

of more contemporary writers who have argued over bourgeois Germany even if they have remained ever since outside the canon of those authors conventionally grouped under the heading of 'critical theory'.

VOLKER M. WELTER

*University of California Santa Barbara*

**Lynette Roth: köln progressiv 1920–33;** 160 S., zahlr. Abb.; Köln: Seiwert, Hoerle, Arntz, Museum Ludwig und Verlag der Buchhandlung Walther König 2008; ISBN 978-3-86560-383-8; € 34,00.

Köln. Progressiv??! Das muß ein wenig länger her zu sein. Die Domstadt, die im neuen Jahrtausend eher mit Regression denn Fortschritt von sich reden macht, vermochte in vergangener Zeit durchaus wegweisende künstlerische Impulse auszusenden. Etwa in den 1960er mit Namen wie Beuys und Vostell als auch in den 1920er Jahren, als sich eine Handvoll politisch wie künstlerisch Gleichgesinnter in Köln zusammen findet. Zunächst nur lose verbunden, nennt man sich bald „Gruppe progressiver Künstler“, eben jene, die später als „Kölner Progressive“ in die Kunstgeschichte Einzug halten sollen. Die Mitstreiter – geprägt von den Schrecken des Ersten Weltkrieges, bewegt von den revolutionären Bewegungen in Russland, berührt vom sozialen Elend in den Jahren der Weimarer Republik – versuchen mit ihren Mitteln und Möglichkeiten, die Kunst in den Dienst der gesellschaftlichen Sache und politischen Agitation zu stellen. Nicht nur in ihren politischen Überzeugungen im Sinne einer humanen Gesellschaft radikal – auch in ihrer sachlichen und grafisch reduzierten Formensprache, die bis in unsere Tage wirkt.

Den prägenden Köpfen jener avantgardistischen Bewegung, den Malern Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle sowie dem Holzschnitzer und Grafiker Gerd Arntz, widmete das Kölner Museum Ludwig im Sommer 2008 eine sehenswerte Ausstellung. Was bleibt: Ein ebenso beachtlicher Katalog, für den redaktionell die amerikanische Kunsthistorikerin Lynette Roth, zugleich Gastkuratorin der gezeigten Präsentation, verantwortlich zeichnet. Und mit diesem Beitrag nicht nur dem Werk der drei führenden Protagonisten die nötige Aufmerksamkeit zollt, sondern einer weitgehend unbekanntem Facette der Kunst der Weimarer Republik Kontur gibt: „Malerei als ‚Waffe‘“ (S. 15) überschreibt Roth ihren zentralen Aufsatz. Und weiß selbst: Das ist nur die halbe Wahrheit. Denn, so anarchisch die Ideen, Utopien und Methoden der Kölner Progressiven auch scheinen mögen – ihre Waffen wollen nicht töten, sie sind Aufruf zur Aktion – gleich der zum Klassenkampf geballten und gereckten Faust. Untermauert von Ideen und einem so noch nicht gesehenen gestalterischen Konzept, das nicht blinden Aufruhr predigt, sondern formal durchdacht, mit strenger Gesetzmäßigkeit in hitzigen Diskussionen und auf den Barrikaden einen kühlen Kopf behält. Klarheit in bewegten Zeiten, der Zeit zwischen den Weltkriegen, in der Kritiker und Künstler nach brauchbaren neuen Ausdrucksformen rufen, die der angestrebten klassenlosen Gesellschaft angemessen erscheinen. Die alten Meister sind es für den

Marxisten Seiwert nicht. Er fordert nach Ende des Ersten Weltkrieges: „Schmeißt die alten Götzenbilder um! Im Namen der kommenden proletarischen Kultur!“ (S. 22). Für ihn ist das traditionelle, akademische Kunstverständnis ein Gräuelp, da nach Seiwerts Auffassung an Museumswänden „schon ein paar hundert Jahre riesige Rahmen um riesige Löcher hängen“ (S. 22).

Dabei bedienen sich die Kölner Progressiven im Zuge ihres Ziels, die Arbeiterklasse für Kunst und Aktion zu begeistern, durchaus klassischer Techniken. Gerade Seiwert, der so couragiert die überkommene Kunst gescholten hatte, schätzt die handwerkliche Tradition und knüpft mit seiner Rede von den Progressiven als „Neukölnische Malerschule“ ein Band in die Vergangenheit: zur „Kölner Malerschule“ des 14. und 15. Jahrhunderts. Allerdings gilt ihm eher das mittelalterliche Zunftwesen als „Ideal einer präkapitalistischen Gemeinschaft“ (S. 53) und somit, wie auch die Organisation des Bauhauses, als geglückter Gegenentwurf zur Bourgeoisie und ihrer akademischen Tradition. Zudem sympathisiert er mit der Definition von Kunst als „Hand-Werk“, welches nach bestimmten „Gesetzmäßigkeiten“ (S. 34), auch bezüglich seiner stofflichen Struktur, funktioniert, um das Kunst-Werk nicht unnötig zu verschlüsseln und auch dem einfachen Arbeiter zugänglich zu machen. Dabei will er dem Betrachter das Werk als das darbieten, was es ist und für die Progressiven sein soll: als Gemälde oder Skulptur ein „Beitrag zur Zeit“ (S. 49) und Ausdruck des „Schaffenswillens“ der Massen, als Werk, das eine fruchtbare Beziehung zu jedem einzelnen seiner Betrachter aufbaut.

Während die Zeitgenossen zunehmend, gerade im Dienste der Propaganda und des politischen Umbruchs, auf das revolutionäre Potential schnell und kostengünstig reproduzierbarer Medien setzen, allen voran auf die Fotografie, erneuern Seiwert, Hoerle und Arntz in ihrem Sinne das Ausdrucksvermögen von Malerei, Grafik, Plastik und Holzschnitt. Selbst als die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) die Künstlerschaft Ende der 1920er Jahre dazu auffordert, die Malerei zugunsten der Druckmedien ganz aufzugeben, gehen Seiwert, Hoerle und Arntz den eingeschlagenen Weg weiter, arbeiten aber auch mit Vehemenz für unterschiedliche deutsche und internationale Zeitungen und Zeitschriften, so für die rheinische Tageszeitung „Sozialistische Republik“ und das pazifistische Organ „Die Aktion“. Die Präsenz in solchen Publikationen garantiert den Künstlern ein breites Publikum. Gemäß dem künstlerischen Postulat der Kölner Progressiven sind ihre Illustrationen für die Arbeiterpresse und -pamphlete genauso wie ihr künstlerisches Schaffen allgemein, auf eine unmittelbare Lesbarkeit angelegt. Schon 1919, Seiwert hatte sich gerade erst mit den Dadaisten und ihrem Bürgerschreck-Habitus überworfen, schreibt er: „Wir versuchen innerhalb der uns gegebenen Form, des Bildes, der Plastik, so einfach, so eindeutig zu werden, dass jeder uns verstehen kann“ (S. 7). Das bedeutet für ihn, dass das Kunstwerk die Wirklichkeiten seiner Zeit unmissverständlich zu reflektieren hat, offen und sozialkritisch anprangert und – wichtig – immer auch ein konstruktives Element, die erkennbare Chance zur Umkehrbarkeit dieser Verhältnisse in sich trägt, so desolat sie sich für den Betrachter der Realität des Bildes, die ja die seine ist, auch darstellen mögen. Wenn Heinrich Hoerle 1931 einen Arbeiter gleich einem Roboterwesen vor dem Ensemble aus Fabrikschlotten porträtiert, ist das nur ein Beispiel seiner Sicht des Einzelnen, zu-

meist als Teil der Masse, integriert in eine maschinenhaftes Welt- und Menschenbild – ob funktionierendes Rädchen oder Streikposten, Kriegskrüppel oder Karnevalist. Hoerles Einstellung nach muss der Künstler „alles entpersönlichen, Schablonen benutzen, Konstrukteur sein“ (S. 25). Hier sieht Hoerle sich, so wie die Kölner Progressiven überhaupt, mit ihren kräftigen Farben, die sie auf die streng geometrisch angelegten Gemälde auftragen, der abstrakten Malerei der russischen Suprematisten als auch der holländischen De-Stijl-Bewegung eng verbunden. Der populäre Kunststil der Zeit, der der „Neuen Sachlichkeit“ stößt dagegen bei Seiwert, Hoerle und ihren Mitstreitern auf keine Gegenliebe. Ebenso gescholten wird der Expressionismus, obgleich nicht wenige der Progressiven hier künstlerisch wurzeln. Nun aber sei er, auch und gerade wegen seines kommerziellen Erfolgs, längst dem Tode geweiht.

Mit ihren kenntnisreichen Ausführungen gelingt es Lynette Roth durchaus überzeugend, den Kölner Progressiven einen verdienten Platz in der Kunstgeschichte zuzuweisen, mehr noch: sie nimmt sich einer ganzen Reihe bislang gängiger Missverständnisse und Fehlinterpretationen bezüglich der Kölner Progressiven an. In Verbindung mit der detaillierten Schilderung der Entwicklung, Arbeit und Beweggründe der zentralen Figuren und einer äußerst hilfreichen chronologischen Zeittafel der Ereignisse im Anhang ergibt sich ein schlüssiges Gesamtbild. So liefert Roth eine Art Standardwerk zur vergessenen Avantgarde der Stadt Köln. Weitere Qualitäten des Bandes sind neben vorzüglichen Abbildungen (teils bislang unbekannter Werke aus in- wie ausländischen Sammlungen) die hochinteressanten Querverweise auf Kooperationen wie die mit dem bedeutenden Kölner Fotografen August Sander. Während die Fotografie in der Zeit als das Medium schlechthin gepriesen wird, erkennen die Progressiven immerhin ihre dokumentarischen Möglichkeiten an. So kommt Sander das Verdienst zu, viele – heute im Original verschollener Werke von Seiwert, Hoerle und Arntz – immerhin auf Fotonegativ für die Nachwelt erhalten zu haben.

Ihren radikalen Ideen ist auf die Dauer kein fruchtbarer Boden beschert – mit Anbruch der Nazizeit gelten die Arbeiten der Kölner Progressiven als „entartet“, viele Bilder werden nach 1933 zerstört, ihre programmatische Zeitschrift „a bis z“ wird eingestellt und viele Vertreter der Gruppe kehren Deutschland für immer den Rücken oder werden in Konzentrationslagern ermordet.

Einen besonderen Stellenwert nimmt in der „gruppe progressiver Künstler“ wie auch in Lynette Roths Veröffentlichung der Grafiker Gerd Arntz ein. Nicht nur, da es ihm als einen der wenigen der Kölner Progressiven vergönnt ist, nach dem Zweiten Weltkrieg noch seine Wiederentdeckung zu erleben. So schätzt und nutzt die 1968er-Bewegung die Arntz'schen Drucke für die eigenen Zwecke, ihre Revolte gegen das herrschende System. Und selbst in den 1980er Jahren bildet Arntz' „Tag der Freiheit“ von 1927 mit den im Kampf vereinten Arbeitern, als Transparent die Kulisse für ein Anarcho-Punkrock-Konzert in den Niederlanden. Ein von ihm entwickeltes grafisches, sachlich-geometrisches System zur Darstellung von Sozialstatistiken, findet in Abwandlungen noch heute Anwendung und kann als Vorläufer der modernen, heute so weit verbreiteten Piktogramme und Logos gelten. 1926 schrieb Gerd Arntz: „Wichtig ist mir: Strenge Ausnutzung der einfachen Möglichkeiten der Holztafel und der

Fläche. Resultate: Eine Grafik ohne Zufälligkeiten und ein plastisches Bild; beides gute Mittel die Erscheinungen unseres Lebens umgeformt, knapp und drastisch aufzuzeigen“ (S. 6). Dass er mit dieser so klaren wie radikalen Auffassung seiner Kunst Jahrzehnte später den verhassten Kapitalisten in die Hände spielt, gehört wohl zu den Ironien der (Kunst-)Geschichte.

RÜDIGER MÜLLER  
Köln

**Farben, die blühen. Die Malerin Hal Busse**, hg. v. Marc Gundel im Auftrag der Stadt Heilbronn anlässlich des 80. Geburtstages von Hal Busse; 111 S., zahlr. SW und Farbabb.; Städtische Museen Heilbronn 2006; Edition Braus im Wachter Verlag 2006; ISBN 936921-03-2 (Museumsausgabe), ISBN 3-89904-213-1 (Buchausgabe).

Hal Busses Oeuvre ist ein schlagender Beweis dafür, dass die Güte eines Werkes und der Bekanntheitsgrad seines Schöpfers nicht zwangsläufig miteinander korrespondieren. Das erstaunliche Werk dieser wichtigen Künstlerin (geboren 1925) ist bis heute bestenfalls einem kleinen, zudem regional begrenzten, Kreis von Kunstinteressierten ein Begriff. Umso erfreulicher, dass die Städtischen Museen Heilbronn 2006 der zurückgezogen lebenden Künstlerin anlässlich ihres 80. Geburtstages eine umfangreiche Ausstellung widmeten, die zugleich die erste Retrospektive ihres facettenreichen Werkes darstellt. Begleitend erschien der Katalog „Farben, die blühen. Die Malerin Hal Busse“, den es hier zu besprechen gilt.

Der 112 Seiten starke Band lässt sich grob in zwei Abschnitte untergliedern: Einen Textteil, bestehend aus knappem Vorwort und drei Aufsätzen verschiedener Autoren und einen opulenten Bilderteil. Letzterer nimmt mehr als die Hälfte der Veröffentlichung ein und ist – nicht nur deshalb – als Kernbereich der Publikation einzuschätzen. Eine tabellarische Biografie, Auflistung der Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen sowie eine Aufstellung der Wettbewerbe und Arbeiten der Künstlerin im öffentlichen Raum stecken abschließend ihren Wirkungskreis ab. Den Schlusspunkt setzt das Impressum.

Zunächst sei kurz auf das Vorwort (S. 7) eingegangen: Enthält dieses doch, neben den üblichen einleitenden Hinführungen zum im Hauptteil behandelten Sujet und den damit verbundenen positiven Einschätzungen der Künstlerin und Dankesbekundungen an Helfer, den Hinweis auf eine wichtige Weichenstellung von einiger Tragweite.

„Die Malerei steht im Zentrum unseres Rückblickes anlässlich ihres 80. Geburtstages. Nur am Rande streifen wir Graphik, plastische Werke und Arbeiten im öffentlichen Raum.“

Zu dieser Entscheidung, im Vorwort gewissermaßen an versteckter Stelle untergebracht, hätte man sich eingehende, plausible Erläuterungen und Begründungen gewünscht. Denn nachvollziehbar ist diese Schwerpunktsetzung nicht, angesichts einer Künstlerin, die sich keineswegs speziell der Malerei widmete, sondern im