

5. Höhepunkt der künstlerischen Konfrontation im Deutschen Künstlerbund

Seit der Neugründung von 1950 vollzog sich im Deutschen Künstlerbund eine Polbildung zwischen den traditionell gegenständlich und abstrakt arbeitenden Künstlern. Der Höhepunkt der Auseinandersetzung fand im Jahre 1954 statt.

5.1. Die Auseinandersetzung und der Richtungsstreit im DKB vor der Ausstellung 1955

Im Streit, der sich im Deutschen Künstlerbund seit den frühen fünfziger Jahren entwickelte, spielten verschiedene Faktoren eine Rolle. Nach Meinung Beaucamps war die Auseinandersetzung, die nach 1945 zwischen Karl Hofer und Willi Baumeister sowie Will Grohmann entbrannte, nicht ausschließlich auf den Gegensatz zwischen gegenständlich und abstrakt zu beziehen. Neben den unterschiedlichen Stilauffassungen lagen auch gegensätzliche Weltansichten und Anschauungsweisen bei den Kontrahenten vor⁴⁸². Werner Hofmann verfolgte eine ähnliche Ansicht über die Streitgrundlage⁴⁸³. Letztlich bildeten sich aus inhaltlichen Gegensätzen polemische Angriffe von beiden gegnerischen Parteien heraus. Die Diskussion fand schließlich in den Streitartikeln im „Monat“ im Jahre 1955 Verbreitung. Die Auseinandersetzung führte bis zum Machtkampf im Deutschen Künstlerbund⁴⁸⁴. Die ersten unzufriedenen Mitglieder traten schon in den frühen Jahren nach der Neugründung des Künstlerbundes mit Vorwürfen an die Führung heran. Es hatten sich zwei Pole im DKB gebildet, die verschiedene Vorstellungen hinsichtlich der aktuellen deutschen Kunst und der Ordnung und Zielsetzung der Künstlervereinigung verfolgten. In diesem Teil der Arbeit sollen die Gründe für die Auslöser der Debatten untersucht werden. Die Voraussetzungen für die Unzufriedenheit der Mitglieder und der folgenden Diskussionen im Deutschen Künstlerbund waren unterschiedlicher Natur. Sie betrafen organisatorische und inhaltliche Aspekte des DKB und persönliche Interessen, die auf künstlerischen Ansichten fußten.

⁴⁸² Vgl. Eduard Beaucamp, Der säkulare Bilderstreit, in: Hans-Werner Schmidt, (Hrsg.), Willi Baumeister Karl Hofer. Begegnungen der Bilder, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig, 2005, S. 214.

⁴⁸³ Vgl. Werner Hofmann, Hofer und Baumeister - Ein exemplarischer Konflikt, in: Hans-Werner Schmidt, (Hrsg.), Willi Baumeister Karl Hofer. S. 20.

⁴⁸⁴ Vgl. Eduard Beaucamp, a. a. O., S. 213, 217.

Anlass zum Streit und zu verschiedenen Meinungsverschiedenheiten bot u. a. das Gremium der Jury des Deutschen Künstlerbundes. Ähnlich wie die bereits vorgestellten Kritiken seitens einzelner Journalisten urteilten auch einige Mitglieder und Ausjuriierte über die Jury, ihre Zusammensetzung und Arbeit. Die Kritik beider Gruppen bezog sich fast immer auf vermutete Vorlieben und Abneigungen einzelner Jurymitglieder bezüglich der eingesandten Arbeiten und die daraus entstehende Missachtung des Qualitätskriteriums. Der ungegenständlich arbeitende Maler Fathwinter versuchte in einem seiner Beschwerdebriefe an den Deutschen Künstlerbund, den Beweis über die Qualität seiner eingereichten und ablehnten Bilder zu führen, indem er deren Erfolge und Verkäufe aufzählte⁴⁸⁵. Crodel beklagte gleichfalls den Juryentscheid zur Ablehnung seiner Bilder im Jahr 1955 und ging nach der Anzweiflung der Kompetenz eines ungenannten Mitgliedes dazu über, die Rückkehr zum System der ein bis zwei unjurierten Mitgliederarbeiten anzuregen. Er plädierte für eine breitere Künstler- und Werksauswahl verschiedener Stilrichtungen in der Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes, um auch dem kaufwilligen Publikum zu begegnen und ihm eine größere Auswahl bieten zu können.⁴⁸⁶ Während andere Künstler aus dem abstrakten Lager wie Theodor Werner für eine rein ungegenständliche Elite im DKB gestimmt hatten und von Will Grohmann Unterstützung fanden, sprach sich der gegenstandstreue Maler Crodel für eine vielseitige Stil- und Künstlerauswahl aus. Er wies in seiner Klage über die letzte Jahresausstellung wahrscheinlich auf die hohe Anzahl abstrakter Meister hin und vermisste gegenständliche Kunstrichtungen. Der junge tachistische Maler Hans Platschek, dessen Bilder auch im Jahre 1955 abgewiesen wurden, übermittelte dem Deutschen Künstlerbund wie seine

⁴⁸⁵ Fathwinter schrieb bezüglich seiner abgelehnten Arbeiten für Hannover und Baden-Baden: „Bei den eingereichten Arbeiten befinden sich einige, welche nicht nur einen deutschen Kunstpreis erhielten, sondern auch von einer deutschen (und international bekannten) Kapazität als qualitativ anerkannt wurden. Sie waren u. a. auch mit gutem Erfolge in ausländischen Ausstellungen etc. etc. Arbeiten von mir wurden von verschiedenen Staaten angekauft (u. a. auch von der Staatsgemäldesammlung Bayerns) sieben Arbeiten von mir gingen mit der Deutschen Dankspende an Museen verschiedener Länder (Schweden etc.), z. Zt. stelle ich mit der deutschen Gruppe in Paris bei Cercles Volney/ René Drouin aus, wozu ich eingeladen wurde. Weiter liegen Einladungen für Salon des Realitees Nouvelles in Paris u. a. ausländische Repräsentationsausstellungen vor. Es kann seitens der Jury des DKB also nicht gesagt werden, meinen eingereichten Arbeiten ermangele künstlerische Qualität und ich ersehe in der Ablehnung daher nur persönliche Ressentiments und Gründe rein persönlicher Art, welche ich nicht als restlich anerkennen kann.“ Vgl. Brief von Fathwinter an Seel, am 3.4.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 29 F.

⁴⁸⁶ „Auch will ich die Frage der Kompetenz kaum berühren. Für mich ist z. B. das Jurymitglied, der Kollege OPQ, nicht kompetent, zu entscheiden.“ „Gewisse Ausstellungen der Akademie der Künste in Berlin waren deswegen so reich, weil sie klug waren, von Liebermann über die ‚Brücke‘ bis zu Klee. Das Piedestal, ihre Basis war breit, und, weil sie auch lebendig war, klug. Das Piedestal aber der letzten Ausstellung des DKB ist zu eng.“ „Die produzierenden Künstler stehen jetzt auf diesem zu schmalen Piedestal, in dieser Enge, in unlebendigem Verhältnis zu den Konsumenten.“ „Lassen sie also dem Mitglied 1 bis 2 juryfreie Arbeiten.“ Vgl. Brief von Crodel an den Deutschen Künstlerbund, am 30.4.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 29 C.

Malerkollegen seine Zweifel gegenüber der korrekten Juryarbeit. Er unterstrich seine Vermutung, indem er den Erfolg seiner abgelehnten Werke in seiner Pariser Galerie betonte. Die erneute Aufforderung zur Beschickung der Jury anlässlich der Düsseldorfer Ausstellung von 1956 lehnte er dankend ab.⁴⁸⁷ Ein Journalist sah in der Beteiligung der Jurymitglieder an der Kunstschau das große Problem. Ihre gegenseitige Begutachtung und Toleranz ginge auf Kosten der Qualität und Ausstellung: „In Künstlervereinigungen, die verschiedene ‚Glaubensbekenntnisse‘ unter einen Hut bringen, wird es immer Auseinandersetzungen geben, selbst wenn sie, wie der ‚Deutsche Künstlerbund von 1950‘, nur die reine Qualität als verbindliches Prinzip erklären. ... Ausjurieren ist eine Möglichkeit, als Methode jedoch unvollkommen, da man sich - wie ein Maler es formuliert hat - nur ungern selbst hinauswirft. Diesem Dilemma könnte man aber ausweichen, indem man die Auswahl einer kleinen Künstlerjury anvertraut, deren Mitglieder unter Zurückstellung des persönlichen Ehrgeizes sich nicht mit ihren Arbeiten beteiligen. Solange die Juroren sich selbst auch jurieren, wird es immer zu Kompromissen kommen - weniger im Abstimmen der sogenannten Richtungen als im Abwägen der Qualitäten. Die nüchterne Wahrheit ist, daß der Künstlerbund gerade sein hehrstes Ziel - die Wahrung der Qualität - immer wieder und immer mehr zurückstecken muß.“⁴⁸⁸ Diese mangelnde Qualität wollten auch die Mitglieder der Opposition von 1952, die das Memorandum formulierten, wahrnehmen. Sie bezogen sich dabei auf eine zu schwache Aussonderung von mittelmäßigen Ausstellungsbeteiligten. Dagegen beklagten ein Jahr später gegenständliche Künstler eine einseitige Parteinahme für abstrakte Mitglieder. Pechstein und Ende hatten sogar von einer Diktatur der Abstrakten gesprochen und demzufolge ebenso Fehlentscheidungen der Jury aufdecken wollen. Die von der Opposition geforderte Volljurierung trat zur dritten Ausstellung 1953 wieder in Kraft. Sie löste den Protest von Pechstein, Edgar Ende und Wolf Hoffmann aus. Wie bereits dargestellt wurde, waren alle eingereichten Bilder Pechsteins ausjuriiert worden, was ihn zur Aussage und Anklage veranlasste. Auch andere Ausjurierte wie Otto Dix, Paul Ohnesorg und Max Unold fühlten sich auf Grund des Ungleichgewichts in der Zusammensetzung der Jury von 1953, die mehr abstrakte Künstler fasste, benachteiligt. Otto Dix sprach sich noch fünf Jahre

⁴⁸⁷ „Ueberdies - ... - bin ich nach der vorjährigen Erfahrung in Hannover mehr als skeptisch, was die Jurierung betrifft. Die Bilder, die damals abgelehnt wurden, bzw. einige davon, sind von meiner Pariser Galerie mit Begeisterung aufgenommen worden. Ich will damit weiß Gott kein Urteil von mir geben, aber sie werden verstehen, daß ich lieber dort ausstelle, wo ich kein Risiko laufe und sicher bin, daß meine Bilder freundlich aufgenommen und ausgestellt werden.“ Brief von Hans Platschek an Seel, am 25.1.1956, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 31P.

⁴⁸⁸ Vgl. Eberhard Schwarzthor, Chancen wurden verpaßt. Qualität muß Vorrang haben, in: Die Welt, Berlin, vom 31.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 757.

später allgemein gegen die Abstraktion aus, was die grundlegenden Spannungen, die sich auch aus den gegensätzlichen persönlichen Einstellungen aufbauten andeutet⁴⁸⁹. Die Kritik am Gremium der Jury gipfelte in Vorschlägen von Seiten der Presse, insbesondere von Will Grohmann, die Zusammensetzung zu ändern und anstelle von Künstlern außen stehende Kunstkritiker und Wissenschaftler einzusetzen. Der Grund für Will Grohmanns Engagement soll im Laufe der Betrachtung noch geklärt werden.

Zum Streit im Künstlerbund trugen verschiedene künstlerische Gesinnungen und grundsätzliche Vorstellungen bezüglich des Ausstellungsbildes der Mitglieder bei, die mittels einiger Beispiele nachgezeichnet werden konnten. Im Verlauf der Arbeit und im Zusammenhang mit der Betrachtung der einzelnen Ausstellungskonzepte traten bereits des Öfteren die konträren Ansichten und Kunsttheorien bestimmter Mitglieder im Deutschen Künstlerbund in den Focus. Auch in den Gegenüberstellungen der Gemälde in den Jahresausstellungen, besonders in der Kölner Kunstschau, kamen die verschiedenen Auffassungen zum Ausdruck. Hier trafen innovative Neuerungen in den Inhalten und Malprozessen der avantgardistischen Maler und Bildhauer, die von internationalen Künstlern Anregungen heranzogen, auf traditionsbezogene und idyllische Landschaftsmalereien und Menschendarstellungen. Das breite Angebot der Stile, die sich einerseits noch auf vergangene Richtungen wie den Expressionismus, Surrealismus, die Neue Sachlichkeit, den magischen Realismus und Kubismus stützen und andererseits an neuen Strömungen aus dem Ausland wie dem abstrakten Expressionismus, dem Informel und der lyrischen und konstruktivistischen Abstraktion orientierten, bot bereits eine Grundlage für die inhaltlichen Auseinandersetzungen. Seit der Jahresausstellung von 1953 kamen in der Presse Zweifel an der Aktualität der Ausstellungen auf. Journalisten kritisierten besonders im Jahr 1954 die Präsentation expressionistischer Bilder von ehemaligen „Brücke“-Malern. Auch in den Reihen der abstrakten Mitglieder wurde die Aufnahme traditionsbezogener Arbeiten bemängelt. Werner forderte schon 1952 eine Einschränkung der Mitgliedschaft auf eine avantgardistische Eilte. In einem späteren Brief Otto Ritschls an Seel von 1956 ist noch immer Unmut über die Beteiligung der Altmeister, die sich in ihrem Spätwerk mit der Vorkriegskunst beschäftigten, an den Jahresausstellungen zu verspüren. „Und da wir noch so viele, viele haben, die an der ‚malerischen Tiefe‘ des 19. Jahrhunderts hängen, werden sie ihre heiligsten Güter in Gefahr sehen. Tja. Und so geht

⁴⁸⁹ Otto Dix: „Ich bin gegen die Gegenstandslosen, die mit dem Besen malen, mit der Armbrust die Leinwand beschießen und farbige Soßen herunterlaufen lassen. Die Erfolge sind Bilder, die man kilometerweit fortsetzen könnte. Die Erfindung bleibt winzig und eignet sich höchstens für Tapeten und Damenröcke.“ Vgl. Fath, Manfred/Herold Inge/Köllhofer Thomas (Hrsg.), Menschenbilder. Figur im Zeichen der Abstraktion. (1945-55), Mannheim 1998, S. 322.

es nicht nur ... manchen meiner lieben Kollegen, sondern auch silberhaarigen Kritikusen.“ Aber er schreibt auch weiter: „Wir haben seit Hitler noch so viel nachzuholen, ja, es fehlt noch am Prinzipiellen, an der Einsicht, daß die Kunst von heute nicht die von vorgestern sein kann, gleichgültig wie. Denn das kann wohl der Weiseste nicht am Finger berechnen, weil es erarbeitet werden muß!“⁴⁹⁰

Die verschiedenen gegensätzlichen Kunstrichtungen, die Klagen über die Benachteiligung ungegenständlicher Künstler während des Prozesses der Jurierung und die Forderungen nach einer avantgardistischen Elite führten zu einer Zweiteilung aus gegenständlichen und abstrakten Mitgliedern im Deutschen Künstlerbund. Vermutlich gab es aber auch Mitglieder, die sich nicht an der Polarisierung beteiligen wollten. Schließlich stellten ebenfalls einige Journalisten auf Grund der auseinander gehenden Meinungen eine zu starke Polbildung innerhalb des Deutschen Künstlerbundes heraus, die von den Hauptvertretern Hofer und Baumeister am Ende angeführt wurden. Ein Kritiker der „Frankfurter Neue Presse“ ermittelte in seinem Resümee von 1957 über den Streit im DKB daher zwei Gründe, die sich auch auf die Juryarbeit negativ auswirkten: „Jahrelang wurden heftige Kontroversen über die Verbindlichkeit des Naturvorbildes geführt, man scheute sich nicht, den Gegner persönlich zu kränken, Protestschritte wurden provoziert. Nun jedoch sind die Exponenten der beiden Parteien, Karl Hofer und Willi Baumeister, tot, und ihre Gefolgschaft ist anscheinend endlich zu der Erkenntnis gelangt, daß unserer modernen Weltansicht nicht nur eine künstlerische Ausdrucksmöglichkeit entspricht und jedenfalls der Kunst nicht gedient ist, wenn sich ihre ernsthaftesten und besten Paladine zerfleischen.“ „Was in den Polemiken der vergangenen Jahre zum Austrag gekommen ist, war im Grunde genommen nichts anderes als der Generationsgegensatz zwischen den Vorkämpfern eines noch nach der Schöpfungsrealität orientierten Expressionismus und den Aposteln - nicht Initiatoren! - der abstrahierenden Malerei.“ „Daß die im ‚Künstlerbund‘ Maßgeblichen sich alarmiert fühlen, ist aus manchen Anzeichen zu schließen. War es nicht das Bewußtsein der Schwäche ihrer Position, das sie sich noch bis vor kurzem gegen die Aufnahme der jungen ‚Tachisten‘, der ‚Fleckenmaler‘, zur Wehr setzen ließ?“⁴⁹¹ Das Fehlen der Tachisten, das bereits nachgezeichnet wurde, führte der Verfasser auf eine konkrete Ablehnung und Abneigung auf Seiten der Führung zurück. Ob er sich hierbei auf eine tatsächliche Aussage aus den Reihen der Jurymitglieder stützte, ging aus seiner Meinung nicht hervor. Der Autor eines weiteren Artikels über den Streit

⁴⁹⁰ Vgl. Brief von Otto Ritschl an E. Seel am 9.3.56, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 25R.

⁴⁹¹ Vgl. HMW, Der Gegensatz der Generationen, in: Frankfurter Neue Presse, Frankfurt a. M., vom 21.7.1957, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 621,2.

im DKB in der „sozialistische Volkszeitung“ sah bereits 1954 den Grund im Gegensatz zwischen den Stilen als Hauptursache: „Seit seiner Neugründung im Jahre 1950 hat es immer Spannungen und Streit gegeben. Das heißt jedoch nicht an der ‚Zusammensetzung der Mitgliedschaft und an der Arbeit des Vorstandes und der Jury‘, wie Herr Grohmann wider besseres Wissen oberflächlich behauptet. Der Urgrund ist allein der unüberbrückbare Gegensatz von abstrakt und nicht abstrakt schaffenden Künstlern, ein Streit, der sogar nach der Meinung des Kritikers vom ‚Tagesspiegel‘ ‚rabi- at wie ein Religionskrieg‘ vonstatten geht.“⁴⁹² Will Grohmann hingegen verfolgte trotz seiner Betonung ungegenständlicher Künstler die Grundhaltung, dass es sich bei der Herausstellung des Unterschieds von abstrakter und gegenständlicher Kunst eher um ein „Scheinproblem“ handele.⁴⁹³ Auch der spätere Vorstandsvorsitzende Karl Hartung äußerte sich über die Ursache der Zweiteilung im Deutschen Künstlerbund: „Hartung erklärt, es ständen sich eben zwei Auffassungen gegenüber. Für den Künstlerbund sei die Qualität der künstlerischen Arbeiten bei ihrer Beurteilung ausschlaggebend. Die Gegen- partei wolle nur die gegenstandlose Kunst herausstellen.“⁴⁹⁴

5.2. Hofers Einstellung und Politik im Deutschen Künstlerbund

Hofers Intention galt immer der Sicherung und Stärkung der Freiheit der deutschen Kunst und insbesondere des Deutschen Künstlerbundes. Ein erklärtes Ziel war der Kampf gegen reaktionäre Kräfte und Bewegungen, das er in vielen Korrespondenzen mit Mitgliedern und Mäzenen artikulierte. Im Zuge dieser Kampagne verfasste der Deutsche Künstlerbund ein Protestschreiben gegen die Unterstützung des Bayrischen Staates der von der Gruppe Gerhardinger geführten Ausstellung in München vom 20.10. bis 16.12.1951. Im Protestschreiben hieß es u. a.: „Protest des Deutschen Künstlerbundes 1950 gegen die Förderung der künstlerischen Exponenten des Nationalsozialistischen Regimes - der Günstlinge Hitlers von seiten des Bayrischen Staates durch Überlassung von Räumen zu einer Ausstellung im Haus der Kunst, München. Die im Deutschen

⁴⁹² Vgl. sozialistische Volkszeitung, Krise im Deutschen Künstlerbund. „Affront“ oder Wahrheit?, vom 4.12.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,1.

⁴⁹³ Der Spiegel schrieb über Grohmanns Aussage: „Grohmann, Kunstkritiker der Neuen Zeitung und des Rias, meint, man streite um ein Scheinproblem. Die künstlerische Alternative: abstrakt - nicht abstrakt nennt er so falsch wie die politische von vor 1933: Kommunismus - Nationalsozialismus. Grohmann: Die Frage heißt echt oder unecht, wie zu allen Zeiten.“ Vgl. Der Spiegel, Kunst. Streit. Rabi- at wie ein Religionskrieg, vom 15.7.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 617,1.

⁴⁹⁴ Vgl. Protokoll vom 1.12. 1954 der Vorstandssitzung des Deutschen Künstlerbundes am 24.11.1954, S. 2, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552/1.

Künstlerbund 1950 zusammengeschlossenen führenden Künstler Deutschlands protestieren mit allem Nachdruck gegen das vom Bayrischen Staat geförderte Wiederaufleben jener ‚Kunst‘, deren Wirken es in den fluchwürdigen Jahren des Dritten Reiches erreicht hat, Deutschland auf kulturellem Gebiet in die letzte Reihe der europäischen Nationen zu verweisen.“ „Doch erscheint uns eine staatliche Protektion höchst bedenklich. Wir würden es zutiefst bedauern, wenn von München, das ehemals eine Städte der Kunst war und das im Begriff steht, sich diese Stellung von neuem zu erringen, abermals jene üble Reaktion ausginge, die unser Land auf dem Gebiet der Kultur der Lächerlichkeit preisgegeben hat. Die Kunst kann nicht entnazifiziert werden!“⁴⁹⁵. Dieselbe Gruppe soll sich an der Organisation einer weiteren Ausstellung in Darmstadt „des Bundes für freie und angewandte Kunst“ im März 1953 beteiligt haben. Der „reaktionäre Charakter“ der Kunstschau und die finanziellen Zuwendungen der Stadt Darmstadt bewogen Hofer und den DKB zu einem erneuten Protestschreiben, diesmal an den zuständigen Bürgermeister von Darmstadt. Darin hieß es u. a.: „Mögen diese Gruppen ausstellen, wo immer sie wollen, wir haben nichts dagegen; wir wenden uns aber mit Energie dagegen, daß Ausstellungen dieser Art behördlich unterstützt werden. Wir protestieren dagegen, daß mit öffentlichen Mitteln Gruppen geholfen wird, die vor nicht allzu langer Zeit die deutsche Kultur der Lächerlichkeit der Welt preisgegeben hat.“⁴⁹⁶ Der Deutsche Künstlerbund fürchtete ein Übergreifen der radikalen Ansichten auf die Behörden, Ämter und Persönlichkeiten der Politik und vermutete in den dortigen Stellen bereits Sympathisanten. Überdies sah er die Unterstützung von Seiten des Bundes und der Städte und das Fortbestehen des Vereins bedroht⁴⁹⁷. Im gleichen Zusammenhang stand der Versuch der Verbindung mit anderen Künstlervereinigungen gegen alte nationalsozialistische Einstellungen, der jedoch trotz verschiedener Zusagen letztlich nicht umgesetzt werden konnte⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Vgl. Entwurf des DKB zum Schreiben am 2.11.1951, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 7A.

⁴⁹⁶ Vgl. Der Protest des DKB an den Bürgermeister von Darmstadt Dr. Engel, in: Seel an Herrn Heinrich, am 6.7.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 27 H.

⁴⁹⁷ In einem Schreiben übermittelte Seel diese Bedenken des DKB dem Ehrenmitglied Prof. Redslob: „Wie Ihnen bekannt, hat die kulturpolitische Reaktion besonders im Westen im letzten Jahr erschreckend an Boden gewonnen. Wir waren bereits zweimal gezwungen, mit Protesten an die Öffentlichkeit zu treten. ... Auf der einen Seite sind wir gewillt, auch in Zukunft die Freiheit der Künste gegen wen auch immer zu verteidigen, auf der anderen Seite sind wir auf finanzielle Zuschüsse gerade von solchen Stellen angewiesen, die durch ihre Vertreter die Kunst von neuem behördlich zu bevormunden versuchen.“ Vgl. Seel an Prof. Redslob, am 13.12.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 48 R

⁴⁹⁸ „Verschiedene westdeutsche Künstlerverbände sind mit der Frage an uns herangetreten, ob es angesichts des besorgniserregenden Anstiegs der kulturpolitischen Reaktion nicht ratsam sei, mit einander engeren Kontakt zu halten, um sich der Reaktion besser und erfolgreicher entgegenstemmen zu können, Auch wir sind der Ansicht, daß in der gegenwärtigen Situation ein Zusammenhalten der deutschen Künstler von äußerster Wichtigkeit ist. Proteste regionaler Künstlerverbände, Interventionen Einzelner, ... – haben zweifellos nur begrenzte Wirkungsmöglichkeiten. Wenn es aber gelingen sollte in entscheidenden Fragen diejenigen Künstlerverbände und Gruppen,..., zusammenzufassen, dann dürfte ein Protest oder

Im Vordergrund seiner Arbeit stand auch das Streben nach Anerkennung der deutschen Kunst und des Deutschen Künstlerbundes im In- und Ausland. Durch die Hinzunahme von möglichst vielen west- und süddeutschen Künstlern in den Verein sollte der Künstlerbund zunächst das vollständige Bundesgebiet umfassen und ein gesamtdeutsches Publikum ansprechen. Die Einbeziehung der möglichst gesamtdeutschen Bevölkerung und die Zustimmung der Förderer aus Bund, Ländern und Städten lagen in Hofers Interesse. In einigen Schreiben an Förderer und andere Außenstehende legte er hinsichtlich der Jahressausstellungen vermehrt die Betonung auch auf die umfangreichen Besuche und Zustimmungen ausländischer Fachleute und Museumsleute, die mittels Führungen und Gesprächen besondere Aufmerksamkeit genossen⁴⁹⁹. Der DKB knüpfte und pflegte Kontakte zu europäischen und amerikanischen Museen, tauschte Informationen und Ausstellungskataloge aus und versuchte von Beginn an, mit Unterstützung von Fachkräften und Landesvertretern, Ausstellungen mit Mitgliedern des DKB im Ausland zu organisieren. Er stand in Verhandlungen mit Schweden, Luzern, Italien und der Türkei und beteiligte sich an der internationalen Kunstschau in New Delhi Anfang des Jahres 1953 und mit dem westdeutschen Künstlerbund an der Ausstellung „Deutsche Kunst nach 1945“ in Amsterdam und Eindhoven im Jahre 1954. Er erhob sogar den Anspruch, als einzige Institution die Berechtigung zu führen, im Ausland deutsche Ausstellungen größeren Umfangs auszurichten. Um die breite Anerkennung der in- und ausländischen Gäste, Spezialisten und Mäzene zu sichern, setzten Hofer und der DKB auf ein breites Angebot von Stilrichtungen und Künstlern innerhalb der Ausstellungen. Die Jahressausstellungen sollten einen möglichst weit gespannten Querschnitt durch die gesamte deutsche Kunst bieten und im Besonderen dem Ausland ihren Stand vermitteln. Dazu legte

Schritt einer solchen – alle wesentlichen deutschen Künstler umfassenden - Gruppengemeinschaft nicht ohne nachhaltigen Eindruck auf die Regierung und Öffentlichkeit bleiben.“ Brief des DKB an Herrn Speidel, der südwestdeutschen Ausstellervereinigung mit Sitz in Stuttgart - oberschwäbische Sezession, am 27.1.1953, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 6 M. Der DKB versandte dieses Schreiben auch u. a. an verschiedene Sezessionen und an die „Berliner Neue Gruppe“, den „Jungen Westen“ und den „westdeutschen Künstlerbund“.

⁴⁹⁹ Um die Förderung von Seiten des Bundesministers Dr. Lehr voranzutreiben, betonte der Geschäftsführer E. Seel die Bedeutung der Jahressausstellung des Deutschen Künstlerbundes und der zahlreichen interessierten ausländischen Gäste. Er schrieb: „Die ungewöhnliche Resonanz unserer ersten Ausstellung, insbesondere im Auslande, hat bewiesen, wie stark das Interesse der westlichen Welt an der deutschen Kunst ist und wie groß die Ausstrahlung unserer Ausstellung über Deutschlands Grenzen hinaus war.“ Vgl. Brief von Eberhard Seel an den Bundesminister Dr. Lehr, am 6.3.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 44/2.

In einem späteren Brief setzte er hinzu: „Bedeutender und wichtiger war für uns jedoch noch die große positive Resonanz im In- und Auslande. Wir glauben, daß die Kölner Ausstellung das Ansehen der deutschen zeitgenössischen bildenden Kunst im Ausland entscheidend gefördert hat. Die Besucherzahl der ausländischen Sachkenner - auch aus Übersee - war erstaunlich groß.“ Vgl. Brief von Seel an den Bundesminister Dr. Lehr, am 30.8.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 44/2.

der Verein großen Wert auf die ehemals verfeimten Künstler und demonstrierte damit seine Vergangenheitsbewältigung. Ein zweiter Schwerpunkt wurde auf die abstrakten Mitglieder, insbesondere die im Ausland bekannten Künstler, gesetzt, um die Aktualität des DKB bezüglich des internationalen Ranges und der Bedeutung der Abstraktion darzulegen. Hofer verschloss sich hinsichtlich dieser Zielsetzung nicht der zunehmenden Entwicklung der Abstraktion und blockierte nicht grundsätzlich ihren Zuwachs in den Ausstellungen. Trotz einiger Beschwerden von außen und seitens einzelner Mitglieder wie Pechstein und Ende über den Anstieg ungegenständlicher Werke tendierten die jährlichen Kunstschauen zu einer Angleichung an die Entwicklung in der deutschen Kunst, obwohl die Jahresausstellungen auch Lücken bezüglich neuer ungegenständlicher Richtungen aufwiesen. Seine grundlegenden Ansichten über die Aufgaben des Deutschen Künstlerbundes erinnerten in Teilen auch an die Zielsetzung des „Kulturbundes der demokratischen Erneuerung Deutschlands“, dem Hofer neben dem Präsidenten Johannes R. Becher, dem Schriftsteller Bernhard Kellermann und dem Ehrenpräsidenten Gerhart Hauptmann als Vizepräsident vorstand. Der Kulturbund wurde im Juli 1945 in Berlin vom Schriftsteller Johannes R. Becher ins Leben gerufen und fasste unter Punkt 5 des Manifests u. a. die „Anbahnung einer Verständigung mit den Kulturträgern anderer Völker“ und die „Wiedergewinnung des Vertrauens und der Achtung der Welt“ als Ziel zusammen. Daneben waren beiden Bündeln der Kampf gegen reaktionäre Ansichten, die Förderung des Nachwuchses durch Stiftungen und Preise⁵⁰⁰ und das Erfassen eines breiten Publikums wichtig. Darüber hinaus habe sich der Kulturbund gegen die Elitenbildung und bloße Unterhaltung innerhalb der Kunst sowie für die nationale, politische und gesellschaftliche Relevanz ausgesprochen⁵⁰¹.

Die Politik Hofers im Deutschen Künstlerbund umfasste die Verteidigung der deutschen Kunst und des DKB gegen reaktionäre Gefahren, die Präsentation eines breiten Querschnitts durch die deutsche Kunst, den Aufbau der Akzeptanz der Moderne beim deutschen und ausländischen Publikum, die Kontaktpflege mit Museen und Institutionen sowie die Organisation von Ausstellungen im Ausland. Seine private Ansicht über die Entwicklung der deutschen Kunst und über die Abstraktion nahm dagegen eine kritische Form an. Noch vor der Eröffnungsrede der vierten Künstlerbundaustellung äußerte er sich Anfang der fünfziger Jahre in verschiedenen Zeitschriftenartikeln und Briefen über die ungegenständliche Malerei. Er fand sowohl moderate als auch kritischere Töne für

⁵⁰⁰ Vgl. Jost Hammand, *Kultur im Wiederaufbau*, S. 104.

⁵⁰¹ Vgl. Jost Hammand, a. a. O., S. 105.

das gesellschaftliche und kulturelle Zeitgeschehen. In einer Antwort auf einen Privatbrief zeichnete er bereits sein negatives Bild über die Zivilisations- und Kulturentwicklung ab⁵⁰². Er bemängelte die Kunst der surrealistischen Maler de Chirico und Dali und bezeichnete sie als geschmacklos. Auch unter den modernen Malern ließen sich „Kitschmaler“ aufzeigen⁵⁰³. Gegenüber einem Kunstlaien machte er ein Jahr später gemäßigte Bemerkungen und betonte, keine Kunstkritik üben zu wollen: „Ich selbst denke nicht daran, diese Kunst abzulehnen, sondern nur absonderliche Erscheinungsformen.“ „Bedingungslose Befürwortung dieser zivilisatorischen Moderne ist ebenso irrig wie bedingungslose Ablehnung.“ „Man muß seiner Zeit zugehören, wie sie auch sei, In der Kunst kann dies nicht durch Verharren und Gewesenem geschehen, sondern indem man das Neue aufnimmt, verarbeitet und damit die nächste Phase einleitet. So arbeite ich an der Wiedergewinnung des Menschenbildes, aber mit den neuen Mitteln. Als Laie vermögen Sie kaum zu erfassen, welche Reinigung im Sinne des Gesetzlichen wir der abstrakten Kunst verdanken. Nur ist sie im Leerlauf und vermag nichts Neues mehr zu gebären, sie ist bei der Tapete angelangt.“⁵⁰⁴ Er fügte schließlich hinzu, dass er gegen die Ablehnung seiner Bilder von Seiten der Apologeten der abstrakten Malerei nicht mit polemischen Anmerkungen kontern wolle. In den späteren Äußerungen vornehmlich der Jahre 1954 und 55 wurde sein Ton auf Grund der Abdrängung seiner Kunst jedoch zunehmend pessimistischer und wechselte in vehemente Angriffe gegen die Verfechter der Abstraktion über. Er beklagte die Entwicklung der technisierten Zivilisation, den Verlust der Humanitas und lehnte die so genannte Dekorationsmalerei, die innerhalb der abstrakten Stilrichtungen seiner Meinung nach den Hauptanteil ausmachte, ab⁵⁰⁵. Dabei unterschied er aber keine Richtungen wie lyrische oder konstruktive Abstraktion, sondern fasste alle ungegenständlichen Strömungen unter einem Begriff zusammen. Ebenso missfiel ihm ein realitätsferner Surrealismus. Hofer ging dazu über, die Kunstkritiker und Vorkämpfer der abstrakten Kunst zu verurteilen, und warf ihnen einen selbst erkannten Anspruch auf Alleingültigkeit der Abstraktion für die Gegenwart und Intoleranz gegenüber den gegenständlichen Stilrichtungen vor⁵⁰⁶. Aus den Formulierungen war zu

⁵⁰² Vgl. Brief von Hofer an Herrn Zoller, vom Mai 1950, in: Andreas Hüneke (Hrsg.): Karl Hofer, S. 320.

⁵⁰³ Vgl. Brief von Hofer an Herrn Zoller, vom Mai 1950, in: Andreas Hüneke (Hrsg.): Karl Hofer, S. 321.

⁵⁰⁴ Vgl. Brief von Hofer an Herrn Kahnert, vom 30.12.1951, in: Andreas Hüneke, a.a.O., S. 336 f.

⁵⁰⁵ Vgl. Karl Hofer, Gipsfiguren weinen nicht - Gedanken zur abstrakten Kunst, 1954, Vgl. in: Kupper, Daniel (Hrsg.): Karl Hofer. Schriften, Berlin 1995, S. 280 und

Vgl. Karl Hofer, Zur Situation der bildenden Kunst, in: Der Monat 7, Heft 78, 1955 oder in: Andreas Hüneke, a. a. O., S 351.

⁵⁰⁶ Vgl. Karl Hofer, Zur Situation der bildenden Kunst, in Andreas Hüneke, a. a. O., S. 356.

schließen, dass er sich hier u. a. gegen Will Grohmann und Willi Baumeister wandte, ohne ihre Namen aufzuführen. In seinem Textbeitrag „In eigener Sache“ im „Tagesspiegel“ vom 25.2.1955 warf er Grohmann schließlich eine Brandmarkung und Ablehnung bestimmter Malerei und beabsichtigte Entzweiung der Künstlerschaft vor⁵⁰⁷. Hofer und andere gegenstandsbezogene Themenmaler - vornehmlich des Magischen Realismus, der Neuen Sachlichkeit oder des Verismus - wurden auf Grund der steigenden Präsenz der Abstraktion und ihrer politischen Bedeutung als westlich orientierte Kunst in den 50er Jahren immer mehr an den Rand gedrängt⁵⁰⁸. Die Polarisierung der Kunst im „Kalten Krieg“ führte zu Vergleichen mit dem „Sozialistischen Realismus“ im Osten oder mit vergangener nationalsozialistischer Kunstpraxis⁵⁰⁹ durch einzelne Kritiker⁵¹⁰. Darüber hinaus fühlte sich Hofer durch die zunehmenden Kritiken Grohmanns und anderer Künstlerkollegen angegriffen und er entwickelte eine ablehnende Haltung gegenüber den Verteidigern der ungegenständlichen Malerei. Die Meinungsverschiedenheiten zwischen Hofer und Grohmann resultierten bereits aus unterschiedlichen Ansichten über die Ausbildung der Studenten sowie die Leitung und den Aufbau der Berliner Akademie, in der Grohmann seit 1948 - von Hofer selbst berufen - lehrte⁵¹¹. Während Hofer überdies die Einstufung der Abstraktion als einzig gültige und zeitgemäße Kunst ablehnte⁵¹², war der internationale Rang der abstrakten Kunst für Grohmann von hoher Bedeutung⁵¹³.

In den ersten Reden der Ausstellungseröffnungen des Deutschen Künstlerbundes äußerte sich Karl Hofer als erster Vorstandsvorsitzender noch nicht negativ über die abstrakte Kunst. Sie war für ihn im Zusammenhang mit der technisierten Welt zwangsläufig ent-

Auf den Artikel von Eberhard Ruhmer „Die Diktatur der abstrakten Kunst“ im Sonntagsblatt 7 im Jahre 1955, Nr. 22. antwortete er: „Unverständlich ist nur der groteske Anspruch auf ausschließliche Geltung, der aber nicht von den Künstlern, sondern von den Propheten erhoben wird, von den etwas angejahrten Avantgardisten, die nicht merken, daß sie längst in der Nachhut marschieren.“ Vgl. Brief von Hofer an Herrn Dr. Ruhmer, in Andreas Hüneke, a. a. O., S. 347 und 435.

⁵⁰⁷ Vgl. Karl Hofer, In eigener Sache, in: Der Tagesspiegel, vom 25.2.1955, oder Andreas Hüneke, a. a. O., S. 358.

⁵⁰⁸ Vgl. Beate Frosch, Abstrakte und gegenständliche Malerei. Die Diskussion im Spiegel zeitgenössischer Zeitschriften, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden 1987, ZEN 49. Die ersten zehn Jahre, Staatliche Kunsthalle Baden – Baden 1987, hrsg. von Jochen Poetter S. 112

⁵⁰⁹ Vgl. Martin Damus, Moderne Kunst in Westdeutschland 1945-1959, aus Gerda Breuer (Hrsg.), Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel, Frankfurt 1997, S. 30 und vgl. Eduard Beaucamp, Der säkulare Bilderstreit, in: Hans-Werner Schmidt, (Hrsg.), Willi Baumeister Karl Hofer. Begegnungen der Bilder, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 2005, S. 213

⁵¹⁰ Vgl. Maria Müller, Will Grohmann. Verfechter der Abstrakten, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, Will Grohmann, In Memoriam. Wegbereiter der Moderne, S. 33.

⁵¹¹ Vgl. Brigitte Wetzels, Hofers Haltung in der Kunstdiskussion der 1950er Jahre, in: Karl Hofer, Die Sammlung Rolf Deyhle, Beiträge von Thomas Gädeke und Brigitte Wetzels, Nürnberg 1996, S. 26 und vgl. Maria Müller, Will Grohmann., a. a. O., S. 33.

⁵¹² Vgl. Hüneke, Andreas (Hrsg.): Karl Hofer. Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Ausätze, Reden, Leipzig, Weimar 1991, S. 21.

⁵¹³ Vgl. Karin Maur, Will Grohmann. Wegbereiter der Moderne, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, Will Grohmann. In Memoriam. Wegbereiter der Moderne, S. 10.

standen und zu verstehen. Seiner Ansicht nach sei sie aber untrennbar mit der „Maschinenwelt“ verbunden. Auch die Wissenschaften hätten Einfluss auf die Entwicklung der Kunst genommen und die komplexen Hintergründe der ungegenständlichen Malerei geschaffen. Hinsichtlich dieses zeitlichen Bezugs dürften abstrakte Formerfindungen nicht negiert, sondern müssten als Spiegel des aktuellen Weltbildes akzeptiert werden. Hofer brachte für das ablehnende Publikum Verständnis auf, das auf Grund der schnelllebigen Zeit nicht mit der Kunstentwicklung standhalten könnte. Anhand seiner Eröffnungsrede zur vierten Kunstschau des DKB wurde seine kritischere Sicht der späteren Jahre über die Entwicklung der Zeit, der modernen Kunst und über die Kunstkritik und die Befürworter der Abstraktion deutlich. Es handelte sich um seine letzte Ansprache zur Eröffnung einer Künstlerbundaustellung des DKB am 3.4.1954 in Frankfurt am Main⁵¹⁴. Einige der hier aufgeführten Thesen Hofers über die gegenwärtige Lage Deutschlands und seine Kunst tauchten auch in seinem Artikel „Zur Situation in der Bildenden Kunst“ vom Februar 1955 auf und erzürnten einzelne abstrakt wirkende Mitglieder der Vereinigung. Neben der „Constanze“-Affäre führten sie zum Austritt von Baumeister, Nay und Winter aus dem Künstlerbund. Obwohl Karl Hofer seine Ausführungen über die ungegenständliche Kunst als reine Wiedergabe von Sachverhalten verstanden wissen wollte, erweckten sie besonders an den Vergleichsstellen mit dem Technikzeitalter den Eindruck von tiefer Abneigung. Er eröffnete seinen Vortrag zunächst mit einer Zusammenfassung über die ablehnungswürdigen Realismusformen im Faschismus und gegenwärtigen Ostblock und über die vergangenen Kunstrichtungen des Impressionismus und Expressionismus, welche - trotz einiger künstlerischer Verluste - noch die „Kulturzeit“ kennzeichneten⁵¹⁵.

Mit seiner Feststellung, die neuen Techniken hätten derzeit der Kulturepoche ein Ende gesetzt, leitete er den zweiten Teil seiner Rede über die technisierte Welt ein. An die Stelle ihrer Nutzbarkeit trete die völlige Kontrolle über die Menschen und die Ausbeutung ihres Geistes. Kunst und Wissenschaft erforderten beide das gesamte Können und die Geisteskraft des Menschen. Als Resultat der Technisierung folge aber die zerstörte Menschheit, von der Technik selbst vernichtet. Kultur zeichne sich durch das Göttliche aus, wohingegen der maschinelle Fortschritt unmenschlich sei und das Böse verkörpere. Aus seinen Folgerungen sprach eine tiefe Skepsis gegenüber seiner Zeit und eine Ab-

⁵¹⁴ Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung der 4. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Frankfurt (Main) am 3. April. 1954, in: Fischer-Defoy, Christine (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. 225 ff.

⁵¹⁵ Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung, a. a. O., S. 225.

scheu gegen die Maschinenteknik und wissenschaftliche Entwicklung, welche der Ausschaltung des Menschlichen und letztlich des Menschen gleichkäme. Der folgende Teil der Ansprache über die abstrakte Kunst beruhte auf seiner These, die bildende Kunst beschreibe die Gegenwart. Demzufolge spiegele die ungegenständliche Malerei die Technologisierung seiner Zeit in Form ihrer geometrischen Bildgestaltung wider. Ebenso käme sie aber der Entwicklung bis zur Menschenunwürdigkeit nach, die sich im Verlust der Darstellung des Menschen äußerte. Trotz der Skrupel gegenüber dem industriellen Zeitalter habe die parallele Kunst auf Grund der aufgestellten These ihre Daseinsberechtigung. Hofer akzeptierte die Abstraktion nur gezwungenermaßen. Er fuhr mit der Ableitung fort, dass die von vielen aufs Neue geforderten Darstellungsweisen der Vergangenheit jedoch nicht der derzeitigen Wirklichkeit gleichkämen. Im Anschluss sprach er auch der ungegenständlichen Kunst hervorragende Leistungen zu, obwohl sie sich dem gefährlichen Zeitgeist angepasst habe. Es folgte eine häufig zitierte Aussage, in der Karl Hofer den Wandel der Kunst in die Abstraktion mit dem Übergang der Kunst aus dem Tempel in das Varieté oder den Zirkus verglich. Er maß der aktuellen gegenstandslosen Malerei nicht den gleichen schöpferischen Wert wie dem Naturalismus bei, der noch als Grundlage einem höheren Ideal diene. Die Moderne hingegen greife zu Unterhaltungszwecken ähnlich wie ein Hochseilakt nur auf gute und sensationelle Darbietungen zurück. Infolge ihrer unausweichlichen Entwicklung und mitreißenden Wirkung verdrängte sie die figürliche Abbildung. Diese habe Platz für eine „demokratische Kunst“ geschaffen, die jeden manuell Begabten als Künstler zuließe⁵¹⁶. Hinsichtlich der Begriffswahl bezog sich Hofer in erster Linie auf die uneingeschränkte Eigenschaft der Kunstrichtung. Der Begriff vermittelte aber auch den Zusammenhang der modernen Kunst mit der Demokratisierung Deutschlands, dem Symbol der Freiheit und dem Ziel, den politischen, wirtschaftlichen und kulturelleren Anschluss an die westlichen Staaten zu erreichen⁵¹⁷. Zusätzlich trieb die Abgrenzung zum sozialistischen Realismus den Aufschwung der abstrakten Kunst in Deutschland an⁵¹⁸. Hofer fuhr fort, dass in der Genauigkeit und Fertigkeit einiger Werke durchaus die Besonderheit läge, die den Vergleich mit Altmeistern eingehen könnte. Er sprach ihnen bezüglich der exakten Gestaltung Qualität zu und bezeichnete die Künstler demzufolge als Techniker. Auch der Kunstkritiker habe seine Bestimmung verlassen und fungiere nun als Geschäftsleiter. Gleichsam hätten auch Ver-

⁵¹⁶ Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung, a. a. O., S. 228.

⁵¹⁷ Vgl. Walter Grasskamp, Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft, München 1992, S. 70.

⁵¹⁸ Vgl. Maria Müller, Will Grohmann, a. a. O., S. 31.

änderung in der Musik, Literatur und Architektur, die nur noch der Nützlichkeit diene, stattgefunden. Dem Verlangen der Befürworter entsprechend, zählten das Neuartige, das Abweichen von der Tradition und der Bezug zum technischen Fortschritt zu den Richtlinien der Moderne. Hofer wandte sich mit dem Appell an das Publikum, seine Ausführungen als Tatsachen zu begreifen und mit gleichem Verständnis die Ausstellung zu begutachten. Er zog an dieser Stelle die Schlussfolgerung aus seiner Anfangsthese - die Kunst sei der Spiegel der Zeit - und betonte, dass auf die Zustimmung der Epoche die Akzeptanz der aktuellen Moderne folgen müsse. Die Verteidigung der Abstrakten Kunst, die auch er soeben angewandt habe, sei auf Grund ihrer derzeitigen Durchsetzung und ihrer Unterstützung durch die Kunstunternehmer nicht mehr notwendig. Stattdessen versuchten diese noch immer den Avantgardebegriff und das Unverständnis des Publikums für die Abstraktion geltend zu machen. Hofer gab seinen Unmut über die Lage der gegenständlichen Maler kund, die seiner Ansicht nach, vom Kunstgeschehen verdrängt, jedoch die wahren Verlierer wären. Schließlich stellten besonders Kunstillustrierten die aktuelle Entwicklung vor, in der die Abstraktion dominiere und das Gegenstandsbezogene fehle. Daneben könne die breite Bevölkerung nicht nur für die ungegenständliche Malerei kein Verständnis aufbringen, sondern sie erfasse auch hinsichtlich der Gegenstandsmalerei nicht den wahren Gehalt hinter dem Figürlichen. Sie beurteile ein Werk lediglich nach dem Sichtbaren. Das tatsächliche Begreifen eines Werkes sei nur auf einen kleinen Kreis von erfahrenen Kennern zu beziehen⁵¹⁹. Das einzige Unterscheidungsmerkmal von gut und minderwertig sei stets und bezüglich jeder Kunstrichtung anwendbar. Auch die Jury der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes habe sich bei der Auswahl der Werke grundsätzlich an dieser Richtlinie orientiert. Sollte in der Ausstellung der Fall des Überhangs an abstrakter Kunst auftreten, so sei dies in Zusammenhang mit der aktuellen Kunstentwicklung zu bringen⁵²⁰. Karl Hofer setzte im Verlauf seiner Rede die Betonung auf eine ausschließliche Aufzählung von Feststellungen, ließ aber durchaus seinen Unmut über die Entwicklung in der Zivilisations-, Kultur- und Kunstgeschichte Deutschlands nach dem Krieg erkennen. Letztlich legte er seine Einstellung als Tatsachen aus und ersuchte die Besucher, diesen Bericht als Wahrheit anzunehmen und auch die Ausstellung auf diesem Hintergrund zu durchschreiten. Bereits diese Hervorhebung stieß vermutlich auf die Kritik der abstrakten Mitglieder, ebenso wie der Umstand, dass Hofer als Erster Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes seine per-

⁵¹⁹ Vgl. Karl Hofer, Rede zur Eröffnung, a. a. O., S. 229.

⁵²⁰ Vgl. Karl Hofer, a. a. O., S. 230.

sönliche Ansicht in der Ausstellungseinführung öffentlich machte. Darüber hinaus stand der Künstlerbund für eine parteilose und neutrale Institution, die keine Kunstrichtung bevorzugen wollte. Das Amt als Vorstehender und erster Repräsentant des Künstlerbundes, der sich für die Gleichberechtigung aller bestehenden Kunstrichtungen aussprach, setzte im Grunde die Neutralität Karl Hofers voraus. Drei Jahre später griff der Geschäftsführer des DKB auf die Rede Hofers in einem Brief an den Direktor der Staatlichen Akademie in Karlsruhe zurück und schrieb: „Am interessantesten dürfte für sie die Rede Hofers anlässlich der Eröffnung unserer Frankfurter Ausstellung sein. Diese Rede wurde schon damals sehr von den ungegenständlich arbeitenden Künstlern kritisiert.“⁵²¹ In seinem Schreiben unterließ Eberhard Seel jedoch eine Herausstellung der speziellen Textstellen, die das Missfallen der abstrakten Künstler auslöste. Verschiedene Passagen der Ansprache Hofers waren durchaus negativ auslegbar und müssen den Protest seiner abstrakt arbeitenden Malerkollegen hervorgerufen haben. Er verband die ungegenständliche Kunst mit der technisierten Welt, die er als teuflisch und menschenabweisend definierte, und initiierte dieser Kunst automatisch den gleichen Inhalt. Seine Annahme der Abstraktion auf Grund ihres Existenzrechts wirkte auf die abstrakten Künstler als zwangsläufige Akzeptanz. Im Bereich der Präzision sprach er vereinzelt Arbeiten ein Lob aus, schmälernte aber im Nachhinein den Wert abstrakter Werke, indem er diese Kunstform jedem handwerklich talentierten Menschen zutraute. Er schrieb ihr mit diesen Worten keinen tieferen, inhaltlichen Sinn zu. Hofer unternahm überdies keine Differenzierung der einzelnen ungegenständlichen Strömungen und nahm sie als eine Einheit wahr. Daneben interpretierte er den Schaffenden als Techniker und nicht mehr als Künstler. Mittels einer Metapher traf er eine weitere Kernaussage, in der er die abstrakte Kunst mit den Kunststücken von Schaustellern im Zirkus oder Varieté verglich, während er die traditionelle Kunst dem Tempel, einer höheren und geheiligten Bedeutung zuschrieb. Die Thesen Hofers stießen vermutlich in erster Linie bei Willi Baumeister auf enormen Widerspruch. Denn er verfolgte bereits in den 40er Jahren in seinem Buch „Das Unbekannte in der Kunst“ eine bestimmte Vorstellung über den Hintergrund der Abstraktion. Baumeister ging von einem schöpferischen Malakt eines abstrakten Meisters aus, der wie die Natur schöpferisch wirkte⁵²². Im Gegensatz zu Hofers Feststellung, bildete der „Formkünstler“ nach Baumeister die Natur nicht einfach wie der Gegenstandsmaler ab.

⁵²¹ Vgl. Brief von Seel an Prof. Martin, Direktor der staatlichen Akademie in Karlsruhe, am 8.2. 1957, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 26/ St.

⁵²² Vgl. Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst. Mit einem Beitrag von René Hirner, Köln³ 1988S. 98, 109.

Die Natur selbst äußerte sich im abgeschlossenen Werk des abstrakten Künstlers⁵²³. Seine Malereien stellten seiner Ansicht nach natürlich keine rein dekorativen, geometrisch und technisch ausgereiften Kompositionen dar, wie es Karl Hofer beschrieb. Dagegen stellte sich Willi Baumeister den Gegenstandskünstler als Nachahmer vor, der sich, außerhalb der Natur stehend, mit dem bloßen Kopieren des Naturabbildes befasste⁵²⁴. Während Hofer von einem nahenden Verlust der Humanitas durch das Einsetzen der Technisierung sprach, habe die frühe Zivilisierung laut Baumeister zu einer Entfernung des Menschen von der Natur und dem „ursprünglichen Zustand der Einheit von Mensch, Natur, Welt und Gott“ geführt. Hinsichtlich dieser Menschheitsentwicklung habe sich der Mensch von nun an in einer außenstehenden Position befunden, die ihn zum Betrachter der Natur reduzierte⁵²⁵. Erst der abstrakte Künstler könne sich in die Einheit zurückfinden, indem er beispielsweise die Naturkräfte durch die Materialien in den Arbeitsprozess einfließen lasse. Die Arbeitshilfsmittel und Rohstoffe besäßen natürliche Energien, durch dessen Umgang der Künstler Naturverbundenheit beweise. Als weitere Voraussetzung bestimmte er den von allen Vorkenntnissen und Erfahrungen geleerten Zustand des Künstlers selbst, den er in seinem Buch mit dem Begriff „Mitte“ bezeichnete. Diese ursprüngliche Verfassung des Genies ermögliche erst die Aufnahme der natürlichen Energien während des Malaktes und die Erfüllung einer naturgleichen Neuschöpfung am Ende des Prozesses.⁵²⁶ Im Verlauf des Schaffens wirke die Mitte als Regulativ⁵²⁷. Auf dem Weg zum Ergebnis begriff er den Meister als Erforscher des Unbekannten⁵²⁸. Das Unbekannte sei grundsätzlich eine unerklärliche Einheit, die der Künstler nicht gezielt anstreben könne. Es besitze aber die Eigenschaft, alle Energien für den Malprozess durch seine magische Kraft anzuregen und zu beeinflussen. Laut Hirner fasste Baumeister in seiner Vorstellung das Unbekannte auf Grund seiner unfassbaren Qualität als göttliches Element auf.⁵²⁹ Karl Hofer erklärte die Abstraktion lediglich zum Abbild der technischen und wissenschaftlichen Welt und den Künstler als Techniker, wohingegen Willi Baumeister in ihr das Wesen der Natur und im Künstler das Genie und den Entdecker verwirklicht sah. Baumeister fand auch in seinem Manuskript im Rahmen seines Beitrages

⁵²³ Vgl. Baumeister Willi, *Das Unbekannte in der Kunst*, S. 151.

⁵²⁴ Vgl. Baumeister Willi, a. a. O., S. 96.

⁵²⁵ Vgl. Baumeister Willi, a. a. O., S. 97.

⁵²⁶ Vgl. Hans G. Evers (Hrsg.), *Das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt 1951, S. 146 f. und Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, S. 138, 139, 151.

⁵²⁷ Vgl. Baumeister Willi, a. a. O., S. 146.

⁵²⁸ Vgl. Baumeister Willi, a. a. O., S. 144 f.

⁵²⁹ Vgl. Hirner, *Einführung in Baumeisters Kunsttheorie*, in: Baumeister Willi, *Das Unbekannte in der Kunst*, S. 260.

zum Darmstädter Gespräch 1950 für die realistische Malerei keine bedeutenden Eigenschaften, die über das Abbildende hinausgingen. „In dem sogenannten Subjekt-Objekt-Verhältnis, in der Betrachtung der Natur von außen, in jeder Art von Naturalismus und Realismus befindet sich die Kunst in einer nicht metaphysischen Weltanschauung.“⁵³⁰ Schließlich sei die ungegenständliche Kunst geistiger als die konkrete.⁵³¹ Im Fall von Hofer und Baumeister trafen zwei nicht vereinbare Kunstauffassungen aufeinander, die zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung führen mussten und bis in den Deutschen Künstlerbund getragen wurden, denn beide Künstler nahmen im Führungskreis eine verantwortungsvolle Rolle als Vorstandsmitglieder ein. Sie hatten bezüglich der Aktualität der deutschen Kunst unterschiedliche Vorstellungen. Aus den Ansichten beider Künstler sprach die Haltung, dass die jeweils andere oder konträre Kunstrichtung ohne wesentlichen Sinn und letztlich nur die eigens verfolgte Kunstideologie richtig, wertvoll und aktuell sei. Während bei Hofer die Kunst das Thema der Menschlichkeit enthalten sollte, symbolisierte sie für Baumeister das Wesen der Natur. Mit der modernen und technisierten Welt verband Hofer den Verlust der Humanitas und eine pessimistische Zivilisationsentwicklung, Baumeister begrüßte dagegen den Fortschritt und die Naturwissenschaften und nahm eine zeitbejahende Geisteshaltung ein. Beucamp und Herlemann sahen daher in den Auseinandersetzungen unter den Befürwortern und Gegnern der abstrakten Kunst der 50er Jahre insbesondere ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher Mentalitäten und Weltbilder⁵³². Überdies resultierten die Theorien beider Maler auf unterschiedlichen künstlerischen Wegen und Informationsquellen. Im Gegensatz zu Hofer hatte sich Baumeister neben Kant und Goethe auch mit fernöstlichen Lehren befasst und diese in seiner Kunstauffassung und Maltheorie eingebunden⁵³³. Auch seine Mitgliederkollegen Rolf Cavael und Rupprecht Geiger der Gruppe „ZEN 49“ bezogen sich nach dem Studium des 1947 veröffentlichten Buches von Daisetz Suzuki auf die Ideen des ZEN-Buddhismus⁵³⁴. Die Komplexität Baumeisters Auffassung sollte die Weltoffenheit seiner Abstraktion unterstreichen. Hofers Malweise ging hingegen auf die deutsche Tradition der Figuration zurück und hielt am Wert des Menschenbildes fest. Er bemängelte

⁵³⁰ Vgl. Evers, a. a. O., S. 150.

⁵³¹ Vgl. Evers, a. a. O., S. 152.

⁵³² Vgl. Eduard Beucamp, *Der säkulare Bilderstreit*, S. 214 und Falko Herlemann, *Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre*, Frankfurt 1989, S. 216.

⁵³³ Vgl. Herlemann, a. a. O., S. 69.

⁵³⁴ Vgl. Rolf-Gunter Dienst, *Gemeinsamkeit macht stark. Künstlergruppen zwischen 1945 und 1960*, in: *Ausst.-Kat. Recklinghausen 1996, Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945-1960, Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen*, hrsg. von Ferdinand Ullrich, Köln 1996, S. 136.

unter den zahlreichen abstrakten Werken seiner Zeit eine vielfach bestehende Inhaltsleere. Seine Einstellung erbrachte ihm von seinen Gegnern den Vorwurf der Unmodernität und Rückständigkeit. Vor allem äußerte sich Will Grohmann zum Artikel „Zur Situation der bildenden Kunst“ als auch zur Rede Hofers in einer Antwort in der Zeitschrift „Der Monat“ wie folgt: „Hofer wird wahrscheinlich meinen, daß er sich in seinem Aufsatz sehr gemäßigt habe, und tatsächlich war die Rede zur Eröffnung der letzten Künstlerbund-Ausstellung wesentlich heftiger. ... - Kulturpessimismus in Rheinkultur. ... Man könnte Hofer in fast allen Punkten widersprechen. ... ?“⁵³⁵

Karl Hofer lehnte zunächst die ungegenständlichen Tendenzen in der deutschen Kunst nicht grundsätzlich ab und wandte sich lediglich gegen sinnlose und dekorative Malerei, die auch innerhalb der gegenständlichen Stilrichtungen erschien. Er sprach sich gegen eine Überbewertung der Abstraktion von Seiten der Verfechter aus, zumal die ungegenständliche Malerei bereits an Aktualität verlöre. Seine Hoffnung und Intention bestand in der zukünftigen Rückkehr der bildenden Kunst zum Menschenbild, das durchaus auf den derzeitigen Formen aufbaue und Inspirationen aus den Neuerungen der Abstraktion ziehe. Seine späteren pessimistischen Äußerungen resultierten aus seiner Isolierung, der steigenden Bewertung der Abstraktion und dem persönlichen Streit mit Will Grohmann, der sich bereits aus der Meinungsverschiedenheit um die Führungsart der Akademie entwickelte. Hofer fühlte sich durch die Aussagen Grohmanns in Artikeln und Briefen provoziert und nahm Anstoß an der Einschätzung der ungegenständlichen Malerei als einzig gültige Kunst durch Kunstkritiker⁵³⁶. Diese Entwicklung veranlasste ihn zur vergleichenden Aussage, dass dieser Anspruch diktatorische Züge annehme und die normale Tendenz der Abstraktion übersteige⁵³⁷. Das Ausstellungsbild des Deutschen Künstlerbundes entsprach daher den Vorstellungen und der Beurteilung der deutschen Kunst Hofers. Die Kunstschauen zeigten neben den in der Anzahl steigenden abstrakten Tendenzen auch gegenstandsnah arbeitende Künstler, die sich wie Hofer und Heldt mit warnender und finsterner Symbolik befassten.

⁵³⁵ Vgl. Will Grohmann, Der Kritiker ist für die Kunst – Ein neuer Diskussionsbeitrag, in: Der Monat 7, Heft 78, 1955, S. 547, 548.

⁵³⁶ Vgl. Andreas Hüneke, (Hrsg.), Karl Hofer. Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Ausätze, Reden, Leipzig, Weimar 1991 S. 21.

⁵³⁷ „In ihrem blinden Eifer verlieren die Skribenten jegliches Gefühl für Proportionen. Ja, in bedenklicher Weise nähert sich dieses Gebahren dem des Nazistaates mit Gauleitern und SS. Auch ein Goebbels ist schon vorhanden, der Führer wahrscheinlich auch. Von einem der Gauleiter war bereits zu hören, daß nicht der Künstler, sondern die Partei bestimmt, wie und was gemalt wird. Diktatur mit anderen Vorzeichen.“ Vgl. Karl Hofer, Zur Situation der bildenden Kunst, in: Andreas Hüneke, a. a. O., S. 356.

5.3. Der 2. Reformversuch der Opposition

Ein Artikel in der Zeitschrift „Constanze“, im Heft 21 im Jahre 1954, in dem ein angeblich ausgesprochenes Zitat Hofers erschien, löste schließlich eine schwere Krise aus. Diese gipfelte im Austritt der bekanntesten deutschen Abstrakten aus dem Deutschen Künstlerbund. Baumeister erklärte als Erster seine Auflösung der Mitgliedschaft am 22.10.1954⁵³⁸, gefolgt von Nay am 28.10.1954⁵³⁹ und Winter am 29.10.1954⁵⁴⁰. Nay schrieb dazu Nachstehendes: „das würdelose Verhalten, das der Präsident Karl Hofer des Deutschen Künstlerbundes in der Zeitschrift ‚constanze‘ an den Tag gelegt hat, veranlasst mich Herrn Willi Baumeister beizupflichten und meinen Austritt aus dem Deutschen Künstlerbund zu erklären.“⁵⁴¹ Gemeinsam mit Winter beteiligten sie sich daraufhin nicht mehr an der nächsten Ausstellung von 1955 in Hannover und Baden-Baden.

Im Rahmen einer „Reportage über die Künstler und wissenschaftliche Situation der freischaffenden Berliner Maler und Bildhauer“ mit der Überschrift „Für wen malen Sie?“⁵⁴² platzierte die Redaktion der Zeitschrift unter einem Bild Karl Hofers ein falsches, aber folgenschweres Zitat: „Als ich dahinter kam, wie einfach es ist, gegenstandslos zu malen, hat mich diese Art Malerei nicht mehr interessiert.“⁵⁴³ Die Zeitung räumte nach der Beschwerde des DKB ein, dass sie die Aussage nicht aus einem persönlichen Interview mit Karl Hofer entnommen, sondern zusammenfassend nach einer früheren mündlichen Bekundung des Meisters konstruiert hatte. Weiterhin führte sie zu ihrer Rechtfertigung einige Auszüge Hofers aus seiner Frankfurter Rede und seinem Buch „Aus Leben und Kunst“ an, um seine umstrittene Haltung gegenüber der Abstraktion zu dokumentieren⁵⁴⁴. Bevor Karl Hofer und der Deutsche Künstlerbund aber auf die Anzeige reagieren

⁵³⁸ Vgl. Brief von Willi Baumeister an Seel, am 22.10.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552.

⁵³⁹ Vgl. Brief von Nay an Seel, am 28.10.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552.

⁵⁴⁰ „... Die Aburteilung der gegenstandslosen Malerei durch den Vorsitzenden, Herrn Professor Hofer in der ‚Constanze‘, 21. Heft, 7. Jahrgang, veranlaßt mich, hiermit meinen Austritt aus dem Deutschen Künstlerbund zu erklären. Ich bedaure, daß die Unfähigkeit zur Beurteilung neuer international anerkannter Bildgestaltung und deren Bedeutung zu der irreführenden und mißcreditierenden Äußerung führten.“ Vgl. Georg Meistermann, Werke und Dokumente, Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1981, S. 129.

⁵⁴¹ Willi Baumeister gab dies in einer Postkarte an Will Grohmann, die er von Nay vom 28.10 erhielt, wieder. Vgl. Postkarte Willi Baumeisters an Will Grohmann, am 29.10.1955, in: Fischer-Defoy, Christine (Hrsg.): Karl Hofer, Ich habe das Meine gesagt! Reden und Stellungnahmen zur Kunst, Kultur und Politik in Deutschland 1945-1955, Karl Hofer Gesellschaft., Berlin 1995S. Nr. 6 im Anhang.

⁵⁴² Vgl. Abschrift des DKB, ein offener Brief der Constanze Redaktion an Karl Hofer, ohne Datum, S. 1, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552/1.

⁵⁴³ Vgl. Für wen malen Sie?, in: Constanze, 21. Heft, 7. Jahrgang., Oktober 1954, S.37, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552/2.

⁵⁴⁴ „....., der von Ihnen bestrittene Satz in der Constanze-Bild-Unterschrift fiel tatsächlich nicht in Ihrem Gespräch mit unseren Berliner Constanze Reportern. Nach Auskunft eines glaubwürdigen Zeugen aus dem

konnten, waren die drei ungegenständlichen Maler bereits ausgetreten. Trotz der Richtigstellungen des DKB in der „Constanze“ und in der Vorstandssitzung des DKB am 24.11.1954, an der jedoch die Ausgetretenen nicht teilnahmen, zog Hofer die Gegnerschaft vornehmlich von Baumeister und Will Grohmann auf sich. In etlichen Erläuterungen des tatsächlichen Verlaufs versuchte der DKB andere Mitglieder und Außenstehende in Briefen von der Schuldlosigkeit zu überzeugen und aufzuklären⁵⁴⁵. Infolge der vermeintlichen Äußerung Hofers in der Zeitschrift „Constanze“ äußerten sich u. a. Willi Baumeister und Nay über den Ersten Vorsitzenden und den Deutschen Künstlerbund. Willi Baumeister teilte Nay mit: „ich habe das mildeste getan, ich bin ausgetreten aus dem k.b. weil der chef meine kunstart und damit auch mich beleidigte. Die versuche, mich zum wiedereintritt zu überreden hatten bis jetzt nur einen tenor: ich könnte durch meinen wiedereintritt wiedergutmachen. Die telefone, briefe und besuche waren derart gestimmt. Ich hörte kein wort über h. und seinen ausspruch. Welche gründe haben diese leute, hofers beleidigung als nicht angreifbare überirdische gewalt hinzunehmen und an mich die abstruse forderung zu stellen, den üblen affront ihres doppelchefs ebenso wie sie hinzunehmen. Ich empfinde als freier maler und empfinde die äüßerung hofers als unverschämt der freien kunst gegenüber. Zahlreiche personen verschiedenen alters, besonders auch jüngere künstler und liebhaber haben mir ihre helle empörung mitgeteilt.“⁵⁴⁶ In den Bezeichnungen und Beschreibungen der Stellung Hofers im DKB klangen Vorwürfe über einen strengen und intoleranten Führungsstil an, dem sich andere Mitglieder beugen mussten. In einem Brief an Meistermann im April 1955 räumte der Geschäftsführer E. Seel Meinungsäußerungen Hofers als Gründe für das Verhalten

Berliner Kunstleben sollen Sie diese Bemerkung aber wirklich gemacht haben, und zwar vor drei Jahren, anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung Ihrer eigenen Arbeiten in der Berliner Galerie Bremer. Ihr Anspruch soll sich damals auf Ihre eigenen abstrakten Experimente um 1930 bezogen haben und wäre somit durchaus keine allgemeine Diffamierung (verbessert in Ablehnung) der abstrakten Kunst schlechthin. ... Fest steht aber doch wohl folgendes: Ihre Einstellung zur gegenstandslosen Malerei ist nicht nur in Malerkreisen weit über Berlin hinaus bekannt. Bei der Eröffnung der Künstlerbund-Ausstellung in Frankfurt erklärten Sie erst in diesem Jahr unter anderem: ‚Man hat sich damit abzufinden, dass die Kunst aus dem Tempel der Kultur, dessen Fundamente geborsten sind, in das Variété, den Zirkus, übergewechselt ist, wo auf hohem Seil erstaunliche Kunststücke zum Besten gegeben werden‘ Und in Ihrem Buch ‚Aus Leben und Kunst‘ schrieben Sie einmal: ‚In einer Periode der Unproduktivität und aus künstlerischer Neugier habe ich in den zwanziger Jahren versucht, mich mit ungegenständlicher Kunst zu befassen, doch vermochte mich diese Art der künstlerischen Betätigung als ausschließliche nicht zu befriedigen, obwohl alles so leicht wurde bei diesem musikalischen Phantasien mit Farben und Linien.‘ Wir meinen, daß aus diesen Worten doch sehr deutlich Ihre begrüßenswert kritische Einstellung zu gewissen Auswüchsen in der modernen Kunst hervorgeht und wir können uns nicht denken, daß Sie sich von dieser Einstellung heute distanzieren wollen.“ Vgl. Abschrift des DKB, ein offener Brief der Constanze Redaktion an Karl Hofer, ohne Datum, S. 1, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552/1.

⁵⁴⁵ Vgl. Brief von Seel an Fr. Widensohler, der Geschäftsstelle des Württembergischen Kunstvereins, am 14.12.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 27 W.

⁵⁴⁶ Vgl. Brief Willi Baumeisters an Nay, am 1.11.1954, in: Kupper, Daniel (Hrsg.): Karl Hofer. Schriften, Berlin 1995, Nr. 7 im Anhang, S. 373.

Baumeisters und seiner Kollegen ein: „Es steht außer jedem Zweifel, daß für die Austritte von Winter und Baumeister die Constanze Affäre und die Frankfurter Rede Hofers ausschlaggebend waren. ... Der Schritt dieser beiden Künstler richtete sich weniger oder überhaupt nicht gegen den Künstlerbund, sondern gegen Hofer. Bei beiden war es eine spontane Reaktion, vorbereitet allerdings durch ihren Unmut über Hofers Reden und Veröffentlichungen. ... Mit anderen Worten: setzen wir die Frankfurter Rede und Constanze Affaire in ihrer Wirkung gleich, dann war für Baumeister und Winter Hofer, seine Person, seine Reden, seine Veröffentlichungen, seine angebliche Einstellung zur gegenstandslosen Kunst nicht der Anlaß, sondern der Grund derer Austritte.“⁵⁴⁷ Der DKB beteuerte aber an einer anderen Stelle des Briefes, dass Hofer nie seine Zuneigung zur gegenständlichen Kunst in die Arbeit und Zielsetzung des DKB eingebracht habe: „Eine echte Krise wäre es beispielsweise gewesen, wenn Hofer versucht hätte, seine persönliche Haltung gegenüber der gegenstandslosen Kunst dem Künstlerbund zu oktroyieren. Dies hat aber Hofer nie auch nur andeutungsweise getan.“⁵⁴⁸ Vielmehr habe der DKB für das Anwachsen der abstrakten Kunst in den Jahresausstellungen gesorgt und die Akzeptanz in der Öffentlichkeit unterstützt⁵⁴⁹. Aus den Akten gingen keine weiteren Berichte über den Führungsstil und Entscheidungen Hofers hervor. Auch in den Bestimmungen der Satzung wurden keine eigenverantwortlichen Handlungen des Ersten Vorsitzenden vorausgesetzt.

Aus weiteren Briefwechseln zeichnete sich ein anderes Bild über die Ursachen und Gründe der Austritte und Unruhe im Deutschen Künstlerbund ab. Der Kunstkritiker Will Grohmann griff in die Angelegenheit ein und gab selbst ein Urteil über die Lage ab und wollte organisatorische Probleme als Auslöser der Streitigkeiten sehen: „Es ist kein Geheimnis, daß es seit der Neugründung 1950 Spannungen gab, da die Meinungen über die Zusammensetzung der Mitgliedschaft und die Arbeit des Vorstandes und der Jury geteilt waren. Die einen waren für einen Querschnitt durch das künstlerische Schaffen Deutschlands, die anderen für eine Elite. Infolgedessen mußte die Tätigkeit des Vorstandes und der Jury wiederholt auf Widerspruch stoßen. Es fehlte die geistige Führung, die durch Organisation niemals ersetzt werden kann.“ „..., was werden soll: Auflösung und Neu-

⁵⁴⁷ Vgl. Brief von Seel an Meistermann, am 30.4.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 29 M, S. 4 f.

⁵⁴⁸ Vgl. Brief von Seel an Meistermann, am 30.4.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 29 M, S. 7.

⁵⁴⁹ „Niemand, der überhaupt noch objektiv zu urteilen vermag, wird leugnen können, daß es gerade der Künstlerbund gewesen ist, der der gegenstandslosen Kunst eine Bresche geschlagen hat. Und niemand kann leugnen, daß auf unseren Ausstellungen der gegenstandslosen Kunst der Platz eingeräumt wurde, der ihr ihrer Bedeutung nach zukommt.“ Vgl. Brief von Seel an Geitlinger, am 2.1.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 27 G, S. 2.

gründung oder durchgreifende Umorganisation, bei der die entscheidenden Künstler an die Spitze rücken müßten. Die nächsten Wochen werden zeigen, welche Schlußfolgerungen der Künstlerbund zieht und ob sie zu einer wirklichen Erneuerung führen. Eine Sezession wäre das nächstliegende, aber eine grundsätzliche Erneuerung des Künstlerbundes vielleicht vorzuziehen. Dazu bedürfte es allerdings anderer Maßnahmen als einer Mitglieder- oder Vorstandssitzung.“⁵⁵⁰

Überdies gab er die Entscheidung der drei Ausgetretenen und eine negative Beurteilung Nays in einem Bericht wieder, nachdem die Aussage Hofers als unwahr aufgeklärt wurde: „Die drei Künstler beharren aber nach wie vor auf ihrer Austrittserklärung. Der Ausspruch Hofers sei nur der Anlaß gewesen. Nay schreibt mir am 8.11.: ‚Die Atmosphäre im Künstlerbund sei schon seit Jahren zu weitgehend vergiftet, als daß man selbst mit einer vollkommenen Umgruppierung irgendetwas erreichen könnte.‘ Die unerfreulichen Zustände im K.B. haben Prof. Schmidt-Rottluff bereits während der ersten K.B.-Ausstellung 1951 in Berlin veranlaßt auszutreten und ebenso Prof. H. Uhlmann und Theodor Werner. ‚Die Krise des Künstlerbundes‘ hält an und scheint irreparabel zu sein.“⁵⁵¹ Die Unzufriedenheit resultierte aus der unvollkommenen Erfüllung aller Punkte im damaligen Memorandum von 1952. Das Protestschreiben erbrachte keine Einigkeit über die Führung und die Form des Deutschen Künstlerbundes, was die Stimmung der Opposition nachhaltig trübte. Zur Zeit des Memorandums zeichneten sich bereits die Machtkämpfe um die Führung ab. Nay spielte auf die ungelösten Forderungen der Opposition an, welche die Austritte von Uhlmann und Werner nach sich zogen. Uneinigkeit herrschte bezüglich der fehlenden Jugend, der mangelnden Mitarbeit von Kunstkritikern in der Jury und der zu hohen Anzahl der beteiligten Künstler, die oftmals auch von der Presse kritisiert wurde. Die Oppositionsgruppe um Baumeister hatte u. a. einen exklusiveren Künstlerbund und eine nur alle zwei Jahre stattfindende Mitgliederausstellung gefordert. 1955 plädierten Nay und seine verbliebenen Kollegen noch immer für eine kleine Elite im Deutschen Künstlerbund. Hinter den Reformgedanken steckten auch grundlegende künstlerische Meinungen der Abstrakten und Will Grohmann, die sich von den traditionellen abhoben. Als bestes Beispiel hierfür galt Baumeisters Theorie, die er in seinem Werk „Das Unbekannte in der Kunst“ präsentierte. Im Hinblick auf seine Einstellung zur Gegenstandsmalerei konnte er im Grunde als Jurymitglied schwerlich natu-

⁵⁵⁰ Vgl. Will Grohmann, Krise des Deutschen Künstlerbundes, in: Neue Zeitung, vom 4.12.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 552,2.

⁵⁵¹ Vgl. Tatsachenbericht von Will Grohmann vom 12.11.1954, in: Kupper, Daniel (Hrsg.): Karl Hofer. Schriften, Berlin 1995, Nr. 9 im Anhang, S. 374.

realistische Werke positiv bewerten. In einem Brief gab er seine Abneigung zur eigenen Jurybeteiligung kund und lehnte sie daher ab⁵⁵². Der Kunstkritiker richtete sich in diesem Sinne an Hofer: „..., weil wir in den künstlerischen und moralischen Maßstäben nicht übereinstimmen.“⁵⁵³

Auch Theodor Werner bekannte sich zur Zeit des Memorandums deutlich zu der Auffassung, dass der Deutsche Künstlerbund keine Repräsentation der deutschen Kunst darstellte. Die aktuelle und gegenwärtige Kunst in Deutschland sei rein von abstrakten Strömungen bestimmt. Die Jahresausstellungen des DKB böten jedoch ein anderes oder sogar falsches Bild der Gegenwartskunst. Demzufolge bemängelte er die Anwesenheit aller gegenstandsbezogenen Werke und Altmeister der Tradition in den Kunstschauen und plädierte für eine Zusammensetzung des DKB aus abstrakten Malern und Bildhauern. Vermutlich stellten die Veranstaltungen des Deutschen Künstlerbundes für ihn eine Art Wiedergutmachungsausstellung dar, wie sie vielfach in den ersten Jahren nach Kriegsende durchgeführt wurden. Der Vorwurf der unzeitgemäßen Kunstschau wurde dem DKB in den späteren Jahren 1954 und 1955 auch von Seiten der Presse angelastet. Journalisten rügten nun ebenso die Anzahl ehemaliger Meister des Expressionismus. Aus der grundsätzlichen Ablehnung und Überwindung der Gegenstandskunst heraus, suchten abstrakt arbeitende Mitglieder des DKB und der Opposition seit 1952 nach einer ungegenständlichen und elitären Form des Künstlerbundes. Schließlich löste die „Constanze“-Angelegenheit den zweiten Versuch einer Erneuerung des Deutschen Künstlerbundes durch dieselben abstrakten Mitglieder mit entschiedener Unterstützung Will Grohmanns aus. Aus den von Fischer-Defoy und auch Daniel Kuppers 1995 aufgenommenen und veröffentlichten Korrespondenzen zwischen Will Grohmann und einzelnen Künstlern ging hervor, dass sich ein Teil der Abstrakten, vornehmlich aus dem Kreis der Ausgetretenen, formierte und über einen erneuten Reformversuch diskutierten. Meistermann, ein Mitglied der Jury und des Vorstandes, versuchte nach der Aufklärung der Aussage Hofers und des DKB zunächst die Ausgeschiedenen wieder zum Beitritt zu bewegen. In einem Schreiben legte er Winter seine Ansicht nahe, Hofer habe sich bisher verhältnismäßig moderat geäußert⁵⁵⁴. Er stellte sich mit der Begründung auf die Seite des DKB, dass die Vereinigung in ihrer derzeitigen Form der Repräsentation und Aus-

⁵⁵² „es wird mir gleichsam geistig übel, wenn ich in eine Lage gedrängt werde, in der meine persönliche Meinung einem anderen Kollegen zum Verhängnis werden soll.“ Vgl. Brief von Willi Baumeister an Kuhn und Seel, am 8.4.1952, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 9, A-M.

⁵⁵³ Vgl. Brief von Grohmann an Hofer, am 17.01.54, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 21G.

⁵⁵⁴ Vgl. Brief von Georg Meistermann an Fritz Winter, am 3.11.1954, in: Daniel, Kupper (Hrsg.), Karl Hofer. Schriften, Berlin 1995, Nr. 8 im Anhang, S. 373 f.

wahl der Künstler und ehemals Verfeimten eine starke Körperschaft gegen die bedrohlichen Ansichten der Altnazis wiedergäbe. Diese Funktion könne der Deutsche Künstlerbund nur in seiner jetzigen Gestalt und Stabilität erhalten, sie sei jedoch durch die Reaktion der Ausgetretenen gefährdet und biete den Gegnern Aufschwung. Meistermann war davon überzeugt, dass eine Veränderung im Deutschen Künstlerbund und eine Zersplitterung der Gruppen eine Stärkung und Rückkehr der rechten Bewegung in die Behörden und der Bevölkerung zur Folge habe. Darüber hinaus ver helfe die Mitgliedschaft im DKB den Abstrakten zum Ansehen in der Öffentlichkeit, um die er stets gekämpft habe. Meistermann stellte sich als Pionier für die abstrakten Mitglieder des DKB dar und nahm ihnen deshalb den Rücktritt übel⁵⁵⁵.

In einem Brief an Baumeister, Nay und Winter deutete Grohmann nach einem Gespräch mit Meistermann und Ende an, dass besonders Meistermann an seinen Überlegungen hinsichtlich der Veränderungen am Deutschen Künstlerbund Interesse gezeigt habe. Grohmann führte diese Vermutung auf die Enttäuschungen der beiden Vorstandsmitglieder über die politischen Regelungen und unbrauchbaren Tätigkeiten einzelner Mitglieder im Deutschen Künstlerbund zurück. Meistermann und Ende kamen selbstständig auf Grohmann zu, dieser hatte vermutlich wegen ihrer Mitgliedschaft im Vorstand an ihnen Interesse gezeigt. Da sie Vorschläge in den Versammlungen einreichen und andere Vorstandsmitglieder überzeugen konnten, erhoffte er sich ihre Zustimmung bezüglich der Reformabsichten, die er erläuterte. Meistermann verblieb jedoch bei seiner Ansicht, dass eine bestimmte Künstlervertretung Bestand haben müsse und eine Reform des DKB vermutlich an der Voraussetzung einer Dreiviertel-Mehrheit scheitern würde⁵⁵⁶. Möglicherweise bezweifelte er auch, dass eine Institution aus vornehmlich abstrakten Künstlern, wie sie Grohmann und den Ausgetretenen vorschwebte, noch die nötige Akzeptanz in der Öffentlichkeit und in den Ämtern erhalten und sich gegen die rechten Kräfte wehren könne. Denn Meistermann befürchtete nach einer Auflösung und Neuordnung des Deutschen Künstlerbundes Schwierigkeiten und Unruhe. Er versprach sich noch eine mögliche Lösung der Situation, die Beteiligung der sechs ausgetretenen Mitglieder Karl Schmidt-Rottluff, Uhlmann, Theodor Werner, Willi Baumeister, Nay und Winter als gemeinsame Gruppe an der kommenden Jahresausstellung, unabhängig von einer Mitgliedschaft. Den Ausgeschiedenen sollte die Möglichkeit eingeräumt werden, Neue-

⁵⁵⁵ Vgl. Brief von Georg Meistermann an Fritz Winter, am 3.11.1954, in: Daniel, Kupper (Hrsg.), a. a. O., Nr. 8 im Anhang, S. 374.

⁵⁵⁶ Vgl. Brief von Will Grohmann an Baumeister, Winter und Nay, am 2.12.1954, in: Daniel Kupper (Hrsg.), a. a. O., Nr. 10 im Anhang, S. 375.

rungsvorschläge in die Diskussion der DKB-Versammlungen einzubringen, die aber wiederum einer Dreiviertel-Mehrheit unterlägen. Das Angebot, anstelle Hofers eine außenstehende Persönlichkeit z.B. aus dem Bereich des Museums als Ersten Vorsitzenden zu wählen, ging von Will Grohmann aus und wurde auch von Meistermann nicht völlig abgewiesen. Dieser kündigte diesbezüglich weitere Durchsetzungsprobleme an, die sich auf Grund einer zwangsläufigen Satzungsänderung und erforderlichen Dreiviertel-Mehrheit ergäben. Demzufolge schien auch Meistermann mit der Führung Karl Hofers unzufrieden zu sein, andernfalls hätte er den Vorschlag Grohmanns sofort abgelehnt. Aber die von Grohmann und Meistermann diskutierten Überlegungen wurden letztlich schon von Werner, Uhlmann und Nay als ungenügende Zugeständnisse abgelehnt, die keine Klärung der Lage sicherstellten. Will Grohmann erkannte zu diesem Zeitpunkt im Dezember 1954 kein weiterführendes Resultat aus den bisherigen Verhandlungen⁵⁵⁷. Er sah sogar seine Bemühungen, den DKB zu Gunsten der Abstrakten zu reformieren, als aussichtslos an und betrachtete Aktion für beendet. Die Vorstellung von einem neuen Vorstandsvorsitzenden stellte die abstrakten ehemaligen Mitglieder nicht zufrieden. Ihre Unzufriedenheit bezog sich demnach nicht ausschließlich auf Hofers Stellung im Deutschen Künstlerbund, sondern auch auf die gesamte Künstler- und Stilauswahl, die als Repräsentation des Vereins stand. Die vorgeschlagenen Regelungen änderten nichts an der Grundgestalt des DKB. Die abstrakten Künstler und Will Grohmann verfolgten vornehmlich eine Form der ungegenständlichen und avantgardistischen Zusammensetzung des DKB, mit Ausnahme einzelner traditioneller Altmeister wie Karl Schmidt-Rottluff. Sie hatten das Ziel vor Augen, den DKB als Vereinigung aktueller und neuer deutscher Kunstströmungen zu bilden, und benötigten für eine Neugründung zunächst eine Auflösung des Vereins. Will Grohmann schlug deshalb im November des Jahres 1954 vor, eine Gründungsgruppe um Karl Schmidt-Rottluff, Uhlmann, Werner und die drei Ausgetretenen zu formen, die zusammen mit weiteren ausgewählten Künstlern die erste Ausstellung durchführten. Daneben bot er seine Fähigkeit als Kunstkritiker an, um die Öffentlichkeitsarbeit des neuen Vereins zu lenken⁵⁵⁸. Der Versuch einer zweiten Reform war bereits im Dezember 1954 gescheitert. Will Grohmann unternahm jedoch wenige Monate darauf einen neuen Anlauf, die Umgestaltung des DKB einzuleiten. Er hatte die

⁵⁵⁷ Vgl. Brief von Will Grohmann an Baumeister, Winter und Nay, am 2.12.1954, in: Daniel Kupper (Hrsg.), a. a. O., Nr. 10 im Anhang, S. 377.

⁵⁵⁸ Vgl. Christine Fischer-Defoy, „Klee und das in seinem Gefolge Entstandene ist alles andere wie abstrakt“ - Der Auseinandersetzung zwischen Hofer und Willi Baumeister im Deutschen Künstlerbund, in: Schmidt, Hans-Werner (Hrsg.), Willi Baumeister Karl Hofer. Begegnungen der Bilder, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 2005, S. 189.

abstrakten Künstler offensichtlich zu neuen Überlegungen überredet und schrieb im März 1955 mit einer Auflistung von Forderungen der abstrakten Nichtmitglieder erneut an Georg Meistermann. In der Einleitung des Schreibens teilte er Meistermann mit, dass er Karl Linfert in seine Bestrebungen einbezogen und Aufregung und Unsicherheit unter den anderen Mitgliedern vernommen habe. Die Unruhe wurde nicht ausschließlich durch Hofers vermeintliche Aussage ausgelöst, sondern insbesondere durch etliche Unterredungen und Briefe der Ausgetretenen an andere Mitglieder des DKB geschürt, um möglichst viel Zusprachen und Unterstützung zu finden. Im Folgenden formulierte Grohmann die vier Stichpunkte der zurückgetretenen Künstler: „Die Ausgetretenen waren mit mir der Ansicht, daß 1. der K.B. mehr Elite als Querschnitt sein sollte, um eine wirkliche Repräsentation darzustellen; 2. daß ein neuer Vorstand und ein neuer Präsident gewählt werden müßte, was wahrscheinlich sowieso erfolgt, wenn Hofer in Pension geht und sich auch sonst aus dem öffentlichen Leben scheinbar zurückziehen will; 3. daß die Statuten den neuen Absichten angepasst werden müßten, und 4. daß es gut wäre, zu dem alten Statut zurückzukehren, daß Mitglieder, die dreimal refusiert werden, die Mitgliedschaft verlieren. Das war früher so und hat sich bewährt. Ebenso das Umgekehrte: wer dreimal als Eingeladener die Jury passiert, ist Mitglied.“ Aus der ersten Formulierung geht nicht klar hervor, aus welchen Künstlern oder Stilrichtungen die Elite zusammengesetzt werden sollte. Die Antragsteller zeigten sich nur mit dem breiten Angebot der bisherigen Ausstellungen unzufrieden. Wie hoch dabei die Anzahl der gegenständlichen Künstler in der Elite ausfiel oder ob sie nur abstrakte Mitglieder aufnehmen wollten, gaben sie in ihrem ersten ausformulierten Punkt nicht vor. Vermutlich spekulierten sie auf eine spätere Eingrenzung. Im zweiten Absatz bezogen sie sich nicht nur auf einen Ersatz Hofers, sondern wünschten eine Neuwahl des gesamten Vorstandes, mit der Intention einer Selbstbeteiligung und wahrscheinlich der Herausnahme der übrigen ungewünschten traditionsgebundenen Künstler. Die Neuerungen sollten im nächsten Schritt mittels Satzungsänderungen abgesichert werden. Der letzte Anspruch stellte keine Erneuerung dar, der deutsche Künstlerbund handhabte die Neuaufnahme von Künstlern bereits nach dieser Vorschrift. Aus dem Wunsch, nach dreimaligem Misserfolg eines Mitgliedes die Lösung der Mitgliedschaft einzuleiten, erhofften sich die Abstrakten, die Qualität des DKB zu gewährleisten. Der Verlust der Mitgliedschaft erfolgte bisher durch den Tod oder das Fehlverhalten eines Mitgliedes und aus eigener Entscheidung⁵⁵⁹. Grohmann setzte seine Auflistung über die Vorstellung der Reformwilligen fort: „Die

⁵⁵⁹ Vgl. Satzung des Deutschen Künstlerbundes vom 1.2.1954, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 112.

Ausgetretenen wären auf jeden Fall bereit, wieder mitzumachen, wenn es glückte, den K.B. in dieser Form zu reformieren.“ „Einen Präsidenten würde man wahrscheinlich finden. Ich denke, daß der niemals unversöhnliche Baumeister, der ja soeben in Pension gegangen ist, ganz gern diese öffentliche Rolle spielen würde.“⁵⁶⁰ Willi Baumeister hatte bereits im November 1954 in einem Brief an Nay seinen Wunsch, als neuer Vorsitzender zu fungieren, kundgetan, aber auch eine Amtsübernahme der beiden anderen Ausgetretenen nicht ausgeschlossen. Zuvor sprach sich Nay für einen Rücktritt Karl Hofers aus⁵⁶¹. Will Grohmann erwähnte in seinem Brief keine eigene Beteiligung, um vermutlich wegen seiner Gegnerschaft mit Hofer nicht die abstimmenden Mitglieder zu verunsichern und dadurch die Reform zu gefährden. Seine persönlichen Absichten konnten jedoch bereits nachgezeichnet werden. Eine Schwierigkeit sah er noch immer in der Mehrheitsfindung, die schließlich nicht durch Zwang herbeigeführt werden könne. Am Ende seiner Ausführung schlug er den Künstler Karl Linfert als Vermittler in der Angelegenheit vor. Eberhard Seel hatte das Vorhaben Grohmanns erkannt und schilderte Meistermann im April 1955 seine Erkenntnis über den Kritiker: „Und absolut konsequent hob Grohmann die ‚Krise‘ des Künstlerbundes aus der Taufe, deren Ursprung in der Verfälschung der Ideale und der Tradition des alten Künstlerbundes und dem von der jetzigen Führung falsch verstandenen Repräsentanz-Begriff wurzelte. ... Ich glaube nicht, daß er (Grohmann) den Vorsitz oder die Übernahme der Geschäftsführung anstrebt. Ich glaube vielmehr, daß er lediglich seine Freunde - also Baumeister, Nay, Winter, Uhlmann, Werner usw. in den führenden Positionen sehen will, um dann seinerseits über sie die Fäden hinter den Kulissen in der Hand zu haben und in Wirklichkeit zu regieren.“⁵⁶² Schließlich fasste er die Reformversuche aus der Sicht des DKB nochmals zusammen: „Im Grunde ging es in dieser Auseinandersetzung darum, ob der Künstlerbund seinem alten Programm, keine Richtung innerhalb der zeitgenössischen Kunst zu bevorzugen oder zu vertreten, treu bleiben oder den Vertretern der gegenstandslosen Kunst die zukünftige Führung des Bundes allein überlassen solle. Der Deutsche Künstlerbund hat sich nicht entschließen können, den seit jeher von ihm eingenommenen Standpunkt der Überparteilichkeit und Toleranz aufzugeben.“⁵⁶³

⁵⁶⁰ Vgl. Brief von Will Grohmann an Meistermann, am 21.3.1955, im Anhang an den Brief von Meistermann an Seel, am 25.3.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 29 M.

⁵⁶¹ Vgl. Christine Fischer-Defoy, „Klee und das in seinem Gefolge Entstandene ist alles andere wie abstrakt“, S. 188.

⁵⁶² Vgl. Brief von Seel an Meistermann, am 30.4.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 29 M.

⁵⁶³ Vgl. Brief von Seel an Dr. Gussone, am 24.11.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 44.

Will Grohmann spielte, wie in der soeben nachgezeichneten Situation nach der „Constance“-Affäre, in der Auseinandersetzung zwischen den sich gebildeten Fronten von Hofer und Baumeister einen Hauptpart. Er übernahm seit dem Jahre 1952 die Rolle des Unterstüترز einzelner abstrakter Mitglieder im DKB, die sich zur Opposition formiert hatten. Er stand schon 1952 als treibende Kraft hinter den Reformwünschen der Oppositionellen im Deutschen Künstlerbund und versuchte nach dem Misslingen der ersten Reform stets auf die von ihm bezeichneten Missstände im DKB hinzuweisen. Es ging ihm in der Kontroverse mit Hofer nicht um eine Ablehnung der Gegenstandskunst im Allgemeinen oder um eine Ausfechtung zwischen der abstrakten und gegenständlichen Kunst. Nach einer Aussage vom 14. Juni 1953 in der „Neuen Zeitung“, dass es sich bei der Gegenüberstellung nur um ein Scheinproblem handele, stellte er die Qualität eines Kunstwerks in den Vordergrund⁵⁶⁴. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass er nicht nur über ungegenständliche Künstler Monografien verfasste. Grohmann veröffentlichte Einzeldarstellungen sowohl über Baumeister (1952 und 1963), Kandinsky (1958), Klee (1954) und Moore (1959), als auch Schmidt-Rottluff (1956)⁵⁶⁵. Er strebte aber eine verkleinerte Elite im DKB, z. B. unter der Führung von Baumeister, und seine eigene Beteiligung an. Christine Fischer-Defoy hatte in ihrem erst kürzlich veröffentlichten Abriss über die internen Auseinandersetzungen mittels weiterer Briefe auf die Intention Grohmanns und der Mitglieder Baumeister, Werner und Nay hingewiesen⁵⁶⁶. Die Auszüge zeichneten ihr Machtinteresse am Deutschen Künstlerbund ab, der Kampf um die künstlerischen Positionen habe nur den Vordergrund gebildet⁵⁶⁷.

In einer Meinungsäußerung dokumentierte Trökes das Benehmen seiner abstrakten Kollegen. Er bezog sich nicht deutlich auf einzelne Mitglieder des Deutschen Künstlerbund und ihr Verhalten in den Jahresausstellungen; aber seine Beschreibung konnte hinsichtlich der Bestrebungen gegen den Verein auf bestimmte Kollegen im DKB verweisen. „Das Von-sich-selbst-Überzeugtsein, die Verfechtung der eigenen Ideen verwechseln viele Abstrakte mit Arroganz und Intoleranz. Sie streben nach äußeren Machtpositionen, intrigieren, managen, lauter Dinge, die ihrer eigentlichen Arbeit entgegengesetzt sind. Man wird schon sehen, wie sich das auf ihre Bilder und Plastiken auswirkt. Wir kennen

⁵⁶⁴ Vgl. Maria Müller, Will Grohmann. Verfechter der Abstrakten, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, Will Grohmann, In Memoriam. Wegbereiter der Moderne, S. 34.

⁵⁶⁵ Vgl. Karin Maur, Will Grohmann. Wegbereiter der Moderne, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1988, Will Grohmann, In Memoriam. Wegbereiter der Moderne, S. 9 und 24.

⁵⁶⁶ Vgl. Christine Fischer-Defoy, "Klee und das in seinem Gefolge Entstandene ist alles andere wie abstrakt", S. 183 - 191.

⁵⁶⁷ Vgl. Christine Fischer-Defoy, a.a.O., S. 184.

das: Gemeinschaftsausstellungen, die sich nach dem Motto ‚Die beste Wand für mich‘ arrangieren, einseitige Kataloge, Jurys, die keine anderen Götter neben sich aufkommen lassen. Da hilft nur eine robuste Gegenwehr. Ein gutes Bild ist gut, unabhängig von seinem Stil, und sauren Kitsch, den abstrakten, gibt’s fast mehr als süßen. Nur ist der süße längst verkraftet, konsumiert und abgetan.“⁵⁶⁸

Die Gegner der Führung strebten eine neue Form des DKB unter der Führung von Willi Baumeister und unter Mithilfe Grohmanns für den Bereich der Öffentlichkeitsarbeit an. Der Kunstkritiker wäre, wie Hofer die Arbeit der Kritiker in seiner letzten Rede für den Deutschen Künstlerbund umschrieb, als Manager des neuen DKB aufgetreten. Mit Hilfe seiner Überzeugungskraft hätte Grohmann sowohl für die Akzeptanz in der Öffentlichkeit als auch bei Bund und Ländern, die bisher als Förderer eintraten, weiterhin für Zuschüsse und Unterstützung gesorgt. Die neue Leitung sah eine grundlegend veränderte Gestalt der Künstlervereinigung vor. Besonders Will Grohmann wünschte sich auf Grund seines Elitegedankens den DKB als kleine Auswahl von vielleicht zwanzig bis dreißig Mitgliedern, unter ihnen die Hauptgruppe aus Uhlmann, Werner, Winter, Nay und Schmidt-Rottluff. Ursprünglich stellte er sich Willi Baumeister als Ersten Vorsitzenden vor, der nach seinem Tod von einem anderen zentralen Mitglied im Amt ersetzt worden wäre. Die Elitebildung im DKB hätte jedoch die Aufnahme von jungen Talenten ebenso erschwert und die Zahl der neuen Jungkünstler auf wenige Mitglieder zwangsläufig beschränkt, im Gegensatz zur Forderung nach mehr Nachwuchs im Memorandum von 1952. Überdies zentrierte Grohmann seinen Blick auf die bedeutenden Abstrakten, sodass der Focus im Künstlerbund und in den Ausstellungen auf die führenden Mitglieder gelegt worden wäre. Die Art der Mitwirkung junger Künstler am Konzept des umgebildeten Künstlerbundes schilderte Will Grohmann in seinen letzten Korrespondenzen nicht.

Der Grund für das Misslingen der Reform lag zum einen an den Zweifeln Meistermanns und zum anderen an der Schwierigkeit der zu bewältigenden Hürden der Mehrheit in den Mitgliederabstimmungen und den Satzungsänderungen. Darüber hinaus verstarben kurz nach den letzten Versuchen sowohl der Erste Vorsitzende Karl Hofer als auch Willi Baumeister. Die beiden Hauptgegner im Bezug auf den Gegensatz von abstrakter und gegenständlicher Kunstauffassungen im Deutschen Künstlerbund waren nicht mehr anwesend. Karl Hartung nahm nach dessen Tod den Platz des Ersten Vorsitzenden ein. Die

⁵⁶⁸ Vgl. zitiert in: Dr. Rudolf Lange, in: Hannoversche Allgemeine, vom 22.5.1955, Archiv Deutscher Künstlerbund Nr. 619.

zweite Forderung der Ausgetretenen und Will Grohmanns hatte sich teilweise von selbst ergeben. Unter Hartungs Führung erfolgte in der nächsten Jahresausstellung eine verstärkte Aufnahme von jungen Künstlern, was die damalige Opposition 1952 bereits gewünscht hatte. Trotz der neuen Besetzung des führenden Amtes im Deutschen Künstlerbund und des Wandels im Ausstellungsbild traten die ehemaligen Mitglieder Uhlmann, Werner, Winter und Nay nicht wieder in den Künstlerbund ein. 1957 beteiligten sich zumindest Nay und Winter als Gäste in der Jahresausstellung und folgten dem einstigen Rat Meistersmanns. Dies bewies, dass die Abstrakten noch immer nicht mit der grundsätzlichen Zusammensetzung des DKB zufrieden waren und für eine abstrakte Elite plädierten. Sie waren letztlich nicht nur mit der Person Hofers unstimmgig. Aber die Debatte um Hofers Meinungsäußerungen war beendet.