

## **7. Resümee über die Ausstellungsanalyse und Kunstdebatte im DKB**

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war die Untersuchung der Kunstpolitik des Deutschen Künstlerbundes, der in der Nachkriegszeit führenden Künstlervereinigung in Deutschland, von 1950 bis 1955 unter Führung des Malers Karl Hofer. Bei der Rezeption der Forschungsliteratur über den Deutschen Künstlerbund fiel auf, dass bisher keine Betrachtung über die Entwicklungsgeschichte seiner Nachkriegsausstellungen vorgenommen wurde. Daraus folgte das Fehlen einer Untersuchung, welche die Ausstellungen in den Kontext der deutschen Kunstentwicklung in der Zeitspanne von 1950 bis 1955 stellte. Es war ein Anliegen der Arbeit, den Vergleich zwischen den Veranstaltungen des Deutschen Künstlerbundes und der deutschen Kunst in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre zu ziehen. Ein zweites Forschungsanliegen galt der Auseinandersetzung mit den künstlerischen Diskussionen im Künstlerbund unter der Hinzuziehung der Ereignisse im Rahmen des deutschen Kunststreits zwischen den abstrakten und gegenständlichen Meinungen einzelner deutscher Künstler und Kunsthistoriker.

Das Kapitel über die Geschichte und Neugründung des DKB hatte zunächst die Zielsetzung des Deutschen Künstlerbundes herausgestellt. Weitere Vorstellungen wurden bei der Katalogbetrachtung erfasst. Der Deutsche Künstlerbund nahm sich hinsichtlich seiner Hauptanliegen vor, keine bestimmten Richtungen zu vertreten, ausschließlich die künstlerische Qualität der Arbeiten voranzustellen, einen Überblick über den Stand der bildenden Kunst in Deutschland im Rahmen ihrer Ausstellungen zu bieten und die Tradition des ersten Deutschen Künstlerbundes unter Harry Graf Kessler fortzuführen. Das besondere Interesse Kesslers galt der Auffindung von außergewöhnlichen Talenten. Daneben interessierte den DKB der künstlerische Nachwuchs. Im Verlauf der Arbeit und insbesondere bei der Analyse der Ausstellungen wurde der Frage nachgegangen, inwieweit sich der DKB an der Realisierung seiner Ziele orientierte und an seiner Tradition festhielt. Dabei konnte festgestellt werden, dass es dem Künstlerbund zeitweise Schwierigkeiten bereitete, bestimmte Ziele umzusetzen.

Im Mittelpunkt der Forschungsarbeit stand die Analyse der Kunstschauen des Deutschen Künstlerbundes von 1951 bis 1955, die sowohl die Konzepte als auch die Methoden der einzelnen Ausstellungen herausarbeiten sollte. Dabei bot das reiche Aktenmaterial aus Ausstellungskatalogen, Jurylisten, Fotografien von Raumansichten, Raumplänen der Ausstellungsorte und Presseberichten eine Grundlage für die Untersuchung. Anhand dieser Quellen konnten Ausstellungsprogramme und auch Probleme ermittelt werden.

Trotz erhaltener Lücken im Aufbau einzelner Veranstaltungen durch den zeitweiligen Mangel an Fotografien und Plänen wurde die Intention der Ausstellungsleitung deutlich gemacht. Der DKB stellte in den Jahresausstellungen Künstler verschiedener Stilrichtungen aus, die sich mit Themen unterschiedlicher Art auseinander setzten. Neben arkadischen Landschaften fanden Arbeiten mit sozial- und gesellschaftskritischen Themen und Kompositionen mit naturwissenschaftlichen und kosmologischen Inhalten und Hintergründen eine Ausstellungsmöglichkeit. Bei ihrer Präsentation achtete die Leitung in den ersten Jahren bis 1955 nicht hauptsächlich auf eine Gliederung nach Richtungen oder Themen. Im Verlauf der Ausstellungsreihe setzte der Deutsche Künstlerbund stattdessen das Konzept der Gegenüberstellung verschiedener Stile und Künstlerauffassungen in unterschiedlichen Formen und Arrangements ein und nahm erst in den Jahren 1954 und 1955 auf Grund des internen Disputs von 1954 die Konfrontation immer mehr zurück. Im Jahre 1954 war die Ausstellung nur noch vom Gegensatz zwischen den Werken Beckmanns und Baumeisters bestimmt. 1955 fand das Publikum lediglich in der Sonderschau und im zweiten Teil der Veranstaltung, die Schau über die Kleinplastik, Zeichnungen und Grafiken, Kontraste vor. Die Gemälde des ersten Teils waren bereits nach Stilen geordnet. Die Kunstdiskussion um die zeitgenössische und zeitgemäße Darstellung, die mit Beginn des Darmstädter Gesprächs von 1950 in Deutschland von Künstlern und Kunsthistorikern geführt wurde, diente dem DKB als Grundlage für ihre Ausstellungen. Er machte das Publikum auf die verschiedenen Möglichkeiten der Wiedergabe und Interpretationen bestimmter Themen aufmerksam und versuchte dabei keine gezielten Stilgruppen zu favorisieren. Aber am Beispiel der Surrealisten wurde deutlich, dass der DKB Unterscheidungen durch optische Mittel vornahm. Surrealistische Maler zählten z. B. in der Ausstellung von 1951 zu den Künstlern, die durch die Platzierung an ungünstigen Stellen der Kunstschau benachteiligt waren. Besonders in den ersten beiden Veranstaltungen erkannte der Besucher, dass der Künstlerbund das Ausstellungsbild nach einer Werteskala formte. Die Ausstellungsleitung bestimmte eine Elite aus den bekanntesten und erfolgreichsten Künstlern, die insbesondere als Professoren und sowohl im Vorstand als auch in der Jury tätig waren, und platzierte sie an den prominenten Orten der Räumlichkeiten. Es stellte sich heraus, dass der DKB besonders in den Kunstschauen von 1951 und 1952 hinsichtlich der Ordnung der Gemälde und Plastiken die Bedeutung der einzelnen Künstler hervorhob und die Elite traditioneller und avantgardistischer Richtungen zentral präsentierte.

Mittels der Ausstellungsanalysen sollte auch in Erfahrung gebracht werden, ob sich der Deutsche Künstlerbund gemäß seinem Vorsatz an der Entwicklung der deutschen Kunst orientierte und einen Abriss über das zeitgenössische Kunstschaffen in Deutschland dokumentierte. Darüber hinaus ergab sich die Frage, ob der DKB Einfluss auf die Kunst in Deutschland nahm, indem er neuen Talenten den künstlerischen Weg eröffnete und sie zum Erfolg führte. Die verschiedenen Kunstschaueen hatten zwar einzelne neue Künstler hervorgebracht, aber zu wenige, um von einer Einflussnahme auf die Kunstentwicklung zu sprechen. Einige von ihnen erhielten im Zeitraum von 1951 bis 1955 nur eine einmalige Ausstellungsmöglichkeit. Unter den entdeckten Talenten waren lediglich einzelne viel versprechende und hervortretende junge Maler wie Buja Bingemer, Manfred Bluth, Christian Kruck und Gerhart Bergmann, die ihren künstlerischen Weg mit Erfolg fortsetzten. Bei der analytischen Betrachtung der Kunstschaueen wurde herausgearbeitet, dass es der DKB hinsichtlich der Aufnahme von Gästen an aktuellen Strömungen bestimmter Künstler wie den jungen Tachisten mangeln ließ. Er griff zwar seit 1951 auf einzelne Mitglieder wie Trier und Trökes, die sich auf tachistische Einflüsse bezogen, zurück, unterließ aber ein Heranziehen einer größeren Gruppe aktueller Maler und Bildhauer. Die Rede ist von den jungen deutschen Tachisten, die u. a. den Gruppen „Junger Westen“, „Quadriga“ und „Gruppe 53“ angehörten. Zur großen Reihe der jungen Informellen der deutschen Malerei zählten Karl Fred Dahmen, K.O. Götz, Gerhard Hoehme, Hans Jürgen Schlieker, Bernhard Schultze, Peter Brüning, Winfred Gaul, Klaus Fischer, Albert Fürst, Otto Greis, Heinz Kreutz, Herbert Zangs, Kurt Bartel, Erwin Bechthold, sowie die Bildhauer Ernst Hermanns, Brigitte Meier-Denninghoff und Norbert Kricke. Obwohl die entscheidende Entwicklung der jungen tachistischen Malerei bereits 1952 in Deutschland begann, hatte der DKB ihre Bedeutung noch nicht erkannt. Erst unter der neuen Leitung von Karl Hartung wurde eine erhöhte Anzahl von jungen Informellen, darunter Winfred Gaul, Otto Greis, Gerhard Hoehme, Heinz Kreutz, Peter Brüning, Fred Thieler, Lothar Quinte, Herbert Zangs, Brigitte Meier-Denninghoff und Norbert Kricke, in der sechsten Ausstellung von 1956 in Düsseldorf ausgestellt. Der Exkurs über die tachistischen Gruppen führte zum Resultat, dass der Deutsche Künstlerbund seit 1952 und besonders in den folgenden Jahren entgegen seinem Ziel kein wirkliches Abbild der Avantgarde präsentierte. Er stellte nur die Elite der mittleren und älteren Generation der abstrakten Maler aus und übersah den wichtigen innovativen Nachwuchs der deutschen Kunst, obwohl er das Interesse an jungen Talenten verkündet hatte. Auch im Bereich der Bildhauerei herrschte ein Mangel an herausragenden und neuen Abstrakten. Wie die

Beschreibungen der Ausstellungen und Pressemeinungen gezeigt haben, konzentrierte sich der DKB zu sehr auf die Darbietung von traditionsbezogenen Altmeistern. In Anbetracht der Zielsetzung, der Ausstellung von außergewöhnlichen Talenten aktueller Kunstströmungen, wurden zu wenig unaktuelle Arbeiten abgelehnt. Die Ausjurierung der Werke von Pechstein und Dix im Jahre 1953 bewies einen ersten Ansatz, der jedoch durch die Reaktion Pechsteins und anderer Gegenstandsmaler nicht weiterentwickelt wurde. Die Situation führte zum Resultat, dass in den kommenden Jahren eine zu geringe Anzahl von Ablehnungen vorherrschte. Der Verein setzte sich aus zu vielen älteren Generationen zusammen und bot zu wenig zukunftsorientierte Gemälde und Plastiken. Gründe für das Erscheinungsbild der Ausstellungen waren auch die Einstellung Hofers, die Zusammensetzung der Gremien und die Ansicht, noch immer Wiedergutmachung leisten zu müssen.

Ein weiterer Focus lag auf der Kunstdebatte zwischen den traditionell gegenständlich und abstrakt arbeitenden Künstlern, die sich bereits in den ersten Jahren nach der Neugründung abzeichnete und ihren Höhepunkt im Jahre 1954 fand. Bei der Untersuchung der internen Ereignisse seit 1952 konnten die Gründe der Differenzen eruiert werden. Bereits im Jahre 1952 hatte sich eine Oppositionsgruppe aus den führenden abstrakten Mitgliedern Willi Baumeister, Hans Uhlmann, Theodor Werner, Fritz Winter und Georg Meistermann gebildet, die in einem schriftlich gefassten Memorandum Forderungen an die Leitung des DKB gestellt hatten. Sie beriefen sich u. a. auf die Zielsetzung und Tradition des Deutschen Künstlerbundes und forderten die Jurierung aller Mitglieder, einen exklusiveren Künstlerbund, eine höhere Auslese, mehr junge Talente, die Mitarbeit von Kunstkritikern in der Jury, eine nur alle zwei Jahre stattfindende Mitgliederausstellung und externe, fachlich involvierte und wechselnde Ausstellungsleiter. Wie sich im Laufe der Erforschung herausstellte, war die Gruppe der Opposition an einer grundlegenden Reform des Künstlerbundes interessiert. Theodor Werner verfolgte sogar die Vision einer ausschließlich avantgardistischen Elite und versuchte die übrigen Oppositionellen zu überzeugen. Die Androhung ihrer Austritte sollte als Druckmittel dienen. Dem DKB stand eine Spaltung der gesamten Künstlerschaft bevor. Der Vorstand des Künstlerbundes entschloss sich daher für die Wiedereinführung der Volljurierung aller Mitglieder, die zum ersten Mal nach der Neugründung in der Ausstellung von 1953 umgesetzt wurde. Hinsichtlich der Aufnahme junger Gäste und Mitglieder entschied sich der DKB in den folgenden Jahresausstellungen für relativ wenige Künstler, wobei im Jahre 1954 etwas mehr Jungkünstler auftraten. Die unvollständige Umsetzung der Forderungen ver-

anlasste Theodor Werner und Uhlmann zum Austritt aus dem Verein. Die Jurierung aller Arbeiten brachte neue Probleme mit sich und löste Auseinandersetzungen aus. Die Ausjurierung aller Arbeiten der Altmeister Pechstein und Dix führte zu Protesten und Prozessandrohungen von Pechstein und Wolf Hoffmann. Darüber hinaus kam der Vorwurf auf, dass die abstrakten Künstler diktatorische Maßnahmen betrieben. Seit 1953 bestand in der Jury zwar ein Ungleichgewicht zwischen den gegenständlichen und abstrakten Mitgliedern, es folgte daraus aber keine konsequente Bevorzugung ungegenständlicher Gemälde und Plastiken. Es wurden z. B. nicht mehr gegenständliche Arbeiten ausjurirt. Das Übergewicht an abstrakten Jurymitgliedern mag für das Ausjurieren der Arbeiten von Pechstein und Dix auch relevant gewesen sein, jedoch konnte innerhalb der Ausstellungen von 1951 bis 1955 nie ein erhebliches Übermaß an abstrakten Arbeiten bestätigt werden. Ein quantitatives Überwiegen an abstrakten Arbeiten hätte aber vielmehr die deutsche Entwicklung widerspiegelt, was sich der DKB ursprünglich zum Ziel gesetzt hatte. Nur in Form der Ausstellungsweise der avantgardistischen Werke konnte von einer optischen Bevorzugung und Herausstellung gesprochen werden, die sich an die Entwicklung in Deutschland anlehnte. Seit 1951 zeichnete sich eine Thematisierung der Abstraktionen und Formreduzierungen ab. In der ersten Ausstellung des DKB war dies anhand der Herausstellung der Arbeiten Hartungs und Heiligers in der Eingangshalle zu beobachten. 1952 und 1954 standen besonders die abstrakten Kompositionen von Baumeister im Mittelpunkt, auch wenn gleichzeitig gegenständliche Gemälde im zentralen Raum ausgestellt waren. 1953 wurden die traditionsbezogenen gegenständlichen Altmeister zum ersten Mal nicht gemeinsam mit der Avantgarde, sondern separat in einem hinteren Nebenraum gezeigt. In den Ausstellungen des DKB herrschte von 1951 bis 1954 zwar keine quantitative Dominanz der Abstraktion, ihre Bedeutung und Tendenz konnten jedoch an ihrer optischen Betonung abgelesen werden. Lediglich für die fünfte Jahresausstellung von 1955 konnte auf Grund der Austritte der abstrakten Elite keine Tendenz ermittelt werden. Zudem hatte die Jury, die nun im Gegensatz zu den Vorjahren aus weniger abstrakt arbeitenden Mitgliedern bestand, mehr ungegenständliche Arbeiten und Künstler abgelehnt. Das Resultat war ein völlig verändertes Ausstellungsbild, das noch weniger der Entwicklung in der deutschen Kunst entsprach.

Die Betrachtung der Rolle Grohmanns im internen Streit des DKB führte zu der Erkenntnis, dass der Kunstkritiker entscheidend an den Reformabsichten beteiligt war und die oppositionellen Mitglieder anstiftete. Die „Constanze“-Affäre vom Jahr 1954 begünstigte die erneute Absicht Grohmanns, den Deutschen Künstlerbund umzustrukturie-

ren. Er nahm die vermeintliche Aussage Hofers in einer Zeitschrift zum Anlass, das Reformbestreben wieder aufzunehmen. Auch er strebte letztlich die Form einer avantgardistischen Elite im DKB an. Die Austritte der einzelnen Mitglieder aus dem Deutschen Künstlerbund waren neben den Reformbemühungen besonders auf verschiedene Ansichten und künstlerische Auffassungen zurückzuführen. Am Beispiel Werners wurde deutlich gemacht, dass er nur die abstrakte Malerei als zeitgemäß und aktuell betrachtete und deshalb eine ungegenständliche Elite als Zusammensetzung im DKB forderte. Dagegen trat Schmidt-Rottluff aus dem DKB aus, weil zu wenig traditionsbezogene Altmeister vertreten waren. Die Theorien der Abstrakten stießen nicht nur in den Ausstellungen auf die Meinungen der gegenständlichen Künstler. Der Politik Hofers wurde ein eigenes Kapitel gewidmet, um seinen Führungsstil und seine Einstellung im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen herauszustellen. In diesem Abschnitt galt es auch, seine künstlerische Auffassung und Zeitkritik mit der Theorie Baumeisters in Beziehung zu setzen. Der Vergleich beider Ansichten ergab, dass sie die Modernität und den Fortschritt unterschiedlich interpretierten und einschätzten. Sie hatten auf Grund verschiedener Erfahrungen und Quellen konträre Weltansichten und Kunsttheorien entwickelt. Die gegenwärtige Zivilisation und den technischen Stand empfand Hofer als schwer einschätzbar und bedrohlich, wohingegen sich Baumeister mit den Naturwissenschaften auseinandersetzte. Seine weltoffene Sicht stand dem Festhalten Hofers an der Figuration und dem Streben nach einem neuen Menschenbild gegenüber. Schließlich verfolgten sie unterschiedliche Auffassungen über die Naturwiedergabe. Hofer wies aber auch die Abstraktion nicht völlig ab, sprach sich jedoch gegen dekorative und sinnentleerte Arbeiten aus. Er kritisierte eine Überbewertung der Abstraktion, da sie auch im Begriff sei, die Aktualität zu verlieren. Ihm missfiel der Anspruch der Abstraktion auf Alleingültigkeit. Die Zusammensetzung der Kunstschauen in der Phase seiner Amtszeit ist daher auf seine Auffassung über die deutsche Kunst zurückzuführen. Er vertrat und verteidigte die Darstellung des Menschenbildes und der gegenstandsbezogenen Malerei, maß aber der Abstraktion vor allem hinsichtlich der Verbindungen und Beziehungen mit dem Ausland eine wichtige Bedeutung bei. Das Ergebnis waren Ausstellungen, die sowohl an der Tradition festhielten, als auch avantgardistische Richtungen zeigten. Erst Karl Hartung, der selbst avantgardistisch orientiert war, öffnete schließlich die Tore für eine große Gruppe von Tachisten und erhob die aktuelle abstrakte Kunst zum Mittelpunkt und Hauptthema der Kunstschau im Jahre 1956. Die Abstraktion vertrat nun auch zahlenmäßig die Führung in der Ausstellung. Erst jetzt dokumentierte der DKB entschieden den Erfolg der

abstrakten Malerei in der deutschen Kunst. Der Streit zwischen beiden Polen war beigelegt.

Als Quellenmaterial dienten die Akten des Deutschen Künstlerbundes im Archiv der Akademie der Künste in Berlin und der heutigen Geschäftsstelle des DKB in Berlin-Mitte.