

2. Forschungsstand

Die Literatur, die sich im Zeitraum zwischen 1985 bis 1999 dem Thema des Deutschen Künstlerbundes angenommen hat, behandelte vorwiegend einzelne zeitlich begrenzte Teilbereiche und zeichnete zum Teil die Geschichte der Vereinigung nach. Wenige weitere schriftliche Beiträge trugen einen Teil der Betrachtung einzelner Themen und Probleme, die sich auf den Deutschen Künstlerbund bezogen, bei. Einen Überblick über die Nachkriegssituation Deutschlands lieferte die zahlreiche Sekundärliteratur, die hier in der Forschungsdiskussion auf vier ausgesuchte Werke beschränkt werden soll. Sie verdeutlichte die kulturellen und politischen Umstände, die bei der Neugründung und der folgenden Arbeit des DKB in Deutschland herrschten.

2.1. Literaturüberblick

1985 erschien der Aufsatz „Der Deutsche Künstlerbund, Moralische Instanz, kulturpolitisches Instrument oder was?“ von Heiner Stachelhaus, der als Erster eine Zusammenfassung der Geschichte des Deutschen Künstlerbundes mit Beginn seiner Neugründung von 1903, über seine Auflösung 1936 und die Neugründung im Jahre 1950 bis in die 80er Jahre ablieferte¹. Der Autor begann² mit der Erläuterung der Geschehnisse und den Auslösern für die Gründung des DKB 1903 durch den Kunstförderer Harry Graf Kessler und gab anschließend einzelne Zitate des Gründers wieder. Es folgte ein Abriss über das Programm und die Zielsetzung des damaligen Bundes, wobei das Vorhaben einer Elitebildung deutlich hervorgehoben wurde. Im Anschluss daran formulierte Stachelhaus knappe Kommentare zu einzelnen Ausstellungen nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und berichtete schließlich in wenigen Sätzen über die Schließung der letzten Ausstellung von 1936 durch die Polizei des NS-Staates. Im weiteren Verlauf seiner Bearbeitung griff er die Neugründung des Deutschen Künstlerbundes von 1950 in Berlin auf und stellte zunächst die Gründungsmitglieder und den Inhalt der veröffentlichten Denkschrift vor. An dieser Stelle fügte er eine eigene Interpretation über Hofers Wünsche, die in die Arbeit des DKB einfließen, an. Hofer, der Erste Vorsitzende, habe den Bund als Kampf-

¹Vgl. Heiner Stachelhaus, Der Deutsche Künstlerbund, Moralische Instanz, kulturpolitisches Instrument oder was?, in: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Nationalgalerie Berlin, 1985, S. 656 f.

² Im Folgenden beziehe ich mich auf Heiner Stachelhaus, Der Deutsche Künstlerbund, S. 655-657

gan für die Freiheit der Künste und gegen die Reste der „Hitlerschen Unkunst“³ gesehen. Mit seinem Nachfolger Karl Hartung sei mittels des verstärkten Heranziehens junger Künstler ein erweiternder Umschwung in die Geschichte des Künstlerbundes eingezogen. Als Grund hierfür gab Stachelhaus lediglich die Nichtbeteiligung der Künstler Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner und Hans Uhlmann an der Ausstellung in Düsseldorf 1956 an und verwies hierbei nur verkürzt auf den Streit zwischen den gegenständlich und gegenständlich arbeitenden Mitgliedern des Bundes. Der Verfasser machte zu den umfangreichen und jahrelangen Auseinandersetzungen, die sich zwischen den Mitgliedern und dem Künstlerbund abspielten, keine weiteren Angaben. Die Jahresausstellungen nach der Neugründung des Deutschen Künstlerbundes fanden ebenso keine Beachtung.

1989 wurde der Versuch einer Rekonstruktion der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin von 1951 in Form eines Kataloges, der in einer Zusammenarbeit des Emschertal Museums, Herne, des Märkischen Museums der Stadt Witten und des Skulpturenmuseums Glaskasten, Marl entstand, veröffentlicht⁴. Die Autoren Marianne Lyra-Wex, Wolfgang Zemter, Uwe Rütth und Alexander von Knorre waren mit verschiedenen Textbeiträgen im Katalog vertreten⁵.

Marianne Lyra-Wex eröffnete die Reihe der wissenschaftlichen Abhandlungen mit einem Exkurs über die Wiedergründung und den Neubeginn des Deutschen Künstlerbundes nach 1945⁶. Sie widmete sich zunächst⁷ der kulturellen Zustände im Nachkriegsdeutschland und wollte den Grund der Neugründung des DKB in dem Wunsch der Überwindung der Isolation der deutschen Kunst vom Ausland sehen. Der Gründung sollten erste Diskussionsrunden und Treffen Berliner Künstler vorausgegangen sein, die sich als Gruppe um Karl Hofer zusammenfanden. Nach einem Rückblick auf die Schließung der letzten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Jahre 1936 nahm die Autorin das Thema der ersten Zusammentreffen der ehemaligen Künstlerbundmitglieder nach

³ Vgl. Heiner Stachelhaus, a. a. O., S. 658.

⁴ Aufbruch 51, Versuch einer Rekonstruktion, Deutscher Künstlerbund 1950, Erste Ausstellung 1. Aug. - 1. Okt. 1951 Berlin 1950, Bochum 1989.

⁵ Zu den Autoren: Dr. Alexander von Knorre, Direktor des Emschertal Museums, Herne. Dr. Uwe Rütth, Direktor des Skulpturenmuseums Glaskasten, Marl und Dr. Wolfgang Zemter, Direktor des Märkischen Museums der Stadt Witten.

⁶ Vgl. Lyra-Wex Marianne, Der Deutsche Künstlerbund - Wiedergründung und Neubeginn nach 1945 in: Aufbruch 51, a. a. O.

⁷ Im Folgenden beziehe ich mich auf Lyra-Wex Marianne, Der Deutsche Künstlerbund, S. 4-6.

1945 wieder auf. Sie beschrieb die Aktivität eines Ausschusses für die Wiedergründung des DKB, der zum ersten Mal im März 1947 tagte.

Im Besonderen hob sie hierbei die Stellung Karl Hofers innerhalb der Ausschussgruppe hervor, dessen Anliegen besonders der Suche nach ehemaligen Mitgliedern und der Vorarbeit zu einer ersten Ausstellung galt. Der Arbeit der ehemaligen DKB Künstler sei laut Lyra-Wex auch die Teilnahme an der Biennale in Venedig 1948 im deutschen Pavillon zu verdanken gewesen. Diese Tatsache habe verdeutlicht, dass der DKB bereits in der Vorform seine bedeutende Stellung als deutsche Künstlervereinigung bewies und sich schon in Venedig als Vertreter und Repräsentant der deutschen Kunst in Ausland verstand. Der erste Gründungsaufwurf vom Dezember 1950, in dem das Vorhaben des DKB schriftlich niedergelegt wurde, ging an verschiedene ehemalige Mitglieder. Im Anschluss an die Wiedergabe der Gründungsurkunde, in der die Zielsetzung und Grundsätze formuliert sind, ging die Verfasserin nur kurz auf die erste Ausstellung des DKB ein. Sie fand vom 1. August bis 1. Oktober 1951 während der „Berliner Festwochen 1951“ in der Berliner Hochschule für Bildende Künste statt. Lyra-Wex schnitt lediglich die damalige Pressekritik über die Ausstellung von 1951 in wenigen Sätzen an. Die Autorin leistete mit ihrem Artikel über die Wiedergründung des Deutschen Künstlerbundes einen wesentlichen Beitrag zu den Vorarbeiten und Aktivitäten des Künstlerbundes.

Im nächsten Textbeitrag des Katalogs lieferte Wolfgang Zemter einen Überblick über die deutsche Kunst um 1950 sowie eine Beschreibung über ihren Zustand nach dem Ende der NS-Zeit⁸. Zemter bot auch Einblicke in verschiedene Statistiken über die Anzahl der Teilnehmer und Neuzugänge, das Alter der Mitglieder und die Beteiligung einzelner Künstler. Im darauf folgenden Abschnitt gab er einzelne Hinweise, die zu den enormen Auseinandersetzungen unter den Künstlern im DKB geführt haben sollen. Die beiden gegensätzlichen Seiten, die sich aus Künstlern gegenständlicher und abstrakter Kunstrichtungen zusammensetzten, unterschieden sich nicht nur in formalen, sondern auch in theoretischen Grundsätzen. Die Debatte müsse bereits auf den Streit zwischen den unterschiedlichen Formverständnissen des deutschen Expressionismus und des Bauhauses zurückgeführt werden. In der Nachkriegszeit erweiterten jedoch zusätzliche Einwirkungen - neue Strömungen im Kubismus und Surrealismus als auch die Emigrantenkunst - den Umfang der Vielseitigkeit der deutschen Kunst. Wie bei Lyra-Wex erfolgt aber auch in seinem Artikel keine Ausstellungsrekonstruktion.

⁸ Im Folgenden beziehe ich mich auf Wolfgang Zemter, Deutsche Kunst um 1950 - Marginalien, in: Aufbruch 51, a. a. O., S. 8,9.

Uwe R uth fokussierte in seinem Artikel die Skulptur in der deutschen Kunst um 1950⁹. Ähnlich wie Zemter leitete der Autor zuerst mit einem Einblick¹⁰ in die kulturellen Verhältnisse der Nachkriegszeit in Deutschland ein und kam ebenso zu dem Schluss, dass alte Kunstvorstellungen der 20er Jahre den Zustand bestimmten. Die unterschiedlichen Meinungen der damaligen Zeit beruhten besonders auf künstlerischen Neigungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgenommen wurden. Trotzdem müsste eine fortlaufende Analyse weiterer Motive zu einer umfangreichen Begründung des Kunststreits führen, die der Verfasser hier in Ansätzen geben wollte. Zum Formstreit trugen z.B. die gegensätzlichen Kunstanschauungen der Ost-West-Teile Europas und Deutschlands entschieden bei. Weiterhin führte er den Streit auf die Situation zwischen den Erneuerern, die um den Ersten Weltkrieg geboren wurden, und den Jungen zurück, ohne sie näher zu erläutern. Der DKB habe aber nie Stellung bezogen, sondern versucht, nach der Grundeinstellung des Gründers Harry Graf Kessler an seiner Vermittlerrolle festzuhalten.

Im zweiten Teil seiner Abhandlung widmete sich Uwe R uth den Voraussetzungen für die Skulptur um 1950. Er stellte klar, dass der beschriebene K nstlerstreit nicht bis in die Reihen der Bildhauer vorgedrungen sei und die Entwicklung der Skulptur somit nicht belange. Der einzige abstrakt arbeitende Bildhauer Hans Uhlmann habe sich frühzeitig aus dem DKB verabschiedet, sodass hauptsächlich das Gegenständliche im Vordergrund der Skulptur stand. Beeinflusst durch die bildhauerischen Theorien Adolf von Hildebrands Ende des 19. Jahrhunderts, folgten die meisten Bildhauer noch der traditionellen, figürlichen Abbildung und den Vorbildern Rodin und Maillol. Der K nstlerstreit, der gleichzeitig in der Malerei durch den Rückgriff auf die Vorkriegskunst entstand, blieb in der Skulptur aus. Die Vorliebe für die konservative Abbildungsweise zeichnete sich in der ersten Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes ab. Nach Meinung R ths traten nur vereinzelte Neuansätze auf, die er in einem dritten Teil an einzelnen Beispielen beschrieb. Zu den herausragenden abstrahierenden Bildhauern, die sich an Henry Moore orientierten, zählte er Karl Hartung und Bernhard Heiliger. Abschließend nahm er kleine Kurzbeschreibungen über einzelne Bildhauer der ersten Ausstellung des DKB, wie Ewald Mataré, Karl Albiker, Gerhard Marcks, Edwin Scharff, Renée Sintenis, Anton Hiller und Georg Brenninger, vor.

⁹ Vgl. Uwe R uth, Die Skulptur in der deutschen Kunst um 1950, in: Aufbruch 51, a. a. O.

¹⁰ Im Folgenden beziehe ich mich auf Uwe R uth, a.a.O., S. 15-18f.

Im letzten Katalogtext beschrieb Alexander von Knorre einzelne grafische Arbeiten in der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes¹¹ und führte verschiedene Techniken wie die Aquarellmalerei, Mischtechnik, Gouache und diverse Druckverfahren einiger Künstler an. Auch Alexander von Knorre griff in seinem Text kurz die Rolle Karl Hofers auf, der trotz seiner Zugehörigkeit versucht habe, zwischen den beiden gegnerischen Parteien im DKB zu vermitteln und sie zu einen. Weitere Schlussfolgerungen über den Streit im Deutschen Künstlerbund erhob er jedoch nicht.

Im Jahre 1995 folgte ein geschichtlicher Überblick über den Deutschen Künstlerbund¹², der jedoch nur mit einem Satz auf die Neugründung des DKB im Jahre 1950 einging und dabei die Namen weniger Beteiligter wie Willi Baumeister, Karl Hartung, Karl Hofer, Ewald Mataré und Karl Schmidt-Rottluff nannte. Der Artikel beschäftigte sich nicht näher mit der Phase der Nachkriegszeit im DKB und fasste schließlich die folgenden Jahre zusammen.

Die jüngste Veröffentlichung des Deutschen Künstlerbundes von 1999 umschloss vornehmlich die Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar durch Harry Graf Kessler im Jahre 1903 und begann mit einer Kurzbiografie des Gründers selbst¹³. Es folgte eine Beschreibung der kulturellen und künstlerischen Lage um die Jahrhundertwende und die Benennung der Gründe, die für die Bildung des Deutschen Künstlerbundes verantwortlich waren. Die Durchführung von Mitgliederausstellungen zählte laut Föhl zum zentralen Ziel des Bundes¹⁴. Letztlich sei die Künstlervereinigung das Resultat der kulturellen Wirren um 1900. Sie habe sich als Opposition und Instanz für die Verteidigung der Freiheit der Künstler gegen die kaiserliche Obrigkeit aufgebaut.

Mit diesem Artikel endet die Reihe der einzelnen Untersuchungen zur Geschichte und den Interna des Deutschen Künstlerbundes. Es wurde deutlich, dass nur Wolfgang Zemerter und Uwe Rüth versuchten, die Probleme und Streitfragen im DKB sowie deren Auslöser zu ergründen. Bezüglich des Streites brachten sie einzelne Ansätze hervor, die jedoch nicht im Detail weiter erläutert wurden. Zu den Jahresausstellungen des Deutschen Künstlerbundes und ihrer unterschiedlichen Künstler und Stilrichtungen konnte nur wenig in Erfahrung gebracht werden.

¹¹ Vgl. Alexander von Knorre, Die Grafischen Arbeiten auf der 1. Deutschen Künstlerbund - Ausstellung, Berlin 1951, in *Aufbruch* 51, a. a. O.

¹² Vgl. Ursula Binder, Der Deutsche Künstlerbund. Geschichte, in: *Deutscher Künstlerbund, Kunstreport, neunzehnhundertdrei neunzehnhundert-fünfundneunzig, Der Deutsche Künstlerbund im Überblick*, Bonn 1995, S. 69.

¹³ Vgl. Thomas Föhl, Harry Graf Kessler und die Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar, in: *Orten, Regionen und Zentren, Symposium - Deutscher Künstlerbund, Weimar 1999*.

¹⁴ Im Folgenden beziehe ich mich auf Thomas Föhl, a. a. O., S.51,52.

Zum Thema des deutschen Künstlerstreits in der Nachkriegszeit, der sich als ein Pro und Contra abstrakter Kunst darstellte, sind mehrere Bücher und Artikel in einem größeren Zeitraum erschienen. In einem kurzen Überblick sollen hier einführend die wichtigsten Verfasser und ihre Thesen zum Formstreit genannt werden.

Das bekannte Darmstädter Gespräch von 1950 gilt in der Kunstwissenschaft allgemein als Höhepunkt der künstlerischen Auseinandersetzungen und wurde von Professor Gerhard Evers geleitet und als Protokoll mit dem Titel „Das Menschenbild in unserer Zeit“ 1951 veröffentlicht¹⁵. Die Veranstaltung fand im Anschluss an die Ausstellung der Neuen Darmstädter Sezession auf der Mathildenhöhe vom 15. bis 17. Juli 1950 - in Form von Vorträgen und Debatten - statt. Die Vorträge „Über die Möglichkeiten der modernen Kunst“ von Professor Johannes Itten, „Die Gefahren der modernen Kunst“ von Professor Hans Sedlmayr, „Wie steht die gegenstandslose Kunst zum Menschenbild?“ als Antwort von Willi Baumeister auf Hans Sedlmayrs Ausführung und „Wo steht die außerdeutsche Kunst?“ von Professor Gotthard Jedlicka bildeten einen Hauptteil des Treffens. Daneben wurden Diskussionen und Debatten zwischen den Anwesenden geführt¹⁶, die sich unmittelbar auf die Themen der Vorträge bezogen. Während Sedlmayr offensichtlich die Betonung auf die „Entartung der modernen Kunst“ und das Fehlen von „ethischen Werten“ legte¹⁷, verteidigte Willi Baumeister die ungegenständliche Kunst folgendermaßen: „Die abstrakten Formen können wirklich Kräfte enthalten, bewahren oder aufnehmen. Sie sind Formkräfte, sie sind Kräfte. Ungegenständliche Ausprägungen des menschlichen Geistes sind dem Transzendenten geöffnet. An gegenständlichen Darstellungen haftet immer mehr oder weniger Erdschwere, und ihre Schwingen sind nicht frei.“, „Zum mindesten möchte ich vertreten, daß das abstrakte Gebiet so bedeutend und umfassend ist, wie es die gegenständliche Welt nur mit größter Mühe und Anstrengung werden kann.“ und „Das Abstrakte ist geistiger als das Konkrete.“¹⁸ Sedlmayr und Baumeister gelten unter den Kunsthistorikern bis heute als Hauptakteure der Auseinandersetzungen des Darmstädter Gesprächs¹⁹.

¹⁵ Vgl. Hans G. Evers (Hrsg.), Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt 1951.

¹⁶ Vgl. Hans G. Evers, a. a. O., S. 28.

¹⁷ Vgl. Hans G. Evers, a. a. O., S. 150.

¹⁸ Willi Baumeister hatte ein verteidigendes Manuskript gegen die Äußerungen von Hans Sedlmayr verfasst. Vgl. Hans G. Evers, a. a. O., S. 152.

¹⁹ Vgl. Christoph Zuschlag, Künstlergruppen in Deutschland. ZEN 49, Gruppe 53, in: Donata Bretschneider (Hrsg.), Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945, S. 23.

In seinem Überblick über die deutsche Kunstkritik in der Nachkriegszeit bearbeitete Bernd Growe den „Bilderstreit um die Moderne“²⁰. Zunächst habe die Wiederaufnahme der verfemten Kunst im Mittelpunkt der Kunstkritik gestanden²¹, die sich schließlich in den Streit um die moderne Kunst verwandelte. Growe kam anhand der damaligen deutschen Kunstkritiken zu der Auffassung, dass die Moderne auf Grund der historischen und politischen Vergangenheit Deutschlands als Notwendigkeit akzeptiert worden war. Weiterhin habe die Tatsache der Internationalisierung der abstrakten Kunst den Prozess der Akzeptanz in Deutschland vorangetrieben, um die Rückführung in die Staatengemeinschaft zu ermöglichen. In den unruhigen Zeiten der politischen Ost-West-Teilung der fünfziger Jahre galt die Abstraktion als Symbol für die westliche und freie Welt. Sowohl Politiker als auch Kunstkritiker sahen in der deutschen Moderne ein Mittel zur Westintegration. Von nun an sei die Diskussion um die Moderne nur noch zwischen einzelnen Akteuren geführt worden.

In ähnlicher Weise argumentierte Martin Damus in seinem umfangreichen Werk „Kunst im 20. Jahrhundert“, das 2000 erschien²². Im Kapitel „Die Vollendung und Überwindung der ‚Modernen‘ Kunst“ ging er auch auf den internationalen Ost-West-Konflikt und dessen Bedeutung für das Pro und Contra abstrakter Kunst ein. Die Abstraktion symbolisierte für die westlichen Nationen Demokratie und Freiheit²³. Der Streit zwischen den Fürsprechern der gegenständlichen und ungegenständlichen Kunst blieb nicht aus und nahm sogar in seiner Intensität zu. Der Einzug der Moderne in Deutschland und den westlichen Staaten sei daher nicht ohne die weltpolitische Situation zu sehen. Letztlich habe auch die Inanspruchnahme der realistischen Darstellung aus propagandistischen Zwecken durch den Ostblock für die Verdrängung der gegenständlichen Kunst in Deutschland gesorgt²⁴.

2002 lieferte Karin Thomas mit „Kunst in Deutschland seit 1945“ ein umfassendes Werk über die deutsche Kunstentwicklung seit dem Beginn der Nachkriegszeit ab²⁵. Auch sie stieß auf die Bedeutung des ersten Darmstädter Gesprächs 1950²⁶ und den damit im Zusammenhang stehenden Streit. Sie kommentierte den Erfolg der abstrakten Kunst als

²⁰ Vgl. Bernd Growe, Bilderstreit um die Moderne, zur deutschen Kunstkritik der Nachkriegszeit, in: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Nationalgalerie Berlin, 1985, S. 676 ff.

²¹ Im Folgenden beziehe ich mich auf Bernd Growe, a. a. O., S. 674-677.

²² Vgl. Martin Damus, Kunst im 20. Jahrhundert, Reinbek 2000.

²³ Vgl. Martin Damus, a. a. O., S. 230.

²⁴ Vgl. Martin Damus, a. a. O., S. 235.

²⁵ Vgl. Karin Thomas, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002.

²⁶ Im Folgenden beziehe ich mich auf Karin Thomas, a. a. O., S. 46.

Weltkunst mit einem Zitat Werner Haftmanns, in dem dieser die Abstraktion als Mittel der Überwindung der historischen Schuld durch die Taten des NS Regimes beurteilte²⁷.

Neben dem Darmstädter Gespräch als zentralem Thema gingen verschiedene Autoren auf die Rollen Karl Hofers und Will Grohmanns innerhalb des Kunststreits ein. Teilweise floss dabei eine Beurteilung der Tätigkeiten des Deutschen Künstlerbundes in die Betrachtung ein.

Franz Roh fasste in seiner Abhandlung „Streit um die Moderne“ aus dem Jahr 1962, in der er verschiedene Kritiker des 20. Jahrhunderts wiedergab, die Ansichten Karl Hofers und Will Grohmanns zusammen²⁸. Er sah in ihnen zwei Hauptakteure der Auseinandersetzung, die sich z.B. in Form von Artikeln in der Zeitschrift „der Monat“ im Jahre 1955 äußerten.

Hinsichtlich der Position Karl Hofers im Kunststreit der fünfziger Jahre versuchte Christine Fischer-Defoy in ihrer Veröffentlichung „Karl Hofer, Ich habe das Meine gesagt“ in Form von Befragungen an Frau Hofer-Richold und Günter Grass den damaligen Disput zu betrachten²⁹. Die durch einen Artikel der Zeitschrift „Constanze“³⁰ aufgebrachte Abneigung Hofers gegen die abstrakte Kunst ging laut Hofer-Richold auf eine Erfindung Will Grohmanns zurück. Hofer selbst habe, entgegen der falschen Beschuldigung, gute und qualitätsvolle Abstraktion befürwortet, unterstützt und nicht abgelehnt³¹. Im Interview mit Christine Fischer-Defoy hielt Günter Grass als ehemaliger Student der HfBK fest, dass es sich bei den Auseinandersetzungen 1955 ursprünglich um eine Debatte zwischen Hofer und Grohmann handelte, die schließlich auch in den Deutschen Künstlerbund eingebracht wurde. Im Rahmen seiner Rede „Geschenkte Freiheit“ am 8. Mai 1985 in der Akademie der Künste Berlin stellte Günter Grass ein weiteres Problem des damaligen Streits dar. Das Denken des deutschen Volkes sei in der Nachkriegszeit von der Verdrängung seiner historischen Schuld bestimmt gewesen und habe deshalb zur Intention geführt, das Geschehene im wahrsten Sinne des Wortes „gegenstandslos zu ma-

²⁷ Vgl. Karin Thomas, a. a. O., S. 56.

²⁸ Vgl. Franz Roh, Streit um die Moderne, Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei, München 1962.

²⁹ Vgl. Christine Fischer-Defoy (Hrsg.), Karl Hofer, Ich habe das Meine gesagt, Karl-Hofer-Gesellschaft, Berlin 1995.

³⁰ Hofer soll in einem Artikel der Zeitschrift „Constanze“, die am 12. 11. 1954 erschien, eine negative Aussage über die abstrakte Kunst gemacht haben, worauf er von vielen Künstlern, darunter Willi Baumeister und der Kunstkritiker Will Grohmann, scharf kritisiert und angegriffen wurde. Vgl. Christine Fischer-Defoy, a. a. O., S. 234. Die „Constanze“-Affäre soll in einem späteren Kapitel ausführlicher beleuchtet werden.

³¹ Im Folgenden beziehe ich mich auf Christine Fischer-Defoy, a. a. O., S. 40-42.

chen“. Im späteren Verlauf des Gesprächs fuhr er fort, dass aus dem genannten Grund besonders abstrakte Kunst gefördert und in öffentlichen Gebäuden ausgestellt wurde. Ihm sei zur damaligen Zeit zu Ohren gekommen, dass letztlich auch im DKB daher eingereichte gegenständliche Werke der Ablehnung und Ausjurierung unterlagen. Im Anschluss an die beiden Interviews veröffentlichte Christine Fischer-Defoy u. a. Eröffnungsreden Karl Hofers zu den ersten vier Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, die Stellungnahme „Aufgaben und Möglichkeiten der bildenden Kunst“ zu einem Artikel Grohmanns in „Die Neue Zeitung“, die Richtigstellung des DKB zum Artikel in der Zeitschrift „Constanze“ und die Eröffnungsrede Karl Hartungs zur fünften Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes.

In einem vor kurzem veröffentlichten Ausstellungskatalog „Willi Baumeister Karl Hofer. Begegnungen der Bilder“ nahm Fischer-Defoy eine kurze Zusammenfassung der internen Konflikte im Deutschen Künstlerbund von 1952 bis 1955 vor³². Mit Hilfe einiger Zitate aus Künstlerkorrespondenzen versuchte sie den Streit zwischen Hofer und Baumeister auf die Machtinteressen Grohmanns und einzelner abstrakter Mitglieder zurückzuführen.

Auch innerhalb einer Biografie über Max Pechstein, der Mitglied im DKB war, klangen die Auseinandersetzungen der deutschen Kunst im Deutschen Künstlerbund an³³. In den 50er Jahren habe sich ein Machtkampf zwischen den abstrakten und gegenständlichen Künstlern entwickelt, der sich auch auf den neu formierten DKB niederlegte. Das erste Aufsehen habe die Ausjurierung von Werken Pechsteins und anderer bekannter Gegenstandskünstler für die 3. Ausstellung des DKB 1953 in Hamburg erregt. Edgar Ende ging sogar soweit, die Arbeit der Jury mit den Methoden einer Diktatur zu vergleichen³⁴.

Will Grohmann, der weithin als Fürsprecher der Abstrakten galt, lieferte sich mit Karl Hofer neben der „Constanze“-Affäre verschiedene Streitgespräche. In seinem 1958 erschienenen Aufsatz über Künstler in Deutschland, Österreich, und der Schweiz ging er nicht auf die Meinungsverschiedenheiten zwischen den Mitgliedern im DKB ein³⁵. Er zeichnete vielmehr die Entwicklung der Kunstrichtungen in der Nachkriegszeit bis 1958 und deren wichtigsten Vertreter nach. Hinsichtlich des Deutschen Künstlerbundes hob er

³² Vgl. Christine Fischer-Defoy, „Klee und das in seinem Gefolge Entstandene ist alles andere wie abstrakt“ - Der Auseinandersetzung zwischen Hofer und Willi Baumeister im Deutschen Künstlerbund, in: Hans-Werner Schmidt, (Hrsg.), Willi Baumeister Karl Hofer. Begegnungen der Bilder, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 2005, S. 183 – 191.

³³ Vgl. Magdalena M. Moeller (Hrsg.), Max Pechstein. sein malerisches Werk, Brücke Museum Berlin, München 1996.

³⁴ Vgl. Magdalena M. Moeller (Hrsg.), Max Pechstein., a .a. O., S. 133.

³⁵ Vgl. Will Grohmann, Neue Kunst, nach 1945, Malerei, Köln 1958.

lediglich dessen Wichtigkeit als Barometer für die zukünftige Entwicklung der deutschen Kunst hervor. Die Ausstellungskataloge ließen auf eine stetige Abwendung der Kunst von der gegenständlichen Darstellung schließen, was die Arbeiten von Gilles und Camaro bestätigten.

Ein umfassendes Werk³⁶, das die deutsche Kunstentwicklung ausführlich diskutierte, brachte Hermand Jost bereits 1986 heraus. Das Buch „Kultur im Wiederaufbau, Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965“ beurteilt die weltpolitische und kulturelle Lage Nachkriegsdeutschlands. Kurz nach Kriegsende, 1945 bis 1948, habe erst ein Nebeneinander verschiedener Kunststile das Bild der Ausstellungen beherrscht³⁷. Im Zuge der Wiedergutmachung und der Ausstellungsfreiheit seien vor allem Werke vom NS Regime geächteter Künstler bevorzugt ausgestellt worden. Da sich unter den Verfemten auch modern arbeitende Künstler wie Baumeister befanden, erfuhr schließlich die gegenstandslose Kunst wachsenden Zuspruch. Einen weiteren Impuls für ihre steigende Präsenz wollte Hermand in den zahlreichen Gastausstellungen der Alliierten in Deutschland erkennen, die sich vor allem auf die Schau abstrakter Kunst ihrer Landsleute spezialisierten. Daneben habe noch vor den 50er Jahren ein großes Interesse an realistischen Darstellungen bestanden, deren Inhalte einen deutlichen Bezug zur Zeit aufzeigten.

In seinem Artikel über die Abstrakte Kunst in Deutschland wies der Verfasser darauf hin, dass die ungegenständliche Kunst seit 1950 nur in einem geringen Prozentsatz der deutschen Bevölkerung Resonanz fand. Es handelte sich um eine gesonderte elitäre, intellektuelle Schicht, die sich z. B. aus Journalisten, Führungskräften und - wie Hermand später hinzufügte - Kunsthistorikern und Kritikern wie Will Grohmann und Werner Haftmann zusammensetzte. Die Dominanz des Abstrakten im Geschmack dieser begrenzten, aber führenden Gesellschaftsspitze leitete trotzdem den Weg zur allgemeinen Anerkennung ein³⁸. Sie verdrängte ab den 50er Jahren zunehmend die gegenständlichen Stile und fand allmählich in den Kritikern Will Grohmann, Werner Haftmann, Carl Linfert und Albert Schulze-Vellinghausen seine vehementesten Verteidiger³⁹. Die Ablehnung der wirklichkeitsnahen Kunst habe in den Kreisen der abstrakten Künstler und ihrer Anhänger zugenommen und sich auf Grund des Realismus im Osten als Verleumdung der unfreien Kunst entpuppt. Dies zog laut Hermand automatisch den Angriff auf die

³⁶ Vgl. Jost Hermand, Kultur im Wiederaufbau, Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965, München 1986.

³⁷ Im Folgenden beziehe ich mich auf Jost Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 99, 94, 96.

³⁸ Vgl. Jost Hermand, a. a. O., S.389 und 391.

³⁹ Im Folgenden beziehe ich mich auf Jost Hermand, a. a. O., S. 409-416.

Realisten, die sich im Besonderen wie Otto Dix und Karl Hubbuch noch der Gesellschaftskritik bedienten, nach sich. Otto Dix, Max Pechstein und Max Unhold sollten dies in Form von Nichtbeteiligungen und Ausschlüssen an Ausstellungen deutlich gespürt haben. Die aufgeführten Kunstkritiker und Befürworter des Gegenstandslosen hielten zudem weiteren naturtreuen Künstlern und vor allem Karl Hofer eine ungebildete und veraltete Haltung vor, was in einer Diskussion in der Zeitschrift „Der Monat“ aus den Jahren 1954 und 55 öffentlich und deutlich wurde. Dagegen genossen gegenstandslos wirkende Künstler das Lob über die Befreiung vom Gegenstand und Zwang der Abbildung von gesellschaftsbezogenen und religiösen Motiven. Neben der Bezeichnung des abstrakten Künstlers als Schöpfer und der Gleichsetzung des Abstrakten mit den Begriffen Freiheit und Qualität wurden abstrakte Arbeiten mit der neuen weltweiten Technik, wissenschaftlichen modernen Erkenntnissen und einem besonderen und höheren Geist in Verbindung gebracht.

In den 50er und 60er Jahren habe die Kunst der Abstrakten verstärkt von finanziellen Hilfen und einer zunehmenden Vermarktung seitens der Kommunen, Galerien und Geschäftsleute profitiert. Als Mäzen trat hauptsächlich der „Kulturkreis des Bundesverbandes der deutschen Industrie“ hervor, der mit seinen Ankäufen und Preisvergaben für eine Ausbreitung und Veröffentlichung abstrakter Werke sorgte⁴⁰. Den Hauptgrund für den bahnschaffenden Erfolg sah Hermand immer noch in der Orientierung Deutschlands zu den westlichen Staaten und schließlich der Einordnung in ihre Gemeinschaft als wichtigstes Ziel. Um die Identifizierung mit dem Westen zu präsentieren, fanden sich abstrakte Werke bald im gesamten nationalen öffentlichen Raum wieder und sie vertraten die deutsche Kunst in internationalen Messen und Ausstellungen.

2.2. Zusammenfassung

Zum Thema Deutscher Künstlerbund konnten Textbeiträge von Heiner Stachelhaus, Marianne Lyra-Wex, Wolfgang Zemter, Uwe Rüth, Alexander von Knorre und Thomas Föhl herangezogen werden. Sie ergaben zusammen einen geschichtlichen Abriss von der Gründung des Künstlervereins von 1903, über die Auflösung 1936 und Neugründung im Jahre 1950 bis in die 80er Jahre. Weiterhin erbrachte ihre Untersuchung den Hinweis, dass Karl Hofers Handeln im DKB von seinem Interesse, den Verein als Kampforgan für die Freiheit zu führen, gelenkt worden sei. Für die Gründe des internen Streits wurden

⁴⁰ Im Folgenden beziehe ich mich auf Jost Hermand, a. a. O., S. 429, 440, 477 ff, 481

einzelne Ansätze wie die unterschiedlichen formalen und theoretischen Grundsätze, bereits auseinander driftende Formverständnisse des deutschen Expressionismus und des Bauhauses geliefert. Der Streit, der nur innerhalb der Malerei im DKB zu spüren war, sei grundsätzlich auf unterschiedliche Meinungen und künstlerische Tendenzen zurückzuführen, wobei die Führung des Künstlerbundes, darunter Karl Hofer, stets an ihrer Vermittlerrolle festgehalten habe.

Des Weiteren trugen einzelne schriftliche Beiträge von Gerhard Evers, Karin Thomas, Fischer-Defoy und eine Max Pechstein Biografie über den deutschen Künstlerstreit nach 1945, Hofers persönliche Überzeugung und die Tätigkeit des Deutschen Künstlerbundes zur Aufnahme von ersten Angaben bei. Nach den Erläuterungen von Evers und Karin Thomas zeichnete sich das erste Darmstädter Gespräch von 1950 als Höhepunkt des allgemeinen deutschen Formstreits ab, in dem die Kontroversen um die Abbildung des zeitgerechten Menschenbildes, besonders zwischen Willi Baumeister und Hans Sedlmayr, aufflammten. Franz Roh versuchte mittels zitierter Äußerungen, Karl Hofers Abneigung gegen die abstrakte Kunst nachzuweisen, während 44 Jahre später FischerDefoy an Hand von Interviews dessen Unschuld untermauern wollte. Im Grunde sei der Auslöser für den Streit im Künstlerbund nach Meinung von Günther Grass die Debatte zwischen Hofer und Grohmann und die Bevorzugung der Abstrakten in den Ausstellungen des Vereins gewesen. In einer Biografie über Max Pechstein fällt im Bezug auf die Arbeit der Jury des Deutschen Künstlerbundes seitens Edgar Endes und Pechsteins sogar die Bezeichnung als Diktatur der Abstrakten.

Zur Literaturrecherche über die kulturpolitische Situation Nachkriegsdeutschlands sind die Werke von Bernd Growe, Martin Damus, Karin Thomas und Jost Hermand konsultiert worden. In die Betrachtungen der Autoren wurde immer wieder die Bedeutung der abstrakten Kunst für Deutschland in der Nachkriegszeit aufgenommen. Sie kamen zu dem einheitlichen Schluss, Deutschland habe die abstrakte Kunst als Notwendigkeit akzeptiert, sich von der nationalen Schuld zu befreien und die Integration in die Staatengemeinschaft voranzutreiben. Der Ost-West-Konflikt und der Wert der Abstraktion als Symbol für die westliche Demokratie und Freiheit habe dazu verstärkt beigetragen. Jost Hermand stellte noch zusätzliche Überlegungen zur Entwicklung der Stilrichtungen in den deutschen Ausstellungen der 40er und 50er Jahre und zu Karl Hofers Standpunkt über die deutsche Kunst an. Zunächst habe die abstrakte Kunst mittels der Wiedergutmachungspolitik eine erste mittlere Ausstellungsichte in den 40er Jahren erfahren. Während in den frühen 50er Jahren eine kleine, aber führende Anhängerschicht für eine

steigende Anerkennung von gegenstandslosen Werken sorgte, konnte sich die Abstraktion im Verlauf der späteren Jahre zunehmend Bedeutung verschaffen. Den Grund hierfür sah Hermand in der Gleichsetzung mit der technischen, wissenschaftlichen Moderne und dem Zeitgeist durch angesehene Künstler und Kunstkritiker, der finanziellen und planmäßigen Unterstützung auf Seiten der Politik, privater und öffentlicher Einrichtungen und Mäzene und der Politisierung als Zeichen westlicher Freiheit. Im Zuge dieses Bedeutungswandels gerieten realistische Künstler und Stilrichtungen in massive Bedrängnis und mussten den Vorwurf der Unfreiheit, der kommunistischen Orientierung und des Altmodischen hinnehmen. Daneben wurden sie teilweise von zeitgenössischen Ausstellungen ausgeschlossen.

2.3. Kritik und Ausblick

Die unter Punkt 2 aufgeführte Forschungsliteratur zum Deutschen Künstlerbund ging nicht ausführlich auf alle seine internen Streitfragen ein, sie entnahm nur einzelne Konflikte. Nebenbei fehlte es an einer zusammenhängenden Analyse der stattgefundenen Jahresausstellungen in der Nachkriegszeit, die eine Entwicklung sowohl der deutschen Kunst als auch der künstlerischen Debatten innerhalb der Vereinigung nachzeichnen könnte. Die Autoren nannten Karl Hofer, den Ersten Vorsitzenden des DKB, lediglich als Vermittler zwischen den beiden Streitparteien und sein Interesse, den Verein im Kampf für die Freiheit zu leiten. Andererseits wurde seine künstlerische Meinung aus zusätzlichen literarischen Quellen bekannt. Es konnte bisher also nicht deutlich gemacht werden, ob und auf welche Weise Karl Hofers Gesinnung in die Arbeit des Deutschen Künstlerbundes einfluss und was er unter einem Kampforgan für die Freiheit verstand. Der Formstreit in den Reihen der Mitglieder des Künstlerbundes wurde zur Sprache gebracht, aber nur in wenigen stichpunktartigen Gründen und Auslösern dokumentiert. Während erst die „Constanze“-Affäre aus dem Jahr 1954 und der Disput zwischen Hofer und Grohmann näher betrachtet wurden, mangelte es an ausreichend untersuchten Streitpunkten in den ersten 50er Jahren im DKB. Für diesen Zeitraum wurde meist nur die Ausjurierung Pechsteins von der Jahresausstellung des DKB 1953 und seinem darauf folgenden Protest erwähnt. Christine Fischer-Defoy nahm schließlich 2005 eine Zusammenfassung der Auseinandersetzungen im Deutschen Künstlerbund seit 1952 bis 1955 vor und begann mit einem Einblick in die Probleme um das von Baumeister, Werner und Winter gestellte Memorandum. Sie lieferte erste Zusammenhänge um die internen

Machtkämpfe des Deutschen Künstlerbundes. Bisher fehlte aber eine umfangreichere Erforschung der Hintergründe, welche die Auseinandersetzungen zwischen den Künstlern im DKB schürten. Auch der inhaltliche Bezug zum Streit um die richtige Abbildung des Zeitgeistes oder der Darstellung des zeitgerechten Menschenbildes, die im ersten Darmstädter Gespräch diskutiert wurde, konnte bisher im DKB nicht aufgestellt werden. In Form einer Herauslösung aller konfliktreichen Ereignisse im Künstlerbund in den Jahren 1950 bis 1955 sollte eine Aufklärung der Kontroverse erbracht und auch die Rolle des Vorstandes und Karl Hofers untersucht werden. Dabei ist zu prüfen, ob Hofer wirklich nur eine Vermittlerrolle einnahm.

Die Literaten wiesen auf den Vorwurf der Bevorzugung abstrakter Werke in den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes mehrmals, aber in knappen Aussagen hin. Zusätzlich wurde die gesamtdeutsche Tendenz zur Abstraktion seit den 50er Jahren laut Sekundärliteratur deutlich. Es bleibt jedoch eine Unklarheit über die Entwicklungslinie der präsentierten Richtungen und eine mögliche Neigung zum Abstrakten innerhalb des DKB zurück. Eine Analyse der Jahresausstellungen des Deutschen Künstlerbundes soll klären, welche Entwicklung der deutschen Kunst sich im Künstlerbund vollzog und ob sie mit der Tendenz der Abstraktion in Deutschland, wie sie z. B. Hermand nachzeichnete, vergleichbar ist. Weiterhin sollte sie eine Lösung hinsichtlich der fraglichen Bevorzugung abstrakter Werke und der Ablehnung gegenständlicher Künstler erbringen.

Eine Beobachtung der Preisvergaben und Ankäufe im Rahmen der Ausstellungsanalyse könnte ein Ergebnis über die Frage abliefern, ob diese gemäß der allgemein deutschen Tendenz eine verstärkte Nachfrage abstrakter Bildwerke beweist.

In der Literatur über den kulturellen und politischen Zustand Deutschlands in der Nachkriegszeit, die zur Tätigkeit des DKB keine Angaben machte, spielten die Thesen über die Wiedergutmachungspolitik und Westintegration eine erhebliche Rolle. Die beiden Aspekte hätten besonders zur steigenden Dominanz der ungegenständlichen Kunst in Deutschland in den 50er Jahren beigetragen. Auf die Tätigkeit des Deutschen Künstlerbundes übertragen, müsste ein solcher Zusammenhang geklärt werden. Die Analyse sollte letztlich auf die Problemstellung, ob die Aspekte der Wiedergutmachung und der Orientierung an den westlichen Siegermächten auf die Entscheidungen im DKB und auf den Aufbau der Jahresausstellungen Einfluss nahmen, eingehen. Die Bemerkung, dass Hofer den Deutschen Künstlerbund als Kampforgan für die Freiheit sah, könnte auch in dieser Beziehung stehen.