

4. Die Analyse der Jahresausstellungen von 1951 bis 1955

Das Vorhaben des Deutschen Künstlerbundes bestand in der Vorbereitung und Durchführung von jährlichen Ausstellungen, die jeweils in einer anderen Stadt Deutschlands zu sehen sein sollten. Sowohl die Mitglieder des Künstlerbundes als auch eingeladene Gäste präsentierten hier ihre jüngst entstandenen Werke, darunter Gemälde, Grafiken, Zeichnungen, auch Groß- und Kleinplastik. Um den Besuchern aus dem In- und Ausland einen Gesamtüberblick über das zeitgenössische deutsche Kunstschaffen zu ermöglichen, lag es im Interesse des Bundes, weder bestimmte Richtungen oder Stile vorzuziehen noch abzulehnen. Daher setzte sich eine zusammengestellte Jury aus der Mitgliedschaft das Ziel, die jeweilige Ausstellung lediglich nach der Qualität der Werke zu bestücken. Ein Ausstellungskatalog zählte nochmals alle Werke auf und präsentierte Abbildungen von Gemälden und Plastiken ausgewählter Künstler. Mit Hilfe der Überblicksausstellungen in den ersten Jahren nach der Neugründung von 1950 hatte der DKB zunächst die Absicht, das deutsche Publikum wieder an die verschiedenen Kunstrichtungen - nach dem Abbruch durch das NS Regime - heranzuführen. Dabei sollte auf die Vielfalt der Stile innerhalb der deutschen Kunst aufmerksam gemacht werden. Mit dem Verlauf der jährlichen Ausstellungen spielte schließlich ebenfalls das Interesse des Auslandes am deutschen Kunsttreiben eine große Rolle. Die Geschäftsstelle des DKB begann verstärkt, um ausländische Besucher mittels Ausstellungseinladungen zu werben, und verschickte ihre Ausstellungskataloge besonders an berühmte Museen und Kulturinstitutionen in Europa und den USA. Die deutsche Kunstlandschaft sollte wieder an das westliche Niveau angeglichen werden und seine ehemals bedeutende Rolle zurückgewinnen. Schließlich waren sich die führenden Mitglieder des Deutschen Künstlerbundes darüber einig, besonders den verfemten Künstlern der NS Zeit, wozu sie auch letztlich alle selbst gezählt hatten, eine Plattform für ihre Kunst zu bieten. Eine geeignete Gelegenheit boten hierfür die geplanten Jahresausstellungen, die ihren Sinn auch in der Wiedergutmachung und -herstellung eines vielseitigen Kunstlebens hatten.

Die folgende Untersuchung der einzelnen Jahresausstellungen setzt sich mit Hilfe von Presseberichten und Ausstellungskatalogen zur Aufgabe, die einzelnen Ausstellungsmethoden und Hintergründe zu eruieren. Zu den Ausstellungen von 1952 und 1953 konnten zusätzlich einige Raumabbildungen herangezogen werden. An Hand der Ausstellungsanalysen wird es auch möglich sein, eine Entwicklung der Kunstrichtungen innerhalb des Deutschen Künstlerbundes aufzuzeigen. Weiterhin ist die Betrachtung der künstlerischen

schen Beziehung zwischen den vertretenen gegenständlichen und ungegenständlichen Kunstrichtungen in den Ausstellungen von Bedeutung, die letztlich zur Klärung des Kunststreites im DKB beitragen soll.

4.1. Die erste Jahresausstellung 1951 in Berlin

Die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes fand nach seiner Neugründung am 1. Aug. bis 1. Okt. 1951 in den neu renovierten Räumen der Hochschule der bildenden Künste in der Hardenbergstraße in Berlin statt. Sie zeigte neben 230 Werken von 86 Malern auch 69 Plastiken von 25 Bildhauern verschiedener Stilrichtungen. Laut Presseberichten⁶⁹ erstreckte sich die Ausstellung, beginnend mit der hohen Eingangshalle, über große und kleinere Räume im Obergeschoss, selbst Korridorwände wurden als Hängeflächen für die Bilder genutzt. Helle weiße Wände und direktes intensives Tageslicht durch großzügige hohe Fenster riefen bei den Besuchern⁷⁰ eine fast sachliche, aber positive Atmosphäre hervor. Mittels dieser klaren und hellen Raumausstattung sollten lediglich die ausgestellten Werke klar ins Licht gesetzt werden. Demnach wurden keine Differenzierungen mittels unterschiedlicher Farbgebungen erzeugt, sondern das neutrale Weiß der Wände bestimmte die gesamte Ausstellung. Bei der Hängung, der sich die verkleinerte Jury annahm, wurde nicht auf eine Trennung, sondern auf das Nebeneinander der verschiedenen Stile geachtet, das bei etlichen Betrachtern ein anregendes Gefühl und Spannungen erzeugte⁷¹. Da in einem Pressebericht⁷² von einem bipolaren Nebeneinander als Hauptmerkmal der Ausstellung die Rede ist, hingen sich wahrscheinlich gegenständliche und abstrakte Werke, zusammen mit den abstrahierenden Künstlern, an den Wänden gegenüber oder als kleinere Gruppen nebeneinander. So befanden sich in einem Raum beispielsweise sowohl die abstrakten Arbeiten Willi Baumeisters, die abstrahierenden Maler Werner Gilles und Ernst Geitlinger, als auch die gegenständlichen Werke Karl Hofers, Karl Schmidt-Rottluffs und Karl Caspars⁷³. Innerhalb der Ausstellung setzte die Kommission auch auf Hauptwerke, die an prominenten Stellen platziert waren. Zu

⁶⁹ Vgl. Albert Buesche, Tagesspiegel, Berlin, vom 2.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

⁷⁰ Vgl. F.W.M., Der Tag, Berlin, Nr. 177, vom 2.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

⁷¹ Vgl. Greta Daeglau, Wochenzeitung, Stuttgart, Nr. 43, vom 20.10.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

⁷² Vgl. Dr. Wolfgang Schimming, Rheinische Post, Düsseldorf, Nr. 185, vom 10.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2.

⁷³ Vgl. E. S., Die Rheinpfalz, Ludwigshafen, Nr. 192, vom 20.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2.

diesen bevorzugten Künstlern zählten nach Will Grohmann⁷⁴ besonders die Maler Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner, Fritz Winter und die Bildhauer Hans Uhlmann, Karl Hartung und Bernhard Heiliger, die Bedeutenden der abstrakten Moderne. Aber auch die berühmten Altmeister der gegenständlichen Kunst, wie Karl Hofer, Karl Schmid-Rottluff, Edwin Scharff, Gerhard Marcks, Ewald Mataré und Renée Sintenis standen im Mittelpunkt der Präsentation. In der Eingangshalle der Akademie wurden die Besucher von Heiligers Gruppe „Mutter und Kind“, Hartungs „liegender Frau“ und der steinernen Skulptur „Zirkuspferd“ von Paul Dierkes empfangen⁷⁵. Dagegen scheinen sich in den weniger beleuchteten Gängen und Seitenkorridoren, getrennt von den Haupträumen, die vermeintlich weniger wichtigen Künstler befunden zu haben; darunter HAP Grieshaber, Müller-Hufschmid und die Vertreter des Surrealismus, die zahlenmäßig am geringsten auftraten⁷⁶. Unter den surrealistischen Malern waren namhafte Künstler wie Rudolf Schlichter, Edgar Ende und Mac Zimmermann. Aus einem Brief Otto Ritschls ging hervor, dass auch er als abstrakter Maler nicht verschont blieb, seine Werke in einem Gang wiederzufinden: „Z. B. wurden bei der ersten Ausstellung in Berlin meine Bilder simpel und einfach in einem dunklen Gang untergebracht...“⁷⁷ Der Grund für die Platzierung der hier genannten Künstler in den unansehnlichen Gängen wurde in den Presseberichten nicht erörtert.

Das Gros der Pressekritiken verlieh der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ein positives Urteil und war besonders von der Hängung, der Helligkeit und Größe der Räume und der Vielzahl unterschiedlicher Richtungen beeindruckt. Negative Stimmen kritisierten dagegen die Anwesenheit von mittelmäßigen bis schwachen Werken, die trotz des Auswahlverfahrens der Jury in die Ausstellung kamen. Ihre Platzierung in den Gängen durch die Hängekommission habe aber eine Milderung ihrer optischen Präsenz erzielt⁷⁸. In einem Brief der Geschäftsführung an Fritz Winter wurde zu diesem durchaus beabsichtigten Prinzip Anschließendes vermerkt: „Erwähnen möchte ich noch, daß die von der Jury autorisierte Hängekommission in sehr geschickter und dabei auch taktvoller Weise schwächere Arbeiten so plazierte, daß der Gesamteindruck der Ausstel-

⁷⁴ Vgl. Will Grohmann, Die Neue Zeitung, München, Berliner Blatt, Nr. 178, vom 3.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

⁷⁵ Vgl. F.A. Dargel, Telegraf, Berlin, Nr. 176, vom 1.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

⁷⁶ Vgl. F.W.M., Der Tag, Berlin, Nr. 177, vom 2.8.1951, Akte 615,1 und ri, Badische Zeitung, Freiburg/Br., Nr. 131, vom 25.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2.

⁷⁷ Vgl. Otto Ritschl an E. Seel am 30.11.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 17 R.

⁷⁸ Vgl. Dr. Rolf Walther, Lübecker Nachrichten, Nr. 199, vom 20.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2 und Will Grohmann, Die Neue Zeitung, München, Berliner Blatt, Nr. 178, vom 3. 8. 1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

lung als einer hochqualifizierten Schau nicht beeinträchtigt wurde. Dies war auch das allgemeine Urteil.⁷⁹ Über die Bevorzugung bestimmter Richtungen innerhalb des Hängekonzepts waren die Journalisten geteilter Meinung. Einerseits wurde das Überwiegen einer bestimmten Richtung nicht beobachtet⁸⁰. Andererseits konnte jedoch ein Überhang und begünstigtes Hängen der Abstrakten verzeichnet werden⁸¹. Ein weiterer Kritikpunkt wurde im Mangel an jungem Nachwuchs gesehen, der in der Ausstellung so gut wie keinen Platz fand⁸². Aus den Presseberichten gingen schließlich keine weiteren Details über die Hängung hervor.

Die hohe Gesamtanzahl der 299 Werke und die bemängelte Vielzahl von schlechten Arbeiten sind auf das Auswahlverfahren der Jury zurückzuführen. Während ab dem Jahr 1953 die Werkauswahl durch die Jury nach einem strengeren System stattfand⁸³, wurden in den Jahren 1951 und 1952 noch fast alle eingereichten Arbeiten zugelassen. Mindestens zwei Objekte der eingesandten Werke eines aufgeforderten Künstlers sollten von den Jurymitgliedern ausgewählt und ausgestellt werden, daneben gelangten die Arbeiten der Mitglieder⁸⁴ juryfrei in die Ausstellung. Es bestand also die Möglichkeit, dass auch alle Werke eines Nicht-Mitgliedes ausgestellt wurden⁸⁵. Ein abstrakter Maler, dessen Werke zur ersten Ausstellung des DKB ausjuriiert worden waren, bezweifelte die Kompetenz der jungen Juryangehörigen und die Qualität der Arbeiten der Mitglieder, die juryfrei passieren durften⁸⁶. In einem späteren Beschwerdeschreiben machte er nochmals

⁷⁹ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Fritz Winter am 25.3.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,2, S. 1.

⁸⁰ Vgl. ri, Badische Zeitung, Freiburg/Br., Nr. 131, vom 25.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2.

⁸¹ Vgl. Dr. Wolfgang Schimming, Rheinische Post, Düsseldorf, Nr. 185, vom 10.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2 und Die Welt, Hamburg, Nr. 178, vom 2.8.1951 und Will Grohmann, Die Neue Zeitung, Nr. 181, vom 4.4.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

⁸² Vgl. K. Haemmerling, Montag Echo, Berlin, vom 6.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

⁸³ Ab der dritten Jahresausstellung 1953 wurden alle Arbeiten, auch die der Mitglieder juriert; d. h., es konnte der Fall eintreten, dass alle Arbeiten eines Mitgliedes oder Gastes abgelehnt wurden.

⁸⁴ Mitglieder des Deutschen Künstlerbundes waren die Teilnehmer der Jury und des Vorstandes bzw. die Mitbegründer des Bundes seit der Neugründung von 1950. Grundsätzlich galt die Regel: „Auf Grund der Satzung § 3 wird die aktive Mitgliedschaft durch zweimaliges Ausstellen nach Aufforderung und Annahme durch die Jury erworben.“ Vgl. Rundschreiben des DKB an die aufgeforderten bzw. beteiligten Künstler, am 23.1.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,1.

⁸⁵ „Es wird gebeten, nach Möglichkeit 4 Arbeiten einzusenden, von denen - nach Annahme durch die Jury - im Prinzip 3, mindestens aber 2 Arbeiten gezeigt werden sollen.“ Vgl. Rundschreiben des DKB an die aufgeforderten bzw. beteiligten Künstler, am 23.1.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,1 und „Die Arbeiten der aufgeforderten Nicht-Mitglieder unterliegen der Jury. Es können von allen Ausstellern bis vier Arbeiten eingesandt werden.“ Vgl. Ausstellungsbestimmungen zur ersten Künstlerbundaussstellung, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 11,1, A 1.

⁸⁶ Vgl. „Ich möchte Sie, sehr geehrter Herr Seel, und damit den Künstlerbund fragen, ob Sie die künstlerische Potenz der jüngeren in die Jury berufenen Maler für so unanfechtbar halten, daß man diese Maler dazu ermächtigen darf, ernsthafte, erwiesenermaßen anerkannte Arbeiten auszujurieren? Und glauben Sie, daß all die juryfreien Arbeiten der Mitglieder des Künstlerbundes besser sind als die von mir eingesandten?“ W. Imkamp an den DKB, am 5.7.51, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 8 A-L.

auf die Qualität aufmerksam, die der DKB seiner Ansicht nach nur in der Gründungsurkunde erwähne und nicht umsetze⁸⁷. Der Grund für das Ausstellen von juryfreien Werken der Mitglieder wurde vom Geschäftsführer des DKB Eberhard Seel folgendermaßen erläutert: „Der Vorstand, d. h. genau gesagt die größere Anzahl der Mitglieder des Vorstandes, war der Ansicht, daß die beträchtlichen Schwierigkeiten bei der Neugründung des Künstlerbundes zunächst nur in der Form überwunden werden könnten, daß einem Stamm von Mitgliedern die bekannten Vorrechte eingeräumt wurden. Man argumentierte, daß sonst zweifellos eine Reihe gerade der bedeutendsten deutschen Künstler nicht mitmachen würde, da sie wahrscheinlich nicht gewillt seien, sich dem Spruch einer Jury zu unterwerfen.“⁸⁸

Die Jury setzte sich 1951 aus den Malern Curth Georg Becker, Ernst Geitlinger, Adolf Hartmann, Karl Hofer, Max Kaus, Karl Kluth, Hans Kuhn, Georg Meistermann, Ernst Schuhmacher, Fritz Winter und den Bildhauern Edwin Scharff, Karl Hartung und Bernhard Heiliger zusammen⁸⁹. Aus ihrer Gruppe wurden auch die Teilnehmer der Hängekommission gebildet⁹⁰, die aber für das Jahr 1951 namentlich nicht mehr bestimmbar sind. Ein Blick auf die Künstlernamen der Jury verrät noch ein recht ausgeglichenes Bild zwischen den Vertretern der gegenständlichen und abstrakten Malweise, die schließlich über den Inhalt der Ausstellung entschieden. Jedoch standen in den Diskussionen nur drei Bildhauer zehn Malern gegenüber und der Surrealismus war mit keinem Mitglied beteiligt, das der Maler Rudolf Schlichter scharf kritisierte.⁹¹ Aus dem Katalogtext „Aufgaben und Ziele“ der Berliner Ausstellung ging jedoch folgender Grundsatz hervor: „Wir glauben, daß die Zusammensetzung unseres Vorstandes und der Jury die Gewähr dafür bietet, daß keinerlei einseitige Tendenzen vorherrschen. Wir möchten indessen auch bei dieser Gelegenheit noch einmal ausdrücklich betonen, daß der deutsche Künst-

⁸⁷ Vgl. W. Imkamp an den DKB, am 25.2.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 9 A-M.

⁸⁸ Vgl. Stellungnahme von Eberhard Seel zur Aufforderung Willi Baumeisters und Fritz Winters, auch die Mitglieder zu jurieren. Vgl. Brief von Eberhard Seel an Fritz Winter am 25.3.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,2, S. 1.

⁸⁹ Über die Arbeit der Jury zur Ausstellung in Berlin 1951 ist keine genaue Rekonstruktion mehr möglich, da aus diesem Jahr die Jurylisten nicht mehr vorhanden sind. Die Listen der folgenden Jahre zeichnen alle Namen der aufgeförderten Künstler und deren eingereichten Werke auf. Schließlich kann an den handschriftlichen Bemerkungen ermittelt werden, welche Werke abgelehnt bzw. angenommen wurden.

⁹⁰ Ein Hinweis auf die Zusammenstellung der Hängekommission der Jahresausstellungen gab folgender Brief: „Die Hängekommission wird vielmehr während der Jury aus der Jury selbst gewählt.“ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Herrn. Steinforth, Bürgermeister von Köln, am 23.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12,3.

⁹¹ Das Fehlen von surrealistischen Malern wurde auch von Rudolf Schlichter kritisiert: „Im übrigen verstehe (ich) es überhaupt nicht, warum sowohl im Vorstand wie in der Jury kein Surrealist figuriert.“ Vgl. Beschwerdebrief von Rudolf Schlichter an die Herren Hofer und Kuhn am 6.7.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 8 Sch.

lerbund 1950 keine Richtungen innerhalb der zeitgenössischen deutschen Kunst bevorzugt oder vertritt.“⁹² Im Nachsatz schließt der DKB trotz dieses Ziels einen Überhang eines Stils nicht aus: „Wir sind allerdings der Ansicht, daß bei einer derartigen Grundeinstellung das mögliche Überwiegen einer bestimmten Kunstrichtung innerhalb einer unserer Ausstellungen - sei es heute oder in späteren Jahren - ein objektives Merkmal dafür sein dürfte, welche Richtung jeweils am entschiedensten den Zeitgeist repräsentiert.“⁹³

Letztlich war das Bild der Ausstellung größtenteils von der Malerei bestimmt, während die Plastik und Skulptur nur einen geringen Platz einnahmen. Der gesamten Bildhauerei wurde - bis auf die Eingangshalle - kein separater Raum gestellt, sondern die einzelnen Werke verteilten sich in den Räumen und wurden zusammen mit den Gemälden und Zeichnungen gezeigt. Ausstellungsbestimmend war auch nicht die Gliederung nach getrennten Richtungen, zeitlichem Rahmen oder geographischen Aspekten. Vielmehr stand die gemeinsame Präsentation der verschiedenen Stile und Kunstgattungen im Vordergrund. Grundlegend dafür war die Idee oder das Vorhaben des Künstlerbundes, einen Gesamtüberblick über die zeitgenössische Kunst in Deutschland abzuliefern, ohne dabei bestimmten Kunstströmungen den Vorteil zu geben. Aber die Ausstellung war keine reine Darbietung deutscher Kunst. Offenbar stellte sich nach dem Aufbau der Ausstellung heraus, dass besonders Werke von herausragenden Künstlern an günstigeren Stellen ihren Platz fanden. Daraus lässt sich eine andere Intention ableiten; die Ausstellungsmacher, d. h. die Mitglieder der Jury und der Hängekommission wollten mittels der Herausstellung der besten Künstler Gewichte innerhalb der Kunstschau setzen. Auffällig ist dabei die hohe Anzahl der ungegenständlichen Künstler, auf welche die Presse damals hinwies. Unter den genannten Bevorzugten lassen sich aber auch die meisten Namen des Vorstandes und der Jury wiederfinden. Denn 1951 fügte sich der Vorstand aus den Künstlern Karl Hofer, dem Ersten Vorsitzenden, Karl Schmidt-Rottluff, dem Zweiten Vorsitzenden, Karl Hartung, dem Dritten Vorsitzenden, Hans Kuhn, dem Schriftführer, Adolf Hartmann, dem Schatzmeister, Willi Baumeister, Carl Caspar, Werner Gilles, Erich Heckel, Bernhard Heiliger, Max Kaus, Karl Kluth, Gerhard Marcks, Ewald Mataré und Toni Stadler zusammen⁹⁴. Fast alle der aufgezählten Mitglieder des Vorstandes und der Jury waren zur damaligen Zeit als Professoren an bedeutenden Kunstakademien tä-

⁹² Vgl. Ausst.Kat. Berlin 1951, Deutscher Künstlerbund 1950, erste Ausstellung Berlin 1951, in: Aufbruch 51, Versuch einer Rekonstruktion, Bochum 1989, S. 34.

⁹³ Vgl. Katalog Deutscher Künstlerbund 1950, a. a. O., S. 34.

⁹⁴ Vgl. Katalog Deutscher Künstlerbund 1950, erste Ausstellung Berlin 1951, in: Katalog Aufbruch 51, Versuch einer Rekonstruktion, Bochum 1989, S. 24.

tig, wie z. B. Erich Heckel in Karlsruhe, Ewald Mataré in Düsseldorf, Willi Baumeister in Stuttgart und die Künstler Bernhard Heiliger, Karl Hartung und Karl Schmidt-Rottluff an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin, mit Karl Hofer als Präsidenten. Die Hervorhebung der qualitativsten Teilnehmer innerhalb der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes kann nahezu als Präsentation der renommiertesten deutschen Kunstprofessoren und der Führungsspitze des Künstlerbundes interpretiert werden.

Nach eingehender Betrachtung der Geburtsdaten der teilnehmenden Aussteller und Mitglieder ist schließlich ebenso ein Ungleichgewicht innerhalb der Generationen festzustellen. Wie ein zeitgenössischer Journalist bereits beobachtete, fehlte die junge Generation der 20-Jährigen - mit einem Teilnehmer - in der ersten Ausstellung des Künstlerbundes fast völlig. Dagegen waren die Älteren der 70- bis 60-Jährigen und mittleren Altersgruppen der 50- bis 40-Jährigen am stärksten vertreten, wobei auch nur wenige 30-Jährige ausstellten; das gilt sowohl für die Mitglieder des Vorstandes und der Jury als auch für die teilnehmenden Künstler. Die Oppositionsgruppe aus Willi Baumeister, Hans Uhlmann, Theodor Werner und Fritz Winter beklagte diesen Sachverhalt ein Jahr später in einem Beschwerdebrief⁹⁵, den sie an den Vorstand des Deutschen Künstlerbund richtete. In einer schriftlichen Rechtfertigung betonte jedoch die Führung des Künstlerbundes den nachfolgenden Grund: „Selbstverständlich konnten wir in unserer ersten Ausstellung in der Kürze der uns zur Verfügung stehenden Zeit noch nicht alle jüngeren Künstler erfassen, deren Arbeiten vielleicht interessant und durchaus genügend qualifiziert für unsere Ausstellung gewesen wären. Daß wir aber gerade der Entdeckung jüngerer Talente unsere stärkste Aufmerksamkeit widmen, dessen können sie versichert sein.“⁹⁶ Möglicherweise spielte die Oppositionsgruppe auf die Tatsache an, dass die Führungsspitze des DKB aus Kunstprofessoren verschiedener bedeutender Akademien bestand und es ihnen daher ohne Weiteres möglich gewesen wäre, junge begabte Künstler oder Schüler zu entdecken und auszuwählen. Der DKB hatte in einer Vorstandssitzung im Jahre 1951 beschlossen, keine Kunststudenten aufzunehmen⁹⁷. Obwohl im angegebenen Schreiben eine Begründung des Beschlusses fehlte, ist zu vermuten, dass sich der DKB auf den nicht vorhandenen Abschluss und Status als Künstler der Studenten bezog.

⁹⁵ Vgl. Brief der Herren Baumeister, Uhlmann, Werner und Winter an die Geschäftsstelle des DKB, vom 23.3.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,2.

⁹⁶ Vgl. schriftliche Stellungnahme des DKB zum Memorandum an Willi Baumeister vom 28.3.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,2, S. 2.

⁹⁷ „In der oben erwähnten Vorstandssitzung wurde u. a. beschlossen, noch studierende junge Künstler grundsätzlich nicht zur Beschickung einer Künstlerbund-Ausstellung aufzufordern.“ Vgl. Brief von Seel an Steinforth, am 23.1.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3. Die erwähnte Vorstandssitzung im Jahre 1951 ist in Form eines Protokolls nicht mehr in den Akten des DKB erhalten.

Für die erste Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1951 ist auf Grund der spärlichen Informationen aus den Presseartikeln und der Eigenberichte der Korrespondenz des DKB eine präzise Rekonstruktion des Ausstellungsaufbaus nicht mehr möglich. Es können daher nur Hypothesen über die Anordnung der Werke aufgestellt werden. Von großer Bedeutung wären die Beziehungen der einzelnen Bilder zueinander, die mit Hilfe einer Hängung erzielt werden können. Eine bestimmte Konstellation der vorhandenen Werke in den einzelnen Räumen kann Spannungen erzeugen, die schließlich von mehreren Journalisten in der Berliner Ausstellung positiv wahrgenommen wurden. Das Zusammenwirken und der Gesamteindruck hätten einen umfangreicheren Schluss über die Zielsetzung des DKB zugelassen. Schließlich sind aber nur noch wenige Inhalte des Aufbaus bekannt. Die Eingangshalle war von den Skulpturen „Mutter und Kind“ Heiligers, die „liegende Frau“ Hartungs und dem „Zirkuspferd“ von Paul Dierkes besetzt. Einer der größeren Haupträume präsentierte die Gemälde der bedeutenden Maler Willi Baumeister, Werner Gilles, Ernst Geitlinger, Karl Hofer, Karl Schmidt-Rottluff und Karl Caspar und in den dunkleren Seitengänge waren die Werke HAP Grieshabers, Müller-Hufschmids, Otto Ritschls und der Surrealisten platziert. Es bleibt unbekannt, ob die Aufreihung der Bilder besonders in den Räumen nach Bildthemen, Gattungen, Stilrichtungen und Gruppen, z. B. Altersgruppen, Stilgruppen, geographisch bezogenen Gruppen, oder rein optischen Gesichtspunkten vorgenommen worden war. Möglicherweise gingen die Mitglieder der Jury und der Hängekommission beim Aufbau ähnlich wie in der späteren Ausstellung in Köln 1952 vor⁹⁸. Hier reihten sich einerseits verschiedene zeitgenössische Kunstrichtungen einfach nebeneinander auf, andererseits wurden gegenständliche und abstrakte Werke in einem zentralen Raum gegenübergestellt. Am Beispiel des oben genannten Hauptraumes der Berliner Ausstellung könnten möglicherweise die abstrakten Gemälde von Baumeister den gegenständlichen Bildthemen Karl Hofers entgegengesetzt worden sein. Oder sie fanden ihren Platz in einer Reihe. Aber beide Varianten mögen den Besucher zu einem direkten Vergleich zwischen den beiden Künstlern und auch zu den weiteren, die sich im selben Raum befanden, angeleitet haben. Die Unterschiede zwischen den Werken liegen nicht nur in den angewandten Stilen, sondern bereits in den verschiedenen Bildgattungen und der Themenauswahl. Während Karl Hofer z. B. im Bild „Karnevalsabend“ noch dem Stil seiner zweideutigen, mystischen Vor-

⁹⁸ Die Ausstellung in Köln von 1952 wird im folgenden Kapitel 4.2 behandelt.

kriegsbilder und der Neuen Sachlichkeit⁹⁹ bzw. dem Magischen Realismus¹⁰⁰ folgte, zeigte Willi Baumeisters die Aktualität in seinen abstrakten Arbeiten. Schon in den frühen 30er Jahren hatte er sich an der Kunst in Paris als Mitglied der „Cercle et Carré“ und der „Abstraction-Creation“¹⁰¹ orientiert und setzte sich weiterhin in der Nachkriegszeit mit den französischen avantgardistischen Tendenzen auseinander. Sein Gemälde „Mogador“¹⁰² (auf Gelb)“ erweckt den Eindruck von schwebenden, zeichenhaften Formen und Symbolen fremdartiger Kulturen und erinnert, wie der gewählte Titel einer marokkanischen Stadt, an die Reihe seiner afrikanischen Bilder aus den 1940er Jahren. Weiterhin könnten die Zeichen in Anlehnung an die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse¹⁰³ während ihres Malprozesses entstanden sein. In Baumeisters 1947 veröffentlichtem literarischem Werk „Das Unbekannte in der Kunst“ stellte er seine Idee vom Malakt des Formkünstlers erläuternd vor, der wie die Natur schöpferisch wirke¹⁰⁴. Im gleichen Raum befanden sich die expressionistische „Fischerbuch“ des Brücke-Malers Karl Schmidt-Rottluff und Karl Caspars bedrückende religiöse Szene „Beweinung“ sowie mehrere konstruktiv¹⁰⁵ abstrahierte Werke von Werner Gilles und Ernst Geitlinger, einem ehemaligen Schüler Karl Caspars. Werner Gilles widmete sich ebenso wie Caspar im Bild „Daniel in der Löwengrube“ noch einem biblischen Sujet, verfremdete aber dagegen seine Figuren und zerteilte sie in geometrische Grundformen, wie das Dreieck, Quadrat und Trapez¹⁰⁶. Ernst Geitlinger ging in seinem Bild „Strohüte“ einen ähnlichen Weg der mathematischen Abstrahierung¹⁰⁷ seiner Personen und platzierte sie aber nicht

⁹⁹Vgl. Karin Thomas, *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 178 f.

¹⁰⁰Vgl. Karin Thomas, *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, 3. Auflage, Köln, 1977, S. 153.

¹⁰¹ „Circle et Carré“ war eine Gruppe abstrakt arbeitender Künstler mit konstruktivistischen Tendenzen in Paris, die sich 1931 auflöste und als „Abstraction-Creation“ wieder gründete. Unter den Künstlern waren neben Baumeister, Michel Seuphor, Theo van Doesburg, Naum Gabo, Wassily Kandinsky, Arp, Enrico Prampolini, Joaquin Torres-Garcia, Antoine Pevsner, Auguste Herbin, Mondrian, El Lissitzky, Kupka, Magnelli und Georges Vantongerloo vertreten.

Vgl. zum Begriff „Abstraction-Creation“ : Karin Thomas, *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, 3. Auflage, Köln, 1977, S. 5 f.

¹⁰² Ehemaliger Name der Stadt Essaouira an der marokkanischen Atlantikküste.

¹⁰³ Baumeister schrieb in seinem Buch „Das Unbekannte in der Kunst“ von einer Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft: „Betrachtet man wissenschaftliche Fotos, Mikrofotos, Diagramme, so fällt eine gewisse Ähnlichkeit mit den Formungen innerhalb der neuzeitlichen Kunst auf, eine Beziehung.“

Vgl. Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, mit einem Beitrag von René Hirner, Köln³ 1988, S. 96.

¹⁰⁴ Vgl. Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln³ 1988, S. 96.

¹⁰⁵ Vgl. Karin Thomas, *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 9.

¹⁰⁶ Vgl. Jan Baleka, Werner Gilles, 1994-1961, Mühlheim a. d. Ruhr, 1991, S. 65.

¹⁰⁷ Geitlinger wird der konstruktiv-abstrakten Richtung zugeschrieben Vgl. Wilhelm-Hack-Museum, Ernst Geitlinger, 1895-1972 Retrospektive, von der Natur zur Abstraktion, Ludwigshafen 1998, S. 31.

wie Gilles in einer bühnenartigen Landschaft, sondern auf einem einheitlichen Rastergrund.

Sicherlich waren die Besucher über eine solche Zusammenstellung der verschiedenen Stilrichtungen in einem Raum verwundert. Denkbar ist jedoch die Überlegung der Hängekommision oder der Jury, die unterschiedlichen Wege der hier versammelten Altmeister und die Unterschiede zwischen den traditionell gegenständlichen Stilen, den Übergängen zum Abstrakten und den ungegenständlichen Arbeiten aufzuzeigen. Dabei können die Werke von Werner Gilles und Ernst Geitlinger als Zwischenstufen und Verbindungsstücke zwischen den rein gegenständlichen und abstrakten Gemälden Baumeisters fungieren. Im Gegensatz zu Karl Schmidt-Rottluff, Karl Caspar und Karl Hofer, der lediglich in den 30er Jahren einen Exkurs in die abstrakte Malerei unternahm, verarbeiteten Gilles, Geitlinger und Baumeister avantgardistische Formen und fanden verschiedene Wege und Stufen der Abstraktion.

Will Grohmann, der Führsprecher der abstrakten Künstler¹⁰⁸, mag in dieser Ausstellung besonders moderne Maler als Hauptgewichte gesehen haben¹⁰⁹. Aus weiteren ähnlichen Artikeln der damaligen Presse¹¹⁰ kann jedoch auch auf das Herausragen von Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner und Fritz Winter geschlossen werden. E.W. Nays Bildwerke befanden sich nicht mit Arbeiten seines ehemaligen Lehrmeisters Karl Hofer im selben Raum, sondern möglicherweise neben seinem Altersgenossen Fritz Winter. Nay hatte zwar 1925 als Stipendiat bei Hofer in der Hochschule für bildende Künste als Meisterschüler begonnen, brach aber 1928 vorzeitig ab. Er war nicht gewillt, dem realistischen Stil Hofers zu folgen, sondern wandte sich der Abstrahierung zu,¹¹¹ das die nicht gemeinsame Platzierung in der Ausstellung erklären könnte. Sein künstlerischer Weg führ-

¹⁰⁸ Vgl. Markus Krause, Karl Hartung, München, 1998, S. 84.

¹⁰⁹ „Im Mittelpunkt stehen neben den großen Vertretern der älteren Generation, neben K. Hofer und K. Schmidt-Rottluff, E. Scharff und Marcks, Mataré und Sintenis, die der mittleren, und die ersten Plätze sind fast alle von den naturfernen Künstlern belegt, von W. Baumeister und E.W. Nay, von Th. Werner und F. Winter, in der Plastik von H. Uhlmann, K. Hartung und B. Heiliger.“ vgl. Will Grohmann in: Die Neue Zeitung, München, Nr. 178, 3. August 1951.

¹¹⁰ „Vorant stehen als konsequente Köpfer im kontrarealistischen Stil Baumeister, Theodor Werner und Nay.“ vgl. Dr. Wolfgang Schimming in: Hamburger Echo, Nr. 194, vom 21.8.1951 Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1 und „In diesem Sinne treten, wenn auch schon die Weite der gleichzeitig tätigen Generationen ... für starke Differenzierung sorgt, die den ungegenständlichen Motiven zuneigenden Maler am markantesten und durch die Hängung begünstigt hervor. Die konsequentesten Köpfer sind Baumeister, Theodor Werner und der einen fast heftigen Gelb zugeschworene Nay.“ Vgl. Dr. Wolfgang Schimming in: Rheinische Post, Düsseldorf, Nr. 185, 10.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

¹¹¹ Vgl. E.W. Nay, Orangerie, Galerie und Verlag Gerhard F. Reinz, Köln, 1998, S. 70. Vgl. Magdalene Claesges, Das Elementare Bild. Zur Genese und Charakteristik des Spätwerks von Nay, in: Gohr Siegfried (Hrsg.), Nay. Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Köln 2002, S. 23. Vgl. Siegfried Gohr, Ein Essay, in: Fuchs Rudi/Gohr Siegfried, Ernst Wilhelm Nay, Amsterdam 1989, S. 19.

te Nay zunächst von der Porträt- und Landschaftsmalerei zum Surrealismus in den 30er Jahren¹¹². Zu gegenstandslosen Werken fand er erst nach 1950, wobei in den 30er und 40er Jahren schon abstrahierende Tendenzen sichtbar wurden¹¹³. Unruhe und Dramatik bestimmten die Konstruktionen in seinen Bildern nach 1950 aus der Reihe der so genannten Fugalen Bilder¹¹⁴. Die bewegende Wirkung erzeugten der Wechsel und das Gegeneinandersetzen von spitzen und gerundeten Formen und Flächen, die durch eine stehen gelassene weiße bzw. farbige Linie voneinander getrennt sind wie im Bild „Fee“. Der Begriff der Fugalen Bilder wurde von Nay selbst gewählt und von der Kunstwissenschaft auf verschiedene Weisen interpretiert. Zum einen wird der Begriff aus der Musik, einem wiederkehrenden Thema oder Motiv abgeleitet. Diese Bedeutung bezieht sich auf das Farbzusammenspiel, die Formen- und Zeichensymbolik¹¹⁵ in Nays Werkstücken. Zum anderen können die weißen und schwarzen Zwischenlinien wie im Beispiel Fee als Fugen analysiert werden, die einzelne Flächen trennen oder verbinden und eine Lesbarkeit des stilisierten Körpers ermöglichen¹¹⁶. Sie bilden im Grunde ein Ordnungsraster¹¹⁷. Auch in den späteren Gemälden der Rhythmischen Bilderreihe erkennen Kunstwissenschaftler die Einflüsse durch die zeitgenössische Musik und besonders den Jazz. Nay machte in Köln die Bekanntschaft mit den Komponisten Boulez, Nono und Stockhausen und setzte die Erfahrungen in optische Bewegungen und Farbspiele um¹¹⁸. Fritz Winter konnte als ehemaliger Bauhaus-Schüler in Dessau auf eine expressionistische und konstruktive Ausbildung unter Klee, Kandinsky und Schlemmer zurückgreifen¹¹⁹. 1949 gründete er mit den ungegenständlich wirkenden Künstlern Baumeister, Cavael, Fietz, Geiger, Hempel und Meier-Denninghoff die Künstlergruppe „ZEN 49“ in

¹¹²Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1990, Retrospektive Ernst Wilhelm Nay. Eine Ausstellung des Museums Ludwig in Zusammenarbeit mit der Josef-Haubrich Kunsthalle S. 193.

¹¹³Vgl. E.W. Nay, Bilder und Dokumente, Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München, 1980, S. 103.

¹¹⁴Vgl. E.W. Nay, Bilder und Dokumente, München, 1980, S. 10.

¹¹⁵Laut Weltzien geht Nays bildnerische Idee auf die Kompositionslehren in den musikwissenschaftlichen Schriften von Hindemith („Unterweisung im Tonsatz“) und Strawinsky („musikalische Poetik“) der 40er Jahre zurück. Vgl. Friedrich Weltzien, E.W. Nay - Figur und Körperbild, Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 257 f.

¹¹⁶Nach Weltzien habe sich Nay von der Begriffserläuterung der Fuge als Gefüge nach Martin Heidegger in einem Aufsatz („Der Ursprung des Kunstwerks“) inspirieren lassen. Vgl. Friedrich Weltzien, E.W. Nay - Figur und Körperbild, Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 268.

¹¹⁷Vgl. Karl Ruhrberg, Die Malerei unseres Jahrhunderts, Düsseldorf, Wien, New York, 1987, S. 294

¹¹⁸Vgl. Elisabeth Nay-Scheibler, E.W. Nay aus der Nähe. Ein Lebensbericht, in: Gohr Siegfried (Hrsg.), Nay. Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Köln, 2002, S.43.

Vgl. Siegfried Gohr, Ein Essay, in: Fuchs Rudi/Gohr Siegfried, Ernst Wilhelm Nay, Amsterdam, 1989, S. 26.

¹¹⁹Vgl. Karin Thomas, Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1986, S. 175.

München¹²⁰. Sein deutlicher Erfolg zeigte sich in Form von verschiedenen Auszeichnungen, wie z. B. dem II. Biennale Preis in Venedig von 1950¹²¹, und weist damit auf seine wichtige Position innerhalb der deutschen Avantgarde hin. Auch Winters Arbeit „Vor der Glut“, die in der Ausstellung des DKB ausgestellt war, geht im Gegensatz zu den informellen Richtungen, dem Tachismus und der Art Brut nicht besonders auf einen spontanen, sondern mehr auf einen konzeptuellen Ansatz zurück. Mittels schwarzer, breiter und gestaffelter Balken sowie hellen und dunklen Farbwerten unterteilte er hier einen scheinbar imaginären Raum. Sie deuten einen aktuellen Bezug zu Hans Hartung kalligraphischen Zeichen an, die jedoch feiner und malerischer wirken¹²².

Theodor Werner lebte und arbeitete seit den 30er Jahren in Paris und kam über die Freundschaften mit Braque und Miro und durch das Zusammentreffen mit Picasso und Giacometti zum Kubismus und zur abstrakten Malerei¹²³. 1932 schloss er sich wie Willi Baumeister der Künstlergruppe „Abstraction-Creation“ an und lernte weitere abstrakt arbeitende Künstler kennen. 1950 stieß er ebenfalls zur Künstlergruppierung „ZEN 49“¹²⁴ hinzu. Werner führte wie einige seiner Malerkollegen im DKB seit 1946 den Professorentitel der Berliner Akademie der Künste, die Karl Hofer leitete¹²⁵. Darüber hinaus zeugen verschiedene Ausstellungen wie in der Galerie Rosen von 1947 und in „Cahiers d'Art“ in Paris von 1950 sowie der Kunstpreis der Stadt Berlin von 1951 von seinem

¹²⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Fritz Winter, hrsg. von Johann-Karl Schmidt, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1990, S. 309

¹²¹ Vgl. Ausst.-Kat. Breklum 2002, Fritz Winter. Formwerdend. Malerei und Zeichnung, Richard Haizmann Museum, S. 105.

¹²² Vgl. Franz Roh, Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, S. 261 und Ruhrberg Karl, Die Malerei unseres Jahrhunderts, Düsseldorf, Wien - New York 1987, S. 293.

Während seines Parisaufenthaltes im Jahre 1950 lernte Winter neben Pierre Soulages auch Hans Hartung kennen. Beide Künstler setzten sich - mit Interesse an asiatischen Schriftzügen - malerisch mit der kalligraphischen Pinselführung auseinander. Das Mittel der Kalligrafie floss zeitgleich in das Œuvre verschiedener Künstler der Künstlervereinigung „ZEN 49“ ein. Vgl. Ausst.-Kat. Winter Fritz, Formwerdend, a. a. O., S. 105 und Dirk Teuber, ZEN 49 in: Roters Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne, Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962, Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988, S. 190.

¹²³ Vgl. Hans Kinkel, Theodor Werner, in: Ausst.-Kat. München 1979, Theodor Werner. Ölbilder, Tempera, Zeichnungen, Ausstellung vom 22. März bis 27. April 1979, S. 3.

¹²⁴ Vgl. Ausst.-Kat. München 1992, Theodor Werner. Ausgewählte Arbeiten 1939-1966, ohne Seitenangabe.

In der süddeutschen Künstlergruppierung „ZEN 49“ fanden sich die deutschen Künstler Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willi Hempel, Fritz Winter und Brigitte Meier-Denninghoff zusammen. Vgl. Krause Markus, Karl Hartung, 1908-1967, Metamorphosen von Mensch und Natur, München, 1998, S. 90 und ZEN 49, erste Ausstellung im April 1950, Central Art Collecting Point, Nachdruck Köln, 1988, S. 6. Das Ziel der Gruppierung bestand in der Verbreitung der abstrakten Kunst mit Hilfe von Ausstellungen, Vorträgen und Publikationen. Ihre erste Ausstellung veranstaltete „ZEN 49“ am 4.-28. April 1950 im Central Art Collecting Point in München mit Unterstützung von Hilla von Rebay, Kuratorin des Museums of Non-objective Painting in New York. Vgl. Dirk Teuber, ZEN 49 in: Roters Eberhard (Hrsg.), Stationen der Moderne, a. a. O., S. 184 und 192.

¹²⁵ Vgl. Ausst.-Kat. München 1992, Werner Theodor, Ausgewählte Arbeiten 1939-1966, a. a. O., ohne Seitenangabe.

hohen Bekanntheitsgrad und erklären die Teilnahme an den Künstlerbundaustellungen¹²⁶. Über das abstrakte Linienwerk, das er bereits im ausgestellten Gemälde „Keimen“ von 1951 zeigte, machte er in einem späteren Ateliergespräch mit Hans Kinkel im Jahre 1966 die Bemerkung: „Linie ist Bewegung, Zeitablauf und wird als Geste, Zeichen hingeschrieben über die Fläche.“¹²⁷

Die Beteiligung und Herausstellung der abstrakten Maler Baumeister, Winter und Werner hing auch mit der Tatsache zusammen, dass sie Mitglieder bekannter und wirkungsvoller Künstlergemeinschaften wie der „Abstraction-Creation“, „COBRA“ oder „ZEN 49“ sowohl in früheren als auch späteren Jahren waren. Sie hatten daher bereits einen hohen Bekanntheitsgrad und konnten Kontakte zu anderen Künstlern und Mäzenen vorweisen. Ihr künstlerischer Austausch legte sich schließlich auch auf ihr umfassendes und modernes Werk nieder. Letztlich sollte die Entwicklung der einzelnen Künstler zur Ausstellungsgestaltung und Prominenz des Deutschen Künstlerbundes erheblich beitragen und die künstlerischen Neuheiten aufzeigen.

Auch die Eingangshalle der Hochschule der bildenden Künste diente als Ausstellungsraum für Werke der Mitglieder des Deutschen Künstlerbundes. Sie nahm den Besucher mit Skulpturen von Karl Hartung, Bernhard Heiliger und Paul Dierkes, drei der bekanntesten deutschen Bildhauer, die als Professoren an der Akademie in Berlin tätig waren, in Empfang. Die aufgestellten Werke folgten nicht der traditionellen Darstellung des statuarischen Menschenbildes wie die meisten übrigen in den Räumen verteilten Plastiken. Denn die Figuren „Knabentorso“ von Georg Brenninger und „Halbbekleidete Maja“ von Gerhard Marcks waren gemäß ihrer Darstellung nach einem archaischen Vorbild gearbeitet, wohingegen sich „Mutter und Kind“ von Heiliger und Hartungs „Große Liegende“ in einer stark vereinfachten Figuration zeigten. Karl Hartung war wegen seiner Kontakte zu internationalen und deutschen Künstlern der „COBRA“¹²⁸, der Münchner „ZEN 49“ und der „Zone 5“ Gruppe¹²⁹ in den 40er und 50er Jahren eine intensive Auseinandersetzung mit abstrakten und aktuellen Tendenzen möglich. Daneben konnte er sich

¹²⁶ Vgl. Hans Kinkel, Theodor Werner, S. 3.

¹²⁷ Vgl. Hans Kinkel, a. a. O., S. 5.

¹²⁸ 1948 gegründeten Asger Jorn, Corneille, Pierre Alechinsky, Karel Appel und Constant die Gruppe „COBRA“ (CO-penhagen, BR-uxelles, A-msterdam) in Paris und folgten der Art informel. Vgl. Karin Thomas, DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln³ 1977, S. 58.

¹²⁹ Zur „Zone 5“ zählten die Künstler Jeanne Mammen, Hans Thiemann, Heinz Trökes, Hans Uhlmann, Karl Hartung, Werner Held und Mac Zimmermann, die sich 1948 gründeten und in der Berliner Galerie Franz ausstellten. Mit dem Titel der Vereinigung verspotteten die Künstler die Einteilung Deutschlands in die vier Besatzungszonen und wollten auf den Zustand Berlins hinweisen. Vgl. Markus Krause, Karl Hartung, München 1998, S. 84 und Wilhelmi Christoph, Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996, S. 371.

mittels Ausstellungen in der Galerie Gerd Rosen¹³⁰ in Berlin einen Namen als moderner Bildhauer machen. Sein Werk in der Eingangshalle aus der Reihe seiner „Liegenden“ zeigt keine natürliche Gestalt einer liegenden Frau, sondern wird von Hartung in ungewöhnlichen Schwellungen der Beine und Glieder, der Torsion des Kopfes dramatisch verfremdet. Auch „Die große Liegende“ mag auf Einflüsse von Henry Moore oder Alexander Archipenko zurückgehen¹³¹. Bernhard Heiliger hatte noch vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges während eines Paris-Aufenthaltes die Möglichkeit, Werke der berühmten Künstler Constantin Brancusi und Hans Arps zu bewundern, die offensichtlich sein Œuvre nachhaltig beeinflusst hatten¹³². In seinem Werk „Große Zwei-Figuren-Gruppe“ tendierte er zu zerfließenden summarischen Formen und hinterließ zur Unkenntlichkeit geformte Gesichter, wobei die Köpfe als Rundungen geblieben sind.

Paul Dierkes entschied sich wie die wenigsten ausstellenden Bildhauer für die Darstellung von Tieren und reduzierte sein sich in die Höhe reckendes „Zirkuspferd“ auf einfachste blockartige Formen. Seine Figurenauffassung ging zwar keine vergleichbare starke Verfremdung wie bei Hartung oder Heiliger ein, kann aber im Gegensatz zur herkömmlichen Bildhauerei als Übergang zur Abstraktion bezeichnet werden. Vergleichbar mit Dierkes Formenzusammenfassung sind auch Alexander Gondas Tierskulpturen. Seine Arbeit „Vogel“ führte er jedoch noch stärker auf einen kompakten Grundtypus zurück¹³³. Hinsichtlich seiner Auffassung ist es erstaunlich, dass nicht auch Gonda im Eingangsbereich vertreten war. Die Hängekommission und Jury wählte gleich zu Beginn der Ausstellung keine Präsentation traditionell geformter Menschenakte, sondern ausschließlich moderne Arbeiten und aktuelle Strömungen der deutschen Bildhauerei. Mit diesem Konzept wies sie, ganz im Gegensatz zur Münchner Ausstellung „Werke europäischer Plastik“ von 1950¹³⁴, sowohl auf die hohe Bedeutung der deutschen Avantgarde innerhalb der Bildhauerei als auch auf Verbindungen zu internationalen Künstlern ihrer Mitglieder hin. Die beiden Bildhauer Hartung und Heiliger befanden sich allerdings selbst in der Jury des DKB und vertraten neben Scharff die gesamte Bildhauerschaft in der Jury.

¹³⁰ Zum Künstlerkreis, der in der Galerie Gerd Rosen regelmäßig ausstellte, gehörten auch Hans Uhlmann, dem 1946 die Leitung der Galerie zuteil wurde, Bernhard Heiliger und die Künstler der späteren „Zone 5“-Gruppe. Vgl. Markus Krause, Karl Hartung, München 1998, S. 82, 83, 84.

¹³¹ Krause wollte für die Werke aus der Reihe der „Liegenden“ seit den 40er Jahren als Vorbild die Skulpturen von Moore erkennen und verwies auf den Kontakt Hartungs, den er 1945 mit Werken Moores hatte. Vgl. Krause Markus, Karl Hartung, a. a. O., S. 88.

¹³² Vgl. Lothar Romain/Siegfried Salzmann, Bernhard Heiliger, Frankfurt a. M. - Berlin 1989, S. 293.

¹³³ Vgl. Franz Roh, Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München, 1958, S. 355.

¹³⁴ Diese Ausstellung setzte nur auf die Präsentation traditioneller Bildhauer wie Toni Stadler, Gerhard Marcks, Ewald Mataré und Hans Mettel. Der Autor betonte, dass diese Einstellung nicht nur für München, sondern auch für Ausstellungen in weiten Teilen Deutschlands in der Nachkriegszeit zutraf. Vgl. Markus Krause, Karl Hartung, 1908-1967, Metamorphosen von Mensch und Natur, München, 1998, S. 83 f.

Vermutlich bestanden sie auf ihre begünstigte und exponierte Aufstellung und waren für sie verantwortlich¹³⁵. Schließlich genossen sie als Führungsspitze der deutschen modernen Bildhauerei unter den Zeitgenossen eine hohe Anerkennung¹³⁶ und wurden von Karl Hofer als Lehrkräfte an die Hochschule der bildenden Künste berufen¹³⁷. Als wichtiger avantgardistischer deutscher Bildhauer galt auch Hans Uhlmann¹³⁸, der ebenso als Professor an der Berliner Hochschule lehrte. Er war hier u. a. mit seinem aus Stahl geschmiedeten, mehrfarbigen Vogel vertreten, dessen Platzierung innerhalb der Ausstellung jedoch unbekannt blieb. Will Grohmann zählte ihn neben Scharff, Marcks, Mataré und Sintenis zumindest unter den begünstigten Bildhauern auf.

Im Ausstellungsbereich befanden sich laut Presseberichten auch schwache Arbeiten, die dem Publikum an dunklen und beengten Schauplätzen zugänglich waren. Neben HAP Grieshaber, Willi Müller-Hufschmid und Otto Ritschl zählten die Quellen die Gruppe der Surrealisten auf. Die Qualität stand als höchstes Kriterium im Mittelpunkt des Auswahlverfahrens und Ordnungsprinzips der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, wobei auch die Jury- und Vorstandszugehörigkeit sowie Lehrtätigkeit und persönlicher Erfolg eines Künstlers eine wichtige Rolle spielten. So zeigten die Lebenswege und der Erfolgsstand von Müller-Hufschmid und Otto Ritschl beispielhaft eine ungünstige Voraussetzung für eine gute Platzierung. Müller-Hufschmid konnte als freischaffender und zunächst nur im badischen Raum erfolgreicher Künstler wie Ritschl keine Lehrtätigkeit oder vielseitige Ausstellungsbeteiligung vorweisen. Hinzu kam eine schlechte Bewertung durch die Jury, die gewiss für die Hängung ihrer Bilder, wie im Fall weiterer Künstler, ausschlaggebend war. Unklar bleibt aber, ob die gesamte Gruppe der Surrealisten, die nicht im Einzelnen aufgezählt werden, negativ beurteilt und gehängt wurde. Dagegen sind die Bilder der Surrealisten Mac Zimmermann und Edgar Ende, die bisher als bekannteste Vertreter ihrer Stilrichtung in Deutschland galten¹³⁹ im Katalog zur Ausstellung abgebildet. Wie einige andere erfolgreiche Künstler hatte auch Zimmermann nach dem Zweiten Weltkrieg Gelegenheiten genutzt, mit seiner phantastischen Malerei in Ausstellungen der Galerie Gerd Rosen 1946 und der Biennale in Venedig 1948 Präsenz zu zeigen¹⁴⁰. Edgar Ende trat in den 50er Jahren als Teil des Vorstandes der Ausstel-

¹³⁵ Der Verlauf und die Entscheidung der Jurydiskussion und der Plan der Hängekommission sind allerdings nicht mehr nach zu zeichnen.

¹³⁶ Vgl. Markus Krause, Karl Hartung, a.a.O., S. 84.

¹³⁷ Vgl. Markus Krause, Karl Hartung, a.a.O., S. 89.

¹³⁸ Vgl. Markus Krause, Karl Hartung, a.a.O., S. 84.

¹³⁹ Vgl. Horst Richter, Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Stile und Künstler, Köln 1998, S. 225.

¹⁴⁰ Vgl. Alexandrian Sarane, Surrealistische Maler, Berlin, 1973, S. 71.

lungsleitung im Haus der Kunst in München hervor¹⁴¹. Folglich ist eine Hängung der Werke beider Künstler abseits der Haupträume nicht nachzuvollziehen. Möglicherweise beurteilte die Jury, in der sich kein einziger Surrealist befand, ihre gemalten Traumwelten als nicht aktuell. Karl Hofer hatte sich laut Hermand bereits in den 40er Jahren gegen den Surrealismus geäußert, das die Mutmaßung über seine negative Entscheidung gegen surrealistische Werke innerhalb der Juryabsprache zuließe. In zwei persönlichen Briefen machte er unsachliche Bemerkungen zu den bekanntesten Künstler der surrealistischen Richtung: „Sie glauben, eine Rechtfertigung Ihres Missvergnügens in der Tatsache zu finden, daß die Renegaten Chirico und Salvador Dalí abgeschworen haben und zum braven akademischen Kitsch zurückkehrten. Aber sie waren nie etwas anderes wie Kitschmaler.¹⁴²“ In einem anderen Schreiben an Wilhelm Wessel hieß es weiter: „... und Miró lehne ich als introvertierte Kitschmalerei restlos ab, ebenso wie den Schwindler Dali. Das sind recht üble Zeitgenossen, aber die Welt, selbst ernsthaft scheinende Leute, sind wie besoffen von diesen so unendlich absichtlich gemachten Produkten aus dem Freud-schen Literaturgarten, dem sogenannten Unterbewußten¹⁴³.“ Zu einem solchen Urteil hätte er sich jedoch gemäß seiner Stellung als Erster Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes, der sich gegen die Bevorzugung oder Abweisung einer Richtung in seiner Gründungsurkunde aussprach, kaum hinreißen lassen können. Letztlich liegen auch keine Aussagen der Jurydiskussionen vor, die zu einer Auflösung dieses Problems führen. Die scheinbare Benachteiligung der Surrealisten bleibt jedoch verdächtig. Läge der Grund trotzdem in einer allgemeinen Ablehnung der Stilrichtung, handelte es sich bei der Juryarbeit um einen Regelverstoß.

Die Verantwortlichen des Ausstellungskonzepts hatten entgegen der gemeinsamen Lösung grundsätzlich die Möglichkeit, eine einfache Aufteilung der einzelnen Kunstrichtungen auf getrennte Räume zu wählen. So hätte jedem Stil ein eigener Raum zugestanden, aber die spannungsvolle Wirkung, welche in den Artikeln der Presse immer wieder erwähnt wird, wäre vermutlich ausgeblieben. Die Intention der Ausstellungsgestalter bestand demnach eher darin, den Besucher durch bestimmte kontrastreiche Bildbezüge anzuregen und Empfindungen zu wecken. Vielleicht sollte auch auf die aktuelle Kunst-

¹⁴¹ Vgl. Alexandrian Sarane, Surrealistische Maler, a. a. O., S.27.

¹⁴² Vgl. Brief von Karl Hofer an Herrn Zoller, Berlin, im Mai 1950, in: Andreas Hüneke (Hrsg.), Karl Hofer. Malerei hat eine Zukunft, Briefe, Ausätze, Reden, Leipzig, Weimar, 1991, S. 320.

¹⁴³ Vgl. Brief von Karl Hofer an Wilhelm Wessel, am 14.2.1949, in: Andreas Hüneke (Hrsg.), Karl Hofer, a. a. O., S. 306.

diskussion und die Fragen bezüglich der Kunstrichtungen hingewiesen und zu Kunstgesprächen aufgerufen werden. Sicher war spätestens seit dem Darmstädter Gespräch im Juli 1950 die Debatte über die gegensätzlichen Darstellungsweisen und Theorien zwischen den gegenständlichen und abstrakten Richtungen nicht nur in die Kreise der Fachleute, sondern auch der Kunstinteressierten getragen worden - eine mögliche Veranlassung für den DKB, den Konflikt innerhalb der Ausstellung optisch aufzugreifen. Aus den Presseartikeln geht jedoch nicht eindeutig hervor, ob der DKB ein Ergebnis im Bezug auf die künstlerischen Auseinandersetzungen vorgab. Da sich die Journalisten über die Bevorzugung der gegenstandslosen Werke uneinig zeigten, kann eine Überlegenheit der abstrakten Kunst nicht bewiesen werden. Vermutlich ist auf Grund der Beteiligung Karl Hofers an der Jurytätigkeit eine derartige Ausrichtung der ersten Ausstellung nicht vorauszusetzen. Er hätte einem solchen Überhang an abstrakten Arbeiten womöglich nicht zugestimmt. Außerdem bestand noch ein Ausgleich zwischen den gegenständlichen und abstrakten Künstlern in der Zusammensetzung der Jury, sodass eine einseitige Überstimmung nicht erfolgen konnte. Schließlich lag es laut Urkunde im Interesse des Deutschen Künstlerbundes, Kontakte mit ausländischen Museen und deutschen Fachleuten zu knüpfen, Künstler zusammenzuführen und vor allem Mäzene zu gewinnen und Käufer¹⁴⁴ anzusprechen. Der Deutsche Künstlerbund konnte nur mittels interessanter Ausstellungen und der Präsentation der Besten aus der deutschen Kunstszene dieses Ziel erreichen. Die Voraussetzung war daher eine chronologische Gliederung der Ausstellung nach Bedeutung und Wert der Bilder und Plastiken; die wichtigsten Werke waren unabhängig von ihrem Stil oder der Gattung in den großen und hellen Räumen untergebracht. Es folgten kleinere Räume und dunklere Korridore mit weniger bekannten Künstlern und qualitativ schlechteren Gemälden. Mit Hilfe dieser Wertechronologie legte der Bund dem Besucher bereits ein Ergebnis über die Rangfolge der Qualität der deutschen Künstler vor.

¹⁴⁴ Von jedem verkauften Werk der Ausstellung gingen zudem 15 % Provision an den Deutschen Künstlerbund.

4.1.1. Der Ausstellungskatalog 1951

Vergleichbar mit dem Präsentationsprinzip der Ausstellung war die Gestaltung des Katalogs der ersten Jahresausstellung. Er führte zunächst mit einem einleitenden Geleitwort des Ehrenpräsidenten des Deutschen Künstlerbundes Theodor Heuss ein, gefolgt von schriftlichen Beiträgen von Jacob Kaiser, Ernst Reuter, Prof. Joachim Tiburtius und dem Ersten Vorsitzenden Karl Hofer. Es schloss eine Zusammenfassung der Gründungsurkunde mit dem Titel „Aufgaben und Ziele“ des Deutschen Künstlerbundes an. Nach der Aufreihung der beteiligten Künstler und einer Auswahl von Abbildungen waren Textbeiträge verschiedener Persönlichkeiten wie Edwin Redslob, Harry Graf Kessler und Meinungen zur Kunst oder über die Neugründung des DKB von den Mitgliedern Willi Baumeister, Ernst Geitlinger, Georg Meistermann, Gabriele Münter, E.W. Nay, Edwin Scharff und Fritz Winter angereicht. Das Datum der Veröffentlichung ist nicht angegeben, vermutlich sollte der Katalog aber zur Ausstellungseröffnung verfügbar sein.

Theodor Heuss begann mit der Einführung, Deutschland habe die Aufgabe, eine Schau und Sicht über den Zustand der deutschen Kunst vorzunehmen und sie zu bewerten. Es sollten alte wie neue Künstler in Erscheinung treten, denn die zahlreichen kleineren Kunstschaufen seit 1945 hätten am Mangel der Vergleichsmöglichkeiten gelitten. Die nationalsozialistische Unterdrückung und die daraus folgende Emigration vieler Künstler hätten einen Überblick über qualitätsvolle Kunst unmöglich gemacht. Hinsichtlich der Bewertung solle die Überblicksveranstaltung mittels der Darstellung von Künstlergruppen, Schulen und einzelner Künstler als Spiegel der deutschen Kunst und ihrer derzeitigen Lage fungieren. Anschließend sprach er sich gegen die unnütze Dogmatisierung verschiedener Kunstrichtungen aus und wies auf den größeren Wert des Entstehungs- und Malprozesses hin. Im abschließenden Abschnitt zeigte Heuss auf die Tradition des Deutschen Künstlerbundes, an der Freiheit der Kunst durch die Wahrung der Qualität festzuhalten. Der derzeitige Künstlerbund müsse sich noch heute weiterhin an dieser Tradition orientieren. In seinem Textbeitrag sprach sich Theodor Heuss deutlich für eine Präsentation älterer als auch neuer Künstler aus, welche die aktuelle Lage der deutschen Kunst beschreiben. Der Deutsche Künstlerbund war dieser Aufforderung in seiner Ausstellung traditioneller und avantgardistischer Strömungen gefolgt. Abgesehen von dieser literarischen Abhandlung, die vor der Ausstellung im Juni 1951 in Bonn verfasst wurde, blieb der Einfluss von Heuss auf die Ausstellungsgestaltung ungeklärt. Weiterhin war ihm die Möglichkeit des Vergleichs innerhalb der Kunstschau von großer Relevanz, da er

das Fehlen in anderen Kunstdarbietungen bedauerte. Im Bezug hierauf hatte die Jahresausstellung des DKB mit Hilfe des gemeinsamen Nebeneinanders unterschiedlicher Stile den Besuchern ein vergleichendes Sehen möglich gemacht. Theodor Heuss forderte auch eine Einteilung nach Gruppen, Schulen und Einzelkünstlern, die im Grunde sicherlich einen noch detaillierteren Blick auf die gegenwärtigen deutschen Kunstgebote hätten. Mittels der Presseberichte konnte jedoch keine Ausstellungsgliederung nach festen Gruppen wie den Sezessionen, der „ZEN 49“, der Neuen Gruppe Berlin und dem „jungen Westen“¹⁴⁵ oder nach Schulen nachgewiesen werden. Das Aufbauprinzip nach Künstlervereinigungen hätte sich auf Grund der hohen Beteiligung von Mitgliedern z. B. der „ZEN 49“ oder der „Neuen Gruppe Berlin“ an der Ausstellung des DKB angeboten. Alle Künstler der „Neuen Gruppe Berlin“, die sich 1949 hauptsächlich aus Altmeistern zusammenschloss, wurden auch Mitglieder im Deutschen Künstlerbund. Der Grundsatz beider Vereinigungen galt der Unabhängigkeit von einer bestimmten Kunstrichtung. Jede Art von Kunst sollte nach dem Kriterium der Qualität gezeigt werden¹⁴⁶. Vermutlich ging die Aufnahme der Berliner Künstler in den DKB auf die Initiative Karl Hofers zurück, der ein Mitglied der „Neuen Gruppe Berlin“ war. Ebenso blieb in der Kunstschau des Künstlerbundes die Darstellung von Beziehungen zwischen Lehrern und Schülern unbeobachtet. Selbst die Bilder Nays, einem ehemaligen Musterschüler Karl Hofers, befanden sich, möglicherweise auf Grund des stilistischen Unterschieds, in einem anderen Raum. Vielmehr schien es sich um ein Aneinanderreihen der einzelnen Mitglieder, befreundeter Künstlerkollegen und einer lockeren Zusammenfügung ähnlicher Richtungen gehandelt zu haben. Er wies mit seiner Abwehr gegen die Lehrsätze bestimmter Stile wahrscheinlich auf die gegensätzlichen Kunstauffassungen hin, die seit dem Darmstädter Gespräch von 1950 verstärkt vertreten wurden. Er sprach damit die Künstler an, sich

¹⁴⁵ Die Gruppe „Junger Westen“ hatte sich unter Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Emil Schuhmacher, Heinrich Siepman, Hans Werdehausen und Ernst Hermanns 1948 in Recklinghausen gegründet. Vgl. Christoph Zuschlag in: Donata Bretschneider (Hrsg.), Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945, S. 22. Aus der Reihe der benannten Begründer befand sich in der Ausstellung des DKB von 1951 noch kein einziger Künstler. Erst in der Kölner Jahresausstellung von 1952 nahmen Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Emil Schuhmacher und Hans Werdehausen teil. Auch bekanntere Mitglieder des DKB wie Willi Baumeister, Hubert Berke, Karl Hartung, Josef Fassbender, Georg Meistermann, Hann Trier, Hans Uhlmann und Fritz Winter und einige weitere stellten in der Vereinigung „Junger Westen“ aus, die sich wie das Bauhaus auf die Zusammenarbeit mit der Industrie und die Kunst am Bau spezialisieren wollte. Die Vereinigung bestand bis 1962. Vgl. Wilhelmi Christoph, Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996, S. 196 ff.

¹⁴⁶ Als Mitglieder der „Neuen Gruppe Berlin“ beteiligten sich Alexander Camaro, Ernst Fritsch, Werner Heldt, Karl Hofer, Wolf Hoffmann, Wilhelm Robert Huth, Hans Jaenisch, Max Kaus, Hans Kuhn, Heinrich Graf Luckner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Schuhmacher, Friedrich Stabenau, Hans Thiemann und Heinz Trökes. Vgl. Wilhelmi Christoph, a. a. O., S. 253 f.

wieder auf den Malakt zu besinnen, als sich nutzlosen künstlerischen Diskussionen hinzugeben.

Jacob Kaiser drückte seine Freude über die Wahl der Stadt Berlin als zentralem Ort der Neugründung des DKB und seiner ersten Ausstellung aus. Er sprach ebenso die Funktion der Ausstellung des Künstlerbundes als Abbild der zeitgemäßen deutschen Kunst an und begrüßte die Zusammenführung der Elite aus allen westlichen und sogar östlichen Ländern Deutschlands. Die Ausstellung sei unabhängig von altem und neuem diktatorischem Gedankengut und nur der Akzeptanz der jeweils anderen Stilrichtungen verpflichtet. Er befürwortete die jährlich stattfindenden Ausstellungen und den Wechsel der ausrichtenden deutschen Städte. Der Elitegedanke des Deutschen Künstlerbundes, der sogar Künstler aus dem Ostteil einbeziehe, traf bei Jacob Kaiser auf positive Kritik. Jedoch war nach Durchsicht des Katalogs festzustellen, dass keine Künstler aus Städten außerhalb Berlins im Osten an der Ausstellung beteiligt waren. Daher kann von einer Schau über die gesamtdeutsche Kunst nicht geredet werden. Jacob Kaiser erkannte kritiklos die vorgeführte Auswahl deutscher Künstler an und nahm keine weiteren Beurteilungen über den Inhalt, die Aufteilung und Gestaltung der Ausstellung vor. Wichtiger schienen ihm die Unabhängigkeit von den alten nationalsozialistischen und den neuen kommunistischen Zwängen und das Gewährenlassen anderer Stile zu sein. Eine Bevorzugung bestimmter Werke und Stile, welche in einzelnen Pressekritiken angesprochen wurde, oder die Benachteiligung einiger Künstler schlossen seine letzte Forderung nicht aus.

Gleichsam äußerte Ernst Reuter seine Freude über die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes und legte Wert auf die hohe Bedeutung Berlins als künstlerisches und kulturelles Zentrum. Er hoffte auf die zukünftige gemeinsame Arbeit mit dem DKB, dem Repräsentanten aller Kunstrichtungen, und auf dessen unterstützende und beratende Funktion bei der Durchführung der verwaltungsmäßigen Pläne. Eine weit reichende Erläuterung über die Art der Arbeit des DKB, die dieser hierbei übernehmen sollte, nahm der Autor nicht vor. Er versprach, mögliche finanzielle Hilfe, Preisvergaben und Ankäufe zu leisten, trotz der geringen zur Verfügung stehenden Mittel. Diese versprochene großzügige Unterstützung und die geplante bedeutende Zusammenarbeit bewiesen das hohe Ansehen des DKB, das ihm seit seiner Tätigkeit und seinem Engagement für die deutsche Künstlerschaft vor dem Krieg entgegengebracht wurde.

Joachim Tiburtius folgte grundlegend den vorherigen Inhalten zum Elitegedanken und zur Tradition der Künstlervereinigung und mahnte die deutschen Künstler zu ihrer inneren Bestimmung an. Trotz der schlechten finanziellen und notdürftigen Lage der Stadt

Berlin sicherte er die Hilfe an alle Generationen deutscher Künstler und ihr künstlerisches Tun und Debattieren durch die Berliner Verwaltung zu. Sie erhielten bereits Aufträge zur Gestaltung an öffentlichen Bauten, das zum Wohlbefinden und zur Ermunterung des Betrachters führe. Der Deutsche Künstlerbund möge mit seinen Ausstellungen seinen Beitrag zur Zusammenführung von Künstlerschaft und Bürgern leisten. Seine Aufgabe bestehe also darin, dem Publikum die Kunst der wichtigsten Künstler auf eine angemessene oder verträgliche Art näher zu bringen und verständlich zu machen.

Karl Hofer leitete seinen Textbeitrag mit der Bezeichnung des Deutschen Künstlerbundes als Elite deutscher Künstler, die sich der Freiheit und der geistigen Unabhängigkeit verschrieben hätten, ein. Die Herausforderung liege in der Abwehr gegen das wieder aufkeimende nationalsozialistische Gedankengut und die Unfreiheit, die vor allem im östlichen Teil Deutschlands wüte. Außerdem habe die Vergangenheit eine Auflösung des Geistes zurückgelassen, die des Kampfs bedürfe. Er wollte die Menschen ansprechen, die in der jetzigen für ihn unmenschlichen und schädlichen industrialisierten Zeit kulturellen Geschmack bewiesen. Am Ende seiner Ausführung bedankte er sich zunächst für die Unterstützung von Seiten der ausschlaggebenden Behörden und trat nochmals für die geistige Freiheit, Neutralität und den hohen Wert der Kunstwerke ein. Karl Hofer nahm hier mit Nachdruck und in zusammengefasster Form die maßgebliche Verpflichtung des DKB vorweg und ließ seine eigene Überzeugung einfließen. Er haderte nicht nur über die ihn beängstigenden faschistischen Vorstellungen und kommunistischen Zwänge, sondern auch über die Verkümmerng des kulturellen Strebens und den Vormarsch der Industrie seines Zeitalters, welche die gesamte Lebensart negativ beeinflusse. Allen diesen Gefahren wollten er und die Künstlervereinigung den Kampf ansagen. Aus diesem Grund legten Hofer und der Deutsche Künstlerbund auch den größten Wert auf die Qualität der Werke, die eine anspruchsvolle deutsche Kunst widerspiegeln solle.

Der anschließende Text „Aufgaben und Ziele“ griff auf die Zielsetzung Karl Hofers und der beschriebenen Gründungsurkunde von 1950 in den Punkten der Verteidigung der Freiheit, des Kampfes gegen die rechte Reaktion, der Kontaktaufnahme mit internationalen Künstlerschaften, des planmäßigen und führenden Aufbaus von Ausstellungen im Ausland, keine Bevorzugung eines Stiles und der Qualität als Auswahlkriterium zurück. Die Druckversion der Urkunde sei an die wichtigsten Interessenten und die Behörden des Staates versandt worden. Der deutsche Künstlerbund, die Gemeinschaft der wichtigsten deutschen Künstler, bedanke sich für die Hilfe und Anerkennung von Seiten der deutschen Bundesregierung und des Berliner Senats. Im Vordergrund stehe auch die

Arbeit mit dem Staat und den Städten, welche die wichtigsten Auftraggeber und Käufer darstellten. Allerdings sei ihre Vorliebe für traditionelle Kunst bedenklich. Daher bitte der DKB, bei ihren Aufträgen ein fachliches Urteil abgeben zu dürfen. Letztlich brachte der Text die Zusammenfassung über die Forderung einer zweiprozentigen Bausummenabgabe bei Bauaufträgen zu Gunsten der bildenden Kunst und das Vorhaben der Kontaktaufnahme mit anderen bildenden Künsten auf.

Der Hauptteil des Katalogs listete lediglich alle Künstler und ihre Werke alphabetisch auf und zeigte hier vornehmlich Abbildungen der wichtigsten Vertreter der ausgestellten Kunstrichtungen, aber auch vereinzelt weniger bekannter Künstler. Außer Karl Schmidt-Rottluff und Toni Stadler waren alle Mitglieder des Vorstandes und der Jury mit fotografierten Werken vertreten. Abgesehen von wenigen Künstlern der vierziger und dreißiger Generationen waren hauptsächlich die Arbeiten der älteren Mitglieder bildlich dargestellt. In den Abbildungen der Malerei überwog die Anzahl der gegenständlichen Bilder mit neunundzwanzig Beispielen, gegenüber fünfzehn ungegenständlichen und siebzehn Bildwerken des Übergangs zwischen gegenständlicher und abstrakter Darstellung. Bezüglich der Skulptur bestand ebenso ein Überhang an gezeigten gegenständlichen Werken, wobei die menschliche traditionsgebundene Gestalt mit zehn Fotos im Vordergrund stand. Es folgten drei abstrahierte Menschengestalten, drei näher dem Gegenstand zuzuordnende Tierdarstellungen und ein abstrakter Vogel. Zu den ausgestellten grafischen Arbeiten waren nur eine Zeichnung von Ludwig Meidner, ein Holzschnitt von H.A.P. Grieshaber, der in der Ausstellung selbst nachteilig platziert war, und ein Metalldruck von Rolf Nesch abgedruckt. Die Betonung wurde offensichtlich auf die gegenständliche Malerei und die bildhauerische Menschendarstellung gelegt. Der Verantwortliche für die Auswahl und Gestaltung des Katalogs war jedoch nicht mehr zu eruieren. Vermutlich war aber ein Teil der Jury, vielleicht maßgeblich aus gegenstandstreuen Künstlern bestehend, an der Formgebung beteiligt. Das könnte das Übermaß an gegenständlichen Kunstwerken in Form von Fotografien erklären.

Im Anschluss an den Bildteil nahm Edwin Redslob einen Exkurs über die Geschichte des Deutschen Künstlerbundes vor. Zu Beginn führte er mit der Vorstellung des DKB ein, die Kunst und alles künstlerische Wirken sollten vielmehr eine Ausschau auf die kommende Entwicklung bieten, als sich an den Zeit- oder Modegeschmack ihrer Ära anzupassen. Hinsichtlich der Gegenwart sei es die Aufgabe der Kunst, entgegen dem Zerfall und für eine Zusammenfügung zu arbeiten. Die heutige Tendenz der Kunst läge in der Abstraktion und ihrer Beobachtung von Elementen, wie der Form und des Lichts

in Anlehnung an die gesamte kosmische Welt. Angesichts der konjunkturellen Schwankungen innerhalb von künstlerischen Zeitabschnitten suche der Künstler nach neuartigen Bedeutungen, um sich von der Beharrlichkeit der Menge abzusondern. Schon Leopold Graf Kalckreuth, ehemaliger Präsident des damaligen Deutschen Künstlerbundes, sei diesem Grundsatz nachgekommen. Der Auslöser für die Gründung des DKB um die Jahrhundertwende sei schließlich auch auf dieses Prinzip bezüglich des Impressionismus zurückzuführen. Impressionistische Maler wie Liebermann, Corinth und Slevogt, die sich gegen den Zwang vaterlandsliebender Inhalte aussprachen, legten das Bild der ersten Ausstellung des DKB fest. Diese erste Überblicksveranstaltung, die von dem Architekten Henry van de Velde und Harry Graf Kessler ausgerichtet wurde, sei durch die Verbindung der Qualität der Künstler mit dem Ausblick auf zukünftige Talente zu Stande gekommen. Auch damals zählten die bedeutendsten deutschen Künstler zu den Mitgliedern des DKB. Mit dem Präsidenten Kalckreuth, dem Vizepräsidenten Harry Graf Kessler und dem Schatzmeister Tuillion an der Spitze des Bundes waren auch Gaul, Thoma, Uhde, van de Velde, Rohlf, Peter Behrens, der Kunsthistoriker Lichtwark, Pauli und Eberhard von Bodenhausen in der Vereinigung vertreten. Im Gegensatz zu den aufgezwungenen Gehalten der großen Kunstaussstellungen in Berlin und München setzten die Kunstschaufen der Künstlervereinigung auf ihre Unabhängigkeit und den Aufbau nach der richtungweisenden und vorausschauenden Elite. Der Erste Weltkrieg habe einen Bruch in der Entwicklung verursacht und eine zweite Ära des DKB eingeleitet. Die erneute Arbeit des Verbandes unter Kalckreuth, Scharff, Heckel und Hofer erhielt ohne Druck von Seiten der Regierung finanzielle Unterstützung. Als gegnerische Partei wurde das Gros der Bürger, die den althergebrachten Kunstauffassungen verhaftet blieben, ausgemacht. Ohne die Qualität außer Acht zu lassen, galt von da an der Kampf des Expressionismus und der modernen abstrakten Kunst ihrem hartnäckigen Festhalten. Nach dem Tod des Präsidenten Kalckreuth im Jahre 1928 habe der Vorstand, u. a. aus Heckel, Scharff, Schmidt-Rottluff und Kessler, den DKB als anerkannte zentrale Instanz der bildenden Künste weitergeleitet. Trotz des zweiten Bruchs durch die nationalsozialistische Beeinträchtigung und Unterdrückung konnte im Jahre 1935 eine letzte Ausstellung des DKB in Hamburg veranstaltet werden. Nach ihrer Schließung durch die NS-Regierung, ließ sich - begleitet von Malverböten und Schmähungen der Mitglieder - auch die Künstlervereinigung nicht mehr aufrechterhalten. Es folgten zahlreiche Auswanderungen deutscher Künstler ins Ausland, darunter u. a. Lyonel Feininger, Klee, Beckmann und George Grosz. Seit 1945, in der dritten geschichtlichen Phase des DKB, gelte der gleiche

Grundsatz wie in damaligen Zeiten für die Ausstellung. Die Auswahl bedeutender Arbeiten, die eine Entwicklung abgeschlossener und zukünftiger künstlerischer Phasen abzeichneten, sollte neben der Qualität und der Vermittlung von Richtlinien als vorrangiges Prinzip erhalten bleiben und den Blick auf eine neue Weltanschauung lenken und diese verständlich machen. Mittels des Rückblicks auf die Geschichte und Tradition des Deutschen Künstlerbundes formulierte Edwin Redslob die grundsätzliche Richtung, die seit 1903 verfolgt wurde. Während Hofer und die Gründungsurkunde den Kampf um die Freiheit der Kunst als Hauptgesichtspunkt ansetzten, deutete Redslobs Interpretation verstärkt auf die Notwendigkeit einer erfahrenen und weisenden Elite hin, welche die zukünftige Entwicklung vorausblickend einleite. Am veralteten Massengeschmack dürfe der Künstler daher nicht festhalten. Er zog die damalige Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Jahre 1951 jedoch weder als Beispiel für seine Ausführung heran, noch stimmte er ihrem Aufbau zu. Möglicherweise verfasste er den Text lange vor der Ausstellungseröffnung. Er umschrieb nicht den gegenwärtigen Geschmack der Bevölkerungsmasse, den der bedeutende Künstler vermeiden solle. Äußere sich der Geschmack lediglich in der Vorliebe für gegenständliche Kunst, dürfe die Ausstellung des DKB gemäß dem zuerst genannten Grundsatz nur avantgardistische Richtungen und neue Talente zeigen. Im letzten Abschnitt umriss er die Zielsetzung des DKB dagegen weitreichender; nicht nur die zukünftigen, sondern auch die vollendeten Kunstphasen sollten zu Gunsten der Erläuterung des kommenden Weltbildes erfasst werden. Das letzte skizzierte Vorhaben der Künstlervereinigung erklärt die Aufnahme traditioneller Richtungen in das Programm der Jahresausstellung. Während aber die Modernität der Impressionisten noch das Bild der ersten Ausstellung des DKB 1904 bestimmte, war die Kunstschau von 1951 eher einem ausgeglichenen Nebeneinander traditioneller und avantgardistischer Richtungen gewidmet.

Redslobs Ausführung wurde mittels einzelner Abschnitte der literarischen Abhandlung Harry Graf Kesslers aus dem Jahr 1904 sinnvoll abgerundet. Nach der Bestätigung der hinlänglichen Anerkennung des Deutschen Künstlerbundes eröffnete Kessler die Veröffentlichung der einzelnen Aufgabenbereiche, die im Grunde alle die Sicherung der künstlerischen Freiheit versinnbildlichten. Als oberstes Gebot gelte der Kampf um die Sicherung des Einzeltalents vor der Vermassung der Kunst. Denn seiner Meinung nach beweise nur die Abweichung von der Massenkunst und ihre Besonderheit die gewünschte Qualität. Alles andere, wie Arbeitseifer und die Einstellung zu einer bestimmten Richtung, sei bedeutungslos und dürfte nicht präsentiert werden. Der Deutsche Künstlerbund

müsse zu einer starken und führenden Instanz heranwachsen, die sich aus diesen außergewöhnlichen Künstlern zusammensetze, und ihnen Schutz und Ansehen bieten. Im Gegensatz zu den drei Sezessionen habe der Künstlerbund die Möglichkeit und die bessere Voraussetzung, den Kunstmarkt für sich zu beanspruchen. Um eine großräumige Erweiterung des Marktes zu erreichen, werde der DKB seine Ausstellungen in verschiedenen deutschen Städten ausrichten. Der gleichen Grundregel, die Verteidigung und die Unterstützung der Besonderheit, unterstehe die Politik eines Landes. Im übertragenen Sinne läge es in ihrer Pflicht, dem geistigen und kulturellen Talent seiner Bevölkerung Freiheit, Sicherheit und Wachstum zu gewährleisten. Wie bereits von Redslob vorweggenommen wurde, strebe der Deutsche Künstlerbund nach der Auffindung von außergewöhnlichen Talenten, die sich von der üblichen Einheitskunst abhoben. Allein ihre herausragende Kunst sei mit der Qualität gleichzusetzen, die der DKB wünsche. Der Deutsche Künstlerbund nahm sich in seiner Gründungsurkunde von 1950 vor, die alten Traditionen des DKB wieder aufzugreifen¹⁴⁷. Demzufolge hätte er sich ebenso der beschriebenen strengen Definition von Qualität Harry Graf Kesslers verpflichtet. Zieht man seine erste umfangreiche Präsentation von Werken verschiedener Stilrichtungen von 1951 in die Betrachtung mit ein, stellt sich die Frage, ob sich der DKB bei jedem einzelnen Bild tatsächlich an den strengen Qualitätsbegriff gehalten hatte. Denn in der damaligen Presse beklagten sich vereinzelt Stimmen über die Präsenz schlechter Bildwerke, welche von der Hängekommission in dunkle Gänge verbannt worden waren, um ihre Darbietung zu mildern. Zu diesem Vorwurf legte der Künstlerverein keine öffentliche Stellungnahme oder Rechtfertigung ab. Dies könnte den Schluss nach sich ziehen, dass die Berliner Kunstschau nicht den gleichen hohen Stellenwert wie die Ausstellungen des früheren Deutschen Künstlerbundes einnahm und den qualitätsvollen Anspruch, den sie nach der Tradition für sich beanspruchte, nicht einhalten konnte. Das Präsentieren möglicher schlechter Bilder konnte auch an der Tatsache liegen, dass die ehemaligen Mitglieder 1951 und 1952 nicht dem Juryurteil unterlagen und trotzdem ihre Werke ausstellen durften. Diesen Umstand bemängelte z. B. ein Journalist der Lübecker Nachrichten: „ Sie (Mitglieder) behalten jedoch das Recht, alljährlich 2 Werke auszustellen. Und hier erhebt sich natürlich die Frage, was verschaffte diesen den Vorzug vor anderen? Nach welchen

¹⁴⁷ „Der in den letzten Tagen des vergangenen Jahres in Berlin unter dem Namen »Deutscher Künstlerbund 1950« neu gegründete Deutsche Künstlerbund hat sich nicht nur zur Aufgabe gestellt, die Tradition des früheren Deutschen Künstlerbundes weiterzuführen, ...“ Vgl. Gründungsurkunde, Textseite 1, Akte 695.

Gesichtspunkten wurde die Auswahl getroffen?“¹⁴⁸ In ihrer Gründungsurkunde beteuerte der DKB jedoch, dass nichts anderes als die Qualität der Werke das Kriterium der Auswahl sei¹⁴⁹.

Willi Baumeister erklärte in seinem Beitrag mit einem Vergleich zwischen den Malweisen von Matisse und Mondrian, die Kunst seiner Zeit splittete sich nicht in Gegensätzen auf, wie vielfach behauptet werde. Vielmehr bestünden Gemeinsamkeiten und Zwischenstufen. Die Erkennung von Abstraktionen in gegenständlichen Bildern symbolisiere die neue Sicht abstrakter Bildwerke, was bereits in Cezannes Stil prophezeit wurde. Die Verbundenheit unter den Einzelstücken eines Künstler Œuvres sollte auf das Universale ausgerichtet sein. Schließlich dürfe sich der Künstler nicht dem Zwang einer dauerhaft bestimmenden Abbildungsart unterwerfen, demzufolge nicht an einem Punkt verharren, sondern er müsse sich weiterentwickeln. In seiner Einleitung sprach er sich gegen den Streit zwischen den Kunstrichtungen aus und deutete darauf hin, die gemeinsamen Beziehungen von gegenständlichen und abstrakten Stilen wahrzunehmen. Eine Verbindung knüpften die Werke, welche sowohl gegenständliche als auch abstrakte Elemente enthielten und daher den Übergang zur Abstraktion zeigten. In seinem literarischen Werk „Das Unbekannte in der Kunst“ von 1947 beschrieb er jedoch mehrere Unterschiede zwischen dem abbildenden und abstrakten Künstler. Einer seiner Leitsätze betonte den schöpferischen Malakt des Formkünstlers im Gegensatz zum Naturalisten, der wiederum die Natur nur nachbilde¹⁵⁰. Vermutlich sollte der Aufruf im Katalogtext zur Vermittlung zwischen den konträren Auffassungen beitragen und einen Streit in den Reihen des DKB verhindern. Gleichzeitig bekundete Baumeister damit grundsätzlich, kein Gegner der gegenständlichen Kunst zu sein. Seiner Meinung nach sollte das Œuvre eines Künstlers aber eine Entwicklung aufzeigen und das Gemeinsame der Einzelwerke auf eine höhere Bedeutung und Vollkommenheit, das Schöpferische, den Kosmos, ausgerichtet sein.

Ernst Geitlinger befürwortete die erneute Gründung des DKB als herausragendes kulturelles Geschehnis seit 1945 und die Zusendung von Werken deutscher, nicht Berliner Künstler, die damit ihre Solidarität bekundeten. Er stimmte der Zielsetzung der Gründungsurkunde zu und sei auf seine Mitgliedschaft stolz.

¹⁴⁸ Vgl. Dr. Rolf Walther, Lübecker Nachrichten, Nr. 199, vom 20.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2.

¹⁴⁹ „Ebenso wie für die Mitgliedschaft im Deutschen Künstlerbund 1950 ausschließlich die künstlerische Qualität der Arbeiten eines Künstlers maßgeblich ist, ...“ Vgl. Gründungsurkunde, Textseite 2, Akte 695.

¹⁵⁰ Vgl. Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst. Mit einem Beitrag von René Hirner, Köln³ 1988, S. 98.

Im nachfolgenden Text stellte sich Georg Meistermann die Frage, welche Kunst der Künstler der Kritik der Besucher aussetzen solle, um weder zu provozieren noch eine Verspottung herauszufordern. Dem Publikum fehle die Erkenntnis über die dargestellte Freiheit. Vielmehr vernehme es in den Werken eine Laune des Künstlers. Die Kunst der Vergangenheit habe den Beschauer durch Verknüpfungen an seine Zeit und Umwelt erinnert. Auch die gegenwärtige Kunst gehe den gleichen Weg, indem sie den Lebensbereich der Menschen und die Freiheit kopiere. Der Künstler bilde nur die Erscheinungsform der Kunst nach, die letztlich auf die Bevölkerung selbst als Verursacher zurückgehe. Verneine sie die gegenwärtige Kunst ihrer Künstler, leugne sie gleichsam ihre eigene Identität. Meistermann äußerte sich über die Schwierigkeit, abstrakte Werke einem Publikum vorzuzeigen, das dieser Art der Malerei noch kein Verständnis entgegenbrächte. Dagegen müsse sich der Ausstellungsbesucher über den Zeitbezug abstrakter Kunst klar werden und sich mit ihr auseinandersetzen.

Gabriele Münter stellte in ihrem Text vom 4. Juli 1951 die These auf, dass die Natur noch immer die Kunst brauche, im Gegensatz zu manchen abstrakten Kunstwerken, welche unabhängig von der Natur frei geschaffen werden. Die dauerhafte Aufgabe der Kunst sei es aber, das zunächst aufgenommene vorübergehende äußere Bild der Realität fertig zu stellen und auf diesem Weg die Natur zu bewältigen. Hiermit nahm sie in gewisser Weise eine Anklage gegen vereinzelte abstrakte Künstler vor, sich über die Natur hinwegzusetzen, statt sie zu verarbeiten.

Auch E.W. Nay schrieb im Katalog seine Gedanken zur modernen Kunst im Juli 1951 nieder. Während sie sich von dem gestalterischen Bild ablöse, neige sie zu psychologischen Deutungen und zur Annäherung an bewegte, sich wiederholende Formeninhalte. Dabei obliege der Farbe als gestaltendes Mittel eine schaffende Rolle. Sofern sich Bildwerke der Moderne nicht mittels behindernder psychologischer oder intellektueller Überlegungen bedienen, erfordere es einer Formsymbolik, die vom Künstler entwickelt werden müsse. Stößt die Symbolik auf das Verständnis des Betrachtenden, wünscht sich der Autor von ihm das Erleben eines spontanen Gefühlsausbruchs, mehr als nur ein instinktives Gefühl. Nay wollte in abstrakten Arbeiten also keine psychologischen oder geistigen Bedeutungen darlegen, sondern, beruhend auf eigenen entwickelten bildhaften Zeichen, emotionale Reize ansprechen.

Nachfolgend erzählte Edwin Scharff ein Gleichnis aus dem Alten Testament, dem Buch Tobias (Tobit) 5,1-11,13. Er beschrieb die Geschichte des Tobias, der für seinen Vater hinaus in die Welt ging, um dessen Besitz zu halten und zu vergrößern. Auf seinem Weg

begleitete ihn der schöpferische Geist in der Personifikation des Engels (Raphael) und der neugierige Drang des Findens und Aufspürens in Form des kleinen Hundes, die grundlegenden schöpferischen Bedingungen. Das Resultat seiner Arbeit war das Auffinden einer heilenden Arznei, welche die Seh- und Tatkraft des Vaters zurückbrachte. Auf das Arbeiten des Künstlers bezogen sei die Entstehung eines Werkes von seiner Begabung und dem Entdeckergeist abhängig und ohne diese Voraussetzungen nicht zu meistern. Setzt er diese Möglichkeiten vernünftig ein, kann der Sinn für das Erkennen von Kunst beim Betrachter hervorgerufen werden. Vielleicht spielte Scharff auf den künstlerischen und kulturellen Zustand in der deutschen Nachkriegszeit an, in der die Menschen nach der nationalsozialistischen Propagandakunst zur aktuellen Kunst zurückfinden und sich neu orientieren mussten. Das Studium ausländischer Kunst konnte daher neue Kunstströmungen erfassen und vom Künstler verarbeitet werden. Es sei wohl laut Scharff die Aufgabe der Künstler, mittels der genannten Grundlagen den Betrachter zur Rückgewinnung des verloren gegangenen Kunstverständnisses zu verhelfen. Ähnlich wie Hofers Klagen über den Verlust des kulturellen Gedankenguts in seinem Katalogtext, könnte Scharff auf diese Weise die Lage der Kultur beurteilt haben.

Fritz Winter betrachtete die zeitbezogenen Umstände der Neugründung des Deutschen Künstlerbundes und befürwortete auch das hohe Verantwortungsgefühl für die geistige Entwicklung, das die Mitbegründer des DKB hervorbrachten. Nach der Phase der Zerstörung jeglicher Kultur und Unterdrückung des freiheitlichen Geistes durch das NS-Regime sei besonders durch die Neugründung des DKB das Gros der Künstler wieder emporgekommen. Betreffend das Ziel, der Zusammenführung aller freiheitsliebenden Künstler, sei dem Künstlerbund die Aufgabe auferlegt, sich gegen jede linke oder rechte Bewegung zu äußern. Der freiheitliche Gedanke eines Werkes setze gleichsam die Freiheitsliebe des Künstlers als Schaffender und Mensch voraus. Darüber hinaus fordere seine Arbeit die Erfahrung und Kenntnis über die Welt. Zudem verpflichte die Gegenwart alle einzelnen Bürger, Entschlüsse zur Politik und Kulturpolitik zu ziehen. Letztlich könnten die zukünftigen umfangreichen Aufgaben für den Deutschen Künstlerbund mit Hilfe seiner Intention zur vereinten Mitarbeit an der bewussten Gestaltung der augenblicklichen Zeit geleistet werden. Fritz Winter fasste mit eigenen Worten die Umstände bei der Neugründung und einen Teil der Ziele des DKB zusammen. Er legte den größten Wert auf die Freiheit, die sowohl von der Künstlervereinigung als auch von jedem einzelnen Künstler vertreten und verteidigt werden müsste, und rief zur gemeinsamen Bewältigung der Herausforderung auf.

Aus den Betrachtungen verschiedener Persönlichkeiten und der zusammengefassten Gründungsurkunde im Ausstellungskatalog gingen die Zielsetzung des ehemaligen DKB und die Erwartungen an den Neuen hervor. Den ersten Beiträgen war zu entnehmen, dass von der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ein Überblick über qualitätsvolle Kunstwerke als Spiegel der deutschen Kunst verlangt wurde. Es sollten neben einzelnen Künstlern auch Künstlergruppen und Schulen gezeigt werden. Die Präsentation älterer und neuer Künstler sollte eine Dogmatisierung verschiedener Kunstrichtungen verhindern. Mittels eines Rückblicks auf den Deutschen Künstlerbund 1903 bis 1936 und eines Textauszugs des ersten Gründers Harry Graf Kessler wurde die damalige Intention, sich von der Einheitskunst durch besondere Talente abzuheben, aufgegriffen. Diese herausragende Kunst bezeichnete die Qualität, die als vorrangiges Auswahlprinzip gelten sollte. Der neu gegründete Deutsche Künstlerbund hatte sich der alten Tradition in seiner Urkunde von 1950 verpflichtet und sich weitere Aufgaben zum Ziel gesetzt. Karl Hofer legte wegen der nationalsozialistischen Vergangenheit verstärkt die Betonung auf die Verteidigung der Freiheit der Künste gegen rechte und linke Kräfte, das auch am Ende des Katalogs von Fritz Winter nochmals gefordert wurde. Weiterhin äußerte Edwin Redslob den Wunsch einer Ausschau auf die kommende Entwicklung durch die Präsentation abgeschlossener Epochen und zukünftiger Talente. Diese richtungweisende und vorausschauende Elite müsse sich vom veralteten Massengeschmack abheben. Die zur Verfügung gestellten finanziellen Mittel, für die Hofer seinen Dank aussprach und welche von den Persönlichkeiten aus Regierung und der Stadt Berlin versprochen wurden, bezeugten das hohe Ansehen des DKB als künstlerische Instanz in Deutschland. Es folgten verschiedene Ansichten von Künstlern über die moderne Kunst. Willi Baumeister suchte unter den Auffassungen gegenständlicher und abstrakter Künstler nach Gemeinsamkeiten. Dagegen trat Gabriele Münter im Gegensatz zu einzelnen abstrakten Werken, die sich ihrer Meinung nach über die Natur hinwegsetzten, für die Naturbearbeitung ein. Meistermann beklagte die Schwierigkeit, das Publikum von modernen Werken und ihrem freiheitlichen Impetus zu überzeugen, und Ernst Wilhelm Nay wollte mittels bildhafter Zeichen in seinen Werken die emotionalen und spontanen Regungen des Betrachters herausfordern.

Die Durchsicht des Hauptteiles des Katalogs erbrachte, dass nur Künstler aus Berlin und den westlichen Städten Deutschlands Teilnehmer der Ausstellung waren. Künstler aus östlichen deutschen Teilen fehlten. Der Großteil der Fotografien zeigte die Arbeiten der älteren Mitglieder und der wichtigsten Vertreter der ausgestellten Kunstrichtungen. Un-

ter ihnen befanden sich fast alle Mitglieder des Vorstandes und der Jury und es überwog die Anzahl der gegenständlichen Bilder und Plastiken in der Reihe der Abbildungen. Die Bildgestaltung war grundsätzlich dem Präsentationsprinzip der Ausstellung angeglichen und führte hauptsächlich die Elite der Mitglieder auf.

4.1.2. Die Eröffnungsrede Karl Hofers 1951

Am 1. August 1951 hielt Karl Hofer seine Eröffnungsrede zur ersten Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in der Hochschule der Bildenden Künste in Berlin.¹⁵¹ Nach der Begrüßung der Anwesenden machte er zunächst auf die kürzlich vollendete Renovierung der Ausstellungsräume, die normalerweise den Studenten der Akademie als Studienräume zur Verfügung stünden, aufmerksam. Anschließend sprach er seine Dankagung an den Bundespräsidenten Dr. Theodor Heuss für dessen Annahme des Amtes des Ehrenpräsidenten im DKB und für die zahlreichen Geldmittel des Ministers Kaiser und seinem Stellvertreter Dr. von Zahn an Dr. Jannasch, den Bundesregierungsvertreter Dr. Pagel und die Berliner Senatoren Prof. Tiburtius und Haas aus. Hofer hieß vor allem die Künstler aus den westlichen Bundesgebieten außerhalb Berlins willkommen, die Berlin trotz der Gefahr besuchten. Ein Teil von ihnen habe schon an der vollzogenen Jurierung teilgenommen. Die lange Vorbereitungszeit vor der Ausstellung hätte es den Begründern des DKB ermöglicht, sich über die Akzeptanz der Wahlstadt Berlin seitens der westlichen Mitglieder auseinander zu setzen, die letztlich ohne Voreingenommenheit zustimmten. Es lag von Anfang an in Hofers Interesse, besonders die westdeutschen Künstler als Mitglieder des Vorstandes, der Jury und des gesamten Deutschen Künstlerbundes heranzuziehen. Er fürchtete wegen der Lage Berlins dessen künstlerische und kulturelle Isolation, sofern nicht auch Künstler aus den nord-, süd- und westdeutschen Gebieten beteiligt waren. Die Situation sah er durch die Umschließung der deutschen Ostbezirke und die Nähe zum Ostblock, in dem der Sozialistische Realismus propagiert und gefordert wurde, zusätzlich gefährdet. Weiterhin bestand unter den Neugründern des DKB die Vermutung, dass aus dem gleichen Grund der Gründungsort Berlin von den westlich beheimateten Mitgliedern abgelehnt werden könnte. Der Zeitraum zwischen den Vorkriegsausstellungen des Künstlerbundes und der ersten in der Nachkriegszeit sei

¹⁵¹ Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung der 1. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes am 1. August 1951, in: Christine Fischer-Defoy, (Hrsg.): Karl Hofer, Ich habe das Meine gesagt! Reden und Stellungnahmen zur Kunst, Kultur und Politik in Deutschland 1945-1955, Karl Hofer Gesellschaft., Berlin 1995, S. 185 und 186.

von einer alles umfassenden Veränderung bestimmt gewesen. Hofer beschrieb nach seinem Empfinden in diesem Abschnitt seiner Rede die neue Lage Deutschlands nach der NS Diktatur, die ein abruptes Abbrechen des kulturellen, sozialen und gesamten Lebens in Deutschland verursachte. Mit dessen Ende und dem gewonnenen Krieg der Siegermächte erhielt auch die Technisierung Einzug in Deutschland. Weiter setzte Hofer fort, dass der extreme Wechsel von der jahrtausendalten europäischen und kulturellen Lebensweise zur völlig technisierten Welt ohne Gegenwehr von der Bevölkerung übernommen worden sei und letztlich ebenso die Kunst gekennzeichnet habe. Diese stelle sich im Gegensatz zur damaligen Epochenverbundenheit nun zweigeteilt dar und verursache eine Verunsicherung unter den Menschen, die an der herkömmlichen Kunst festhielten. Während sie in ihrer Gestaltung der gegenwärtigen Realität nachkommen möchte, finde sie sich auch im Realitätslosen wieder. Das Gleiche sei bei Zeitgenossen zu beobachten, die auf der einen Seite den technischen Stand genossen und daneben im Privatbereich naive Kunst bevorzugten. Das vorgehaltene Abbild der verzerrten neuen Wirklichkeit versetze ihnen aber einen Schreck, ebenso wie die von der Unart abweichende, sanfte und schöne Abstraktion. Es herrsche trotz der Zustimmung zwischen den Menschen und dem derzeitigen Weltbild eine unüberwindbare Barriere. Die Frage bleibe offen, auf welche Weise die Kunst sie bezwingen könnte und gleichzeitig die Naivität in der Malerei ausschließe. Die Schuld an der Veränderung und Spaltung der Kunst sei nach Hofers Ansicht der Technisierung anzulasten. Als Polarisation der Kunst wollte er vermutlich einmal das künstlerische Streben, die neue technisierte Realität gegenständlich oder abstrakt nachempfinden und auf der anderen Seite die unwirklichen Welten wie im Surrealismus oder in der kitschigen Malerei erkennen. Dazu warf er der Menschheit vor, die modernisierte Welt ohne Widerspruch angenommen zu haben und sich dabei an der traditionellen Kunst oder sogar der naiven Unkunst festzuklammern. Sie schrecke sowohl vor dem Abbild der von ihr akzeptierten Welt als auch von den rein schönen abstrakten Darstellungen zurück. Mittels der Frage, wie die Kunst nun die Aufgabe der Problemlösung meistern könnte forderte er auf, die Ausstellung hinsichtlich dieser Problemstellung auf sich wirken zu lassen und zu beurteilen. Am Ende seiner Eröffnungsrede bedankte sich Karl Hofer bei Kurt Brandes und dem Verein der Berliner Kaufleute und Industriellen für die Stiftung von Preisen und erhoffte sich daraus einen Anstoß für weitere Sponsoren und eine anhaltende Förderung. Schließlich wies er auf die traurige Lage der Künstler und ihre Zwangsisolation hin und überließ Prof. Jung, dem Vorsitzenden des Vereins der Berliner Kaufleute und Industrieller, den Vortrag fortzusetzen.

Zur Eröffnung der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes stiftete der Verein der Berliner Kaufleute und Industrieller e.V. einen Kunstpreis in Höhe von 5000,- DM, der sich in zwei erste Preise zu 1500,- DM und einen zweiten und dritten Preis zu je 1000,- DM gliederte¹⁵². Die Preisvergabe wurde nach Beendigung der Ausstellung vollzogen und hatte folgende Gewinner ermittelt¹⁵³:

1. Platz: Karl Hofer – Karnevalsabend
1. Platz: Gerhard Marcks – sich Neigende (Plastik)
2. Platz: Fritz Winter – Vor der Glut
3. Platz: Ernst Schumacher – Frühlingsabend

Als Preisrichter fungierten Prof. Dr. Edwin Redslob, Prof. Dr. P.O. Rawe, aus dem Berliner Ortsausschuss des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V. in München, Prof. Will Grohmann, Prof. Arthur Jung und Kurt Brandes, Vizepräsident des Vereins der Berliner Kaufleute und Industrieller¹⁵⁴. Als Gegenleistung für das hohe Preisgeld ging das erwähnte Ölbild Ernst Schumachers in den Besitz des Vereins über. Der Deutsche Künstlerbund hatte in seiner Gründungsurkunde bezüglich finanzieller Unterstützungen und Bewertungen von Künstlern oder Preisvergaben gefordert, dass Fachkundige nach künstlerischen Werturteilen Werke mit zeitlichem Bezug auswählen sollten¹⁵⁵. Auch über die Wahl der Ausgezeichneten wurde aber innerhalb der Presse scharfe Kritik geübt. Es fand keinen Zuspruch, dass hier sowohl seit Jahren erfolgreiche Akademieprofessoren als auch Mitglieder des Vorstandes bzw. der Jury des DKB anstelle von jungen, neuen und begabten Künstlern einen Preis erhielten¹⁵⁶. Das Ergebnis der Preisverleihung entsprach dem Elitegedanken und Ordnungsprinzip der Ausstellung und bestätigte, dass auch hier die Auswahl der bekanntesten und angesehensten Stilvertreter begünstigt und ausgezeichnet wurde. Wahrscheinlich ließen sich die Preisrichter daher auch vom Auf-

¹⁵² Vgl. Brief von Eberhard Seel an Herrn Wellenstein, am 9.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 8w.

¹⁵³ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Fritz Winter, am 6.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 8w

¹⁵⁴ Vgl. Brief vom Verein der Berliner Kaufleute und Industrieller an den Vorstand des DKB, am 27.6.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 8w; aus den Akten des DKB gingen jedoch weder der Verlauf der Jurysitzung der Preisvergabe, die gesamten Vorschläge noch die Stimmenanzahl über die gewählten Werke hervor.

¹⁵⁵ „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 eindruckvollsten manifestiert. Dabei sollte die Beurteilung von Kunst niemals den Mehrheitsbeschlüssen von kunstfremden Persönlichkeiten unterworfen werden.“ Und „Kunstpreise und Museumsankäufe sollten dagegen einzig und allein nach künstlerischen Maßstäben verteilt bzw. vorgenommen werden.“ Vgl. Gründungsurkunde Textseite 3, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 695.

¹⁵⁶ Vgl. Hans Jürgen Hansen, Die Zeit, Hamburg, 9. Aug. 1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,1.

bau der Ausstellung - nach der Bedeutung der einzelnen Künstler - beeindrucken und zu diesem Urteil inspirieren.

4.1.3. Zusammenfassung der ersten Ausstellung 1951

In der ersten Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes waren zwar alle maßgeblichen deutschen Kunstrichtungen - wie es der Bund vorgesehen hatte - der Zeit vertreten, allerdings in unterschiedlicher Anzahl und Gewichtung präsentiert. Zunächst wählte die Ausstellungsjury die bekanntesten Vertreter der deutschen Kunstrichtungen aus, um sie entsprechend ihrer Bedeutung chronologisch zu präsentieren. Auf Grund der beschriebenen Anordnung der Werke ist zu vermuten, dass für das grundlegende Ordnungsprinzip weder stilistische, geographische noch thematische Aspekte, sondern die Qualität und der Wert der Werke sowie der Bekanntheitsgrad der Künstler und ihre mögliche Stellung als Kunstprofessoren maßgeblich waren. Eine Einteilung nach Künstlergruppen wie den Sezessionen, der „ZEN 49“, der „Neuen Gruppe München“ oder dem „jungen Westen“, wie sie von Theodor Heuss gewünscht war, wurde wahrscheinlich nicht vorgenommen. Auch die Konzeption von Bezügen zwischen Lehrern und Schülern fand in den Presseberichten keine Erwähnung. Vornehmlich traten die gesamte Mitgliedschaft des Vorstandes und der Jury als auch die ehemaligen Mitglieder des alten DKB hervor. Vermutlich widmete sich die Hängekommission zunächst der Aufteilung der Meisterwerke aus allen Stil-Bereichen auf die großen, hell beleuchteten Räume und ordnete sie später nach ähnlichen Richtungen oder Kontrasten und Bildbeziehungen, wobei die Hauptwerke sicherlich zentral und vom Licht begünstigt hingen¹⁵⁷. Die verbliebenen Werke verteilten die Verantwortlichen mit absteigendem Wert auf die restlichen kleineren Räumlichkeiten. Das Gesamterscheinungsbild der Ausstellung in den Räumen der Hochschule der Künste wirkte auf die Journalisten hell und sachlich und wurde positiv aufgenommen. Der Deutsche Künstlerbund hatte bei seiner Neugründung die Heranführung der deutschen Kunst an die Internationale zu seiner Aufgabe erklärt, das ihn zu einer besonderen Präsentation der besten deutschen Künstler veranlasste. Er verscrieb sich der alten Tradition, eine richtungweisende und vorausschauende Elite zu präsentieren. Die Hochschule der Bildenden Künste in Berlin, die ebenso unter der Leitung Karl Hofers stand, stellte einen angemessenen Rahmen für die Ausstellung der führenden Künstler dar. Schließlich befanden sich unter den Ausstellern die meisten deutschen

¹⁵⁷ Waidacker sprach in einem solchen Falle von einer Leitwirkung des Lichts in einer Ausstellung. Vgl. Friedrich Waidacker, Handbuch der Allgemeinen Museologie, Wien - Köln - Weimar 1993, S. 469.

Kunstprofessoren. Es lag deshalb im besonderen Interesse des Deutschen Künstlerbundes, einem ausländischen Publikum die Herausragenden der deutschen Kunstrichtungen und die Aktualität der abstrakten Künstler zu demonstrieren. Dieses Vorhaben stand im Zusammenhang mit dem Wunsch, die Eingliederung Deutschlands in die westliche Staatengemeinschaft herbeizuführen. Wie bereits erörtert wurde, galten die abstrakten Strömungen als Sinnbild der westlichen Freiheit. Die ungegenständliche Kunst sollte im Verlauf der 50er Jahre als Mittel der Annäherung an den Westen heran gezogen werden. Künstler wie Baumeister und Heiliger konnten mittels ihrer Auslandsbeziehungen und Kontakte mit internationalen Künstlerkollegen zu diesem Prozess beitragen und die Aktualität deutscher Kunst präsentieren. Bereits zu Beginn der Ausstellung kam diese Einstellung in der Gestaltung der Eingangshalle zum Tragen. Der zweite Focus lag auf den traditionellen deutschen Richtungen, die zahlreich und gleichberechtigt in Erscheinung traten. Während in der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes wohl noch ein Ausgleich der traditionellen und modernen Strömungen vorherrschte, zeichnet Hermand für 1950 bereits ein Anwachsen abstrakter Richtungen innerhalb der allgemeinen deutschen Kunstlandschaft nach. Hinsichtlich des Ziels zeigte die erste Jahresausstellung des DKB 1951 einen Großteil der wichtigsten Vertreter der deutschen Avantgarde und ihre verschiedenen Ausrichtungen. Im Eingangsbereich der Hochschule wurden bereits die unterschiedlichen, aber modernen Formauffassungen der bekanntesten deutschen Bildhauer ausgestellt. Grundsätzlich konnte der Besucher hieraus auf die Moderne als Schwerpunkt der Ausstellung schließen. Einige Presseberichte wollten daher auch die Abstrakte als führende Richtung in der Ausstellung erkannt haben. Eine Hauptgruppe in den folgenden Räumen stellten die gegenstandslos arbeitenden Maler Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner und Fritz Winter dar. Werner Gilles und Ernst Geitlinger, die sich teilweise abstrahierender Formen bedienten, fanden unter ihnen ebenso Platz. Mit Hilfe dieser bedeutenden Künstlerauswahl verwies der Deutsche Künstlerbund auf die Orientierung an der internationalen Kunst seiner Mitglieder sowie ihre bezogenen Inspirationen und Einflüsse. Einen hohen Stellenwert genoss insbesondere Baumeister auf Grund seiner internationalen Kontakte und Erfahrungen sowie seines Vorbildcharakters für jüngere abstrakte Maler. Obwohl sich nicht unbedingt eine quantitative Dominanz der Avantgarde abzeichnete, lag wohl eher ihre optische Hervorhebung vor.

Neben den vielfach ausgestellten avantgardistischen Kunstströmungen präsentierte der DKB auch zahlreiche traditionelle Richtungen des frühen 20. Jahrhunderts, wie die Neue

Sachlichkeit und den Expressionismus. Auffällig ist ebenso die stattliche Anzahl der Altmeister im Gesamtbild der Ausstellung und an der Führungsspitze des Bundes, die bereits vor dem Zweiten Weltkrieg als berühmte Künstler große Erfolge feierten. Darüber hinaus arbeitete auch der Erste Vorsitzende des Bundes Karl Hofer, wie viele seiner Malerkollegen, noch im Stile seiner Vorkriegswerke. Die Rückbesinnung auf die Kunst vor der Naziherrschaft sollte dem Publikum nicht vorenthalten werden. Dagegen blieb die Anzahl der jungen Künstler trotz der alten Tradition, die Förderung innovativer und neuer Talente, gering. In seiner Gründungsurkunde verpflichtete sich der DKB jedoch der Traditionspflege. Dieser Sachverhalt wurde ihm von Seiten der Journalisten zum Vorwurf gemacht. In ihrer Rechtfertigung erklärte die Leitung des DKB die kurze Vorbereitungszeit zum Grund für den Mangel an jungen Künstlern.

Besonders erfolgreiche Kunstprofessoren, weltweit bekannte, emigrierte und verfemte Künstler fanden sich als Elite im DKB und in der Ausstellung zusammen. Sicherlich sahen sie in den kulturellen Institutionen wie dem Deutschen Künstlerbund eine Möglichkeit, ihren Anschluss an die Kunst der Nachkriegszeit wiederzufinden¹⁵⁸. Die Tatsache, dass besonders verfemte Künstler in deutschen Ausstellungen der Nachkriegszeit gezeigt und als Professoren z. B. an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin eingesetzt wurden, erscheint in einigen wissenschaftlichen Abhandlungen häufig im Zusammenhang mit dem Thema der „Wiedergutmachung“ oder „Wiedergutmachungspolitik“¹⁵⁹. Hinsichtlich der hohen Anzahl der in der NS Zeit als „entartet“ gebrandmarkten Künstler in der ersten Jahresausstellung des DKB spielte diese Politik wohl auch für Karl Hofer eine erhebliche Rolle.

Aus den Presseberichten gingen Hinweise auf kontrastreiche Bildbezüge hervor. Jedoch kann aus der gemeinsamen Präsentation der vergangenen, traditionellen und avantgardistischen Kunstrichtungen innerhalb der einzelnen Räumlichkeiten noch nicht auf eine unbedingt bewusst inszenierte Auseinandersetzung unter den gegensätzlichen Stilen und Kunstmeinungen geschlossen werden. Es wurde zunächst auf die Präsenz der verschiedenen deutschen Richtungen hingewiesen, ohne eine bestimmte Kunstmeinung - beispielsweise die Kunsttheorie Baumeisters - zu vertreten. Baumeisters abgedruckte moderate Meinung im Katalogtext beweist, dass der DKB eher die Ausgeglichenheit unter den Kunststilen vorzog. Vielleicht sollte den Besuchern mittels des gemeinsamen Nebenein-

¹⁵⁸ Denn laut Karin Thomas, seien die Chancen, ihre Kunst in den 50er Jahren noch zu veröffentlichen, durch die starke Präsenz der Abstraktion zunichte gemacht worden. Vgl. Karin Thomas, *Bis Heute*, Köln 1986, S. 306.

¹⁵⁹ Vgl. Markus Krause, *Karl Hartung, 1908-1967*, S. 89.

anders unterschiedlicher Stile zunächst ein vergleichendes Sehen ermöglicht werden, das Theodor Heuss im Ausstellungskatalog gewünscht hatte. Anhand der Präsentation der Eingangshalle war aber bereits eine optische Herausstellung der Avantgarde erkennbar. Auf Grund des fehlenden Bildmaterials und des Mangels an detaillierten Beschreibungen konnte eine Fortsetzung dieser Hervorhebung im weiteren Verlauf der Ausstellung nicht bestätigt werden. Mit Hilfe der Anordnung der Werke nach ihrer Bedeutung für die deutsche Kunst und dem Ruf seiner Künstler wurde im Ablauf der Ausstellung eine Werteskala aufgezeigt und dem Besucher, durch optische Mittel wie unterschiedliche Raumgrößen und Lichtverhältnisse unterstützt, vorgegeben. Die Gemälde und Skulpturen, die zur Aufwertung der Kunst Deutschlands beitrugen, fanden einen prominenten Platz innerhalb der Präsentation. Gemäß diesem Hintergrund wurden besonders die Werke verfemter Künstler und der aktuellen Moderne mit internationalem Einfluss ausgewählt. Auf diesem Weg versuchte der DKB die Kunst seiner Elite dem Publikum angemessen näher zu bringen und verständlich zu machen. Das Ausstellungsprinzip führte trotzdem zu verschiedenen Wirkungen. Die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde von den meisten Journalisten neutral oder positiv beschrieben, wie die folgende Pressestimme aus den „Bremer Nachrichten“ zeigte: „So undogmatisch wie sein Programm sieht auch die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin aus. Da hängen die Bilder der Traditionalisten friedlich neben den Werken der Abstrakten. Der Radius reicht von italienischen Frühlingslandschaften, wie sie zu allen Zeiten gemalt worden sind, bis zu geschmiedeten Stahlplastiken in schwarz und grellrot.“¹⁶⁰ Der Textauszug sprach von einem ausgeglichenen und einheitlichen Beieinander verschiedener Stilrichtungen, ohne eine Qualitätsunterscheidung anzusprechen. Einzelne negative Kritiken beklagten jedoch hauptsächlich die Anwesenheit minderwertiger Werke und das Fehlen der jungen Generation; in einem Zeitungsartikel wurde sogar der Vorwurf laut, der DKB folge nicht mehr den Prinzipien des alten, traditionellen Bundes: „Durchaus im Gegensatz zu jener Vereinigung von 1902, die dem deutschen Impressionismus erst den Lebensplatz erkämpfen und sich gegen die Akademien behaupten mußte, also eine durch Gesinnung und Programm verbundene Gruppe - einen Stoßtrupp darstellte, handelt es sich jetzt um eine Interessenvertretung mit geradezu totalitärem Anspruch, welche die typischen Merkmale der Verteidigungsposition trägt und eher im Negativen als im Positiven ihre gemeinsame Basis besitzt. Sie ist dementsprechend gezwungen, sich auf eine

¹⁶⁰ Vgl. Sabina Lietzmann, Repräsentative Kunstschau in Berlin, in: Bremer Nachrichten, Nr. 186, vom 14.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615.

gewisse mittlere Linie zu einigen und wird leicht dazu gedrängt, auch die Mittelmäßigkeit unter die Fittiche zu nehmen. Daß sie infolgedessen heterogene Elemente miteinander verbindet, zeigte sich schon jetzt darin, daß der Versuch unternommen werden konnte, die expressionistische gegen die abstrakte Richtung auszuspielen. Unausgewogen ist daher auch das Bild der Berliner Ausstellung.¹⁶¹ Im Gegensatz zum oberen Beispiel beklagte der Verfasser gerade die Unausgeglichenheit durch das Zusammenfassen konträrer Stile innerhalb der Ausstellung. Er war sogar der Ansicht, den Grund im mutmaßlichen Egoismus und einem bezwingenden Machtverhalten durch die Basis des DKB erkannt zu haben. Der Deutsche Künstlerbund hatte sich in seiner Gründungsurkunde selbst als „grundsätzliche Interessenvertretung der bildenden Kunst an sich und ihrer wesentlichen Künstlerschaft“¹⁶² ausgerufen, im Gegensatz zum früheren DKB, der laut Autor nur für die avantgardistischen Impressionisten und gegen den Zwang der Akademie Kunst kämpfte. Der Vorwurf des Verfassers lag vornehmlich darin, dass sich der DKB nicht - entsprechend seiner Geschichte - ausschließlich für moderne und neue Stilrichtungen in der Ausstellung 1951 einsetzte und ausschließlich diese präsentierte, sondern nun als Vertreter und Verteidiger aller Richtungen eintrat. In seiner ersten Jahresausstellung verfolgte der Deutsche Künstlerbund den herkömmlichen Grundsatz seit 1903, eine Auswahl der besten deutschen Talente mittels des Ausstellens traditioneller und avantgardistischer Strömungen zu präsentieren. Unter den aktuellen und modernen Künstlern waren internationale Berühmtheiten wie Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner, Fritz Winter und die Bildhauer Hans Uhlmann, Karl Hartung und Bernhard Heiliger. Allerdings fehlte eine starke Gruppe aus der jüngeren talentierten Generation, die gefördert werden sollte. In dieser Hinsicht konnte der DKB seine Aufgabe nicht erfüllen. Eine weitere Zielsetzung war die Qualität, die als Maßstab der Auswahl galt. Sie wurde in Form der Wertfolge im Ausstellungsaufbau sichtbar gemacht. Die bedeutendsten Werke befanden sich an den herausragenden Plätzen der Ausstellungsräumlichkeiten. Allerdings verursachten laut Presseberichte schlechte Arbeiten eine Wertminderung der Gesamtpräsentation. Entsprechend dem angeführten Qualitätsprinzip hätte die Annahme ungenügender Bildwerke nicht stattfinden dürfen. Das Erscheinen schlechter Arbeiten ist auf die Praxis der Jury zur freien Aufnahme der Werke ehemaliger Mitglieder zurückzuführen. Schließlich wurde auch die Bevorzugung oder Ablehnung einer Stilrichtung in der Gründungsurkunde untersagt. Bezüglich der Anbringung

¹⁶¹ Vgl. Dr. Rolf Walther, Deutsche Kunst auf der Waage, in: Lübecker Nachrichten, Nr. 199, vom 20.8.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 615,2.

¹⁶² Vgl. Gründungsurkunde „Aufgaben und Ziele“, Textseite 1, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 695.

surrealistischer Künstler in der Abgeschlossenheit der Ausstellung blieb unklar, ob hierfür eine Abneigung seitens einzelner Jurymitglieder verantwortlich war oder ob auf Grund ihres Mangels im Gremium der Jury eine Benachteiligung erfolgte.

Der Ausgang der Preisverleihung durch den Verein der Berliner Kaufleute und Industrieller e.V. entsprach dem Elitegedanken und Ordnungsprinzip der Ausstellung und brachte Karl Hofer, Gerhard Marcks, Fritz Winter und Ernst Schumacher als Gewinner hervor. Die Ausstellung des DKB konnte schließlich nicht als gesamtdeutsche Kunstschau bezeichnet werden, da Künstler aus ostdeutschen Städten wie Dresden noch nicht beteiligt waren.

4.2. Die zweite Jahresausstellung 1952 in Köln

Die zweite Jahresausstellung über Malerei und Plastik der deutschen Gegenwart von 1952 veranstaltete der Deutsche Künstlerbund vom 7. Juni bis 7. August im Staatenhaus des Messegeländes in Köln. Es wurden 257 Bildwerke der Malerei und 71 Plastiken von insgesamt 152 Künstlern - 118 Malern und 34 Bildhauern - ausgestellt. Der DKB zeigte insgesamt 29 Werke und 41 Künstler mehr als im vergangenen Jahr und benötigte größere Ausstellungsmöglichkeiten. Dem Prinzip der ersten Ausstellung folgend, waren die Räume ohne farbliche Akzentuierungen in hellem Weiß gehalten. Das Licht fiel durch farblose Vorhänge abgeschwächt in die Räumlichkeiten ein, das die Besucher als seelische Beeinflussung kommentierten¹⁶³. Die Ausstellungskommission hatte gesteigerten Wert auf die Lichtwirkung gelegt, die eine entsprechende nicht grelle, aber durchaus helle Atmosphäre schuf¹⁶⁴ und die Gemälde möglichst gleichmäßig erhellte. Die einheitliche Beleuchtung wurde hinsichtlich der Plastik aber negativ aufgenommen. Carl Georg Heise führte Folgendes an: „Daß die Plastik in Köln als Gesamteindruck hinter dem der Malerei zurückbleibt, hat zum Teil äußere Gründe. Das allzu diffuse, überhelle Licht der hohen Räume, das nicht genügend Schattenbildung zuläßt, ist ihr nicht günstig.“¹⁶⁵ Zu diesem Eindruck trug sicher auch die Tatsache bei, dass die gesamte Skulptur, wie bereits größtenteils in der Ausstellung von 1951, keinen eigenen Raum besaß und zwischen den Gemälden verteilt ausgestellt war. Sie fungierte, wie in einigen Fotos erkennbar, teilweise auch als optische Abgrenzung zwischen Gemäldegruppen, so z. B. zwischen Abstraktionen und Landschaftsbildern. Die wichtigsten und größten Objekte der Bildhauerei befanden sich gemeinsam mit den bedeutenden Malern in der Zentralhalle, während die kleineren Plastiken, Reliefs und Grafiken im hintersten und separaten Bereich im Nordosten aufgestellt waren. Der Vorwurf der Benachteiligung der Plastik zu Gunsten der Malerei war vereinzelt durchaus berechtigt.

Da es sich bei dem Gebäude um eine mehrteilige Halle handelte, sollte mit Hilfe der beschriebenen Beleuchtungsform zugleich ihr industrieller Charakter abgemildert wer-

¹⁶³ Vgl. „Ein erster Rundgang durch die hellgetünchten Räume der nördlichen Hälfte des Staatenhauses, in die das Licht der Junisonne durch abgegrenzte Vorhänge gefiltert einfällt, führt teils durch stille, teils durch suggestiv erregende Bezirke heutigen Kunstschaftens.“ Kölner Stadtanzeiger, vom 7.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁶⁴ Vgl. „Auf dem weiten Kölner Messegelände ist Licht und Raum genug, um Gemälde vorbildlich zu hängen. Die zweite Ausstellung des deutschen Künstlerbundes ist in das Staatenhaus auf dem Messegelände verlegt worden, hat also alle Vorteile freier, lichtdurchfluteter Räume und Wände.“ Egon Vietta, Betrachtung zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln, Abschrift in Akte 5T-V.

¹⁶⁵ Vgl. Carl Georg Heise, Im Geist der Gegenwart. Die Schau des Deutschen Künstlerbundes, in: Die Zeit, Hamburg, vom 26.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

den. Ein erhaltener Plan (Abb.1) dokumentiert die Räumlichkeiten im Staatenhaus. Anhand des Ausstellungsplanes konnten nur die Grundrissform des Gebäudetrakts, die innere Eingrenzung der Halle und die Einteilung durch Stellwände ermittelt werden. Es fehlen weiterführende Eintragungen über die Platzierung der Werke und Künstler, die einzelne Fotografien ergänzen können. Das Staatenhaus bestand aus einem lang gezogenen Raum, dessen Seitenwände leicht konkav und konvex geführt waren. Auf seiner westlich gelegenen langen Seitenwand und der kurzen Nordwestwand standen senkrecht in den Raum ragende Stellwände, sodass schmale Kojen entstanden, die beiderseits mit Bildern bestückt waren. Die gegenüberliegende seitliche Wand blieb von zusätzlichen Raumteilern befreit und war ebenso mit Bildwerken versehen. In der Mitte des langen Traktes öffnete sich in Richtung Nordosten eine nahezu quadratische, großräumige Halle. Die Maße einer ihrer inneren Gliederungswände betragen 2,60 Meter Höhe und 15 Meter Länge und waren mit Nesselstoff bezogen¹⁶⁶. Die Zeichnungen im Feld des Mittelraumes auf dem Ausstellungsplan waren nicht klar zu deuten und als Aufstellung von Trennwänden mit den entsprechenden fotografischen Raumaufnahmen nicht konform. Eine ungefähre Vorstellung des Aufbaus, der Hängung und Gestaltung in diesem Raum gaben sechs Fotografien und eine Abbildung in einem Zeitungsartikel, die jedoch nur Teilansichten boten. Auf der ersten Fotografie (Abb. 2) fiel der Blick auf zwei Stellwände. Die rechte Wand mit drei Gemälden von Karl Hofer wies dabei senkrecht auf die hintere und ließ einen Freiraum für die Besucher. Bei der hinteren Stellwand handelte es sich um eine Seitenwand vor der abgehängten Fensterfront im Südosten. Sie zeigte die Werke von rechts nach links „Fahrt über dem Korallenriff“ von Pechstein sowie „Zubehör“¹⁶⁷ und „Nähen“ von Hann Trier. Am linken Bildrand stand auf einem hohen Sockel und frontal zur Hoferwand die kleine stehende weibliche Figur „Beate“ aus Gips von Kurt Schwippert. Die zweite Aufnahme (Abb. 3) gab die parallel zur offenen Seite des Raumes stehende Zwischenwand mit den drei Werken Hofers wieder, wobei der rechte Verlauf der Wand unklar blieb. Es handelte sich von links nach rechts um die Ölgemälde „Vogelmaske“, „Die Versehrten“ und „Mondfigur“. Zwischen dieser Wand und der bereits erwähnten angeschnittenen linken Seitenwand im Südosten des Raumes öffnete sich der freie Durchgang zum langen Ausstellungstrakt. Im linken Bildvordergrund, weit ent-

¹⁶⁶ Vgl. Brief von Carola Andries an die Messehalle Köln vom 17.4.52 mit der Bitte um die Aufstellung der Wand, am 17.4.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5 M.

¹⁶⁷ Laut eines Briefes von Trier an Seel hing ursprünglich das von der Jury ausgewählte „Prestitateur“, das im Katalog falsch als Prestidigition betitelt wurde, an dieser Stelle. Fassbender ersetzte das Bild aus Platz- und Qualitätsgründen durch ein kleineres mit dem Titel „Zubehör“. Vgl. Brief von Hann Trier an Seel, am 10.6.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5 T.

fernt von Hofers Gemälden, stand die große „Kniende“ von Bernhard Heiliger inmitten des Raumes. Ihr Rücken war der linken Seitenwand zugekehrt und sie blickte Richtung Norden. Die Zwischenwand auf dem Bild aus einem Zeitungsausschnitt¹⁶⁸ (Abb. 4) stand vermutlich senkrecht zur erwähnten linken Hoferwand, da ihr vorderes Ende auch am Übergang zum langen Ausstellungstrakt begann¹⁶⁹. Im Bildhintergrund waren wie in der Aufnahme der Hoferwerke die Stützpfeiler des Durchgangs vom zentralen Mittelraum zum Hallentrakt zu erblicken. Schließlich schaute der Kopf Karl Hofers aus Zement von Bernhard Heiliger, der vor dem Wandanfang auf einem Sockel platziert war, nach links zur vermuteten Hoferwand. Der Verlauf der Stellwand in der Zeitungsaufnahme vollzog nach einer langen Fläche mit den Bildern „Frühling in Paris“, das durch den Blickwinkel schwer erkennbar war, „Vogel über dem Meer“ und „Portugiesische Nonne“ von Max Ernst, „Vorfrühling am Meer“ von Hans Kuhn eine Krümmung nach rechts¹⁷⁰. Hier waren die vier Gemälde „Fantom mit Rot“, „Wachstum III“, „Faust schwebend“ und „Relief-Bild, farbig“ von Will Baumeister aufgehängt.

Auf zwei weiteren Fotos war jeweils der bronzene „Hund“ Toni Stadlers mit einer dahinter befindlichen Stellwand zu sehen. Da sich seine Blickrichtung einmal nach rechts und das andere Mal nach links wandte, standen sich die beiden abgebildeten Wände gegenüber. Sie präsentierten jeweils nur gegenständliche und abstrakte Gemälde. Die Gliederungswand auf der Fotografie (Abb. 5) mit dem nach links schauenden „Hund“ führte von rechts nach links die Werke „Uferweg“, „Stilleben“ und „Küstenlandschaft“ von Erich Heckel, das „Paar“ des Bildhauers Hans Mettel direkt vor der Wand, „Nachtgespräch“, „David singt vor Saul“ und „Hubertus“ von Karl Caspar auf. Die gegenüberliegende Raumbegrenzung zeigte entsprechend der Abbildung (Abb. 6) von links nach rechts die vier Kompositionen aus der Reihe „Bild V - VIII“ von Fassbender in umgekehrter Folge, „Ekstatische Bewegung“, „Durchsicht“, „Zwischen Schwarz und Weiß“ und „Schwebendes Blau“ von Fritz Winter. Die Wand schien direkt an die Außenwand des Raumes anzugrenzen und eröffnete am linken Fotorand wieder die Sicht auf den Übergang zum weiten Hallentrakt. Eine zweite Ansicht (Abb. 7) auf die gegenständli-

¹⁶⁸ Vgl. Neue Illustrierte, ohne Datum 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁶⁹ Das Bildmaterial stammte aus *Moderne deutsche Kunst braucht ein Haus!* In: Neue Illustrierte, ohne Datum 1952. Die Angaben fehlen, da der Zeitungsausschnitt vom DKB ausgeschnitten und ohne Datum gesondert aufgeklebt wurde. Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁷⁰ Der Text aus der Neuen Illustrierten unter der Aufnahme bestätigte die Aufhängung der Bilder von Max Ernst, die durch den Aufnahmewinkel nicht leicht zu identifizieren waren. „Sie zeigte u. a. Bilder von Max Ernst, der 1919 Köln verließ, um später in Paris Weltruhm zu erlangen.“ In: Neue Illustrierte, ohne Datum 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. Akte 616. Nach den Titel- und Größenangaben im Katalog kann es sich nur um die im Text genannten Bilder handeln, wobei die „Portugiesische Nonne“ als drittes Bild von vorn links ausgehend auf dem Zeitungsfoto noch zu erkennen war.

chen Bildwerke gab den Blick auf den weiteren Verlauf der Mittelwand frei. Den Werken Caspars folgten nach links die zwei Bilder „Afrikanischer Schöpfbrunnen“ und „Badehaus am See“ von Camaro. Am rechten Rand der Fotografie stand die 2,40 Meter hohe „Pandora“ von Edwin Scharff, die zu den gegenständlichen Künstlern der anderen Seite blickte. Bei dieser mittleren Gliederungswand musste es sich um die gleiche Wand handeln, welche die Bilder von Max Ernst, Kuhn und Will Baumeister auf der Rückseite trug. Einen weiteren Aufschluss über die Gegenüberstellung der gegenständlichen und abstrakten Gemälde der langen Wände bot ein zweites Foto (Abb. 8) mit der „Pandora“ Edwin Scharffs. Sie wurde hier mit dem Rücken zu den erwähnten abstrakten Bildwerken aufgestellt. Im Bildvordergrund vor ihr richtete sich die Skulptur „Schreiten“ von Karl Hartung auf. Vom Betrachter rechts schräg hinter der „Pandora“ war auf der Wand der Abstrakten noch die „Erbtante“ von Rolf Nesch zu erkennen.

Zum Ausstellungsaufbau in der langen Halle, die sich ausgehend vom zentralen Raum nach links und rechts in zwei lang gestreckte Trakte ausbreitete, waren sechs Raumaufnahmen erhalten. Vier dieser Lichtbilder übermittelten einen groben Überblick über die Gestaltung des nord-westlichen Hallenbereichs und gaben nur vereinzelte Bildbeziehungen preis. Die erste dieser vier Ansichten (Abb. 9) wurde nahezu am Ende des Ganges, vor seiner Wendung zum letzten kleineren und separaten Raumbereich nach Nordosten, aufgenommen. Der Blick fiel in Richtung des Mittelraumes und darüber hinaus in den hinteren südlichen Hallentrakt. Auf der rechten Fotoseite ragten kurze Stellwände in den Raum und wiesen mit ihrer Spitze senkrecht auf die linke Seitenwand. Die erste dieser Nischenwände auf der rechten Seite war mit drei gegenständlichen Landschaftsszenen bestückt. Vor ihrem linken Ende stand auf einem Sockel eine kleine Figurengruppe. Auf der dahinter verlaufenden Kojenwand konnten auf Grund der Aufnahme nur das äußerste Stillleben und von der nachfolgenden Wand lediglich eine halb angeschnittene Landschaft erkannt werden. Die weiteren Stellwände verloren sich dahinter. Die linke seitliche Ausstellungswand reihte eine Folge von Gemälden und drei auf Sockeln ruhende Skulpturen auf, wobei durch die seitliche Ansicht nur noch die ersten zwei bis drei Bilder wahrzunehmen waren. Auf einer späteren Aufnahme (Abb. 10) begab sich der Fotograf vom vorhergehenden Standpunkt etwas weiter nach hinten, sodass sich ein Blick auf die weiterführende rechte seitliche Hallenwand und eine etwas bessere Sicht auf die Gemälde der linken Seitenwand ergab. Der großräumige Bereich vor der letzten rechten, bereits beschriebenen Nischenwand bot Raum für vier weitere Skulpturen unterschiedlicher Größen. Die größte unter ihnen war der 0,80 x 180 m umfassende „Ruhende“ von

Kurt Lehmann, der zentral in diesem hinteren Bereich platziert wurde. Die 58 cm hohe „Vierzehnjährige“ aus Bronze von Hildegard Domitzlaff nahm mittels ihrer direkten Aufstellung vor der rechten Seitenwand eine optische Trennung zwischen den dort von ihr seitlich angebrachten Bildern vor. An der linken Hallenwand waren sowohl gegenständliche als auch abstrakte Gemälde angebracht, während sie jedoch mit Hilfe dazwischen stehender Skulpturen voneinander abgeschieden wurden. Etwa in der Mitte dieses Arrangements befanden sich nach einer Nahaufnahme (Abb. 11) die ungegenständlichen Gemälde „Bild 0039“, „Bild 0006“, „Bild 0038“¹⁷¹, „Bild 0024“ und „Bild 0037“ des verstorbenen Fritz Levedag, dem mit einem Kranz gedacht wurde. Die Reihe seiner Bilder wurde links und rechts von einer Skulptur begrenzt, um seine Gemälde besonders zu ehren. Links daneben folgten zwei gegenständliche Bilder. Ein neuer Blickwinkel (Abb. 12) entstand ausgehend vom „Ruhenden“ Lehmanns zur anderen Seite, sodass sich eine Sicht auf die Kojen der nach Nordosten abbiegenden Räumlichkeit ergab. Drei nach hinten aufteilende Wände stellten vornehmlich Zeichnungen, Reliefs und Grafiken zur Schau und vor den Zwischenräumen der Kojenwände war je eine Skulptur auf einem hohen Sockel errichtet. Bei der vordersten handelte es sich um den Porträtkopf „Edwin Scharffs von Barbara Haeger, links daneben folgten die 60 cm hohe Skulpturengruppe „drei Mädchen“ von Ludwig Gies und das bronzene Porträt des „Kardinal Graf Galen“ von Edwin Scharff. Gegenüber der ersten Trennwand, am linken äußeren Rand der Aufnahme, nahm die „Sitzende weibliche Figur mit Krug“ von Alfred Lörcher ihren Platz auf einem breiten Sockel ein. Die „Grabplattenstele für Heinrich Nauen“ von Ewald Martaré lehnte an der dritten Stellwand.

Vom südlichen Trakt lag nur eine Ansicht der seitlichen Wand und der gegenüber liegenden Nischenwände vor. Die Verlängerung der Seitenwand in diesem Hallentrakt, die auf der ersten beschriebenen Fotografie (Abb. 9) im Hintergrund zu erkennen war, zeigte die folgende Nahaufnahme (Abb. 13). Das einzige Lichtbild von der östlichen Längswand präsentierte zuerst die 69 cm hohe Bronze Gruppe „Zwei Frauen“ von Herbert Volwahren; ihr folgten acht gegenständliche als auch abstrakte Gemälde an der Wand nebeneinander, die schließlich wieder von einer Skulptur, der „Ornamentplastik“ von Paul Dierkes, von der nächsten Bilderreihe optisch unterbrochen wurden. Diese Einteilung setzte sich bis zum Ende der Wand fort. Vermutlich waren fünf Bildwerke nach

¹⁷¹ Das zweite und dritte ausgestellte Gemälde in der Reihe von links nach rechts von Levedag sind in der Literatur mit den Titeln „Rotoval“ und „Farbiges Gefäß“ bezeichnet. Vgl. Abbildungen in: Eva Schmidt (Hrsg.), Fritz Levedag. 1899-1951. Gemälde und Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 1991, S. 117, 118.

dem Werk Dierkes, das allerdings die Aufsicht verdeckte, an der Wand angebracht. Nach einer weiteren Bronze-Figur, die „Spähende“ von Herbert Volwahren, fügten sich nochmals vier, auf Grund der Entfernung nicht identifizierbare Gemälde an. Den Abschluss bildete eine stehende Gestalt. Bei zwei der ersten acht Gemälde handelte es sich um die „Marktszene“ von Karl Kluth und das „Stundenbild“ von Hans Jaenisch. Die Fotografie (Abb. 14) von den gegenüberliegenden Nischenwänden leitete rechts mit der bereits genannten stehenden Bronzestatue - „Arnika“ von Paul Egon Schwiffers - ein und zeigte die ersten Gemälde im südlichen Hallentrakt. Auf der vordersten Wand waren die abstrakten Ölgemälde „Grüne Schnecke“ und „Die magische Form“ von Ulrich Knipsel angebracht. Auf der dahinter aufgestellten Nischenwand folgten die surrealistischen Themen „Halle der mathematischen Instrumente“ und „Oktavia“ von Mac Zimmermann, wobei das kleinere Format zwischen den beiden Ölbildern durch das einfallende Licht überblendet wirkte. Es konnte sich aus Gründen der thematischen Anpassung um eines der zwei Werke Edgar Endes, „Musica Cellarum“ oder „Der Evangelist“ handeln. Die nachstehenden Wände schnitten nur noch Teile der aufgehängten Gemäldearrangements an, die wiederum auf Grund der Entfernung schwer zu identifizieren waren. Da die umgekehrte Aufnahme der Nischenwände aus dem Norden fehlte oder nicht vorgenommen wurde, konnten die Gegenüberstellungen der Bilder nicht festgestellt werden. Neben den wenigen Aufnahmen der Ausstellung konnten einzelne kritische Beiträge der damaligen Presse zum Vergleich herangezogen werden. Aus einer schriftlich niedergelegten Beschreibung von Egon Vieta ging hervor, dass die Bilder Willi Baumeisters an einer prominenten Stelle platziert waren. Von ihm ausgehend folgten zur einen Seite abstrakte Werke von Josef Fassbender, Fritz Winter, Rolf Nesch, Georg Meistermann und Edwin Scharff und in die andere Richtung gegenständliche Bilder von Erich Heckel, Karl Caspar, Hans Mettel und Karl Rödel. Zu dieser Spitzengruppe zählte er auch E.W. Nay¹⁷². Die beschriebenen Fotografien der beiden gegenständlichen und abstrakten Wände zeigten offensichtlich nicht die gesamte Breite der Künstler, da die Werke von Georg Meistermann, E.W. Nay und Karl Rödel nicht abgelichtet waren. Die Aufnahmen

¹⁷² Vgl. „... denn es besteht kein Zweifel, daß die Bildwand Willi Baumeisters die Meisterschaft dieses großen Malers, vor der Fülle all dessen, was ihm ähnliche oder noch die alten Probleme bringt, bestätigt. Von diesem Gipfel zieht sich eine Wand mit den Bildern Heckels, Kaspars, Mettels, Rödel nach der einen Seite, mit den Bildern Fassbenders, Winters, Neschs, Meistermanns und den plastischen Arbeiten Scharffs nach der anderen Seite.“ Und „Der einzige, der fehlt, ist Werner. Nay dagegen ist in diesem Wettbewerb auf dem Gipfelgrat vertreten.“ In: Egon Vieta, Betrachtung zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln, Aufzeichnung, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5T-V.

Der abstrakte Künstler Theodor Werner, ein Mitglied des DKB hatte sich nicht an der Ausstellung im Jahre 1952 beteiligt.

stimmten mit den restlich aufgezählten Künstlernamen überein. Ein Journalist der Frankfurter Rundschau bekräftigte die zentrale Platzierung Baumeisters und sah neben Josef Fassbender und Georg Meistermann weitere Kölner Maler wie Carola Andries, Hubert Berke, Hann Trier und Ernst Wilhelm Nay, die sich an Willi Baumeister anfügten¹⁷³. Auch diese Aussage konnte mittels der Abbildungen nicht bestätigt werden. Zur Elitegruppe zählte Ludwig Gatter der Aachener Nachrichten neben Meistermann, Baumeister und Berke auch Ida Kerkovius, die gewirkte Gobelins fertigte und in diesem Raum präsentierte¹⁷⁴. Absentiert von dieser Gruppierung waren Karl Hofers Bildwerke an einer gesonderten Wand platziert¹⁷⁵, das die ersten beiden Fotografien der Hoferwand dokumentierten. Die Zusammensetzung der einzelnen Presseaussagen und Fotonachweise ergab eine Reihe von Künstlern verschiedener Kunstrichtungen, die der zentrale Raum der Ausstellung aufnahm. Es stellten sich dort Josef Fassbender, Fritz Winter, Georg Meistermann, E.W. Nay, Hann Trier, Hans Kuhn, Rolf Nesch, Hubert Berke, Carola Andries, Karl Hartung, Bernhard Heiliger, Edwin Scharff der abstrakten und abstrahierenden Richtungen sowie Erich Heckel, Karl Caspar, Karl Hofer, Max Ernst, Max Pechstein, Hans Mettel, Karl Rödel, Toni Stadler, Ida Kerkovius und Alexander Camaro der gegenständlichen Stile vor. Darüber hinaus erwähnte Egon Vietta die unpassende Platzierung der Werke Eduard Bargheers und des Bildhauers Gerhard Marcks, die sich abseits von der Hauptgruppierung befanden¹⁷⁶. Aus seiner Sicht wäre die Anbringung der beiden Maler unter den bekanntesten Künstlern wichtig gewesen. Carl Georg Heise wollte seinerseits eine Hierarchie bezüglich der Bedeutung der Maler der deutschen Kunst aufstellen, die er im Aufbau der Kunstschau wiedererkannte: „Es beginnt eine gewisse Rangordnung sich abzuzeichnen: Baumeister, Camaro, Fassbender, Meistermann, Nay, Theo Werner (nicht ausgestellt) und Fritz Winter haben jeder ein unverwechselbares Profil gewonnen, ...“¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl. „Unter den Abstrakten steht an erster und hängt an bester Stelle Baumeister mit einem herrlichen ‚Phantom in Rot‘ und einem ebenso schönen ‚Faust schwebend‘. Um ihn gruppieren sich die Kölner Andries, Berke, Fassbender, Trier, Meistermann, Nay - farbfreudig, rhythmisch, oft feuilletonistisch - spielend.“ Heinz Gatermann, zwischen Noch - immer und Schon - wieder. Die zweite Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ in Köln in: Frankfurter Rundschau, Frankfurt a. M., vom 16. Juli 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁷⁴ Vgl. Ludwig Gatter, Mut und Skepsis. Die 2. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Aachener Nachrichten, vom 23. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁷⁵ Vgl. Egon Vietta, a. a. O.

¹⁷⁶ „Einige wie Bargheer könnte man sich zentraler herausgestellt denken, andere wie Gerhard Marcks bezeugen, welch schmaler Endweg noch der ziselierten, sublimierten Plastik bleibt.“ Vgl. Egon Vietta, a. a. O.

¹⁷⁷ Vgl. Carl Georg Heise, Im Geist der Gegenwart. Die Schau des Deutschen Künstlerbundes, in: Die Zeit, Hamburg, vom 26.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

Der abstrakte Maler Otto Ritschl beklagte die Aufhängung seiner Werke in der Kölner Ausstellung in einem Schreiben an Eberhard Seel, die auf eine Lage der Werke am Ende des Hallentraktes schließen ließ. Offenbar wünschte er sich eine zentralere Platzierung, nahe der ungegenständlichen Werke im Mittelraum¹⁷⁸.

Aus einem Brief von Carola Andries an Eberhard Seel ging im Zusammenhang mit dem Zeitraum der Arbeit der Hängekommission hervor, dass sich Georg Meistermann, Ewald Mataré und Josef Fassbender am Aufbau betätigten¹⁷⁹. Weiterhin sollte Hubert Berke anstelle der Jurybeteiligung in der Hängekommission aufgenommen werden, das aus dem Briefwechsel und den Verhandlungen des DKB mit der Stadt Köln zu schließen war¹⁸⁰. Eine schriftliche Mitteilung von Hann Trier an den Geschäftsführer hielt fest, dass sich aber hauptsächlich Fassbender um das Aufhängen der Bilder kümmerte. Weiterhin war zu entnehmen, dass er selbstständig und spontan Bilder austauschte oder hinzufügte, ohne eine Rücksprache mit seinen Kollegen zu führen. Seine Auswahl eines Bildes stieß bei Hann Trier auf Kritik, da dieser es selbst als misslungen bezeichnete¹⁸¹. Im Allgemeinen zeigte er sich aber über die Platzierung seiner Bilder zufrieden¹⁸². Offenbar hatte die kleine Hängekommission bei der Aufhängung der Bilder und Gestaltung der Ausstellung freie Hand und stand nicht unter der Kontrolle anderer Mitglieder der Jury oder des Vorstandes. Es ist zu vermuten, dass die Jury zunächst aus ihren Reihen die Mitglieder der Hängekommission wählte oder bestimmte. Schon im vorherigen Jahr setzte sich der Hängeausschuss nur aus einer verkleinerten Jury zusammen. Die Arbeit der Hängekommission fand, wie das Beispiel zeigte, auf Grund von umstrittenen Maßnahmen durchaus Kritiker unter den Künstlern der Ausstellung. Sofern neben Meister-

¹⁷⁸ Vgl. „Aber man hat mich weit genug vom Schuß untergebracht und ziemlich schön - - . Schluß.“ Brief von Otto Ritschl an Seel, am 30. Nov. 1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 17 R.

¹⁷⁹ Die Künstlerin Carola Andries übernahm bei Abwesenheit des Geschäftsführers Eberhard Seels die Büroarbeiten für den Deutschen Künstlerbund. Vgl. Carola Andries, an Eberhard Seel, ohne Datum, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5 A und am 18.5.52, Nr. 5B.

¹⁸⁰ „Wir wären deshalb bereit der Jury vorzuschlagen, Herrn Berke zur Hängekommission hinzuzuziehen.“ Vgl. Brief von Seel an Steinförth, am 27.2.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 12/3.

¹⁸¹ Vgl. „Unter dem Titel ‚Prestidigitation‘ hängt nun also das von Fassbender als nicht so glücklich bezeichnete größere Bild, das ursprünglich von der Jury gewählt war und die Maße 60 x 80 cm hat. Fassbender merkte nun, daß ein Bild fehlte, und ging zum Spiegel, holte dort eins der Wortbilder, das kleine ‚Zubehör‘ (ich glaube 40 x 60 cm), und hängte es wohl ans Ende der großen Wand. Ich bin selber der Meinung, daß diese Bildchen eins unter vielen ist, bei weitem nicht das ausstellerisch günstigste noch gelungenste meiner Wortbilder,“ Hann Trier, an Eberhard Seel, am 10.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5T

¹⁸² Vgl. „Nun aber zum Positiven: Trotzdem bin ich zufrieden. Meine Bilder hängen gut, auch wenn es nicht alle ‚richtigen‘ sind, und wenn sie nicht zusammenhängen. Ich finde sogar, daß sie an einer für den Beschauer psychologisch guten Stelle hängen, was wohl ungewollt passierte,“ Hann Trier, Brief an Eberhard Seel, am 10.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5T. Zwei seiner Gemälde, „Nähen“ und „Zubehör“, hingen nach der oben aufgeführten Fotografie beieinander.

mann, Fassbender und Mataré keine weiteren Künstler den Ausschuss bildeten, waren ausschließlich zwei abstrakte Maler für die Formation der Malerei in der Ausstellung verantwortlich. Allein der Bildhauer Mataré hatte sich dabei vermutlich der Aufstellung der Plastik und Skulptur angenommen. Nach der Beurteilung der eingesandten Arbeiten besprach die Jury möglicherweise auch den groben Aufbau und das Ordnungsprinzip der Ausstellung und überließ letztlich die Ausführung und Leitung dem Komitee. Legte jedoch allein die Hängekommission das Bild der Ausstellung fest, ist es unverständlich, dass nicht auch gegenständliche Künstler in den Ausschuss gewählt wurden, die den Aufbau der Ausstellung mitbestimmten. Bei einer ausschließlichen Zusammenstellung des Hängegremiums aus zwei abstrakten Malern bestand unter den traditionellen Meistern sicherlich die Befürchtung von unfairer Platzierung und Bevorzugung abstrakter Bilder. Für eine Vorbesprechung über das Ausstellungskonzept durch die Jury spricht die Ausgeglichenheit unter den gegenständlichen und abstrakten Künstlern in ihrer Zusammensetzung. An der Jury, die 1952 noch immer mindestens zwei Werke der Mitglieder juryfrei passieren ließ, waren Joseph Fassbender, Ernst Geitlinger, Ludwig Gies, Adolf Hartmann, Karl Hartung, Erich Heckel, Bernhard Heiliger, Max Kaus, Hans Kuhn, Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Georg Meistermann, Edwin Scharff und Ernst Schuhmacher beteiligt. Karl Hofer war nicht wie im letzten Jahr in der Jury vertreten.

4.2.1. Die Pressekritik über die zweite Ausstellung 1952

Die Presse zeigte sich über die Aufteilung der traditionellen und modernen Werke im Ausstellungsaufbau uneinig. Sie sprach einerseits von einem Gegenüber der gegenständlichen und abstrakten Werke und teilweise von ihrer getrennten Ordnung. Die folgenden Meinungen aus den Tageszeitungen konnten trotzdem Aufschluss über die Struktur geben: „Säuberlich hat die Jury die Abstrahierenden von den Gegenständlichen getrennt, jenen den rechten, diesen den linken Trakt der Staatenhalle zugewiesen und sie alle versammelt um die fünf, sechs Namen internationaler Repräsentanz und arrivierter Eigenart ...“¹⁸³ Die Fotografien bewiesen bezüglich der langen Halle jedoch eine andere Aufteilung. Sowohl im linken als auch rechten Bereich waren unterschiedliche Kunstrichtungen errichtet, wie im Beispiel der Gemälde von Knipsel und Zimmermann im südlichen Trakt erkennbar wurde. Des Weiteren hieß es in einem anderen Beitrag: „Stilistisch erscheinen die verschiedenen Richtungen, die charakteristisch für unsere Zeit, nebeneinan-

¹⁸³ Vgl. Ludwig Gatter, Mut und Skepsis. Die 2. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Aachener Nachrichten, vom 23. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

der.“¹⁸⁴ Ihm folgte dem Sinn nach die Meinung Gerhard Schöns: „Vielleicht hat es gar nicht in der Absicht der Hänge-Kommission des Künstlerbundes gelegen, aber dadurch, daß sie die Ausstellung nicht nach ‚Richtungen‘ unterteilte, sondern gegenständliche mit gegenstandsfernen und gegenstandslosen Arbeiten durcheinanderwürfelte, hat sie einen sehr aufschlußreichen Prüfstand geschaffen.“¹⁸⁵ Egon Vietta beschrieb seine Empfindung bei der Betrachtung der Kontraste folgendermaßen: „Diese Gegenüberstellung hat etwas Imposantes. Die gegenständlichen und ungegenständlichen Maler stehn sich Auge in Auge gegenüber und nur die Wand Willi Baumeisters schaut ins Freie, als habe er sich von dieser Auseinandersetzung in eine andere Welt abgelöst. Ein ungewöhnlicher, von der Ausstellungsleitung groß komponierter Augenblick unserer deutschen künstlerischen Gegenwart.“ Weiter meinte er: „Man scheut sich unwillkürlich, diese Spannung von extremer Entgegenständlichkeit bis zur surrealen Traumphantasie, von gegenständlicher zeichnerischer Klarheit der ehemaligen Expressionisten wie Heckel zur beunruhigenden Fantastik des spätesten Hofer mit Werten auszuzeichnen.“¹⁸⁶

Anhand der wechselnden Auffassungen und der aufgeführten Fotografien ist zu vermuten, dass nicht nur ein Prinzip, sondern mehrere das gesamte Ausstellungsbild bestimmten. Da sich das Staatenhaus aus zwei unterschiedlichen Hallensystemen zusammensetzte, wäre es der Hängekommission möglich gewesen, auch verschiedene Hängeprinzipien anzuwenden. Der erste Verfasser beschrieb die Einteilung in der großen Halle, die auf Grund des mittleren anschließenden Raumes optisch in zwei lange Hallenbereiche einzuteilen war. Die verschiedenen Stilrichtungen wurden aber trotz der Möglichkeit der Trennung voneinander durch den linken und rechten Bereich der Halle teilweise gemeinsam präsentiert. Die Fotos zeigten an verschiedenen Stellen ein Nebeneinander von gegenständlichen und abstrakten Gemälden, auch wenn sie zum Teil mittels davor gesetzter Skulpturen voneinander abgeschieden waren. Aber am Beispiel der beiden Werke der Künstler Karl Kluth und Hans Jaenisch wurde keine optische Trennung dieser Art vorgenommen. Auf Grund des fehlenden fotografischen Bildmaterials ist allerdings nicht aufzuklären, ob in den Nischen des Hallentraktes eine Gegenüberstellung von Stilrichtungen stattfand. Gatters Erläuterung und die Raumaufnahmen ergaben, dass der DKB die für ihn wichtigsten Künstler im großen Mittelraum zusammenfasste, während sich die übrigen Mitglieder aller Stilrichtungen im langen Gang aneinander reihten. Gatter

¹⁸⁴ Vgl. Hermann Dannecker, Deutsche Malerei und Plastik. Die Künstlerbund Ausstellung in Köln, in: Badische Zeitung, Freiburg, vom 27. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁸⁵ Vgl. Gerhard Schön, Weizen und Spreu. Die Ausstellung „Deutscher Künstlerbund 1952“ in Köln, in: Rheinischer Merkur Koblenz, vom 20. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁸⁶ Vgl. Egon Vietta, a. a. O.

zählte unter den erlesenen Künstlern auch Georg Meistermann, Hubert Berke und Ida Kerkovius auf, die auf den Fotografien nicht zu sehen waren. Innerhalb dieser Einteilung wurden die Richtungen laut Dannecker nach ihren stilistischen Verwandtschaften sortiert, sodass Bilder ähnlicher Malweise, Formgestaltung und Kunstströmungen sich nebeneinander gruppierten. Der nachfolgende Pressebericht verneinte stattdessen ein Nebeneinander der Stile und sprach von ihrer Mischung innerhalb der Ausstellung. Zog man den nächsten Presseauszug heran, kam die Mutmaßung auf, dass die beiden letzten Journalisten ebenso vom großen zentralen Raum des Staatenhauses ausgingen. Gerhard Schöns Beschreibung bestätigte die Hängung im Mittelraum, die an Hand der Lichtbilder erkennbar wurde. Er erklärte, dass hier nicht nur eine Mischung der Stile vorzufinden war, sondern sich die gegenständlichen und abstrakten Werke gegenüberstanden. Die beiden letzten Zeitungsberichte interpretierten die Zusammenstellung im Zentrum der Ausstellung als Erforschung, Dokumentation der Diskussion zwischen den Kunstrichtungen und Höhepunkt der derzeitigen deutschen Kunst. Die Werke Willi Baumeisters seien durch ein fehlendes Gegenüber von dem Disput der Stile ausgenommen¹⁸⁷. Leider fehlte auch hierfür eine entsprechende Fotografie. Aus dieser Wiedergabe konnte auf eine geplante Hervorhebung Baumeisters und seine unbestrittene Stellung an der Spitze der modernen Gegenwartskunst geschlossen werden, der sich über die dargestellte Auseinandersetzung der Werke hinwegsetzte. Von einem formulierten Kunststreit unter den Stilrichtungen sprach ebenso Wend Fischer: „So enthüllt sich hier auch der bis zum Überdruß provozierte Streit zwischen ‚gegenständlich‘ und ‚abstrakt‘ wieder einmal als recht belanglos: in beiden Bereichen vermag die künstlerische Gestaltung wesentliches über den Menschen unserer Zeit, über sein Lebens und Weltgefühl auszusagen.“¹⁸⁸ Nach seiner Beobachtung des Ausstellungsaufbaus schien die Leitung des DKB den Streit zwischen den gegenständlichen und abstrakten Werken geplant und festgehalten zu haben. Er interpretierte die Aufteilung als provokant und sogar nebensächlich. Wend Fischer gestand jedem Stil der Ausstellung die Gestaltung des derzeitigen Weltbildes und Menschseins zu. Dieser Anspruch war Ausgangspunkt des Kunststreites in der deutschen Nachkriegszeit und nahm zum ersten Mal im Darmstädter Gespräch von 1950 seinen Einzug in die öffentliche Diskussion. Hier stand die Frage nach der getreuen Wiedergabe des damaligen Menschenbildes im Focus der Debatte zwischen den Befürwortern und Gegnern der abstrakten Kunst. Schließlich hatte sich der DKB in seiner Gründungsur-

¹⁸⁷ Hierzu konnte mittels des fehlenden Bildmaterials keine Bestätigung erfolgen.

¹⁸⁸ Vgl. Wend Fischer, Westdeutsche Neue Presse, vom 10.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

kunde von 1950 für die Unterstützung von Künstlern ausgesprochen, in deren Bildwerken der Zeitgeist greifbar war. Diese Bedingung hatte Edwin Redslob bereits im Katalogtext für die Auswahl der Künstler der ersten Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes gefordert. Der Eindruck Wend Fischers vom allgemein abgezeichneten Zeitgeist in der gesamten Ausstellung lag letztlich auch in der Absicht des Künstlerbundes. Der Verfasser eines anderen Zeitungsartikels machte die nachstehende Anmerkung zum Ausstellungsaufbau: „So vielfältig die Richtungen sind, die in Köln zu sehen sind, so scharf sie sich zu bekämpfen scheinen: durch die ganze Ausstellung geht trotzdem ein ausgesprochen einheitlicher Zug, ...“¹⁸⁹ Auch diesem Journalisten wurde der Eindruck vermittelt, dass die Kunstschau einen Kampf zwischen den Bildern wiedergab und daneben eine Zusammengehörigkeit im Ausstellungsbild bewahrte. Sicherlich bezog er sich ausschließlich auf die Gegenüberstellung der gegenständlichen und abstrakten Künstler im zentralen Ausstellungsraum. Mittels ihrer frontalen Stellung zueinander gaben sie einen starken Kontrast wieder, bildeten aber durch das Nebeneinander ihrer Stilgenossen zugleich eine Einheit. Im Widerspruch zur vorherrschenden Meinung stand die Wahrnehmung des nächsten Zeitungsausschnitts: „...; aber sie (Jury) hat es auch dem Durchwanderer des Staatenhauses im Kölner Messegelände nicht leicht gemacht. Der Betrachter - genötigt, seinerseits zu jurieren - erleidet manchen Schock, wenn er beim Durchwandern plötzlich von einem geistig-stilistischen Klima ins genaue konträre tappt. Gerade diese unkritische Darbietung aber hat den Vorteil eines ungeschminkten Überblicks über die bunte Vielfalt und die Grundtendenzen im Stilwillen der lebenden deutschen Künstler.“¹⁹⁰ Gatermann bemängelte das Nebeneinander von gegensätzlichen künstlerischen Richtungen, das den Besucher irritiere. Das Publikum sei daher gezwungen, gedanklich selbst Trennungen vorzunehmen. Dieses Prinzip begünstige aber einen ungeschönten Blick auf die zahlreichen Stilrichtungen der deutschen Kunst. Der wichtigste Gesichtspunkt in seiner Begutachtung des Aufbaus war seine Bewertung als kritiklose Präsentation. Er nahm in der Ordnung vielmehr eine urteilsfreie Darlegung der Stile mit dem Ziel wahr, sodass dem Betrachter selbst die Urteilsfindung oblag. In seinem Artikel war nicht von einem dargestellten Kampf unter den Werken, sondern von einem wertfreien Stilgemisch die Rede. Aus den Beschreibungen der Presse ist zu folgern, dass die Kunstschau des Deutschen Künstlerbundes mittels der Gegenüberstellung eine her-

¹⁸⁹ Vgl. Spiegel der Zukunft. Eine Ausstellung deutscher Kunst in Köln, in: Das Ufer, Offenburg/Baden, erstes Juli Heft, ohne Datum, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

¹⁹⁰ Vgl. Heinz Gatermann, Zwischen Noch - immer und Schon - wieder. Die zweite Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ in Köln, in: Frankfurter Rundschau, Frankfurt a. M., vom 16. Juli 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

ausfordernde Auseinandersetzung des Publikums mit den deutschen Kunstrichtungen bezweckte. Es ist zu mutmaßen, dass der Bund im Einzelnen sogar auf bestimmte Gegensätze in der Form- oder Farbauffassung setzte und den Besucher mit Hilfe der Hängung darauf aufmerksam machen wollte. Wie die Pressebeurteilungen bewiesen, übten die Kontraste unterschiedliche Wirkungen auf die Besucher aus. Neben Willi Baumeister, der laut Egon Vieta aus der Gegenüberstellung der Werke herausgenommen wurde, scheinen sich auch Karl Hofers Gemälde durch eine separate Wand herausgehalten zu haben. In Höhe seiner Wand begann jedoch jeweils seitlich eine Wand in den Raum einzuzuragen.

Nach der Einbeziehung der erhaltenen sieben Aufnahmen in die Untersuchung teilte sich der große quadratische Mittelraum der Kölner Kunstschau wie folgt auf. Eine mittlere Trennwand, deren Ende eine Krümmung vollzog, zerlegte den Raum in zwei größere Bereiche. Der linke Teil übernahm die Einzelwand mit den drei Werken Hofers, die waagrecht vor dem Übergang zur langen Ausstellungshalle stand, die linke lange Seitenwand mit den Gemälden von Pechstein und Trier und die linke Seite der mittigen Zwischenwand, auf der die Bilder von Max Ernst, Hans Kuhn und Willi Baumeister zu sehen waren. Die vier Werke Baumeister befanden sich auf der abgeknickten Seite der Mittelwand, die sich zur östlichen Fensterfront wandte. Der rechte Raumbereich bezog die Rückseite der Zwischenwand mit den Gemälden ausgehend vom westlichen Zugang von Erich Heckel, Karl Caspar und Alexander Camaro und die rechts gegenüberliegende lange Seitenwand ein. Die seitliche Außenwand reichte auf beiden Seiten über die Länge der Mittelwand bis zum östlichen Hallenabschluss nach hinten und zum vorderen Anschluss an die Querhalle hinweg. Die beiden erhaltenen Fotos zeigten nur die Bilder des vorderen Bereichs, welcher der mittleren Trennwand gegenüberstand. Dort waren von vorn Josef Fassbender, Fritz Winter und Rolf Nesch formiert, wobei auf der zweiten Ablichtung die Figur „Schreiten“ von Hartung sowohl die Gemälde zwischen Fassbender und Nesch als auch nach der „Erbtante“ verdeckt. Die „Pandora“ von Edwin Scharff stand schräg gegenüber der kleineren Gruppe „das Paar“ seines ehemaligen Schülers Hans Mettel¹⁹¹, die vor dem freien Übergang der Gemälde von Heckel und Caspar positioniert war. Zwischen den gegenüberliegenden Wandseiten, in der Mitte des rechten Raumbereichs blickte der „Hund“ von Toni Stadler vorbei an dem „Paar“ auf seiner

¹⁹¹ Hans Mettel hatte von 1923 bis 24 bei Edwin Scharff an der Vereinigten Staatsschule studiert. Vgl. Edwin Scharff und seine Schüler, Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Bd. 4, ohne Jahresangabe, Biographien der Schüler im Anhang ohne Seitenangabe.

rechten und der „Pandora“ auf der linken Seite vor ihm in Richtung der Fensterfront im Osten.

Die Presse sprach von nicht näher spezifizierten Gegenüberstellungen, die teilweise mittels der Fotografien ermittelt werden konnten. Nahm der Betrachter den Standpunkt des Hundes und den Verlauf der Bodenfurchen auf beiden Fotos in Augenschein, konnte er bestimmte Konfrontationen einzelner Werke feststellen. Dem ersten Gemälde Heckels „Uferweg“ auf der Mittelwand hing das abstrakte Werk „Bild V“ Fassbenders gegenüber. Heckels mittleres „Stilleben“ war vis-à-vis den Kompositionen „Ekstatische Bewegung“ und „Durchsicht“ und seine „Küstenlandschaft“ dem vorletzten Werk von Fritz Winter, platziert. Winters letzte Abstraktion sah sich der Skulpturengruppe „das Paar“ von Mettel entgegengesetzt. Folglich musste es sich beim Gegenüber der „Erbtante“ von Rolf Nesch um das „Nachtgespräch“ oder „David singt vor Saul“ von Karl Caspar gehandelt haben.

Scharffs „Pandora“ stand frontal zum freien Raum zwischen „Hubertus“ von Caspar und dem ersten Bild Camaros. Sein Modell für eine Bronze wies noch die Gussnähte der Einzelteile der weiblichen Figur auf. Die Unheil bringende Gestalt aus der griechischen Mythologie, die über die Menschheit das Unglück aus ihrer Büchse schüttete war entgegen der Geschichte hier unbekleidet, ungeschmückt und ohne Attribute dargestellt. Hinter ihrem Rücken breitete sich die Wand der Abstrakten aus, während sie zur entgegengestellten Mittelwand blickte. Das Modell schien geradezu zum Vergleich zwischen den Werken der beiden Wände aufzufordern. Mit den Neuheiten der Abstrakten im Rücken schaute es mit seiner Überlebensgröße heroisch zu den Gemälden der Altmeister. Im direkten Blickkontakt mit dem „Paar“ seines ehemaligen Schülers Mettel stand die Figur Scharffs nicht.

Die Farbauswahl und Intensität der ausgestellten Bilder Heckels waren nicht mehr mit den früheren expressionistischen Werken seiner Zeit als Brücke-Mitglied zu vergleichen. Er griff lediglich auf bekannte Bildthemen zurück und schenkte hier den Darstellungen eine größere zeichnerische Deutlichkeit¹⁹². Im „Uferweg“ nahm er das Motiv der Knabenakte inmitten der freien Natur wieder auf. Zwei nackte Jungen schritten vor einer ufernahen Baumgruppe sorglos auf einem Weg dahin, während die idyllische Landschaft keine weiteren Hinweise auf eine Zivilisation gab. Heckel schien sich mittels seines weit schweifenden Landschaftsausblicks in eine Flucht aus dem Alltag und der neuen industrialisierten Welt der Nachkriegsära zu begeben. Dem ruhigen „Uferweg“ war die Abs-

¹⁹² Vgl. Paul Vogt, Erich Heckel, Recklinghausen 1965, S. 93.

traktion „Bild V“ Fassbenders entgegengesetzt, die sich aus einem verwirrenden Geflecht von übereinander gelegten, verschachtelnden und sich überschneidenden Flächen, Formen und Umrisslinien aufbaute. Alle Einzelformen lagen scheinbar in einer Ebene und boten keine Tiefenwirkung¹⁹³, während sich Heckels Landschaft dagegen in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund gliederte. Die symbolhaften und chiffrenartigen Gebilde in „Bild V“ trugen größtenteils einen zeichnerischen Wesenzug, insbesondere geprägt durch die grafischen Linien und Linienformationen. Beiden Gemälden lag zwar ein konzeptioneller Aufbau zu Grunde, sie unterschieden sich jedoch sowohl im Bildformat und Größe, in der Themenwahl, den konträren Stilrichtungen und in der Bildwirkung und Gemütslage. Im Gegensatz zu Heckels Flucht in die Ruhe der Landschaftsmalerei, setzte sich Fassbender offenbar mit dem Wandel der Zeit auseinander¹⁹⁴.

Das Stilleben Heckels in der Mitte seiner drei ausgewählten Werke versprühte mittels der abgebildeten Maske, der Muschel und des Wandbehangs eine Südsee-Atmosphäre und wiederholte ein vielfach genutztes Thema seiner Schaffensjahre der 1910er Jahre. Der intensiven Farbigkeit und Detailliebe des Stillebens hingen die beiden ungegenständlichen Ölgemälde „Ekstatische Bewegung“ und „Durchsicht“ Winters gegenüber, die sich mit ihren dunklen Stimmungen und größeren Formaten aus der Reihe der Abstraktionen hervorhoben. Nicht nur die finstere Tonigkeit der schwarzen Balkenkomposition stand dem intensiven und heiteren Farbspektrum des Stillebens entgegen. Heckels Arrangement der exotischen Gegenstände vermittelte, abgesehen vom scheinbar vibrierenden Muster des Wandbehangs, eine Ruhe und Unbeweglichkeit, wohingegen die wuchtige Dominanz der waagrecht und senkrecht verstreuten Balken und Striche auf den beiden Bildern von Fritz Winter Aktion und Aufbruch ausstrahlten. Beide Maler wählten sowohl unterschiedliche Motive als auch gegensätzliche Malstile. Die Gemeinsamkeit bei ihren Bildern lag nur in der Voraussetzung eines Konzepts und im räumlichen Eindruck, der besonders in Winters Bild „Ekstatische Bewegung“ durch die Staffelung der senkrechten Streben erzeugt wurde. Auffallend war auch der enorme Größenunterschied unter den entgegengesetzten Gemälden. Das wesentlich kleinere Format des Stillebens von Heckel schien der Übermacht der beiden Großformate Winters nicht standhalten zu können. Zwischen dieser Konstellation baute sich der Hund Toni Stadlers auf, der durch seine Anwesenheit die Aufmerksamkeit auf die dominierende Stellung der beiden mittleren Gemälde Winters auf den ersten Blick lenkte. Seine archaisch wirkende Schrittstel-

¹⁹³ Vgl. Alice Trier-Franzen, *Das graphische Werk Joseph Fassbenders (1903-1974)*, Alfter 1994, S. 48 f.

¹⁹⁴ Vgl. Alice Trier-Franzen, *Das graphische Werk Joseph Fassbenders*, S. 50.

lung, die den Körper und die Beine des Hundes in eine Streckung versetzte, vermittelte eine Vorwärtsbewegung. Unterstützt durch den nach vorn gereckten Kopf strebte der Hund geradeaus zur hinteren Fensterfront, entlang den Seitenwänden, und gab den Weg des Besuchers und die Reihenfolge der Werke vor. Aber auf Grund seiner vorwärts strebenden Haltung nahm der „Hund“ keinen direkten Bezug zu den in seiner Höhe befestigten Werken und hielt sich vornehmlich aus der Auseinandersetzung heraus. Er forderte vielmehr zum Weitergehen auf. Wie in den beschriebenen Bildbeziehungen lag auch in der nächsten Auseinandersetzung zwischen dem vorletzten Werk Winters und der „Küstenlandschaft“ von Heckel bereits ein Unterschied in den Größenverhältnissen und Formaten vor, wobei Winters Abstraktion diesmal kleiner ausfiel. Heckel widmete sich ein weiteres Mal dem Thema der Landschaft. In die Mitte einer friedlichen Strand- und Küstenumgebung, die in einer leichten Farbigkeit aus hellen Grün-, Gelb- und Ockertönen wiedergegeben war, setzte er eine einzelne Gestalt. Die düstere Figur des einsamen Spaziergängers und der dunkle Küstenstreifen, der zu ihm führte, trübten jedoch die Idylle der Natur und übernahmen einen melancholischen und mahnenden Part. Winters Bildwerk mutete im ersten Eindruck als abstrakte Landschaft an, obwohl der Titel nicht darauf hinwies. Schließlich befasste er sich in seinen Werken unter anderem mit der Nachempfindung der Natur und der Sichtbarmachung ihrer kleinsten Elemente, die nach seiner Ansicht nur in Form der Abstraktion gestaltet werden könne¹⁹⁵. Möglicherweise lag dieser Gegenüberstellung die Absicht zu Grunde, die Alternativen der unterschiedlichen und konträren Naturwiedergaben in der Gegenwartskunst aufzuzeigen. Der nebenan platzierten ungegenständlichen Komposition von Fritz Winter gleichen Formats stand die Figurengruppe „das Paar“ von Hans Mettel gegenüber. Den unterschiedlichen Kunstgattungen zufolge, lag die Bedeutung der Aufstellung des Paares eher in der verbindenden Rolle zwischen den gegenständlichen Werken Heckels und Caspars an der Mittelwand, die andersartige Sujets wählten. Karl Caspars religiöse und expressionistische Szenendarstellungen waren den Werken von Heckel, dem ehemaligen und bekannten Brücke Mitglied des Expressionismus, benachbart.

Vermutlich blickte eines der beiden folgenden Bilder „Nachtgespräch“ und „David singt vor Saul“ von Karl Caspar zur Metallgrafik „die Erbtante“ von Rolf Nesch und führte die Auseinandersetzung der Altmeister und Avantgardisten fort. Während Karl Caspar sich z. B. in „David singt vor Saul“ noch immer einer religiösen Szene widmete und

¹⁹⁵ Vgl. Carla Schulz-Hoffmann, Fritz Winter und die abstrakte Malerei in Deutschland, in Ausst.-Kat. Fritz Winter, S. 15.

auch im „Nachtgespräch“ das erzählende Moment in den Vordergrund stellte, suchte Rolf Nesch in seinem Metalldruck neue Ausdrucksformen in Form verschiedener Materialien, die er in den Prozess des Druckens hineinnahm. Das Experimentieren mit Werkstoffen und das Resultat unterschiedlicher Maserungen und Formen bestimmten seine Werke. Auch hier kam der Gegensatz zwischen traditioneller Malweise, Themenwahl oder Kunstauffassung und revolutionären Ideen deutlich zum Tragen und war von der Hängekommission, in der sich insbesondere Fassbender betätigte, offenkundig beabsichtigt.

Gerhard Schön vermerkte in seinem Artikel im Rheinischen Merkur: „Fritz Winters Ölbild ‚Ekstatische Bewegung‘ hält, wie wohl von robusterem Temperament, engeren Kontakt mit Alexander Camaros ‚Badehaus am See‘ als mit anderen abstrakten Bildern, die das nur-dekorative Karussellfahren noch nicht leid geworden sind.¹⁹⁶“ Der Journalist wurde vermutlich durch die schräge Wandstellung zu einem Vergleich zwischen Camaro und Winter angeregt. Camaros Gemälde befanden sich auf der nach innen abgewinkelten Fläche der Mittelwand und blickten nicht frontal auf ein Werk der Seitenwand. Sie wiesen vermutlich vielmehr in Richtung der Bilder Fritz Winters und forderten den Betrachter zu einem Vergleich heraus. Auf eine nähere Beschreibung der Beziehungen zwischen den beiden Werken verzichtete Gerhard Schön jedoch gänzlich. Aus dem Zitat war weiterhin seine negative Beurteilung über die benachbarten Abstraktionen zu entnehmen, die seiner Meinung nach eigens zur Ausschmückung dienten. Möglicherweise bezog sich Schön auf den Einsatz der vorwiegend senkrechten Linien in Camaros „Badehaus am See“ und Winters „Ekstatische Bewegung“, die aber auf unterschiedliche Weise angelegt waren. In Camaros Bild dominieren strenge vertikale Striche und Balken den rechten Bereich der Komposition. Nur wenige geschwungene Linienführungen setzte der Künstler insbesondere auf der linken Seite und zur Bezeichnung der Person ein, auf der sich zwei Lichtbalken spiegelten. Im Gegensatz zu Winter verließ Camaro nicht völlig den Gegenstand. Er beschrieb mit wenigen Linien und Flächen eine Person und Raumeinteilungen. Die Szenerie konnte mit Hilfe des Bildtitels wahrgenommen werden, wobei die Einteilung im rechten Bildteil die Deutung erschwerte. Camaro arbeitete mit reduzierten Form- und Liniengefügen, die Erinnerungen an den Gegenstand oder die Figur ermöglichten, während Winter zur absoluten Gegenstandslosigkeit überging. Aber auch in seinen Bildern beherrschten die Linien- und Balkenformationen den Aufbau. Bei

¹⁹⁶ Vgl. Gerhard Schön, in: Rheinischer Merkur Koblenz, vom 20. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

beiden Malern war die konzeptuelle Anordnung wesentlich, wobei sie scheinbar das gleiche Interesse verfolgten, den Hintergrund der realen Bildwelt zu ergründen.

Die Aufreihung der abstrakten Künstler auf der Seitenwand begann mit Werken von Fassbender und führte fortgehend Winter und Nesch auf. Die beiden Werke „Ekstatische Bewegung“ und „Durchsicht“ von Winter traten ihrer Großformate und dunklen Farbigkeit zufolge in den Vordergrund des Betrachters und wurden auf der Wand nahezu mittig platziert. Ihre Position vermittelte den Eindruck, dass es sich um die bedeutendsten Werke unter den hier aufgehängten Meisterstücken handelte. Vor der Seitenwandfortsetzung, die jedoch fotografisch nicht dokumentiert wurde, richtete sich die Bronzeskulptur „Schreiten“ von Karl Hartung auf. Sie bildete neben der „Pandora“ einen weiteren Höhepunkt der bildhauerischen Künste in diesem rechten Raumbereich. Die Bewegungsrichtung sollte nach eigenen Angaben des Künstlers nicht durch die Gestaltung vorgegeben sein. Vielmehr waren alle Seiten so bearbeitet, dass die Figur keine Vorder- und Rückseite anbot und die Bewegung in jede Richtung beschrieb¹⁹⁷. Sie stand im Gegensatz zur Pandora tiefer im Raum, sodass dem Betrachter ausreichend Raum zum Umschreiten der Figur gestattet war und dieser einen Gesamteindruck einfangen konnte. Die Aufstellung wurde der Intention des Bildhauers gerecht. Sie schaffte einen Übergang von dem rechten zum linken Hallenteil und befand sich zwischen den letzten Werken der Seitenwand und den Gemälden Baumeisters, die auf der abgewandten Seite der Mittelwand, auf der Rückseite der Werke Camaros, ihren Platz einnahmen. Das von Hartung gewählte Thema in „Schreiten“ passte sich einem der Bildthemen Baumeisters an, das den Titel „Wachstum“ trug. Hartung verglich seine Figuren dieser Zeit selbst mit den gewachsenen Formen des Baumes und setzte auch hier das natürliche Wachstum in die Bewegung des menschlichen Laufschemas um¹⁹⁸. Er verallgemeinerte die Schrittstellung eines Menschen bis zu einem einfachen Grad und ließ die Beine in Stümpfen enden. Diese vermittelten gemeinsam den Ausdruck einer umgekehrten Astgabel, wobei eines der beiden Beine stärker ausschnitt. Der obere Körperbereich wurde in Höhe des Brustkorbes abgerundet, sodass die Arme fehlten. Hartung folgte in seiner organischen Abstraktion der europäischen Entwicklung und wollte ähnlich wie bereits Henry Moore die Metamorphose der menschlichen Figur ins Organische verdeutlichen. Nach der Betrachtung der Skulptur Karl Hartungs stieß der Besucher auf die andere Seite der abgeschrägten Mittelwand, auf der sich die Werke von Willi Baumeister befanden. Seine vier Ge-

¹⁹⁷ Vgl. Krause Markus, Karl Hartung, 1908-1967, Metamorphosen von Mensch und Natur, S. 90.

¹⁹⁸ Vgl. Krause Markus, Karl Hartung, a. a. O., S. 91.

mälde „Fantom mit Rot“, „Wachstum III“, „Faust schwebend“ und „Relief-Bild, farbig“ hatten laut Presseaussagen kein direktes Gegenüber. Die Kurve der Wand bildete einen Bruch zu den folgenden Werken von Hans Kuhn und erschwerte einen direkten Vergleich. Die Werke der beiden Maler ließen sich nur in einer größeren Entfernung von der Wand gemeinsam betrachten. Eine Beziehung bestand eher zur etwas entfernten Skulptur „Schreiten“ von Karl Hartung, die aber nicht direkt frontal zur Baumeisterwand stand. Das Bild „Wachstum III“ von Baumeister griff in seinem Titel das Thema der Bronzestatue auf und zeigte eine Ausbreitung vieler kleiner Farbflecken, die an mikroskopisch kleine, sich bewegende Organismen erinnerten. Das Konzept des Aufbaus im zentralen Raum hatte bisher die Gegenüberstellung gegensätzlicher Auseinandersetzungen bekannter deutscher Künstler mit ihrer Zeit verfolgt und unterbrach das Prinzip im Falle der Werke Baumeisters. Willi Baumeister, der an der Diskussion um die korrekte Abbildung des zeitgleichen Menschenbildes im Darmstädter Gespräch teilnahm und die abstrakte Kunst vornehmlich gegen die Theorie Sedlmayrs verteidigte, hatte in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes keinen frontal aufgestellten Künstler, was den meisten Presseleuten nicht entging. Indem die Hängekommission seinen Werken breiten Raum und freie Sicht gewährte, erkannte sie seine Position innerhalb des Kunststreits uneingeschränkt an. Wie mehrfach erwähnt wurde, übernahm Josef Fassbender das Hängen der Bilder in der Ausstellung. Da er selbst als abstrakter Künstler arbeitete, hatte Willi Baumeister sicherlich für ihn wie auch für viele andere deutsche Künstler eine Vorbildfunktion übernommen. Fassbender dokumentierte Baumeisters unumstrittene Stellung und Bedeutung an der Spitze der deutschen Gegenwartskunst und stellte dessen Kunstauffassung in den Mittelpunkt des Disputs. Sowohl in der Stellungnahme zu Sedlmayrs abfälligen Aussagen hinsichtlich der abstrakten Kunst im Darmstädter Gespräch als auch in seinem Buch „Das Unbekannte in der Kunst“ stellte Willi Baumeister seine Kunsttheorie vor. In beiden Abhandlungen baute seine Auffassung auf dem Vergleich zwischen der gegenständlichen und abstrakten Malerei auf. Im Gegensatz zum konkreten Künstler, der lediglich die Äußerlichkeit der Natur nachahme, zeige sich im Werk des abstrakten Künstlers die Natur selbst. Das ungegenständliche Bild komme einer Naturschöpfung gleich und bereite den Weg in die Hintergründe der Natur¹⁹⁹. Hirner zog aus dem Zitat Baumeisters „Die Natur und die Formkunst bilden nicht nach, sondern bilden.“²⁰⁰ den Schluss, dass der abstrakte Künstler das Ziel verfolge, den permanenten

¹⁹⁹ Vgl. Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, S 151.

²⁰⁰ Vgl. Willi Baumeister, a. a. O., S. 98.

Entstehungsverlauf der Natur bzw. in der Natur nachzuempfinden und ihm in seiner Kunst Ausdruck zu verleihen²⁰¹. Im Gemälde „Wachstum III“, das eine Ausbreitung vieler dicht gedrängter Farbflächen von einem unteren Zentrum zeigte, kam dieses Ziel zur Geltung. In Aussagen Baumeisters über seine Kunst erläuterte er mögliche Bedeutungen seiner dargestellten Gebilde auf folgende Weise: „Im Verlauf der Betrachtung können Erinnerungsbilder an Naturformen auch im Abstrakten geweckt werden. ... Modulierte Farbflächen erinnern an Geäst, Wasseroberflächen oder Gestein. Meist gibt solches noch den Eindruck von Bewegung. Indem diese nicht ganz deutbaren Komplexe schweben oder fallen, sich verzahnen wollen oder auseinander streben. Dies alles liegt näher an der Natur, als allgemein angenommen.“²⁰² Hartungs Skulptur „Schreiten“, welche die Metamorphose einer menschlichen Bewegung in eine pflanzlich gewachsene Form symbolisierte, stand in einem verwandten Kontext und erklärte ihre Aufstellung in der Nähe der Gemälde Baumeisters. Um die Wand seiner Bilder wurde die Kunstdiskussion mittels des Aufbaus nach gegensätzlichen Stilrichtungen optisch dokumentiert. Die zentrale Präsentation seiner Werke ohne Konfrontation mit einem gegenständlichen Gegenüber könnte die Vermutung zulassen, dass Fassbender darin die Antwort auf die Kunstdebatte um die zeitgerechte Auseinandersetzung mit dem Weltbild geben wollte. Demzufolge hätte die Kunsttheorie Baumeisters, die in seinen Werken zum Tragen kam, als Resultat die Ausstellung bestimmt. Eine solch offensichtliche Aussage wäre jedoch auf die Gegenwehr der übrigen gegenstandstreuen Vorstands- und Jurymitglieder gestoßen. Nicht jeder Besucher brachte auch das Wissen um die verschiedenen Kunsttheorien mit. Für das Laienpublikum konnte aber die bedeutende Rolle der Werke Baumeisters in der deutschen Avantgarde erkennbar werden.

Nach Baumeisters Gemälden öffnete sich der linke Bereich der Zentralhalle, der sowohl die Mittelwand, eine waagrechte Raumbegrenzung, als auch die südliche Seiten- bzw. Außenwand umfasste. Der Blick des Betrachters fiel, ausgehend von der Mitte des Raumbereichs, frontal auf die horizontale Wand, an der die drei Ölgemälde „Vogelmaske“, „Die Versehrten“ und „Mondfigur“ von Karl Hofer herausragten. Nur bei einem weiten Abstand wäre wahrscheinlich ein Vergleich mit der abgeschrägten Seite der senkrechten Mittelwand, auf der die Abstraktionen Baumeisters angebracht waren, möglich gewesen. Das Hängekomitee sah keine direkte Konfrontation beider Meister vor, in der

²⁰¹ Vgl. Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, S. 250.

²⁰² Vgl. Götz Adriani (Hrsg.), *Willi Baumeister. Dokumente, Texte, Gemälde*, Katalog der Kunsthalle Tübingen, Köln 1971, S. 204.

die unterschiedlichen Kunstauffassungen aufeinander stießen. Eine der Fotografien wies nach, dass auch Hofers Werke an einer prominenten Position des zentralen Raumes errichtet waren. Sowohl die seitlich erhöhten Fenster als auch die gegenüberliegende Fensterfront leiteten das Tageslicht auf die weit gehängten Bilder. Die direkte und intensive Beleuchtung hob sie stärker als die Werke der Seitenwände hervor und war vergleichbar mit den Lichtverhältnissen für die Gemälde Baumeisters. Hofer setzte sich in seinen Werken mit anderen Themen und Stimmungslagen auseinander und konfrontierte den Besucher mit seiner Auffassung der Zeit. Bereits in seiner Eröffnungsrede formulierte er seine Einstellung, die er in den Werken versinnbildlichte. Er legte seine negative Beurteilung über die technische Entwicklung in Deutschland offen, welche nicht nur für die Schnelllebigkeit der Zeit und Kunst Sorge, sondern auch die Menschen bedrohe und letztlich zu einem Abschluss der Menschheitsgeschichte führe. Die Ausformungen der maschinellen und technisierten Lebensweise tendierten bereits zur Abschaffung der Menschlichkeit und ihrer Darstellung. Stets spiegelte die Kunst aber die gegenwärtige Zeit wider. Seine Hoffnung galt der zukünftigen Rückkehr zum Natur- und Menschenbild, sobald die Entlastung von den Formen und Neuerungen der technisierten Zivilisation einsetze. Eine weitere Bedrohung sah er in der sozialistischen Propagandakunst des Ostblocks und der nationalsozialistischen Abwandlung des Realismus. Die neuen Gefahren der Gegenwart kamen in seinen Gemälden zum Ausdruck. Im Bild „Die Versehrten“ stellte er Opfer mit Verstümmelungen, maskenhaften Gesichtsausdrücken und leeren, schwarzen Augenhöhlen dar. Mit erhobenem linkem Arm und ausgestrecktem mahnendem und hinweisendem Zeigefinger signalisierte einer der Dargestellten eine Warnung. Vermutlich wies er auf das nahende Unheil. Die hinterste Figur reckte ihre in Stümpfen endenden Arme in die Höhe und versuchte offenbar den herannahenden Betrachter mit ihrer Geste aufhalten zu wollen. Die zerstörten Körper könnten entweder als überlebte Kriegsoffer interpretiert werden, die auf die gegenwärtige Entwicklung hinwiesen, oder als Symbol für die Verstümmelungen des Geistes und des Menschenbildes durch die Modernisierung und Technisierung gelten. Hofers Gemälde sandten einen starken Pessimismus und Zweifel gegenüber der Gegenwart und Zukunft aus. Ihre Position in der Ausstellung sprach für eine fortdauernde Relevanz im Deutschen Künstlerbund, entgegen der allgemeinen deutschen Entwicklung zur Rückfrage nach Abstraktionen. Schließlich handelte es sich um die Werke des Ersten Vorsitzenden der Künstlergemeinschaft, die herausragend präsentiert werden sollten. Im Mittelpunkt des zentralen Schauraums und der gesamten Ausstellung stand jedoch Willi Baumeister. Seitlich von Karl Hofers

Werken erstreckten sich die Außenwand und die mittlere Zwischenwand, die sowohl gegenständliche als auch abstrakte Gemälde nebeneinander ausstellten. Zur rechten Seite der Hoferwand begann die Reihe der Werke mit dem Kopf Karl Hofers aus Zement von Bernhard Heiliger, der in unmittelbarer Beziehung zu dessen Gemälden stand. Es folgten jeweils drei Werke von Max Ernst und Hans Kuhn. Auf der gegenüber errichteten seitlichen Wand erstreckten sich die Werke von Pechstein und Hann Trier. Die übrigen Künstler konnten auf Grund des Mangels an Bildmaterial nicht ermittelt werden. Heiligers „Kniende“, die sich in einiger Entfernung von Hofers Bildern nahezu in der Mitte des linken Raumbereichs der Zentralhalle erhob, schaffte mittels ihrer Blickrichtung eine Verbindung zum rechten Raumteil, in dem sich wahrscheinlich parallel die Skulptur „Schreiten“ von Karl Hartung aufrichtete. Ähnlich wie Hartung setzte sich Heiliger mit der Metamorphose des menschlichen Körpers auseinander, der in Form der „Knienden“ verschiedene fließende Erscheinungsarten wie Schwellungen, Wölbungen und Torsionen abzeichnete. Ebenso versuchte er durch die Bewegungen der Volumen und Drehung des Oberkörpers, verschiedene Richtungen in den Raum zu beschreiben. Karl Hartung ging in seiner Skulptur „Schreiten“ jedoch noch reduzierender mit dem Körper des Menschen um und betonte noch stärker dessen naturähnliche Verwandlung. Beiden Bildhauern sprach die Literatur die Beeinflussung durch den Engländer Henry Moore spätestens seit den 50er Jahren zu²⁰³, ebenso wird vermutlich Hans Arp für die ausgestellten Skulpturen als Vorbild gedient haben²⁰⁴. Der in Straßburg geborene Hans Arp begann bereits in den dreißiger Jahren ähnlich wie Brancusi und Giacometti mit einer Reihe von biomorphen Figuren zu arbeiten²⁰⁵. Seine Skulpturen zeichneten sich durch ihre Mehrsichtigkeit aus und symbolisierten mittels ovaler und wellenartiger Formen und Linien die Metamorphose und das vegetabile Wachstum in der Natur²⁰⁶. Die Bronze „Croissance-Wachstum“ von 1938 zeigte beispielhaft die Verwandlung eines menschlichen Körpers, die auf die Ideen von Hartung und Heiliger gewirkt haben könnte. Ähnlich wie Baumeister verfolgte er die Theorie, dass der Künstler wie die Natur oder der Naturablauf arbeite und bilde²⁰⁷.

²⁰³ Vgl. Krause Markus, Karl Hartung, 1908-1967, S. 88.

²⁰⁴ Vgl. Lothar Romain/Siegfried Salzmann, Bernhard Heiliger, S. 12.

²⁰⁵ Vgl. Rudolf Suter, Metamorphose und konkrete Kunst. Zwischen Biomorphismus und Geometrie, in: Peter Dering (Hrsg.), Hans Arp. Metamorphosen 1915-1965, Aus der Sammlung der Fondazione Arp Locarno, Museum Liner Appenzell 2000, S. 19.

²⁰⁶ Vgl. Rudolf Suter, Metamorphose und konkrete Kunst, S. 20.

²⁰⁷ Vgl. Rudolf Suter, a. a. O., S. 17.

Die Werke der übrigen von der Presse aufgezählten Künstler des mittleren Ausstellungsraumes, Georg Meistermann, E.W. Nay, Hubert Berke, Carola Andries, Karl Rödel und Ida Kerkovius, verteilten sich offensichtlich auf den nicht fotografierten Wandbereichen der linken und rechten Seitenwände. Sowohl die Reihenfolge der Bilder auf der linken Wand nach Trier und der Werke auf der rechten Seitenwand nach Rolf Nesch, vor denen Hartungs „Schreiten“ aufgestellt war, konnten daher nicht rekonstruiert werden. An Hand der wenigen Fotos war es aber möglich, den Aufbau einzelner wichtiger Maler und Bildhauer und ihrer Beziehungen zu eruieren. Im Aufbau kam das Hauptanliegen des DKB, die gegenständlichen und abstrakten Möglichkeiten der Wiedergabe im Kontext der Zeit zu zeigen und sie mit Hilfe der Gegenüberstellung zu vergleichen, zum Tragen. Das Hängekomitee versuchte mittels Kontrasten und wechsellvoller Eindrücke Spannungen aufzubauen und betonte die Streitfrage in der deutschen Kunst. Abstrakte und gegenständliche Künstler stellte sie zum Teil zu kleinen Gruppen zusammen, um sie mit der jeweils anderen Gruppe zu konfrontieren. Die Hängekommission setzte durch den Einsatz von Lichtführung und Platzierung Schwerpunkte und hob Hauptwerke hervor. Ebenso legte sie auf bestehende Ähnlichkeiten, künstlerische Verwandtschaften und vergleichbare Grundvorstellungen oder Themen Wert und stellte Verbindungen und Überleitungen her. Das Ausstellungsprinzip sollte den Besucher auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der deutschen Kunst aufmerksam machen, dessen Urteilsfähigkeit und Unterscheidungsvermögen wecken und ihn zum Nachdenken über die konträren Kunstauffassungen der Gegenwart anregen. Die Fotos der Langhalle hatten gezeigt, dass die Leitung bezüglich der Werkaufteilung sowohl auf das Prinzip des Nebeneinanders von unterschiedlichen Richtungen und Themen als auch vergleichbarer Sujets zurückgriff. Skulpturen dienten dabei an den Seitenwänden zum Teil als Abgrenzungen zwischen Gemälden. Neben weniger bekannten Mitgliedern und Gästen waren hier auch die prominenten Surrealisten Zimmermann und Ende und Bildhauer wie Mataré ausgestellt. Der Ausstellungsaufbau ging von einem zentralen Hauptraum aus, indem sich für die Leitung des DKB die relevantesten Künstler Deutschlands zusammenfanden. Unter ihnen ließen sich die Vertreter der wichtigsten traditionellen und avantgardistischen Stilrichtungen ausmachen, wobei sich die Werke gegenständlicher und abstrakter Künstler sowohl entgegensetzten, als auch nebeneinander aufreiheten. Vom Zentrum der Ausstellung öffnete sich ein linker und rechter Hallentrakt, der die restlichen Bildwerke teilweise nach gegenständlichen und ungegenständlichen Richtungen sortierte und auch gemeinsam präsentierte. In diesem Prinzip war keine deutliche Aufteilung nach getrennten

Stilformen, sondern vielmehr eine Ordnung nach Qualität und Werten zu erkennen. Ein Teil der Presse wollte innerhalb der Ausstellung eine Übermacht der abstrakten Bildwerke bemerkt haben, andere Stimmen beobachteten einen Ausgleich oder sogar die Mehrzahl der Gegenstandsbetrachtungen. „Der Bund repräsentiert eine stattliche Anzahl deutscher Künstler, die, wenn man sie überhaupt charakterisieren will, ihr Übergewicht dem gegenständlichen Sehen zuneigen.“²⁰⁸ Laut Egon Viettas Ausstellungsbetrachtung machte die Kunstschau des DKB deutlich, dass die meisten Künstler noch mit dem Gegenstand arbeiteten oder ihn als Vorlage nutzten. Er ging sicherlich nicht nur von traditionellen Objekt- oder Menschendarstellungen, sondern von jeglicher Bearbeitung des Gegenstandes oder der Figuren aus, auch wenn sie in ihrer Form reduziert wurden. Hermann Dannecker führte aus: „Doch liegt der Akzent auf der Moderne. Die reine Abstraktion aber tritt zurück. Der Ausgleich zwischen den Richtungen, der sich schon auf den großen Ausstellungen der letzten Jahre ankündigte, wird immer deutlicher sichtbar.“²⁰⁹ Während sein Vorgänger den gegenständlichen Betrachtungen in der ausgestellten Kunst ein Übergewicht zusprach, sah Dannecker eine deutliche Entwicklung zur Ausgewogenheit unter den verschiedenen Stilen. Die derzeitige Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes betone die moderne Kunst, aber nicht ausschließlich ihre abstrakten Strömungen. Dagegen bekundeten die nächsten Meinungen der damaligen Presse eine Übermacht der abstrakten Künstler. „Das Gesamtbild wird beherrscht von den Abstrakten, und es muß ihre ira et studio festgestellt werden, daß sie die künstlerische Durchschnittshöhe sehr positiv mitbestimmen.“²¹⁰ Im positiven Sinne beurteilte der Verfasser des Artikels die wahrgenommene Vormacht der abstrakten Werke und bemerkte gleichzeitig ein durchschnittliches Niveau der Kunstschau. Durch ihr sichtbares Streben beeinflussten die abstrakten Künstler sogar das Bild der Ausstellung, das ohne sie vielleicht das Niveau nicht erreicht hätte. Will Grohmann favorisierte ebenso die Abstraktion und bestimmte Künstler: „Es ist ein Vergnügen, die neuen Bilder von W. Baumeister und F. Winter, E.W. Nay und G. Meistermann zu sehen; sie haben teilweise einen Grad an Souveränität erreicht, der diese Maler in die erste Reihe aufrücken läßt. Man hat sie dementsprechend gehängt, sie bilden den Introitus der Ausstellung. Die Gegenstandsfernen dominieren. Das war schon im vorigen Jahr so, und nicht etwa, weil die Jury einseitig wäre; sie hat

²⁰⁸ Vgl. Egon Vietta, a. a. O.

²⁰⁹ Vgl. Hermann Dannecker, a. a. O.

²¹⁰ Vgl. Carl Georg Heise, a. a. O.

sich nur den Tatsachen nicht verschließen wollen.“²¹¹ Will Grohmann äußerte hier deutlich seine pro abstrakte Einstellung und wollte die Künstler Baumeister, Winter, Nay und Meistermann auch in der Ausstellung als bedeutendste Maler der deutschen Moderne erkennen. Der DKB habe sie entsprechend ihrer Vorrangstellung in der deutschen Kunst zentral platziert. Er schloss sich hier annähernd der vorgeschlagenen Rangordnung von Carl Georg Heise an. Gleichzeitig nahm er ein Überwiegen der ungegenständlichen Werke in der Kunstschau des DKB wahr. Mit der Tatsache, der sich die Jury nicht verweigern konnte, verband er die steigende Tendenz zur Abstraktion in der allgemeinen deutschen und internationalen Kunstlandschaft. Er zog eine Parallele von der Struktur der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes zum zeitgenössischen Aufschwung der Avantgarde. Moderne Kunstwissenschaftler wie Hermand Jost zeichneten die Entwicklung der Nachkriegskunst ausführlich nach und stellten eine Zunahme der Abstraktion im Laufe der fünfziger Jahre auch in Deutschland fest, die gerade im Kunsthistoriker Will Grohmann seinen vehementesten Verteidiger fand²¹². Franz Matzke setzte die Meinung über die Abstraktion fort: „In der Malerei überwiegt die Abstrakte, aber es ist überraschend, wie sie in dieser Zusammenfassung von den noch gegenständlichen Bildern gar nicht so weit entfernt ist.“²¹³ Zu den abstrakten Bildern zählte der Autor offensichtlich auch die Werke des Übergangs, die abstrahierte, verfremdete Gegenstände, Figuren und Landschaften darstellten. Diese Art der Gestaltung schien ihm von den traditionellen gegenständlichen Kompositionen nicht erheblich zu differieren. Der erste Journalist hatte dagegen die abstrahierenden Formen vermutlich noch dem Gegenstand zugeordnet, sodass die Arbeiten der gegenständlichen Künstler nach seiner Ansicht in der Überzahl waren. Besonders die Aufteilung im Hauptraum hatte deutlich gemacht, dass sowohl gegenstandsbezogene als auch reduzierende und abstrakte Werke im Mittelpunkt standen. Legte der Betrachter die Bedeutung auf die optische Zentrierung von Baumeister, Hartung und Heiliger, so konnte er von einer Tendenz zur Abstraktion sprechen, nicht aber auf Grund des Zahlenverhältnisses zwischen gegenständlichen, reduzierenden und abstrakten Werken.

Vergleichbar mit der ersten Ausstellung von 1951 beklagten einige der Journalisten die Anwesenheit schlechter Werke, die das Niveau der Kunstschau des DKB stark schwäch-

²¹¹ Vgl. Will Gromann, Die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Die Neue Zeitung, Ausgabe München, vom 18. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

²¹² Vgl. Jost Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 409, Akte 616.

²¹³ Vgl. Franz Matzke, Deutsche Kunst 1952. Jahresausstellung des Künstlerbundes in Köln, in: Stuttgarter Nachrichten, vom 19. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

ten. Den Grund sahen sie in der fehlenden Jurierung der Mitglieder des Künstlerbundes, die immer noch zwei ihrer eingereichten Werke juryfrei zeigen konnten. Ein Autor wollte in dieser Handhabung sogar die Möglichkeit einer Absicherung erkennen, welche der DKB mittels der Satzung einrichtete, um seine Mitglieder vor der Ablehnung zu schützen²¹⁴. Lediglich die eingeladenen Gäste unterlagen dem Urteil der Jury. Einige plastische Werke, darunter das Nauener Denkmal Matarés, sowie vornehmlich Kölner Künstler unterlagen dem negativen Urteil²¹⁵. Der DKB habe zum Dank für die Ausstellungsmöglichkeit der Stadt Köln und ihrer finanziellen Unterstützung Kölner Künstler in die Ausstellung einbezogen. Der DKB unterwerfe sich im Falle der Kölner Künstler entgegen seiner Einstellung dem Willen seiner Sponsoren und sehe über das Auswahlkriterium der Qualität hinweg. Der DKB hatte, wie unter Punkt 3.4 deutlich wurde, mit dem Gastgeber die Teilnahme von Künstlern aus dem kölnischen Raum ausgehandelt. Aus den vorgeschlagenen achtzehn Künstlern der Stadt Köln gelangten nach dem Juryverfahren dreizehn in die Ausstellung des DKB. Sie unterlagen wie die übrigen Gäste dem Gutachten der Jury. Unter den Ausgestellten im zentralen Mittelraum befanden sich eine der vorgeschlagenen Künstlerinnen, Carola Andries, und die Mitglieder Josef Fassbender, Georg Meistermann, Hubert Berke, Hann Trier und Ernst Wilhelm Nay des DKB aus dem rheinischen Gebiet. Fünf einheimische Künstler hielten dem Qualitätsurteil nicht stand und konnten sich nicht beteiligen. Die Verhandlungspartner der Stadt Köln forderten neben der Teilnahme Kölner Künstler auch die Vermeidung eines Übergewichts an abstrakten Werken. Ihrer Ansicht nach habe die erste Ausstellung des DKB in Berlin zu viele Abstraktionen präsentiert.

Auch der Respekt vor der älteren Generation und den ehemaligen Mitgliedern des Bundes habe das Durchqueren schlechter, unaktueller und auch unmoderner Bildwerke be-

²¹⁴ Vgl. „Die vierzehnköpfige Jury konnte insgesamt ein sehr hohes Niveau wahren. Die nur die in einzelnen Fällen, dann aber kraß, abfallende Qualität geht weniger auf ihr Versagen als auf die Satzungen des Künstlerbundes zurück, die alte Mitglieder vor der Jurierung behütet. Diese Selbstschutzanlage soll aber, wie verlautet wurde, bei der nächstjährigen Ausstellung in Hamburg wegfallen.“ E.T. Deutscher Künstlerbund 1950. Eröffnung der zweiten Ausstellung in Köln, in: die Neue Zeitung, vom 18.6.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616/1.

²¹⁵ Vgl. „... und anerkannte Meister wie Mataré zeigen, daß sie auch ausgesprochen Schlechtes abzuliefern vermögen. Denn sein Denkmal für Nauen ist genau so einfalllos wie das Ornament von dem doch sehr begabten Paul Dierkes. Es gibt überhaupt gerade in der Plastik eine erschreckende Zahl an langweiligen ‚Schöpfungen‘, nach denen man Könner wie Ludwig Gies oder Bernhard Heiliger nicht beurteilen möchte. Auch Hartung - Berlin - hat Grösseres zu zeigen gehabt.“ Egon Vietta, a. a. O.

Vgl. „Rücksichten auf die Kölner Gastgeber haben eine ganze Reihe nur lokal bedeutender Kölner Künstler in die Schau einbezogen. Solche Großzügigkeit gegenüber minderen Talenten schadet der Ausstellung.“ Wend Fischer, Deutsche Kunst 1952 in lebendiger Entwicklung. Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ in Köln, in: Westdeutsche Neue Presse, Köln, vom 10. Juni 52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

günstigt, das gegen den Grundsatz - Künstler und Werke nach der Qualität auszuwählen - verstöße²¹⁶. Unter die Protegierten zählte der Verfasser die Mitglieder Friedrich Ahlers-Hestermann, Otto Dix, Erich Heckel, Max Pechstein, Hans Purrmann und Schol(z)²¹⁷. Die Befreiung der Werke der Mitglieder von der Jurierung kam offenbar besonders den älteren Künstlern zugute, deren Stil in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg von Bedeutung war. Die Presse kritisierte die mangelnde Qualität ihrer Werke und vermittelte den Wunsch nach zeitgemäßen und aktuellen Kunstrichtungen. Hermand Jost betonte in seiner Abhandlung jedoch, dass die ungegenständliche Kunst in den fünfziger Jahren erst von einem geringen Teil der deutschen Öffentlichkeit, zu dem hauptsächlich Journalisten, Führungskräfte, Kunsthistoriker und Kritikern gehörten, akzeptiert und gekauft wurde²¹⁸. Der Rest der Bevölkerung habe sich noch an den traditionellen und gegenständlichen Richtungen orientiert. Der Teil der Besucher der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, der sich nicht zu den Fachleuten und Kennern zählen konnte, lobte vermutlich die Präsentation bereits vergangener und realistischer Stile und bemerkte keine Qualitätsunterschiede.

Die Kunstschau in Köln zog weitere positive und negative Kritiken in der damaligen Presse auf sich. Ebenso wie die konträren Auffassungen bezüglich des Ordnungsprinzips gab es auch unterschiedliche Gesamturteile zur zweiten Jahresausstellung. „Die Ausstellung in dem geschickt hergerichteten Kölner Messegelände wahrt fast durchgehend ein gutes Niveau, nur in den letzten Räumen zerreißt sie ein wenig ins Beiläufige. Die Plastik kam etwas zu kurz.“²¹⁹: Mit den letzten Räumen waren die beiden Raumenden links und rechts der langen Halle gemeint, die sich fern vom Zentrum der Ausstellung befanden. Nur hinsichtlich der Werke in diesem hinteren Bereich der Staatenhalle wollte der Journalist Unwichtiges erkennen, während die Arbeiten des vorderen und mittleren Abschnitts eine ausgeglichen gute Qualität offenbarten. Die letzte Räumlichkeit im Nordosten der Staatenhalle, die auf einem Foto festgehalten war, hatte vornehmlich kleinere Skulpturen, Zeichnungen und Reliefs beherbergt. Unter den hier ausgestellten Künstlern befanden sich bekannte Bildhauer wie Ewald Mataré und Edwin Scharff, sodass nicht von einem Arrangement ausschließlich unbedeutender Künstler gesprochen werden

²¹⁶ Vgl. „Hinzu kommt die Ehrfurcht, die Künstlern erwiesen wurde, die der Geschichte, aber nicht der Gegenwart der modernen Kunst zu gehören.“ Und „Kollegialität und Ehrfurcht mögen menschlich sehr sympathisch sein - sie dürfen aber keine Rolle spielen, wenn man sich zur Qualität als dem einzigen Maßstab der Auswahl bekennt.“ Wend Fischer, a. a. O.

²¹⁷ Vgl. Wend Fischer, a. a. O.

²¹⁸ Vgl. Jost Hermand, a. a. O., S.389 und 391.

²¹⁹ Vgl. Franz Matzke, a. a. O.

konnte. Die kleinen Ausmaße der Bildwerke mögen den Verfasser zu einem abwertenden Urteil veranlasst haben. Andererseits hatte sich auch Egon Vieta negativ über Mata-rés Grabplattenstele für Heinrich Nauen geäußert, indem er das Objekt als misslungenes Ergebnis tadelte. Im südlichen Teil waren u. a. die Gemälde des abstrakten Malers Knipsel und des Surrealisten Zimmermann untergebracht, die aber nicht unbedingt als schlecht bezeichnet werden konnten. Trotzdem musste anhand dieser Wirkungsweise und dokumentierten Raumeinteilung auf eine geplante zentralistische Gliederung der Ausstellung geschlossen werden. Die Ausstellungsleitung beabsichtigte eine Einteilung nach einem zentralistischen Prinzip, das die Besten im mittleren Raum gruppierte und zumindest im nördlichen Seitenbereich eine Staffelung des Niveaus mit immer kleineren Werksmaßen und weniger wahrgenommenen Gattungen, wie der Zeichnungen und Reliefs, vornahm. Die prominente Inszenierung spielte sich im Mittelraum der Ausstellungshalle ab. Wend Fischer beklagte Folgendes: „Die Schau überrascht nicht mit revolutionären Experimenten. Ihr Gesicht ist vielmehr durch die Bemühungen geprägt, die Formsprache der nun schon ein halbes Jahrhundert alten ‚modernen Kunst‘ zu höchster Reife und Präzision zu entwickeln.“²²⁰ Die Ausstellung wirkte auf den Verfasser einseitig. Sie biete keine aktuellen und avantgardistischen Neuerungen und würde sich stattdessen ausschließlich auf die Ausrichtung nach der Weiterführung veralteter Ansichten der klassischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts konzentrieren. Demnach übertrafen in der Ausstellung des DKB die Nachläufer des Expressionismus und Kubismus die Formsprache der absoluten Abstraktion. Die Vertreter der modernen deutschen Strömungen wie E.W. Nay, Hann Trier oder Fritz Winter fielen in seiner Beurteilung nicht ins Gewicht. Seine Beobachtung fokussierte offensichtlich die Beispiele von Figurenszenen Carl Caspars, Carl Crodels oder das Blumenstillleben der ehemaligen Brückemalerin Gabriele Münters sowie die traditionelle Malerei Pechsteins und Purmanns. Die Gegenüberstellung abstrakter und gegenständlicher Arbeiten im Mittelraum, die einige Presseleute als Hauptmerkmal ansprachen, blieb in seiner Feststellung außen vor. Ähnliche Bedenken führte auch Egon Vieta an: „Es wird zu häufig wiederholt. Man begegnet ... immer wieder demselben Künstlerkreis, den auch die Jury des Künstlerbundes ausgewählt hat.“ Weiter schrieb er: „Eine solche Generalrevision muß notgedrungen auch zu einer verallgemeinernden Übersicht führen: es wäre falsch, aus den doch vielfach zufällig ausgewählten Bildern auf den Stand unserer Malerei zu schließen. Man kann ebenso wohl feststellen, daß neue Durchbrüche auf dieser Ausstellung nicht zu beobachten sind,

²²⁰ Vgl. Wend Fischer, a. a. O.

daß aber auch der bisherige Stand unserer Malerei präzise zum Ausdruck kommt.“²²¹ Er schloss sich dem Vorgänger in der Ansicht über ein Fehlen von bahnbrechenden Neuheiten an und führte dies auf die Künstlerauswahl zurück, die sich in jeder deutschen Kunstausstellung gleiche und demnach ein immer wiederkehrendes Repertoire an Bildwerken demonstrierte. Die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln unterscheidet sich folglich nicht wesentlich von anderen deutschen Kunstschauen. Er sprach der Ausstellung des DKB wie den übrigen nur einen allgemeinen und oberflächlichen Überblick über deutsche Künstler zu. Die Werke seien nicht mit Bedacht ausgesucht und könnten kein exaktes Abbild der derzeitigen, wohl aber der vergangenen deutschen Malerei liefern. Auch seine Kritik deutete auf den Vorwurf der Darbietung zu vieler traditionell ausgerichteter Kunstwerke hin, da er wichtige, neue Avantgarde vermisste. Möglicherweise spielte er auch auf das Übermaß an älteren Generationen an und wünschte sich mehr junge Talente mit innovativen Ideen.

Ein Zeitungszitat gab das Ziel des Deutschen Künstlerbundes wieder, den modernen und zeitgenössischen Künstlern ein Forum zu geben. „Moderne deutsche Kunst braucht ein Haus! Diese Forderung stellt der ‚Deutscher Künstlerbund 1950‘, der in Köln Arbeiten seiner Mitglieder zeigt. Eine moderne Ausstellung soll kein Museum sein. Ein Haus in dem man dem lebendigen ‚Geist des Landes und der Zeit begegnet, wünscht sich der Deutsche Künstlerbund‘. Bis heute gibt es in der Bundesrepublik im Gegensatz zu den anderen Ländern noch nicht das Gebäude, in dem sich Künstler unserer Tage der deutschen Öffentlichkeit vorstellen können.“²²² In Form der Jahresausstellungen in geeigneten Räumlichkeiten sollte dieses Vorhaben in die Tat umgesetzt werden. Mittels dieser Aussage hatte sich der DKB verpflichtet, allen aktuellen Stilrichtungen der zeitgenössischen Kunst einen Präsentationsraum zu schaffen. Der Artikel berichtete weiter, dass der DKB im Gegensatz zu musealen Einrichtungen Kunstschauen mit dem Zeitgeist der Gegenwart bieten wolle. Nach Ansicht des Autors fehle es in Deutschland ohnehin an räumlichen Möglichkeiten, dem Publikum die zeitgenössische Kunst zu präsentieren und er sah eine Realisierung dieser Vorstellung in den Veranstaltungen des DKB. Der Künstlerbund wollte sich vom Hauptanliegen eines Kunstmuseums absetzen, das in der Regel eine permanente Sammlung umfasste und dessen Werke meist nach Ländern, Kunstrichtungen oder Epochen chronologisch eingeteilt waren. Die meisten Kunstmuseen besaßen einen festen Bestand vergangener Stilrichtungen, die hin und wieder durch Ankäufe und

²²¹ Vgl. Egon Vietta, a. a. O.

²²² Vgl. Moderne deutsche Kunst braucht ein Haus, in: Neue Illustrierte 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

Erwerbungen neu bestückt wurden. Sie nahmen - abgesehen von Sammlungen der Gegenwart - keine Neuheiten aktueller Kunst, neuer Strömungen oder Künstler der Modernen auf. Lediglich die Galerien stellten Neuheiten und zeitgenössische Künstler vor, die sie schließlich an ein interessiertes Publikum verkauften. Sie mussten sich jedoch meist auf eine kleine Auswahl bekannter Künstler beschränken. Das Vorhaben des Deutschen Künstlerbundes bestand zunächst in der Darbietung aller Stilrichtungen der aktuellen Moderne. In jeder Ausstellung sollten möglichst neu entstandene Arbeiten des letzten Jahres präsentiert werden und somit den aktuellen Stand der deutschen Kunst und ihren fortwährenden Wandel dokumentieren. Auf Grund dieser Voraussetzung konnte der DKB an keinem dauerhaften Werksbestand wie in einem Museum festhalten. Der deutsche Künstlerbund verfolgte die Absicht, neue künstlerische Erkenntnisse der deutschen Kunst und jüngst entstandene Arbeiten in den Ausstellungen einem Anteil nehmenden Publikum zu bieten. Der größte Teil der Besucher stammte wohl vorwiegend aus den Kreisen der Künstler, Museumsleute, Kunstkritiker und Mäzene. Die Intention des DKB setzte die Orientierung am Stand der deutschen Kunst, ihrer Entwicklung und Veränderungen voraus. Dabei war es seine Aufgabe, Tendenzen bestimmter Strömungen sowie Höhepunkte und Hauptwerke innerhalb der Kunst aufzunehmen. Das Ergebnis der Erforschung sollte am Ende mittels eines verständlichen Aufbaus in seiner Jahresausstellung umgesetzt und nachgezeichnet werden. Seine beiden Ausstellungen von 1951 und 1952 konzentrierten sich auf die Zentralisierung einer Auswahl der bekanntesten Künstler, die berühmtesten Vertreter der Moderne. Sie schafften vornehmlich Raum für die Elite der deutschen Kunst. Ein Teil der Presse bemängelte jedoch, dass die Vorstellung des Deutschen Künstlerbundes nur ein unerreichtes höheres Ziel geblieben sei. Stattdessen habe sich der Verein zu sehr auf die Dokumentation traditioneller Kunst spezialisiert, ohne wirkliche Neuheiten der deutschen Kunstszene zu zeigen. Andere Journalisten sprachen dagegen von einem Übermaß an abstrakten Bildwerken. Die Untersuchung mittels des Bildmaterials und einiger Pressebeschreibungen erbrachte, dass sowohl abstrakte und aktuelle Malerei als auch moderne Skulptur besonders im Mittelraum der Ausstellung in Köln als Gegenpol zu gegenständlichen Werken positioniert wurde, was die Behauptungen von einer einseitigen Kunstschau widerlegte.

Aus den Presseartikeln gingen weitere Kritikpunkte über die Ausstellung und die Tätigkeit des Deutschen Künstlerbundes hervor. Sie nahmen besonders Bezug auf die vertretenen Generationen in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes und lenkten den Blick auf die jungen Künstler unter den Ausstellern. Die mittlere Altersgruppe der Fünf-

zigjährigen war unter den ausstellenden Malern am stärksten vertreten, ihnen folgten in der Anzahl die Vierzig- und Sechzigjährigen. Bei den Bildhauern stellten die Vierzigjährigen die größte Gruppe, die hier das Altersniveau nach unten schob. Allerdings fehlten in der Bildnerie der Ausstellung junge Teilnehmer unter dreißig Jahren. Im vorherigen Jahr konnte der DKB nur ein junges Talent aus der Generation der Zwanzigjährigen und sechs der dreißigjährigen Maler in ihrer Kunstschau vorweisen, was ihm von der Presse angelastet wurde. Der DKB erhöhte in der Kölner Ausstellung von 1952 ihre Anzahl auf fünf Maler aus der Altersstufe der Zwanzigjährigen und auf acht Maler und vier Bildhauer in der Generation der Dreißigjährigen. Es handelte sich bei den Jüngsten um die neuen Künstler Helmut Fiebiger, Herbert Kitzel, Carl-Heinz Kliemann, ehemaliger Meisterschüler Karl Schmidt-Rottluffs, Cornelis Ruhtenberg und Peter Steinforth, ebenfalls einstiger Schüler Karl Schmidt-Rottluffs. Zwei der neu beteiligten jungen Bildhauer Ursula Querner, die mit dem Stipendium des Lichtwark Preises von 1952 ausgezeichnet wurde, und Barbara Haeger hatten bei Edwin Scharff in den späten vierziger Jahren an der Kunstakademie in Hamburg studiert²²³. Der Weg der meisten jungen Talente in den Deutschen Künstlerbund führte offensichtlich über den Vorschlag ihrer ehemaligen Professoren, die Mitglieder des Vorstandes des DKB waren. Die so genannte Oppositionsgruppe aus Willi Baumeister, Hans Uhlmann, Theodor Werner und Fritz Winter hatte im Zusammenhang mit der ersten Ausstellung in Berlin und noch vor der zweiten Kunstschau in Köln den Mangel an jungen Talenten in einem Beschwerdebrief beklagt²²⁴, den die restlichen Vorstandsmitglieder offenbar beherzigten. Die vertretenen neuen Künstler jüngerer Alters fanden in manchen Presseartikeln regen Zuspruch und wurden auf entsprechende Weise gelobt: „Die Jungen fallen zuweilen erstaunlich auf ...“, „Und die Jungen wie Peter Steinforth aus Berlin (1923) sind zuweilen so belebend, daß man neben den alteingeführten Künstlern von Kronenberg bis Gilles mehr frisches Blut gewünscht hätte. Wer die Ausstellungen der letzten Jahre nun in etwas verfolgt hat, darf daher auf keine Überraschungen hoffen.“ Und „Große Hoffnungen machen die Altmeister der Gegenständlichkeit nicht. Die Zukunft dieser Malerei ist die Vergangenheit. Aber bei vielen ist die Vergangenheit besser ‚gemalt‘ und geformt als die Einbrüche in abstraktes Neuland.“²²⁵ Die Bewertung der älteren Generationen fiel wiederum wenig positiv aus.

²²³ Vgl. Edwin Scharff und seine Schüler, Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Bd. 4, ohne Jahresangabe, Biografien der Schüler im Anhang ohne Seitenangabe.

²²⁴ Vgl. Brief der Herren Baumeister, Uhlmann, Werner und Winter an die Geschäftsstelle des DKB, am 23.3.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,2.

²²⁵ Vgl. Egon Vietta, a. a. O.

Während die jüngeren Aussteller für den Verfasser Erneuerungen und Unerwartetes in die Kunstschau einbrachten, beklagte er Wiederholungen und alte Auffassungen seitens der älteren Mitglieder. Vergleichbar mit den vorherigen Pressekritiken mangelte es laut Verfasser bei den älteren Gegenstandsmalern zwar nicht an malerischem Können, aber an neuen Erkenntnissen. Wie in der ersten Jahresausstellung hielten sie an ihren bisherigen künstlerischen Methoden fest. In der Kunstschau seien durchaus Abstraktionen zu finden, die jedoch teilweise von wenig Qualität zeugten. Der Anteil der unmodernen Bildwerke und betagten Künstler traf auch hier auf kein Wohlwollen und machte den Wunsch nach einer stärkeren Verjüngung des Vereins und aktuelleren Bezügen zur modernen deutschen Kunst deutlich. Im Vergleich zu den stark vertretenen älteren Generationen fielen die wenigen jungen Neubeteiligungen im Gesamtbild der Ausstellung kaum ins Gewicht, was ebenso die Presse bemerkte. Aber die kleine Anzahl der jungen Neuaussteller zeigte, dass der DKB grundsätzlich gewillt war, junge Begabte aufzunehmen, um ihnen eine Gelegenheit zur Ausstellung zu bieten. Es bestand auch auf diesem Weg die Möglichkeit, dass Neuerungen und Ideen in der Malerei ihren Einzug in den DKB fanden. Sicherlich waren aber zur gleichen Zeit viel mehr junge Talente mit neuen malerischen Strukturen und Vorstellungen in der deutschen Künstlerwelt vorhanden. Der Verein, der sich noch immer aus einigen Altmeistern zusammensetzte, tat sich offensichtlich mit der Suche und Aufnahme von jüngeren Künstlern schwer, was einige Mitglieder des Deutschen Künstlerbundes im Briefwechsel mit der Führung beklagten. Für die Suche und den Vorschlag neuer Künstler war der Vorstand des Deutschen Künstlerbundes verantwortlich. Seiner Aufgabe unterlag auch das Auffinden junger und begabter Talente. Während im Jahre 1951 seine meisten Mitglieder noch aus der Generation der Sechzigjährigen stammten, vollzog sich in seinen Reihen ein Jahr später eine leichte Verschiebung zu Gunsten der Vierzigjährigen. Möglicherweise war die Ursache der Bereitschaft zur Hinzunahme junger Künstler in die Kölner Jahresausstellung von 1952 in der Senkung des Altersdurchschnitts innerhalb des Vorstandes zu finden. In der Jury zur zweiten Künstlerbundaussstellung saßen jedoch noch immer vornehmlich Mitglieder der Altersgruppe der Sechzigjährigen, dicht gefolgt von den vierzigjährigen Künstlern. Der DKB war bezüglich der Zusammenstellung der Jury, welche die Namen der Aussteller bestimmte, auf den Ausgleich zwischen den gegenständlichen und abstrakten Künstlern aber nicht innerhalb der Altersgruppen bedacht. Nur ein Künstler, der Bildhauer Bernhard Heiliger, war als Einziger aus der Gruppe der Dreißiger-Generation im Vorstand und der Jury vertreten. Der Grund für die geringe Teilnahme der Dreißigjährigen und

den Ausschluss der zwanzigjährigen Künstler an den Gremien der Jury und des Vorstandes war auf die Voraussetzung der Mitgliedschaft zurückzuführen, die erst nach einem dreimaligen Ausstellen erreicht wurde. Außer den von Hofer und seinen Gründungskollegen bestimmten Mitgliedern seit der Neugründung im Jahre 1950 konnten nach einer veranstalteten Ausstellung noch keine neuen Mitglieder vorgestellt und in die Führung aufgenommen werden. Neben Bernhard Heiliger war nur der abstrakte Maler Heinz Trökes von den Dreißigjährigen seit 1950 Mitglied im Deutschen Künstlerbund.

Der Vorwurf der zu hohen Anzahl der Altmeister unter den Ausstellern stand auch im nächsten Pressebeitrag im Focus der Kritik. „Einige von den einstigen Beginnern - es sind wahrhaftig schon die Veteranen der neueren Kunst - sind in Köln auch jetzt wieder oder noch vertreten: der Schwung freilich ist hin und man lebt nur noch von Erinnerungen. ... Die Neueren und Neuesten sind in der Mehrzahl in die reine Abstraktion man möchte sagen ‚geflohen‘, als sei jedem Ding und allem Dinglichen heute zu mißtrauen.“²²⁶ Ohne die Benennung von Künstlernamen bemängelte auch dieser Autor die Darbietung der älteren Generation, die an ihren überholten Auffassungen verhaftet blieb und die Bewegung aus der Ausstellung nehmen würde. Die Kölner Ausstellung repräsentierte im Bereich der Gegenständlichen Kunst demnach nicht die aktuelle künstlerische Lage. Einzig in der abstrakten Abteilung ließen sich neue Künstler finden, die sich scheuten, den Gegenstand als Grundlage zu nutzen. Er schien zu bedauern, dass neue Strömungen und Auffassungen nur in den abstrakten Werken der Kunstschau zu finden seien und führte dies auf die mutmaßliche Flucht der Künstler vor dem Gegenstand zurück. Die abstrakten Künstler vertraten eher die Ansicht, dass in der realistischen Malerei keine Schaffung von Neuheiten mehr möglich sei und nur die reine Abstraktion neue Entwicklungen bieten könne. Willi Baumeister verfolgte in seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ von 1947 u. a. die Theorie: „Bisher Unbekanntes zeigt ein originaler Künstler in seinen Werken, während die epigonalen Malereien bereits Bekanntgewordenes aufnehmen. Ihr originaler Anteil ist nur noch in eigenen persönlichen Dingen wie Handschrift, Pinselführung oder in sonstigen geringen Fakten zu bemerken.“²²⁷

Wie die junge Generation machte die Gruppe von Ostkünstlern eine kleine Anzahl von Künstlern in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln aus. Ein Journalist der Presse hob die neu hinzugetretenen Künstler aus dem Ostteil Deutschlands hervor

²²⁶ Vgl. Leo Nyssen, Inventuraufnahme heutiger Kunst. Die zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln, in: Ruhrwacht, Oberhausen, vom 7. Juni 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616/1.

²²⁷ Vgl. Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, S. 108.

und begrüßte sie als einzige Besonderheit in der Kölner Ausstellung: „Anerkennenswert ist in Köln nur, daß man auch einige delikate und tüchtige Maler aus der Ostzone wie Hegenbarth aufgenommen hat.“²²⁸ In der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln wurden zum ersten Mal auch die Ostkünstler Hermann Bachmann, Kurt Bunge, Josef Hegenbarth, Herbert Kitzel, Hans Theo Richter, Karl Rödel und Herbert Volwahren in die Kunstschau aufgenommen. Trotz der Bedenken des Vorstandes und vor allem Karl Hofers vor der Bedrohung östlicher Propagandakunst lud der DKB Künstler aus der Ostzone ein, in der Jahresausstellung in Köln auszustellen. Im Katalogtext der ersten Ausstellung in Berlin erklärte der DKB, „die Freiheit der Künste wo und gegen wen auch immer zu verteidigen“, und wies darauf hin, „daß die Reaktion von rechts und links bereits wieder bedenklich in manchen Teilen unseres Landes erstarkt ist“²²⁹. Der DKB entschied sich dennoch, einigen Künstlern aus der SBZ eine Ausstellungschance zu geben. Gegen die Befürchtung Grohmanns, bei dem Bildhauer Herbert Volwahren könne es sich um einen Spion handeln²³⁰, versicherte der Geschäftsführer des DKB sogar, „daß der Künstlerbund selbstverständlich keinen der ostzonalen Künstler so genau kenne, daß er mit Bestimmtheit behaupten könne, sie seien unbedingt Vertreter der westlichen Welt. Die Auswahl sei jedoch nach besten Wissen und Gewissen erfolgt, und von keinem der infrage kommenden Künstler sei bekannt, daß er Anhänger, Verteidiger oder gar Funktionär des östlichen Regimes sei. Gerade Herr Volwahren habe bei uns keinerlei Bedenken irgendwelcher Art ausgelöst.“²³¹ Die Bestätigung über Volwahrens unbedenkliche Gesinnung übermittelte ein Jahr später auch der Untersuchungsausschuss Freiheitlicher Juristen, den der DKB dennoch um eine nochmalige Untersuchung im Oktober 1952 gebeten hatte, um offenbar restliche Bedenken auszuschließen²³². Der Deutsche Künstlerbund zeigte ab 1952 deutlich Interesse, auch die Kunst ostdeutscher Künstler, die unabhängig vom sozialistischen Realismus arbeiteten, zu vertreten und auszustellen. In den folgenden Jahresausstellungen des DKB waren weiterhin

²²⁸ Vgl. Egon Vietta, a. a. O.

²²⁹ Vgl. Aufbruch 51, Versuch einer Rekonstruktion, S. 33.

²³⁰ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Hans Kuhn, am 14.7.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5 J/K.

²³¹ Seel hatte dies gegenüber des Kölner Beigeordneten Steinforth, der auch als Kontaktperson der Kölner Stadt bezüglich der Finanzierung fungierte, geäußert und dem Schriftführer Hans Kuhn in einem Brief mitgeteilt. Vgl. Brief von Eberhard Seel an Hans Kuhn, am 14.7.1952, a. a. O.

²³² Vgl. „Wir kommen auf ihre Anfrage vom 3.9.1952 zurück, in der Sie eine Auskunft über die politische Haltung des Dresdner Bildhauers Volwahren erbeten haben.“ „Sämtliche von uns um Auskunft angegangenen Personen, die Volwahren aus Dresden kennen, äußern sich positiv über seine politische Einstellung; sie sind übereinstimmend der Meinung, daß er kein Propagandist der kommunistischen Weltanschauung war oder ist und daß er die Überzeugungen des Westens ehrlich teilt.“ „Wir haben uns auch an Prof. Grohmann gewandt.“ Brief vom Untersuchungsausschuss Freiheitlicher Juristen, Abteilung Presse an Eberhard Seel, am 11.9.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 17 T/U.

immer einige Ostkünstler als Gäste beteiligt. Im Jahre 1956 wurde in der Mitgliederversammlung das Thema der ostdeutschen Künstler unter dem neuen Vorsitzenden Karl Hartung neu diskutiert und mit dem einstimmigen Ergebnis, „daß die Kontakte mit den in der Zone lebenden und uns befreundeten Künstlern weiterhin besonders gepflegt werden sollten, daß man aber offiziellen Kontakten und Einladungen gegenüber sich am besten reserviert verhielte, bis nicht auch in der Zone die absolute Freiheit der Künste gewährleistet sei“, abgerundet²³³. Die SBZ verlangte bereits in den späten 40er Jahren von ihren Künstlern durch ein Programmpapier, das der Leiter des Referats für bildende Kunst Max Grabowski 1948 formulierte, die Einhaltung einer sozialistisch realistisch geprägten Kunst. Seit 1949 unterstütze der Staat ausschließlich linientreue Künstler und konnte durch den Kulturfonds, der Aufträge vergab und Ankäufe steuerte, unfolgsame Künstler aussondern²³⁴.

Neben der Kritik zum Inhalt der Künstlerbundaustellung wurden zwei Presseberichte veröffentlicht, die verkürzte Einblicke in die innere Tätigkeit und Gemeinschaft des Deutschen Künstlerbundes verschafften. „Man ist um so dankbarer erfreut, als vorher viel von heftigen Kämpfen hinter den Kulissen gemunkelt worden war. Die Jüngeren sprachen von ‚Cliques-Wirtschaft‘ unter dem Druck von Karl Hofers starker Persönlichkeit: je besser und zielsicherer die Führung ist, desto mehr ist sie solchen Vorwürfen ausgesetzt. Die Jungen werden siegen und dann später dasselbe zu hören bekommen, gerade wenn sie ihre Sache gut machen.“ und „Gewiß sind die Pioniere von einst inzwischen ‚arriviert‘, aber die Alten sind nicht zugleich auch altersreif geworden. Zu sehr erscheinen sie irritiert durch die so ganz anders gerichteten Ziele der Jungen, die ihrerseits so unduldsam sind.“²³⁵ Carl Georg Heise wollte das interne Problem nicht ausschließlich in der Führung der älteren Generation erkennen. Die Ursache läge vielmehr in den generellen Meinungsverschiedenheiten zwischen Jung und Alt im Deutschen Künstlerbund. Den unterschiedlichen Altersgruppen fehle es an gegenseitigem Verständnis. Ziel der Kritik der jungen Mitglieder sei die Führung Hofers, dessen Dominanz zu einer Gruppenbildung führe. Heise schwächte diesen Vorwurf mit der Erkenntnis einer erforderlichen Zielstrebigkeit der Führungsspitze ab. Der Angriff auf die Führungsgruppe sei ein natürlicher und wiederkehrender Prozess. Die Arbeiten der älteren

²³³ Vgl. Protokoll der Mitgliederversammlung in Düsseldorf am 3. Mai 1956, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 124,3, S. 2.

²³⁴ Vgl. Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002, S. 77.

²³⁵ Vgl. Carl Georg Heise, in: *Die Zeit*, Hamburg, vom 26.6.52, a. a. O.

Generationen hätten zwar bereits Erfolg nachzuweisen, seien aber durchaus noch nicht veraltet. Neben dem Generationenkonflikt bot die Zusammensetzung der Mitglieder im DKB aus den traditionellen und avantgardistischen deutschen Kunststilen eine weitere Grundlage zu Auseinandersetzungen. Möglicherweise hielten jüngere avantgardistische Künstler der Führung des Deutschen Künstlerbundes vor, zu viel Werke im Stile der Vorkriegskunst der älteren Generationen zur Schau zu stellen. Will Grohmann, der seit 1948 als Chefkritiker für die von den Amerikanern veröffentlichte „Neue Zeitung“ schrieb, sprach auch vorgefallene Meinungsverschiedenheiten im Deutschen Künstlerbund an und führte sie auf eine andere Ursache zurück²³⁶. „Der Künstlerbund könnte ruhig exklusiver sein, denn es fehlt selbst den Jüngeren und den Problematischen nicht an Gelegenheiten, sich zu zeigen. Vorstand und Jury denken beinahe zu demokratisch, und das hat in den letzten Monaten zu Kontroversen und zu einigen Nichtbeteiligungen geführt. ... Der Bund sollte die Elite vertreten, für das andere sorgt der Ehrgeiz der Städte, der Kunstvereine und Kunstunternehmer. Wir haben eher zu viele Ausstellungen in Deutschland, die Maßstäbe setzen.“²³⁷ Grohmann bezog sich zunächst auf die Situation im DKB. Für ihn urteilten Vorstand und Jury in der Auswahl der Arbeiten für die Ausstellung zu nachsichtig. Der Bund müsse dagegen härter urteilen, mehr Auslese betreiben und folglich elitärer werden. Letztlich habe die Juryarbeit auch die Mitglieder zur Kritik und zum Rücktritt von der Ausstellungsteilnahme veranlasst. Offensichtlich nahm er auch bei den jungen Ausstellern Unbedeutendes wahr. Er legte nahe, auf durchschnittliche Künstler im DKB zu verzichten, da es ihnen schließlich nicht an anderen Ausstellungsmöglichkeiten fehle. Denn bereits zahlreiche deutsche Ausstellungen, die von verschiedenen Organisationen oder den Städten ausgerichtet wurden, böten ein breites richtungsweisendes Angebot der zeitgenössischen deutschen Kunst. Der Bund stehe dagegen vielmehr für eine Zusammensetzung der deutschen Künstlerelite, die er sicherlich als Auswahl aus international bekannten Meistern und angesehenen Kunstprofessoren definierte.

²³⁶ Will Grohmann hatte 1908 bis 1913 u. a. Kunst- und Literaturgeschichte studiert und war bereits vor dem Kriegsende als Kenner der modernen Kunst beispielsweise in Amerika bekannt. Das Art Institute in Chicago bot ihm 1939 eine dreijährige Vorlesung über die moderne Kunst an. 1948 wurde er an die Hochschule für bildende Künste in Berlin als außerordentlicher Professor für das Fach Kunstgeschichte berufen. Vgl. Karin Maur, Will Grohmann. Wegbereiter der Moderne in: Ausst.-Kat. 1988, Will Grohmann. Memoriam. Wegbereiter der Moderne S. 9 und 35.

²³⁷ Vgl. Will Grohmann, in: Die Neue Zeitung, 18.6.52, a. a. O.

4.2.2. Interne Kritik an der Form des Deutschen Künstlerbundes und erster Reformversuch der Opposition

Carl Georg Heise und Will Grohmann sprachen gemeinsam von internen Streitigkeiten im Deutschen Künstlerbund ohne auf Details einzugehen und die Beteiligten direkt zu benennen. Grohmann bezog sich auf eine Unstimmigkeit, die während der Vorbereitung zur zweiten Ausstellung im DKB entbrannte. Am 23.3.1952 verfasste die selbst ernannte Oppositionsgruppe aus Willi Baumeister, Hans Uhlmann, Theodor Werner und Fritz Winter einen Beschwerdebrief mit mehreren Forderungen an den Deutschen Künstlerbund. Sie versuchte durch Briefwechsel noch weitere Mitglieder des Künstlerbundes als Unterzeichner der schriftlich verfassten Forderungen zu gewinnen. In diesem Memorandum gingen neben der Jurierung aller Mitglieder auch die Ansprüche nach einem exklusiveren Künstlerbund, einer höheren Auslese, mehr jungen Talenten, der Mitarbeit von Kunstkritikern in der Jury, einer nur alle zwei Jahre stattfindenden Mitgliederausstellung und externen, fachlichen und wechselnden Ausstellungsleitern ein²³⁸. Die Opposition warf dem Deutschen Künstlerbund vor, sich zu einer „Massenorganisation“ gewandelt zu haben, was einem Verstoß gegen die Tradition - der Zusammensetzung aus der künstlerischen Elite - des ersten Deutschen Künstlerbundes gleichkäme. Auch seine derzeitige Tätigkeit und Form entsprächen nicht den Grundsätzen des damaligen Künstlerbundes, wie ihn Harry Graf Kessler 1903 ins Leben gerufen hatte. Hier wurde die Grundregel Kesslers, die Qualität von außergewöhnlichen Talenten der Vermassung der Kunst vorzuziehen, nochmals angesprochen²³⁹. Die Ausstellungen des ersten DKB seit 1903 stützten sich im Wesentlichen auf die damalige Avantgarde, um sich von der strengen Akademie Kunst abzusondern. Der Zustand im DKB von 1950, der laut Gegner eine durchschnittliche Massenveranstaltung widerspiegeln würde, wurde zum Hauptangriffspunkt. Gerade die hohe Anzahl traditioneller und vergangener Stilformen und Richtungen, die letztlich entgegen der ursprünglichen Einstellung in der ersten Ausstellung von 1951 präsentiert wurde, stieß wahrscheinlich auf den Missmut der Opposition und löste deren Anklage aus. Zudem verhindere der DKB die Aufnahme von jungen Künstlern, die in der Berliner Kunstschau nahezu fehlten. Die Jahresausstellung biete keine Wiedergabe der zeit-

²³⁸ Vgl. Brief der Herren Baumeister, Uhlmann, Werner und Winter an die Geschäftsstelle des DKB, vom 23.3.1952, in Akte 552,2, a. a. O.

²³⁹ Vgl. „Gegenüber der in der menschlichen Natur fest begründeten Tendenz, die Persönlichkeit in der Kunst auszumerzen, um Platz für die Anderen und Vielen zu schaffen, gilt es, eine Gegenmacht aufzurichten, die dem Talent die Möglichkeit sichert, ungefährdet seinem künstlerischen Gewissen zu folgen, und die ihm beim Kampfe hilft, den es um seinen rechten Platz vor Vielen kämpft.“ Harry Graf Kessler, Der Deutsche Künstlerbund, in: Aufbruch 51, Versuch einer Rekonstruktion, a. a. O., S. 123.

genössischen Kunst und die in der Gründungsurkunde angekündigte Mitarbeit zur Kunstwissenschaft sei mangelhaft. Das Zahlenverhältnis zwischen den Vorstandsmitgliedern aus Berlin und den restlichen Bundesländern könne nicht gerecht sein, stattdessen sollten Vertreter oder Vertraute in jedem Bundesgebiet eingesetzt werden. Die Opposition beteuerte an dieser Stelle, keine Absonderungsgedanken zu verfolgen. Sie stimmte nur der Bedeutung des Vereins als Repräsentant der Elite und der Unentbehrlichkeit aller Kunstrichtungen zu. Es müsse jedoch eine korrekte Jurierung vollzogen werden, ohne Ausnahmen bezüglich des Alters, Stellungen oder Gradierungen. Die Teilnehmer der Oppositionsgruppe kündigten am Ende des Schreibens ihre Nichtbeteiligung an der Kölner Ausstellung an, sofern keine Umstrukturierung nach den oben genannten Forderungen stattfände. Die Unterzeichner verlangten grundlegende Veränderungen in den wichtigsten Elementen des Deutschen Künstlerbundes, die sich zum Teil gegen die gewohnten Regeln richteten. Sie drohten sogar mit ihrem Boykott der Kölner Ausstellung, sofern der DKB die Vorschläge nicht umsetze. Um Willi Baumeister sammelten sich in Form einer Gegenpartei zum übrigen Vorstand des DKB die wichtigsten abstrakten Künstler des Deutschen Künstlerbundes. Mit zwei weiteren Vorstandsmitgliedern standen ihm in dieser Formation mehr Möglichkeiten zu Veränderungen im DKB zur Verfügung als einem normalen Mitglied, da zunächst alle Anträge im Vorstand diskutiert wurden. Es ist zu vermuten, dass die Initiative von Baumeister ausging. Er wandte sich wahrscheinlich zuerst an die Mitglieder Winter, Uhlmann, Werner, Meistermann und Nay. Schon im Februar 1952 richtete er einen Brief an Will Grohmann und eröffnete ihm seinen Wunsch über eine Neugründung des DKB.²⁴⁰

Theodor Werner eröffnete in einer schriftlichen Nachricht an Georg Meistermann, Ewald Mataré - zwei Vorstandsmitglieder - und Ernst Wilhelm Nay, die sich auch zur Opposition zählten, dass Karl Schmidt-Rottluff das Ergebnis über das Memorandum abwarten wolle und sich nicht an der Kölner Ausstellung beteilige²⁴¹. Werner äußerte die Relevanz, weitere Künstler wie Hubert Berke und Hann Trier aus folgendem Grund anzuschreiben: „es wäre aber vielleicht richtig, Abschriften schon jetzt an Berke, Trier und andere weiterzugeben, damit bis zur Generalversammlung die Fronten sich bilden können.“²⁴² In Werners Zitat wurde offenkundig, dass die Opposition, entgegen seiner Aussage im Memorandum, eine Abspaltung innerhalb des DKB beabsichtigte und besonders

²⁴⁰ Vgl. Christine Fischer-Defoy, „Klee und das in seinem Gefolge Entstandene ist alles andere wie abstrakt“ a. a. O., S. 185.

²⁴¹ Vgl. Briefe von Theodor Werner an Mataré, Meistermann und Nay am 16. März 1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 9A.

²⁴² Vgl. Theodor Werner, a. a. O.

abstrakte und avantgardistische Maler um sich gruppieren wollte. Das Vorhaben Werners und seiner Kollegen bestand nicht nur in Abwandlungen einzelner Inhalte, sondern in einer weitreichenden Reform der gesamten Struktur des Deutschen Künstlerbundes. Mit Hilfe einer verstärkten gegnerischen Partei zum restlichen Vorstand sollte die Reform vorangetrieben werden und glich einer Revolution. Meistermann vertraute dem Geschäftsführer des DKB Eberhard Seel an, dass Werner zu einer „Kundgebung der Moderne“ aufgerufen hatte²⁴³. Im Mai 1952 setzten Uhlmann und Werner in einem Schreiben an den DKB dem Memorandum hinzu, dass sie „das Anliegen einer Reform des DKB“ den Oppositionellen Meistermann, Nay, Baumeister und Winter überließen und sich von nun an aus der Debatte zurückzögen²⁴⁴. Sie legten die Betonung nochmals darauf, über ihre weitere Zugehörigkeit zum DKB nach dem Ausgang der Reform zu entscheiden. Meistermann, Mataré und Nay stimmten aber weder allen genannten Streitfragen zu, noch unterzeichneten sie das an den DKB gerichtete Memorandum. In einem Brief warf Meistermann Werner vor, das Memorandum zu voreilig und ohne Absprache mit ihm und den beiden Künstlern Mataré und Nay, formuliert und unterschrieben zu haben, obwohl dem eine gemeinsame Besprechung vorausgegangen sei²⁴⁵. Er hing den Verweis auf die derzeitig unsichere Situation und Zurückweisung der Avantgarde in Teilen der deutschen Bevölkerung und den behördlichen Ämtern an. Er warnte vor einer Zunahme der Ablehnung gegenüber der Avantgarde durch unnötige Angriffe und Austrittsdrohungen. Gerade in dieser Lage sei die Mitgliedschaft in der angesehenen traditionellen Vereinigung des Deutschen Künstlerbundes für die Avantgarde vorteilhaft, um ihr die Geltung in der Öffentlichkeit zu verschaffen. Der Austritt Karl Schmidt-Rottluffs habe bereits eine Entzweiung des DKB provoziert, das wiederum den „reaktionären“ Kräften entgegenkomme. Meistermann plädierte für Weiteres: „Der KB muß aber eine Organisation von vielen sein. Wegen der Stoßkraft des öffentlichen Anspruchs haben wir das Mittelmaß durchaus zu tolerieren.“ Er zählte zwei Neuerungen auf, die im Memorandum noch nicht von der Führung des DKB verlangt, aber von der Oppositionsgruppe offensichtlich schon debattiert wurden. Die Aufnahme eines Künstlers in den Künstlerbund müsse statt des derzeitig üblichen Verfahrens - automatische Mitgliedschaft nach dreimaligem Ausstellen - durch eine Wahl bestimmt werden. Die Überlegung lag hier in

²⁴³ Vgl. Christine Fischer-Defoy, „Klee und das in seinem Gefolge Entstandene ist alles andere wie abstrakt“ a. a. O., S. 185.

²⁴⁴ Vgl. Brief von Uhlmann und Werner an den DKB, am 23.Mai.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5W-Z.

²⁴⁵ Vgl. Brief von Meistermann an Theodor Werner am 27.3.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 9A.

der erweiterten Prüfung des künstlerischen Könnens eines Künstlers und der Qualität seiner Werke. Der Vorgang des Eintritts in den DKB wäre erschwert worden und unterstützte eine verbesserte Auslese.

Daneben sollte ein Antrag in der Versammlung des DKB eingereicht werden, „daß die Abstrakten eine Gruppe für sich im KB bilden wollen, die auch ihre Arbeiten selbständig juriert. Die Möglichkeit, daß er damit in Gruppen aufgeteilt würde, wurde von uns bejaht mit dem Hinweis, daß er damit eine demokratische Institution werden könnte im Sinne von zusammenarbeitenden Parteien.“ Eine Spaltung innerhalb der Opposition führe lediglich zu einer Gefährdung der avantgardistischen Gruppen, darüber hinaus könne sich der Künstlerbund keine radikalen Haltungen oder Äußerungen leisten, da sonst die wichtige Finanzierung der Ausstellung bedroht wäre. Er mahnte auch Werners kränkende Aussage über den Vorstand des Deutschen Künstlerbundes an, dessen Mitglieder Vorrechte und gegenseitige Toleranz genossen. Auf diesen Vorwurf könnte sich Carl Georg Heise in seinem Artikel mit dem Ausdruck der „Cliquen-Wirtschaft“ bezogen haben. Aus Meistermanns Brief an Theodor Werner ging überdies zum Memorandum hervor, dass die oppositionelle Gruppierung im DKB nicht ausschloss, eine gesonderte Partei der Abstrakten mit einer eigenen Jury zu bilden. Die Intention lag in der Jurierung der gegenständlichen Werke durch ausschließlich abstrakte Künstler, unabhängig von den Urteilen gegenständlich arbeitender Mitglieder. Meistermann unterstellte hiermit den Jurymitgliedern traditioneller Stilrichtungen fehlende Kenntnisse und Praxis, die zur Beurteilung abstrakter Werke notwendig seien. Zur Aufstellung einer eigenen Gruppe benötigte die Opposition jedoch die Zustimmung des gesamten Vorstandes zu einem entsprechenden Antrag. Es lag sicher in Meistermanns Absicht, diesen Antrag im Memorandum aufzunehmen. Auf den Brief, der jedoch zuvor von Uhlmann, Werner, Winter und Baumeister verfasst, unterschrieben und an weitere Künstler versandt wurde, reagierte er bestürzt. Er befürchtete eine aggressivere Haltung seiner Oppositionskollegen, die das Ziel eines ausschließlich avantgardistischen Deutschen Künstlerbundes mit einer neuen Führungsgruppe anstrebten. Sicherlich genügte ihnen nicht die Vorstellung einer Partei abstrakter Künstler im DKB und sie wollten der Vorstellung Meistermanns zuvorkommen.

Seel und Hofer beklagten die Weitergabe der internen Vorgänge an andere Mitglieder und Außenstehende²⁴⁶. Sie deuteten auf die Konsultation des Kunstkritikers Will Groh-

²⁴⁶ Vgl. „Herr Winter hat sein Memorandum, das uns völlig unvorbereitet mitten in unserer vorbereitenden Ausstellungsarbeit erreichte, auch noch anderen uns nicht bekannten Mitgliedern versandt. Er hat diese

mann hin, der als Verteidiger abstrakter Künstler galt und die interne Auseinandersetzung in seiner Pressekritik gezielt ansprach. Seine Beteiligung und Zielsetzung erwähnte Meistermann in der Vorstandssitzung im Jahre 1954, wobei nochmals die gemeinsame Intention Werners und Grohmanns zur Sprache kam: „Meistermann berichtet, daß anlässlich der Kölner Ausstellung Theodor Werner die Ansicht vertreten habe, daß es so mit dem Künstlerbund nicht weitergehen könne, da die heutige Kunst gegenstandslos sei. Er, Meistermann, habe ihm erwidert, daß eine Ausstellung einer kleinen Elite lediglich gegenstandslos arbeitender Künstler - mit Grohmann an der Spitze - niemals vom Staat finanzielle Unterstützung erhalten würde. Die Künstler seien auf den Künstlerbund angewiesen. Werner, Nay und Mataré ließen sich damals überzeugen. Lediglich Grohmann wies diese Argumente zurück.“²⁴⁷ Zu einem späteren Zeitpunkt, in den Jahren 1954 und 1955, griff Grohmann das Thema der Mitarbeit von Fachleuten an der Arbeit des Deutschen Künstlerbundes wiederum auf und zeigte selbst Interesse an der Öffentlichkeitsarbeit an. Nach dem Eintreffen des Memorandums erfolgte am 28.3.1952 eine Stellungnahme des DKB an Willi Baumeister²⁴⁸, in der sich die Künstlervereinigung mittels eines Zahlenvergleichs - 92 Mitglieder des DKB zu insgesamt 25 000 deutschen Künstlern - entschieden gegen den Vergleich mit einem Massenverein aussprach. Den Vorwurf des bestehenden durchschnittlichen Niveaus im DKB lehnte er ebenso mit Hilfe einer Errechnung des Anteils schlechter Arbeiten in der ersten Ausstellung ab. In Anlehnung an Zahlenbeispiele aus der damaligen Presse kam der DKB zu zwei möglichen Ergebnissen: 17 % schlechte zu 83 % besseren Arbeiten bzw. 25 % zu 75 % in der Berliner Kunstschau des Deutschen Künstlerbundes. Zur Beschuldigung der fehlenden jungen Talente setzte der DKB die mangelnde Zeit für die Auffindung geeigneter Künstler als Grund entgegen. Der DKB habe ein großes Interesse am künstlerischen Nachwuchs und könne dies in Form der verstärkten Vorauswahl junger Künstler für die Kölner Kunstschau nachweisen. Die Beurteilung ihrer Qualität liege letztlich bei der Jury. Als Gegenbeweis zur Anklage, die erste Ausstellung des DKB habe kein Bild der zeitgenössischen deutschen Kunst abgegeben, deutete der Brief positive Reaktionen von Kunstwissenschaftlern, Kritikern aus anderen Bundesgebieten und Museumspersönlichkeiten an. Be-

internen Künstlerbund-Angelegenheiten mit Außenstehenden besprochen und angeregt, auch Nicht-Mitglieder zu informieren.“ in: Brief von Eberhard Seel und Hofer an Marcks, ohne Datum, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 9A.

²⁴⁷ Vgl. Protokoll vom 1.12.1954 über die Vorstandssitzung des Deutschen Künstlerbundes am 24.11.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552/1, S. 2.

²⁴⁸ Vgl. Stellungnahme des DKB zum Memorandum an Willi Baumeister Brief vom 28.3.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552/2.

züglich der Forderung nach Fachleuten aus dem kunstwissenschaftlichen Bereich als Mitglieder der Jury machte der DKB auf ihre bereits immer wiederkehrende Debatte und die Ablehnung seitens der Künstler aufmerksam. Hinzu setzte er die Bemerkung, dass dem Künstler die Bewertung eines abstrakten Werkes leichter falle als jedem Kunsttheoretiker, demzufolge bliebe eine Verbesserung der Juryarbeit durch zusätzliche Kunstwissenschaftler aus.

Der Vorstand und Karl Hofer akzeptierten den Vorschlag zur Jurierung aller Arbeiten, da diese auf eine Tradition des frühen Künstlerbundes zurückginge und ließen einen Antrag zur Vorstandssitzung und Mitgliederversammlung formulieren²⁴⁹. Die Aufforderung zur Übergabe der führenden Organisation der Ausstellungen an Kunstexperten und Wissenschaftler wiesen sie jedoch von vornherein ab²⁵⁰. In einer Versammlung der Jury, die für die Ausstellung in Köln tagte, stimmten die vierzehn anwesenden Mitglieder Mataré, Marcks, Gries, Kaus, Kuhn, Fassbender, Meistermann, Schuhmacher, Hartmann, Heckel, Scharff, Geitlinger, Hartung und Heiliger mit dem Ergebnis 13:1 für die Volljurierung²⁵¹.

Bei der Mitgliederversammlung am 8.6.1952 in Köln zur Entscheidung über die Jurierung aller Arbeiten, die im eingereichten Memorandum gefordert wurde, waren nur 27 Mitglieder erschienen²⁵². Das Versammlungsprotokoll schrieb zu Karl Hofers Eröffnung der Abstimmung: „Der Vorsitzende wies darauf hin, daß im früheren Künstlerbund stets auch die Arbeiten der Mitglieder juriert worden seien. Man habe bei der Neugründung des Deutschen Künstlerbundes zunächst hiervon abgesehen, um die Gründung nicht zu erschweren. ... Man sei indessen von jeher des Glaubens gewesen, daß man das alte Juryprinzip eines Tages wieder einführen müsse. ... Der engere Vorstand habe sich bereits in einer Sitzung mit dem Brief (Memorandum) beschäftigt und sich für eine zukünftige Jurierung der Arbeiten der Mitglieder ausgesprochen.“ Weiter war zu lesen: „Redslob, der seit Jahrzehnten mit dem Künstlerbund aufs engste verbunden ist, beschwor in eindringlichen Worten die Versammlung, die Frage der Volljury zu bejahen, da nur eine Volljury höchste Qualität der Ausstellungen gewähre.“ Fast alle Anwesenden stimmten der Volljurierung zu. Jedoch handelte es sich um einen geringen Teil der gesamten Mit-

²⁴⁹ Vgl. Brief von Eberhard Seel und Karl Hofer an Marcks, Datum unbekannt, a. a. O. und schriftliche Erklärung des Vorstandes, gezeichnet Hans Kuhn, am 10.4.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552/2.

²⁵⁰ Vgl. Brief von Eberhard Seel und Hofer an Marcks, a.a.O. und schriftliche Erklärung des Vorstandes, a. a. O.

²⁵¹ Vgl. Brief von Seel an Karl Caspar, am 28.5.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5C.

²⁵² Vgl. Protokoll der Mitgliederversammlung am 8.6.1952 in Köln, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 124/3 und Brief von Seel an Erich Heckel, am 15.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5H.

gliederschaft, die 92 Künstler fasste. Es lag keine zwangsläufig breite Akzeptanz der Volljurierung unter den Mitgliedern des DKB vor. Ob die meisten Künstler aus Boykott der Abstimmung fernblieben, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Die Ausstellungsleitung Fachleuten aus der Kunstwissenschaft zu übergeben wurde auf Grund des Widerspruchs zur Tradition von allen Teilnehmern abgelehnt. Der Vorschlag der Opposition, die Mitgliederausstellungen auf einen Zweijahresrhythmus einzustellen wurde für die kommenden Jahre abgewiesen. Zunächst sollten die regelmäßigen Ausstellungen des DKB der Bevölkerung vertraut gemacht werden und die Finanzierung durch die Behörden sicherstellen. Nach mehreren Jahren könne ein Wechsel zu zweijährigen Ausstellungen oder besonderen Einzelausstellungen erfolgen.

Die Bewertung und Auswahl aller Arbeiten durch die Jury wurden nicht erst von der Oppositionsgemeinschaft entwickelt und gefordert, sondern waren Bestandteil des früheren DKB seit 1903. Die auf der Tradition beruhende Volljurierung wurde vom Vorstand des Künstlerbundes seit der Neugründung diskutiert und die Wiederaufnahme auf spätere Jahre verschoben²⁵³. Die Einführung der Volljurierung 1953 ging infolgedessen nicht auf den Verdienst der Oppositionellen zurück, sondern wäre im Verlauf der Jahre ohnehin eingeführt worden. Die unvollständige Umsetzung des Memorandums veranlasste aber Uhlmann und Werner zum Austritt aus dem Künstlerbund nach der Kölner Ausstellung, an der sie sich bereits nicht mehr beteiligten. Auch Schmidt-Rottluff zog einen Rücktritt seiner Mitgliedschaft vor. Aus einem Brief Hofers an Grohmann aus dem späteren Jahr 1954 ging der Grund für die Austritte Werners und Schmidt-Rottluffs hervor: „Nach Ihren Andeutungen ist die Vereinigung so minderwertig, daß namhafte Künstler bereits ausgetreten sind. Nun, Schmidt-Rottluff ist ausgetreten, weil wir nicht alle alten Mitglieder aufgenommen haben. Theodor Werner tat das gleiche aus entgegengesetzten Gründen, für ihn ist die Neugründung mit zu vielen alten Mitgliedern belastet.“²⁵⁴ Theodor Werner bemängelte offenbar bereits am Anfang des Neubeginns des Deutschen Künstlerbundes dessen Zusammensetzung aus vornehmlich älteren Malern und Bildhauern. Der Vorwurf sollte bei den späteren Ausstellungen vermehrt auch von den Pressestimmen aufgenommen werden. Baumeister war hingegen mit der Ausstellung von 1953 sehr zufrieden und lobte ihre weitgehende Qualität. Er hob seine Ansicht von der Übertragung der zukünftigen Ausstellungsleitungen an außenstehende Experten, die er mit

²⁵³ Dies wurde nochmals von Eberhard Seel in Form einer Angabe Hartungs an Heckel übermittelt. Vgl. Brief von Eberhard Seel an Hans Kuhn, am 28.6.52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr.5j/k.

²⁵⁴ Vgl. Brief von Karl Hofer an Will Grohmann, am 3. 1. 1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 21 G.

seinen Kollegen im Memorandum gefordert hatte, auf²⁵⁵. Noch im Februar 1952, vor dem Erstellen des Memorandums, hatte er aber gegenüber Will Grohmann entschieden für eine Neugründung des Deutschen Künstlerbundes plädiert und diesen um Unterstützung und dessen Wortführung gebeten. Vermutlich ging daher das Memorandum auf die Idee von Baumeister und Grohmann zurück.

Nahezu der gesamte Vorstand und nur 25 Teilnehmer an der Versammlung von insgesamt 92 Mitgliedern des DKB hatten dem Antrag der Volljurierung zugestimmt, die 1953 zur dritten Ausstellung des Künstlerbundes verwirklicht wurde. Die Vorschläge zur Ausstellungsorganisation durch Fachleute und zur Einführung von Zweijahresausstellungen fanden dagegen keinen Zuspruch. Es herrschte Einigkeit über den bisherigen Aufbau der Kunstschauen durch die eigenen Mitglieder und den einjährigen Ausstellungsrythmus. Die übrigen Vorstellungen der Oppositionellen, die Errichtung einer eigenständigen abstrakten Partei mit einer eigenen Jury innerhalb des Bundes, die vermehrte Aufnahme junger Talente, das Einsetzen von Vertretern in allen Bundesländern und die Hinzuziehung von Kunstwissenschaftlern zur Jurierung der Werke, wurden nicht zur Abstimmung vorgelegt. Die umfassenden Reformgedanken der abstrakten Künstler lösten bei den übrigen Mitgliedern des Vorstandes und beim Ersten Vorsitzenden Karl Hofer möglicherweise die Befürchtung eines Umsturzes im DKB aus und sie sahen ihre Ordnung bedroht. Um eine derartige grundlegende Veränderung zu vermeiden, ging die Führung daher nur auf den ersten Punkt des Memorandums ein. Die Forderung der Volljurierung barg keine tiefgreifende Neuerung, da diese bereits seit der Neugründung diskutiert und ihre Umsetzung für die Zukunft geplant war. Sie galt bereits im früheren Deutschen Künstlerbund seit 1903. Der Deutsche Künstlerbund wollte seine Position als eigenständige und abgeschlossene Künstlervereinigung erhalten und fürchtete im Falle einer Hinzunahme von Kunsthistorikern und Wissenschaftlern zur Juryarbeit oder Ausstellungsorganisation eine zu starke Beeinflussung von außen. Der DKB zog es vor, den bekannten und energischen Kunstkritiker Will Grohmann, der bereits von Baumeister und Werner involviert war, nicht in die Tätigkeit des DKB einzubeziehen. Auch später sprach Grohmann das Thema der Kunstsachverständigen und Neuerungen an und löste nochmals die Debatte um eine Reform aus. Die Aufspaltung des DKB in inhaltliche Parteien, insbesondere nach abstrakten und gegenständlichen Stilen unterteilt, hätte eine zu

²⁵⁵ „Professor Baumeister war zur Eröffnung nach Köln gekommen. Sofort nach dem Besuch der Ausstellung erklärte er, daß die überragende Qualität der Ausstellung jegliche Diskussion über die von der Opposition aufgeworfenen Fragen gegenstandslos machen.“ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Heckel, am 15.6.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 5H.

starke Polarisierung im Künstlerbund verursacht und zu schweren Auseinandersetzungen geführt. Die Leitung des DKB bestand aus diesem Grund auf der Beibehaltung der Einheit der Kunstrichtungen. In der Isolierung einer starken Gruppierung avantgardistischer Künstler sah Karl Hofer möglicherweise nicht nur die Führung und sein Amt als Erster Vorsitzender, sondern auch die Gesamtheit des DKB gefährdet. Georg Meistermann sprach bereits im Briefwechsel mit Theodor Werner die Situation der Avantgarde in Deutschland an. Die ablehnende Haltung gegenüber der abstrakten Kunst in Teilen der Gesellschaft würde durch eine Abspaltung ungegenständlicher Künstler nur verstärkt werden. Um ihr ein Anrecht zu geben, sei sie auf die Organisation des DKB angewiesen. Das fehlende Verständnis für die aktuelle Kunst in der deutschen Bevölkerung beschäftigte auch Karl Hofer, was er in seiner Rede zur Ausstellungseröffnung aufgriff. Wie Meistermann beklagte er das Vorhandensein reaktionärer Kräfte in Bereichen der Öffentlichkeit und warnte vor einer Bedrohung und Stärkung dieser Kreise. Der DKB sollte als abgeschlossene und selbstständige Institution, die Belange der Künstler auch gegen wiederkehrende rechte Stimmen verteidigen. Nur ein starker Künstlerbund, bestehend aus allen Stilrichtungen, könne die Interessen der deutschen Künstlerschaft wahren und das Wohlwollen und Interesse in der Öffentlichkeit gewinnen.

4.2.3. Die Eröffnungsrede Karl Hofers 1952

Zur Eröffnung der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes hielt der Erste Vorstandsvorsitzende Karl Hofer eine Eröffnungsrede und führte mit dem Vorhaben der jährlichen Ausstellungen des DKB ein, die jeweils einen Querschnitt der deutschen Kunst in einer anderen Stadt bieten sollten²⁵⁶. Der DKB hatte den jährlichen Wechsel der Ausführungsorte in der Gründungsurkunde formuliert und folgte damit der früheren Tradition des Bundes. Alle größeren und kulturell bedeutenden Städte Deutschlands sollten als Ausstellungsorte ausgewählt und in den Tätigkeitsbereich des Deutschen Künstlerbundes einbezogen werden. Der Sinn dieser Zirkulation lag in der Verantwortung des Künstlerbundes, sich für die künstlerischen Belange des gesamten deutschen Raums einzusetzen. Schließlich musste der Besuch seiner deutschen Überblicksschau auch dem Publikum anderer Bundesländer ermöglicht werden.

Er bedankte sich bei allen Organen der Städte und Länder, die mit ihrer finanziellen Hilfe die Durchführung der aktuellen Ausstellung in Köln und das Treffen der Mitglieder

²⁵⁶ Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung der 2. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln 1952, in: Fischer-Defoy, Christine (Hrsg.): Karl Hofer, Ich habe das Meine gesagt, S. 211-214.

und Künstler in einer Versammlung ermöglichten. An der Finanzierung hatten sich das Ministerium des Innern in Bonn mit 10 000,- , das Ministerium für gesamtdeutsche Fragen in Bonn mit 10 000,- , das Land Nordrhein-Westfalen mit 15 000,- und die Städte Köln mit 25 000,- und Berlin mit 5 000,- Deutsche Mark beteiligt. Allein mit Hilfe der umfangreichen Gelder konnte der DKB eine Kunstschau in diesem Ausmaß ausrichten. Nach dieser Einleitung griff er die Kritik bestimmter Zeitgenossen an der Ausstellung auf, die nur eine strenge Präsentation abstrakter Werke forderte, und rechtfertigte die Vielseitigkeit der Künstler. Die Vertreter und Befürworter der Moderne folgten noch immer einer strengen Definition der Avantgarde, die ihn an die Einstellung einer Streitmacht erinnere. Hofer deutete an dieser Stelle wohl die Angriffe einiger Kunstkritiker gegen die Traditionalisten und Gegenstandsmaler an, die mit der zunehmenden Bedeutung der Abstrakten Kunst seit den fünfziger Jahren stetig zunahm²⁵⁷. Die Ursache lag offensichtlich in der ideologischen Bedeutung der Propagandakunst des Ostblocks und des vergangenen Naziregimes, die auch den Realismus westlicher Künstler negativ belastete. Die Kritiker begannen, jeglichen realistischen Kunstformen, besonders solchen mit sozialkritischer Thematik, eine Neigung zum Sozialistischen Realismus zu unterstellen. Im Gegensatz zum freiheitlichen und internationalen Wert der Moderne lastete den wirklichkeitsnahen Kunstrichtungen ein unzeitgemäßer und unfreier Sinn an²⁵⁸. Daher forderten sie von der Gegenwartsausstellung des Deutschen Künstlerbundes offenbar eine moderne Kunstschau, die sich auf die aktuelle reine Abstraktion konzentrierte. Möglicherweise dachten sie dabei auch an die Besuche etlicher ausländischer Museumsleute und Persönlichkeiten, welche das Bild einer neuzeitlichen und westlich orientierten deutschen Kunst auffinden sollten. Den Vergleich zum Militär fortsetzend, sah Hofer in seiner Rede eine stetige Ausbreitung dieser Gruppe der vehementen und kämpferischen Fürsprecher der modernen Kunstströmungen voraus. Sicherlich schloss er in diesem Kreis Will Grohmann, Werner Haftmann, Carl Linfert und Albert Schulze-Vellinghausen ein, die er hiermit scharf anging. Die Jury sei jedoch bestrebt, die echte Kunst vom Unverständlichen zu trennen, denn alle Stile zögen schließlich auch verfälschte Nachahmungen nach sich. Im Rückblick auf die Kritik der Berliner Ausstellung befürchtete Hofer auch den wiederkehrenden Vorwurf der Bevorzugung der ungegenständlichen Richtungen von Seiten der Traditionsliebenden. Dieser Gruppierung beteuerte er, dass der DKB ohne Erfolg nach der abbildenden Darstellung geforscht habe. Der

²⁵⁷ Vgl. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau*, S. 411.

²⁵⁸ Vgl. Jost Hermand, a .a. O., S. 411 f.

Grund sei der Mangel des Abbildhaften in der Malerei und der fehlende Zugang zur „höheren Kategorie“²⁵⁹. Dagegen bestehe ein eindeutiger Realismus, der keine Kenntnisse fordere und vornehmlich im Ostblock praktiziert werde. Die nationalsozialistische Variante des Realismus keime überdies wieder in westlichen Gebieten Deutschlands auf. Er willigte ein, dass sowohl die abstrakte als auch die gesamte gegenwärtige Kunst nicht leicht zu verstehen seien. Aber auch realistische Bildszenen vergangener Zeiten, wie von Rembrandt, sollten nicht ausschließlich auf ihr Erscheinungsbild reduziert werden, sie zeigten mehr als das Abbild. Vergleichbar mit den Abstraktionen könnten auch ihrem Inhalt nur wenige künstlerisch veranlagte Menschen Verständnis entgegenbringen. Karl Hofer sprach hier abstrakten Arbeiten gleichsam einen tiefsinnigen Gehalt zu und lehnte sie nicht völlig ab. Die Frage, warum das Inhaltliche nicht für jeden erfassbar und das bewusste Vergnügen auf die Form und Kunstkenner beschränkt bleibe, sei nach seiner Auffassung folglich zulässig. Die Form vermöge es aber, durchaus allein den Inhalt zu bilden. Wo sie nicht nur den Inhalt wiedergäbe, schließe sich das Gebiet der komplizierten psychologischen Kunstanalyse an, auf die er nicht weiter eingehen wollte. Hofer schloss das Thema mit einem Goethe Zitat ab: „Wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig, sie rein absolut wird, der Gegenstand nur der Träger ist, da ist die höchste Höhe.“²⁶⁰ Mittels dieser Gegenüberstellung fasste Hofer seine Anschauung zusammen. Im übertragenen Sinn sei in der Abstraktion die Form vom Gegenstand befreit und bedingungslos, aber die gegenständliche Malerei nehme den größten Wert und die Führung der Kunst ein.

Den anschließenden Abschnitt seiner Rede über die Kunstkritik begann er mit dem Vergleich, dass jede ausführende Arbeit, erscheine sie noch so schlicht, Wissen erfordere. Diese Voraussetzung sei Grundlage für die Urteilsbildung über ein bestimmtes Thema, das jedoch in gleicher Weise nicht für die Kunstkritik wahrgenommen werde. Schon ein erster Blick auf ein Gemälde genüge dem Betrachter, um ein schlechtes oder positives Urteil abzugeben, die Erkenntnis über das mangelnde Begreifen würde weit weniger geäußert und zugegeben werden. Trotz des augenblicklichen hohen Niveaus der Kunst urteilten noch immer Kenntnislose. Hofer brachte jedoch denjenigen Verständnis entgegen, die sich in ihrer Ablehnung auf die gegenwärtig schnelle Entwicklung der Kunst beriefen. Er begründete diese Meinung mit der damals länger anhaltenden Phase eines Stils, die etwa ein Menschenalter umriss und in seiner Zeit höchstens ein Jahrzehnt an-

²⁵⁹ Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung, a. a. O., S. 211.

²⁶⁰ Vgl. Karl Hofer, a. a. O., S. 212.

dauerte. Verständlicherweise könne in diesem Fall nur ein kleiner Teil von Eingeführten Vorwissen aufbringen. Die Ursache für den Verlust der verständlichen Darstellung des Menschenbildes liege nicht in der Willkür der Künstler, sondern in der Entwicklung der Menschheit selbst. Verglichen mit verschiedenen vergangenen Kulturvölkern, prophezeite Hofer für die gegenwärtige Entwicklung den Abschluss der Menschheitsgeschichte, die sich in eine maschinelle, technisierte Lebensweise verwandelte. Im Gegensatz zu den damaligen gleichmäßigen und kulturellen Epochenveränderungen vollziehe sich derzeit ein gründlicher und extremer Wechsel.

Im weiteren Verlauf seiner Rede nahm er den Versuch vor, die beiden unvereinbaren aber ineinander greifenden Begriffe Kunst und Zivilisation zu unterscheiden. Während die Kultur in ihrer Beständigkeit ruhe und keinem übertragen werden könne, entfalte sich die Zivilisation vehement und werde anderen auferlegt. Ihr Bestehen stünde jedoch in der Abhängigkeit des jeweiligen Daseins. Als Folge des Wandels wollte Hofer die Flucht der abbildenden Künste in die Formen- und Zeichenwelt der Vorgeschichte und artfremden Bereiche wie die Musik, Philosophie, Psychoanalyse, Wissenschaften und den Maschinen sehen. Der Nachteil dieser Ausformungen liege durch die Technisierung in der Abschaffung der Menschlichkeit und ihrer Darstellung. Andererseits handele es sich um Zusammenhänge der technischen Welt; ihre Ablehnung bedeute gewissermaßen die Verneinung der Gegenwart, die von der Kunst von jeher widergespiegelt wurde. Die naive Menge stimme zwar den Errungenschaften der Technik zu, sei aber von ihren Entsprechungen in der Kunst schockiert. Daneben existierten Befürworter technischer Geräte und Maschinen, die im künstlerischen Bereich „den Hirsch am Waldesrand“²⁶¹ bevorzugten. Angezogen von den unsinnigen und geschmacklosen Erzeugnissen ihrer Zeit, verlöre die Menschheit das Interesse an der Kunst. Zwischen beiden entstünde dadurch ein großes unüberbrückbares Hindernis. Zur Krise komme schließlich die Schwierigkeit hinzu, abstrakte Werke auf Grund der vorgefassten Ansicht, dass Kunst nur gegenstandsbezogen sei, vorurteilslos anzusehen. Den Gegenstand ersetze hier aber eine ausgezeichnete Vervollkommnung der gestalterischen Umsetzung und Form, vergleichbar mit der vergangener und anerkannter Künstlern. Diese Vollendung erlange auch künstlerische Qualität wie die Gegenstandsgestaltung und zeuge von einer Leistung, die letztlich trotz des Verständnismangels an der tieferen Bedeutung auch Kunstvergnügen bereite.

²⁶¹ Karl Hofer nutzte in einem Brief an Herrn Zoller die gleiche Wortwahl in einem ähnlichen Zusammenhang, um den Realismus der Nazikunst zu umschreiben. „Sie (die heutige Menschheit) will romantische Träume, den Hirsch am Waldesrand, mit einem Wort, die Lüge der Hitlerkunst.“ Vgl. Brief Hofers an Zoller, im Mai 1950, in: Hüneke, Andreas (Hrsg.): Karl Hofer. a. a. O., S. 320.

Aber nur das fehlende Verstehen des Inhaltes und die Extravaganz löse die Inanspruchnahme der Alleingültigkeit abstrakter Kunst aus. Zeichne sich die Tendenz einer Auflösung der Kunst in der übersteigerten Vergeistigung ab, vollzöge sich eine heilsame Rückkehr zum Naturhaften. Die Darstellung des Menschen würde schließlich, entwirrt von den komplizierten Aufgaben und gereift an dem erlangten Wissen über die Formgebung, wieder an Bedeutung gewinnen und das ursprünglich Grundsätzliche begreifen. Innerhalb der Skulptur seien auf Grund des stofflichen Charakters das Festhalten an der Menschendarstellung und nur vereinzelte abstrahierende Abweichungen zu beobachten. Einen Grund dafür wollte Karl Hofer in der inneren Ahnung des Bildhauers, die gedankliche Vorstellung von einer ungegenständlichen Statue nur gegen seinen Willen als tatsächlichen Gegenstand aufzufassen, entdecken. Es bestünden aber auch hier Alternativen der naturfernen und losgelösten Gestaltung. In der Bildhauerei sei noch kein geistiges Verlangen nach der Abkehr von den bisherigen bildhauerischen und traditionellen Bedingungen vorhanden. Er schloss nicht aus, dass die „Entleerung“ nur vorübergehend und eine Voraussetzung für die zukünftige Entwicklung sei. Eine mögliche Grundlage könnte in der Entlastung „durch die Mordwaffen der Zivilisation“ bestehen²⁶². Die Darstellung der Menschlichkeit in der Kulturlandschaft unterliege dann nicht mehr dem Hohn und könne einen Nährboden für das Wiederaufleben der Menschengestaltung bilden.

Karl Hofer stellte nach der umfangreichen Kritik der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes bereits fest, dass auch die aktuelle Kunstschau verschiedenen Kritikern ausgesetzt war. Während die Befürworter des Abstrakten eine reine ungegenständliche Werksübersicht verlangten, hatten sich die Traditionalisten schon 1951 über die Bevorzugung abstrakter Werke in der damaligen Ausstellung beklagt. Er beteuerte daher das gerechte Urteil der Jury, die nur eine Auswahl von unverfälschten Bildwerken verschiedener Stilrichtungen vornahm. Um die breite Präsentation ungegenständlicher Strömungen zu verteidigen, wies Hofer auf die Schwierigkeit der Auffindung von figuralen Darstellungen in seiner Zeit hin, die einzig am Rückgang dieser Malerei unter den deutschen Künstlern liege. Zudem stelle die figurale Malerei, die er höher und demnach als bedeutender einstufte, eine schwer zu bewältigende Aufgabe dar, der nicht jeder gewachsen sei. Damit vermittelte er die Ansicht, dass für ihn die gegenständlichen Abbildungen von Menschengestalten und Figuren einen höheren Wert als Abstraktionen ausmachten, wobei er die abstrakte Malerei nicht vollständig zurückwies und sie auch im späteren Teil

²⁶² Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung, a. a. O., S. 214.

der Rede gegenüber dem Unverständnis des Betrachters verteidigte. Nur im Falle des sozialistischen Realismus im Osten oder der wiederkehrenden nationalsozialistischen Themen sprach er sich gegen die Gegenständlichkeit aus, die hier leicht verständlich sei, aber ohne es auszusprechen, zu propagandistischen Zwecken missbraucht werde. In seiner Amtszeit als Erster Vorsitzender des DKB kam es noch häufiger zu Bekenntnissen und öffentlichen Protesten gegen die sozialistische Propagandakunst und das nationalsozialistische Gedankengut, die Hofer stets als drohende Gefahren wahrnahm. Im Gegensatz zu diesen beiden Ausformungen gelinge, unabhängig von der Stilrichtung, kein leichter Zugang zum Inhalt der aktuellen Kunst. Seien es gegenständliche Bildszenen vergangener und moderner Künstler oder die reinen Abstraktionen, der Sinn eines jeden Werkes könne nach Hofers Meinung ohnehin nur von einer geringen Anzahl von intelligenten und begabten Kunstkennern erfasst werden. Dem normalen Betrachter bliebe das Begreifen versagt. Er willigte aber ein, dass die Schnelllebigkeit einer Kunstepoche zum fehlenden Verständnis beitrage. Hofer wollte an dieser Stelle im Zusammenhang mit der Kunstkritik andeuten, dass lediglich die Kunstkenner mittels ihres Wissens Kritik an den studierten Objekten üben dürften. Diejenigen, die nicht zum Inhalt eines Werkes vorstießen, sollten keine wertenden Beurteilungen abgeben. Er zielte auf bestimmte Pressekritiken und Besuchermeinungen zur ersten Ausstellung des DKB ab, die keine fachlichen oder wissenschaftlichen Urteile fanden.

Die Klage über die Technisierung der Zeit bestimmte wie in der Rede zur ersten Jahresausstellung in Berlin im Jahre 1951 die Ansichten Karl Hofers. Er betrachtete die Neuerungen der Industrialisierung und den technischen Fortschritt als harten Einschnitt in die Menschheitsgeschichte und Bedrohung der Menschlichkeit. Hierin sei auch die Basis für die Verringerung der Gestaltung des Menschen in der Malerei zu finden. Denn die Kunst gäbe gemäß ihrer Bestimmung die zeitgemäße Situation wieder. Ein daraus folgendes Problem sah Hofer in der Wahrnehmung des gemeinen Betrachters, der die Vorzüge der neuen Welt annahm, aber als Konsequenz in der Kunst nicht erblicken wollte. Die Umsetzung der technischen Modernisierung der Gegenwart habe ein Abbild in der Malerei hervorgebracht, das den Menschen jedoch entsetze. Diese aufgekommene Entzweiung von Mensch und Kunst müsse seiner Ansicht nach überbrückt und gelöst werden. Hofers Rechtfertigung der Präsentation der abstrakten Kunst in der Ausstellung und der gesamten deutschen Kunst ist im Zusammenhang mit seiner Deutung zu verstehen. Als Zeichen der Zeit nahm Hofer die Neuerungen der Abstraktionen in der Malerei hin, beklagte aber gleichzeitig den nahenden Verlust des Menschenbildes. Er interpre-

tierte daher die Kunstentwicklung seiner Epoche als Grundstein für die Entstehung eines neuen Menschenbildes, das sich aus den modernen Formauffassungen entwickeln sollte. Verlöre sich die ungegenständliche Kunst in der Übersteigerung der geistigen Bedeutungen, kehre sie schließlich zur Naturdarstellung zurück. Ein Journalist der Kölnischen Rundschau fasste seine Eröffnungsrede mit folgenden Worten zusammen: „ Er (Hofer) verband mit seinen Begrüßungsworten die Erörterung der Frage nach dem Menschenbild in der modernen Kunst, ... und der Frage der schweren Zugänglichkeit der zeitgenössischen Kunst für breitere Schichten ..“²⁶³ Hier erfolgte zuerst ein Hinweis auf die Diskussion um die korrekte Abbildung des aktuellen Menschenbildes seit dem Darmstädter Gespräch, das mit ähnlich lautendem Titel die Fragestellung eröffnete. Darüber hinaus habe Hofer das Problem des Erfassens moderner Kunst beim allgemeinen Publikum beschäftigt. Er erkannte, dass die schwer verständliche Thematik aktueller Kunstwerke von einem Laien ohne Kenntnisse kaum aufgenommen werden könne. Hofer gab in seiner Rede keine Lösungen zu diesem Dilemma vor, noch verwies er auf die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die eine eventuelle Lösung vorschlage. Das Nebeneinander und Gegenüber der konträren Richtungen zwang den Besucher aber, ein vergleichendes Sehen vorzunehmen und sich mit den Unterschieden auseinander zu setzen. Die Ausstellung gab ihm die Möglichkeit, die Unterschiede mittels prüfenden Betrachtens selbst zu eruieren.

4.2.4. Der Ausstellungskatalog 1952

Der Katalog²⁶⁴ war im Stil des Ausstellungskataloges des Jahres 1951 hergestellt worden und führte nach der Auflistung der Mitglieder des Vorstandes, der Jury und des Kölner Ehrenkreises mit Texten von Theodor Heuss, Dr. Dr. h.c. Lehr, Bundesminister des Innern, Christine Teusch, Kultusminister von Nordrhein-Westfalen, einem gemeinsamen Geleitwort von Dr. Schwering, Oberbürgermeister von Köln, Dr. Suth, Oberstadtdirektor, Wilhelm Steinforth, Beigeordneter und dem letzten Beitrag von Karl Hofer in die Lektüre ein. Wie bisher reihte sich danach die alphabetisch geordnete Liste der Aussteller mit kurzen Bild- und Künstlerdaten sowie ausgewählten Abbildungen an. Auch hier wurde auf weitere Angaben wie die Zugehörigkeit zu Künstlergruppen oder Werksbeschreibungen verzichtet. Nach der Bestandsaufnahme erfolgten keine Meinungsäußerun-

²⁶³ Vgl. Kölnische Rundschau, vom 8. Juni. 52, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 616.

²⁶⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Koeln 1952, Deutscher Künstlerbund 1950. Malerei und Plastik der Gegenwart. 2. Ausstellung, Koeln/Rh., 7.6.-7.8. 1952 Staatenhaus, Berlin 1952.

gen verschiedener Mitglieder, wie im vorausgegangenen Jahr 1951. Theodor Heuss leitete in seiner Einführung vom Mai 1952 mit einem Rückblick auf die Kunstschauen des „Sonderbund“ und „Werkbund“, die vor dem Ersten Weltkrieg ebenso in Köln stattfanden, zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln über²⁶⁵. Diese beiden Ausstellungen hätten sich nicht nur auf einen experimentierfreudigen Überblick reduziert, sondern sich auf die Beweisführung von Neuerungen in der Formgebung, die den Blick auf eine zukünftige Besinnung freigaben, spezialisiert. Nach seiner Auffassung sollte die Werkszusammenfassung des DKB zunächst die Kunst und Kunstinteressierten zusammenführen und zum Auffinden neuer Mäzene verhelfen. Zu ihren nächsten wichtigen Aufgaben zählte er die Verdeutlichung des Standpunktes der deutschen Kunst, verschiedener Meinungen und eine Hilfestellung bei der Begutachtung und Zustimmung eines Werkes oder Künstlers zu leisten. Die Orientierung an Lehrsätzen innerhalb von Gruppen und Stilen, die mit der Unabhängigkeit der Kunst einherging, sei für den Wert eines Werkes nicht ausschlaggebend und diene nur der geisteswissenschaftlichen Erklärung. Ausschließlich die persönliche Qualität sei mit dem Wert eines Werkes zu vereinbaren. Während er zur ersten Jahresausstellung noch auf die besondere Hervorhebung von neuen und alten Begabungen verwies, hob er bezüglich der zweiten Kunstschau des DKB die Kontaktaufnahme zu Kunstspensoren, die Erläuterung der deutschen Kunst und ihre unterschiedlichen Äußerungen hervor. Wie in seinen ersten beiden Ausstellungsbeispielen sollte die Kunstdarbietung des DKB nicht nur einen Überblick bieten, sondern eine Erklärung der deutschen Kunstsituation vornehmen, was dem Besucher die Identifizierung mit einem Werk oder Künstler ermögliche. Theodor Heuss forderte keine bestimmten Details der Form und Ausführung der Kunstschau. Im Katalogtext von 1951 sprach er sich noch für die Einteilung nach Künstlergruppierungen, Schulen und Einzeltalenten aus, worauf er hier verzichtete. Seine exakte Vorstellung von der Aussage über den deutschen Kunststand in der Künstlerbundaustellung blieb unklar. Die Mitarbeit von Theodor Heuss an der Kunstschau des DKB ist nicht belegt, aber er wurde wahrscheinlich als Berater von der Führung des Deutschen Künstlerbundes hinzugezogen.

Nach dem Gruß an den Deutschen Künstlerbund lobte der Bundesminister des Innern Lehr die beeindruckende Überblicksschau der deutschen Künstler der Kölner Ausstellung²⁶⁶. Er hoffte auf Inspirationen für die Künstler und Kunstfreunde sowie den An-

²⁶⁵ Vgl. Theodor Heuss in: Ausst.-Kat. Koeln 1952, Deutscher Künstlerbund 1950, zweite Ausstellung, Textseite 1.

²⁶⁶ Vgl. Dr. Dr. h.c. Lehr in: Ausst.-Kat. Koeln 1952, Deutscher Künstlerbund 1950, zweite Ausstellung, Textseite 2.

sturm und das Interesse ausländischer Gäste, die den Geist der Freiheit symbolisierten. Lehr fokussierte das Heranziehen von europäischen Besuchern und wies auf die Bedeutung von ausländischen Kontakten hin, welche die gewünschte Akzeptanz der deutschen Kunst fördere. Diese Aussage verkündete das Anliegen der Regierung, sich den westlichen und freien Staaten anzunähern und Verbindungen einzugehen. Der Weg über die Kunst und Kultur war eine Möglichkeit der Annäherung an die westlichen Siegermächte, den die Bundesregierung besonders finanziell unterstützte. Der Deutsche Künstlerbund, der bereits eine lange Tradition und Geschichte bot und die Elite der deutschen Künstler führte, diente der deutschen Regierung als repräsentatives Prestige.

In den einleitenden Sätzen ihres schriftlichen Beitrages drückte die Kultusministerin von Nordrhein-Westfalen ihre Freude - nach der Anerkennung des großen Erfolgs der ersten Jahresausstellung in Berlin - über die Wahl der Stadt Köln als Ausrichtungsort der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes aus. Die Stadt Köln beweise trotz der weitreichenden Zerstörungen ihre Stellung als herausragende Kulturstadt. Sie rechne dem Künstlerbund die hohe Beteiligung nordrhein-westfälischer Künstler am gegenwärtigen künstlerischen „Wettstreit“ hoch an und übermittle die besten Wünsche für einen positiven Ausgang der aktuellen Ausstellung²⁶⁷. Sie interpretierte die Schau des DKB nicht als reine Überblicksveranstaltung, sondern nutzte den Wettstreit als Umschreibung. Jedes einzelne Bild stehe demnach einer starken Konkurrenz vieler verschiedener und aktueller Werke gegenüber. Die zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes sei eine Stätte des Wettkampfes, die Auseinandersetzungen zwischen den Bildwerken dokumentiere. In ihrer Umschreibung erläuterte sie nicht den Hintergrund des Wettstreits, der vielleicht den Kampf um die Gunst des Betrachters oder der Käufer, die aktuellste deutsche Stilrichtung oder über ein bestimmtes Thema widerspiegelte. Nach den Grundprinzipien des DKB ging es aber grundsätzlich um die Darbietung aller Richtungen der deutschen Kunst, ohne Bevorzugung oder Ablehnung einer bestimmten Stilrichtung. Unabhängig von einem Regelbruch konnte die Schau den Besucher auf bestehende Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Themen innerhalb der Kunst aufmerksam machen. Der DKB verfolgte aber sicher nicht vehement das Konzept des Streits um die meist angesehene Kunstrichtung unter den präsentierten Werken, sondern bot dem Betrachter die Möglichkeit des Vergleichens.

²⁶⁷ Vgl. Christine Teusch in: Ausst.-Kat. Koeln 1952, Deutscher Künstlerbund 1950, zweite Ausstellung, Textseite 2.

Gemeinschaftlich bekundeten der Oberbürgermeister Dr. Schwering, Oberstadtdirektor Dr. Suth und der Beigeordnete Wilhelm Steinforth der Stadt Köln mit dem Hinweis auf die Tradition deutscher Ausstellungen in Köln ihre Gastfreundschaft gegenüber dem Deutschen Künstlerbund²⁶⁸. Wie die Sonderbundausstellung von 1912 sei auch die Jubiläumsschau des DKB 1929 in ihrer Stadt dem Publikum in Erinnerung geblieben. Die derzeitige Ausstellung des Künstlerbundes biete den Verantwortlichen der Stadt Köln die Möglichkeit, die traditionelle Fortsetzung der Kölner Reihe „Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart“, die 1929 zum letzten Mal stattfand und 1953 wieder aufgenommen werden sollte, einzuführen. Der für die Ausstellungsreihe bestimmte 10 000 DM hohe Preis der Stadt Köln solle auf Grund der gemeinsamen Präsentation auch dem DKB zugute kommen. Der Text endete mit dem Wunsch nach der erkennbaren künstlerischen Idee in den präsentierten Bildwerken. Die Stadt Köln behandelte die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes als Überblicksveranstaltung aus der Serie ihrer eigenen traditionellen Kunstschau der deutschen Gegenwartskunst. Der DKB passte sich dem Anliegen seines Förderers hinsichtlich des gleichen Ausstellungsinhaltes an. Die Stadt Köln leistete schließlich die mit 25 000 DM höchste finanzielle Unterstützung der Jahresausstellung und bot zusätzlich einen 10 000 DM hoch dotierten Preis an.

Laut Karl Hofers Geleitwort sollte die zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die in der bedeutenden Kulturstadt Köln stattfand, eine Art Rechtfertigungsbericht über die derzeitige Arbeit der deutschen Kunst darstellen, die hiermit zur Erörterung und zum Meinungsaustausch bereitstand²⁶⁹. Er ging, vergleichbar mit der ersten Kunstschau, von einem unausgeglichenen Urteil über die Ausstellung aus, was den Beweis für ihre ausdrucksvolle Präsentationsform liefere. Im Zeitraum eines Jahres habe der DKB die qualitativsten Künstler ausgewählt und ihnen eine Möglichkeit zur Darbietung ihrer Werke geschaffen, wie es schon im alten DKB üblich war. Die hohe Besucherzahl der Berliner Jahresausstellung im letzten Jahr habe den Bund von der Bedeutung dieser regelmäßigen Veranstaltungsreihe überzeugt, die nächstes Jahr in Hamburg fortgesetzt werde. Im Aufgabenbereich des Deutschen Künstlerbundes liege nicht die Werbung um bestimmte Stilrichtungen. Vielmehr wünsche der DKB auch neuartige Formen, die jedoch nicht als Richtlinie oder Qualitätskriterium fungierten. Abschließend sprach Karl Hofer den entscheidenden Stellen seinen Dank für ihre Hilfe und Förderung der Ausstel-

²⁶⁸ Vgl. Dr. Schwering/Dr. Suth/Wilhelm Steinforth, in: Ausst.-Kat. Koeln 1952, Deutscher Künstlerbund 1950, Textseite 3, Wilhelm Steinforth hatte den Schriftwechsel über die Verhandlungen mit dem DKB getätigt.

²⁶⁹ Vgl. Karl Hofer in: Ausst.-Kat. Koeln 1952, Deutscher Künstlerbund 1950, Textseite 4.

lung aus und gedachte des am 28. Oktober 1951 gestorbenen Künstlers Fritz Levedag, dessen Bilder in der Schau geehrt wurden. Nach Hofers Überzeugung solle die zweite Ausstellung wie ihr Vorgänger im Jahr 1951 durchaus zur Diskussion und zu verschiedenen Auffassungen anregen. Er begrüßte sogar die konträren Kritiken über die letzte Schau des DKB, die für eine vielseitige Präsentation sprächen. Demzufolge wünschte Hofer eine Übersichtsveranstaltung der deutschen Kunst, die durchaus kritische Anreize biete und das Publikum zur Urteilsfindung anregen solle. Nach den einleitenden Worten Karl Hofers folgten die Auflistung der beteiligten Mitglieder und Gäste sowie vereinzelte Abbildungen von Gemälden und Skulpturen. Die Teilnehmerliste unterlag einer alphabetischen Ordnung und keiner Einteilung nach Gruppen oder Richtungen. Die Künstlerbeschreibungen blieben auf die Lebensdaten und kurzen Werksangaben reduziert. Neben der Illustration der Werke fast aller Jury- und Vorstandsmitglieder - mit Ausnahme von Adolf Hartmann, Curt Georg Becker und Rolf Müller-Landau - wurden auch einige Bildwerke der übrigen Mitglieder und Gäste abgebildet. Fast alle Künstler des Mittelraumes der Ausstellungshalle waren mit einer Werksaufnahme vertreten. „Das Paar“ von Hans Mettel, „Der Akt“ von Karl Rödel und ein Wandteppich von Ida Kerkovius fehlten jedoch in dieser Reihe. Drei der jüngsten Maler, Herbert Kitzel, Cornelius Ruhtenberg und Peter Steinforth, traten unter den Abbildungen auf. Von den teilgenommenen Kölner Künstlern der gewünschten Liste der Stadt Köln wurden Carola Andries, Franz Ruffing und Friedrich Vordemberge mit jeweils einer Abbildung bedacht. Die Werksaufnahmen der Mitglieder Josef Fassbender, Georg Meistermann, Hubert Berke, Hann Trier und Ernst Wilhelm Nay erhöhten die Anzahl der abgebildeten Künstler aus Köln und dem Rheinland, was sicherlich die Geldgeber der Stadt Köln zufrieden stellte. Der Ausstellungskatalog der zweiten Künstlerbundaussstellung, die mit der Traditionsschau der Stadt Köln verbunden war, sollte auf das Kölner Publikum und die Sponsoren abgestimmt sein. Die Formgestalter des Katalogs achteten auf keinen exakten Ausgleich der gegenständlichen, abstrahierten und ungegenständlichen Aufnahmen, obwohl Karl Hofer in seinem Artikel auf die kritische Haltung und Beobachtung der traditionellen als auch der abstrakten Befürworter hinwies. Die gegenständlichen Bilder waren mit 20 Abbildungen gegenüber elf den Gegenstand abstrahierenden und 18 abstrakten Malern in einer knappen Überzahl. Auch in der Abteilung der wiedergegebenen Skulptur war ein Übermaß von elf gegenständlichen zu fünf formreduzierten und zwei ungegenständlichen Werken zu verzeichnen. Vermutlich orientierte sich die Kataloggestaltung auch an der Vorgabe der Stadt Köln, die Anzahl der Abstraktionen zurückzunehmen. Aus dem

Katalog waren die Verantwortlichen und Auftraggeber für die Gestaltung nicht zu entnehmen²⁷⁰. Bezüglich der alphabetischen Ordnung, der bevorzugten Abbildungen von Vorstands- und Jurymitgliedern und gegenständlichen Werken stimmte die Gestaltung des Katalogs mit dem ersten aus dem Jahr 1951 überein. Im Gegensatz zum Berliner Katalog waren nun die mittleren Generationen der 50- und 40-Jährigen am häufigsten abgebildet, wobei noch die Zahl der 60-Jährigen die jüngsten Altersgruppen hinsichtlich der Werksaufnahmen übertraf. Weitere Veränderungen lagen in der Hinzunahme von drei Abbildungen der 20-jährigen Teilnehmer und der Künstler aus dem Kölner Raum vor. Der Katalog der zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes hielt sich in der Bildwiedergabe vornehmlich an die Ordnung der Ausstellung und zeigte sowohl die bedeutendsten Künstler der Abstraktion wie Baumeister, Fassbender, Meistermann, Nay und Winter und aktuelle Tendenzen von Berke, Camaro, Fiedler, Geitlinger, Spangenberg, Trier, Trökes und Nesch als auch die bekannten Altmeister der traditionellen Richtungen. Um den Wünschen der austragenden und geldgebenden Stadt Köln stattzugeben, bildete er vermehrt Werke Kölner Künstler ab.

4.2.5. Die Verkäufe aus der Ausstellung 1952

Der DKB tätigte etliche Verkäufe von Werken aus seiner zweiten Jahresausstellung in Köln, die teilweise in den Akten verzeichnet wurden. Als Käufer traten neben Museen auch die Kölner Stadt und einzelne Privatsammler auf. Die Verkaufsliste an die Stadt Köln zeigte den höchsten Ankauf und ihr besonderes Interesse an einheimischen Künstlern sowie vorwiegend abstrahierten und abstrakten Bildern. Sie erwarb Kunstwerke von Bernhard Heiliger, Eduard Bargheer, Josef Fassbender/Kölner Raum, Carola Andries/Köln, Georg Meistermann/Köln, Hann Trier/Kölner Raum, Friedrich Vordemberge/Köln, Kurt Schwertfeger und Kurt Bunge²⁷¹. Aus Geldmangel verzichtete die Stadt auf den Kauf des Zementkopfes „Karl Hofer“ von Heiliger und des Torsos „Schreiten“ von Hartung. Unter den erworbenen Werken befanden sich keine Gemälde oder Skulpturen von Künstlern der ältesten Generationen, wie Hofer oder Purrmann, sondern vornehmlich der mittleren Altersgruppen, die neue Tendenzen in der Formreduzierung such-

²⁷⁰ Es wurden am Ende des Katalogs ausschließlich die Fotografen und Hersteller aufgelistet.

²⁷¹ Vgl. Heiliger - Zeichnung: 250,-; Bargheer - „Stadt im Wind“ 300,-; Bunge - „vor dem Fest“, Fassbender - „Bild IV“; Andries - „Vier Vögel“, Schwertfeger - „Katze“ 800,-, Meistermann - „Fisch will Vogel werden“, Trier - „Prestdigition“, Vordemberge - „Südfranzösische Landschaft“ 1200,-.

ten. Obwohl die Kölner Verantwortlichen²⁷² in den Verhandlungen mit dem Deutschen Künstlerbund eine zu starke ungegenständliche Tendenz der Ausstellung vermeiden wollte, entschieden sie sich hinsichtlich des Erwerbs selbst für einige abstrakte Künstler. Die Ankäufe waren für den öffentlichen Kölner Raum bestimmt²⁷³ und repräsentierten die Offenheit der Stadt Köln gegenüber der Avantgarde. Sie fügte sich der Entwicklung, die Öffentlichkeit verstärkt mit moderner Kunst zu konfrontieren. Denn seit den 50er Jahren habe laut Hermand - wie bereits dargestellt wurde - in Deutschland eine vehemente Unterstützung der Moderne eingesetzt, um ihre Position in der deutschen Kunst zu stärken. Ihre Ausbreitung verdankte sie u. a. der Förderung und den Ankäufen auf Seiten der Industriellen, Galerien, städtischen Einrichtungen und Behörden²⁷⁴. Auch eine kleine Auswahl von Museen, das Folkwang Museum in Essen und die Württembergische Staatsgalerie in Stuttgart, als auch eine Galerie kauften Kunstwerke aus der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes und bevorzugten formreduzierende und abstrakte Künstler²⁷⁵. Das Essener Folkwang Museum, das als älteste Sammlung der 19. und 20. Jahrhunderts gilt, eignete sich Blätter von Eduard Bargheer sowie ein Tempera Bild von Müller-Hufschmid und ein Aquarell von Eduard Frank an. Die Württembergische Staatsgalerie wählte sechs kleine Aquarelle ebenso von Eduard Bargheer. Eine große Anzahl von Privatsammlern bildete einen weiteren Verkaufsschwerpunkt. Die Käufer bevorzugten nicht nur gegenständliche Motive, sondern auch abstrahierte Themen und reine Abstraktionen. Sie interessierten sich vorwiegend für mittelgroße Ölgemälde, kleinformatige Aquarelle, Zeichnungen, Lithografien und vereinzelt für die Plastik²⁷⁶.

²⁷² Beigeordneter Steinforth, Stadtverordner Dr. Haubrich, Prof. Reidemeister und Dr. Feldenkirchen vom Kölner Kunstverein. Vgl. Besprechung über die 2. Künstlerbund-Ausstellung, am 3.1.1952, Akte 12/3.

²⁷³ Die Zielorte der erstandenen Werke waren in den Akten des DKB nicht dokumentiert.

²⁷⁴ Hermand interpretierte die Vorgehensweise als „Management der Moderne“. Vgl. Jost Hermand, Kultur im Wiederaufbau, S. 428 f.

²⁷⁵ Vgl. Galerie Ferdinand Möller: Steinforth - „Kühle“ 300,-; Württembergische Staatsgalerie Stuttgart: Bargheer - 6 kl. Aquarelle; Dr. Köhn vom Folkwang Museum in Essen: Blätter von Bargheer, ein Tempera Bild von Müller-Hufschmid und ein Aquarell von Eduard Frank.

²⁷⁶ Auf Grund des Datenschutzes wurden die Namen der Privatsammler nicht aufgeführt. Vgl. Verlagschef: Oskar Kokoscka - Litho „Leda mit dem Schwan“ 70,- . Georg Becker - „Stilleben“ 1100,-, Werner Gilles - Aquarell „Ehe der Hahn dreimal kräht“ 250,-, Eduard Bargheer - Aquarell „Prozession“ 300,- . Oswald Petersen - „Hügel“ 650,-.

Privatsammler: Oskar .Kokoscka - „Selbstbildnis“ 80,-.

Süddeutscher Sammler: Bargheer - „Prozession“ 300,-.

Privatsammler: Lörcher - „Schweinehirt“ (Relief) 300,- , es handelt sich um ein anderes Werk als im Katalog angegeben.

Unbekannter Käufer: Ruhtenberg - Bild 500,- (15 % DKB).

Privatsammler: Rolf Nesch - Blatt „Jongleure“ 420,-.

Privatsammler: Karl Hofer - „Mondfigur“ 1000,- ; Dierkes - „Ente“.

Süddeutscher Sammler: Trökes - „unruhige Mitte“ 500,- ; Arnold Bode - „Sommer“ 750,-.

Privatsammler: Müller-Hufschmid „Eulennest“.

Privatsammler: Rolf Nesch - „Die Erbtante“ Blatt 420,-.

Ein bekannter Verlagsinhaber, der unter den Sammlern die meisten Ankäufe tätigte und auch bei den späteren Ausstellungen des DKB als Käufer in Erscheinung trat, zeigte eine Vorliebe für gegenstandsnahe und figurative Kunst und erwarb 1952 keine reinen Abstraktionen. Daneben erstanden die übrigen Kunstsammler nur ein bis zwei Bildwerke, die unterschiedliche Vorlieben vorwiesen. Die Altmeister Hofer und Lörcher fanden hier ebenso Abnehmer wie der Avantgardist Müller-Hufschmid oder die jungen Talente Trökes, Steinforth und Ruhtenberg. Innerhalb der Gruppe der Privatkäufer zeichnete sich kein einheitliches Kaufanliegen ab, da die Wünsche bezüglich der Stilrichtungen sehr verschieden waren. Die meist gekauften Künstler mit jeweils zwei Werken waren hier Kokoschka, Eduard Bargheer und Rolf Nesch, die voneinander abweichende Richtungen vertraten und andersartige Materialien nutzten. Zusätzliche Verkaufsbelege des DKB über weitere Verkäufe gaben jedoch keine Namen der Erwerber preis. Möglicherweise handelte es sich gleichfalls um Privatleute²⁷⁷. In dieser Auflistung zeichnete sich ein ähnliches Bild der künstlerischen Neigungen ab.

Während 1952 im privaten Bereich unterschiedliche Stilvorlieben die Verkaufsliste des Künstlerbundes bestimmten, richteten sich Museen, Galerien und die öffentlichen Behörden an der Tendenz der Förderung von Kunst, die sich der Gegenstandsverfremdung, Reduzierung und Abstraktion widmeten. Dementsprechend erklärte sich der Ausgang der Preisverleihung der Stadt Köln, welche den Gewinnern die Gesamthöhe von 10 000 DM spendete. Neben den drei modernen Künstlern Heiliger, Meistermann und Nay erwarb nur noch der gegenstandstreue ostdeutsche Bildhauer Vohlwasen einen Preis in Höhe von 2 500,- DM. Die Auszeichnung sollte als finanzielle Unterstützung die künstlerische Arbeit eines Jahres gewährleisten. Das Amt der Preisrichter verrichteten Persönlichkeiten und hohe Beamte der Kölner Stadt²⁷⁸.

4.2.6. Zusammenfassung der zweiten Ausstellung 1952

Mittels damaliger Presseberichte über die zweite Jahresschau, des erhaltenen Raumplanes und der fotografischen Raumdarstellungen konnte zunächst ein allgemeines Bild

Privatsammler: Peter Steinforth - „Schneeverwehungen“ 450,-.

²⁷⁷ Vgl. Ein Blatt von Müller-Hufschmid; Vordemberge - Ölbild (mit dem Vermerk: nicht das abgebildete im Katalog) 1200,- ; Trökes - Ölbild 500,- ; Lörcher - Terrakotta Relief 300,-.

Werner Heldt - „Sonntagnachmittag“; Matare - „zwei Kühe“ (Holzschnitt) 150,- ; Nesch - „Rosa Roshilda“.

²⁷⁸ Die Preisrichter waren der Beigeordnete Steinforth, der Stadtverordnete Dr. Haubrich, Dr. Schnitzler, Prof. Dr. Reidemeister, Dr. Becker, Hr. Moeller, der Oberbürgermeister Dr. Schwering, der Bürgermeister Görlinger, der Stadtverordnete Dr. Fuchs, der Oberstadtdirektor Dr. Suth, der Stadtverordnete Casaretto und Dr. May. Vgl. Brief von E. Seel an Hans Kuhn, am 14.7.1952, a. a. O.

eines Teilbereichs der Ausstellung rekonstruiert werden. Der Gebäudeplan der Kölner Staatenhalle, in dem sich die Ausstellung erstreckte, gab einen großen mittleren Raum wieder. Ausgehend von seiner zentralen Position verlief die Halle nach links und rechts in je einen langen Ausstellungstrakt. Die exponierte Lage des Raumes bot eine Nutzung als zentralen Hauptteil der Kunstschau an, was die Hängekommission dazu veranlasste, an dieser Stelle die bedeutendsten Künstler der deutschen Gegenwart auszustellen. Es waren Maler und Bildhauer gegenständlicher und abstrakter Kunstrichtungen vertreten und zum Teil gegenüber und nebeneinander positioniert. Die Seitentrakte der Gesamtschau übernahmen an einigen Stellen das Prinzip der Aufreihung konträrer Stile, was in der Presse unterschiedliche positive und negative Reaktionen auslöste. Einige Pressevertreter sprachen gegensätzliche Bildbeziehungen im Hauptraum an, die den Kunststreit in der deutschen Kunst dokumentierten, ohne im Detail darauf einzugehen. Über die prominente und zentrale Stelle Baumeisters waren sie sich jedoch einig. Die zentrale Halle brachte bei einer näheren Betrachtung die eindruckvollsten Gegenüberstellungen unter den traditionell arbeitenden Malern und Kunsterneuerern innerhalb der Ausstellung hervor und zeigte, auf welche unterschiedlichen Weisen sich die bekanntesten deutschen Künstler mit ihrer gegenwärtigen Zeit auseinandersetzen. Die Mittelhalle gliederte sich in zwei Bereiche. Im rechten Raumabschnitt standen sich die Mittelwand mit den gegenständlichen Malern Heckel, Caspar und Camaro und die Seitenwand mit den abstrakten Künstlern Fassbender, Winter und Nesch gegenüber. Die „Pandora“ von Scharff machte in ihrer heroischen Größe und Haltung und besonders mittels ihrer Position und Blickrichtung auf die Konfrontation zwischen den entgegengerichteten Malern verschiedener Kunststile aufmerksam. Mit den abstrakten Künstlern im Rücken blickte sie zu den Altmeistern auf der anderen Seite hinüber und gab dem Besucher den Impuls, seinerseits Vergleiche zwischen beiden Polen zu ziehen. Sie schien die Konstellation der gegeneinander gerichteten Werke zu überwachen. Das Skulpturenpaar seines einstigen Schülers Hans Mettel stand nicht im direkten Bezug zu seinem Lehrer und übernahm eine verbindende Rolle zwischen den Werken Heckels und Caspars. Der in der Mitte der Aufreihung aufgestellte „Hund“ von Toni Stadler lenkte einerseits den ersten Blick auf die beiden großformatigen Abstraktionen Winters, die auf seiner Höhe an der Seitenwand platziert waren, und bestimmte auf Grund seiner richtungsweisenden Körperhaltung und Schrittstellung die Laufrichtung des Publikums und die Reihenfolge der ausgestellten Künstler. Die Untersuchung der Fotografien des Mittelraumes erbrachte folgende Gegenüberstellungen im beschriebenen Raumbereich. Das vorderste Gemälde Heckels „U-

ferweg“ auf der Mittelwand bildete mit dem abstrakten Werk „Bild V“ Fassbenders die erste Konfrontation. Es reihten sich die nachkommenden Gegenüberstellungen zwischen Heckels „Stilleben“ und den Kompositionen „Ekstatische Bewegung“ und „Durchsicht“, seiner „Küstenlandschaft“ und einer Abstraktion Fritz Winters an. Dessen letztes Werk befand sich gegenüber der Skulpturengruppe „das Paar“ von Hans Mettel. Eines der beiden Gemälde „Nachtgespräch“ und „David singt vor Saul“ von Karl Caspar formten mit der „Erbtante“ von Rolf Nesch einen weiteren Gegensatz. Auf Grund des Mangels an weiterführenden fotografischen Aufnahmen konnte die Auflistung der Werke der verlängerten Seitenwand und ihrer möglichen Beziehungen zu anderen Bildwerken nicht fortgesetzt werden. Es ist nicht auszuschließen, dass sich unter den dortigen Bildern die Arbeiten von Georg Meistermann und E.W. Nay befanden. Zumindest ging aus einer der Abbildungen hervor, dass die Skulptur „Schreiten“ von Karl Hartung vor der Fortsetzung der seitlichen Wand, die durch eine Öffnung unterbrochen wurde, aufgestellt war, wenige Meter von der „Pandora“ Scharffs entfernt.

Vermutlich sollten anhand der einzelnen Beziehungen verschiedene Lösungswege zur Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Zeit vorgetragen werden, wobei der Betrachter selbst über das Resultat entscheiden konnte. Im Einzelnen wurden unterschiedliche Themen und Kriterien in den Mittelpunkt der Diskussionen gerückt. Bei den Inhalten handelte es sich zum einen um die Naturnachahmung, die sowohl in ihrer sichtbaren Wirklichkeit als auch abstrakt zur Ausformung kam, und um die Art der Verarbeitung der Gegenwart, die sich als Landschaftsmalerei in einer Flucht vor dem Alltag oder als künstlerische Interpretationen der wissenschaftlichen neuen Erkenntnisse äußerte. Darüber hinaus machte die Zusammenstellung der Werke auf die differenzierten Gestaltungsmöglichkeiten aufmerksam, welche in der Gegenüberstellung der traditionellen Ölmalerei zur experimentellen Materialnutzung deutlich wurden. Gleichfalls zeigten auch die nebeneinander aufgereihten Bildwerke innerhalb einer Richtung der Malerei, wie z. B. zwischen Fassbenders und Winters Abstraktionen, andere formale und farbliche Wege der Bearbeitung, die der Besucher in den Vergleich stellen konnte. Die Raumbildung im rechten Bereich bot dem Publikum viele Vergleichsmöglichkeiten und verzichtete auf eine reine Aufreihung gleicher Stile und Themen und schaffte durch die Konfrontation der konträren Richtungen Deutungs- und Diskussionsmöglichkeiten. Im vorderen Bereich der linken Raumeinteilung gruppierten sich seitlich um die waagrecht ausgerichtete Hoferwand die Werke von Max Ernst und Kuhn sowie von Pechstein und Hann Trier.

Der Deutsche Künstlerbund verfolgte laut Grundprinzipien grundsätzlich die Darbietung aller Richtungen der deutschen Kunst, ohne Bevorzugung oder Ablehnung einer bestimmten Stilrichtung. Dabei war es ihm möglich, ohne einen Regelbruch zu begehen, in der Schau den Besucher auf bestehende Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Themen innerhalb der Kunst aufmerksam zu machen. Er beabsichtigte aber sicher nicht, die Veranstaltung auf die Auseinandersetzung der Kunstrichtung zu reduzieren, sondern bot dem Betrachter die Möglichkeit des Vergleichens an. Mittels der Zentrierung bedeutender Künstler und besonders von Baumeister hob er dabei jedoch die Elite hervor. Prinzipiell sollte die Ausstellung sowohl Laien als auch Fachleute über die gegenwärtige Lage der deutschen Kunst informieren. Die Kritiken der Presse über eine Mischung der Stile und die Dokumentation der Kunstkontroverse in der Ausstellung legten nahe, dass der DKB seine Veranstaltungen eher auf das Fachverständnis des Besuchers ausrichtete. Sein Ziel lag insbesondere im Heranziehen von Mäzenen und Museumsleuten aus dem In- und Ausland. Neben der Schaffung eines Forums für die Kontaktaufnahme und den Austausch zwischen den Künstlern und ihrer Vermittlung mit Mäzenen stand vornehmlich der Verkauf der ausgestellten Werke im Vordergrund. Darüber hinaus sprach der Aufbau der Kunstschaufen in Berlin und Köln auch für eine Ausrichtung der Jahresausstellungen auf ein Fachpublikum und die Kenner der Kunstszene. In Hofers Eröffnungsrede, in der er die mangelnde fachliche Kritik über die Berliner Ausstellung angriff, klang diese Grundhaltung an. Die Gegenüberstellung der gegenständlichen und abstrakten Künstler im Mittelraum der Ausstellung und deren unterschiedliche Auseinandersetzungen mit der Zeit waren wohl ohne Kenntnisse über die Kunstdebatte und Kunsttheorien von einem Laien schwer zu durchdringen. Ein normaler Besucher sah vermutlich, wie einzelne Pressekritiken bewiesen, nur ein Durcheinander konträrer Malweisen. Auf sein Bedürfnis nach einem Überblick abgestimmt, wäre ein leicht verständlicher und rein informativer Aufbau nach gesonderten Stilgruppen sinnvoll gewesen. Auf den Ausstellungsaufbau übertragen, hätte der Deutsche Künstlerbund dem Publikum nur ein Bild der derzeitigen deutschen Kunst mittels einer einfachen Aneinanderreihung der Richtungen vermitteln müssen.

Die Ausstellung sollte letztlich besonders den Kunstinteressierten und Künstlern selbst eine Prüfung der Gegenwartskunst und ihrer zeitgemäßen Themen ermöglichen, ohne dabei ein Resultat vorgeben zu wollen. In den Tageszeitungen folgten daher auch Überlegungen über den Ausgang des Wettstreits der Richtungen und die aktuellsten Künstler. Die Kernaussage der Kunstschau bestand in der Zentrierung der wichtigsten und bedeu-

tendsten Künstler in der Mitte, um die sich die übrigen Mitglieder und Gäste versammelten. Der Höhepunkt lag auf den Meistern internationalen Ranges und insbesondere auf den Kompositionen Baumeisters.

Der Deutsche Künstlerbund hatte sich mit der Stadt Köln über eine gemeinsame Ausstellung der deutschen Kunst geeinigt. Die traditionelle Ausstellungsreihe der Kölner Stadt „Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart“ sollte mit der Kunstschau des DKB verknüpft und unter dem gleichem Titel eröffnet werden. Die austragende Stadt finanzierte und ermöglichte auf diese Weise die Ausstellung des DKB und wünschte als Gegenleistung die Mitarbeit an der Jury und Bautätigkeit, die Teilnahme vorgegebener Kölner Künstler und kein Übermaß an ungegenständlichen Bildwerken. Der DKB übernahm 13 Kölner Künstler in die Kunstschau und entschied sich aus Satzungsgründen gegen eine Mitarbeit außenstehender Künstler an der Jurierung. Der Kölner Ehrenkreis aus den Verantwortlichen der Stadt Köln hatte keinen weiteren Einfluss auf die Ausstellungsorganisation. Die Tendenz zur Abstraktion in der Kölner Ausstellung blieb schließlich in der Presse umstritten. Die zweite Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln zog wie die erste positive und negative Kritik der Presse auf sich. Einige Journalisten tadelten die Anwesenheit zu vieler Altmeister der vergangenen Moderne und das Fehlen neuer Anstöße, was der Ausstellung die Begeisterung nahm. Die älteren Generationen hätten aus Respekt keiner konsequenten Auslese unterstanden. Ebenso habe der DKB auf Grund der Finanzierung der austragenden Stadt Kölner Künstler protegiert, die nicht zu einem guten Niveau beitrugen. Fünf der vorgeschlagenen Kölner Künstler wurden aber von der Jury des DKB abgelehnt und befanden sich nicht in der Ausstellung. Andere beobachteten eine zu durchschnittliche Kunstschau und wollten die Ursache im Juryprinzip erkennen. 1951 und 1952 war es den Mitgliedern der Künstlervereinigung möglich, mindestens zwei ihrer eingereichten Arbeiten juryfrei in der Ausstellung zu zeigen. Die Presse wies darauf hin, dass nach dem traditionellen Prinzip des DKB aber nur die Qualität als Auswahlkriterium zugelassen sei und auch die Mitglieder juriert werden müssten. Nicht nur zeitgenössische Tageszeitungen bemängelten die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Die Form der Jurierung stieß unter den Künstlern des DKB auf heftige Kritik. 1952 formierte sich eine Opposition aus Baumeister, Meistermann, Nay, Werner und Winter, die sich ebenfalls über die Mittelmäßigkeit der ersten Ausstellung beschwerte. Sie sah sich veranlasst, ein Schreiben an die Führung des DKB zu verfassen, das verschiedene Vorschläge und Forderungen aufzählte. Ihr Hauptanliegen galt der Jurierung aller Werke, die das Entstehen einer durchschnittlichen Ausstellung ver-

hindern sollte. Die Opposition berief sich hierbei auf die Tradition des DKB und den Gründer Harry Graf Kessler, der sich für eine Elite ausgesprochen hatte. Auch der neue Künstlerbund bekannte sich in der Gründungsurkunde von 1950 zu diesem alten Grundsatz. Laut damaliger Regel sollte der DKB zur Präsentation der deutschen Elite zurückkehren und mittels der Volljurierung eine strenge Auslese betreiben. Der Deutsche Künstlerbund griff die Kritik seiner Mitglieder auf und führte nach Abstimmungen im Vorstand, in der Jury- und Mitgliederversammlung die Jurierung aller Arbeiten für die kommenden Jahresausstellungen wieder ein. Zu den weiteren Anträgen, den zweijährigen Mitgliederausstellungen und der Übergabe der Ausstellungsleitung an außenstehende Fachleute, konnte die Opposition in der Mitgliederversammlung keine Zustimmung erreichen. Als Folge des unvollständig durchgesetzten Memorandums traten die abstrakten Künstler Theodor Werner und Hans Uhlmann aus dem DKB aus. Karl Schmidt-Rottluff hatte bereits vor der Entscheidung über die Anträge den Künstlerbund verlassen. Der Deutsche Künstlerbund hatte die Pressekritik der ersten Ausstellung in Berlin, die den Mangel an jungem Nachwuchs und die Anwesenheit mittelmäßiger bis schwacher Werke vermerkte, registriert. Sie kam dem ersten Vorwurf in der zweiten Jahresschau in Köln nach und stellte einige neue Jungkünstler vor. Mit Hilfe der Wiedereinführung der Jurierung aller Mitglieder und einer stärkeren Auslese zur dritten Ausstellung in Hamburg im Jahre 1953 versuchte sie den zweiten Kritikpunkt zu bearbeiten.

4.3. Die dritte Jahresausstellung 1953 in Hamburg

Der Deutsche Künstlerbund führte am 9. Mai bis zum 12. Juli 1953 in der Kunsthalle am Glockengießerwall in Hamburg seine dritte Jahresausstellung durch. 264 Bildwerke und Skulpturen von 98 Malern und 29 Bildhauern verteilten sich auf die großen, neu renovierten Räume des Museums, die eine wirkungsvolle Atmosphäre schufen²⁷⁹. Die Kunstschau erstreckte sich über zwei Etagen, was die Leitung der Kunsthalle aus Platzmangel verlangte²⁸⁰. Nach dieser Vorgabe schloss der DKB zunächst die Möglichkeit nicht aus, die Plastik in den unteren Räumen aufzustellen²⁸¹. Nach Einbeziehung der Fotos bestückte die Hängekommission die unteren von Seitenlicht bestimmten Räume sowohl mit Plastiken als auch mit kleinformatigen Zeichnungen, Grafiken und Aquarellen. In den oberen großzügigen Oberlichtsälen entschied sich das Gremium für die Präsentation der Gemälde aller Stilrichtungen und des Hauptanteils der größeren und kleineren Plastik.

Aus den damaligen Presseberichten waren wenige Beschreibungen zum Aufbau der Ausstellung und zur Raumverteilung zu entnehmen. Die Werke der Mitglieder des Deutschen Künstlerbundes wurden laut einer Tageszeitung im damaligen Altbau der Hamburger Kunsthalle ausgestellt. Der Besucher gelangte zunächst über ein Marmortreppenhäus in die oberen Säle, beginnend mit dem prominenten Makartsaal. „Der große ‚Makart-Saal‘ führte den Betrachter sogleich mitten hinein in die Formprobleme der Gegenwart.“²⁸² Der Autor sprach wahrscheinlich die Kompositionen von verschiedenen ungegenständlichen Gemälden an, da er auch mit der Beschreibung von Werken des Künstlers Baumeister, fortfuhr. Heute befindet sich hier „Der Einzug Kaisers Karl V. in Antwerpen“ von Hans Makart. Auf Grund des Mangels an ausreichenden Beschreibungen

²⁷⁹ Vgl. Sonja Luyken, Repräsentativ, aber unbequem, in: Duisburger Generalanzeiger, vom 12.3.53, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/2 und „In der Hamburger Kunsthalle präsentiert sich die dritte Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in den prachtvoll, neuhergerichteten Räumen schon rein äußerlich sehr attraktiv.“ Vgl. FHS, Diagramme des Innenlebens, in: Stadt und Landpost Kassel, vom 20.5.53, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

²⁸⁰ „Auf der Vorstands-Sitzung hatten einige Mitglieder Sorge, ob die Ausstellung nicht doch etwas auseinandergerissen würde, wenn in zwei Etagen ausgestellt würde.“ „Ihre Gegenargumente haben uns bewiesen, daß eine andere Einteilung der Räume unter den gegebenen Umständen für Sie nicht möglich ist. Wir müssen also versuchen, das Handicap der beiden Etagen durch geschickte Bild-Verteilung und Hängung zu überwinden. Die Räume an sich sind ja sehr schön.“ Vgl. Brief von Eberhard Seel an Professor Heise, am 15.1.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 50/2.

²⁸¹ „Es scheint mir sinnlos, diese (Plastik) sofort nach oben in den Jury-Raum zu bringen, da wir evtl. die Plastik unten zeigen werden.“ Vgl. Brief von E. Seel an Irrwahn, am 12.3.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 50/2.

²⁸² Vgl. H.TH. Flemming, Dies sind Zeichen der Zeit, in: Die Welt, Hamburg, vom 11.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

und Fotonachweisen war die damalige Einteilung der Künstlerbundwerke im Makartsaal nicht rekonstruierbar. Unter den Raumaufnahmen fehlten Abbildungen des Saales, der sich durch die auffallende Bogenarchitektur an der Gewölbedecke auszeichnet. Die Arbeiten der meisten Altmeister traf der Besucher nach dem Durchqueren eines lang gestreckten Saales in einem Seitenraum an.²⁸³

Eine Reihe fotografischer Aufnahmen dokumentierten ausschnittweise den Aufbau und die Zusammenstellung der Werke in einzelnen großen und kleinen Räumen. Den Werken des verstorbenen Fritz Wrampe wies der DKB einen eigenen von Seitenlicht erhellten kleinen Raum im unteren Geschoss zu²⁸⁴. Sie waren als Gedächtnisschau zusammengefügt und nicht in den Zusammenhang der Mitgliederwerke der Ausstellung eingebunden. Das Lichtbild (Abb. 15) gab den Blick auf seine ausgewählten vier Zeichnungen und drei seiner Skulpturen, „äsende Antilope“, „liegende Antilope“ und „Blinder“ frei. Zwei weitere Fotos gaben Räume mit kleinformatigen Aquarellen und Zeichnungen und jeweils einer Bildhauerarbeit in der unteren Etage wieder. Bei der hockenden Figur auf einer der Aufnahmen (Abb. 16) handelte es sich um Kurt Lehmanns „Junge“. Die Figurengruppe „das Paar“ von Hans Mettel (Abb. 17), das bereits im zentralen Raum in Köln ausgestellt war, kam hier nochmals zu einer Ausstellungsmöglichkeit. In diesem Jahr befand sie sich jedoch nicht bei den Gemälden an zentraler Stelle, sondern in einem der unteren dunklen Räume gemeinsam mit kleinformatigen Landschaftszeichnungen und Druckgrafiken. Es folgten auch Fotografien von großräumigen Oberlichtsälen mit Gemälden und größeren Skulpturen. In einem der prächtigen Hauptsäle (Abb. 18) waren die meisten formreduzierenden und stark abstrahierenden Mitglieder des DKB untergebracht, wobei sie nicht als Gruppe von gegenständlichen Malern abgesondert präsentiert wurden. Zwischen den verschiedenen Stufen der abstrahierten Gemälde „Stilleben der alten Seezeichen“ von Max Kaus und „Das sechste Siegel“ von Hermann Bachmann auf der linken und Spangenberg's „Die Stunde der Falter“ auf der rechten Seite war das gegenständliche Bild von Karl Kluth „Ricardo da Ravenna“ angebracht. Die gemeinsame Anbringung der Werke Kluths und Spangenberg's konnte in ihrer Mitgliedschaft in der

²⁸³ „Im Renaissancebau der Hamburger Kunsthalle, den man zum Unterschied gegen den Lichtwark-Neubau ‚Altbau‘ nennt, wurden die letzten Kriegsspuren beseitigt: Das repräsentative Marmortreppenhaus erweist sich in seinem neuen Farbakkord grau – blau – weiß – gold einer hochgespannten Ouvertürenmusik gleichwertig, die den Betrachter auf das, was in den Sälen, dahinter wart, psychologisch vorbereitet.“ „... die Arbeiten der lebenden Altmeister ... sehen sich im Wesentlichen in einen Flügelsaal verbannt, den man erst nach Durchschreiten des malerischen Furiosos einer ganzen Saalfucht erreicht“. Vgl. Werner Knoth, Diagramme des Innenlebens, in: Wochenzeitung, Die Deutsche Zukunft, Düsseldorf, ohne Datum 1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

²⁸⁴ Vgl. Kultur und Leben. Deutsche Gegenwartskunst im Querschnitt, in: Westfälische Rundschau, Dortmund, vom 14.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

„Hamburger Sezession“ vor dem Krieg begründet sein²⁸⁵. Während Kluth aber noch deutlich am Gegenstand und einem Handlungsthema verhaftet blieb, tendierte Spangenberg seit den 50er Jahren zu einer stärkeren Vereinfachung und Geometrisierung der Formen. Er reduzierte seine Schmetterlinge im Gegensatz zu Beispielen aus den 40er Jahren auf Dreiecksformen in verschiedenen Grüntönen und mit scharf umrissenen Kanten und spitzen Ecken²⁸⁶. Mittels der beiden Malerkollegen aus der „Hamburger Sezession“ sollten dem Publikum die unterschiedlichen Wege seit Kriegsende dokumentiert werden. Vor Herbert Spangenbergs Gemälde stand erhobenen Hauptes die halb bekleidete „Pandora“ von Edwin Scharff, die bereits als erste Fassung in der Kölner Schau prominent platziert war. Der linke Türrahmen eröffnete den Blick auf das Gemälde „Komposition I.“ von Hans Kuhn, das auch unter dem Titel „Rote Scheibe“ bekannt ist. Sein Gemälde fügte sich optisch gut an die Reihe der genannten abstrahierten Bilder an. Kuhn passte auch thematisch zur Gruppe der stark abstrahierenden Maler, da er erst seit wenigen Jahren schrittweise immer stärker zur Formreduzierung und Abstraktion tendierte und überging. Einzelne eingesetzte Formen und Zeichen stellten laut Wagner Verschlüsselungen dar und wiesen noch auf bestimmte gegenständliche und figürliche Inhalte hin²⁸⁷.

In der Ansicht (Abb. 19) eines ähnlich gestalteten Raumes - wobei nicht auszuschließen ist, dass es sich um den gleichen Raum mit einem anderen Blickwinkel handelte - waren die vier Gemälde „Rot und Blau“, „Tanzende Perlen“, „Orange und Schiefergrau“ und „Melodie“ Nays aneinander und die Skulptur „der gute Hirte“ von Kirchner angeordnet. Die Tür schaffte den Blick auf „Berlin“ von Werner Heldt.

In einem Oberlichtsaal (Abb. 20) mit seitlichen Kassettendecken stießen u. a. die surrealistischen Arbeiten „Jongleure“ von Zimmermann, „Europa“ und „das Fensterkreuz“ von Ende mit den Abstraktionen „Aufhellend“, „Nächtlich“ und „In die Tiefe“ von Winter zusammen. Das Ausstellungskonzept reihte hier nicht nur zwei unterschiedliche Stilrichtungen und malerische Auffassungen aneinander, sondern auch verschiedene Inhalte und Theorien. Winter setzte sich in seinen monumentalen Konstruktionen aus hellen Untergründen und schwarzen Balkenformationen mit der Naturnachahmung im Zusammenhang mit der Kosmologie auseinander und versuchte hinter die Geheimnisse des Ur-

²⁸⁵ Vgl. Alexandra Köhring, Herbert Spangenberg. 1907-1984. Retrospektive, Hamburgische Landesbank, Hamburg, S. 2.

²⁸⁶ Alexandra Köhring, Herbert Spangenberg, S. 6, 7.

²⁸⁷ Vgl. Barbara Wagner, „Den Vorhang zu und alle Fragen offen“. Zu den Bildwelten von Hans Kuhn, in: Matthias Winzen /Philipp Kuhn (Hrsg.), Hans Kuhn 1905-1991. Eine Werkdokumentation zum 100. Geburtstag, Staatliche Kunsthalle Baden – Baden, 2005, S. 11.

sprungs des Universums und seiner Entwicklung vorzustößen²⁸⁸, wohingegen sich Zimmermann und Ende in ihren Gemälden unter Einfluss der „pittura metafisica“ eines de Chirico und Carrà in traumartigen und unwirklichen Welten bewegten²⁸⁹. Neben den endlos wirkenden phantastischen Landschaften war in „Das Fensterkreuz“ ein typisch imaginärer Innenraum von Ende dargestellt. In ihm bewegte sich eine Reihe gesichtsloser Figuren, die jeweils einen Hammer hielten, auf einen ans Fensterkreuz Geschlagenen zu. Die Handlung spiegelte beispielhaft das Ausgeliefertsein und Leiden in Endes symbolischen Szenerien wider²⁹⁰. Eine ähnlich räumliche Konfrontation (Abb. 21) mittels einer Raumecke wurde z.B. zwischen den Werken „Im Zerreißen“ von Meistermann auf der linken und „Harfe und Geige“, „im Fenster“ und „Sommer“ von Meyboden, einem Kokoschkaschüler, auf der rechten Wand geschaffen. Die Hängekommission wies auch bei dieser Gegenüberstellung auf unterschiedliche Malauffassungen und Themen hin. Meistermann löste sich im Werk „Im Zerreißen“ völlig von der Darstellung figurativer Elemente und wandte sich der Komposition aus der Verschachtelung und Überschneidung abstrakter Formen zu. Sein geometrisches Gebilde aus verschiedenen Einzelformen war im Begriff auseinander zu bersten und schien eine Ansammlung von Kräften kurz vor der Energieentladung zu symbolisieren. Meyboden blieb dagegen der Darstellung von Figuren, Stilleben und Räumlichkeiten treu. Er abstrahierte einzelne Gegenstände und bediente sich hinsichtlich der Gestaltung der Figuren und Einzelformen der Fläche²⁹¹. Daneben wandte er nach dem Vorbild Matisse gleichzeitig verschiedene Ansichten der Objekte an²⁹². Seine Themenwahl deutete laut von der Grinten und Strieder nicht auf eine weltlich orientierte Einstellung hin²⁹³. Das Aufbaugremium griff demzufolge auch im Jahre 1953 teilweise auf die Konfrontation konträrer Stile, Themen und Theorien zurück und schuf in Form der Ecksituationen Vergleichsmöglichkeiten für den Besucher. Wie in der Kölner Ausstellung sollte der Betrachter zu einer Auseinandersetzung

²⁸⁸ Vgl. Carla Schulz-Hoffmann, Fritz Winter und die abstrakte Malerei in Deutschland, in: Ausst.-Kat. Fritz Winter, hrsg. von Johann-Karl Schmidt, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1990, S. 15.

²⁸⁹ Vgl. Sarane Alexandrian, Surrealistische Maler, Berlin 1973, S. 27 und Franz Roh, Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, S. 144.

²⁹⁰ Vgl. Axel Heinrich Murken, Die Transformation visionärer Utopien. Zur Bildwelt Edgar Endes und ihrer alchimistischen Ahnenschaft, in: Jörg Krichbaum (Hrsg.), Edgar Ende 1901-1965. Gemälde, Gouachen und Zeichnungen, München, S. 19.

²⁹¹ Vgl. Barbara Strieder, Fest der Dinge. Die Stilleben Hans Meybodens, in: Hans Meyboden, 1901-1965. Malerei und Zeichnung, von Stiftung Museum Schloss Moyland, Sammlung von der Grinten, Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen, Museum Schloss Moyland 2001, S. 24.

²⁹² Vgl. Barbara Strieder, a. a. O., S. 22.

²⁹³ Vgl. Franz Joseph von der Grinten, Fläche, Farben, Gestimmtheit, in: Hans Meyboden, 1901-1965. Malerei und Zeichnung, hrsg. von Stiftung Museum Schloss Moyland, Sammlung von der Grinten, Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen, Museum Schloss Moyland, 2001, S. 9 und Barbara Strieder, a. a. O., S. 25.

zwischen den unterschiedlichen Auffassungen angeregt werden, ohne ihn zu einer bestimmten Lösung zu dirigieren.

Die Fotografie eines weiteren Oberlichtraumes (Abb. 22) zeigte ebenso eine Ecksituation. Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Raumsituationen wurde hier auf eine gemeinsame Präsentation von Expressionisten zurückgegriffen. Die Bilder „Hubertus im Herbstwald“ und „Johannes auf Patmos“ von Karl Caspar traten u. a. mit den Gemälden „Berge im Herbst“, „An P.A.“ und „Gebirge im Schnee“ von Erich Heckel in den Vergleich. Mit Hilfe eines Fotos (Abb. 23) und eines Hinweises in der Düsseldorfer Wochenzeitung konnte schließlich die Aufreihung der Arbeiten von Hofer und Purrmann wiederum als Arrangement in einer Raumecke ermittelt werden²⁹⁴. Die Raumaufnahme zeigte links zunächst das Porträt Erich Heckels der Bildhauerin Emy Roeder, es folgte das Gemälde „Haus im Grünen“ von Purrmann. Auf der nächsten Wand präsentierten sich nach einem ungeklärten kleineren Bild die „Frauen am Strand“ und die „Nächtliche Szene“ von Karl Hofer. Die weiteren drei Gemälde „Stilleben mit Früchten“, „Tessiner Landschaft“ und „Frühlingslandschaft“ von Purrmann sowie „Wanderer“ von Hofer wurden nicht abgelichtet, sie hingen vermutlich aber als Gruppe mit den erwähnten Werken zusammen. Die Werke der älteren und gegenständlich arbeitenden Mitglieder wie Hofer, Purrmann, Heckel und Caspar hingen abgesondert von den modernen Abstraktionen, was mittels des oben genannten Zeitungsartikels und der Vergleiche der Räumlichkeiten erkennbar wurde.

Will Grohmann sah wie gewöhnlich in den Werken von Willi Baumeister, Nay und Winter die Höhepunkte der Ausstellung²⁹⁵. Ein Artikel der Bremer Nachrichten stellte auf Grund der hohen Anzahl ihrer ausgestellten Werke neben Baumeister und Nay die Maler Hans Kuhn, Georg Meistermann und Ernst Geitlinger als vorherrschende Gruppe sowohl der Fünfzig- und Sechzigjährigen als auch der gesamten Ausstellung heraus²⁹⁶. In der Ausstellung von 1953 wurde aber auch erstmals Kritik über die Anwesenheit von ehemaligen Expressionisten laut, die im darauf folgenden Jahr noch zunahm. „So begegnen

²⁹⁴ Vgl. Werner Knoth, Diagramme des Innenlebens, in: Wochenzeitung „Die deutsche Zukunft“, Düsseldorf, 1953, ohne Datum, a. a. O.

²⁹⁵ „Drei Maler hohen Ranges, Willi Baumeister, E.W. Nay und Fritz Winter sind die Akzente.“ Vgl. Will Grohmann, Wie sieht heute die deutsche Kunst aus? in: Neue Zeitung, Berlin, vom Mai 1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617,1.

²⁹⁶ „Beherrschend wirkt jedoch das Schaffen der jetzt Fünfzig- bis Sechzigjährigen, von denen die führenden Persönlichkeiten, wie z. B. Willi Baumeister, Hans Kuhn, Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay, Ernst Geitlinger u. a. durchweg mit Gruppen von Bildern berücksichtigt wurden, so daß sie die klare Dominante in der Gesamtheit der Ausstellung bilden.“ Vgl. Hugo Sieker, Hamburger Kunsthalle. Schau des Deutschen Künstlerbundes, in: Bremer Nachrichten, vom 11.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617,1.

wir neben den Abstrakten den alten Meistern des deutschen Expressionismus. Die einstigen Revolutionäre wirken heute meistens ausgewogen und abgeklärt. Ihr Feuer ist erloschen oder zu einem milden Leuchten geworden.²⁹⁷

Der Hauptteil der Arbeiten der Bildhauer war in diesem Jahr in zwei Räumen zusammengefasst. Vereinzelte Großplastiken wie „das Paar“ von Mettel, der „Junge“ von Lehmann, „der gute Hirte“ von Kirchner und die zweite Fassung der „Pandora“ von Scharff fanden sich in Räumen mit Gemälden oder Grafiken wieder. Die fast vollständige Vereinigung der Skulptur machte deutlich, dass die Hängekommission ihr im Jahr 1953 mehr als nur den Einzelstücken von bekannten Bildhauern Bedeutung zumaß. Das Arrangement traditionsgebundener Mensch- und Tiergestalten und abstrakter Plastiken erweckte bei einem Journalisten einen herausragenden Eindruck: „Diese plastischen Bildwerke sind jedoch ganz von selbst zum Mittelpunkt der Ausstellung geworden, nicht zuletzt, weil sie in künstlerischer Hinsicht die malerischen Werke überragen. Hier spürt man gegenüber dem Tasten und Ringen der Maler eine feste Ruhe und Ausgeglichenheit, die unbedingt wohltuend auf den Beschauer wirkt.“²⁹⁸ Sicherlich intensivierte die Anordnung der Plastiken in einem der großen, hohen und imposanten Säle, der beim Besucher einen großartigen Eindruck hinterlassen haben muss, die Wahrnehmung. Ein interner Brief des DKB an den Künstler Mataré, in dem die Auswahl der plastischen Arbeiten für die Hamburger Ausstellung schon im Voraus als die bisher beste gelobt wurde, deutete darauf hin, dass der DKB die ausgewählten Arbeiten durch die eindrucksvolle Räumlichkeit hervorheben wollte.²⁹⁹ Die Werke der Bildhauer wurden in den beiden Sälen nicht nach Kunstrichtungen oder Themen gegliedert. Es herrschte vielmehr ein Nebeneinander von Büsten, Tier- und Menschendarstellungen und abstrakten Kompositionen in Hufeisenform. Teilweise fand sich eine Aufreihung der Arbeiten eines Künstlers als Gruppe vor. Auf einer der Raumsichten (Abb. 24) begann die Reihe mit Werken von Bernhard Heiliger. Es waren der „Kopf Ganga I.H.“ und eine Graphit-Zeichnung, eine Büste, bei der es sich möglicherweise um den „Kopf Eline Mc Knight“ handelte³⁰⁰, und eine weitere Graphit-Zeichnung zu sehen. Es schlossen sich eine kleine

²⁹⁷ Vgl. Hans Theodor Flemming, Die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Sendung im NWDR vom 12.6.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617,2.

²⁹⁸ Vgl. Dr. H. Müller-Feldmann, Deutsche Künstlerbund-Ausstellung in Hamburg, in: Der Kunsthandel, Heft Nr. 7, München, im Juli 1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

²⁹⁹ „Wahrscheinlich wird Hamburg die bis jetzt stärkste Plastik-Ausstellung werden.“ Vgl. Brief von E. Seel an Mataré, am 7.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 6M.

³⁰⁰ Nach der Juryliste war dieses Werk ausjuriiert worden. Es ist aber nicht auszuschließen, dass ein Mitglied der Hängekommission die Büste mit dem Torso Heiligers, der im Katalog angegeben war, austauschte. Es kam bereits 1952 vor, dass Fassbender, der sich mit dem damaligen Platzieren der Werke beschäf-

Figur, ein „Mädchenkopf“ von Toni Stadler, die „Tänzerin“ und „der Zauberer und sein Sohn“ von Paul Dierkes an. Es folgten drei Reliefplatten³⁰¹, der „Reiter“ und der „Hahn“ von Mataré, eine große „männliche Figur“ von Anton Hiller, eine Zeichnung, das „Pferd“ von Ruwoldt, ein „Großer Hahn“ von Marcks, die Büste des „Bürgermeisters Max Brauer“ von Scharff und „sitzender Jüngling“³⁰² nochmals von Marcks. Zwischen den letzten vier Kleinplastiken verteilten sich an der hinteren Wand vier weitere Zeichnungen, die vermutlich ebenso von Marcks stammten³⁰³. Die Aufnahme (Abb. 25) des zweiten Raumes zeigte eine geringere Anzahl und Dichte von bildhauerischen Werken. Es reihten sich auf der linken Wandseite die Arbeiten „Antilope“ von Priska von Martin, eine Kopfdarstellung, eine nicht erkennbare Zeichnung, eine Figurengruppe und „Katze“ von Christa von Schnitzler aneinander. An der Raumfront präsentierten sich die abstrakte „Komposition“ Hartungs, die „Kirchentüre“ Kirchners und eine weitere abstrakte Skulptur „Janus“³⁰⁴ Hartungs. Dessen dritte Plastik aus Ton lag auf einem Kasten in der Mitte des Saales. Die Einteilung der Skulpturen, Reliefs und Zeichnungen zeigte keine Akzentuierung einzelner Arbeiten und ließ darauf schließen, dass die Hängekommission keine Unterscheidungen in der Bedeutung setzte. Vielmehr suchte sie durch die Anordnung unterschiedlicher Stilformen den Besucher auf das breite Stilangebot innerhalb der deutschen Kunst aufmerksam zu machen und zum Prüfen anzuregen. Sie bevorzugte in den Skulpturenräumen eindeutig keine bestimmte Kunstrichtung und gab keinerlei Ergebnisse vor. Die nach ihrer Ansicht aus der Vielzahl der Arbeiten herausragenden Plastiken ordnete sie jedoch in den Räumen der Malerei zwischen den Gemälden an.

tigte, andere Werke eines Künstlers nach dem Juryentscheid eigenhändig und ohne Rücksprache hinzunehmen. Schließlich hätte eine Büste eines anderen Bildhauers die Reihe der Heiligen Werke unterbrochen. Demzufolge müsste es sich um den genannten Kopf handeln.

³⁰¹ Auch in diesem Fall konnte es sich bei der dritten Platte um eine Arbeit, „der dritte Sohn“, von Mataré handeln, die zuvor von der Jury abgelehnt wurde. Im Katalog erschienen keine Reliefplatten eines anderen Künstlers. Mataré hatte als einziger Künstler in diesem Jahr Reliefs eingebracht.

³⁰² Der Vergleich der Skulptur des Jünglings auf der Saalansicht mit dem „hockenden Jüngling“ in einem Werksverzeichnis zeigte, dass es sich um den im DKB-Katalog aufgelisteten „sitzenden Jüngling“ handelte. Darüber hinaus verwies die Anmerkung im Werksverzeichnis unter der Abbildung auf die dritte Ausstellung im Deutschen Künstlerbund und führte die übereinstimmende Katalognummer 217 auf. Vgl. Günter Busch (Hrsg.), Gerhard Marcks, das plastische Werk, Frankfurt am Main - Berlin - Wien 1977, S. 367, Nr. 585.

³⁰³ Unter seinem Namen im Ausstellungskatalog reihten sich fünf Zeichnungen auf, die sicherlich zusammen mit seinen beiden Bronze-Figuren präsentiert wurden. Vgl. Juryliste der Mitglieder und Gäste der Ausstellung in Hamburg, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 13.

³⁰⁴ Nach dem Vergleich der im Katalog angegebenen Arbeit „Janus“ und der abgebildeten Abstraktion der Raumaufnahme mit dem Werk „Januskopf“ von 1949 in einem Werkskatalog, musste es sich um den Januskopfes aus Zement handeln. In der Anmerkung unter der Abb. wurde zudem die Ausstellung des DKB in Hamburg aufgeführt, in der das Werk die Nr. 199 führte. Vgl. Krause Markus, Karl Hartung, 1908-1967, Metamorphosen von Mensch und Natur, München 1998, Nr. 422.

Ein Teil der Presse lobte die Hamburger Ausstellung und die Reihenfolge der Bilder. Sie wollte im Gegensatz zu den ersten beiden Kunstschauen des DKB eine größere Einheit und einen höheren Wert wahrnehmen³⁰⁵ und führte dies auf die sorgfältigere Auswahl der Jury zurück. „Die Anordnung der Werke ist vorbildlich. Jedes Bild und jede Plastik kommt gut zur Geltung, und das Ganze klingt kraftvoll und harmonisch zusammen. Die Hamburger Ausstellung, die dritte seit der Neugründung des Künstlerbundes im Jahre 1950, unterscheidet sich von ihren beiden Vorgängerinnen in Berlin und Köln durch größere Geschlossenheit. Die Jury war strenger und verschonte auch prominente Mitglieder nicht.“³⁰⁶ Ein anderer Kommentator wagte das Urteil, dass auf Grund der Juryarbeit die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes letztlich einen qualitativ höheren Stellenwert als die große Münchner Kunstschau, bei der es sich um eine Massenveranstaltung handelte, einnehme: „Die Münchner Ausstellung erhebt den Anspruch, die große repräsentative Kunstaussstellung Deutschlands zu sein. Demgegenüber muß festgestellt werden, daß die einzige wirklich repräsentative Kunstaussstellung Deutschlands die alljährlich stattfindende Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ist, ... und zwar vor allem deshalb, weil sie im Gegensatz zu München die Bilder nicht in ungesieberten Massen auftreten läßt, sondern durch eine gute Jury eine strenge begrenzte Auswahl trifft, die nur die wirklichen und repräsentativen Künstler in Erscheinung treten läßt.“³⁰⁷ Seiner Ansicht über die Juryarbeit folgte ein Professor der TU Berlin: „Das Prinzip einer strengeren Auswahl hat sich nach meiner Meinung gut bewährt. Wenn auch einige bedeutendere Vertreter der modernsten Richtungen fehlen, gibt die Ausstellung doch einen richtigen und gerechten Überblick über das, was in der deutschen Kunst am lebendigsten und

³⁰⁵ „Daher weist die Hamburger Schau ein bedeutend höheres Niveau in der Gesamtheit auf.“ Vgl. FHS, Diagramme des Innenlebens, in: Stadt und Landpost Kassel, vom 20.5.53, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

„Die Hamburger Ausstellung ist gut, ..., viel besser als die Kölner 1952.“ Vgl. Will Grohmann, Wie sieht heute die deutsche Kunst aus? In : Neue Zeitung Berlin, im Mai 1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

„Die Hamburger Ausstellung ist besser als die beiden vorangegangenen, denn man hat juriert, hat vieles herausgetan, was unwesentlich erschien, allerdings auch viel dringelassen, was überflüssig ist.“ Vgl. Will Grohmann, Kunst. Kunstpolitik und Deutscher Künstlerbund, in: Die neue Zeitung, vom 12.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 16/1.

„Ich darf offen sagen, daß mir die Ausstellung in Hamburg einen größeren Eindruck gemacht hat als die vorjährige in Köln, sie war einheitlicher und entschiedener, ...“ Vgl. Brief von Dr. Stuttmann, Museumsleiter, Niedersächsische Landesgalerie Hannover an E. Seel, ohne Datum, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/2.

³⁰⁶ Vgl. Hans Theodor Flemming, Die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Sendung im NWDR am 12. Juni, 53, S. 1 f. und unbekannter Autor, dies sind die Zeichen der Zeit, in: Die Welt, am 11.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 16/1.

³⁰⁷ Vgl. unbekannter Autor, Zwei Ausstellungen in München, Der Landbote, Winterthur, vom 10.9.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617,2.

am besten ist.“³⁰⁸ Die Jury von 1953 besetzten die Künstler Willi Baumeister, Arnold Fiedler, Ernst Geitlinger, Karl Hartung, Erich Heckel, Max Kaus, Karl Kluth, Hans Kuhn, Gerhard Marcks, Georg Meistermann, Edwin Scharff, Ernst Schuhmacher, Herbert Spangenberg, Toni Stadler und Fritz Winter. Im Gegensatz zu den Juryzusammensetzungen der Vorjahre lag nun ein Ungleichgewicht zwischen den vertretenen Richtungen vor. Die Zahl der abstrakten Maler überwog eindeutig die angetretenen Gegenständlichen. Darüber hinaus waren nur vier Plastiker neben elf Malern anwesend, wobei unter den Bildhauern nur ein abstrakt arbeitender drei traditionell orientierten Künstlern entgegenstand. Die Regel, einen Ausgleich unter den Jurymitgliedern zu wahren, wurde 1953 das erste Mal verworfen. Wie in den Vorjahren stellte die Jury die Mitglieder der Hängekommission zusammen. Diese bildete sich nur aus den drei Künstlern Edwin Scharff, Georg Meistermann und Karl Kluth³⁰⁹.

4.3.1. Die Juryarbeit als Auslöser einer Auseinandersetzung im DKB

Der Autor eines Artikels erkannte mit Recht das unausgewogene Bild zwischen den Stilen innerhalb der Jurymitglieder, die schließlich über die Werkauswahl in der Ausstellung bestimmten. Er folgerte aus dieser Tatsache, dass die Mitglieder das Ungleichgewicht auf das Ausstellungsbild übertrugen. Die Situation habe sogar zur Ausjurierung von bekannten Gegenstandsmalern wie Pechstein und Dix geführt. Mit der Einfügung eines Zitats Pechsteins riss der Artikel den inneren Konflikt im DKB an, der sich auf Grund der Juryentscheide seit 1953 entwickelte. „So saßen 1953 in der Jury zur Hamburger Künstlerbund-Ausstellung die fünf Gegenständlichen Heckel, Marcks, Scharff, Schuhmacher und Stadler - zehn Gegenstandslosen, unter anderem Baumeister und Meistermann, gegenüber. Pechstein und Dix, zwei Künstler, die schon in die Kunstgeschichte eingegangen sind, wurden mit Max Unhold und anderen Urmitgliedern des Künstlerbundes einfach ausjuriert. Die Ausstellung trug dann eindeutig den Stempel der Jury, in der die Gegenstandslosen überwogen. Offen sprach man von der Diktatur der

³⁰⁸ Vgl. Stellungnahme von Prof. Dr. Fritz Baumgart, von der TU Berlin – Ch., am 17.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

³⁰⁹ Die Zusammensetzung der Hängekommission ergab sich aus dem Briefwechsel zwischen dem Geschäftsführer E. Seel und dem Direktor der Kunsthalle Heise.

„Es ist sehr schön, daß Sie schon am 2. Mai eintreffen wollen, denn wir haben hier beschlossen, daß Herr Kluth und Herr Prof. Scharff sich doch schon am Sonnabend vorbereitend mit der Hängung resp. Einteilung der Räume zu beschäftigen beginnen.“ Vgl. Brief von Carl Georg Heise, Direktors der Kunsthalle, an E. Seel, am 29. April 1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 50/1 und

„Ich habe heute Scharff, Meistermann und Kluth verständigt, daß sich die Hängekommission am Montag um 12 Uhr in der Kunsthalle trifft.“ Vgl. Brief von E. Seel an Carl Georg Heise, am 29. April 1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 50/1.

Abstrakten und wehrte sich. Pechstein sogar gerichtlich. ‚Ich bin gegen Diktaturen, ich empfinde das als Diktatur. Die Abstrakten werden langweilig und wollen sich mit Gewalt durchsetzen. Das vernünftige Publikum will aber sehen, wie sich ein Künstler mit der Umwelt auseinandersetzt, ganz gleich in welcher Form‘³¹⁰. Auch Edgar Ende habe sich gegen die Ablehnungen der Künstler Pechstein und Dix vehement ausgesprochen und den Leitspruch der ‚Diktatur der Abstrakten‘ aufgenommen³¹¹. Weitere Zeitungsartikel brachten die Auseinandersetzung zwischen Pechstein und dem DKB, die sich bis zur Einschaltung von Anwälten fortsetzte³¹², mit den Vorwürfen der Opposition ausführlich an die Öffentlichkeit³¹³. Der Deutsche Künstlerbund sah sich in der Zwangslage, einige Rechtfertigungsberichte sowohl an den Anwalt als auch an die Zeitungen zu verfassen, und beteuerte, ausschließlich nach dem Qualitätskriterium geurteilt zu haben: ‚Die Arbeiten der die Opposition führenden beiden Mitglieder wurden von der Jury abgelehnt. Diese Entscheidung stellt in keiner Weise ein Urteil über die künstlerische Gesamtpersönlichkeit oder das künstlerische Gesamtschaffen dieser Künstler dar. Die Entscheidung bezieht sich vielmehr allein auf die von beiden Künstlern in Hamburg eingereichten Arbeiten. ... Dieselben Arbeiten des einen der beiden oben genannten Mitglieder, die in Hamburg ausjuriert wurden, sind inzwischen auch von der Leitung einer anderen Ausstellung, - die bei weitem nicht die Qualitätsansprüche einer Künstlerbund-Ausstellung zu stellen hat - abgelehnt worden. Die Jury bestand aus drei bekannten Kunsthistorikern.‘³¹⁴ Der Künstler Bargheer, der 1953 selbst kein Jurymitglied war, bezog für den Deutschen Künstlerbund und gegen Pechstein in einer Wochenzeitung Stellung: ‚Die

³¹⁰ Vgl. sozialistische Volkszeitung, Krise im Deutschen Künstlerbund. ‚Affront‘ oder Wahrheit?, vom 4. 12. 1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,1. Das Pechsteinzitat gab auch der ‚Spiegel‘ wieder. Vgl. unbekannter Autor, Kunst, Streit, Rabiät wie ein Religionskrieg, in: Der Spiegel, vom 15.7.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617,1.

³¹¹ ‚Der Münchner Surrealist Edgar Ende, Chef der ‚Neuen Gruppe‘, gab den Tenor an: ‚Diktatur der Abstrakten...‘. Aber er nahm, ebenso wie die anderen Kritiker, an der Ausjuriertung von Pechstein und Dix Anstoß.‘ Vgl. unbekannter Autor, Kunst, Streit, Rabiät wie ein Religionskrieg, in: Der Spiegel, vom 15.7.1953, a. a. O.

³¹² Der Anwalt von Pechstein und Wolf Hoffmann forderte das Ausstellen der Bilder beider Künstler und drohte bei Nichtdurchführung mit gerichtlichen Maßnahmen und Einklagung von Schadensersatz, auf Grund der Schädigung der Verkaufsmöglichkeiten. Weiterhin bezog er sich auf die angebliche Ungültigkeit der Abstimmung der Mitgliederversammlung über die Einführung der Volljuriertung, wegen zu geringer Beteiligung. Vgl. Brief von Hr. Lass an den DKB, am 20.4.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 18C.

³¹³ ‚-, Dadurch, daß in diesem Kollegium Vertreter einer bestimmten Kunstrichtung die Überhand gewinnen und versuchen, zuförderst die Zugehörigkeit einer bestimmten Kunstrichtung, die Treue zu einem ästhetischen Prinzip, maßgebend sein zu lassen und dann erst die Qualität eines Bildwerkes. (Opposition) ‚Diktatur der Jury!‘ – so erklärt die Opposition. ‚Es ist ein Verein mit Führungsprinzip. Einmal ernennt der Vorstand die Jury; ein anderes mal ernennt die Jury den Vorstand. Das Bäumchen – wechsel – dich – Spiel gibt es hier nicht. Und das muß geändert werden.‘ Vgl. Josef Marlin, in: Die Zeit, Hamburg, vom 21.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

³¹⁴ Brief von Seel an die Zeitung ‚Die Zeit‘, am 31.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 17 W.

Namen der Jury aber genügen als Beweis, daß nicht etwa aus Prinzip die ‚Abstrakten‘ akzeptiert und die ‚Naturalisten‘ refüsiert wurden, sondern zweifellos war bei der Beurteilung lediglich Qualität maßgebend. Daß man aber alten ‚Göttern‘ gegenüber die Pflicht habe, ‚taktvoll‘ zu sein, ist nicht einzusehen; denn eine Jury hat ja nicht das frühere Werk zu beurteilen, sondern die eingesandten Arbeiten. Im Gegenteil, diese nicht zu zeigen, falls sie schwach sein sollten, bedeutet ehrenwerten Kollegen gegenüber ‚Takt‘! Auf der Biennale 1948 hat man neue Bilder von Pechstein gezeigt, welche peinlich waren, ja, belächelt wurden. In dieser Hinsicht erweist ‚Die Zeit‘ mit der Wiedergabe Pechsteins, ‚Fischerbote am Strand‘ (Nr. 21 v. 21.5.1953) dem Künstler einen schlechten Dienst und gibt unfreiwillig der Jury des Deutschen Künstlerbundes recht.“³¹⁵

Gegen den Vorwurf der Jurydiktatur sprach sich der DKB in einer kurzen Erklärung aus. „Die in Hamburg anlässlich der Eröffnung der Ausstellung versammelten Vorstandsmitglieder – darunter sechs westdeutsche Künstler – haben sich vorbehaltlos hinter die Entscheidungen der Jury gestellt. Von einer ‚Diktatur‘ der Vertreter einer bestimmten Kunstrichtung innerhalb der Jury kann keine Rede sein.“³¹⁶

Überdies schloss ein Maler in einer Tageszeitung die maßgebliche Beteiligung Karl Hofer an den Ausjurierungen nicht aus³¹⁷. Mit Nachdruck entgegnete ihr der Künstlerbund: „Hofer hat der Jury nicht angehört; er kann also auch in ihr keine ‚zweiichtige‘ Rolle gespielt haben. Die Entscheidungen der Hamburger Jury erfolgten durch Mehrheitsbeschluß. Von der Diktatur einer Einzelpersonlichkeit oder einer Gruppe war keine Rede.“³¹⁸

In der Mitgliederversammlung vom 10.5.1953 warf Wolf Hoffmann, der sich mit Pechstein gegen die Entscheidungen der Jury aussprach, dem DKB einen zu geringen Wechsel innerhalb der Juryzusammensetzung vor. Die Kommission bestünde in der Regel fast immer ausnahmslos aus denselben Mitgliedern³¹⁹, worin er vermutlich eine Gefahr der verschworenen Gruppenbildung erkannte. Laut Satzung musste die Jury jedoch mindestens fünf Vorstandsmitglieder zur Bewertung der eingereichten Arbeiten heranziehen. Die Auswahl des Vorstandes blieb seit der Neugründung unberührt und fügte sich aus 23

³¹⁵ Stellungnahme von Eduard Bargheer, in: Die Zeit, Hamburg, vom 11.6.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

³¹⁶ Vgl. Brief von Eberhard Seel an ‚Die Zeit‘, am 31.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 17 W.

³¹⁷ „Es mag dahingestellt bleiben, welche Rolle Hofer in der Jury gespielt hat, sie erscheint jedenfalls zweiichtig genug.“ Vgl. Wiedergabe eines Briefes von einem ungenannten Maler, Zur Künstlerbund-Ausstellung, in: Hamburger Anzeiger, am 20.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

³¹⁸ Vgl. Antwort von Seel an den Hamburger Anzeiger, in: Hamburger Anzeiger, am 1.6.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/1.

³¹⁹ Vgl. Protokoll der Mitgliederversammlung am 10.5.1953, S. 5, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 124,3.

Künstlern zusammen, die jedes Jahr fünf ihrer Mitglieder der Jury zuführte. Die restlichen Mitglieder der Jury wurden aus den Künstlern des Vereins ausgewählt. Die Voraussetzung für die Angehörigkeit zum Auswahlgremium bestand in der Mitgliedschaft, die erst nach dreimaligem Ausstellen erreicht werden konnte. Das hieß auch, dass erst nach der Ausstellung von 1953 neue Mitglieder in das Gremium gewählt werden konnten. Die Möglichkeit des Heranziehens von Künstlern aus dem älteren Mitgliederstamm zur Mitbestimmung in der Jury wurde, wie Hoffmann vermutete, jedoch nicht völlig ausgeschöpft. Bezüglich der Zusammensetzung zeigte sich in der Jury von 1953 ein kaum verändertes Bild. Weiterhin beklagte Hoffmann die hohe Zahl der in der Ausstellung präsentierten Werke der Jurymitglieder gegenüber anderer Angehöriger des DKB und bezweifelte damit die Zuverlässigkeit der Juryarbeit. Seinen Vorwurf wies Kaus entschieden mit dem Hinweis auf die unterschiedliche Anzahl eingereicherter Arbeiten und deren abweichende Qualitäten ab. Bezüglich der negativen Entscheidungen über ein bestimmtes Werk habe die Jury nach Aussage Meistersmanns lange Diskussionen geführt und sich nicht sofort für eine Ablehnung entschieden. Besprechungen solcher Art wurden wahrscheinlich nicht schriftlich protokolliert, da sie zu keinem Jahr vorhanden oder erhalten waren. Um weiteren Vermutungen von Wolf Hoffmann entgegenzutreten, fügte Kaus laut Protokoll an, „daß sich in der Jury nie etwa die ‚Abstrakten‘ geschlossen gegen die Arbeiten der ‚Gegenständlichen‘ gestellt hätten oder umgekehrt. Auch sei nie ein Gegeneinander der Generationen in Erscheinung getreten. Im Gegenteil, die Hamburger Jury habe selten so harmonisch miteinander gearbeitet. Im übrigen sei bei allen den Arbeiten, die von Mitgliedern abgelehnt wurden, mehr als 2/3 der Juroren für die Ablehnung gewesen. Dies sei der beste Beweis dafür, daß es innerhalb der Jury gerade in den schwierigen Fällen zu keinerlei Gruppenbildungen gekommen sei.“³²⁰

Aus den Jurysitzungen waren lediglich Jurylisten zurückgeblieben, die alle Namen der beurteilten Künstler und die Anzahl ihrer akzeptierten oder abgelehnten Werke aufreiheten. Es fehlten allerdings schriftlich niedergelegte Beurteilungen, Bemerkungen, Aussagen von Juroren und Gründe für die Ausjurierungen. Die über Einzelstücke geführten Diskussionen und Abstimmungen konnten nicht mehr rekonstruiert werden. Ausschließlich das Stimmenresultat war einem Artikel des Spiegels zu entnehmen: „Die Entscheidung der Jury erfolgte in allen Fällen mit Zwei-Drittel-Mehrheit, bei Pechstein sogar mit

³²⁰ Vgl. Protokoll der Mitgliederversammlung am 10.5.1953, S. 6, a. a. O.

dreizehn zu zwei Stimmen.“³²¹ Die überwiegende Mehrheit der Juroren schien von der nicht ausreichenden Qualität der Bilder Pechsteins überzeugt zu sein. Welche beiden Künstler ihre Stimme für seine Aufnahme in die Ausstellung gaben, bleibt ungeklärt. Vermutlich handelte es sich um zwei Malerkollegen aus dem gegenständlichen Lager, das weniger Angehörige zählte als die Abstrakten. Bei seinen abgewiesenen Gemälden handelte es sich um „Morgen am Kurischen Haff“ und „Gewitter“. Bereits die Titel zeigten, dass sich Pechstein noch immer mit den Themen seiner Vorkriegsbilder beschäftigte. Auch in ihrer Malauffassung präsentierten sie keine neuen oder weiterentwickelten Formen oder Ansätze, was bereits bei der Beschreibung der Gemälde in der Kölner Ausstellung bemerkbar wurde. Die Jurymitglieder hatten laut Zielsetzung die Aufgabe, die Qualität, den Zeitbezug sowie die Aktualität zu beurteilen. Vermutlich kritisierten sie auch den aufgezeigten Entwicklungsstand und die fehlenden neuen Anzeichen. Die eingereichten Bilder von Otto Dix „Bettina“, „Dame im Pelz“ und „Alemannische Masken“ unterlagen ebenso der Kritik der Jury. Im Vergleich zu seinen Vorkriegswerken gaben die drei Abbildungen in einem Bestands- und Werkskatalog keine sozialkritischen und veristischen Themen wieder, sie wirkten vielmehr zeitlos und schlicht³²². Die Mitglieder des Gremiums hatten wahrscheinlich höhere Erwartungen in seine Bilder gesetzt.

Unter den vollständig ausjuriierten Künstlern zählte die Juryliste neben regionalen Künstlern auch welt- oder deutschlandweit bekannte Altmeister wie Otto Dix, Rudolf Schlichter, Paul Ohnsorge und Max Unold auf. Auch Künstler, die bereits in den Ausstellungen der Vorjahre des DKB als Gäste beteiligt waren, fielen durch das Qualitätsurteil der Jury. Bemerkenswert war die Anzahl der ausgeschiedenen Gegenstandskünstler innerhalb der Gruppe der bekannten Künstler und ehemaligen Gäste. Sie überwog gegenüber den abstrakten und abstrahierenden Malern. Jedoch schien die Anklage der bloßen Ablehnung der Gegenstandsmalerei übertrieben zu sein. Wahrscheinlich überwand viele regionale und neue Maler nicht die Schwelle zur Ausstellung, weil sie nicht dem Eliteprinzip des Deutschen Künstlerbundes entsprachen. Der DKB präsentierte nach eigenen Angaben eine Auslese der besten und bedeutendsten deutschen Künstler. Bei einem unbekanntem Künstler spielte die Stilzugehörigkeit eher keine Rolle. Schließlich beurteilte die Jury neben der Qualität auch den Wert der zeitgemäßen Wiedergabe. So wurden fast alle eingereichten Arbeiten der berühmtesten deutschen Meister, die auch internationale

³²¹ Vgl. unbekannter Autor, Kunst, Streit, Rabiät wie ein Religionskrieg, in: Der Spiegel, vom 15.7.1953, a. a. O.

³²² Vgl. Lutz Tittel (Hrsg.), Otto Dix. Die Friedrichshafener Sammlung. Bestandskatalog, Friedrichshafen, 1992, Kat. Nr. 254. Und Fritz Löffler, Otto Dix 1891 – 1969. Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, Kat. Nr. 6 und 20 der Jahre 1952.

Erfolge wie Baumeister feierten, von der Jury angenommen. Zu ihnen zählten Willi Baumeister, Alexander Camaro, Karl Caspar, Josef Fassbender, Geitlinger, Gilles, Heckel, Heldt, Karl Hofer, Meistermann, Nay, Nesch, Purrmann, Spangenberg, Trökes, Fritz Winter und die Bildhauer Hartung, Lörcher, Marcks, Mataré, Scharff, und Stadler. Sie zeigten vorwiegend drei bis vier Werke. Unter den hier aufgereihten Malern waren die abstrakten Arbeiten in der Überzahl. Dieses Ergebnis lässt den Schluss zu, dass die Jury unter den besten Malern hauptsächlich die Arbeiten abstrakter Künstler als wertvoll und zeitgemäß einschätzte.

Die Jury sonderte bei den übrigen bekannten Mitgliedern und Gästen, die bereits früher beim DKB ausstellten, in der Regel ein bis drei Werke aus und erhöhte im Vergleich zu den Vorjahren 1951 und 1952 somit die Auslese erheblich. Aus der Juryliste war zu entnehmen, dass mindestens zwanzig gegenständliche Gemälde mehr als abstrakte abgewiesen wurden. Dies war aber schon auf die höhere Anzahl von mindestens zehn gegenständlichen Malern, die sich zur Jury stellten, zurückzuführen. Auf Grund dieses Umstandes konnte innerhalb dieser Gruppe nicht von einer ungerechten Bevorzugung abstrakter Arbeiten gesprochen werden.

In der Gruppe der Bildhauer zeichnete sich eine andere Situation ab. Die meisten Mitglieder und Gäste widmeten sich noch immer der traditionellen oder gegenständlichen Mensch- und Tierdarstellung, sodass keine Begünstigung bei der Auswahl abstrakter oder abstrahierter Plastiken beobachtet werden konnte. Bezüglich der ausgestellten Skulpturen machte Hans Theodor Flemming die Bemerkung: „In der Plastik, die im allgemeinen ein hohes Durchschnittsniveau zeigt, ist die auf der Antike basierende Tradition noch lebendig, selbst in vielen der stark abstrahierenden Werke.“³²³

Die Jury wies von den 159 ersuchten Malern 61 und von 47 Bildhauern 16 Künstler vollständig ab. Zusätzlich jurierte sie 199 Arbeiten von den 463³²⁴ anderen eingereichten Bildern und Skulpturen aus. Im Vergleich zu den vorherigen Künstlerbundaustellungen von 1951 und 1952 waren wesentlich weniger Werke und Künstler ausgestellt. Während viele Presseartikel dieses Ergebnis und die Strenge der Jury lobten, fand Will Grohmann erneut Kritikpunkte. Er setzte seine Angriffe des letzten Jahres fort und bemängelte noch immer öffentlich die Zusammensetzung der Jury aus Künstlern und die Ausstellung selbst, in der sich zu viele durchschnittliche Werke befänden: „Die Künstler müßten En-

³²³ Vgl. Hans Theodor Flemming, Die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Sendung im NWDR, am 12.6.1953, a. a. O.

³²⁴ Nach der Juryliste ergaben sich 459 zusätzlich eingereichte Arbeiten, wobei im Katalog noch vier weitere Zeichnungen des verstorbenen Fritz Wrampe im Nachhinein hinzukamen. Vgl. Juryliste der Mitglieder und Gäste der Ausstellung in Hamburg, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 13.

gel sein, wenn sie die schwierige Aufgabe eines objektiven Querschnitts tatsächlich zu lösen vermöchten, sie müßten alle Vorurteile und Ressentiments zurückstellen, persönlichen Ehrgeiz und Neid, und wie schwer ist das ausgerechnet für Künstler. Wir haben deshalb wiederholt den Standpunkt vertreten, daß bei einer Jury nicht die Künstler zu Gericht sitzen sollten, sondern Kenner, die die Gesamtsituation überblicken und ohne Bindungen sind. Unter ihnen gibt es kaum Differenzen im Urteil. Wenn aber ein Maler abstrakt malt, wird er selten dem Kollegen von der anderen Fakultät gerecht werden und umgekehrt.“ „der ‚Künstlerbund‘ ist aber ausschließlich dazu da, dem Ansehen der deutschen Kunst zu dienen, für alles übrige gibt es der Möglichkeiten viele, zu viele beinahe.“ „Hätte man das Mittelmaß weggelassen, wäre die Ausstellung eine großartige Sache geworden.“³²⁵ Wie sich später noch herausstellen sollte, lag es im Interesse Grohmanns, den DKB zu reformieren. Seine aufgeführte Meinung war daher im Gegensatz zu den meisten anderen Zeitungskritiken nicht ohne Grund negativ belastet.

Weitere Stimmen aus der Presse wollten wie ein bereits erwähnter Journalist einen Überhang an ungegenständlichen Werken in der Ausstellung des DKB bemerkt haben und versuchten ihrerseits eine Begründung aufzuzeigen: „Beim 1. Durchgang durch die Säle steht der überschauende distanzierte Blick fest: überwiegend abstrakt. Die ungegenständlichen Bilder im Durchschnitt besser als die gegenständlichen.“ „Das Übergewicht der gegenstandslosen Malerei läßt sich vielleicht erklären: Die Aechtung der abstrakten Malerei durch den Nationalsozialismus und die langjährige Abschnürung der deutschen Kunst von der Außenwelt ließen nach dem Krieg das Pendel bis zum extremen Gegenpunkt ausschlagen.“ „Die Versuchung, das Versäumte durch die Nachahmung ausländischer Vorbilder nachzuholen, liegt sehr nahe.“³²⁶ Der Verfasser hielt die Bevorzugung durch die Jurymitglieder nicht für die Ursache des Anstiegs abstrakter Arbeiten. Vielmehr schloss er im Gegensatz zu seinen Kollegen als Grund auf das damalige Verbot durch die Nationalsozialisten, das ein Aufholbedarf zur Folge hatte. Eine ähnliche Ansicht über die Vielzahl abstrakter Arbeiten in Deutschland vertrat ein Journalist des Hamburger Abendblattes: „Vielleicht erklärt sich diese Hochflut des Abstrakten bei uns einfach als eine späte Reaktion auf die diktatorische Überbetonung des Gegenständlichen wie sie im ‚Maß der Kunst‘ unseligen Gedenkens Triumphe feierte. Heute schlägt das Pendel nach der anderen Seite aus. Möglicherweise wird es in naher Zukunft das

³²⁵ Vgl. Will Grohmann, Wie sieht heute die deutsche Kunst aus, in: Neue Zeitung Berlin, im Mai 1953, a. O.

³²⁶ Vgl. Unbekannter Autor, Deutsche Malerei 1953, in Tagesanzeiger, Zürich, vom 11.6.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617/2.

Anliegen der Maler sein, den Gegenstand, das ‚Thema‘ für die Kunst zurückzugewinnen. Nicht im Sinne eines vergangenen Naturalismus, sondern mit den künstlerischen Mitteln unserer Zeit. Dann hätte die gegenstandslose Malerei als ein Übergang und als ein notwendiges Experiment mit den Elementen der Form und der Farbe ihre historische Aufgabe erfüllt.“³²⁷

Die Führung des DKB versuchte in einer Stellungnahme an die „Die Zeit“ den Vorwurf der Bevorzugung der Abstrakten mittels einer Zahlenaufstellung zu widerlegen: „Die Hamburger Ausstellung zeigt 193 Arbeiten der Malerei und Grafik. Von diesen sind etwa 90 Arbeiten Werke der gegenständlichen Malerei und etwa 70 Arbeiten Werke der gegenstandslosen Kunst. Alle übrigen Arbeiten lassen sich nicht ohne weiteres der einen oder anderen Kunstrichtung zuzählen. Von den 76 Arbeiten der Bildhauer sind 7 Werke der abstrakten Kunstrichtung zuzuordnen.“³²⁸ Karl Hofer hatte dagegen in seinem Textbeitrag im Ausstellungskatalog bezüglich des Anstiegs abstrakter Formgebungen in der Ausstellung auf den Zusammenhang mit der weltweiten Entwicklung hingewiesen: „Wenn auch hier, in der Mehrzahl der gezeigten Werke ein neuer Ausdruck im Ungegenständlichen gesucht wurde, Diagramme des Innenlebens, so ist dies als Zeichen der Zeit, als Dokumentierung einer weltweiten Bewegung, als Gegensatz ebenso wie als Ergänzung der mechanischen Welt zu werten, als einer Bewegung, in der man anderwärts, in anderen Ländern noch beträchtlich weiter geschritten ist.“³²⁹ Entgegen der obigen Pressemeinung sprach sich ein Verfasser eines Artikels in der „Weltkunst“ gegen eine Begünstigung ungegenständlicher Arbeiten in der Ausstellung aus: „Trotz zahlreicher repräsentativer Bilder der abstrakten Malerei zeigt die Schau doch keinerlei Bevorzugung irgendeiner Richtung.“³³⁰

Der DKB verteidigte in seiner Stellungnahme auch sein Konzept der Jahresausstellungen und gab einen Grund für das Nebeneinander unterschiedlicher Kunstrichtungen, das er seit 1951 einsetzte. „Der Begegnung jener ‚Künstler, die noch Dinge dieser Welt malen‘, mit jenen, ‚die Diagramme des Innenlebens gestalten, die über die Erde hinaus ihre Begriffe ordnen‘, misst der Deutsche Künstlerbund entscheidende Bedeutung bei. Eine Aus-

³²⁷ Vgl. Sello, Überwiegend abstrakt, in: Hamburger Abendblatt, vom 11.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 16/1.

³²⁸ Vgl. Brief von Eberhard Seel an „Die Zeit“, Stellungnahme zum Artikel „Krach im Künstlerbund“, am 31.5.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 17W. Die angegebenen Zahlen 193 und 76 der ausgestellten Gemälde, Grafiken und Plastiken stimmten nicht mit den Angaben im Katalog überein. Hier handelte es sich um 191 Arbeiten der Maler und 73 Werke, darunter Zeichnungen, der Bildhauer.

³²⁹ Karl Hofer, in: Deutscher Künstlerbund 1950, 3. Ausstellung Hamburg vom 9.Mai bis 12.Juli 1953, in der Kunsthalle Glockengiesserwall, dritter Textbeitrag.

³³⁰ Vgl. unbekannter Autor, Der Deutsche Künstlerbund in Hamburg, in: Die Weltkunst, Heft Nr. 12, vom 15.6.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617,1.

stellung, die hierauf verzichtet, kann nicht dem Anspruch erheben, einen verbindlichen Überblick über den derzeitigen Stand der bildenden Künste in Deutschland zu geben.“³³¹

4.3.2. Die Eröffnungsrede Karl Hofers 1953

Anlässlich der dritten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Hamburg 1953 hielt Karl Hofer eine erneute Ansprache³³². Er eröffnete die Rede mit einer allgemein gefassten Danksagung an die Förderer und Mäzene, welche die Durchführung der Kunstschau ermöglicht hatten. Über die Bedeutung der Stadt Hamburg als freie Hansestadt leitete er den Freiheitsbegriff der Gegenwart ein, die Befreiung von der NS-Diktatur. Gleichzeitig mahnte er zur Vorsicht vor den Nachteilen der Freiheit - der Unüberblickbarkeit und Dogmenvielfalt. Auch der Fortschritt sei nicht eindeutig überschaubar. Hinsichtlich der Kunst schließe die Freiheit auch die Loslösung von der traditionellen Naturnachahmung und Menschenabbildung ein. Stattdessen überwiege nun die Bevorzugung der technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften als Vorlagen. Vergleichbar mit der Entwertung alter Ansichten durch aktuelle Entwicklungsschritte in der Technik, gewinne allein das Neuartige in der bisher unbekanntenen Kunst an Bedeutung. Hier setzte er entgegen, dass die abbildende Kunst jedoch mittels ihrer Qualität überzeugen müsse. Die aktuelle Kunst beeindrucke den Betrachter mit Leichtigkeit durch nie gesehene und begeisternde Hilfsmittel und Darstellungsmöglichkeiten. Sie mache sich u. a. durch den Einsatz von bestimmter Farbwahl und unter Ausschluss der Naturnachahmung die Themengebiete der Esoterik und Übernatürlichkeit zunutze. Gegen die Beschuldigung des Mangels am Naturabbild, vertraten die Befürworter sogar geschickt den Standpunkt, die Natur mehr als die Realisten in den Malprozess einzubeziehen. Aus Sicht Hofers widerspreche dies aber der Ansicht, dass gerade die Naturnachahmung vermieden werde. Stattdessen lebten die Bilder durch ihre Ästhetik und unter Verzicht auf äußere Bezüge. Am Ende des schriftlichen Textes fügte er hinzu, dass auch in der Bildhauerei die Abkehr von der Wiedergabe und die Hinwendung zur Technisierung voranschreite³³³.

Hofer hegte Zweifel am technischen Fortschritt und äußerte sie bereits in der Ausstellungseröffnung von 1953. Er zeigte Skepsis gegenüber der künstlerischen Entwicklung und beklagte die Tendenz zur Vermeidung des Natur- und Menschenabbildes, welche

³³¹ Vgl. Brief von Eberhard Seel an „Die Zeit“, Stellungnahme zum Artikel „Krach im Künstlerbund“, am 31.5.1953, a. a. O.

³³² Vgl. Fischer-Defoy, in: Karl Hofer, „Ich habe das Meine gesagt“, S. 219 f.

³³³ Die Autorin fügte am Ende des Textes an, dass die erhaltene Niederschrift der Rede vermutlich den Rest der Ansprache Hofers nicht enthielt. Vgl. Fischer-Defoy, a. a. O., S. 220.

letztlich dem Freiheitswillen zuzuschreiben sei. Aus seinen Ausführungen über den Inhalt und die Gedankenwelt der abstrakten Kunst war eine gewisse Ironie nicht zu überhören. Bezüglich der Natureinbindung im Malprozess eines abstrakten Künstlers zweifelte er die Theorie Baumeisters an, welche im Buch „Das Unbekannte in der Kunst“ die Natur selbst im vollendeten Werk erkennen, zugleich aber die Natur nicht einfach nachgestalten wollte. Hofer sah an dieser Stelle eine Widersprüchlichkeit im Umgang mit dem Naturbegriff. Er konnte in seiner vorletzten Rede für den Deutschen Künstlerbund seine Kritikpunkte an einzelnen Inhalten der abstrakten Kunst nicht ganz verbergen und hob die konträre Auffassung z. B. von Baumeister bezüglich der Naturnutzung im Malprozess hervor.

4.3.3. Der Ausstellungskatalog 1953

In seiner Einführung im Ausstellungskatalog blieb Hofer dagegen neutral und wies, wie oben ausgeführt, hinsichtlich des möglichen Überhangs abstrakter Werke in der Kunstschau des Deutschen Künstlerbundes auf die derzeitig in der ganzen Welt verbreitete Tendenz zur Abstraktion. Er beurteilte sie als Ausdruck der Zeit und zugleich als Kontrast und Vervollständigung des technischen Fortschritts.

Neben Karl Hofer führten der Erste Bürgermeister Hamburgs Max Brauer und der Senator Heinrich Landahl in die Lektüre des Kataloges ein, die mit kurzen Beiträgen ihren Dank und ihre Freude über die Ausstellung bekundeten. Während Brauer die Bedeutung der Beziehung zwischen der Bevölkerung und der Kunst betonte, legte Landahl Gewicht auf die Aufgabe des Staates, die Gewährleistung der Freiheit der Kunst zur Entwicklung zu sichern. Er lobte die Auswahl der unterschiedlichen Richtungen und Künstler in den Kunstschauen des DKB der letzten Jahre und zeigte entsprechend der öffentlichen Einstellung Interesse gegenüber den innovativen künstlerischen Inhalten, die sich kritisch von der traditionellen Menschendarstellung und optisch wahrnehmbaren Welt lösten. Im Anschluss an Hofers Einleitung nahm Fritz Baumgart einen Exkurs über die „Geschichtlichkeit und Notwendigkeit der zeitgenössischen Kunst“ vor. Er zeichnete zunächst die Entwicklung, die für die zeitgenössische Kunst verantwortlich war, an einzelnen Stil- und Künstlerbeispielen nach. Er sprach die gegnerischen Stimmen der Moderne an und verwies auf die Konsequenz der Entwicklung, die nicht durch Verlangen nach Rückbesinnung vermieden werden könne. Trotz des Wandels von Geschwindigkeit, Licht und Raum, der sich im Leben der Menschheit etabliert hätte, lösten diese Veränderungen in Form der Kunst eine Abwehrhaltung aus. Auch der Inhalt eines Kunstwerkes, der oft-

mals als erzählende Form erwartet werde, unterliege dem Wandel. Der Autor machte den Leser darauf aufmerksam, dass aber die Kunst als Spiegel der Zeit fungiere und demzufolge eine ungegenständliche Kunst dem unfassbaren zeitgemäßen Weltbild zugehöre. In Form der Entwicklungsgeschichte und des Zeitvergleiches unternahm der Verfasser Erklärungsversuche für die Daseinberechtigung der Abstraktion und führte den Besucher der Ausstellung bzw. den Käufer des Katalogs in die Abstraktion und Moderne und ihre Problematik ein. Der Leser sollte Verständnis für die ausgestellte und aktuelle Kunst entwickeln, die im folgenden Abschnitt des Kataloges aufgezeigt wurde. Dieser Hauptteil fügte sich wie in den Vorjahren aus der Bestandsaufnahme der ausgestellten Werke und einer Auswahl von Bildbeispielen zusammen. Unverändert blieb die bevorzugte Abbildung von Werken annähernd aller Vorstands- und Jurymitglieder und der Generation der Vierzig- und Fünfzigjährigen³³⁴. Die ältesten und jüngsten Aussteller waren unter den abgebildeten Künstlern am geringsten vertreten. Folglich bestimmte die gefestigte und prominente Künstlerschaft des DKB und der deutschen Kunst das Bild des Ausstellungskataloges. Innovative und aktuelle Ideen junger Talente fanden hier so gut wie keinen Platz, obwohl der Künstlerbund in diesem Jahr zumindest fünfzehn Künstler der Altersgruppen der Dreißig- und Zwanzigjährigen ausstellte. Nach der Lektüre der Erörterung Baumgarts konnte der Leser eine erhöhte Anzahl abstrakter Werke erwarten. Aber ähnlich wie 1952 waren etwas mehr realistische als abstrakte Tendenzen sowohl bildlich wiedergegeben, als auch in der Bestandsliste der Aussteller zu bemerken. Hinsichtlich der Aufnahmen standen achtzehn Maler und sechzehn Bildhauer der gegenständlichen Stilarten zehn Malern und drei Bildhauern der Formreduzierung und vierzehn Malern und einem Bildhauer der Abstraktion gegenüber. In der gesamten Malerei und Grafik der Ausstellung herrschte vermutlich ein ähnliches Bild. Im Gegensatz zum Vorwurf einzelner Presseleute, die eine überhöhte Zahl abstrakter Werke erkennen wollten, bestand ein geringer Überhang an realistischen Stilformen. Die Betrachtung der Werkliste der Malerei ergab, dass von 179 zuordnungsfähigen Bildern 74 Arbeiten der gegenständlichen, 34 der formvereinfachten und 70 der ungegenständlichen Richtung angehörten. Aus den Titeln der übrigen zwölf Werke der elf heute schwer zu ermittelnden Maler war auf einen Unterschied von neun realistischen zu drei abstrakten Arbeiten zu schließen³³⁵. Nach der Hinzunahme der Plastiken, die noch immer vornehmlich na-

³³⁴ Unter den Vorstandsmitgliedern fehlten lediglich abgelichtete Werke von Curt Georg Becker und Rolf Müller-Landau.

³³⁵ Die Gesamtzahl der Gemälde und Grafiken betrug 191.

turnahe, traditionelle und formerhaltene Mensch- und Tierdarstellungen zeigten³³⁶, überwogen letztlich in der Kunstschau des DKB abermals die gegenständlichen Richtungen. Jedoch fiel bei der Untersuchung der Raumaufteilungen die Trennung der Altmeister wie Hofer, Purrmann, Heckel und Caspar von den Modernen auf. Die Bevorzugung der Abstrakten, die auch Pechstein, Hoffmann und Ende gerügt hatten, mochte im Zahlenvergleich der Gesamtsumme der ausgestellten Bildwerke und bezüglich der Ausjurierungen nicht zutreffen, war aber anhand der Raumzuordnungen zu vermuten. Während den Altmeistern ein Nebenraum im Obergeschoss zugewiesen wurde, präsentierten sich die aktuellen Werke von Nay in den repräsentativeren Oberlichtsälen und am Beginn des Rundgangs. Insbesondere fiel am Beispiel Hofers der Wandel im Aufbaukonzept auf. In der Kölner Veranstaltung befanden sich seine Gemälde noch auf einer eigenen Wand im Mittelpunkt des zentralen Ausstellungsareals. In diesem Jahr entschieden sich die Jury, die sich aus mehr abstrakten Künstlern zusammensetzte, und die Hängekommission für die Betonung der aktuellen Moderne.

4.3.4. Die Verkäufe aus der Ausstellung 1953

Für die Ausstellung von 1953 in Hamburg konnten eine Vielzahl von Ankäufen verzeichnet werden. Den höchsten Erwerb von Gemälden, Zeichnungen und Plastiken tätigte in diesem Jahr der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie, der als Mäzen moderner Kunst bekannt war³³⁷. Seine Auswahl der Werke aus der Künstlerbundschau war überraschend breit gefächert und umfasste sowohl abstrakte, abstrahierende und formreduzierende als auch gegenständliche und figurative Stilrichtungen. Er wählte sogar eine etwa doppelt so hohe Anzahl von gegenständlichen als abstrakten Werken aus. Die Höhe der abstrahierten Bildwerke lag dazwischen. Der Kulturkreis entschied sich für die reduzierenden Künstler Bargheer, Camaro, Kronenberg, Nesch, Hartung, Heiliger, die Abstrakten Fiedler, Geitlinger, Kaus, Müller-Hufschmidt und die Gegenstandskünstler Battke, Fiebiger, Hegenbarth, Heldt, Meyboden, Zimmermann, sowie die Plastiker Lörcher, Roeder und Ruwoldt³³⁸. Auffällig war hierbei die ausschließliche

³³⁶ Neben sechzehn gegenständlichen Skulpturen und Plastiken waren nur eine abstrakte und drei reduzierte Bildwerke im Katalog abgebildet.

³³⁷ Vgl. Hermand Jost, Kultur im Wiederaufbau, S. 429.

³³⁸ Bargheer - „Nächtliche Stadt“ 1200,-. Battke - „Kathedrale“ 300,-. Camaro - „Kalte Stadt“. Fiebiger - „Der Heilige von Lumbres“ 70,-. Fiedler - „Hochhäuser bei Nacht“ 800,-. Geitlinger - „der Fuchs“ 550,-. Grimm - „Stilleben“ 1000,-. Hegenbarth - „Mädchenkopf“ 150,-. Heldt - „Berlin“ 1200,-. Kaus - „Wattenküste“ 1200,-. Kronenberg - „Stilleben mit Kerze“ 1600,-. Meyboden - „Im Fenster“ 1500,-. Müller-Hufschmidt - „Durch den Kreis“ 300,-. Nesch - „Heiliger“ 650,-. Zimmermann - „Traum des Zeichners“

Wahl von figurativen Künstlern unter den Bildhauern. Bezüglich der Altersgruppen bevorzugte der Verband vornehmlich die Sechzig-, Fünfzig- und Vierzigjährigen, die ältesten und jüngsten Aussteller wurden beim Kauf kaum bedacht. Der Verwendungszweck war lediglich für ein Gemälde belegt. „Der Fuchs“ von Geitlinger war als Geschenk für ein deutsches Museum bestimmt. Die übrigen Ankäufe sollten vermutlich auch in verschiedenartige Sammlungen einiger Museen gelangen. Entgegen der Auffassung des Vorzugs ungegenständlicher Kunst des Kulturkreises eignete sich der Verband aus der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes mehr gegenstandsbezogene Malerei und Plastik an. Er traf seine Entscheidung bei dieser Anschaffung nicht für die bekanntesten Abstrakten wie Baumeister, Nay und Winter. Als Käufer von Werken aus der Künstlerbundaussstellung traten auch zwei Museen, die Hamburger Kunsthalle und das Landesmuseum Münster, auf. Während die Hamburger Kunsthalle die zwei traditionellen und älteren Künstler Purrmann und Wrampe bevorzugte, wünschte das Münster Museum ein abstrahiertes Bild von Wessel und Werke der Abstrakten Berke und Winter³³⁹. Der Oberbürgermeister der Stadt Esslingen am Neckar erwarb wahrscheinlich für ein öffentliches Gebäude der Stadt das stilisierte Reiterrelief von Mataré³⁴⁰. Die Privatsammler, unter ihnen auch ein weltweit bekannter Fabrikant und ein Mitglied des Kulturkreises, wählten im Einzelnen nur ein bis zwei Werke aus und zeigten hinsichtlich der Richtungen wie im Vorjahr unterschiedliche Vorlieben. Ihr Interesse galt aber überwiegend den Bildern. Der von Grasskamp hervorgehobene Fabrikant hatte sich für die beiden Abstrakten Geitlinger und Winter entschieden. Wie im letzten Jahr trat ein bereits aufgeführter Verlagsinhaber als Käufer auf und erwarb jedoch nur ein einziges gegenständliches Werk. Er bewies mit dem Bild von Purrmann wiederum seine Neigung zu Gegenstandskünstlern, ebenso wie ein Mitglied des Kulturkreises, mit einer Plastik von Lörcher. Letztlich überwog unter den insgesamt zehn verkauften Werken die Abstraktion mit sechs Verkäufen³⁴¹, wobei unklar blieb, ob die Werke tatsächlich nur für den Privatraum

2000,-. Hartung - „Zeichnung“ 450,-. Heiliger - „Zeichnung“ 350,-. Lörcher - „Sitzender Mann“ 200,-. Roeder - „Heckel“ 2000,-. Ruwoldt - „Pferd“ 1400,-.

³³⁹ Purrmann - „Tessiner Landschaft“ 1500,-. Wrampe - Litho „Wie Pferde in der Schwemme“ 50,-. Berke - Bild „Tauwetter“ 1500,-. Wessel - „Tuffsteinfelsen“ 1200,-. Winter - „Nächtlich“ 1200,-.

³⁴⁰ Der Oberbürgermeister der Stadt Esslingen: Materé: „Reiter“ 700,-.

³⁴¹ Fabrikant: Geitlinger: „Schwanenteich“ 550,-. Winter, „Aufhellend“ 600,-.

Ein Mitglied im Kulturkreis und Privatsammler: Lörcher, „Lesender liegend“ 200,-.

Privatsammler: Wrampe, Litho (vermutlich Zeichnung laut Katalog) 50,-.

unbekannter Sammler: Trökes, „Blaue Landschaft“ 1250,-.

Privatsammler: Trökes, Bild 600/650,-.

Privatsammler: Nay: „Orange und Schiefergrau“ 1360,-.

Südamerikanischer Sammler: Wendland, „Die auf Wunder warten“ 400,-.

Verlagsinhaber: Purrmann „Das Grüne Haus“ 1500,-.

bestimmt waren oder vielleicht doch aus repräsentativen Gründen in einem öffentlichen Raum oder Büro ihren Platz fanden. Im Falle der Gesamtverkäufe aus der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes von 1953 fiel insbesondere auf, dass der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie nicht die meisten abstrakten Werke ankaufte, sondern im Bereich der Einzelkäufer die höchste Zahl der Verkäufe von ungegenständlichen Bildwerken zu verzeichnen war. Nach der erhaltenen Auflistung der Verkäufe in den Akten, die ursprünglich möglicherweise auch umfangreicher war, verkauften die Künstler Winter, Trökes, Geitlinger und Purrmann im Gegensatz zu den übrigen jeweils zwei Arbeiten aus ihren ausgestellten Werkszusammenstellungen. Diese Aufstellung vermittelte bereits die Tatsache, dass neben den zumeist konstruktiven oder geometrischen Abstraktionen durchaus naturalistische und figurative Themen sowohl von öffentlichen Institutionen als auch Privatleuten ausgewählt wurden.

4.3.5. Zusammenfassung der dritten Jahresausstellung

Die dritte Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes zeigte die Arbeiten seiner Mitglieder auf zwei Etagen im Altbau der Hamburger Kunsthalle. In den dunkleren Räumen des unteren Stockwerkes fanden sich neben der gesonderten Gedächtnisschau für Wrampe Plastiken und kleinformatige Zeichnungen, Grafiken und Aquarelle wieder. Die besser beleuchteten Oberlichtsäle des oberen Geschosses gehörten den Gemälden und dem Hauptanteil der größeren und kleineren Plastik. Der Besucher wurde in dieser Ausstellungsabteilung durch den prominenten Makartsaal eingeführt, in dem sich wahrscheinlich bereits die eindrucksvollsten Abstraktionen und formreduzierten Kompositionen z. B. von Baumeister und anderen bedeutenden Mitgliedern befanden. Im nächsten prächtigen Hauptraum folgten die abstrakten und abstrahierten Gemälde von Max Kaus, Hermann Bachmann, Spangenberg sowie gegenständliche Themen von Karl Kluth und Edwin Scharff, der die zweite Fassung seiner „Pandora“ einreichte. Ebenso traf das Publikum dort, vermutlich im selben Raum, die Kompositionen von Nay und die Skulptur „der gute Hirte“ von Kirchner an. Bezüglich dieses Raumes und den weiteren, in denen sich Zimmermann und Ende neben Winter und Meistermann sowie Meyboden darstellten, kam keine Ordnung nach einer einzigen Kunstrichtung zur Anwendung. Vielmehr gab das Hängegremium wie in den Vorjahren der Mischung verschiedener gegenständlicher und abstrakter Themen den Vorzug. Die Arbeiten der meisten Altmeister wie Hofer, Purrmann, Heckel und Caspar fand der Besucher nach dem Durchwandern eines lang gestreckten Saales in einem Seitenraum an. Die Ausstellungsleitung achtete nur bei ihrer

Platzierung auf die räumliche Trennung von der avantgardistischen Moderne der vorderen Säle. Um verschiedene künstlerische Inhalte und Ideen der Mitglieder offen zu legen und das Publikum zu einer Auseinandersetzung anzuregen, entschied sich die Ausstellungsleitung u. a. für das Arrangement konträrer Richtungen in Raumecken. Die Lösung der Raumecke diente aber daneben auch für die Ausstellung vergleichbarer Stile und Künstler wie z. B. im Falle von expressionistischen Malern. Gegensätze wurden auch mittels von Türdurchblicken, wie zwischen den Gemälden Nays und dem Werk Berlin von Heldt, oder durch das Nebeneinanderreihen geschaffen. Die Leitung wählte in diesem Jahr nicht die direkte Gegenüberstellung von Wänden wie in Köln, sondern entschied sich für andere Lösungen, um die Unterschiede herauszustellen.

Bis auf einzelne Großplastiken in den Bilderräumen der oberen und unteren Stockwerke fasste die Kunstschau den Großteil der Skulpturen in zwei hohen Räumen zusammen. Auch hier beherrschte ein Nebeneinander der verschiedenen Stilauffassungen das Arrangement der Plastiken und Skulpturen. In den beiden Räumen wurde auf die Hervorhebung einzelner Arbeiten verzichtet und der Wert auf die Gewinnung eines Überblicks über die deutsche Plastik gelegt. Mittels der Darbietung als Gesamtheit in den beiden großzügigen Sälen gewann die Abteilung im Gegensatz zu den Vorjahren an Bedeutung. Der maßgebliche Unterschied zur Kölner Ausstellung bestand in den musealen Räumlichkeiten und der Aufteilung der Ausstellung auf zwei Etagen. Die Kölner Kunstschau fand dagegen in einer großflächigen Halle, die mit Hilfe von weißen Zwischenwänden gegliedert war, statt. Daneben rückten vornehmlich die abstrakten und formvereinfachten Bilder in den Vordergrund, was besonders durch die Absonderung der Altmeister wie Hofer und Pechstein von den Haupträumen bemerkbar wurde. Die Presse erkannte zum Teil die Hervorhebung der Moderne. Entgegen ihrer Vermutung bezüglich eines zahlenmäßigen Überhangs an ungegenständlichen Bildwerken in der Kunstschau des Deutschen Künstlerbundes konnte aber mittels der Untersuchung der Bestandsliste im Ausstellungskatalog auf eine geringfügig höhere Anzahl von gegenständlichen Gemälden und Grafiken geschlossen werden. Es lag sogar vielmehr ein ausgeglichenes Bild zwischen realistischen und abstrakten Themen vor. Das bedeutet, dass sich trotz des Ungleichgewichts unter den Stilen im Gremium der Jury im Jahre 1953 keine quantitative Mehrheit der Abstraktion abzeichnete, diese aber in Form der Auswahl der Räumlichkeiten und Platzierung an Bedeutung gegenüber den Altmeistern und im Vergleich zum Vorjahr gewann. Die Rückkehr zur traditionellen Volljurierung aller Mitglieder ergab einerseits eine Reduzierung der Gesamtzahl der ausgestellten Werke, die Hinwendung zu

einer stärkeren Elite und das Lob der Öffentlichkeit, die, mit Ausnahme von Will Grohmann, eine Geschlossenheit und höhere Qualität wahrnehmen wollte. Grohmann kritisierte 1953 trotz der höheren Durchfallquote wie schon 1952 ein zu hohes Maß an durchschnittlichen Arbeiten und plädierte für eine noch stärkere Einschränkung und Elitebildung. Andererseits zog die Jurierung aller Arbeiten eine Auseinandersetzung im DKB nach sich. Pechstein, dessen Arbeiten von der Jury vollständig abgelehnt wurden, sowie Hoffmann und Ende warfen dem DKB und der Jury Begünstigung der abstrakten Maler vor und sprachen in diesem Zusammenhang von einer Diktatur der Abstrakten im Deutschen Künstlerbund. Darüber hinaus betraf die Aussonderung auch die bekannten Maler Otto Dix, Rudolf Schlichter, Paul Ohnsorge und Max Unold sowie regionale Künstler. Die Führung des DKB berief sich dabei auf die Wertung nach dem Qualitätsurteil und richtete sich gegen den Vorwurf der unfairen Bevorzugung und der ungerechten Gruppenbildungen. Das Auswahlgremium hatte Pechsteins „Morgen am Kurischen Haff“ und „Gewitter“ mit dreizehn zu zwei Stimmen abgelehnt. Das Ergebnis der Untersuchung der Jurylisten lautete, dass trotz der höheren Ablehnung gegenständlicher Arbeiten im Gesamturteil keine Bevorzugung abstrakter Arbeiten vorlag, da grundsätzlich mehr gegenstandsbezogene Bilder und Skulpturen zu Beginn des Auswahlprozesses eingereicht worden waren. Aber bezüglich der Gruppe der vollständig angenommenen Künstler wählte die Jury mehr ungegenständlich und zeitgemäß arbeitende Meister aus. Sie richtete sich hier auch nach der Prominenz, dem Erfolg und der beruflichen Stellung der Künstler. Zu den Ausgesuchten zählten Willi Baumeister, Alexander Camaro, Karl Caspar, Josef Fassbender, Geitlinger, Gilles, Heckel, Heldt, Karl Hofer, Meistermann, Nay, Nesch, Purrmann, Spangenberg, Trökes, Fritz Winter und die Bildhauer Hartung, Lörcher, Marcks, Mataré, Scharff, und Stadler. Diesbezüglich kann jedoch eine Begünstigung von Seiten der abstrakten Jurymitglieder nicht ganz ausgeschlossen werden, da im Gremium der Jury ein Ungleichgewicht zwischen den vertretenen Richtungen bestand. Innerhalb dieser Einheit setzte die Leitung nochmals mit Hilfe der Raumauswahl, die im oberen Abschnitt angeführt wurde, auf eine Akzentuierung. Aber auch eine Reihe von Journalisten sprach den ungegenständlichen Werken in der Ausstellung bessere Leistungen zu. Ihre Hervorhebung von Baumeister, Nay, Hans Kuhn, Georg Meistermann und Ernst Geitlinger konnte fast ausnahmslos am Aufbau abgelesen werden. Trotz der Anerkennung durch die Tageszeitungen wurde erstmals Kritik an der Beteiligung der Expressionisten geübt. Ihre Unmodernität bezüglich der Themenwahl und Ar-

beitsweise unterlag im darauf folgenden Jahr eines noch stärkeren Angriffs durch die Presse.

Im Gegensatz zum Vorjahr hatte der Deutsche Künstlerbund mehr junge Künstler zur Ausstellung hinzugenommen und auf die Forderung des Memorandums von 1952 reagiert. Er stellte 1953 fünfzehn Künstler der Altersgruppen der Dreißig- und Zwanzigjährigen aus, dokumentierte aber ihre Beteiligung nicht im Katalog in Form von Abbildungen.

Die Zweifel am technischen Fortschritt und die Skepsis gegenüber der künstlerischen Entwicklung Karl Hofers, die er bei der Ausstellungseröffnung verlauten ließ, hatten weder auf das Ausstellungskonzept noch auf das Gesamtbild der Kunstschau erheblichen Einfluss genommen. Der Erste Vorsitzende war nicht in der Jury und Hängekommission beteiligt.

4.4. Die vierte Jahresausstellung 1954 in Frankfurt

Vom 3. April bis 23. Mai 1954 fand die vierte Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Haus des Deutschen Kunsthandwerks auf dem Frankfurter Messegelände statt. Dem Publikum wurden insgesamt 232 Bilder und 40 Skulpturen von 139 Künstlern geboten. Darunter zählten sich 115 Maler und 24 Bildhauer. Die Ausstellung bezog die große Halle im Haus des Deutschen Kunsthandwerks, welche mittels eingezogener Zwischenwände - wie bereits bei der Kunstschau in Köln – eingeteilt worden war³⁴². Das Licht fiel durch hohe seitliche Fensterfronten und Oberlichter des Neubaus und sorgte für eine ausreichend helle Beleuchtung der Werke³⁴³. Die Weite der Räumlichkeit und die Helligkeit fanden bei den Tageszeitungen großen Zuspruch³⁴⁴.

Zu einer umfangreichen Rekonstruktion der Ausstellung fehlen notwendige fotografische Aufnahmen. Nur mit Hilfe von Pressebeschreibungen und des Raumplanes (Abb. 26) können Rückschlüsse auf den Aufbau gezogen werden. Verschiedene Beurteilungen des Aufstellungsprinzips wurden aus den Presseartikeln gefiltert.

In der damaligen Presse bestanden verschiedene Ansichten bezüglich der Höhepunkte der Kunstschau. Die meisten Journalisten wollten jedoch das Perseus Triptychon aus dem Jahr 1940/41 von Max Beckmann als Mittelpunkt erkennen, dem die Bilder „Monturi (Diskurs 3)“, „Monturi mit blauem Dreieck“, „Montaru auf Rosa“ und „Kessaua IV, Schwebend“ von Baumeister als zweiter Pol entgegengestellt waren³⁴⁵. An Baumeister

³⁴² Erkennbar auf dem erhaltenen Ausstellungsplan.

³⁴³ „In einem riesigen Oberlichtsaal und in einer ihn auf drei Seiten umgebenden Raumflucht ...“ Vgl. Von Beckmann bis Marcks. Prominenz – gut arrangiert. Ausstellung des deutschen Künstlerbundes 1954, in: Die Welt, Essen, vom 6.4.54, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

„Schauplatz ist das Haus des Deutschen Kunsthandwerks auf dem Messegelände, ein moderner Bau, großräumig, lichtdurchflutet“ Vgl. Gerhard Schön, Künstlerische Ortsbestimmung der Gegenwart, in: Kasseler Post, vom 21.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

„In einer luftigen modernen Halle des Frankfurter Messegeländes ...“ N.V.H., Die Jahresschau 1954 des Deutschen Künstlerbundes in Frankfurt, in: Weltkunst, Nr. 8, vom 15.4.54, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁴⁴ „Helles und zugleich diffuses Licht beherrscht in den langgestreckten weiten Räumen, eine angenehme Klarheit und Freiheit erfüllt den inneren und äußeren Ring der Bilder und Plastiken.“ Vgl. Hans Theodor Flemming, Bildgleichnisse unserer Epoche. Zur Künstlerbundaussstellung in Frankfurt am Main, in: Düsseldorf Nachrichten, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

„... so gewährt der Frankfurter Glasbau doch äußerst günstige Lichtverhältnisse, die besonders den Gemälden zugute kommt.“ Rückzug der „Abstrakten“? Vgl. Jahresschau des Deutschen Künstlerbundes, in: Hamburger Anzeiger, Hamburg, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

„die Arbeiten haben in dem schönen Bau das günstige Licht und angenehme Distanzen.“ Vgl. Godo Remszhard, in: Frankfurter Rundschau, vom 6.4.54, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618,1.

³⁴⁵ „Nur Max Beckmanns ‚Perseus-Triptychon‘ ist bereits im Jahre 1941 entstanden, bildet aber in seiner mythologischen Verschlüsselung und formalen Kraft einen Kernpunkt der Ausstellung.“ Vgl. A.G., Ausdeutung der Welt. Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Frankfurt, in: Wiesbadener Tagblatt, vom 13.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

reihete sich das Werk „Lawinen“ von Meistermann an³⁴⁶. „Ein wohlverdienter Ehrenplatz wurde dem machtvollen Perseustriptychon Max Beckmanns (†) an der einen Schmalwand des Oberlichtssaals zur Erinnerung an seine Frankfurter Jahre eingeräumt.“ „Die zweite Schmalwand des Oberlichtssaals beherrschen Baumeisters vier Bilder ...“ „Ihnen gesellt sich das dynamische Wucht und Ordnung vereinende Großbild, „Lawinen“ Meistermanns.“³⁴⁷ Ein einzelner Autor betitelte Beckmann überdies als Schirmherr der Kunstschau des DKB³⁴⁸. Aus weiteren Beschreibungen des Aufbaus ließ sich der Schluss ziehen, dass sich neben diesen beiden Hauptakteuren andere namhafte Künstler im selben Raumbereich befanden³⁴⁹. In den Presseberichten mangelte es im Allgemeinen aber an Ortsbeschreibungen der restlichen mehr und weniger bekannten Maler und Bildhauer. Nur jeweils an einer Stelle war zu vernehmen, dass die surrealistischen Mitglieder Edgar Ende und Mac Zimmermann im Bereich der abstrakten Maler und die gegenständliche Szene „Artisten“ von Kitzel neben Dieter Steins abstrakten Kompositionen einge-

„Willi Baumeisters ‚Montaru‘- und ‚Monturi‘ Varianten, ..., bilden den Gegenpol zum ‚Perseus‘ auf der anderen Seite des Saales.“ Vgl. Hans Maria Wingler, Jedes Kunstwerk ist ein Risiko, in: Rheinische Post, Düsseldorf, vom 10.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

„... , seine ‚Montaru‘ und ‚Monturi‘ betitelten Bilder, bei denen er kühn ins Kompositionszentrum schwarze oder schneeige Formlinge setzt, sind Höhepunkte neben Beckmanns ‚Perseus‘ und der Gegenpol zu diesem.“ Vgl. ng., Die Kunst ist nicht tot. Jahresausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ in Frankfurt, in: Westdeutsche Allgemeine, Essen, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁴⁶ „Max Beckmanns aus München entliehenes ‚Perseus-Triptychon‘ (von 1941) hat den Ehrenplatz an der Stirnwand der Halle bekommen.“ „Die andere Stirnwand wird von Willi Baumeister mit Varianten zu dem Motiv des die Bildmitte aufreißenden ruß schwarzen oder schneeweißen Formlings beherrscht. Daneben eine große, vor nobles Schwarz komponierte Abstraktion Georg Meistermanns.“ Vgl. Die Welt, Essen, vom 6.4.54, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

„Einem gigantisch bemessenen Bild Georg Meistermanns, ..., und drei Leinwänden Willi Baumeisters, ..., hat man die andere Stirnwand gegeben.“ Vgl. Hans Maria Wingler, Repräsentative Kunstausstellung. Der „Deutsche Künstlerbund“ im Frankfurter „Haus des Kunsthandwerks“, in: Frankfurter Neue Presse, ohne Datum, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1. Der Verfasser nannte nur drei Gemälde von Baumeister, die sich auf der Wand befinden sollten, der Folgende erwähnte jedoch vier Werke. „Willi Baumeister, ..., wird mit vier Bildern der Monturi Reihe (1953/54) an einer Hauptwand geehrt, Variationen der Bildidee, eine große Farbfläche - schwarz oder weiß - beherrschend umzusetzen und durch starkfarbige Akzente kleineren Flächeninhalts auszubalancieren, ...“ „Georg Meistermann, ..., hat eine großflächiges Bild ‚Lawine‘ gesandt, das sich zwar auf der großen Wand neben Baumeister spielend zu behaupten vermag, das aber seine kleinen Formate, wie man sie in Köln bei den Sammlern sieht, an Dichte bei weitem übertreffen.“ Vgl. Erhard Göpel, Strömungen, in: Das Ganze Deutschland, Stuttgart, vom 8. 5. 1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2. Höchstwahrscheinlich fügte die Hängekommission aber alle vier Gemälde Baumeisters an einer Stelle zusammen, um ein einheitliches Bild der Wand zu wahren. Vielleicht entstand der Irrtum aus dem Titel des vierten Bildes, das nicht den Begriff Monturi oder Montaru, sondern ‚Kessau IV, Schwebend‘ trug.

³⁴⁷ Vgl. Hans Hildebrandt, Die deutsche Kunst der Gegenwart. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Frankfurt, in: Mannheimer Morgen, vom 5.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1

³⁴⁸ „Sie steht gleichsam unter dem Patronat des Perseus-Triptychons von Max Beckmann, das die Stirnwand des Hauptraumes beherrscht.“ Vgl. nift., Öl, Graphik und Plastik, in: Sonntagsblatt, Hamburg, vom 9.5.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

³⁴⁹ „Viele der Namen unter den Kunstwerken in dem von Beckmann beherrschten Saal sind prominent.“ Vgl. Hans Maria Wingler, Frankfurter Neue Presse, ohne Datum, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

gliedert waren³⁵⁰. Sowohl die Platzierungen der übrigen Abstrakten wie Winter und Ritschl sowie die Gegenstandsmaler Heckel und Hofer oder die Bildhauer Hartung und Heiliger konnten nicht eruiert werden. Die Hinzunahme eines alten Ausstellungsplanes (Abb. 26) der großen Halle im Haus des Deutschen Kunsthandwerks trug ebenso geringfügig zur Klärung des Ausstellungsaufbaus bei. Der weiträumige Saal war durch Zwischenwände und Nischen eingeteilt und bot um einen mittleren Ausstellungsbereich einen fast durchgehenden Umgang, was Presseartikel bestätigten.³⁵¹ Sowohl im zentralen Bezirk als auch an den mittleren Zwischenwänden reihten sich zusammengesetzte Nischen aneinander. Ein zusätzlicher Raumteiler mit Kojen befand sich im Zentrum des Mittelbereichs der Halle. Der Plan ließ jedoch den Betrachter auf Grund fehlender Einzeichnungen über die Aufteilung der Werke im Unklaren. Neben den Himmelsrichtungen, Wänden und Buchten waren lediglich der Eingang und einzelne Maßangaben eingetragen. Die Ausstellungsleitung verfolgte möglicherweise ein vergleichbares Prinzip wie in der Kölner Kunstschau von 1952 und gruppierte die berühmtesten Künstler des DKB im zentralen Ausstellungsareal. Die Abweichung in der Schau dieses Jahres lag in der besonderen Gedächtnisschau, die dem verstorbenen Altmeister und ehemaligen Mitglied Beckmann galt. Seine Werke verteilten sich mit Baumeisters und Meistersmanns Bildern im Zentrum der Halle auf der linken und rechten Zwischenwand, die auf dem Plan jeweils keine Nischen aufzeigten und von der Presse als Stirnwände oder Schmalwände bezeichnet wurden. Die westliche der beiden Wände erstreckte sich über eine Länge von vierzehn Metern, die östliche verlief etwas kürzer. Es blieb unbelegt, auf welcher der beiden Wände sich ihre Gemälde verteilten. Zwischen den beiden Raumbegrenzungen richtete sich der Raumteiler auf, der möglicherweise die freie Sicht auf die beiden Pole blockierte. Vielleicht rangierten aber Beckmanns Triptychon und Baumeisters Abstraktionen seitlich der mittleren Raumkonstruktion, sodass sie direkt in ein Gegenüber traten. Aus den Berichten ging nicht hervor, welche Künstler sich in der Nachbarschaft von Beckmanns Triptychon befanden oder sich neben ihm anreiheten. Ebenso blieb die Hängung des zweiten Gemäldes Meistersmanns ungewiss. Die sich gegenüberliegenden Kojen und kleinen Wandflächen boten weitere Alternativen zu Kontroversen, für die sich

³⁵⁰ „Die beiden surrealistischen Sektierer Edgar Ende und Mac Zimmermann bilden innerhalb der zahllosen Abstrakten ein reizvolles Einsprengsel.“ Vgl. Hanns Theodor Flemming, Bildgleichnisse unserer Epoche. Zur Künstlerbundaustellung in Frankfurt am Main, in: Düsseldorf Nachrichten, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

„Vielmehr laufen die ‚Richtungen‘ nebeneinander her. Einem Kitzel steht ein Dieter Stein zur Seite, der seine linear bezaubernden Spiele von Schaltbildern elektrischer Röhrensysteme abgeleitet haben könnte.“ Vgl. Gerhard Schön, in: Kölnische Rundschau, vom 11.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1

³⁵¹ Vgl. siehe Fußnote 388 und 389.

der DKB, eventuell ähnlich wie in Köln, entschied. Oder aber die Verantwortlichen setzten vergleichbare Künstler und Werke zu Gruppenbereichen zusammen, die sie aber mittels eingeschobener Richtungswechsel - wie im Fall der Surrealisten unter den Abstrakten - auflockerten

Der ausgestellte verstorbene und zentrale Künstler im Mittelbereich Max Beckmann war zu Lebzeiten kein Mitglied des DKB mehr geworden. Er verstarb bereits im Dezember 1950 in New York und wurde noch kurz vor der Neugründung des Vereins von den Gründern des DKB schriftlich zum Beitritt gebeten. Von 1906 bis 1927 beteiligte er sich aber bereits an drei Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes und erhielt 1906 ein Stipendium des DKB für einen Studienaufenthalt in der Villa Romana in Florenz³⁵². In der ersten Jahresausstellung von 1951 fanden sich jedoch keine Bilder des toten Künstlers. Erst drei Jahre später sollte Beckmann und sein Werk in der vierten Kunstschau des DKB, die in seiner ehemaligen Wohn- und Arbeitsstadt Frankfurt stattfand, als ehemaliger Beteiligter geehrt werden. Vielleicht ging die Initiative auf eine Anregung der Stadt Frankfurt zurück, die sicher einen ihrer bekanntesten und erfolgreichsten Künstler in der Überblicksveranstaltung zu sehen wünschte.³⁵³ Sein Werk stammte nicht wie alle anderen Arbeiten der Ausstellung aus den fünfziger Jahren. Das Perseus Triptychon entstand noch vor dem Kriegsende um 1940/41 und gab einen anderen Zeitbezug wieder. Die drei Tafeln, die im Mittelteil die Rettung der Andromeda vor dem Ungeheuer durch Perseus darstellten, gaben Gert Schiff das Leid der Menschen wieder und seien nicht ohne den zeitgeschichtlichen Hintergrund des Zweiten Weltkrieges zu sehen³⁵⁴. Die Voraussetzungen für die Aufnahme eines Bildes in die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes bestanden aber in der Zugehörigkeit zur Gegenwartskunst und der Auseinandersetzung mit dem augenblicklichen Zeitgeist. Auf Grund seiner Ausnahmestellung als Verstorbener, dessen Triptychon aus der Phase der Kriegswirren der frühen 40er Jahre stammte, hätte ihm die Ausstellungsleitung grundsätzlich eine gesonderte Gedächtnisschau zuweisen können, wie sie es bei einigen anderen Mitgliedern handhabte. Stattdessen gliederte sie sein Werk in den Ausstellungskontext ein und wies ihm eine zentrale Position zu. Trotzdem wäre eine Bezeichnung Beckmanns als Schirmherr der Ausstellung unpassend, da seine Arbeit aus der Kriegsepoche keine ausgerufenen Gegenwartsschau einleiten oder

³⁵² Vgl. Klaus Gallwitz (Hrsg.), Max Beckmann, Stuttgart 1990, S. 244 und 248.

³⁵³ Leider fehlten hierzu entsprechende schriftliche Absprachen zwischen der Führung des DKB und der fördernden Stadt Frankfurt, welche das Ausstellungsgebäude zur Verfügung stellte.

³⁵⁴ Gert Schiff, Die neun vollendeten Triptychen von Max Beckmann. Marginalien zu ihrer Deutung, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), Max Beckmann. Die Triptychen im Städel, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1981, S. 69 f.

sogar anführen konnte. Als mögliche Interpretation kam das Triptychon als Vergleichsobjekt zur Nachkriegskunst in Frage. Die Gegenüberstellung zu einem Hauptvertreter der Avantgarde wie Willi Baumeister demonstrierte die Unterschiede beispielsweise in der Themenwahl und der künstlerischen Malweise, die auf verschiedene zeitliche Zusammenhänge zurückgingen. Die Wahl des Aufbaus lag wahrscheinlich in der Darlegung von Vergangenheit und Gegenwart und ihrer abweichenden Äußerung und Themenbewältigung begründet. Die Verarbeitung der Bedrohung und Ängste in der Kriegszeit, die in Beckmanns Arbeit deutlich zum Tragen kam, standen im Kontrast zu neuen abstrakten Formschöpfungen Baumeisters und Meistersmanns. Die Avantgarde der fünfziger Jahre schöpfte dagegen aus den aktuellen Kunstströmen der Nachbarländer, der neuen künstlerischen Freiheit und den wissenschaftlichen Errungenschaften und entwickelte formale und farbliche Ideen. Selbst zu den gegenständlichen Arbeiten der Ausstellung, die an alten Kompositionsschemen und Malweisen verhafteten, verfolgte Beckmanns Arbeit eine andere Wirkung auf den Betrachter. Sie stand vielmehr als Mahnmal im Zentrum der Kunstschau und sollte das Publikum an die Vergangenheit erinnern. Die Hängekommission versuchte den Besucher mit Hilfe des Gegensatzes zunächst zu einem Zeitvergleich anzuregen. Eine einzelne Autorin betrachtete Max Beckmann und Willi Baumeister nicht als herausragende Aussteller der Kunstschau, sondern stellte die Kompositionen „Chromatische Phantasie“, „Von Goldfarben und Blau“, „Rhythmen in Purpur und Grau“ und „Mit Schachbrettformen“ von E.W. Nay in den Vordergrund. Sie beschrieb die eindrucksvolle Wirkung der Gemälde, die nach ihrer Ansicht ohne Vergleichsbeispiele blieben: „Der erste Blick beim Eintreten in die Halle fällt auf eine Wand mit vier großen Bildern von Nay. Das ist ein Trompetenstoß: strahlender Glanz, leuchtende Farben, etwas von stählerner Härte in aller Bewegung und leidenschaftlicher Energie, die an keiner Stelle der Ausstellung noch in dieser Intensität zu spüren ist.“³⁵⁵ Die Betrachterin sah im Gegensatz zu den vorherigen Journalistenansichten Nay in der Gestaltung und Wirkung seiner Gemälde als herausragenden Hauptmeister der gesamten Ausstellung. Seine Bilder empfingen den Besucher wohl bereits frontal beim Betreten der Halle und waren aber nicht unmittelbar in der Nähe von Beckmann, Baumeister und Meistersmann angeordnet. Vielmehr müssen sich seine Werke am Beginn des Rundgangs befunden haben, gegenüber dem Eingang der Halle. Er setzte den ersten Akzent in der Kunstschau und leitete auf seine Malerkollegen Baumeister und Meistersmann über. Es

³⁵⁵ Vgl. Doris Schmidt, Zeichen der Zeit. Die Frankfurter Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 5.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

ist unbekannt, welche Künstler sich im Verlauf des Rundgangs und in der Anordnung zwischen Nay und den Abstrakten Baumeister und Meistermann befanden. Der wichtige Brennpunkt aber, der sich im mittleren Bereich der Halle abspielte, lag auf der Gegenüberstellung vom dreiteiligen Perseus-Triptychon Beckmanns und den Werken Baumeisters. Nach einer erwähnten Aussage reihten sich um die beiden Akteure neben Meistermann andere berühmte Künstler, die aber nicht namentlich aufgezählt wurden. Die Presse konzentrierte sich nur noch auf die Konfrontation zwischen Beckmann und Baumeister und vernahm keine anderen Betonungen. Die Ausstellung hieß das Publikum mit der Aktualität Nays willkommen und dokumentierte mit den Hauptvertretern Beckmann und Baumeister zuerst zwei unterschiedliche Zeitbezüge. Die Gegenüberstellung konnte auch noch immer auf das andauernde Bestehen der Auseinandersetzung der traditionellen und neuen Kunstauffassungen in der deutschen Kunstlandschaft und Kunstkritik aufmerksam machen. Viele Kunstliebhaber zogen gegenständliche, expressionistische und nachimpressionistische Malereien vor und brachten generell kein Verständnis für Abstraktionen auf. Mit dem Entstehungsdatum des Perseus-Triptychons wies das Hängekomitee aber auf die Vergangenheit der drei Tafeln hin. Es handelte sich um keine aktuelle Schöpfung, die sich mit der Gegenwart berührte. Die vis-a-vis aufgehängten ungegenständlichen Kompositionen führten dagegen Aktualität, neue Denkprozesse und Zeitbezug vor. Die Zusammensetzung der Aufbaukommission, die letztlich für die Gestaltung der Schau verantwortlich war, blieb allerdings unbekannt. Die Jury fügte sich auch in diesem Jahr aus mehr abstrakten Malern zusammen, die möglicherweise für einen solchen Hintergrund der Demonstration plädierten. Der Katalogtext „Die Kunst im Unterwegs“ von Wilhelm Weischedel griff das Thema des Nebeneinanders und des Streits der alten und modernen Stilrichtungen in der deutschen Gegenwartskunst auf und suchte nach Erklärungsmöglichkeiten³⁵⁶. Hinsichtlich der Regelmäßigkeit von Auseinandersetzungen in der Entwicklungsgeschichte der Kunst handelte es sich bei der Debatte in der Gegenwart um eine gewöhnliche Situation. Die Gegenposition zur modernen Kunst sei derzeitig aber durch den Mangel an Verständnis verstärkt worden. Vergleichbar mit der Ansicht Hermands im Jahre 1986, vermutete Weischedel die Akzeptanz nur innerhalb einer kleinen abgegrenzten Gruppe. Aber gerade die aktuelle Kunst gäbe das Zeitgeschehen und die gegenwärtigen Belange wieder. Trotz ihrer Relevanz stoße die Moderne gegen große Zurückweisung. Das vergangene Gut und die erstrebte nahende Zukunft machten die

³⁵⁶ Vgl. Wilhelm Weischedel, Die Kunst im Unterwegs, in: Ausst.-Kat. Frankfurt/Main 1954, Deutscher Künstlerbund: 4. Ausstellung. Frankfurt/Main. Haus des Deutschen Kunsthandwerks Messegelände. Vom 3. April bis 23. Mai 1954, Berlin 1954, ohne Seitenangabe.

gegenwärtige Realität aus. Der Disput zwischen beiden Kräften gründe auf der Beharrlichkeit des Vergangenen und dem Veränderungswillen des nahenden Neuen, das auch etwas Unbestimmtes in sich berge. Dieses Gesetz lasse sich auf die Kunst übertragen. Das Problem zeige sich in der Abkehr des Zukünftigen von den traditionellen Erscheinungsformen zugunsten des unsicheren Wandels. Der Kampf bezöge sich auf den Geltungswillen beider Zustände. Der Autor stellte die Überlegung über ein gleichzeitiges und gleichbedeutendes Bestehen beider Richtungen in der Gegenwartskunst und im Denken und Wirken eines einzelnen Künstlers an und kam zu der Auffassung, dass die Verhaftung am Althergebrachten den Prozess des Fortschreitens behindere und schließlich zum Bruch führe. In der Natur des Menschen sei aber das Bedürfnis nach Weiterentwicklung und Aufnahme von künftigen Erneuerungen und Veränderungen verankert. Aus der gleichen Motivation obliege es der Menschheit, die Kunst in das Bevorstehende zu leiten. Die reine Bewunderung der Tradition könne daher nur das Ende bedeuten. Jede Erneuerung gehe auch mit einer Verneinung des Alten einher. Weischedel griff an dieser Stelle die Furcht vor einer möglichen negativen Weiterentwicklung aktueller Kunstströmungen auf, die er mit Hilfe des Hinweises auf neue Gestaltungsmöglichkeiten auszuschließen sucht. Das Geschaffene eines Künstlers gäbe Auskunft über das Zeitgeschehen und die Hintergründe. Die heutige Kunst tendiere aber zu einer immer stärker werdenden Abweichung von der Abbildung der sichtbaren Beschaffenheit und Hinwendung zum Verborgenen der Welt mittels künstlerischer Grundelemente. Vergleichbares vollzöge sich sowohl in der Naturwissenschaft und der Dichtung als auch in der Philosophie. Die derzeitige Entwicklung offenbare ein wechselvolles Weltbild und eröffne den Blick auf Unerklärliches. Exakt dieses Phänomen könne in den neuen künstlerischen Werken vernommen werden. Die künstlerische Intention bewege den Kunstschaffenden, die Zukunft in vorausschauenden Sinnbildern anzudeuten. Der Verfasser brachte hier auch für die Personen Verständnis auf, die von der visionären und veränderten Kunst unangenehm berührt wären und aus Angst vor dem Verlust versuchten, am Überlieferten festzuhalten. Dieses Verhalten könne jedoch nicht auf Dauer den unaufhaltsamen Weg zum Wechsel in der Weltsicht unterbrechen. Weischedel beendete seinen Artikel über den Kunststreit mit der Feststellung, dass die Aufgabe der Gegenwartskunst in der Bereitschaft zur Reflexion der Umwälzungen und der Zeichen des neuen Weltbildes bestehe. Der Deutsche Künstlerbund hatte im Zuge der Aufstellung seiner Grundsätze eine vergleichbare Ansicht formuliert. Jedes Werk ihrer Gegenwartsausstellungen sollte den Zeitbezug wiedergeben und wurde zuvor in der Jury neben dem Qualitätsurteil auf dieses Kriterium

hin überprüft. Er unterließ bei der Festlegung des Prinzips die genaue Definition des Erscheinungsbildes des Zeitgeistes in einem Werk, um keine Richtung vorzugeben. Trotzdem befanden sich in den Ausstellungen des DKB noch immer viele Werke aus dem Bereich der Malerei und der Bildhauerei, die sich auf ihre traditionellen Auffassungen und Methoden besinnten. In der Jahresausstellung von 1954 stand auch das Triptychon Beckmanns aus dem Jahr 1942 im Mittelpunkt. Es symbolisierte jedoch, wie in der Interpretation Weisedels aufgeführt, das bestehende Interesse an der Tradition, die sich noch neben der Gegenwartskunst behauptete.

Im nachstehenden Artikel formulierte eine Journalistin aber das Ende der Auseinandersetzung zwischen den Kunststilen, das von der Künstlerbundschau vermittelt worden sei: „Die Frankfurter Ausstellung ist ein gutes Beispiel dafür, daß man den Streit um die Richtungen und um ihren jeweiligen Totalitätsanspruch ein für allemal begraben hat und in der Kunst nicht nach dem pro und kontra Natur, sondern nur nach der künstlerischen Qualität fragen sollte.“³⁵⁷ Die Konstellation der Arbeiten von Beckmann und Baumeister zueinander riefen bei dieser Autorin keine Assoziationen zu unterschiedlichen Ansichten und Zeitbetrachtungen hervor. In ihrer Beurteilung ging sie allerdings nicht näher auf den Grund für ihre Auffassung ein. Sie bezog sich wahrscheinlich auf die Zusammenstellung der Werke der übrigen Mitglieder. Auch die nachkommenden Ausschnitte sprachen bezüglich des Gesamtschemas der Gegenwärtsübersicht nicht von einem Konzept der Kontroversen. Sie nahmen vielmehr ein harmonisches Beieinander von gleichen oder aber auch unterschiedlichen Kunstauffassungen wahr, das bereits in den beschriebenen Kombinationen von Surrealisten sowie anderen gegenstandstreuen und abstrakten Malern in Erfahrung gebracht wurde. „Man vereinte das Zusammengehörige, verzichtete auf Kontraste, harmonisierte die Übergänge. Die stilistischen Gegensätze scheinen deshalb gemildert. Wie kommunizierende Röhren findet außerdem ein immer stärkerer Ausgleich statt zwischen den verschiedenen Richtungen.“³⁵⁸ Die Hängekommission war demzufolge bemüht, wie im aufgezeigten Beispiel das Prinzip der Anreihung von gleichen Ausdrucksweisen oder Themen und der Nutzung von passenden Übergängen zu verfolgen. Daneben entschied sie sich aber auch für kontrastreiche Abweichungen innerhalb von Stilgruppen, das andere Journalisten beschrieben. Das ausgeglichene Bild der Ausstellung veranlasste einen Kritiker des „Hamburger Anzeiger“ die Schlussfolgerung

³⁵⁷ Vgl. Elfriede Ferber, in: Neue Unterturkheimer, Stuttgart - Unterturkheim, vom 7.4. 1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁵⁸ Vgl. Hans Theodor Flemming, Bildgleichnisse unserer Epoche. Zur Künstlerbundaussstellung in Frankfurt am Main, in: Düsseldorfer Nachrichten, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

zu ziehen: „Ein erster Rundgang überrascht durch die Feststellung, daß diesmal die ‚Gegenstandslose Kunst‘ keinen so breiten Raum einnimmt, wie noch im Vorjahre. Hatte man doch den Eindruck, daß das Übergewicht der dem Gegenstände abholden Künstler - zumindest bei den Malern - die ‚Gegenständlichen‘ zur Resignation zwingt. In Frankfurt scheint dies nicht der Fall, vielmehr wird hier ein - man darf wohl sagen glückliches Nebeneinander von gegenständlicher und gegenstandsloser Kunst sichtbar, das der wahren Verteilung dieser Kräfte näher kommt als die seinerzeitige Ausstellung in Hamburg. Insgesamt gesehen, macht die Ausstellung des Künstlerbundes einen ausgewogenen Eindruck. Sie dürfte die gegenwärtige Situation ziemlich genau widerspiegeln.“ „Das bedeutet jedoch keinesfalls eine allgemeine ‚Rückkehr‘ zum Gegenstände oder gar den Rückfall in einen realistischen Naturalismus oder naturalistischen Realismus.“³⁵⁹ Frenzel vertrat im Gegensatz zu einigen weiteren Presseleuten im Anhang, dass sich die abstrakte Kunst nicht in einem Übermaß zeigte. Der Ausgleich in der Kunstschau zwischen gegenstandsnahen und abstrakten Werken habe sich nun vielmehr dem wahren Erscheinungsbild der deutschen Kunst angepasst.

Der beobachtete Mangel an Kontrasten missfiel dagegen der folgenden Journalistin und bewirkte nach ihrer Ansicht eine zu starke Monotonie in der Veranstaltung: „Wer lange durch die Ausstellung geht, kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier lauter Monologe und Selbstgespräche gehalten werden, alle rein gleichen Themen und alle gleichen Inhalts.“³⁶⁰ Ihre Wahrnehmung bezüglich des Aufbauprinzips schien auch auf fehlende Kontraste zurückzugehen, äußerte sich aber in einer anderen Wirkung. Alle Werke setzten sich mit ähnlichen Themen und Inhalten auseinander und gingen jedoch keine Beziehungen zueinander ein. Diese Beobachtung lag sicherlich auch an der Aufstellung zahlreicher Nischen, worin die meisten Werke der Mitglieder hingen. Demnach waren sie auf sich bezogen und konnten nicht mit anderen Bildern kommunizieren. Abgesehen von der Gegenüberstellung des Triptychons von Beckmann und der Werke Baumeisters, schien es in der Ausstellung deshalb keine beabsichtigten Gegenüberstellungen wie in Köln oder Vergleichsmöglichkeiten wie in Hamburg gegeben zu haben.

In der „Abendpost“ versuchte ein Verfasser die Führung einer Bestandsaufnahme der ausgestellten Stilrichtungen: „Ein erneuter Rundgang bestätigt den ersten Eindruck: Es sind bei den Malern und Graphikern im groben drei Richtungen erkennbar. Die erste ist

³⁵⁹ Vgl. Christian Otto Frenzel, in: Hamburger Anzeiger, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁶⁰ Vgl. Doris Schmidt, Zeichen der Zeit. Die Frankfurter Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 5.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

der Vergangenheit verhaftet, d. h. dem expressiven Realismus eines Max Beckmanns, ohne dass seine Intensität erreicht wird, die zweite tendiert zu einem dekorativen Konstruktivismus, der stark ins Kunstwerbliche geht, und die dritte, nur mangelhaft vertreten, bemüht sich um die restlose Zertrümmerung der alten Naturformen zugunsten der geistigen Spekulation. Die Ausstellung ist übersichtlich gegliedert und gibt den künstlerischen Richtungen, die so vielschichtig sind wie unsere Zeit, eine vorübergehende Heimstadt.“³⁶¹ Herchenröder vernachlässigte sowohl die Beschreibung der Aufteilung als auch die Zusammensetzung dieser drei von ihm aufgenommenen Stilbereiche. Die zahlreichen Altmeister der Gegenstandsmalerei ordnete er ohne Differenzierung dem vergangenen Expressionismus zu und Max Beckmanns Triptychon unter. Einzelne Mitglieder wie Heckel oder Schmidt-Rottluff hatten sich in der Vergangenheit einer expressionistischen Künstlergruppe angeschlossen und führten Anklänge daran in ihrem Spätwerk fort. Darüber hinaus schloss der DKB aber auch Künstler anderer gegenstandsbezogener Stilrichtungen, die der Vergangenheit angehörten ein. Sie setzten ihre Erfahrungen z. B. aus dem magischen oder kritischen Realismus, der neuen Sachlichkeit oder dem Surrealismus in ihren derzeitigen Bildern um. Den zweiten Ausstellungsbereich der konstruktiven Gemälde, zu dem er vermutlich alle abstrahierenden Künstler zählte, klassifizierte er als reine Dekoration. Aus seiner Bewertung über die ausgestellten Abstraktionen ging seine Abneigung hervor. Der Autor erkannte mit Recht eine Aufteilung der Kunstschau nach verschiedenen Stilrichtungen, die sich auf vergangene und aktuelle Strömungen beriefen, nahm jedoch keine Spezifizierung vor.

In einigen weiteren Presseartikeln gewannen die bekanntesten abstrakten Künstler das größte Lob und wurden teilweise anstelle von Beckmann als Höhepunkt und führende Gruppe der Ausstellung wahrgenommen: „In Frankfurt überwiegen die naturfernen, die fiktiven und imaginären Bilder, die ganz - und halb und viertelabstrakten Kompositionen. Daß diese Gattung, die von Klängen und Rhythmen auf der Fläche lebt, gültiger Ausdruck der Zeit ist, wird niemand mehr bezweifeln. Deutlich sind aber auch die Grenzen. Je weiter sich das Bild vom sinnlich Gegebenen entfernt, um so mehr kommt es in Zonen, wo alles möglich und nichts mehr kontrollierbar ist.“³⁶² Nemitz sprach den ausgestellten Abstraktionen den aktuellen Zeitbezug zu, wollte aber auch die Schwierigkeit des Verstehens und Erkennens von geistigen Inhalten herausstellen.

³⁶¹ Vgl. Jan Herchenröder, Repräsentative Schau in Frankfurter Messegelände. Junge Epigonen im Schlepptau alter Meister, in: Abendpost, Frankfurt am Main, vom 4.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

³⁶² Vgl. Fritz Nemitz, Ohne die Gesellschaft zu repräsentieren, in: Süddeutsche Zeitung München, vom 11.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618.

„Jedenfalls dominiert auch in dieser vierten Künstlerbund-Ausstellung die ‚absolute Malerei‘. An der Spitze: Willi Baumeister mit farblich sehr eindrucksvollen organismenähnlichen Gebilden, Georg Meistermann ..., Ernst Wilhelm Nay mit leuchtenden rhythmischen Gruppierungen, ... und Otto Ritschl mit sehr mutigen malerischen Hieroglyphen: sie alle in auffallend großen Formaten.“³⁶³ Otto Ritschl war mit insgesamt drei ungegenständlichen Gemälden, „Abstrakte Komposition 19/53“, „Abstrakte Komposition 5/54“ und „Abstrakte Komposition 9/54“ in der Ausstellung vertreten und befand sich vermutlich im mittleren Hallenkreis bei den Kompositionen von Willi Baumeister und Georg Meistermann oder in der Nähe von Ernst Wilhelm Nay im Eingangsbereich. Eine Beschreibung seiner Platzierung blieb in der Presse unerwähnt. Im nächsten Zeitungsausschnitt wurden - mit Ausnahme von Ritschl und mit Hinzunahme von Winter - dieselben Künstler aufgezählt. „Der stärkste Eindruck geht von der mittleren Generation aus, und bei ihr wiederum von den Abstrakten. Nay, Winter und Meistermann beherrschen zusammen mit dem 65 jährigen Baumeister nicht nur räumlich, sondern auch geistig die Ausstellung. Es scheint, daß die Hinwendung zum Zeichen, zur Abstraktion immer noch zunimmt.“³⁶⁴ Bei der räumlichen Bezeichnung bezog sich der Verfasser auf den gesamten Ausstellungskomplex und nicht auf das innere Rund, da sich Nay laut eines erwähnten Artikels von Doris Schmidt im Eingangsbereich wiederfand. „Die abstrakte Gruppe, welche die stärksten Leistungen aufzuweisen hat, wird heute von Nay, Winter, Meistermann (neben Baumeister) geführt und hat in Fassbender, Ritschl, Neubauer Unterstützung gefunden.“³⁶⁵ Die übliche erwähnte Zusammensetzung erweiterte der Autor auf Fassbender und Neubauer, aber auch ihre Aufhängung in der Kunstschau war nicht bekannt. Ein weiterer Kommentar führte in die Gruppierung der wichtigsten Künstler der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes auch gegenstandstreue Maler und Bildhauer mit ein: „Die Meinung des Referenten ist, daß es in der Ausstellung auf die Bilder von Baumeister, Grieshaber, Nay, Nesch, Max Ernst, Fassbender, Heldt, Ritschl und Winter sowie auf die Plastik von Mettel, Stadler und die Zeichnung von Hartung ankomme.“³⁶⁶ Eduard Trier legte den Focus der Ausstellung im Gegensatz zu den meisten Journalisten etwas anders aus. Er nahm nicht nur abstrakte, sondern auch gegenstandstreue Künstler

³⁶³ Vgl. Rainer Zimmermann, Oberhessische Presse, vom 20.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁶⁴ Vgl. nift., Öl, Graphik und Plastik, in: Sonntagsblatt, Hamburg, vom 9.5.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

³⁶⁵ Vgl. Egon Vietta, Der Standpunkt, Meran, vom 7.5.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁶⁶ Vgl. Eduard Trier, Verjüngter Künstlerbund. Die Ausstellung in Frankfurt am Main zeigt neben bewährten Meistern neue Talente, in: Die Zeit, Hamburg, vom 29.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

und Bildhauer als Hauptmeister wahr. Aus seinem Urteil konnte auf ihre besonders prominente Aufstellung und Platzierung innerhalb der Räumlichkeiten geschlossen werden. Einige der aufgezählten Maler und Bildhauer waren wie Baumeister vermutlich im mittleren Ausstellungsbereich angesiedelt. Aus den Berichten und Aufzählungen wurde deutlich, dass der Focus der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes auf einer kleinen Elite aus abstrakten, abstrahierenden und gegenständlichen Künstlern lag, wobei die ungegenständlichen Gemälde am eindrucksvollsten hervortraten. Die restlichen Mitglieder und Gäste fielen auf Grund der Hängung und Relevanz nicht so sehr ins Gewicht.

In der Presse traten hinsichtlich der modernen Werke auch negative Bewertungen auf, die vermutlich auf eine Abneigung gegen die abstrakte Malerei zurückgingen. Erhard Göpel, Kunsthistoriker und Verfasser des Beckmannartikels im Ausstellungskatalog, wollte vor allem Bedeutungslosigkeit neben ihrer Dominanz in der Veranstaltung wahrnehmen: „Den neuen Tendenzen innerhalb der deutschen lebenden Kunst räumt die Ausstellung breiten Raum ein, doch haben die Künstler Mühe, den Rahmen mit gewichtigen Werken zu füllen.“³⁶⁷

Die höchste Anzahl der Tageszeitungen wies den gegenstandslosen Malern jedoch den Hauptanteil der Kunstschau zu und zählte Baumeister, Meistermann, Nay und Winter zu ihrer Spitze. Grundsätzlich herrschte das Hängeprinzip, das Aneinanderreihen unterschiedlicher Stilrichtungen, vor. Dabei wurde hauptsächlich auf Kontraste - ausgenommen das Gegenüber der Meister Beckmann und Baumeister - verzichtet.

Der Grund für das Ausstellungsprinzip des gleichzeitigen Vorhandenseins veralteter und avantgardistischer Kunst lag in der Zusammensetzung des Deutschen Künstlerbundes selbst. Noch viele seiner Mitglieder im Verein und an der Führungsspitze zählten zur älteren Generation, die an ihren früheren Ansichten verhafteten und weiterhin ihrem Stil vor und während des Krieges treu blieben. Einer der wenigen Altmeister, die mit der Zeit gingen und sich neuen Kunstströmungen und Ideen zuwandten, war Willi Baumeister. Überdies nahm er für einige jüngere Künstler eine Vorbildposition ein. Die Mischung der Vielzahl unterschiedlicher und konträrer Kunstrichtungen im DKB stellte die Hängekommissionen der Jahresausstellungen regelmäßig vor eine schwere Aufgabe. Auch die Jury verursachte durch ihre Entscheidungen seit der Ausstellung 1953 Diskussionen über ihre Zusammensetzung, die das gleiche Bild der Strukturmischung wiedergab. Als Jury fungierten im Jahr 1954 die Mitglieder Willi Baumeister, Georg Brenninger, Wer-

³⁶⁷ Vgl. Erhard Göpel, Strömungen, in: Das Ganze Deutschland, Stuttgart, vom 8.5.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

ner Gilles, Erich Heckel, Bernhard Heiliger, Max Kaus, Hans Kuhn, Kurt Lehmann, Georg Meistermann, Hans Mettel, Otto Ritschl, Edwin Scharff und Ernst Schuhmacher. Die sich aus ihr rekrutierte Hängekommission war nicht bekannt. Über die Hälfte der Juryteilnehmer waren bereits 1953 an der Auswahl der Werke beteiligt. Die annähernd gleiche Jury entschied über die Auswahl der Werke in der Ausstellung, obwohl in der Satzung nur eine Anzahl von fünf Vorstandsmitgliedern bezüglich der Zusammensetzung der Jury vorausgesetzt wurde. Der DKB hatte die Möglichkeit, neue oder andere Mitglieder in der Jury aufzunehmen, kaum wahrgenommen und verließ sich auf die gewohnten Ansichten der üblichen Beteiligten. Die Generation der Vierzigjährigen war am häufigsten vertreten, dicht gefolgt von den Sechzigjährigen. In der Ausstellung selbst zeichnete sich ein ähnliches Bild ab, dort überwogen ebenfalls die Jahrgänge der Vierzigjährigen. Es folgten in der Reihe, nach ihrer Anzahl, die Generationen der Fünfzig-, Dreißig-, Sechzig-, Siebzig-, Zwanzig und Achtzigjährigen. Seit 1952 hatte sich die Altersgruppe der Zwanziger nur von fünf auf acht erhöht, während sich die der Dreißigjährigen verdoppelte. Die Presse lobte den Zuwachs der jungen Künstler und wollte trotz der geringen Steigerung einen großen Fortschritt erkennen. Der folgende Journalist brachte Verständnis für die älteren Mitglieder des DKB auf, die für die Aufnahme neuer Künstler verantwortlich waren. Die Ursache habe im Bedenken gegenüber ihren Schülern und deren neuartigen Ideen gelegen. „Aber der Vorstand des neuen Bundes bildet naturgemäß ein Gremium vorwiegend älterer, bewährter Künstler, die der Jugend als Lehrer oft hervorragend dienen, die jedoch psychologisch begreifbare Skrupel haben, das ‚Kommende‘, also Arbeiten der Schüler bei ihren Ausstellungen zuzulassen. Jetzt haben sie sich zum erstenmal in nennenswertem Umfang dieser Skrupel begeben. Und daher mag als erregendste allgemeine Beobachtung in Frankfurt dieses Vordringen der Jahrgänge 1920 bis etwa 1928 herausgehoben sein.“³⁶⁸ Auch im kommenden Zitat vernahm der Verfasser einige Jungtalente, die jedoch noch kein ausgereiftes Schaffen vorzeigten, und lobte ihre erhöhte Anzahl gegenüber der Ausstellung im Vorjahr: „Wenn in seiner bunten Vielfalt und unterschiedlichen Wachstumshöhe etwas auffällt, dann sind es - um im Bilde zu bleiben - die jungen Triebe. Manche schießen vielleicht etwas üppig ins Kraut, andere sind noch nicht richtig da. Aber die Tatsache bleibt bemerkenswert, daß im Frankfurter Haus des Deutschen Kunsthandwerks von 140 Künstlern achtund-

³⁶⁸ Vgl. Rolf Wiesselmann, in: Diplomatischer Kurier, Köln, III/9, vom 23.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

zwanzig jünger als 35 Jahre sind, während es im Vorjahr nur sechzehn von hundertzwanzig waren.“³⁶⁹

Die überwiegende Mehrzahl der älteren Mitglieder innerhalb der Kunstschau blieb auch der Presse in diesem Jahr nicht verborgen, wobei im folgenden Ausschnitt ebenso auf das Anwachsen der nachkommenden Jungen aufmerksam gemacht wurde: „Die Generation der Baumeister, Nay und Winter, herrscht und diesmal gibt es ein großes Gefolge der Jungen. Etwa ein Fünftel der Aussteller sind nach 1920 geboren, ein Dutzend von ihnen sogar erst nach 1925. Sie sind eigentlich gar nicht Gefolge, sondern recht anders.“ „Der Künstlerbund hat sich also um eine Verjüngung bemüht, und das ist sein Verdienst von 1954.“³⁷⁰ Will Grohmann lobte zwar die Aufnahme von jüngeren Künstlern, hatte aber in seinem letzten Zahlenbeispiel ihre Anzahl zu hoch eingeschätzt. Anstelle von zwölf waren nur acht Künstler - Buja Bingemer, Manfred Bluth, Hannelore Busse, Helmut Fiebiger, Herbert Kitzel, Christian Kruck, Luitgard Müller und Gottfried Wiegand - aus der Altersgruppe der Zwanzigjährigen in der Ausstellung vertreten, wobei Helmut Fiebiger, Herbert Kitzel und Gottfried Wiegand bereits in früheren Jahresausstellungen des DKB ausgestellt hatten und keine Neulinge waren. Mit Ausnahme von Christian Kruck nahmen die Übrigen an keiner Ausstellung des DKB bis einschließlich 1955 mehr teil. Unter den acht jungen Teilnehmern traten nicht nur abstrakt wirkende, sondern besonders der figuralen und gegenstandsbezogenen Malerei verbundene Maler auf.

Die negative Kritik an der Anwesenheit älterer Künstler aus vergangenen Stilepochen wie dem Expressionismus blieb nicht aus. Ihre ausgestellten Werke wurden von den Tageszeitungen vielfach als unaktuelle Wiederaufnahmen ihrer früheren Meisterwerke eingestuft: „Sowohl die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Frankfurt (...), als auch die Schau ‚Mensch und Ding im Bild 1954‘ in Wiesbaden (...) zeigt Bilder der Expressionisten: Heckel, Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Dix, Hofer, Münter u. a. - Ihrer geschichtlichen Großtat wird kein Abbruch getan, wenn man der Wahrheit die Ehre gibt: Die von ihnen vorgeführten Arbeiten sind keine Attraktionen mehr. Sie sind zum Teil schwach, ja erschöpft, zum anderen Teil Wiederholungen von etwas Unwiederholbarem: Konservierte Revolution. Was zur Zeit des Expressionismus als eine Befreiungstat erschütterte, vermag heute bestenfalls ehrfürchtige Bewunderung zu erwecken. Die vorde-

³⁶⁹ Vgl. Eduard Trier, in: Die Zeit, Hamburg, vom 29.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁷⁰ Vgl. Will Grohmann, in: Die Neue Zeitung, Berlin, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

ren Fronten des künstlerischen Kampfs haben sich verlagert. Wo verlaufen sie heute?³⁷¹ Der DKB, der sich nach seiner Gründungsurkunde für die zeitgenössische Präsentation aussprach, zeigte stattdessen Expressionisten, deren künstlerische und theoretische Ansichten längst überholt waren. Die neue Spitze nahmen andere Künstler ein, die der Verfasser nicht aufzählte. Er benannte nicht wie andere Journalisten Willi Baumeister, Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay und Otto Ritschl als Hauptvertreter der Avantgarde. Rainer Zimmermann suchte hingegen eine Antwort auf die Frage nach ihrer neuen Zusammensetzung. Vermutlich stellte die Kunstschau des DKB ihn nicht zufrieden und gab ihm nach seiner Ansicht nach keine zufrieden stellende Auskunft. In der Tagespresse tauchten immer wieder Kritiken auf, die den gleichen Ton anschlugen. Sie formulierten auf ähnliche Weise den Vorwurf, dass die Ausstellungen des DKB zu viele Altmeister zeigten, obwohl sich in der deutschen Kunst ein neues Bild abzeichnete³⁷². Gerhard Schön zählte nochmals die Namen der gegenstandstreuen Altmeister auf und interpretierte ihre Aufstellung sogar als Grundlage der Ausstellung des DKB: „Die Reihe der namhaften, seit langem zu Rang und Ansehen gelangten ‚grand old men‘ hält nach wie vor stand! Hofer, Schmidt-Rottluff, Heckel, Caspar, Kokoschka, Feininger, Purrmann, Hegenbarth, Marcks, Scharff, Mataré, Hiller, Stadler sind Fundament. Die über Sechzig- und Siebzigjährigen sind ‚angekommen‘ und experimentieren nicht mehr. Der eine mehr, der andere weniger, sind sie gleichwohl alle der Welt des gegenständlichen verpflichtet.“³⁷³ Die umfangreich vertretenen Altmeister stellten noch immer den Grundbau des DKB dar. Der Verein setzte laut Gerhard Schön vielmehr auf die ältere und vergangene Elite, die sich in ihren aktuellen Werken noch auf ihre veralteten Ansichten stützte. In dieser Abteilung der Kunstschau konnte kaum von einer Wiedergabe neuzeitlicher künstlerischer Bewegungen die Rede sein, trotzdem tauchten ihre Werke in der als Ü-

³⁷¹ Vgl. Rainer Zimmermann, *Zeitgenössische deutsche Malerei*, in: Oberhessische Presse, vom 20.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁷² „Das Zeitalter des Impressionismus hat gründlich abgewirtschaftet; ein neues Zeitalter, das der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, das sich mehr und mehr zu einem festen Begriff verdichtet, hat begonnen; ihr Kennzeichen ist die Abkehr vom Naturalismus und das Streben nach einer Vergeistigung der Kunst. In Frankfurt sieht man noch die großen ‚Kanonen‘ (...), das sind die Mitbegründer des deutschen Expressionismus, voran die Vertreter der einstigen Dresdner ‚Brücke‘, wie Ernst, Heckel und Karl Schmidt-Rottluff, ..., und das sind Männer wie Carl Hofer, der sich in einem Alter von 75 Jahren noch erstaunlich produktiv erweist. Zu den Älteren gehören auch die Vertreter absoluter Malerei, wie der Stuttgarter Willi Baumeister und der Wiesbadener Otto Ritschl, deren gegenstandsloses Gestalten die etwas jüngeren Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter und Georg Meistermann übernommen haben.“ „Im großen und ganzen darf man feststellen, daß die Mehrzahl der Aussteller sich der seit dem Beginn des Expressionismus und des Kubismus gefundenen Gestaltungsweisen bedient und auf der vorhandenen Tonleiter musiziert.“ Vgl. Hans Otto Roecker, *Entwicklungspause moderner Kunst*, in: Neues Vaterland, Stuttgart, vom 22.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618.

³⁷³ Vgl. Gerhard Schön, in: *Kölnische Rundschau*, vom 11.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

berblicksveranstaltung der deutschen Gegenwartskunst ausgeschriebenen Ausstellung auf. Diesen Umstand hatte der abstrakt wirkende Maler Werner bereits 1952 im Zuge des aufgestellten Memorandums beklagt. Die Beibehaltung der Einstellung und Zusammensetzung des Vereins veranlasste ihn noch vor der dritten Jahresausstellung zum Austritt aus dem deutschen Künstlerbund.

Nur wenige Verfasser übten in diesem Jahr direkte Kritik an der Juryarbeit. Harro Ernst formulierte eine Vermutung über den Grund für das Vorhandensein ungenügender Arbeiten und landschaftlicher Bevorzugungen. Den Künstlern des Gremiums fehlte es im Gegensatz zu Kunsthistorikern bei der Beurteilung an wichtiger und angebrachter Sachlichkeit: „Man soll aber von Künstlern (Jury) nicht die Objektivität des Kunsthistorikers oder Kritikers erwarten. Zumal mehr, als gemeinhin bewußt wird, daß sich landschaftliche Bindungen bemerkbar machen. Da, grob gesprochen, im Norden die Abstraktion und im Süden das Gegenständliche den breiteren Boden hat, ist bei dieser Ausstellung der Süden, vor allem München und sein Umkreis weitgehend ausgeklammert. Maler wie Balwé, Meisenbach, Coester, Willi Geyer, Hartmann oder Nerud hätte man neben den - diesmal nicht sehr starken - Karl Caspar und Maria Caspar Filser schon gern gesehen ..., die wichtigen Münchner Bildhauer sind vollzählig vertreten. Nicht durchweg gut.“³⁷⁴ Schließlich bemängelte er auch einzelne Blätter von Max Ernst: „So hätte der Name Max Ernst nicht davon hindern sollen, die Blättchen mit den wenig glücklich zum Ornament vereinfachten Köpfen und Figuren auszuschneiden und dem sehr fähigen Bargheer müßte bedeutet werden, daß ein Atelier keine Fabrik und ein Bild kein Serienartikel ist.“³⁷⁵

Neben der Auffassung über abgelieferte schlechte Arbeiten von Karl Caspar, Maria Caspar Filser und Max Ernst übte Harro Ernst Kritik an einer mangelnden Präsentation südlicher Künstler. Bei der Betrachtung der Liste der Aussteller und ihrer Wohnorte konnte jedoch ein anderes Ergebnis ermittelt werden. Die Zahl der mittel- und süddeutschen Maler und Bildhauer überwog gegenüber den norddeutschen Künstlern in der Ausstellung. Nur im Vergleich zu den in Berlin Ansässigen waren die Künstler aus München und seinem Umland etwas weniger vertreten. Hofer verfolgte aber von Anfang an die Intention, besonders Maler und Bildhauer aus den mittel- und süddeutschen Gegenden Deutschlands in den DKB und den Führungsgremien aufzunehmen, um eine breite Erfassung der deutschen Kunst im DKB zu gewähren. Die Behauptung der Einteilung von gegenständlichen und abstrakten Malern nach Gebietszugehörigkeit in der Aus-

³⁷⁴ Vgl. Harro Ernst, Jubiläum beim Deutschen Künstlerbund, in: Der Kunsthandel, vom 5.5. 1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

³⁷⁵ Vgl. Harro Ernst, a. a. O.

stellung des Deutschen Künstlerbundes war so nicht haltbar. Die führenden deutschen abstrakten Maler im Künstlerbund Baumeister, Ackermann, Fassbender, Meistermann und Nay, kamen aus mittel- und süddeutschen Städten wie Stuttgart, Radolfzell und Köln. Der Artikel erlaubte jedoch die Frage, warum der Deutsche Künstlerbund bestimmte Künstler nicht präsentierte und in seiner Vereinigung aufnahm, aber stattdessen noch immer auf Althergebrachtes zurückgriff.

Die Jurylisten von 1954 ergaben ein etwas anderes Bild als im letzten Jahr. Am Beispiel der Gruppe der prominentesten Maler im DKB, deren gesamten Werke positiv bewertet und ausgestellt wurden, war keine Bevorzugung einer bestimmten Richtung erkennbar. Vielmehr bestand unter den Ausgewählten nahezu ein Ausgleich zwischen gegenständlichen und abstrakten Malern. Einige Maler und Bildhauer der zweiunddreißigköpfigen Elite gehörten den Körperschaften des Vorstandes und der Jury an. Die Jury scheute sich nicht, auch Werke von Mitgliedern aus ihren Reihen abzulehnen, das grundsätzlich auf eine korrekte Bewertung nach dem Qualitätsprinzip deutete. Wie im letzten Jahr lehnte das Gremium alle eingesandten Werke vieler Bewerber vollständig ab. Die Zahl der abgewiesenen Maler und Bildhauer belief sich auf insgesamt 52 Künstler.

Die Kritik an der Ausstellung setzte sich in Form von Nachforschungen nach Neuheiten fort, die sich laut Presseaussagen nur unter den Abstraktionen auffinden ließen. Der Realismus habe dagegen laut Flemming keine veränderten oder erneuerten Strukturen und Formen zu bieten: „Nirgends ist jedoch eine vermutete oder erhoffte Rückkehr zu einem neuen Realismus zu spüren, überall hingegen ein konsequentes Weiterschreiten auf den von den großen Pionieren der Moderne gebahnten Wegen zu beobachten.“³⁷⁶ Ein Journalist vertrat darüber hinaus die Meinung, dass die gesamte Ausstellung des DKB keine unerwartenden Erneuerungen stellte: „Die vierte Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Frankfurt ist keine Schau der Überraschungen. Sie bestätigt die Positionen, die bereits in den Veranstaltungen in Berlin, Köln und Hamburg fixiert worden waren.“³⁷⁷ Einige Künstler wie Bargheer oder Gilles setzten ihre künstlerischen Wege, Techniken, Farb- und Formschöpfungen, die sie zum Teil seit dem Kriegsende entwickelten, fort, worin der Journalist keine Neuheiten entdecken wollte. Andere Mitglieder wie z. B. Camaro tendierten aber zu einer intensiveren Verschlüsselung und Verfremdung von Formen.

³⁷⁶ Vgl. Hans Theodor Flemming, in: Düsseldorf Nachrichten, vom 7.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

³⁷⁷ Vgl. Eduard Trier, in: Die Zeit, Hamburg, vom 29.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/1.

Gerhard Schön fasste anstelle einer Beurteilung in diesem Artikel das grundsätzliche Vorhaben des DKB folgendermaßen zusammen: „Das Ziel der Künstlerbundausstellungen ist es, auf die Frage nach dem gegenwärtigen Stand der modernen Kunst in Deutschland die möglichst zuverlässige Antwort zu geben. Wer gehört zur Spitzengruppe? Welche Themen sind vorherrschend oder dort symptomatisch? Welche Ausdrucksformen bedienen sich die Künstler? Am Ende müßte sich der Betrachter im Besitz einer Ortsbestimmung einer Topographie der deutschen Gegenwart wissen.“³⁷⁸ Der Autor ließ hier selbst die Fragen unbeantwortet, weil er vermutlich in der Kunstschau keine Antworten finden konnte. Er richtete sich möglicherweise direkt an die Adresse des DKB, dessen Ausstellung ihn nicht überzeugte. An einer anderen Stelle hatte er die Präsenz der alten und unmodernen Künstler hervorgehoben und ihr fehlendes Experimentieren bemängelt. Seine Skepsis gegenüber der Vollkommenheit der Gegenwartsausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde durch andere journalistische Beobachtungen unterstrichen. Ein Journalist des „Sonntagsblattes“ von Hamburg hegte Zweifel an der Aktualität und Bedeutung der Künstlerbundaustellung und anderer Veranstaltungen bereits auf Grund des geringen Prozentsatzes der teilnehmenden Künstler aus der deutschen Künstlerschaft. Er gab Zahlenbeispiele der Ausstellungen wieder, die er der Gesamtzahl der deutschen Maler und Grafiker entgegenstellte. „Insgesamt gibt es in Deutschland etwa 1200 Maler und Zeichner, und an den Kunsthochschulen studieren rund 2500 Nachwuchskünstler. Von dieser Maler-Armee waren auf den ersten drei Nachkriegsausstellungen des Deutschen Künstlerbundes jeweils 87 (Berlin 1950), 119 (Köln 1952) und 96 (Hamburg 1953) Künstler vertreten. Bei den ‚Großen Kunstaustellungen‘ in München 1952 und 1953 wurden Arbeiten von jeweils etwa 300 Künstlern gezeigt. Insgesamt ergibt sich also, daß nur ungefähr 1,5 Prozent aller deutschen Maler und Graphiker bei den repräsentativen nationalen Ausstellungen erscheinen.“³⁷⁹

Die Zahl der Pressekritiken über fehlende Neuschöpfungen stieg an. Die Autoren missbilligten die hohe Anzahl der Altmeister des damaligen Expressionismus. Sie zählten jedoch keine fehlenden jungen Künstler namentlich auf. Obwohl sich in der gesamtdeutschen Kunst mittlerweile neue Talente gerade im Bereich des Informell und Tachismus einen Namen machten und sich in Künstlergruppen wie dem „Jungen Westen“³⁸⁰ betei-

³⁷⁸ Vgl. Gerhard Schön, Künstlerische Ortsbestimmung der Gegenwart, in: Kasseler Post, vom 21.4.54, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618/2.

³⁷⁹ Vgl. K.G., Im Schatten der „großen Alten“. Eine Bilanz der deutschen Gegenwartsmalerei, in: Sonntagsblatt, Hamburg, vom 11.4.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618.

³⁸⁰ Der „Jungen Westen“ fasste u. a. Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Emil Schumacher, Heinrich Siepmann, Hans Werdehausen, Willi Baumeister, Hubert Berke, Josef Fassbender, Gerhard Fietz, Karl

ligten oder in der „Quadriga“³⁸¹ und der „Gruppe 53“³⁸² zusammenschlossen, blieb der Deutsche Künstlerbund größtenteils bei seinem Prinzip der ersten Nachkriegsausstellungen von 1951 und 1952. Der Verein beharrte nahezu ausschließlich auf den gleichen Vertretern der verschiedenen Stilrichtungen und ließ nur wenige neue Künstler zu den Ausstellungen zu. Er griff 1954 hinsichtlich des Ausstellungsaufbaus stattdessen auf einen verstorbenen Altmeister zurück. Viele der Gäste stellten zudem nur einmalig oder zweimalig aus. Im Bereich der Abstrakten setzte der Künstlerbund auf die bereits prominenten deutschen Künstler wie Baumeister, Meistermann, Nay, Winter, Fassbender, Emil Schumacher, Trier und Trökes, ohne dabei verstärkt andere bekannte und neue Talente einzubeziehen. Vereinzelt informelle Maler kamen jeweils nur einmal in einer Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes vor, darunter Fred Thieler (*1916), Hans Platschek (*1923) und K.R.H. Sonderborg (*1923)³⁸³. Eine feste und konstante größere Gruppe der älteren und jungen Informellen trat bis zum Jahr 1955 nicht auf. Die vordrängenden zumeist jungen Informellen der deutschen Kunst Karl Fred Dahmen (*1917), K.O. Götz (*1914), Gerhard Hoehme (*1920), Hans Jürgen Schlieker (*1924), Bernhard Schultze (*1915), Peter Brüning (*1929) und Winfred Gaul (*1928)³⁸⁴ erschienen bis 1955 nicht in den Jahresausstellungen des DKB. Innerhalb der Bildhauerei im DKB mangelte es ebenso an herausragenden und neuen Abstrakten. Ihre Gruppe wurde lediglich von Bernhard Heiliger und Karl Hartung vertreten. Die übrigen Künstler bevorzugten vornehmlich die gegenständliche Mensch- und Tierdarstellung. Abstrakte Arbeiten von Ernst Hermanns (*1914), Brigitte Meier-Denninghoff (*1923) oder Norbert Kricke (*1922) fehlten auch hier. Hermanns und Meier-Denninghoff gehörten aber zusammen mit Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Emil Schumacher, Heinrich Siep-

Otto Götz, HAP Grieshaber, Otto Herbert Hajek, Karl Hartung, Carl-Heinz Kliemann, Kurt Lehmann, Brigitte Meier-Denninghoff, Georg Meistermann, Erhart Mitzlaff, Curt Querner, Marie-Louise von Rogister, Franz Ruffing, K.R.H. Sonderborg, Hann Trier, Hans Uhlmann, Ernst Weil, Fritz Winter und Ernst Hermanns in sich zusammen. Vgl. Wilhelmi Christoph, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart 1996, S. 197 ff.

³⁸¹ Die Künstler K.O. Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernhard Schultze gründeten 1952 in Frankfurt die Gruppe „Quadriga“ und stellten in der Zimmergalerie von Klaus Franck aus. Ihre Intention galt dem Zufall und dem Unbewussten während des Malprozesses. Ihr Zusammenschluss kennzeichnete laut Wilhelmi den Beginn des Tachismus in der deutschen Kunst nach 1945. Wilhelmi Christoph, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart 1996, S. 294 f.

³⁸² Die Künstlergemeinschaft entstand im Jahr 1953 zunächst als „Künstlergruppe Niederrhein 1953“ in Düsseldorf und benannte sich 1955 in „Die Gruppe 53“ um. Unter ihren vornehmlich jungen Mitgliedern traten auch Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Klaus Fischer, Albert Fürst, Winfred Gaul, Gerhard Hoehme und Emil Schumacher hervor. Vgl. Wilhelmi Christoph, *Künstlergruppen in Deutschland*, S. 158 f. Marie Luise Otten (Hrsg.), *Auf dem Weg zur Avantgarde. Künstler der Gruppe 53*, Ratingen 2003, S. 9

³⁸³ K.R.H. Sonderborg (*1923) stellte im Jahre 1953 im DKB aus; Fred Thieler (*1916), Hans Platschek (*1923) waren an der Ausstellung von 1954 beteiligt.

³⁸⁴ Vgl. Christoph Zuschlag, *Künstlergruppen in Deutschland. ZEN 49, Gruppe 53*, in: Bretschneider Donata (Hrsg.), *Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945*, Tübingen, Heidelberg 2003, S. 24 f.

mann und Hans Werdehausen zur bekannten Gruppe „Junger Westen“, die 1948 in Recklinghausen gegründet wurde und konnten einen gewissen Bekanntheitsgrad vorweisen. Darüber hinaus zählte Meier-Denninghoff zur angesehenen Gruppierung „ZEN 49“, zu der sich auch Willi Baumeister und Fritz Winter zählten. Auch aus der Künstlergemeinschaft „Neue Gruppe Rheinlandpfalz“ waren nur wenige abstrakte Künstler in den Ausstellungen des DKB anzutreffen. Beispielsweise stellten Josef Wedewer nur in der Künstlerbundaussstellung im Jahre 1951 und Fathwinter erstmals 1954 aus. Dagegen beteiligten sich alle Mitglieder der „Neuen Gruppe Berlin“, in der sich die bekanntesten Altmeister zusammenfügten, an den Veranstaltungen des Deutschen Künstlerbundes. Der DKB bat zunächst einzelne der meist fehlenden ungegenständlichen Maler und Bildhauer - Conrad Westpfahl, Sonderborg, Hans Platschek, Hermanns und Kricke - um die Einsendung ihrer Werke. Sie scheiterten daraufhin jedoch am Juryurteil³⁸⁵. Die übrigen der aufgezählten informellen Künstler wurden nicht zur Vorauswahl der Ausstellungen von 1952 bis 1955 eingeladen. Werke von Gerhard Hoehme, Peter Brüning, Brigitte Meier-Denninghoff und Norbert Kricke tauchten erst in der Jahresausstellung von 1956 auf, als im Künstlerbund eine neue Leitung unter dem Vorstandsvorsitzenden Karl Hartung nach Hofers Tod einsetzte. Will Grohmann zählte zu den genannten Informellen noch weitere Tachisten wie Winfred Gaul (*1928), Otto Greis (+1913), Heinz Kreutz (+1923), Herbert Zangs (+1929), Klaus Fischer (*1930), Kurt Bartel (+1928), Erwin Bechthold (+1920) und Albert Fürst (1920) auf³⁸⁶. Die ersten vier gelangten ebenfalls erstmals in die Kunstschau des DKB von 1956. Laut Grohmann habe die entscheidende Entwicklung der tachistischen Malerei aber bereits 1952 in Deutschland eingesetzt³⁸⁷. Überdies gründeten sich seit 1948/49 Künstlergemeinschaften, wie „ZEN 49“ und „Junger Westen“ aus konstruktiv-abstrakt und informel arbeitenden Malern und Bildhauern und 1952 riefen deutsche Tachisten die „Quadriga“ und 1953 die „Gruppe 53“ ins Leben. Die erste gemeinsame Ausstellung von Otto Greis, Heinz Kreutz, K.O. Götz und Bernhard Schultze, den Mitgliedern der Quadriga, fand im Dezember 1952 in der kleinen Zimmergalerie des Bankangestellten Klaus Franck in Frankfurt statt. Sie nahm erst in der modernen Kunstwissenschaft im Allgemeinen die Stellung als erste informelle

³⁸⁵ Conrad Westpfahl misslang die Beteiligung an den Ausstellungen 1954 und 1955, Sonderborg 1954, Hans Platschek 1955, Hermanns 1952, Kricke 1952 und 1953; vgl. Jurylisten von 1952 bis 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 4/1; 16/1; 13; 22.

³⁸⁶ Vgl. Will Grohmann, *Neue Kunst, nach 1945, Malerei*, Köln 1958, S. 184.

³⁸⁷ Vgl. Will Grohmann, *Neue Kunst, nach 1945, Malerei*, Köln 1958, S. 184.

Offenbarung in Deutschland nach 1945 ein.³⁸⁸ Mit Ausnahme von wenigen gleichgesinnten Künstlern und einzelnen Kunstkritikern wie Will Grohmann stießen die vier Tachisten aber zunächst auf breite Ablehnung in der Öffentlichkeit, der Künstlerschaft und bei den Kritikern³⁸⁹. Das hing u. a. auch damit zusammen, dass sie mittels ihrer lebhaften und gefühlsmäßig bestimmten Malerei nach dem Vorbild Klees und der surrealistischen *écriture automatique* gegen die konstruktive und teilweise dekorative Abstraktion aufbegehren wollten³⁹⁰. Ihre erste kleine Kunstschau in Frankfurt fand kaum Resonanz und Zuspruch innerhalb der Bevölkerung, aber eine recht positive Beurteilung in einem Zeitungsartikel der Frankfurter Allgemeinen von Doris Schmidt³⁹¹. Darüber hinaus handelte es sich bei der „Quadriga“ laut Belgin vielmehr um ein programmunabhängiges Projekt als um eine geschlossene Künstlergruppe. Sie sahen sich selbst nur als Kreis von gleichgesinnten Freunden³⁹². Trotzdem verkörperten die Künstler der „Quadriga“ nach Geiger die ersten bahnbrechenden Informellen in Deutschland.³⁹³ Einige der informellen Maler pflegten mittels regelmäßiger Besuche und Aufenthalte frühzeitig Kontakte zu französischen Künstlern und ließen künstlerische Ideen und Werke u. a. von Wols auf sich wirken³⁹⁴. Das Zentrum Paris steuerten Greis und Götz seit 1949, Schultze seit 1951 regelmäßig an und Kreutz konnte mittels eines Stipendiums die Kunststadt für sechs Monate besuchen³⁹⁵. Götz war als einziger deutscher Maler bereits seit 1949 Mitglied in der Gruppe „COBRA“ und beteiligte sich an der Gestaltung der gleichnamigen deutschen Zeitschriftenausgabe sowie an der „META“³⁹⁶. Demzufolge waren die Tachisten schon zu Beginn der 50er Jahre in der deutschen Kunst anzutreffen und sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der französischen und deutschen Künstlerschaft bekannt. Trotzdem tauchten die Bilder der bedeutenden „Neuexpressionisten“, wie sie sich selbst

³⁸⁸ Vgl. Belgin, Tayfun (Hrsg.), *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Dortmund 1997, S. 27 und Ruhrberg Bettina und 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. 18.

³⁸⁹ Vgl. Belgin Tayfun, *Kunst des Informel*, S. 44, 45.

³⁹⁰ Vgl. Bettina Ruhrberg und Karl Ruhrberg, *Im Zeichen der Abstraktion*, S. 18, sowie Ursula Geiger, *Die Maler der Quadriga. Otto Greis - K.O. Götz - Bernhard Schultze, Heinz Kreutz und ihre Stellung im Informel*, Nürnberg, 1990, S. 13 und Martin Damus, *Moderne Kunst in Westdeutschland 1945 – 1959*, in: Gerda Breuer (Hrsg.), *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50 er Jahren*, Basel/ Frankfurt 1997, S. 38.

³⁹¹ Vgl. Belgin Tayfun, a. a. O., S. 48.

³⁹² Vgl. Belgin Tayfun (Hg.), a. a. O., S. 27, 43.

³⁹³ Vgl. Ursula Geiger, *Die Maler der Quadriga. Otto Greis - K.O. Götz - Bernhard Schultze, Heinz Kreutz und ihre Stellung im Informel*, Nürnberg, 1990, S. 185.

³⁹⁴ Vgl. Belgin Tayfun (Hg.), a. a. O., S. 22, 26, 46.

³⁹⁵ Vgl. Belgin Tayfun (Hg.), a. a. O., S. 46.

³⁹⁶ Vgl. Ursula Geiger, *Die Maler der Quadriga*, S. 24; und Belgin Tayfun, a.a.O., S. 46.

laut Plakat zur ersten Ausstellung in der Zimmergalerie nannten³⁹⁷, in den Veranstaltungen der Jahre 1951 bis 1955 des Deutschen Künstlerbundes nicht auf. Möglicherweise maßen ihnen die Verantwortlichen des Vorstandes und der Jury des Künstlerbundes noch keine hohe Bedeutung bei, wie sie die Kunstwissenschaft im Nachhinein bereits für die frühen fünfziger Jahre erkannte. Wahrscheinlich vermochten nur wenige Mitglieder des DKB ihren aktuellen Wert sehen und konnten sich letztlich gegen die übrigen Beteiligten bei der Vorauswahl zur Beschickung oder der Abstimmung im Juryurteil zahlenmäßig nicht durchsetzen. Einige Künstler des DKB zählten sicherlich zum Kreis derjenigen, die mit Ablehnung oder Unverständnis auf die Werke der jungen Tachisten reagierten und sich im möglichen Falle eines Vorschlages für die Künstlerbundaussstellung gegen sie entschieden. In einer Rechtfertigung bezüglich der Hamburger Ausstellung von 1953 gegenüber Will Grohmann betonte Karl Hofer, sich keines Mangels an jungen und wichtigen Talenten bewusst zu sein: „Wir wären Ihnen auch sehr dankbar, wenn Sie uns bedeutende Künstler zu nennen vermöchten, die in unseren Reihen fehlen, begabter Nachwuchs war auf allen unseren Ausstellungen mit zahlreichen Arbeiten vertreten.“³⁹⁸

Spätestens ab 1959 errang der Tachismus schließlich in Deutschland und besonders in der „documenta II.“ in Kassel bahnschaffenden Erfolg und drängte die gegenständlichen Arbeiten größtenteils an den Rand³⁹⁹, wobei er laut Karin Thomas ab 1955 seinen geistigen Gehalt und die Stützpfiler zu Gunsten einer dekorativen Malerei verlor⁴⁰⁰. Während in der ersten „documenta“ 1955 noch keine jungen deutschen Tachisten der Gruppen „Quadrige“ und „Gruppe 53“ auftraten⁴⁰¹, folgte ihr großer Auftritt erst in der zweiten Kasseler Großveranstaltung von 1959⁴⁰². Ähnlich wie die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes von 1955 übersah auch die Leitung der „documenta“ die Bedeutung der jüngeren Informellen in ihrer ersten Übersichtsschau im Jahre 1955. Der DKB zeigte 1956 schließlich einige der jüngeren Tachisten - Gaul, Greis, Hoehme, Kreutz, Brünning und Zangs - und setzte damit erst verspätet an ihre Entwicklung an. Der Künstlerbund hatte aber letztlich noch vor dem Durchbruch des Tachismus auf der „documenta II.“ den Wert der tachistischen Talente erkannt und sie 1956 einem breiteren

³⁹⁷ Vgl. Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, S. 58.

³⁹⁸ Brief von Karl Hofer an Will Grohmann, am 3.1.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. Akte 21 G.

³⁹⁹ Vgl. Hermand Jost, *Kultur im Wiederaufbau*, S. 445 und 446.

Christoph Zuschlag/Hans Gerke/Anette Frese (Hrsg.), *Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen*, Düsseldorf, 1998, S. 165.

⁴⁰⁰ Vgl. Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, S. 60.

⁴⁰¹ Vgl. Harald Kimpel/Karin Stengel, *documenta 1955. Erste Internationale Kunstausstellung - eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen 1995, S. 156 ff.

⁴⁰² Vgl. Belgin, Tayfun (Hrsg.), *Kunst des Informel*, S. 30.

Publikum vorgestellt. In der Jahresausstellung von 1954 erschien zunächst erst eine kleine Auswahl von informellen Malern aus Hans Platschek, Fred Thieler, Emil Schumacher und Hann Trier, die jedoch im folgenden Jahr in dieser Zusammensetzung nicht mehr bestand. 1955 waren wiederum nur Emil Schumacher und Hann Trier aus dem Kreis der Tachisten in der Kunstschau des DKB anzutreffen. Sie zählten im Gegensatz zu ihren jüngeren Kollegen schon früh zum Bestand der Aussteller des Künstlerbundes. Eine kleine Anzahl von Journalisten versuchten die Gründe für den Mangel an bestimmten Künstlern zu eruieren. Wend Fischer brachte einige Kritikpunkte an der Führung des DKB hervor, die seiner Meinung nach das Bild der deutschen Kunst in der Ausstellung verfälschte und zur Abwesenheit von wichtigen Künstlern und Neuheiten führte. Aber auch er unterließ dabei eine detaillierte Hervorhebung von Künstlernamen und Strömungen: „Einige Mängel, die den Künstlerbund-Ausstellungen anhaften, scheinen jedoch ‚objektiv‘ darin begründet zu sein, daß die Auswahl der zu zeigenden Werke von einer Jury getroffen wird, die ausschließlich aus Künstlern besteht. Sympathie und Antipathie, kollegiale Rücksicht und künstlerische Rivalität beeinflussen zweifellos - wie sollte es anders sein! - die Entscheidungen und verfärbten das Gesamtbild der Ausstellung. Hinzu kommt, daß arrivierte Künstler relativ selten geneigt sind, Außenseiter, die neue, vielleicht fragwürdige, vielleicht aber auch weiterführende Wege gehen, in ihren Kreis aufzunehmen; sie bevorzugen folgsame Schüler. Wir sagen dies, weil gerade die Frankfurter Ausstellung viele Werke zeigt, die für die deutsche Kunst im Jahre 1954 kaum repräsentativ sein dürften und weil sie andererseits manches nicht zeigt, was neu und, wie gesagt, vielleicht fragwürdig, doch im Jahre 1954 eben des Befragens würdig gewesen wäre.“ „- eine weitgespannte Schau, die das deutsche Kunstschaffen unserer Tage aus der Perspektive einer Künstler Jury spiegelt, die wohl das für eine derartige Veranstaltung notwendige Qualitätsgefühl hat, nicht aber den allenfalls notwendigen Spürsinn für das, was heute neu, interessant und vielleicht bedeutsam ist.“⁴⁰³ Die Untersuchung des Problems begann der Autor mit der Kritik der Juryzusammensetzung aus Künstlern und folgte der Ursachenbestimmung des Kunstkritikers Will Grohmann, der diese Debatte bereits 1952 auslöste und anstelle einiger Jurymitglieder Kunstkritiker und Kunsthistoriker forderte. Neben den unangebrachten persönlichen Einstellungen und Abneigungen behinderte die Vernachlässigung der Recherche nach andersartigen und innovativen Ideen die Nachzeichnung eines realistischen Abbildes der deutschen Kunst, das dem DKB im Verlauf

⁴⁰³ Wend Fischer, Viel des Guten - wenig Neuartiges, in: Neue Rhein-Zeitung, Köln, vom 8.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618.

der Jahre in dieser Art immer häufiger vorgeworfen wurde. Der Ansicht über die Beeinflussung durch persönliche Differenzen innerhalb der Jury schloss sich auch Fritz Nemitz in der Süddeutschen Zeitung an. Er gab seinerseits eine Lösung als Vorschlag an: „die Jury hat streng gesichtet und auch vor der Prominenz nicht halt gemacht.“ „Dem eigentlichen Ziel des Künstlerbundes: die maßgebende und Maßstäbe setzende Repräsentation des Jahres zu sein, käme man noch näher, wenn einer oder zwei geeignete Leiter jeweils für die Jahresschau gewählt würden und die gesamte Veranstaltung übernehmen. Die Auswahl könnte dann noch objektiver sein und freier von persönlichen Interessen.“⁴⁰⁴ Die drei genannten Kritiker sahen die Schwierigkeit in der Zusammensetzung der Jury und Ausstellungsleitung und stimmten für ein unabhängiges Komitee, das ohne gegenseitige Beeinflussung die Zusammenstellung und den Aufbau der Kunstschau leitete. Für die Verwirklichung der Kunstschau im Deutschen Künstlerbund war laut Satzung der Vorstand zuständig und verantwortlich, die Jury übernahm nur die Beurteilung der eingereichten Arbeiten und stellte die Mitglieder der Hängekommission⁴⁰⁵. Auf Grund der wenigen schriftlichen Belege von Künstlern und Mitgliedern und von knappen Sitzungsprotokollen war das Geschehen hinter den Kulissen und besonders in den Abstimmungen innerhalb der Jury und im Vorstand schwer nachzuvollziehen. Es konnte jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass die Mitglieder in vielen Fällen bezüglich der Juryurteile heftige Debatten führten. Vereinzelt Beschwerdeführer versuchten ihre Ablehnung auf persönliche Aversionen bestimmter Jurymitglieder zurückzuführen. Die Vermutung, dass sich der Vorstand gegen die Einladung von bestimmten Künstlern aussprach, war ebenso hinsichtlich des Mangels an schriftlichen Beweisstücken nicht aufzulösen. Denn zuerst traf der Vorstand die Vorauswahl der zusätzlichen Künstler, welche die Jury neben den Mitgliedern mit Werken beschicken sollten. Er wählte aus Vorschlägen anderer Mitglieder die Gäste der Kunstschau aus und sonderte auf diese Weise vor dem Juryurteil die ersten Maler und Bildhauer aus⁴⁰⁶. Die erste Aufgabe des Deutschen Künstlerbundes hinsichtlich der Neuaufnahme von Künstlern lag demzufolge in der Su-

⁴⁰⁴ Vgl. Fritz Nemitz, Ohne die Gesellschaft zu repräsentieren, in: Süddeutsche Zeitung München, vom 11.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618.

⁴⁰⁵ Auszug aus der Satzung: „§ 13 Jährliche Ausstellungen: Die Vorbereitung und Durchführung aller Ausstellungen sowie die Wahl des Ausstellungsortes für die inländischen Ausstellungen obliegen dem Vorstand.“ Vgl. Satzung des Deutschen Künstlerbundes vom 1.2.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 112.

⁴⁰⁶ Auszug aus der Satzung: „§ 4 Aufnahme: Voraussetzung für die ordentliche Mitgliedschaft ist dreimaliges Ausstellen nach Aufforderung, Annahme der Arbeiten durch die Jury und die Abgabe einer Beitrittserklärung. Die Aufnahme erfolgt durch Beschluß des Vorstandes mit einfacher Stimmenmehrheit. Vorschläge bezüglich einzuladender Künstler können durch die Mitglieder schriftlich eingereicht werden.“ Vgl. Satzung des Deutschen Künstlerbundes vom 1.2.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 112.

che nach neuen begabten Malern und Bildhauern. Sicherlich ist auszuschließen, dass gerade den abstrakten Mitgliedern des Vorstandes und der Jury, des gesamten Vereins, das Potenzial bestimmter informeller Künstler entgangen war. Ihnen müssten auf Grund von Gruppenzusammenschlüssen und gemeinsamen Ausstellungen die Werke anderer ungegenständlicher Kollegen bekannt gewesen sein. Die erste Hürde eines Künstlers nach seiner Entdeckung bestand in der Überwindung des Urteils des Vorstandes, der sich jedoch in den gesamten Jahren von 1951 bis 1955 aus mehr gegenständlichen als gegenstandsnahen oder abstrakten Mitgliedern zusammensetzte. Das ungleiche Zahlenverhältnis erschwerte den Befürwortern von möglichen Vorschlägen aus der Gruppe der Tachisten die Wahl eines Künstlers. Dieser Umstand stellte sicher das eigentliche Problem für die fehlenden Talente oder Künstler aus dem Bereich der informellen Kunst dar. Diese tauchten schließlich nicht in den Jurylisten auf und standen demzufolge nicht vor dem Urteil der Jury. Da es allen Mitgliedern des Künstlerbundes möglich war, außenstehende Künstlerkollegen als Gäste vorzuschlagen, kann es keinen Mangel an Vorschlägen gegeben haben. Darüber hinaus erleichterte diese Lösung die Arbeit der Führungsspitze und ermöglichte eine breite Auswahl von neuen Anwärtern aus verschiedenen Kunstrichtungen. Die Entdeckung von begabten Künstlern stellte also keine Schwierigkeit dar. Ob die Hinzunahme von Kunsthistorikern in das Gremium der Jury tatsächlich eine verbesserte und sachliche Beurteilung der Werke erreicht hätte, wie es Will Grohmann und andere Außenstehende forderten, ist demnach fraglich. Auch Kunstkritiker und Kunsthistoriker waren wie Grohmann selbst nicht frei von künstlerischen Vorlieben oder Abneigungen.

4.4.1. Der Ausstellungskatalog 1954

Die Gestaltung des Kataloges kam etwa dem Aufbauprinzip der vorjährigen Ausführungen nach. Vor der Ausstellerliste und dem Abbildungsteil leiteten wiederum Kommentare der Vertreter der fördernden Institutionen, des Oberbürgermeisters von Frankfurt Dr. Walter Kolb, des Verwaltungsdirektors des Frankfurter Rathauses vom Rath, des ersten Vorsitzenden Karl Hofers und zwei Texte von Erhard Göpel und Wilhelm Weisedel ein. Walter Kolb beschränkte seinen Beitrag auf die Herausstellung der Stadt Frankfurt als zentrale Messestadt und wies auf die Ausstellung moderner Malerei „Vom Abbild zum Sinnbild“ vom 3. Juni bis 3. Juli 1951 im Städtel'schen Kunstinstitut Frankfurt

hin⁴⁰⁷. Vom Rath schloss sich hinsichtlich der Bedeutung Frankfurts den Worten des Oberbürgermeisters an und sprach den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbund eine tragende Rolle für die deutsche Kunst zu, die wieder an Wert gewonnen habe⁴⁰⁸. Karl Hofer ging in seinem kurzen Vorwort weder auf den Katalog noch den Inhalt der aktuellen Kunstschau ein. Stattdessen verfasste er eine Danksagung an die Mäzene und stellte den Erfolg und die Bedeutung des DKB in Deutschland und im Ausland heraus, die den jährlichen Überblicksveranstaltungen zu verdanken seien⁴⁰⁹.

Zu den früheren Katalogen unterschied sich in diesem Verzeichnis die Herausstellung Beckmanns durch einen Textbeitrag⁴¹⁰ über sein Leben und Wirken von Erhard Göpel⁴¹¹ und die Teilabbildung seines in der Ausstellung präsentierten Triptychons. Seine Platzierung vor und nicht innerhalb der alphabetischen Bestandsliste verriet, dass Beckmanns Werk aus dem Jahr 1941 als Sonderstück behandelt und geehrt wurde. Unverändert blieben bezüglich der Werkswiedergaben die Präsentation der gesamten Führungsspitze des Vereins aus dem Vorstand und der Jury, mit Ausnahme von Hartmann, Mataré und Müller-Landau, und die hohe Beteiligung der mittleren Generation der Vierzigjährigen. Ihnen folgten in der Höhe der Anzahl die Fünfzig- und Sechzigjährigen. Neben den vielen als Professoren bekannten Künstlern wurden im Katalog von 1954 etwas mehr jüngere Talente als zuvor abgebildet. Der DKB beschränkte sich bei ihrer Auswahl nicht auf eine bestimmte Stilrichtung, sondern wählte unterschiedlich arbeitende Künstler aus. Auffällig war zum Teil die Wahl von jungen Künstlern, die dem Künstlerbund in einer bestimmten Art und Weise aufgefallen waren. Die meisten begannen später eine erfolgreiche Künstlerkarriere und übernahmen Lehr- und Professorenstellen. Der ungegenständlich malende Künstler Buja Bingemer wurde noch vor seiner ersten Auszeichnung 1955

⁴⁰⁷ Vgl. Walter Kolb, in: Ausst.-Kat. Frankfurt/ Main 1954, Deutscher Künstlerbund: 4. Ausstellung. Frankfurt/ Main. Haus des Deutschen Kunsthandwerks Messegelände. Vom 3. April bis 23. Mai 1954, Berlin 1954, Textseite 1.

⁴⁰⁸ Vgl. Vom Rath, in: Ausst.-Kat. Frankfurt/ Main 1954, Deutscher Künstlerbund: 4. Ausstellung. Frankfurt/ Main. Haus des Deutschen Kunsthandwerks Messegelände. Vom 3. April bis 23. Mai 1954, Berlin 1954, Textseite 2.

⁴⁰⁹ Vgl. Karl Hofer, in: Ausst.-Kat. Frankfurt/ Main 1954, Deutscher Künstlerbund: 4. Ausstellung. Frankfurt/ Main. Haus des Deutschen Kunsthandwerks Messegelände. Vom 3. April bis 23. Mai 1954, Berlin 1954, Textseite 3

⁴¹⁰ Vgl. Erhard Göpel, Max Beckmann und Frankfurt, in: Ausst.-Kat. Frankfurt/Main 1954, Deutscher Künstlerbund: 4. Ausstellung. Frankfurt/ Main. Haus des Deutschen Kunsthandwerks Messegelände. Vom 3. April bis 23. Mai 1954, Berlin 1954 Textseite 4 bis 8.

⁴¹¹ Göpel stand schon mit Max Beckmann in freundschaftlicher Verbindung. Vgl. Peter Selz, Max Beckmann. 1933 – 1950. Zur Deutung der Triptychen, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), Max Beckmann. Die Triptychen im Städel, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1981, S. 23. Schließlich wurde der Kunsthistoriker und Kunstkritiker als Beckmannkenner bekannt und gab mehrere Aufsätze heraus. Er begann, ein ausführliches Werksverzeichnis über den Künstler zu schreiben. Vgl. Günter Busch, über Erhard Göpel, in: Hans Martin von Erffa (Hrsg.), Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Max Beckmann Gesellschaft, Bd. I., Bern 1976, S. XVII.

in Leverkusen und seinem Erfolg als Kölner Künstler in den späten fünfziger und sechziger Jahren vom DKB ausgestellt. Manfred Bluth, dessen Arbeit „der Wall“ an die Frottage-Technik von Max Ernst erinnerte, machte bereits in den vierziger Jahren Bekanntschaft mit Hofer und Baumeister und war nach seinem Studium an der Berliner Akademie als Ausstellungsleiter für das Amerika-Haus tätig. Christian Kruck arbeitete bereits 1953 als Leiter für die Druckereiwerkstätten an der Frankfurter Kunsthochschule und experimentierte selbst mit Farblithografien. Auch er hatte in den vierziger Jahren Bekanntschaften mit Künstlerbundmitgliedern - Erich Heckel, Otto Dix und Curth Georg Becker - gemacht und wurde vielleicht von ihnen vorgeschlagen. Gerhart Bergmann leistete von 1946 bis 1952 sein Studium an der Berliner Hochschule bei Pechstein ab und konnte ein Stipendium in Paris sowie die Arbeit im Atelier von Fernand Léger nachweisen. Der DKB versuchte demzufolge durchaus vielversprechende und hervortretende junge Maler auszuwählen, beschränkte sich aber noch auf eine geringe Zahl. Letztlich setzte der Deutsche Künstlerbund aber noch immer vornehmlich auf eine Elite der deutschen Künstler der älteren und mittleren Altersgruppen und griff langsam auf jüngere Kunst verschiedener Richtungen zu.

Das Wahrnehmen einer Mehrheit von abstrakten Bildwerken in der Kunstschau seitens der Presse war nach der Untersuchung der Werksliste nicht haltbar gewesen. Wie in den Vorjahren überwogen in der Malerei und Grafik gegenüber den Abstraktionen oder den Formreduzierungen gegenständliche Werke. Der Unterschied nahm sogar im Gegensatz zum Jahr 1953 noch zu. Von den 234 Arbeiten der Malerei und Grafik – ohne Beckmanns Triptychon - konnten 216 Bildwerke zugeordnet werden⁴¹². Zwischen den gegenständlichen, abstrakten und formvereinfachten Richtungen lag ein Verhältnis von 95:74:47 Arbeiten vor. Im Bereich der Bildhauerei herrschte weiterhin eine Dominanz der Mensch- und Tierdarstellungen. Das hohe Ergebnis der realistischen Arbeiten bzw. die niedrigere Anzahl von Abstraktionen war auf die Anwesenheit von vielen Altmeistern beispielsweise aus dem Expressionismus, wie Erich Heckel, Ida Kerkovius, Gabriele Münter und Karl Schmidt-Rottluff, sowie auf das Fehlen von Avantgardisten des Tachismus zurückzuführen. Im Vergleich zur gesamtdeutschen und internationalen Entwicklung zeichnete die Ausstellung des Künstlerbundes besonders in diesem Jahr ein verzerrtes Abbild der deutschen Malerei nach. Vielmehr traf die Feststellung von Fritz

⁴¹² Die Zahlenangabe von 232 Gemälden und Grafiken im Ausstellungskatalog entsprach nicht der tatsächlichen Anzahl. Bei den Werken von Bruno Goller und Müller-Landau lag eine andere Zählung vor. Nach der Hinzunahme ihrer Werke und nach Abzug der Flügel des Beckmann-Triptychons ergab sich eine Gesamtzahl von 234.

Nemitz zu, dass die ungegenständlichen Kompositionen nur zusammen mit den abstrahierten das Bild der Ausstellung bestimmten⁴¹³.

4.4.2. Die Verkäufe aus der Ausstellung 1954

Wie in den beiden Vorjahren erwarben einige Museen, Sammler und der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie Bildwerke aus der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Der größte Anteil der Käufe ging wiederum in den Besitz des Kulturkreises über, der wie 1953 seinen Erwerb aus verschiedenen Kunstrichtungen und Altersgruppen zusammenstellte⁴¹⁴. Letztlich überwog innerhalb seiner Auswahl aber die Anzahl der gegenstandstreuen Maler. In seiner Ankaufsliste fiel auf, dass er mit Ausnahme von Heiliger und Purrmann wieder auf bedeutende Künstler wie Nay, Winter, Meistermann oder auch Hofer verzichtete und dafür z. B. auf die jungen Gegenständlichen Fiebiger und Kruck und den jungen Abstrakten Bluth zurückgriff. Insgesamt wahrte er einen Ausgleich unter den Generationen der Zwanzig- bis Siebzigerjährigen, die jeweils mit zwei bis drei Künstlern vertreten waren.

Es folgten Verkäufe an die Frankfurter Städtische Galerie, die grafische Sammlung von Kaiserslautern und die Pfalzgalerie von Kaiserslautern, die jeweils fast zu gleichen Teilen gegenständliche, formreduzierte und abstrakte Werke kauften⁴¹⁵. Das Land Hessen interessierte sich lediglich für zwei figurative Werke, „die Artisten“ von Kitzel und die Zementsitzfigur „Mutter“ von Brenninger, deren Zielort ein Schulhof wurde⁴¹⁶. Im Gegensatz hierzu wählten die Oberpostdirektion und der Oberbürgermeister der Stadt Esslingen neben einem abstrahierten Gemälde ausschließlich abstrakte Werke⁴¹⁷. Die Gruppe der privaten Sammler, sofern die Liste der Vollständigkeit entsprach, favorisierte in

⁴¹³ Fritz Nemitz, Ohne die Gesellschaft zu repräsentieren, in: Süddeutsche Zeitung München, vom 11.4.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 618.

⁴¹⁴ Battke: Zeichnung „Die unbewohnten Zimmer“. Fiebiger - „Zwischen den Häusern“ 45,- und „Mensch und zwei Katzen“ 45,-. Grieshaber - Holzschnitt „Prometheus“ 200,-. Heiliger - „Kopf Alexander Camaro“ 2500,-. Andries - „Winterlicher Park“. Bluth - „Über der kalten Zone“. Hegenbarth - „Leoparden Dressur“. Kaus - „auf dem Sofa“ 1600,-. Kerkovius - „Bretonischer Hafen“ 600,-. Kögler - „Eisenstücke“. Kruck - Litho Nr. II. Lang - „Landschaft“ 60,-. Purrmann - „Malerporträt“. H.T. Richter - „Vor dem Spiegel“. Rössing - „Museums Keller“. E. Roeder - „Kopf Schmidt-Rottluff“.

⁴¹⁵ Frankfurter Städtische Galerie: Nay - „Rhythmen in Purpur und Grau“. Gilles - Aquarell „Antike Landschaft“. Scharff - Zeichnung „Reiter“. Dieter Stein - „Bild 9/53“ 50,-. Kirchner - „Bildnis Frl. Sandner“ 1000,- für die Skulpturensammlung. Gilles - „Fischfang“. Mettel - Bronze „Sitzender“ ebenso für die Skulpturensammlung.

Graphische Sammlung Kaiserslautern: ein Holzschnitt von Mataré, Battke - Zeichnung „Das bedrohte Jerusalem“. Ein Ölbild von Trier.

Pfalzgalerie Kaiserslautern: Battke - Zeichnung „Eingang zur Stadt“. Trier - eine Farblitho.

⁴¹⁶ H. Kitzel - „Artisten“ 800,-. Brenninger - „Mutter“, Zementsitzfigur 5000,-.

⁴¹⁷ Oberpostdirektion: Bluth - „Fremder Horizont“ 600,-. Der Oberbürgermeister der Stadt Esslingen: Gilles - „Antike Landschaft“ Blatt 500,- und Trier - Farblitho 85,-.

diesem Jahr bezüglich der Kategorien gegenständlich - abstrakt keine bestimmte Richtung. Sie suchte sich wie zuvor unterschiedliche Künstler aus. Neben Emil Schuhmacher und Willi Baumeister fanden Max Ernst, Müller-Landau, Ernst Schuhmacher, Mataré und der Bildhauer Otto Baum Abnehmer⁴¹⁸. Im Gegensatz zu den Jahren 1952 und 1953 entschloss sich der als Käufer in Erscheinung getretene Verlagsinhaber nun für die Abstraktion „Kessaua IV schwebend“ von Baumeister, dessen Bestimmungsort unbekannt blieb. Möglicherweise sah er für das mittelgroße Gemälde eher eine wirkungsvolle Stelle als den Privatraum vor. Alle übrigen Ankäufe der restlichen Käufer waren relativ klein und daher vermutlich für den privaten Bereich bestimmt. Insgesamt war zu beobachten, dass der Ankauf von ungegenständlichen Werken sowohl bei den öffentlichen Institutionen als auch bei den Privatleuten die konträren Stilrichtungen nicht erheblich überstieg, wie es bei einer anwachsenden Bedeutung der Abstraktion seit den fünfziger Jahren zu vermuten gewesen wäre. Wolf-Dieter Dube stellte eine solche Situation auch als damalige Realität fest, obwohl die Ausgangslage der Moderne auf Grund der Rehabilitierung der verfemten Kunst erfolgsversprechend war. Er führte diesen Sachverhalt auf die persönliche Abneigung gegen die Abstraktion und Vorliebe für die realistische Nachbildung der einzelnen Entscheidungsträger zurück⁴¹⁹. Hinzu kam, dass einzelne Museen wahrscheinlich noch immer mit dem Neuaufbau von verlorenen Sammlungen oder dem Ergänzen von Verlusten beschäftigt waren. Dagegen wünschten betuchte Privatleute und einflussreiche Fabrikanten mit ihren Errungenschaften abstrakter Künstler vielmehr eine Zugehörigkeit zur elitären Gruppe der Befürworter der Modernen und demonstrierten ihre zeitgemäße Aktualität. Allen Käufern gemein war der Verzicht auf mahnende und visionäre Themen wie beispielsweise von Karl Hofer, im Sinne der Verdrängung. Auch der Surrealismus eines Zimmermann oder Ende fanden in diesem Jahr keine Abnehmer. Die Bilanz der Verkäufe gab dem Deutschen Künstlerbund die Bestätigung für das Programm der Ausstellung und die Präsentation expressionistischer und naturnaher Künstler wie Purrmann, für dessen Werke von Seiten des Publikums noch immer Nachfrage bestand.

⁴¹⁸ Unbekannter Sammler: Mataré - Holzschnitt „5 Pferde 1953“ 80,-.

Privatsammler: Emil Schuhmacher - „Begegnung“ 250,-. Otto Baum - Bronzefigurchen „Elefant“ 400,-.

Privatsammler: Max Ernst - Satz Gravüren 720,-.

Verlagsinhaber: Baumeister - „Kessaua IV schwebend“ 2750,-

Privatsammler: Müller-Landau: eine Farbschnitt - Monotypie. Ernst Schuhmacher - „am Ufer“.

Privatsammlerin: Emil Schuhmacher - „Dunkles Zentrum“ 300,-.

⁴¹⁹ Vgl. Wolf-Dieter Dube, Die kunstpolitische Problemlage nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Günter und Waldtraut Braun, Mäzenatentum in Berlin, Berlin 1993, S. 147.

4.4.3. Zusammenfassung der vierten Ausstellung 1954

Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Frankfurt von 1954 schien teilweise dem Konzept der Kunstschau in Köln zu folgen. Denn auch ihr Ausstellungsareal baute sich um einen zentralen Hauptbereich auf, in dem die prominentesten Künstler platziert waren. Neben den Ausstellungsräumlichkeiten konnten auch vergleichbare Lichtverhältnisse wie in Köln festgestellt werden. Den ersten Akzent in der Kunstschau setzten die emotions- und energiegeladenen großen Ölgemälde „Chromatische Phantasie“, „Von Goldfarben und blau“, „Rhythmen in Purpur und grau“ und „Mit Schachbrettformen“ von Nay im Eingangsbereich. Sie leiteten zu den ungegenständlichen Kompositionen von Baumeister - „Monturi (Diskurs 3)“, „Monturi mit blauem Dreieck“, „Montaru auf Rosa“ und „Kessaua IV, Schwebend“ - und von Meistermann – „Lawinen“ - über, die sich im mittleren Raum befanden. Mit dem Triptychon von Beckmann als Gegenüber bildeten Baumeisters Werke den wesentlichen Kontrast und Brennpunkt der Ausstellung. Auch andere namhafte Künstler, die von der Presse jedoch unbenannt blieben, waren im zentralen Raumbereich verteilt. Während das Perseus-Triptychon aus dem Jahr 1940/41 von Max Beckmann in Form der griechischen Mythologie als Mahnmal auf die Bedrohungen und Gefahren für die Menschen in der vergangenen Kriegszeit verwies, standen die neuen abstrakten Formschöpfungen, die formalen und farblichen Ideen Baumeisters und Meistermanns für die innovative künstlerische Freiheit und die wissenschaftlichen Errungenschaften der Gegenwart. Die Gegenüberstellung barg noch die Auseinandersetzung zwischen den traditionellen und neuen Kunstauffassungen in der deutschen Kunstlandschaft, obwohl Beckmanns Tafeln besonders als Erinnerungswerk fungierten. Abgesehen von dieser zentralen Konstellation und einzelnen Exkursen, wie der Anordnung der Surrealisten zwischen abstrakten Malern, folgte der Aufbau der Ausstellung vermutlich dem Prinzip der Anordnung nach Stilgruppen. Bezüglich der Übergänge zu anderen Stilrichtungen achtete das Hängekomitee auf harmonische Überleitungen. Das Einsetzen von Raumteilern und die Hängung in Kojen verhinderte überdies die Kontrastbildung. Einige Journalisten sahen die Fraktion der abstrakten Maler als leistungsstärkste Gruppe der Ausstellung. Sie zählten neben Baumeister die ungegenständlichen Künstler Winter, Meistermann, Fassbender, Ritschl, Neubauer, Grieshaber, Emil Schumacher, Trier, Trökes und Nay als Favoriten auf. Andere Autoren stellten auch Nesch, Max Ernst, Heldt, Mettel, Stadler und Hartung heraus. Demzufolge lag die Bedeutung der Ausstellung des DKB auf der Elite aus abstrakten, abstrahierenden und gegenständlichen Künstlern, wo-

bei die ungegenständlichen Gemälde durch die Formate und Hängung wohl eindrucksvoller wirkten. Die Betrachtung der Werksliste im Ausstellungskatalog ergab aber keine quantitative Mehrheit der ungegenständlichen Werke. Vielmehr überwogen die gegenständlichen Stilrichtungen. Jedoch erregte die andauernde Präsentation älterer Künstler, die sich noch an vergangenen Richtungen wie dem Expressionismus orientierten, die Gemüter einzelner Kritiker. Sie warfen den Malern und Bildhauern Unaktualität vor. Als weiterer Kritikpunkt wurde der Mangel an künstlerischen Erneuerungen und jüngeren Begabten hervorgehoben. Der DKB begann erst, einzelne viel versprechende und hervortretende junge Maler wie Buja Bingemer, Manfred Bluth, Christian Kruck und Gerhart Bergmann auszuwählen. Journalisten führten das Fehlen einer größeren Anzahl auf die Juryzusammensetzung, die Führungsspitze und ihre Tätigkeit zurück. Sie hielten dem DKB Nachlässigkeit und fehlenden Spürsinn bezüglich der Recherche, persönliche Disharmonien und Intoleranz gegenüber anderen Konzepten des Nachwuchses vor. Sie führten jedoch keine Künstlernamen oder Strömungen, die ihrer Ansicht nach in der Ausstellung fehlten, auf. Die Untersuchung verschiedener Künstlergruppen brachte die Erkenntnis, dass insbesondere die jungen Künstler der tachistischen Künstlergemeinschaften „Quadriga“ und „Gruppe 53“ keine Arbeiten in der Veranstaltung zur Schau stellten. Die jungen Informellen der deutschen Malerei Karl Fred Dahmen, K.O. Götz, Gerhard Hoehme, Hans Jürgen Schlieker, Bernhard Schultze, Peter Brüning und Winfred Gaul, traten bis 1955 in den Jahresausstellungen des DKB nicht in Erscheinung, ebenso wie die Bildhauer Ernst Hermanns, Brigitte Meier-Denninghoff und Norbert Kricke. Die jungen Tachisten wurden vereinzelt erst in der Jahresausstellung des DKB von 1956 präsentiert. Hinsichtlich dieser Tatsachen brachte die Presse Zweifel an der Aktualität der Überblicksveranstaltung des Deutschen Künstlerbundes an. Die Zeitbezüge und Bedeutung der Spätwerke der älteren Generationen seien veraltet und hätten an Qualität verloren.

4.5. Die fünfte Jahresausstellung 1955 in Frankfurt

Vom 21. Mai bis 17. Juli 1955 führte der Deutsche Künstlerbund den ersten Teil seiner fünften Jahresausstellung im Haus des Kunstvereins in Hannover durch, indem er die Gemälde und Großplastiken seiner Mitglieder und Gäste zeigte. Zum ersten Mal entschied sich der DKB für eine zusätzliche Sonderschau, die sich dem Thema Bildnisse widmete. Die Fortsetzung der Kunstschau, in der Aquarelle, Zeichnungen, Grafiken und Kleinplastiken zur Schau gestellt wurden, erfolgte vom 19. Juli bis 4. September 1955 in der staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden. Die Ausstellung war auf Grund des Platzmangels in den zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten in zwei Veranstaltungen aufgeteilt worden. Daher wurden im ersten Teil nur 122 Arbeiten der Maler und 44 Werke der Bildhauer, zuzüglich der malerischen und plastischen Porträts der Sonderschau, gezählt⁴²⁰. Zur Rekonstruktion der ersten Kunstschau konnten lediglich Presseauschnitte und der Ausstellungskatalog herangezogen werden, da Fotomaterial und Pläne von Räumen zu diesem Jahr fehlten. Die Ausstellung bezog die neu renovierten Räume unterschiedlicher Größen des Kunstvereinshauses, die zum Teil als Oberlichtsäle fungierten, aber insgesamt wenig Nutzfläche boten⁴²¹. Um sich der gegebenen Platzsituation anzupassen, wählten die Verantwortlichen eine enge Hängung der Gemälde zueinander. Ein großer Saal mit hohen Fenstern und hellen Vorhängen diente der Darbietung der Abstraktionen. Im Gegensatz zu den Vorjahren verfolgte die Hängekommission eine fast ausschließliche Gliederung nach Kunststilen⁴²², wobei im besonderen Fall der Sonderschau auf Kontraste und Vergleichsmöglichkeiten gesetzt wurde. Ein Journalist gab Aufschluss über die Reihenfolge der Arbeiten verschiedener Stilrichtungen: „In den ersten Räumen vorwiegend Werke gegenständlicher Provenienz: Ahlers-Hestermann, Curt Georg Becker, Erich Heckel, Rudolf Levy, Gabriele Münter, Hans Purrmann, Hermann Teuber. In den folgenden Räumen Arbeiten abstrakter oder abstrahierender Künstler: Eduard Bargheer, Josef Faßbender, Werner Gilles, Hans Kuhn, Georg Meistermann, Heinz Trökes und viele andere. Dazwischen kleine Gedächtnisschauen für Carl Hofer

⁴²⁰ Bei der Nummerierung der Werke im Katalog unterliefen den Gestaltern mehrere Fehler, sodass die tatsächliche Anzahl von 122 Gemälden und 44 Plastiken von der im Katalog angegebenen abwich.

⁴²¹ „Da in den renovierten Sälen des neugotischen Kunstvereinshauses keine großen Ausstellungsflächen zur Verfügung stehen, hat man zum ersten Mal die graphischen Arbeiten, die an einem anderen Ort noch gezeigt werden sollen, ausgeschlossen, dafür aber eine Sonderschau von Bildnissen angehängt, ...“ Vgl. E.T., Der „Deutsche Künstlerbund“ am Scheideweg, in: Tages-Anzeiger, Zürich, vom 11.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴²² „Die gegenständlichen und die gegenstandsfremden Kunstwerke sind, soweit es ging, für sich allein gehängt.“ Vgl. Martin Rabe, Bilanz der deutschen Moderne, in: Die Zeit, Hamburg, vom 16.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

und Werner Heldt, endlich, besonders reichhaltig, Plastiken unter anderem von Paul Dierkes, Karl Hartung, Bernhard Heiliger, Kurt Lehmann und Edwin Scharff, der kurz vor der Eröffnung der Schau gestorben ist. Gegen Ende des Rundgangs betritt man eine Sonderabteilung von Bildnissen ...⁴²³

Daneben konnten über den Ausstellungsaufbau lediglich vereinzelte Bemerkungen in Presseberichten gesammelt werden, die zur Klärung des Prinzips der Hängekommission nur wenig beitrugen. Es stellte sich heraus, dass für die Werke der Verstorbenen optische Mittel gewählt wurden, um ihre Sonderstellung⁴²⁴ innerhalb der ausstellenden Mitglieder hervorzuheben. Der Verfasser eines Artikels in „Die Zeit“ beschrieb die Platzierung der Werke des Malers Hanns Müller-Dünwald, der sich zwischen den gegenstandslosen und abstrahierenden Bildern im großen Saal der Abstraktionen und Moderne befand. Er schilderte die besondere Wirkung: „da hängt zwischen zwei hohen Fenstern mit hellen Vorhängen - ... - ein ‚abstraktes‘ Bild des verstorbenen Hamburger Malers Hanns Müller-Dünwald. Und siehe da, es hält sich in dieser Isolierung vorzüglich. Hätte man es in den großen Raum zwischen andere abstrakte gehängt, wäre dies wohl kaum der Fall gewesen.“⁴²⁵ Unter den einzelnen Gedenkschauen der verstorbenen Mitglieder nahmen die Werke Hofers die eindrucksvollste und wichtigste Platzierung ein.⁴²⁶ Vermutlich bildeten auch die Skulpturen „Große Stehende“ von Hartung und „Große aktive Figur“ von Heiliger weitere Höhepunkte an prominenten Stellen in der ersten Kunstschau. Die Presse betonte ihre abgesonderte Aufstellung von den übrigen Werken und ihre überlebensgroße Höhe⁴²⁷, die nach Meinung eines Kommentators für die Raumverhältnisse zu groß

⁴²³ Vgl. Rolf Wiesselmann, Im Schatten der Missverständnisse. Zur Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Hannover, ohne Datum und Zeitschriftenangabe, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴²⁴ „Einen Sonderplatz in der beim Streben nach Frieden innerhalb des Künstlerbundes spürbaren Urteilslosigkeit der diesjährigen Ausstellung nehmen die kleinen Kollektionen ein, durch die Ausstellungsleitung die Toten ehrte.“ Vgl. Günther Elbin, Die Jahresschau des Künstlerbundes in Hannover, in: Deutsche Woche, Norddeutsche Ausgabe München, vom 22.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴²⁵ Vgl. Martin Rabe, Bilanz der deutschen Moderne, in: Die Zeit, Hamburg, vom 16.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴²⁶ „Der eben verstorbene Carl Hofer nahm mit seinen letzten Arbeiten den Ehrenplatz ein.“ Vgl. Dr. Hermann Goern, Stationen einer Reise zur Kunst, in: Neue Zeit, Berlin, vom 28.7. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

„Mit charakteristischen Arbeiten aus ihrer letzten Schaffensphase sind die fünf vor kurzem verstorbenen Mitglieder des Künstlerbundes in der Ausstellung vertreten: die Maler Karl Hofer, Werner Heldt, Josef Scharl und Hanns Müller-Dünwald und der Bildhauer Edwin Scharff. Im Mittelpunkt stehen einige Gemälde von Hofer: ‚Harpyen‘ und ein ‚Nächtliches Stilleben‘, eine ‚Frauengruppe‘ und ein ‚Katzenmonument‘, ...“ Vgl. Karl Theodor Flemming, Ausgleich der Gegensätze, in: Frankfurter Allgemeine, Frankfurt am Main, vom 1.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴²⁷ „Karl Hartungs ‚Große Stehende‘ ragt im Zentrum der Ausstellung wie ein abstraktes Mal des Menschen und der Schönheit auf, gleichsam eine Kore mit emporgehobenen Armen, in ihren klaren Konturen und Proportionen eine nahezu endgültige Form.“ Vgl. Karl Theodor Flemming, in: FAZ, Frankfurt am Main, vom 1.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1 und „So standen in Hannover die ‚Große

und ungeeignet waren.⁴²⁸ Auf Grund der Hervorhebung wies der Verfasser eines Artikels die Hauptmerkmale im Gesamteindruck der Schau sogar der Skulptur zu⁴²⁹. Entsprach sein Eindruck dem Aufbau, dann setzte die Hängekommission in diesem Jahr auch auf die wichtigsten modernen Bildhauer, um zusätzlich von den Verlusten in der gegenstandslosen Malerei abzulenken und einen Ausgleich zu schaffen. Die Schau der Bildnisse verfolgte wahrscheinlich einen ähnlichen Sinn. Ein anderer Journalist interpretierte sie als Hauptattraktion der Jahresschau⁴³⁰. Unter den Pressekritikern bestanden über das Hängeprinzip unterschiedliche Auffassungen. Ein Teil der Journalisten lobte eine gut gelungene Hängung, andere nahmen umfangreiche Beurteilungen vor. Auf Grund der Einteilung der Werke nach stilistischen und formellen Gemeinsamkeiten entwickelten sich nach Presseaussagen in den Räumen keine Kontraste zwischen konträren und stilfremden Darstellungen⁴³¹. Der DKB verzichtete auf eine Auseinandersetzung unter den gegenständlichen und abstrakten Arbeiten zueinander und hielt sich an ein von den ersten Ausstellungen abweichendes und neues Aufbauprinzip. In diesem Jahr setzte die Ausstellungsleitung auf die Zusammenfügung von stilistisch vergleichbaren Künstlern und Themen, wobei einige Pressekritiken die Gemeinsamkeiten der beiden Matisse Schüler Purrmann und Levy hervorhoben⁴³². Auch Ahlers-Hestermann, ein weiterer Schüler des Fauvisten Matisse, befand sich mit seinem Ölgemälde „Gärten der Kindheit“ in dieser aufgeführten Gruppe der expressionistischen Stilleben und Landschaften. Da sich mehrere Journalisten mit dem Vergleich der Gemälde von Purrmann und Levy be-

Aktive Figur' von Bernhard Heiliger und die ‚Große Stehende‘ von Karl Hartung (...) völlig isoliert da.“ Vgl. H.S., Junge Moderne und ein „Klassiker“. Zwei große Ausstellungen in Hannover, in: Kölner Stadtanzeiger, Köln, vom 1.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴²⁸ „Heiligers große aktive Gestalt, sprengt die des Ausstellungsraumes. Sie gehört in einen Park oder auf einen Platz, der ihr die Möglichkeit gibt, mit Bauten der modernen Architektur in ein Verhältnis zu kommen. Das gilt schließlich für viele der ausgestellten Werke. An allen wird deutlich, daß Malerei und Plastik wieder organisch zur Architektur gehören.“ Vgl. Anton Henze, in: Echo der Zeit, Recklinghausen, vom 19.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴²⁹ „Zwar kamen wie jeh die unterschiedlichsten Richtungen zu Wort (...), aber im Gesamtbild der Ausstellung verschoben sich die Akzente unbillig zugunsten der Plastik - als ob die Malerei deren besten Leistungen nichts Gleichwertiges entgegensetzen hätte.“ Vgl. H.S., Junge Moderne und ein „Klassiker“. Zwei große Ausstellungen in Hannover, in: Kölner Stadtanzeiger, Köln, vom 1.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴³⁰ „Besonders Gewicht erhält die Schau durch die Sonderausstellung ‚Das Bildnis‘, die außer einigen Überraschungen mehrere erstklassige Arbeiten bietet.“ Vgl. Dr. R. Lange, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, Hannover, vom 22.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,1.

⁴³¹ „Die Anordnung der Werke ist besonders gut gelungen. Man vereinigte das Zusammengehörige, verzichtete auf Kontraste, harmonisierte die Übergänge. Die stilistischen Gegensätze erscheinen deshalb gemildert“ Vgl. Karl Theodor Flemming, in: FAZ, Frankfurt am Main, vom 1.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴³² Vgl. Wolfgang Schlüter, Die Freiheit der Kunst muß erhalten bleiben, in: Norddeutsche Zeitung, Hannover, vom 25.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2 und Fritz Nemitz, Die vielen Gesichter der gegenwärtigen Kunst, in: Süddeutsche Zeitung, München, vom 28.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,1.

schäftigten, war auf eine besonders prominente Hängung der beiden Künstler im Raum der Gegenständlichen zu schließen⁴³³. Vielleicht fiel der Blick der Besucher bereits beim Eintreffen in den Saal auf ihre Beispiele. Auch innerhalb der Sonderschau der Bildnisse wurden beide Maler herausgestellt. Ein Grund für die Einteilung nach Stilrichtungen und Künstlergruppen konnte in der vorausgegangenen Kontroverse zwischen dem DKB und den ausgetretenen Mitgliedern Baumeister, Nay und Winter liegen. Möglicherweise sollte die Debatte entschärft werden und den DKB aus den negativen Schlagzeilen führen. Darüber hinaus war der Erste Vorsitzende Karl Hofer, dessen angebliche Aussage über die abstrakte Kunst in einer Zeitschrift die grundsätzlich keimende Auseinandersetzung auslöste, kurz zuvor verstorben. Der Künstlerbund verpflichtete sich sichtbar, den Streit beizulegen⁴³⁴. Die Presse nahm den Verzicht auf Gegenüberstellungen und Diskussionen zwischen den gegensätzlichen Werken in der Kunstschau wahr. Der Ausstellungsaufbau hatte aber nicht auf jeden Journalisten die gleiche positive Auswirkung: „Kontrastierende Gruppierungen und Ballungen von Kräften an Stelle der wohl dosierten Mischung hätten zweifellos der ganzen Ausstellung zum Vorteil gereicht.“⁴³⁵ Ein weiterer Kommentator vermisste die Zusammenfassung der bekanntesten und besten Künstler verschiedener Stile wie in den Jahren 1951 und 1952. Er kritisierte die aktuelle Gliederung auf ähnliche Weise: „Die eigentliche Ausstellung leidet am meisten unter dem Mangel an Akzenten. Durch Konzentrierung wirkungsvoller Arbeiten hätte man nämlich der Schwundkrankheit des Künstlerbundes abhelfen können. Die Verstreuung der guten Arbeiten etwa von Meistermann, Heldt, Gilles und Purrmann in verschiedenen Räumen kommt weder der figurativen, noch der abstrakten Gruppe zugute.“⁴³⁶

Im Rahmen der Bildnisschau achtete das Hängekomitee dagegen auch auf den Wechsel unterschiedlicher Gestaltungsformen, um das Vergleichen der verschiedenen Möglichkeiten der Porträtwiedergabe zu erlauben. So befanden sich die Bildnisse von Purrmann und Meistermann, der hier jedoch zu einer Gegenständlichkeit zurückkehrte, nebenein-

⁴³³ „Einen Ehrenplatz nimmt mit Recht der seit 1943 verschollene Matisse-Schüler Rudolf Levy ein.“ Vgl. Dr. R. Lange, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, Hannover, vom 22.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴³⁴ „Begriffe und gegensätzliche Tendenzen wie ‚abstrakt‘ und ‚gegenständlich‘ liefern keinen Zündstoff mehr.“ Vgl. Fritz Nemitz, Wie sieht es in der deutschen Kunst aus? in: Westfälisches Volksblatt, Paderborn, vom 15.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴³⁵ Vgl. Eberhard Schwarzthor, Chancen wurden verpaßt. Qualität muß Vorrang haben, in: Die Welt, Ausgabe Berlin, vom 31.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴³⁶ Vgl. E.T., Der „Deutsche Künstlerbund“ am Scheideweg, in: Tages-Anzeiger, Zürich, vom 11.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

ander.⁴³⁷ In einem Beitrag der Frankfurter Allgemeinen wies der Autor den Beispielen von Levy, Purrmann und Schmidt-Rottluff die höchste Bedeutung der traditionellen Bildnisse zu⁴³⁸. Nach Ansicht Gerhard Schöns führten Purrmanns und Levys Porträts wiederum Zwiegespräche mit den Bildnisköpfen von Hartung und Heiliger⁴³⁹. Im Kopf Ernst Reuters von Heiliger sah ein Journalist der Allgemeinen Zeitung jedoch die wertvollste Expression vollendet⁴⁴⁰. In dieser Sonderschau waren keine abstrakten Gemälde zu sehen, die neben den gegenständlichen und abstrahierten Bildnissen platziert waren. Nur Bargheer und Max Kaus nahmen bezüglich ihrer Figurendarstellungen die intensivsten Verfremdungen vor, ohne aber die Gegenständlichkeit völlig zu verlassen. Ein Zeitungsmitarbeiter des „Echo der Zeit“ spekulierte über die Bedeutung der Sonderschau und kam zu dem Schluss: „Das Bildnis fordert heute eine solche Untersuchung, da es umstritten ist, ob die moderne Kunst noch imstande sei, gültige Portraits als Kunstwerke zu gestalten.“⁴⁴¹ Die Teilnehmer des erwähnten Darmstädter Gesprächs hatten diese Frage bereits 1950 aufgenommen und heftig diskutiert. Ein weiterer Zeitungsartikel fand zugleich eine Antwort und urteilte über das Fehlen von Abstraktionen in der Porträtschau folgendermaßen: „Sie (Sonderschau) ist in ihrer Geschlossenheit und Vielseitigkeit ein Beweis, daß das Bildnis weder durch Fotografie noch durch abstrakte Malereien in seinem Wert angetastet wird, ja dass hier der sonst abstrakt malende Künstler durch den Gegenstand gezwungen wird, auf seine Weise das Wesen des Portraitierten auszudrücken.“⁴⁴² Der Text vertrat die Meinung, dass die ungegenständliche Malerei nicht im Stande sei, das Innerste oder die Eigenart eines Menschen zu formulieren. Am Ende zog er vermutlich das Porträt Meistermanns heran, anhand dessen der Autor auf die naturna-

⁴³⁷ „Gegenständliche Werke von Purrmann mit ihrer reichen malerischen Kultur begegnen sich darin mit den ganz anders gearteten Tafeln Meistermanns (von beiden hängen großartige Porträts nebeneinander), ...“ Vgl. Rainer Zimmermann, Kunst ohne Sensation, in: Oberhessische Presse, Marburg, vom 9.7.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴³⁸ „Im traditionellen Bereich wirken die von Levy und Purrmann gemalten Bildnisse am besten. Ehrlich und überzeugend ist auch ein farbintensives, breitkonstruiertes Selbstbildnis von Schmidt-Rottluff.“ Vgl. Karl Theodor Flemming, Ausgleich der Gegensätze, in: Frankfurter Allgemeine, vom 1.6. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,1.

⁴³⁹ „Noch aus der Tradition geschöpft weibliche Bildnisse von Hans Purrmann und männliche von Purrmanns verstorbenen Weggenossen Rudolf Levy sind im Dialog begriffen mit nach - abstrakt entstandenen Porträtplastiken Heiligers (der großartige monumentale ‚Kopf Ernst Reuter‘ für das Berliner Abgeordnetenhaus, die Bildnisse ‚Catherine Dunham‘ und ‚Karl Ludwig Skutsch‘ und nun auch Karl Hartungs (das aus einem Marmorblock visionär gelöste ‚Porträt L.‘ – in einem Dialog, ...“ Vgl. Gerhard Schön, Der Künstlerbund in Hannover, in: Rheinischer Merkur, Köln, vom 29.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁴⁰ Vgl. Werner Schuhmann, Das Bildnis unserer Zeit, in: Allgemeine Zeitung, Mannheim, vom 7.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2.

⁴⁴¹ Vgl. Anton Henze, in: Echo der Zeit, Recklinghausen, vom 19.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,1.

⁴⁴² Vgl. Deister und Weserzeitung, Hameln, vom 25.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

he Darstellung als Voraussetzung für ein gelungenes und charakteristisches Bildnis verweisen wollte.

K.L. Skutsch versuchte in seinem Textbeitrag im Ausstellungskatalog den Grund für die Abnahme der Darstellung des Bildnisses in der deutschen Kunst zu eruieren. Der Rückzug aus dem öffentlichen Interesse liege in den mannigfaltigen formalen und theoretischen Veränderungen der Zeit begründet. Dennoch sei das Porträt nicht gänzlich verloren. Es sei jedoch als Tatsache anzusehen, dass sich die Abstraktion dem Bildnis nicht widmen könne, ihr aber menschliche Werte durchaus nicht abgeschlagen werden könnten. Der Antrieb der Kunst, das Erscheinungsbild der Zeit nachzuempfinden, und das zeitweise auftretende öffentliche Verlangen nach Bildnissen erhalte letztlich die Porträtdarstellung. Nach dem plastischen Werk bestehe auf Grund von den meist traditionellen und althergebrachten Ausformungen dabei eine höhere Nachfrage. Dagegen zeige das malerische Bildnis durch die Beeinflussung vieler neuartiger Kunstströmungen mehr Eigenarten und würde vermehrt von Galeristen und Kunstschauen bevorzugt. Hin und wieder vermittelten einzelne Bildnisveranstaltungen an verschiedenen Orten ein doch umfangreiches und zeitgenössisches Bild der internationalen und nationalen Porträtkunst und schafften den nachkommenden Altersgruppen einen Überblick. Der Autor befürwortete daher die Sonderschau des Deutschen Künstlerbundes, die sich aber selbst nicht als umfangreich und umfassend betrachte. Sie gebe eine kleine Anzahl von malerischen und plastischen Bildwerken von Künstlern unterschiedlicher Jahrgänge wieder. Die Schau böte beispielhaft ein kontrastreiches Nebeneinander vielschichtiger Emotionen und Darstellungsweisen. Auf Grund der überzeugenden Auswahl bezweifelte hier der Autor, dass den Künstlern im Allgemeinen Fähigkeit und Entschlossenheit fehle, da oftmals nur der Antrieb oder ein bestimmter Auslöser als Voraussetzung zum Porträtieren gelte. Der Verfasser erbrachte keinen Hinweis auf den Grund oder den Ideenurheber der Sonderschau des Deutschen Künstlerbundes. Die Intention des DKB lag wahrscheinlich zunächst darin, den Nachweis über die Porträtdarstellung im Kreis seiner Mitgliedschaft zu erbringen. Anhand des Wechsels zwischen verschiedenen Richtungen und Darstellungsweisen sollten dem Publikum die Möglichkeiten der Bildnisart vorgestellt werden um zum vergleichenden Betrachten anzuregen. In der Aufreihung von althergebrachten bis formverändernden Erscheinungsweisen fehlten jedoch stark abstrahierende oder abstrakte Versuche der Porträtkunst. Der Betrachter vermisste in der Porträtabteilung des Künstlerbundkataloges beispielsweise experimentelle Bildnisse von Rolf Nesch oder abstrakte Versionen von Trökes, wie „Großer Zauberer“ von 1954, oder anderen abstrak-

ten Malern. Baumeister, Nay und Winter, die einen Beitrag zum Porträt hätten leisten können, waren jedoch bereits ausgetreten und nicht an der Ausstellung beteiligt. Darüber hinaus wurden in diesem Ausstellungsteil keine neuen Talente vorgeführt. Vielleicht hatte es der DKB an der ausreichenden Suche nach neuen, aktuellen und avantgardistischen Bildnissen des Menschen mangeln lassen. Stattdessen verhaftete die Bildnisschau fast ausschließlich an einer konservativen Ansicht über das Porträt. Es stellt sich die Frage, welchen Schluss der Besucher nach der Betrachtung der Porträtübersicht in der Jahresausstellung des DKB ziehen sollte. Er konnte dem Ergebnis der ausgestellten Gemälde zufolge nicht von einem aktuellen Abbild des deutschen Porträts ausgehen. Dem Besucher wurde letztlich die Möglichkeit zur Diskussion über das Porträt nicht gegeben, da ihm nur wenige Beispiele geboten wurden. Jedoch lobten einige Presseberichte die Bildnisschau als überzeugende und zeitgenössische Überblicksveranstaltung⁴⁴³. K.L. Skutsch betonte in seinem Katalogtext, dass der Deutsche Künstlerbund aber selbst nicht von einer lückenlosen Schau sprach. Der Verein klärte daneben an keiner Stelle den Mangel an ungegenständlichen oder formverfremdenden Bildnissen auf. Im zweiten Abschnitt seiner Abhandlung verfolgte K.L. Skutsch die Ansicht, dass die Porträtkunst im Bereich der Abstraktion grundsätzlich nicht möglich sei. Ob die gegenständlichen Künstler aus der Führung des Deutschen Künstlerbundes den gleichen Standpunkt mit Hilfe der Form der Sonderschau auszusagen wünschten, blieb unbestätigt. Nach Hinzuziehen der Jurymitglieder wurde die Vermutung bestätigt, dass die Jury neben realitätsnahen Porträts auch einzelne abstrahierte Bildnisse wie „Bildnis A.R.“ von Hans Hermann Steffens und „Frau Schubbe und Tochter Erna“ von Hans Jaenisch ablehnte. Hans Jaenisch, der seit 1953 als Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin lehrte⁴⁴⁴, tendierte in „Frau Schubbe und Tochter Erna“ zu einer konstruktiven Abstraktion, wobei er sich noch am Gegenstand orientierte. Auf braun tonigen Farbflächen setzte er aus Linien und Pinselstrichen zusammengesetzte Figuren, die eher an gehörnte Tiere als an Personen erinnerten. Sie wiesen auf seine Soldatenzeit in Afrika und die folgende Auseinanderset-

⁴⁴³ „Die Frage nach der Möglichkeit echter Porträtdarstellung in unserer Zeit veranlaßte die Ausstellungsleiter, Gemälden und Plastiken einen Sondersaal einzuräumen, die sich das ‚Bildnis‘ zur Aufgabe gemacht haben. Die Sonderabteilung umfaßt einige stilistisch unterschiedliche, aber künstlerisch überzeugende zeitgenössische Bildnisschöpfungen.“ Vgl. K. Albrecht, Aspekte der Gegenwartskunst, in: Bremer Nachrichten, Bremen, vom 24. 5. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2 und „...: sie wirkt lebendig und zeigt alle wesentlichen Gestaltungstendenzen der gegenwärtigen deutschen Kunst.“ Vgl. Dr. R. Lange, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, Hannover, vom 22.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,1.

⁴⁴⁴ Vgl. Hans Jaenisch, Galerie Vömel, Düsseldorf, 1991, S. 6 und Biografie.

zung mit afrikanischen Felszeichnungen hin⁴⁴⁵. Möglicherweise stellte diese Umsetzung auch den Grund für die Ablehnung dar. Die Jury bevorzugte eher eine Nähe zum menschlichen Porträt, was schließlich auch die Beispiele in der Sonderschau zeigten. Der Jury gehörten im Jahre 1955 Eduard Bargheer, Edgar Ende, Josef Fassbender, Werner Gilles, Karl Hartung, Max Kaus, Heinrich Kirchner, Hans Kuhn, Kurt Lehmann, Georg Meistermann, Hans Meyboden, Hans Purrmann, Edwin Scharff und Ernst Schuhmacher an. Sie beurteilten sowohl die Werke in Hannover und der Sonderschau als auch in Baden-Baden, wo der zweite Teil der Jahresausstellung stattfand. Auffällig war das Absinken der Anzahl abstrakt arbeitender Mitglieder in der Jury im Gegensatz zu den Vorjahren 1954 und besonders 1953. Für die vierte Ausstellung beteiligte sich z. B. noch Willi Baumeister an der Jurierung der Arbeiten. Vermutlich spielte er hier noch eine besondere Rolle bezüglich der Beteiligung abstrakter Arbeiten in der Ausstellung. Dagegen fehlte 1955 sein Engagement für die avantgardistischen Werke und Künstler in den Jurydiskussionen.

Aus internen Briefwechseln ging hervor, dass Baumeister bereits im Oktober 1954, Nay und Winter im Monat November 1954 aus dem Deutschen Künstlerbund austraten. Die Ausstellung in Hannover fand erst Ende Mai bis Mitte Juli 1955 statt. Die Führung des DKB versuchte, in dieser Zwischenphase die entstandene Lücke mittels Gästen und neuen Begabten zu füllen. Einzelne Journalisten wollten jedoch keine große Anzahl von Gästen in der hannoverschen Schau wahrnehmen. Mit Hilfe der Ausstellerlisten der beiden Kataloge konnte eine Gesamtzahl von neunzehn Nichtmitgliedern ermittelt werden, die sich auf die zwei Ausstellungen verteilten. Zehn Künstler dieser Gruppe stellten in der Kunstschau von Hannover und vierzehn in der Ausstellung von Baden-Baden aus, wobei fünf Maler zweimal vertreten waren. Die zehn und vierzehn Maler und Bildhauer gehörten unterschiedlichen Generationen und Kunstrichtungen an. Die Gruppe der Dreißigjährigen war jeweils am stärksten vertreten. In der Gesamtgruppe bestimmten daneben auch die Fünfzigjährigen das Bild. Der Deutsche Künstlerbund achtete demzufolge bei der Auswahl durchaus auf die Hinzunahme junger Künstler. Einige der Gäste hatten jedoch im Gegensatz zur Auslese von 1954 nicht den erhofften künstlerischen Erfolg und stellten in den kommenden Ausstellungen des DKB nicht mehr aus. Offenbar hatte der Künstlerbund bei der Suche den Focus zum Teil auf keine aussichtsreichen Künstler gelenkt. Denn auch aktuelle Tageszeitungen wollten unter den neu ausstellen-

⁴⁴⁵ Vgl. Hans Jaenisch, S. 7 f.

den Künstlern keine jungen avantgardistischen Talente bemerkt haben und kritisierten im Grunde die Entscheidungen des DKB. Der nachstehende Ausschnitt einer Pressekritik zweifelte sogar das Bemühen des DKB um die Suche nach neuen begabten Künstlern an: „Andererseits schien der Künstlerbund auch wenig geneigt, auf Entdeckungen auszugehen und wirklich begabten, wenn auch in der Öffentlichkeit kaum bekannten ‚Außenseitern‘ eine Chance zu geben.“⁴⁴⁶ Überdies vermisste ein weiterer Kritiker in der gesamten Ausstellung von Hannover aufsehenerregende Arbeiten: „Wer die Säle durchschreitet, erlebt keine Sensation, er begegnet keinem neuentdeckten Genie, hat aber die Freude, sich unter bekannten Männern und Frauen zu sehen, ...“⁴⁴⁷ An die beiden Pressemeinungen fügte sich sinngemäß eine weitere Beurteilung über die Kunstschau an: „Ueberraschend neue Talente sind in der auf 160 Werke beschränkte Ausstellung nicht sichtbar geworden. Unwesentliche oder gar epigonale Dinge bestimmen den Gesamteindruck, weil die wenigen Angelpunkte nicht zu einem tragenden Gerüst verbunden worden sind.“⁴⁴⁸ Der Verfasser übertrug den Vorwurf der fehlenden Genies letztlich auf die vollständige Ausstellung und vermisste unter allen Generationen und Ausstellern, mit Ausnahme einzelner Zentren, Besonderheiten.

Vor allem der Austritt und die Nichtbeteiligung der drei wichtigsten Vertreter der abstrakten Richtungen, Baumeister, Nay und Winter, belasteten die fünfte Jahresausstellung des DKB. Werner und Uhlmann hatten sich bereits im Jahre 1952 zurückgezogen und fehlten ebenso an der Spitze der Avantgarde im DKB. Auch die Zweiteilung der Ausstellung kam den einzelnen Kunstschaueinrichtungen, besonders in Hannover, nicht zugute. Sie zerriss zusätzlich das Gesamtbild der Präsentation, die grundsätzlich das Abbild der deutschen Kunst darstellen sollte. Die Besucher der Kunstschau in Hannover irritierte das hohe Maß an unbeteiligten Künstlern, die ihre Aquarelle, Zeichnungen, Grafiken und Kleinplastiken nur im zweiten Ausstellungsabschnitt in Baden-Baden zeigten. Unter dieser Liste der insgesamt 36 Maler und Bildhauer traten auch Altmeister wie Lyonel Feininger und Oskar Kokoschka auf. Einige Journalisten kamen demzufolge zu einem negativen Resultat: „Dies ist kein Deutscher Künstlerbund mehr, der da in Hannover auftritt, sondern ein Torso, den anzusehen für das Publikum bedauerlich und für die deutsche Künstlerschaft beschämend ist.“ „Denn es kann keine Rede davon sein, daß die Jahres-

⁴⁴⁶ Vgl. W.F., Künstlerbund im Künstlerschwund, in: Düsseldorfer Nachrichten, Düsseldorf, vom 13.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁴⁷ Vgl. Anton Henze, Echo der Zeit, Recklinghausen, vom 19.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴⁴⁸ Vgl. E.T., Der "Deutsche Künstlerbund" am Scheideweg, in: Tages-Anzeiger, Zürich, vom 11.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

schau in Hannover noch eine umfassende Orientierungsmöglichkeit über die deutsche Gegenwartskunst auf möglichst hohem Niveau bietet.“⁴⁴⁹ Ein Autor der „Düsseldorfer Nachrichten“ betrachtete daher die Künstlerbeteiligung der Schau in Hannover näher und beklagte das Fehlen weiterer Künstler. Er führte die Namen Battke, Berke, Bluth, Camaro, Caspar, Hegenbarth, Lahs, Rogister, Vordemberge, Wessel, Bissier, Götz, Nolde, Sonderborg, Schultze, Szekessy und die Bildhauer Baum, Mataré, Mettel, Ruwoldt, Stadler, Roeder, Uhlmann und Wimmer auf und folgerte: „-, dann ist offensichtlich, daß die Jahresschau 1955 bestenfalls die halbe deutsche Kunst repräsentiert.“⁴⁵⁰ Im Fall von Battke, Hegenbarth, Mataré, Mettel und Stadler musste jedoch angefügt werden, dass sie im zweiten Teil der Ausstellung in Baden-Baden beteiligt waren. Zu den übrigen Aufgelisteten wie Camaro und Hubert Berke gesellte sich eine erhebliche Zahl aus den abstrakten Künstlern Klaus Bendixen, Buja Bingemer, Rolf Cavael, Fathwinter, Ulrich Knispel, Hans Platschek, Siegfried Reich an der Stolpe, Louise Rösler, Marie Louise Rogister, Fred Thieler und Hans Werdehausen, die sich noch in den Vorjahren präsentierten. Ihr Fehlen vergrößerte die Lücke im Bereich der Abstraktion, die durch die bekannten Protestierenden gerissen wurde, und ging teilweise auf die völlige Ausjurierung durch die Jury zurück. Die Jurylisten aus dem Jahre 1955 deckten die Aussonderung der abstrakten Kompositionen von Ackermann und Jaenisch für den ersten Ausstellungsteil und die Ablehnungen sowohl der Gemälde als auch der Grafiken von Fathwinter, Knispel, Platschek, Reich an der Stolpe, Rösler, Rogister und Thieler auf. Die übrigen der aufgeführten ungegenständlich arbeitenden Maler hatten zuvor keine Arbeiten eingereicht, was z. B. auf einen eigens gewählten Verzicht und eine Verbitterung auf Grund der Aussagen Hofers schließen ließe. Aus der Vielzahl der Nichtteilnehmer im Lager der Abstrakten folgte ein Journalist eine Verschiebung des Schwerpunktes in der hannoverschen Veranstaltung zu Gunsten der naturnahen und gegenstandstreuen Kunstrichtungen⁴⁵¹. Auch innerhalb der ungegenständlichen Richtungen im DKB entdeckte die Presse Veränderungen und andere hervorragende Vertreter, welche die bisher dominierenden Maler Baumeister, Nay und Winter ersetzten. „Auf der Seite der weitgehend abstrakten oder vollkommen gegenstandsreichen Malerei beherrschen jetzt Bargheer, Trökes und Kuhn,

⁴⁴⁹ Vgl. Gerhard Schön, Der Künstlerbund in Hannover, in: Rheinischer Merkur, Köln, vom 29.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁵⁰ Vgl. W.F., Künstlerbund im Künstlerschwund, in: Düsseldorfer Nachrichten, Düsseldorf, vom 13.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁵¹ „Man vermisst diese und einige andere Abstrakte und registriert, bei aller Differenziertheit der Richtungen, eine Betonung des Gegenständlichen.“ Vgl. A.F.T., Die Qualität ist wichtiger als die Richtung, in: Weser Kurier, Bremen, vom 23.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

Meistermann und Trier, Fassbender und Grieshaber das Feld.“⁴⁵² „Auch der absoluten Malerei wurde - wenn auch eingeschränkt - Raum gegeben. H.Trökes und Meistermann sind als ihre Meister zu nennen.“⁴⁵³ Im Vergleich zu den vorherigen Jahresausstellungen zeichnete sich auf Grund der Entwicklung und Geschehnisse im DKB ein verändertes Gesamtbild der Kunstschau ab. Es spiegelte nicht die zeitgemäße deutsche Entwicklung in der Kunst wider, in der sich nach Hermands Beurteilung ein steter Anstieg der abstrakten Kunst seit den fünfziger Jahren vollzog. In der Ausstellung von 1954 waren jedoch bereits Lücken auf Grund der fehlenden Tachisten zu bemerken. Der Stand der deutschen Kunst konnte aber besonders in der Ausstellung des DKB im Jahre 1955 nicht nachvollzogen werden. Schließlich fehlten die bekanntesten und einflussreichsten Abstrakten Baumeister, Nay, Winter, Werner und Uhlmann sowie noch immer die jüngeren experimentierfreudigen Künstler Otto Greis, Heinz Kreutz, K.O. Götz und Bernhard Schultze und weitere innovative Bildhauer wie Ernst Hermanns, Brigitte Meier-Denninghoff und Norbert Kricke. Die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes verzeichnete auch zufolge des Themas der Zusatzschau sogar ein Überwiegen der Realisten⁴⁵⁴. Der DKB schaffte mit Hilfe des gesonderten Bildnisüberblicks und der hervorgehobenen Bilder der verstorbenen Altmeister Mittelpunkte der Ausstellung.

Für das veränderte Bild der fünften Jahresausstellung war u. a. die umfangreiche Debatte um eine angebliche Aussage Karl Hofers, die zum Austritt der gegenstandslosen Spitze und vermutlich einzelner ihrer Kollegen im DKB geführt hatte, verantwortlich. Auch die Presse vernahm eine Wendung im Ausstellungscharakter und hob die Mängel hervor: „Es scheint, daß eine Reihe von Künstlern durch die Ereignisse bewegt wurde, sich nicht an der Ausstellung in Hannover zu beteiligen. Es kam nicht zu jener großen Heerschau gegenwärtiger Kunst, die wir im vergangenen Jahr in Frankfurt sahen.“⁴⁵⁵ „In den früheren Ausstellungen in Berlin, Köln, Hamburg und Frankfurt ließ sich ein langsames anwachsendes Übergewicht der verschiedenen Abstrakten und Ungegenständlichen wahrnehmen, der ‚Diagramme des Innenlebens‘, wie sie Karl Hofer damals nannte. Gerade dieser für unsere Epoche charakteristische Flügel wurde durch das Ausscheiden der Ge-

⁴⁵² Vgl. Karl Theodor Flemming, Ausgleich der Gegensätze, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, vom 1.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/1.

⁴⁵³ Vgl. K. Albrecht, Aspekte der Gegenwartskunst, in: Bremer Nachrichten, Bremen, vom 24.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁵⁴ „Abermals verlagert sich das Gewicht zugunsten der Gegenständlichkeit infolge einer thematisch begrenzten, aber durch die Begrenzung hochinteressanten und auch hochaktuellen Sonderschau.“ Vgl. Sch., Kritische Lage in Deutschen Künstlerbund. Jahresschau in Hannover mit großen Lücken, in: Westdeutsche Rundschau, Wuppertal - Elberfeld, vom 24.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁵⁵ Vgl. Anton Hesse, in: Echo der Zeit, Recklinghausen, vom 19.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619.

nannten erheblich geschwächt, vielleicht weniger in zahlenmäßiger als in qualitativer Hinsicht.“⁴⁵⁶

4.5.1. Die Fortsetzung der Ausstellung in Baden-Baden

Vom 19. Juli bis zum 4. September 1955 führte der Deutsche Künstlerbund den zweiten Ausstellungsabschnitt seiner Jahresausstellung in den Oberlichtsälen der staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden durch und bot insgesamt 227 Werke dar, darunter 168 Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Tempera Bilder, Holzschnitte, Grafiken in unterschiedlichen Größen sowie Metalldrucke und 37 Kleinplastiken, die in Vitrinen ausgestellt waren⁴⁵⁷. Die Kunstschau beschränkte sich also nicht nur auf einfarbige Skizzen und Studien in Grautönen. Einem Journalisten fiel besonders die Vielfalt der Farben ins Auge⁴⁵⁸. Die bevorzugten Themen der ausgestellten Werke waren Stilleben und Landschaften⁴⁵⁹. Im Gegensatz zur Ausstellung der Gemälde und Statuen in Hannover achtete die Hängekommission in Baden-Baden wieder verstärkt auf Kontraste, die auf Zuspruch stießen⁴⁶⁰. Wahrscheinlich nahm die Leitung die Kritiken hinsichtlich der fehlenden Kontraste in Hannover wahr und setzte sie in Baden-Baden in Form der Gegensätze um. Ihre Arbeit unterstützte der Leiter der staatlichen Kunsthalle Erwin Heinrich, der an der Einteilung der Werke mitbestimmte⁴⁶¹. Zeichnungen und Grafiken, sowie der größte Anteil der Kleinplastiken verschwanden bisher in den großen Jahresausstellungen des DKB hinter der Bedeutung der Gemälde und Statuen und waren oftmals in kleinen und hinteren Räumen platziert. In diesem Jahr erhielten sie aus Platzmangel und organisatorischen Gründen eine eigene Veranstaltung. Die Kunsthalle hatte mit dem DKB eine

⁴⁵⁶ Vgl. Karl Theodor Flemming, in: Frankfurter Allgemeine, Frankfurt, vom 1.6.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619.

⁴⁵⁷ Vgl. Brief vom DKB an Hr. Siepmann am 24.1.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 112/2

Bei der Kataloggestaltung ergab sich wiederum ein Fehler in der Nummerierung der Werke; anstelle von 170 wurden tatsächlich 168 Werke ausgestellt.

⁴⁵⁸ „Man sieht außer Zeichnungen sehr viel Gouachen, Pastelle und Aquarelle, oft in großem Format, das Bildanspruch erheben darf. Es ist also keine reine Schwarzweiß-Ausstellung geworden. Im Gegenteil: die helle und leuchtende Farbe herrscht.“ Vgl. Hermann Dannecker, Der Künstlerbund in Baden – Baden. Erfreuliche Graphik und Kleinplastik, in: Stuttgarter Zeitung, vom 21. 7. 1955 und in: Rheinische Post, Düsseldorf, vom 27. 7. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2.

⁴⁵⁹ Vgl. W.O., Der Deutsche Künstlerbund in Baden-Baden, in: Südkurier, vom 28. 7. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2.

⁴⁶⁰ „...; andererseits erwachsen aber gerade aus dem steten Kontrast besondere, selten erlebte Reize.“ Der Journalist vergaß bei seinem Eindruck, bestimmte Gegenüberstellungen zu beschreiben. Vgl. W.O., Der Deutsche Künstlerbund in Baden-Baden, vom 28. 7. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2.

⁴⁶¹ Vgl. R.K., in: Deutsches Volksblatt, Stuttgart, vom 23. 7. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,1.

Kunstschau speziell dieser Art in ihren Räumen ausgehandelt.⁴⁶² Den Werken und Künstlern der Schau fiel nun ein höherer Wert als in den Vorjahren zu. Die abstrakte Elite aus Baumeister, Nay, Winter, Werner, Uhlmann und anderen Künstlern der ungenständlichen Richtungen fehlte auch in diesem Teil der Jahresschau. Wiederum handelte es sich um die bereits aufgezählten Fathwinter, Knispel, Platschek, Reich an der Stolpe, Rösler, Rogister und Thieler. Auch im Bereich der Zeichnung und Grafik standen nun andere Mitglieder im Vordergrund. In den vorderen Reihen der abstrakten Künstler nahmen Journalisten Willi Müller-Hufschmid⁴⁶³ und Hans Kuhn wahr, die gemeinsam in einem großen Raum der Kunsthalle ausgestellt waren⁴⁶⁴. Auch die jüngeren Künstler Harry Kögler, Gerhard Wendland, Hermann Bachmann, Gerhart Bergmann, Kurt Bunge, Egon Neubauer und Christian Kruck blieben nicht unbemerkt⁴⁶⁵. Ähnlich wie in Hannover entschied sich der Hängeausschuss für eine besondere Behandlung der Werke der Verstorbenen. Den toten Mitgliedern Karl Hofer, Werner Heldt, Josef Scharl und Edwin Scharff wurde jeweils eine eigene Wand zugesprochen⁴⁶⁶, wobei Hofer von allen Teilnehmern mit den meisten Werken vertreten war⁴⁶⁷. Über die Darbietung der Kleinformaten im zweiten Ausstellungsteil in Baden-Baden veröffentlichte die Presse weitaus weniger Meinungen als noch zur Veranstaltung in Hannover. Es fehlten Beschreibungen von Gegenüberstellungen, Vergleiche, Raumeinteilungen und Hinweise auf den gesamten Aufbau. Überdies erschwerte der Mangel an Bildmaterial und Plänen die Rekonstruktion der Ausstellung in Baden-Baden. Auch der Ausstellungskatalog gewährte mittels einiger Abbildungen und der üblichen Werksliste nur einen Einblick in die Kunstschau der Zeichnungen, Grafiken, Aquarelle und Plastiken in Baden-Baden.

⁴⁶² „Grund hierfür ist eine mit der staatlichen Kunsthalle Baden-Baden verabredete Ausstellung, die nur Aquarelle, Gouachen, Handzeichnungen und Druckgraphik umfassen soll.“ Vgl. Brief des DKB an Hr. Siepmann am 24.1.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 112/2.

⁴⁶³ „Vergleicht man die Arbeiten einiger im gleichen Sinn schaffender Künstler auf dieser Ausstellung - etwa diejenigen von Gerhard Wendland oder Thomas Grochowiak - mit denen Müller-Hufschmids, so hebt sich dieser fast wie das Original von den Kopien ab.“ Vgl. H.A. Berger, Deutscher Künstlerbund in Baden-Baden, in: Rhein-Neckar-Zeitung, vom 2. 8. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁶⁴ Vgl. H.A. Berger, Deutscher Künstlerbund in Baden-Baden, vom 2.8.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁶⁵ „Die Front der Abstrakten wird von dem immer wieder, besonders durch seine delikatsten Farbkombinationen fesselnden Willi Müller-Hufschmid und dem diesmal ganz unkonstruktiv, mit einer fast provisorischen Leichtigkeit ins Bild gehenden Hans Kuhn angeführt. Von den jüngeren Abstrakten zwingen neben Harry Kögler, Gerhard Wendland, Hermann Bachmann, Gerhard Bergmann, Kurt Bunge, Egon Neubauer und Christian Kruck zur Auseinandersetzung“ Vgl. H.L.M., Reiche deutsche Graphik der Gegenwart, in: Stuttgarter Nachrichten, vom 23.7.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

⁴⁶⁶ „Seinem (Hofer) Werk gehört wie dem der anderen Toten des Künstlerbundes, wie Werner Heldt, Josef Scharl und Edwin Scharff, jeweils eine ganze Wand.“ Vgl. Hermann Dannecker, Der Künstlerbund in Baden-Baden. Erfreuliche Graphik und Kleinplastik, in: Stuttgarter Zeitung, vom 21.7.1955 und in: Rheinische Post, Düsseldorf, vom 27.7.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2.

⁴⁶⁷ Vgl. R.K., in: Deutsches Volksblatt, Stuttgart, vom 23.7.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,1.

4.5.2. Die Ausstellungskataloge 1955

Auf Grund der Zweiteilung der Kunstschau lagen für die fünfte Jahresausstellung insgesamt zwei Kataloge vor. Grundsätzlich wurde hinsichtlich beider Teile ein vergleichbarer Aufbau der letzten Jahre beibehalten. Im ersten Katalog führten nach den Namenslisten der Gremien eine Fotografie des verstorbenen Karl Hofers und ein Text im Gedenken an sein Leben, Werk und Wirken u. a. als Erster Vorsitzender von Theodor Heuss ein⁴⁶⁸. Es folgten die Begrüßungsworte der Verantwortlichen der einladenden Stadt, der Oberbürgermeister Weber und Oberstadtdirektor Weichert⁴⁶⁹, als auch die Danksagung an die Förderer und die Würdigung der Verstorbenen des Stellvertretenden Vorsitzenden des DKB Karl Hartung in üblicher Weise⁴⁷⁰. Es schloss sich eine Abhandlung über das Kunstsammeln in Hannover, beginnend mit dem 17. Jahrhundert, von F. Stuttmann an⁴⁷¹. Nach der herkömmlichen Auflistung der ausstellenden Maler und Bildhauer reihte sich der Bildteil der Sonderschau, der von einem Aufsatz über die allgemeine Situation des Bildnisses in der deutschen Kunst von K.L. Skutsch eingeleitet wurde, an⁴⁷². Das zweite Ausstellungsverzeichnis der Kunstschau der Grafiken, Zeichnungen und Kleinplastiken in Baden - Baden setzte die Ordnung der Einleitung fort und begrüßte den Leser mit Textbeiträgen des Leiters der Staatlichen Kunsthalle Erwin Heinrich⁴⁷³ und des Vorsitzenden Karl Hartung⁴⁷⁴.

Aus den beiden zusammengeführten Bestandslisten beider Ausstellungskataloge trat der Verlust der ausgeschiedenen Abstrakten und weiterer Künstlerkollegen deutlich hervor. Im Unterschied zu den früheren Ausstellungen, in denen meist im Bereich der Malerei und Grafik keine große Führung der gegenständlichen Richtungen zu verzeichnen war, herrschte in der Gesamtheit der Malerei und Grafik der Kunstschau von 1955 ein erheblicher Abstand zwischen den ausgestellten realistischen und ungegenständlichen Arbeiten. Darüber hinaus übertrafen in der Anzahl die formvereinfachten Kompositionen die abstrakten Werke. Das Übermaß an realistischen Darstellungen in Baden-Baden beo-

⁴⁶⁸ Vgl. Theodor Heuss, in: Ausst.-Kat. Hannover 1955, Deutscher Künstlerbund: 5. Ausstellung Hannover. Haus des Kunstvereins Hannover e.V.. Vom 21. Mai bis 17. Juli 1955, Berlin 1955, Textseite 1.

⁴⁶⁹ Vgl. Weber/ Wiechert, in: Ausst.-Kat. Hannover 1955, Textseite 2.

⁴⁷⁰ Vgl. Karl Hartung, in: Ausst.-Kat. Hannover 1955, Textseite 3.

⁴⁷¹ Vgl. F. Stuttmann, Kunstsammeln in Hannover, in: Ausst.-Kat. Hannover 1955, Textseite 4 ff.

⁴⁷² Vgl. K.L. Skutsch, in: Ausst.-Kat. Hannover 1955.

⁴⁷³ Vgl. Ausst.-Kat. Baden-Baden 1955, Deutscher Künstlerbund. Aquarelle. Zeichnungen. Graphik. Kleinplastik. Vom 19. Juli bis 4. September 1955, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Berlin 1955, Textseite 1.

⁴⁷⁴ Vgl. Karl Hartung, in: Ausst.-Kat. Baden – Baden 1955, Textseite 1.

bachtete auch ein Journalist der „Neue Zeit“⁴⁷⁵. Innerhalb der Skulpturen herrschten überdies noch immer die Darstellungen von Mensch und Tier vor. Anhand der Abbildungen in der Malerei und Grafik war bereits ein Überwiegen der gegenständlichen und naturnahen Werke erkennbar. In der Abteilung der Sonderbildnisse - die sowohl Gemälde als auch Plastiken zeigten - traten keine Abstraktionen auf. Die ausgeschiedenen Maler Baumeister, Nay und Winter sowie andere fehlende abstrakte Mitglieder und Gäste hatten eine beträchtliche Lücke im Bereich der konstruktiven und informellen Abstraktion und im gesamten Ausstellungsbild hinterlassen.

4.5.3. Die Verkäufe aus der Ausstellung 1955

Im Gegensatz zu den vorherigen Jahren sind für die fünfte Ausstellung von 1955 wenige Kaufbelege erhalten oder gesammelt worden, die eine genaue Interpretation einer Tendenz innerhalb der Kaufbereitschaft zuließen. Die erstellte Erwerbsliste machte vermutlich nur einen geringen Teil des gesamten Verkaufs aus und ließ nur einzelne Schlüsse zu. Für den Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie waren entgegen den früheren beträchtlichen Ankäufen nur zwei naturgetreue Werke, Kurt Lehmanns „Hirtenjunge“ und Hans Purrmanns „Tessiner Landschaft“, verbucht⁴⁷⁶. Das Städtische Kultur- und Presseamt Hannovers kaufte die meisten Arbeiten und wählte außer zwei Porträts von Purrmann und Marcks als einzige Institution zwei Werke der abstrakten Maler Trökes und Meistermann, die der Altersgruppe der Vierzigjährigen angehörten⁴⁷⁷. Bei Meistermanns Bild handelte es sich jedoch um ein gegenständliches Porträt eines Jungen, das in der Sonderausstellung „Das Bildnis“ zu sehen war. Der niedersächsische Kulturminister traf seine Wahl für eine formreduzierte Landschaft von Gilles, eine melancholische Szenerie von Heldt und ein expressionistisches Bildnis von Kluth⁴⁷⁸. Der hessische Finanzminister und ein Senator erwarben jeweils nur ein gegenständliches Gemälde⁴⁷⁹. Lediglich der Zielort von Karl Hofers „Harpyen“ - die Berliner Galerie des 20. Jahrhunderts - wurde verzeichnet. Der Bestimmungsort des Stillebens von Purrmann blieb im

⁴⁷⁵ „Die ungegenständlichen Werke treten in Baden-Baden gegenüber den noch von der Naturerscheinung ausgehenden, wenn auch meist von ihr abstrahierenden in den Hintergrund.“ Vgl. Hermann Dannecker, Eine Schau voller Kultur. Der zweite Teil der Jahresschau des Künstlerbundes in Baden-Baden, in: Braunschweiger Presse, vom 22.7.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619,2.

⁴⁷⁶ Kurt Lehmann - „Hirtenjunge“ 8.000,- . Hans Purrmann - „Tessiner Landschaft“ 2.000,-.

⁴⁷⁷ Purrmann - „Dame im grünen Kleid“ 3000,- . Marcks - „Porträt Prof. Heuss“ 2000,-. Trökes - „Für Artisten“ 1500,-. Meistermann - „Porträt Andreas L.“ 3000,-.

⁴⁷⁸ Gilles - „Schlucht III“ 1000,- . Heldt - „Dunkler Tag“ 2500,- . Kluth - „Hans H. Jahnn“ 2000,-.

⁴⁷⁹ Hessischer Finanzminister: Purrmann - „Stilleben mit Früchten“. Senator - Karl Hofer - „Harpyen“ 6.000,-.

Kaufbeleg undokumentiert. Für die Gruppe der einzelnen Käufer bzw. Privatsammler waren nur zwei Personen belegt, die an ein bis zwei gegenständlichen Werken aus dieser Ausstellung Interesse zeigten. Die Entscheidungen fielen zu Gunsten von Purrmanns „Hügel mit Kakteen“, Gabriele Münters „Rittersporn und Mohn“ und Priska von Martins Bronze „Renntier“⁴⁸⁰. Auffällig waren deren Verkaufspreise, die für Privatleute recht hoch ausfielen und eher auf öffentliche Förderer und Institutionen hinwiesen. Andererseits handelte es sich um kleine Formate, die für den Privatraum gut geeignet waren. Letztlich blieb auch der damalige Bestimmungsort der letzten drei Werke in den Akten des DKB unbezeichnet. Obwohl die Verkaufsliste für 1955 klein war, zeichnete sich auch hier, wie in den Vorjahren, keine Tendenz zum Anstieg des Verkaufs von Abstraktionen ab. Im Gegenteil überwogen die Anschaffungen von Werken der Realisten unterschiedlicher Strömungen, zumeist waren es Porträts aus der Sonderschau der Künstlerbundaussstellung. Wie im Jahre 1953 bestand nach den naturalistischen Werken des Malers Purrmann eine hohe Nachfrage. Entgegen den letzten Jahren kam wieder Kaufbereitschaft für Hofers Kunst auf.

Das Kaufverhalten der Käufer der Jahresausstellungen 1952 bis 1955 unterlag keiner einheitlichen Tendenz. 1952 überwog seitens der Stadt Köln und weiteren Museen noch das Interesse an formvereinfachenden und abstrakten Werken, wobei die Privatsammler unterschiedliche Vorlieben aufzeigten. Während die älteren Künstler wie Hofer und Purrmann unter den öffentlichen Mäzenen keine Abnehmer fanden, entschieden sich private Erwerber sowohl für Hofer, als auch für junge Talente. Insgesamt waren hinsichtlich der Höhe der verkauften Arbeiten aber Werke von Bargheer, Kokoschka und Nesch am begehrtesten. Seit dem Jahr 1953 trat der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie als stärkster Käufer hervor. Der Förderverein wählte aus dem Angebot der Jahresausstellung verschiedene Tendenzen aus, er griff schließlich vermehrt zu gegenständlichen Werken. Die beiden einzigen Museen dieses Jahres, die Hamburger Kunsthalle und das Landesmuseum Münster, verfolgten unterschiedliche Wünsche und entschieden sich entweder ausschließlich für gegenstandsnahe oder für ungegenständliche und auf geometrische Flächen reduzierte Figuren- und Gegenstandsdarstellungen. Die Gruppe der Einzelpersonen, unter ihnen der ein berühmter Hersteller und ein bekannter Verlagsinhaber, äußerten verschiedene Kaufanliegen. Im Gesamtverkauf zeichnete sich bereits ein Rückgang der Nachfrage nach abstrahierten und abstrakten Werken

⁴⁸⁰ Privatsammler: Hans Purrmann - „Hügel mit Kakteen“ 1.500,-. Privatsammler: Gabriele Münter - „Rittersporn und Mohn“ 2.500,-. Priska von Martin - Bronze „Renntier“ 1.200,-.

ab, und es herrschte ein Ausgleich unter den konträren Stilrichtungen vor, obwohl der Überblick über die höchsten Verkäufe der Künstler Purmann, Winter, Trökes und Geitlinger im Ganzen ein anderes Kaufverhalten vermuten ließ.

Für die Jahresausstellung 1954 war ein ähnlich ausgeglichenes Bild zu verzeichnen. Wiederum nahm der Kulturkreis den größten Ankauf vor und folgte dem gleichen Prinzip der breiten Auswahl, mit dem Unterschied, dass er mehr junge Talente aufnahm als im Vorjahr. Ein ähnliches Handeln war innerhalb der Gruppen der öffentlichen Institutionen und Privatsammler zu beobachten, sodass insgesamt keine Tendenz einer bestimmten Künstlerrichtung vorlag. Auf Grund der wesentlich geringeren Kaufnachweise aus dem Jahr 1955 ergab die erstellte Liste vielleicht eine verzerrte Verkaufsbilanz. Das Resultat zeigte eine verstärkte Kaufbereitschaft für gegenständliche Gemälde und Plastiken. Der Deutsche Künstlerbund veräußerte aus der Kunstschau von 1955 vermutlich mehr Arbeiten seiner Mitglieder und Gäste, sodass möglicherweise ein ähnliches Kaufverhalten wie 1953 und 1954 als Ergebnis vorgelegen hätte. Hinsichtlich der Jahresausstellungen des deutschen Künstlerbundes war für den Zeitabschnitt von 1952 bis 1954 kein zunehmendes Interesse an Abstraktionen zu beobachten. 1952 bestand noch eine höhere Nachfrage an formvereinfachten und ungegenständlichen Werken aus den DKB-Ausstellungen, sie ging jedoch bereits im folgenden Jahr zurück und glich sich an die Kaufbereitschaft für die Gegenstandskunst an. Diese Entwicklung hielt sich auch noch im Jahre 1954. 1956 stieg schließlich überdies der Verkauf gegenständlicher Werke aus der sechsten Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Im Gegensatz zu den Veräußerungen formreduzierter und ungegenständlicher Arbeiten überwog er sowohl innerhalb der Käufergruppe der Museen und öffentlichen Einrichtungen als auch unter den Privatsammlern. Erwähnenswert ist ebenfalls, dass die Gemälde der jungen Tachisten Gaul, Greis, Hoehme, Kreutz, Brünning und Zangs, die zum ersten Mal in einer Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes auftraten, auf kein Interesse eines Käufers stießen. Lediglich Hann Trier, der seit 1951 jedes Jahr im Künstlerbund ausstellte, verkaufte drei Arbeiten und zählte 1956 zu den meistverkauften Mitgliedern des DKB. Die fallende Nachfrage für abstrakte Malerei war vermutlich auf ein sinkendes Interesse und einen Wechsel der Käufer zurückzuführen. Während die Käuferschaft des Künstlerbundes 1952 abstrahierende und abstrakte Tendenzen noch als neu und reizvoll aufnahmen, verloren besonders die abstrakten Stilrichtungen in den folgenden Jahren für die Erwerber an Anziehungskraft. Nach dem Vergleich der Erwerbslisten war auch festzustellen, dass abgesehen von dem Kulturkreis, dem Folkwang-Museum, dem erwähnten Verlags-

inhaber und dem Oberbürgermeister der Stadt Esslingen jedes Jahr neue Käufer auftragen, die andere Kaufabsichten verfolgten und zusätzlich das Bild des Kaufverhaltens zwischen 1952 und 1956 prägten. Die Ankäufe des Kulturkreises und des Folkwang Museums, die zuerst sowohl 1952 bzw. 1953 und 1956 Werke erwarben, stützen die These des Rückgangs der Nachfrage nach Abstraktionen. Während sie Anfang der fünfziger Jahre zunächst noch die Wahl für ungegenständliche Werke trafen, kauften sie 1956 keine mehr. Die verschiedenen Gegenden und Bundesländer Deutschlands schienen bezüglich der Erwerbungen keine einheitlichen Vorlieben vertreten zu haben.

4.5.4. Zusammenfassung der fünften Ausstellung 1955

Die fünfte Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes musste infolge des Platzmangels für alle Arbeiten im Haus des Kunstvereins in Hannover auf zwei Ausstellungen verteilt werden. Sowohl in der Präsentation der Gemälde und Großplastiken als auch in der zweiten Darbietung der Zeichnungen, Aquarelle, Grafiken und Kleinplastiken beteiligten sich nicht die prominentesten gegenstandslosen Maler Baumeister, Nay und Winter. Ihre Kontroverse mit der Führung des Deutschen Künstlerbundes im Jahr zuvor hatte sie zu diesem Schritt veranlasst. Weitere abstrakte Künstler wie Camaro, Hubert Berke, Klaus Bendixen, Buja Bingemer, Rolf Cavael, Fathwinter, Ulrich Knispel, Hans Platschek, Siegfried Reich an der Stolpe, Louise Rösler, Marie Louise Rogister, Fred Thieler und Hans Werdehausen blieben beiden Ausstellungseinheiten fern. Noch immer stellten die tachistischen Maler und Bildhauer Otto Greis, Heinz Kreutz, K.O. Götz, Bernhard Schultze, Ernst Hermanns, Brigitte Meier-Denninghoff und Norbert Kricke nicht aus. Der Verlust der drei ehemaligen Mitglieder und der anderen bisherigen Teilnehmer veränderte das Bild der Kunstschau von 1955 und riss eine Lücke in den Verlauf der fünf Jahresausstellungen. Baumeister, Nay und Winter zählten schließlich zu den maßgeblichen Künstlern der deutschen Avantgarde, die nun in der Überblicksveranstaltung des DKB fehlten. Sie vermittelten in den vorherigen Ausstellungen auch ihre Vorbildfunktion für viele andere und junge deutsche Avantgardisten. Ihre Abwesenheit bedeutete für den Künstlerbund einen erheblichen Qualitätsverlust, da ihre Intention der Präsentation der Elite der aktuellen deutschen Kunst galt. Viele Zeitungsartikel sprachen den Mangel der Spitze der Avantgarde an. 1955 lag das Gewicht laut Presseberichten in Hannover auf anderen abstrakten Malern wie Hanns Müller-Dünwald, Bargheer, Trökes, Kuhn, Meistermann, Trier, Fassbender und Grieshaber. In Baden-Baden lösten Müller-

Hufschmid⁴⁸¹ und Hans Kuhn die Spitze ab. Daher konnte der DKB in diesem Jahr grundsätzlich kaum von einer Darbietung der aktuellen abstrakten Kunst innerhalb der Schau sprechen. Das Bild der deutschen gegenstandslosen Kunstrichtung war verfälscht. Es gab nicht die zeitgemäße deutsche Entwicklung in der Kunst wieder.

Um die Verluste auszugleichen und den Zündstoff der letzten Monate aus dem Kreis der Mitglieder des DKB und der Öffentlichkeit zu nehmen, entschied sich der DKB in diesem Jahr für eine Erneuerung innerhalb der Ausstellung. Er führte im Anhang an die Überblicksveranstaltung eine Sonderschau mit Bildnissen an, welche die Frage über die Aktualität des Porträts zur Diskussion stellen sollte. Allerdings ließ hier der DKB abstrakte Beispiele aus dem Bereich der Bildnisse vermissen. Ebenso wurden keine neuen Talente präsentiert. In seiner besonderen Schau fiel die Bedeutung stattdessen den traditionellen Darstellungen von Levy, Purrmann, Schmidt-Rottluff und Heiliger zu. Aus dem Fehlen abstrakter Interpretationen im Bereich des Porträts schlossen Journalisten, dass es nur gegenständlichen Stilrichtungen möglich sei, die menschliche Darstellung hervorzubringen. Schließlich konnte der Besucher auch hier nicht von einem aktuellen Abbild der deutschen Kunst ausgehen.

Neben der Bildnisschau wurden zur Akzentuierung Erinnerungsbereiche für die verstorbenen Mitglieder Karl Hofer, Werner Heldt, Josef Scharl, Hans Müller-Dünwald und Edwin Scharff sowie des verschollenen Levy im Ausstellungsverlauf eingeführt. Die Werke Hofers galten unter den Aufgereihten als Höhepunkt. Der ehemalige Erste Vorstandsvorsitzende verstarb kurz vor Ausstellungsbeginn und wurde von Karl Hartung im führenden Amt des DKB ersetzt. Die großen überragenden Werke von Hartung und Heiliger gehörten ebenso zu den wichtigsten Augenblicken der hannoverschen Schau.

Im Gegensatz zu den früheren Jahresausstellungen von 1951 und 1952 verzichteten die Planer in Hannover auf die Einrichtung eines Hauptraumes mit den Werken der prominentesten Mitglieder aller Stilrichtungen. Stattdessen entschlossen sie sich für eine Aufteilung der konträren Kunstrichtungen auf unterschiedliche Räume, was bei der Presse auf verschiedene Kritiken stieß. Während ein Teil der Journalisten die Gleichmäßigkeit begrüßte, bemängelten andere die fehlenden Kontraste zwischen den divergenten Richtungen, die besonders die Konzepte der ersten Ausstellungen des DKB nach 1950 bildeten. In der Sonderschau und der Ausstellung von Baden-Baden kehrten die Leiter zu

⁴⁸¹ „Vergleicht man die Arbeiten einiger im gleichen Sinn schaffender Künstler auf dieser Ausstellung - etwa diejenigen von Gerhard Wendland oder Thomas Grochowiak - mit denen Müller-Hufschmids, so hebt sich dieser fast wie das Original von den Kopien ab.“ Vgl. H.A. Berger, Deutscher Künstlerbund in Baden-Baden, in: Rhein-Neckar-Zeitung, vom 2. 8. 1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619/2.

einzelnen wenigen Kontrasten zurück. Als weiteres Manko stellte sich bereits die Zweiteilung der Jahresausstellung heraus, was die Presse irritierte. Einige Künstler traten nicht im ersten Teil in Hannover, der Schau der Gemälde und Großplastiken, auf, sondern waren nur im zweiten Teil in Baden-Baden zu sehen. Dieser Umstand führte zu ersten Lücken im Erscheinungsbild der Ausstellung von Hannover. Ungeklärt blieb, ob Karl Hofer vor seinem Tod noch Einfluss auf die Zusammenstellung der Porträtausstellung nahm und welche Jurymitglieder die Hängekommission stellten.