

3. Der Deutsche Künstlerbund

Im folgenden Kapitel sollen die Geschichte, die sich mit der Gründung und Neugründung des Bundes befasst, das Programm, die Ziele und die Aufgaben des Deutschen Künstlerbundes näher beleuchtet werden. Die Gründungsurkunde von 1950 und die Satzung des DKB stellen dabei die grundlegenden Quellen dar. Am Ende des Kapitels stehen die Finanzierung der Ausstellungen des DKB und sein Image als wichtige Institution in Deutschland im Focus der Betrachtung.

3.1. Die Gründung des Deutschen Künstlerbundes 1903

Die Gründung des Deutschen Künstlerbundes erfolgte bereits am 15. und 16. Dezember 1903 in Weimar unter der Regie des Sammlers und Kunstförderers Harry Graf Kessler, der zur Bildung des Bundes den Architekten Henry van de Velde, den Museumsdirektor Alfred Lichtwark und u. a. die Maler Max Liebermann und Max Slevogt hinzuzog⁴¹.

Das Amt des Präsidenten übergab Kessler dem Maler und Professor der Karlsruher Akademie Leopold Graf von Kalckreuth und er setzte sich selbst als Vizepräsidenten ein.

Veranlasst durch die ablehnende Haltung des Kaisers gegen die moderne Kunst, den staatlich gelenkten Kunstbetrieb und den Lehrbetrieb an der Akademie, lag Kessler besonders die Organisation und Ausstellung der modernen Künstler am Herzen. Wie schon die Mitglieder der Sezessionen in Berlin und München, sah er es als Notwendigkeit an, Künstlern mit Hilfe einer unabhängigen Künstlervereinigung die künstlerische Freiheit zu verschaffen und diese langfristig zu sichern. Zu den Zielen und Forderungen seines neu entstandenen Künstlerbundes, die in einer Programmschrift veröffentlicht wurden, zählten daher u. a. der selbstständige Verkauf der Kunst der Mitglieder durch eigene organisierte Ausstellungen, die Offenheit gegenüber unterschiedlichen Kunstrichtungen sowie besonders die Förderung junger Künstler⁴². Jährliche Ausstellungen sollten den Mitgliedern die Möglichkeit der Präsentation und des Verkaufs ihrer Werke geben und die verschiedenen Stilrichtungen, im Besonderen die neuen Kunstströmungen, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen.

⁴¹ Im Folgenden beziehe ich mich auf Föhl Thomas, Harry Graf Kessler und die Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar, in: Prager Heinz Günter (Hrsg.), Orten, Regionen und Zentren, Symposium Deutscher Künstlerbund Weimar 19. bis 21. November 1999, Bonn 2000, S. 50.

⁴² Vgl. Ursula Binder in: Deutscher Künstlerbund, Kunstreport, neunzehnhundertdrei neunzehnhundertfünfundneunzig, Der Deutsche Künstlerbund im Überblick, Bonn 1995, S. 69.

Unter den ausstellenden Künstlern in den Jahren 1904-1914 und 1920-1936⁴³ befanden sich u. a. Ahlers, Barlach, Max Beckmann, Corinth Lyonel Feininger, George Grosz, Erich Heckel, Alexej von Jawlenski, Leistikow, Liebermann, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Klinger, Georg Kolbe, Marcks, Modersohn, Ernst Wilhelm Nay, Emil Nolde, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, Thoma. Harry Graf Kessler hatte es zu Beginn der Jahrhundertwende erreicht, den zeitgenössischen modernen Künstlern ein Forum und eine Opposition gegen die traditionelle Akademiemalerei, z. B. die Historienmalerei, zu schaffen. Der Deutsche Künstlerbund konnte in den folgenden Jahren bis zu seiner Zwangsschließung im Jahre 1936 seine Stellung als wichtigste Institution im deutschen Kunstbetrieb ausbauen und erhalten.

Die letzte Jahresausstellung fand im Juli 1936 im Hamburger Kunstverein in Hamburg statt und wurde am 31. Juli 1936 auf Grund der Anweisung des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste geschlossen, es folgte am 30. November 1936 die Selbstauflösung des Deutschen Künstlerbundes, nachdem er 33 Jahre erfolgreich bestanden hatte⁴⁴.

3.2. Seine Neugründung 1950

Nach Jahren der nationalsozialistischen Propagandakunst in Deutschland tagte 1947 erstmals wieder eine Gruppe namhafter ehemaliger Mitglieder unter Führung Karl Hofers in Berlin, um sich für die Neugründung des Deutschen Künstlerbundes zu formieren⁴⁵. Die Wiedergründung der Künstlervereinigung erfolgte schließlich drei Jahre später in Berlin. Mitbegründer waren 1950 die Künstler Karl Hartung, Willi Baumeister, Ewald Mataré und Karl Schmidt-Rottluff. Von politischer Seite hatte die Vereinigung als Institution für die künstlerischen Belange Deutschlands bereits Zustimmung und Unterstützung, die in Form von Finanzierungen zum Ausdruck kam. Außerdem besetzte das Amt des Ehrenpräsidenten der damalige Bundespräsident Theodor Heuss.

⁴³ Vgl. Ullrich Roloff-Mann, in: Deutscher Künstlerbund, Kunstreport, a. a. O., S. 51.

⁴⁴ Vgl. Marianne Lury-Wex, Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Hamburger Kunstverein 1936. Von der Eröffnung am 21.7.1936 bis zur Schließung am 31.7.1936, in: Ausst.Kat. Bonn 1986, Deutscher Künstlerbund, 34. Jahresausstellung Bonn. Verbotene Bilder. 6. September bis 5 Oktober 1936, Bonn 1986, S.17-19.

⁴⁵ Im Folgenden beziehe ich mich auf Lyra-Wex Marianne, Der Deutsche Künstlerbund - Wiedergründung und Neubeginn nach 1945, in: Katalog Aufbruch 51, Versuch einer Rekonstruktion, 18. Juni-27 August 1989, Bochum 1989.

3.3. Die Gründungsurkunde von 1950

Mit Karl Hofer als Erstem Vorsitzenden veröffentlichte der Deutsche Künstlerbund 1950 seine Ziele und Aufgaben in einer Gründungsurkunde⁴⁶, die an wichtige Einrichtungen und Personen, wie Museen, Vereine, Förderer und Mäzene, im In- und Ausland verschickt wurde. Als Hauptaufgabe galt zunächst die Fortführung der Tradition des ersten Deutschen Künstlerbundes unter Harry Graf Kessler und die Verteidigung der Freiheit der Bildenden Künste. Weiterhin formulierte die Urkunde Folgendes: „ ... , während der Deutsche Künstlerbund 1950 allein die grundsätzliche Interessenvertretung der bildenden Kunst an sich und ihrer wesentlichen Künstlerschaft anstrebt.“

„Es sei bei dieser Gelegenheit indessen ausdrücklich betont, daß der Deutsche Künstlerbund 1950 keinerlei Richtungen innerhalb der zeitgenössischen bildenden Kunst bevorzugt oder vertritt. Ebenso wie für die Mitgliedschaft im Deutschen Künstlerbund 1950 ausschließlich die künstlerische Qualität der Arbeiten eines Künstlers maßgeblich ist, so vertreten wir auch in grundsätzlichen Fragen nicht die Interessen einer bestimmten Kunstrichtung. Wir sind lediglich der Ansicht, daß der Staat und die Städte in erster Linie die Kunst und die Künstler unterstützen sollten, in deren Werken sich der Geist unserer Zeit am sichtbarsten und eindrucksvollsten manifestiert.“ Als weiteres Vorhaben nannte die Urkunde die jährlich stattfindenden Mitgliederausstellungen, die die Arbeit des Deutschen Künstlerbundes einem breiten Publikum präsentieren sollen, hierzu ist weiterhin zu lesen: „Anlässlich unserer Ausstellungen, die jährlich in einer anderen deutschen Stadt veranstaltet werden sollen, sind Vorträge und Diskussionen mit Vertretern der Geistes- und Naturwissenschaften sowie der anderen Künste beabsichtigt. Diese Ausstellungen sollen der sichtbarste Ausdruck unserer Arbeit werden und vor allem auch dem Ausland die Möglichkeit geben, sich einen verbindlichen Überblick über den jeweiligen Stand der bildenden Kunst in Deutschland zu machen. Selbstverständlich wird der Deutsche Künstlerbund 1950 versuchen, so bald als möglich mit ausländischen Künstlervereinigungen in Kontakt zu kommen, um die Möglichkeit späterer Ausstellungen im wechselnden Austausch zu untersuchen.“

Neben seinen eigenen Aufgabenbereichen formulierte der DKB in seiner Gründungsurkunde von 1950 auch Forderungen, die der Staat und die Öffentlichkeit umsetzen sollten. Zunächst waren dem Bund die Zusammenarbeit und das Verhältnis zwischen Staat und

⁴⁶ Vgl. Gründungsurkunde 1950, Aufgaben und Ziele, Berlin 1950, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 695.

Kunst grundlegend von hoher Relevanz und er deutete dabei auf die vergangene Zwangsschließung der letzten Ausstellung 1936 hin. Der Staat und die Städte hätten die Aufgabe, die Kunst und die Künstler als Mäzene und Auftraggeber finanziell zu unterstützen und zu fördern. Zudem könnten die Mittel für die Museen zum Ankauf von Werken, die Gelder für die bildende Kunst im Allgemeinen und die Preisgelder erhöht werden. Schließlich sollten Anteile der Summen, die für öffentliche Bauten geplant seien, für Werke der bildenden Kunst, z. B. in Form von Plastiken in Parks oder auf Plätzen, bereitstehen. Da jedoch von Persönlichkeiten aus der Politik kein Fachwissen verlangt werden könne, müssten die Preisverteilungen, die Auswahl der Kunstwerke für die Museen und die Lösung von Fragen über und um die bildende Kunst, Gremien aus Kunst-sachverständigen, Künstlern und Kunstwissenschaftler unterliegen.

3.4. Die Finanzierung und Förderung der Jahresausstellungen

Grasskamp führte die umfangreiche Finanzierung der Nachkriegsausstellungen und der Kunstvereine in Deutschland auf die „Kulturpolitik des schlechten Gewissens“ zurück. Auf Grund der jahrelangen Verfemung der Moderne durch das Nazideutschland sah sich u. a. der Staat für die Unterstützung der kulturellen Einrichtungen als Wiedergutmachung verantwortlich, auch wenn die modernen Richtungen nicht immer auf Sympathie stießen. Diese Ausgangssituation habe den Kunstvereinen eine Ausstellungsorganisation nach aktuellen anstelle von bevorzugten Gesichtspunkten ermöglicht⁴⁷. Zudem brachte der Einsatz für die moderne Kunst den Staat in seiner Politik der Annäherung an den Westen einen Schritt weiter⁴⁸. Die Verantwortlichen der Kulturpolitik hatten in der Moderne nicht nur ein Mittel des Vergessens erkannt, sondern nutzten ihre Bedeutung als Freiheits- und Demokratiesymbol, die sie zufolge ihrer Ächtung im Dritten Reich erlangte. Schließlich wurde die Orientierung der deutschen Kunst an aktuellen internationalen Kunstströmungen z. B. in Frankreich und den USA verfolgt und demonstriert⁴⁹.

Auch der Deutsche Künstlerbund konnte auf großzügige Beiträge von Staat, Bund und Ländern zurückgreifen und verdankte ihren Leistungen die Ausstellungsmöglichkeiten.

⁴⁷ Vgl. Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, S. 122.

⁴⁸ Vgl. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau, Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965*, München 1986, S. 478.

⁴⁹ 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 und vgl. Ruhrberg, Bettina/Ruhrberg, Karl: *Im Zeichen der Abstraktion. Zur westdeutschen Kunst 1945 bis 1960*, in: *Ausst.-Kat. Recklinghausen 1996, Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945-1960, Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen*, hrsg. von Ferdinand Ullrich, Köln 1996, S. 17.

Hinsichtlich seiner damaligen Zwangsschließung von 1936 durch die Gestapo konnte der DKB zusätzlich auf eine Protektion hoffen. Der Verein erhielt seit 1951 für die Organisation und Durchführung seiner Jahresausstellungen finanzielle Unterstützungen und Zuschüsse vom Staat, den Städten und Landesregierungen des jeweiligen Ausstellungsortes sowie Spenden für Preisverleihungen und Beiträge der Fördermitglieder, unter denen sich fast ausschließlich Kunstsammler befanden. Persönlichkeiten aus Politik und Kultur engagierten sich für den DKB, indem sie sich neben den Finanzierungen in Form von Reden, Danksagungen, Ausstellungseröffnungen und Werksankäufen aus den Ausstellungen beteiligten. Sie unterstützten dadurch die Kulturpolitik des Deutschen Künstlerbundes und sprachen sich zum Teil öffentlich oder persönlich für dessen Engagement um den Wiederaufbau der deutschen Kunst im In- und Ausland aus. Mittels der vielseitigen Beteiligung, insbesondere der hohen Zuschüsse und Gelder, erkannten die regierenden Behörden den DKB als wichtige Institution für die deutsche Kunst und Kultur an. In einem Brief an Karl Hofer bekundete beispielsweise Hr. Landahl des Hamburger Senats seine Achtung gegenüber der Tätigkeit des DKB, die sich an der Errichtung einer neuen deutschen Kultur orientiere: „Wir Hamburger fühlten uns schon seit den Zeiten Lichtwarks und des Grafen Kalkreuth dem Deutschen Künstlerbund dankbar verbunden und sind grundsätzlich gern bereit, eine Ausstellung in Hamburg nach Kräften zu fördern. ... und nehmen Sie meine besten Wünsche entgegen für ihre verdienstvolle Arbeit, die ich im Gesamtinteresse des Wiederaufbaus unseres deutschen Kulturlebens hoch einzuschätzen weiß.“⁵⁰

Der hessische Minister für Erziehung und Volksbildung Hr. von Beyme hatte die erste Ausstellung des DKB selbst nicht besichtigt und setzte sich mittels der Einschätzung und des Ansehens des Deutschen Künstlerbundes in Kenntnis: „Die Nachricht von dem großen Erfolg Ihrer Ausstellung hat mich mit aufrichtiger Freude erfüllt und ich hoffe, daß dem Deutschen Künstlerbund 1950 auch in diesem Jahr seinem Ruf entsprechend erfolgreicher Arbeit und Wirksamkeit beschieden sein wird“⁵¹ Möglicherweise zog er seine Kenntnisse aus der Tagespresse und den Informationen von Kollegen.

Auch Dr. Adolf Jannasch vom Berliner Senat drückte in einem Schreiben an den Geschäftsführer E. Seel 1952 seine Anerkennung des Deutschen Künstlerbundes folgendermaßen aus: „Sie wissen ja, wie sehr ich mich für den neuen Aufstieg des Deutschen Künstlerbundes 1950 eingesetzt habe und wie wichtig es mir scheint, daß hier eine Zu-

⁵⁰ Vgl. Senator Landahl an Karl Hofer vom 20.9.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 50/2.

⁵¹ Vgl. Der hessische Minister für Erziehung und Volksbildung an den DKB vom 7.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 50/2.

sammenfassung der schöpferischen und fruchtbaren Kräfte ebenso stattfindet, wie eine Auseinandersetzung mit den älteren und jüngeren Gruppen, die an den verschiedenen Stellen Deutschlands sich zusammengeschlossen haben. Ich werde auch weiterhin meine Arbeit in den Dienst des deutschen Künstlerbundes 1950 zu stellen versuchen.“⁵²

In späteren Jahren, nachdem der DKB bereits zwei Ausstellungen über die deutsche Kunst veranstaltet hatte, riss das Lob politischer Persönlichkeiten und Sponsoren nicht ab. Der Bundesminister des Innern sprach in einer Mitteilung an Eberhard Seel eine weitere finanzielle Unterstützung aus folgendem Grund zu: „Im Hinblick auf die kulturelle Bedeutung der bisher vom deutschen Künstlerbund durchgeführten Ausstellungen stelle ich Ihnen für das Rechnungsjahr 1955 in Stuttgart einen Bundeszuschuß bis zur Höhe von 10 000,- DM in Aussicht.“⁵³ In der unten aufgeführten Bezugsliste wird die umfangreiche Förderung bedeutender Stellen und die Hoffnung, die auf den DKB gelegt wurde, deutlich⁵⁴:

3.5. Unterstützung für die Ausstellung in Berlin 1951

Senat von Berlin	30 000,-
Ministerium für gesamtdeutsche Fragen	30 000,-
Land Nordrhein-Westfalen	1 500,-
Land Bayern	1 000,-
Land Hessen	400,-
	<hr/>
	62 900,-

3.6. Unterstützung für die Ausstellung in Köln von 1952

Ministerium des Innern, Bonn	10 000,-
Ministerium für gesamtdeutsche Fragen, Bonn	10 000,-
Land Nordrhein-Westfalen	15 000,-
Stadt Köln	25 000,-
Stadt Berlin	5 000,-
	<hr/>
	65 000,-

⁵² Vgl. Dr. Jannasch an Eberhard Seel am 12.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 50/1.

⁵³ Vgl. Der Bundesminister des Innern an Eberhard Seel am 23.12.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 44.

⁵⁴ Vgl. aufgestellte Liste u. a. über die Ausstellungszuschüsse von 1951 bis 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 44,2.

3.7. Unterstützung für die Ausstellung in Hamburg von 1953

Senat Hamburg	15 000,-
Senat Berlin	3 000,-
Ministerium des Innern, Bonn	10 000,-
Ministerium für gesamtdeutsche Fragen, Bonn	10 000,-
	<hr/>
	38 000,-

3.8. Unterstützung für die Ausstellung in Frankfurt a. M. von 1954

Ministerium des Innern, Bonn	10 000,-
Ministerium für gesamtdeutsche Fragen, Bonn	10 000,-
Land Hessen	20 000,-
Magistrat Hamburg	20 000,-
Senat Berlin	3 000,-
	<hr/>
	63 000,-

3.9. Unterstützung für die Ausstellung in Hannover und Baden-Baden von 1955

Ministerium des Innern, Bonn	10 000,-
Ministerium für gesamtdeutsche Fragen, Bonn	10 000,-
Stadt Hannover	15 000,-
Land Niedersachsen	15 000,-
Senat Berlin	3 000,-
	<hr/>
	53 000,-

Es ging hervor, dass die Gesamthöhe und Einzelzahlungen zum Teil unterschiedlich hoch, aber beispielsweise der zuständigen Ministerien der Bundesregierung nahezu regelmäßig und stets umfangreich ausfielen.

Grasskamp geht davon aus, dass trotz der Abneigung vieler Bevölkerungsschichten gegenüber moderner und insbesondere ungegenständlicher Malerei und Plastik die Geldgeber auf Grund des „schlechten Gewissens“ kaum Zurückweisung bezüglich dieser

Kunst leisteten⁵⁵. Im Falle der Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes blieben aber die großzügigen Finanzierungen seitens der spendenden Behörden nicht immer ohne Forderungen. Im Jahre 1952 wird die Mitbestimmung an der 2. Ausstellung des Künstlerbundes in Köln von verantwortlichen Personen der Stadt Köln verlangt und in einem Treffen mit dem Deutschen Künstlerbund besprochen und ausgehandelt. In Anbetracht dessen, dass die geplante traditionelle Ausstellung „Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart“ der Stadt Köln für 1953 mit der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes zusammengeführt werden sollte, wünschte sich Köln hierbei auch eine gemeinsame Organisation und ein Mitspracherecht bei den teilnehmenden Künstlern. Im Mittelpunkt standen nachstehende Verhandlungsinhalte: „Um einerseits dem Wunsch der Stadt Köln und weiter Kreise Westdeutschlands entgegenzukommen, den stark abstrakten Charakter der 1. Deutschen Künstlerbundaussstellung zu mäßigen, andererseits Kölner und westdeutscher Künstler betont zu Wort kommen zu lassen, wird von der Jury der Ausstellung die Verpflichtung überkommen, a, Werke von 18 namhaft gemachten Künstlern des Kölner Raumes zur Schau zu bringen; b, eine Reihe von weiteren von Köln vorgeschlagenen Künstlern zur Teilnahme an der Ausstellung einzuladen, deren Werke aber der Abstimmung der Jury unterworfen bleiben.“⁵⁶ Die beiden Parteien einigten sich über eine weitere Liste, die 22 Künstler aus dem westdeutschen Raum aufreichte. Von ihnen passierten vier Maler und drei Bildhauer erfolgreich die Jurierung⁵⁷. Im Pro-

⁵⁵ Vgl. Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, S. 123.

⁵⁶ Die Liste enthielt folgende Künstler aus dem Kölner Raum: Carola Andries, Felicitas Auer, Julius Bretz, Emil Flecken, Otto H. Gerster, Peter Herkenrath, F.M. Jannsen, Walter Lindgens, Erich Müller-Kraus, Anton Räderscheidt, Ludwig E. Rohig, Franz Ruffing, Käthe Schmitz-Imhoff, Friedrich Vordemberge und die Bildhauer Hildegard Domizlaff, Josef Jackel, Jochen Nieder-Schabbehord, Walter Schoneweg. Die Maler Otto H. Gerster, Peter Herkenrath, F.M. Jannsen und die beiden letztgenannten Bildhauer wurden von der Jury des DKB abgelehnt. Vgl. Besprechung über die 2. Künstlerbund-Ausstellung am 3.1.1952, mit den Anwesenden: der Geschäftsführer d. DKB E. Seel, die Mitglieder d. DKB Kuhn und Meistermann, der Oberstadtdirektor Kölns Steinforth, der Stadtverordnete Kölns Dr. Haubrich, Professor Dr. Reidemeister und Dr. Feldenkirchen d. Kölner Kunstvereins. Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3, S. 1.

⁵⁷ Bei den vorgeschlagenen Künstlern handelte es sich um Carl Barth, Artur Buschmann, Gustav Deppe, Willi Deutzmann, Wilhelm Imkamp, Gerhard Kadow, Karl-Heinz Kliemann, Rudolf Kügler, Alfred Mahlan, Emil Nolde, Robert Pudlich, Luise Rösler, Johanna Schütz-Wolf, Willi Sohl und die Bildhauer Karl Ehlers, Marga Groove, Marianne Jovy-Nakatenus, Hans Theo Richter, Kurt Schwippert, Zoltan Szekessy, Hans Wimmer und Kurt Zimmermann. Unter den Ausstellern befanden sich Carl Barth, Gustav Deppe, Karl-Heinz Kliemann, Luise Rösler, Kurt Schwippert, Hans Wimmer und Kurt Zimmermann. Vgl. Besprechung über die 2. Künstlerbund-Ausstellung am 3.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3, S. 1.

Der Maler Emil Nolde reichte sehr wahrscheinlich keine Arbeiten ein, da sein Name nicht in der Juryliste von 1952 auftaucht. Vgl. Juryliste der Mitglieder und Gäste der Ausstellung in Köln, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 4/1. In einem Brief von Eberhard Seel an den Direktor der Kunsthalle Hamburg Carl Georg Heise ist zu erfahren, dass Nolde aus Altersgründen eine Mitgliedschaft im Künstlerbund ablehnte. „Bei der Neugründung haben wir Nolde aufgefordert Mitglied zu werden. In einem sehr freundlichen Schreiben bat er uns, auf seine Mitgliedschaft zu verzichten, da er zu alt sei und die Neuorganisation des Künstlerbundes jüngeren Kräften überlassen wolle.“ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Prof. Heise, am 27.6.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5 H.

tokoll der Besprechung folgte ein weiterer Vorsatz: „Um den Einfluß des Kölner und westdeutschen Raums zu sichern, wird vereinbart, in der Jury der Kölner Ausstellung folgende Künstler einzuladen, die alle dem Künstlerbund angehören (Vorschrift der Satzung des Deutschen Künstlerbundes): Hubert Berke, Alfter b. Bonn, Prof. Ludwig Gies, Köln, Prof. Gerhard Marcks, Köln, Prof. Ewald Mataré, b. Düsseldorf, Meistermann, Köln.⁵⁸“ Hubert Berke war aber letztlich nicht in der Jury tätig. Vor der Einigung über die Höhe der finanziellen Mittel setzte die Stadt Köln eine letzte Forderung an: „Um die Kölner Belange betont zu vertreten, soll ein Kölner Arbeitskreis gebildet werden. Für die Mithilfe bei der Raumgestalt soll Josef Fassbender ... gewonnen werden. Zum Hängen und Aufstellen werden die Herren Peter Herkenrath und Friedrich Vordemberge aufgefordert werden.“⁵⁹ Anstelle des Arbeitskreises bildete sich ein Kölner Ehrenkreis, indem sich neben den Beteiligten der Vorbesprechung auch der Oberbürgermeister Dr. Schwering und der Oberstadtdirektor Suth befanden. In der Hängekommission zur Kölner Ausstellung wurden Peter Herkenrath und Friedrich Vordemberge nicht beteiligt. In weiteren brieflichen Verhandlungen erreichte der DKB jedoch die weitgehend selbstständige Organisation der Ausstellung und nahm schließlich nach dem Juryurteil über die eingereichten Arbeiten 13 vorgeschlagene Maler und Bildhauer aus dem Raum Köln und zusätzlich sieben westdeutsche Künstler in die Ausstellung auf. Bei der Jurierung der anfangs 18 in der Besprechung am 3.1.1952 bestimmten Kölner Künstler wurden fünf abgelehnt. Der Kölner Vorschlag, die Nicht-Mitglieder Peter Herkenrath und Friedrich Vordemberge in die Hängekommission aufzunehmen, wurde auf Grund der Verletzung der Tradition und Satzung vom DKB abgelehnt⁶⁰. Darüber hinaus bestehe die Hängekommission bereits aus dem Kölner Künstler Josef Fassbender, der „die Herrichtung des „Staatenhauses“ überwacht und überhaupt dort vorbereitend“ tätig sei⁶¹. Gegen die darauf folgende Bitte um Aufnahme des abstrakten rheinischen Malers Hubert Berke in die Jury setzte der Künstlerbund, „daß durch die Hinzuwahl des von Ihnen genannten Künstlers das sorgfältig ausgewogene Gleichgewicht der Jury nach unserer Ansicht gestört und zu Gunsten der Abstrakten verschoben würde. ... ; auch widerspricht es den bekann-

⁵⁸ Vgl. Besprechung über die 2. Künstlerbund-Ausstellung am 3.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3, S. 2.

⁵⁹ Vgl. Besprechung über die 2. Künstlerbund-Ausstellung am 3.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3, S. 2.

⁶⁰ „Es widerspräche Tradition und Satzung des Deutschen Künstlerbundes, wenn Nicht-Mitglieder dieser Kommission angehörten. Die Hängekommission wird vielmehr während der Jury aus der Jury selbst gewählt. Es ist dabei ganz selbstverständlich, daß dieser Kommission Kölner Künstler in gebührender Zahl angehören.“ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Steinforth, am 23.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3.

⁶¹ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Steinforth, am 23.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3.

ten Grundsätzen des Deutschen Künstlerbundes 1950⁶².“ Als Entgegenkommen überließ der DKB Berke die Mitarbeit am Hängekomitee. Die hier erwähnte festgelegte Richtlinie des Ausgleichs zwischen den gegenständlichen und abstrakten Richtungen in der Jury hielt der DKB in den Ausstellungen der späteren Jahre ab 1953 aber selbst nicht mehr ein und handelte regelwidrig. Als Voraussetzung für eine gemeinsame Kunstschau wünschte die Stadt Köln eine Ausstellung ohne abstraktes Übergewicht und legte eine Liste bekannter einheimischer und westdeutscher Künstler vor. Letztlich verpflichtete sich der Künstlerbund gegenüber der ausrichtenden und finanzierenden Stadt Köln, in der Ausstellung von 1952 als Ausgleichsleistung vermehrt Kölner Künstler auszustellen, die zuvor das Urteil der Jury bestehen müssten. Die weiter reichenden Forderungen nach einer Kölner Mitarbeit an der Jury und dem Hängeausschuss lehnte der Deutsche Künstlerbund sicher auch wegen zu starker Einflussnahme von außen ab und bezog sich auf seine Tradition und Satzung. Der zustande gekommene Kölner Ehrenkreis wurde vermutlich anstelle des geforderten Arbeitsausschusses ins Leben gerufen und hatte keine praktische Handhabe⁶³.

Die Stadt Düsseldorf wünschte 1956 als eine Art Gegenleistung und „Aktion“ gegen die „reaktionären Kräfte“ eine besonders moderne Ausstellung und mehr Künstler aus Düsseldorf in der Jahresausstellung von 1956 zu sehen. Innerhalb des Briefwechsels zwischen dem DKB und den weiteren fördernden Ämtern wie dem Ministerium des Innern, Bonn wurden keine Forderungen im Hinblick auf den Inhalt der Jahresausstellungen laut. In einem Brief des Bundesministers des Innern an den Geschäftsführer Eberhard Seel heißt es nur : „Ein von Herrn Bundesminister für gesamtdeutsche Fragen zur Verfügung gestellter Zuschuß würde ausschließlich zur Finanzierung der Teilnahme Berliner und ostdeutscher Künstler dienen müssen“. ⁶⁴ Abgesehen von den aufgeführten Wünschen der Geldgeber wurde dem Deutschen Künstlerbund von staatlicher Seite weitgehend freie Hand in der Ausstellungsvorbereitung gelassen.

Vergleichbar mit der Förderung der kulturellen Institutionen waren das Sammeln und Ankaufen der modernen Kunstobjekte durch Kunstförderer und Museen. In den ersten

⁶² Vgl. Brief von Eberhard Seel an Steinforth, am 5.2.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3.

⁶³ „Aus meinem Telefongespräch mit Steinforth, Köln war herauszuhören, daß die Kölner Herren - ... - gerne bei der Ausstellung in irgendeiner Form in Erscheinung träten. Ich habe schon mit Kuhn darüber gesprochen, daß in solchen Fällen, stets die Bildung eines sogenannten „Arbeitsausschusses“ zu empfehlen sei. Dieser Ausschuß arbeite dann in der Praxis zwar überhaupt nicht, der Ehrgeiz mancher Herren sei aber befriedigt.“ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Karl Hofer, am 23.12.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 7 H.

⁶⁴ Vgl. Der Bundesminister des Innern an Eberhard Seel v. 23.12.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 44.

Jahren nach Kriegsende wurden bevorzugt ehemals verfemte Künstler angekauft, um in erster Linie die von den Nazis verursachten Verluste der Sammlungen auszugleichen. Dabei legten die Förderer besonderen Wert auf die nun mittlere Generation der modernen und vornehmlich abstrakt arbeitenden Künstler wie u. a. Nay und Meistermann, die ihre junge Weiterbildung und internationalen Verbindungen zur Zeit der Diktatur verloren. Grassmann verstand diese Maßnahme als „Wiedergutmachungssammeln“⁶⁵. Laut Hermand habe seit den fünfziger Jahren ein regelrechtes „Management“ der modernen Kunst eingesetzt. Vornehmlich Industrielle trugen zu einer finanziellen Unterstützung bei, wobei der Autor den „Kulturkreis“ im „Bundesverband der deutschen Industrie“ im Besonderen als Förderer und Käufer herausstellte. Der Verband habe die ungegenständliche Kunst neben Ankäufen auch mittels Preis- und Stipendiumsvergaben enorm protegiert und vorangetrieben⁶⁶. Zu den Vorstandsmitgliedern gehörten u. a. der Fabrikant Bernhard Sprengel⁶⁷, den auch Grasskamp als herausragenden Privatsammler hervorhob⁶⁸.

Die Jahresausstellungen des Deutschen Künstlerbundes waren auch als große Verkaufsveranstaltungen bekannt, auf denen etliche Privatsammler, Museumsleiter und der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie die Werke für ihre Sammlungen auswählten und erstanden. In den Akten des Künstlerbundes finden sich zu allen Kunstschauen - mit Ausnahme der ersten Ausstellung - Kaufbelege und Preisvermerke von Bildern und Plastiken unterschiedlichen Ausmaßes, die am Ende der Ausstellungsanalysen dargestellt werden. Es wird zu prüfen sein, welche Kunstrichtungen und Künstler bevorzugt ausgewählt wurden und ob sich parallel zur gesamtdeutschen Lage eine Tendenz zum höheren Verkauf von Abstraktionen von 1952 bis 1955 abzeichnete.

⁶⁵ Vgl. Walter Grasskamp, *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*, München, 1992, S. 71.

⁶⁶ Vgl. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau*, S. 429.

⁶⁷ Vgl. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau*, S. 429.

⁶⁸ Vgl. Walter Grasskamp, *Die unästhetische Demokratie*, S. 70.