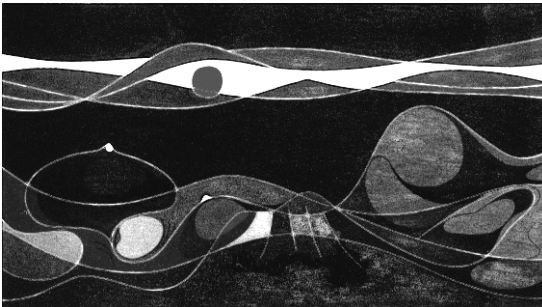
Experiment zur Nacht (Atombombe)
 Öl/ Sand/ Leinwand, 1948
 116 x 116 cm
 Monogrammiert u. Datiert
 Verso betitelt
 Nachlass

55



Frühlingslandschaft
 Öl/ Sand/ Leinwand, 1948
 49 x 125 cm
 Privatbesitz USA
 Foto im Nachlass

56



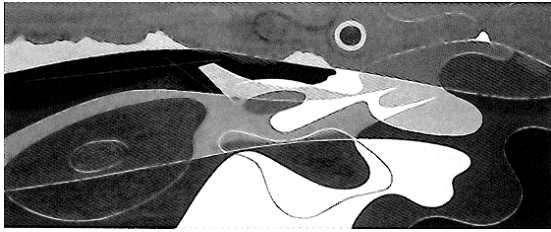
Metamorphic Landscape
 Öl/ Sand/ Leinwand, 1948
 65 x 115 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Privatbesitz Berlin
 Berliner Neue Gruppe 1950

57



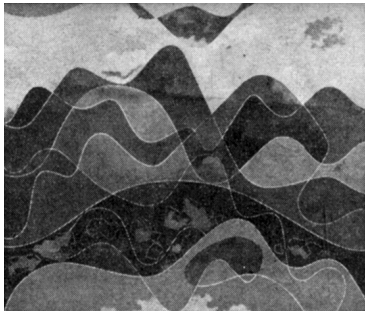
Schwarze Sonne
 Öl/ Sand/ Leinwand, 1948
 50 x 125 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Nachlass

58



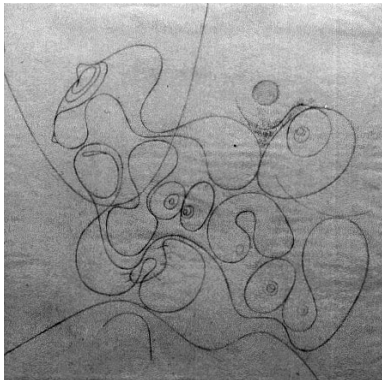
Landscape with Airport
Öl/ Sand/ Leinwand, 1948
50 x 120 cm
Monogrammiert u. datiert
Privatbesitz Berlin

59



Black Mountains
Öl/ Leinwand, 1948
University of Louisville, Kentucky

60



Nocturno II
Zeichnung mit rotem X
17.5.1948
Nachlass

1949

61



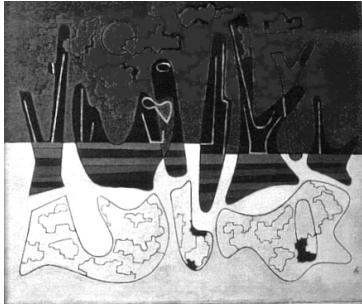
Dame mit Mieder
Öl/ Sand/ Leinwand, 1949
116 x 90 cm
Monogrammiert u. datiert
Verso von Gerda Kubicek autorisiert
Nachlass

62



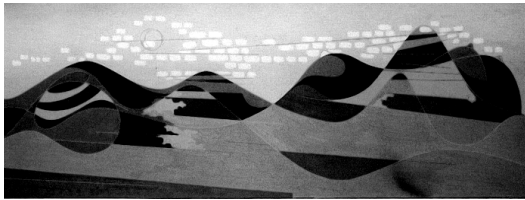
Das Paar
Öl/ Leinwand, 1949
65 x 116 cm
Monogrammiert u. Datiert
Verso betitelt
Nachlass

63



Rot in die Welt
 Öl/ Leinwand, 1949
 68 x 79,5 cm
 Monogrammiert u. Datiert
 Verso betitelt
 Privatbesitz Ungarn

64



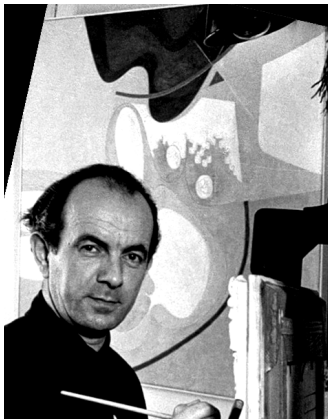
Painted Desert
 Öl/ Sand/ Leinwand, 1949
 62 x 170 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Privatbesitz Berlin

65



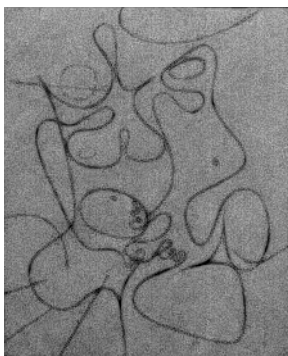
Kühle Hügel
 Öl/ Leinwand, 1949
 100 x 100 cm
 Monogrammiert u. datiert
 Verbleib unbekannt
 Berliner Neue Gruppe 1950

66



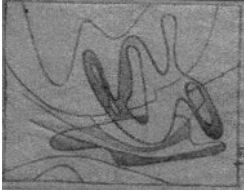
ohne Titel (erotische Komposition)
 Öl/ Leinwand, 1949
 Verbleib unbekannt
 Foto im Nachlass

67



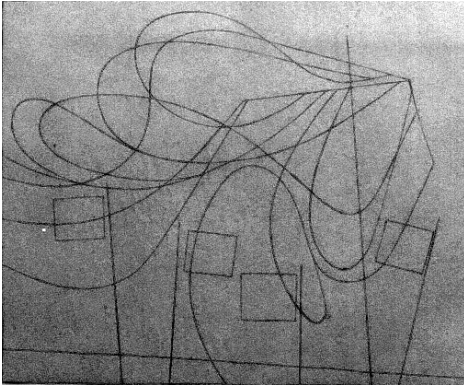
ohne Titel (Paar)
 Zeichnung mit rotem X
 22.2.1949
 Nachlass

68



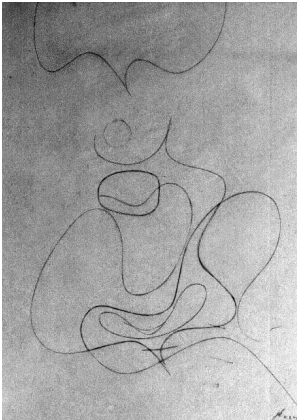
ohne Titel (Skulptur)
Zeichnung mit rotem X
10.4.1949
Nachlass

69



Bewegung in d...
Zeichnung mit rotem X
19.8.1949
Nachlass

70



ohne Titel (Hockende) Zeichnung mit 3
roten X
4.9.1949
Nachlass