

Die Art und Weise, wie Kunstgeschichte und Kunstkritik mit der deutschen Kunst zwischen Kriegsende und Wirtschaftswunder umgehen, scheint in hohem Maße von ideologischen Zwängen bestimmt zu sein. Sich mit den Urteilen zu beschäftigen, die bis heute vorwiegend über die Malerei dieses Zeitraumes gefällt werden, ist zugleich eine Gelegenheit, Maßstäbe und Erwartungshaltungen zu überprüfen, die unausgesprochen von Seiten unserer Disziplin an Kunst herangetragen werden.

Die Argumentation verläuft auf politisch-moralischer wie auf formaler Ebene. Eine der häufigsten Behauptungen lautet, die Kunst verdränge Realität und entziehe sich der politischen Verantwortung:

»Zertrümmerte Städte, ausgebrannte Museen. Viele Maler sind Augenzeugen, aber nur wenige zeichnen das Gesehene auf.«¹ So charakterisierte Werner Hofmann 1973 die deutsche Nachkriegskunst. Er mocht dabei an Goyas »Yo lo vi« (Ich sah dies) aus den Destastres de la Guerra² gedacht haben: Der Künstler als Augenzeuge und Aufklärer.

1983 bestätigte Peter Hielscher die Einschätzung Hofmanns, als er in seinem Aufsatz »Unbewältigte Gegenwart. Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit abzubilden«³ meinte, in den Bildern von Malern wie Hofer, Heldt und Trökes ließe sich Wirklichkeit nicht mehr rekonstruieren: »Die Zeugenschaft der bildenden Kunst, die Tradition des Malers als Augenzeuge [...] wird aufgegeben.«⁴

Aber man vermißt nicht nur Augenzeugenschaft: »Hinter den Oberflächencharakter der Realität vorzustoßen, das heißt sich um die Aufdeckung der wirklichen, verstandenen, auf den Begriff gebrachten Wirklichkeit zu bemühen [...]«⁵, verlangte Jost Hermand 1986 in alter Tradition des Brecht'schen Realismuskonzepts. Schwierig scheint dabei, Wirklichkeitsbezug nicht nur zu fordern, sondern auch zu definieren.

Eine weitere Behauptung lautet, die Kunst versage angesichts der unvorstellbaren Schrecken der Realität (Adornos Ausschwitz-Verdikt).⁶ Dieser moralische Imperativ findet sich noch 1990 in Diether Schmidts »Erinnerungen aus der fünften Zone«:

»Wer mochte, als wir aus den Kellern stiegen, überhaupt an Kunst denken. Überlebt zu haben, war die große Seligkeit. Die ersten Arbeiten waren ganz und gar unkünstlerisch: einen Sarg nageln für einen erschossenen Hausbewohner, dann die Entrümmerungsarbeiten, um die Straßen freizuräumen zum Potsdamer Abkommen, das Nähen der Fahnen für die Alliierten. Das waren eigentlich lauter Unternehmungen, die nachträglich Pop-Art genannt wurden, oder Land-Art oder Happening. Das große Happening hatte stattgefunden. Die Stadt war fast ausgebrannt: die Feuerwände, die später Yves Klein in Krefeld installiert hat, waren ja eigentlich ein Witz gegen das, was wir da vor Augen hatten, in der Nase hatten, an Rauch von Feuerbränden ganzer Straßenzüge, die von der SS noch angesteckt worden waren wegen weißer Fahnen. Oder die Minimal-Art, die auftauchte in den Ablagerungen von Leichenfett an den Kachelwänden der S-Bahnhöfe der Nord-Süd-S-Bahn, deren Tunneldecke an der Spree, am Landwehrkanal durch die SS gesprengt worden war, um tausende Verwundete und Leute, die dort Schutz gesucht hatten [...], systematisch

zu ersäufen [...].⁷ Die eigene Augenzeugenschaft verabsolutierend, vergleicht der Autor Unvergleichbares: NS-Verbrechen und Alltag der ›Trümmerzeit‹ mit Kunstströmungen, die in den späten fünfziger und sechziger Jahren das Verhältnis von Kunst und Realität neu zu definieren suchten.

Eine dritte Argumentationsebene stellt Forminnovation in den Mittelpunkt: Hier heißt es, Nachkriegskunst in Deutschland finde nicht die der Realität adäquate neue Form, da sie durch die Unterdrückung der Moderne im Faschismus den Anschluß an die internationale Entwicklung verpaßt habe. Diese Argumentation mündet in das Urteil der »Flucht aus der Gegenwart durch Rückgriff auf die Zeit vor der Katastrophe«⁸ »An der Elle des andernorts Möglichen«, den Zentren New York und Paris, messend, kommt Klaus Herding zu dem Schluß: »[...] weltweit bewegende Anstöße zu vermitteln«, sei der deutschen Nachkriegskunst »versagt« geblieben.⁹

Wenn Siegfried Gohr schließlich behauptet: »Heute ist sichtbar geworden, daß Joseph Beuys sich als einziger rückhaltlos dem Krieg gestellt hat«¹⁰, so mag dies der Heldensuche dienlich sein, trägt aber zu einer differenzierten Sicht auf die Nachkriegskunst wenig bei.

Faßt man die genannten Wertungen in Worten wie Flucht, Epigonentum, ›Halbmoderne‹ zusammen, so zeichnen sich dahinter auch die Ansprüche ab: Aufklärung, Mimesis, Antizipation, Innovation.

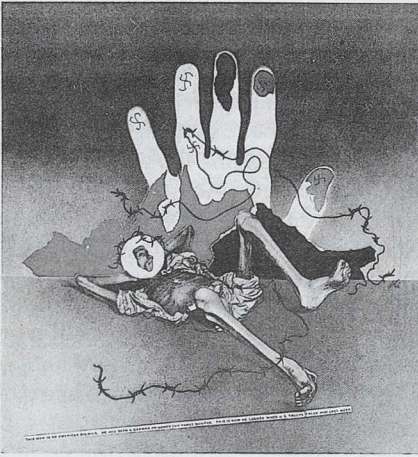
Bevor sich die Frage klären läßt, ob und wie sich die deutsche Nachkriegskunst mit der gegenwärtig gebliebenen Realität von Faschismus und Krieg auseinandergesetzt hat, muß definiert werden, was unter ›Realität‹ zu verstehen ist und in welchem Verhältnis Kunst zu ihr steht.

Bei meinen Untersuchungen über die Nachkriegskunst in Berlin¹¹ bin ich häufig folgender Äußerung von ZeitzeugInnen, begegnet: »Der Surrealismus lag ja damals sozusagen auf der Straße.«¹² In Tagebuchaufzeichnungen findet sich ein Blick auf das zerstörte Berlin, der durch surrealistische Bilder mit bestimmt ist: Ursula von Kardoff schreibt im Januar 1944: »Auf dem Gelände vor dem lädierten Reichstag stehen die Wracks von verbrannten Autos. Die Köpfe heruntergefallener Figuren haben Witzbolde auf umherliegende Steine gestellt. Die ausgebrannte Kroll-Oper, die verrosteten Gerippe der Wagen – Salvatore Dalí hätte hier nach der Natur zeichnen können. Vor allem, wenn nach einem Tagesangriff schwarze Rauchwolken über den schwefelgelb-grünlichen Himmel ziehen, wird man an surrealistische Bilder erinnert.«¹³ Gleichwohl befindet Jutta Held über Künstler, die sich im Berlin der Nachkriegszeit surrealistischer Mittel bedienen: »[...] die Welten, die sie entwerfen, [sind] in sich geschlossen, nahezu bruchlos, dafür jedoch ohne Bezug zu der empirisch erfahrbaren Gegenwart [...].«¹⁴ Verstellt nicht die Suche nach ›wirklicher, verstandener, auf den Begriff gebrachter Wirklichkeit‹, ›empirisch erfahrbarer Gegenwart‹ in der Nachkriegskunst den Blick auf etwas, das beispielsweise in den Aufzeichnungen von Ruth Andreas-Friedrich, Margret Boveri und Ursula von Kardoff¹⁵ ins Auge springt, nämlich die verschiedenen Weisen, Alltag zu bewältigen oder zu verdrängen? Ich möchte einige Arbeiten aus dem Berliner Nachkriegssurrealismus daraufhin untersuchen.

Theodor W. Adorno schrieb 1946: »Aufgabe der Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen«¹⁶ und formulierte damit eine wohlbedachte Umkehrung dessen, was zumeist von der Kunst verlangt wurde. Eine nicht geringe Zahl meist junger Intellektueller sah in der wiedererlangten Freiheit der Kunst den Vorschein

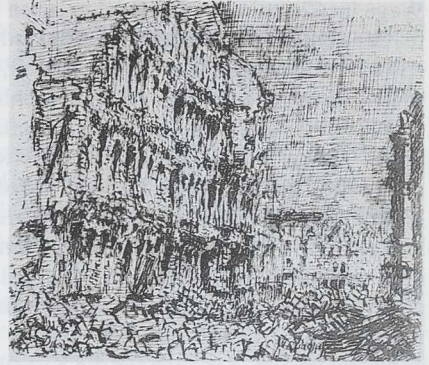
einer neuen, allgemeinen Freiheit des Denkens und Handelns jenseits aller politischen Ideologien. »Keiner von uns zweifelte damals daran«, erinnert sich der Schriftsteller Lothar Klünner, »daß die Kunst ein Lebenselixier sei, daß sie dem Betrachter Wege im Chaos wies, daß sie ihm leben half und einen metaphysischen Hunger stillte, der dem physischen kaum nachstand.«¹⁷ In Berlin sammelte sich dieses enthusiastische Publikum um die Galerie Rosen, die von dem Maler Heinz Trökes, dem Konsul Max Leon Flemming und dem Buchhändler Gerd Rosen im August 1945 eröffnet wurde. Die Galerie trat mit dem Anspruch an, die »Avantgarde der jungen Generation«¹⁸ auszustellen und bezog auch ältere Künstler, wie Macke, Schlemmer, Baumeister mit ein. In thematischen Ausstellungen wie »fantasten«, »fotomontage von dada bis heute« und »negerplastik« brachte die Galerie in den ersten zwei Nachkriegsjahren wichtige Kunstströmungen aus der Zeit vor dem Faschismus wieder in die Diskussion. Parallel zu den Ausstellungen wurden Vortragsabende gegeben, an denen einzelne Künstler oder Kunstwissenschaftler, (Behne, Grohmann) über Themen der Moderne referierten.¹⁹ Diesen Veranstaltungen liegt jener Vermittlungsgedanke zugrunde, der auch für die Kunstkritik der Nachkriegszeit typisch ist: Das Publikum sollte in die Lage versetzt werden, die Kunst der Gegenwart als Resultat der von der NS-Herrschaft brutal unterbrochenen Moderne zu verstehen. Ausführliche Ausstellungsrezensionen versuchten, den Standort der deutschen Gegenwartskunst zu bestimmen, die Errungenschaften der Kunst des 20. Jahrhunderts in Erinnerung zu rufen und diese zugleich auf ihre Aktualität hin zu befragen. Diese Vermittlung schien notwendig angesichts der manchmal geradezu als physische Provokation empfundenen Begegnung des Publikums mit moderner Kunst.²⁰ Der Verdrängungsvorwurf gegen die Nachkriegskunst, den Günter Grass 1985 erhob: »Nur nicht deutlich werden. Das Nichtssagende noch verschlüsseln. Methaphern im Kilo billiger... Nur Überdeutliches nichts, nichts, das als Bild schmerzte«²¹, trifft für die Kunst der ersten Nachkriegsjahre gerade nicht zu. Bilder schmerzten und schockierten offenbar, gaben keine schnellen Antworten, sondern warfen die BetrachterInnen auf sich selbst zurück. Gerade die surrealistische Halbgegenständlichkeit entzog den Boden, zeigte, wie schwankend das ist, was sich als Wirklichkeit gibt. Erich Kästner schrieb im Rückblick auf das Jahr 1945: »Was wahr schien, konnte Lüge, was Lüge schien, konnte wahr sein. Man durfte den Ohren nicht trauen und noch der Augenschein trog.«²² Es wundert also nicht, wenn KünstlerInnen zu surrealistischer Verfremdung griffen. Damit wurden vielleicht weniger »Trümmerlandschaften ins Traumhafte entrückt«²³, als vielmehr der Empfindung Ausdruck gegeben, daß man von einem real gewordenen Alptraum umgeben war. Daher ist der Surrealismus dieser Zeit auch als ein Realismus zu begreifen, der ohne das Attribut »magisch« auskommen kann.

Juro Kubiček arbeitete neben Hannah Höch als einziger Künstler des Rosenkreises mit den Mitteln der Fotomontage. Seine Collage »Zur Erinnerung« erschien als Titelbild der Zeitschrift »Ulenspiegel« im Mai 1946.²⁴ Mittelpunkt ist die aus einem Pressephoto ausgeschnittene Figur eines Mannes, der bis auf Haut und Knochen abgemagert ist, aber in fast legerer Haltung, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, am Boden sitzt. Darunter die Textzeile: »This man is an American Soldier. He had been a German prisoner for three months. This is how he looked when U.S. troops freed him last week.« Erschreckend an dieser Figur wirkt nicht nur ihr körperlicher Zustand, sondern auch ihre völlige Herauslösung aus dem realen Kontext. Ku-



1 Juro Kubiček, Zur Erinnerung, 1946

2 Wilhelm Rudolph, Zirkusstraße, 1945-46. Aus dem Zyklus »Das zerstörte Dresden«



biček plaziert sie in eine graue Ebene, an die Horizontlinie eines ebenso düsteren Himmels. Dahinter türmt sich ein bizarres Gebirge aus roten und schwarzen Papierfetzen, das von einer schablonenhaften Hand überragt wird – ein weißer Schatten, blutbefleckt, die Finger mit Hakenkreuzen bedeckt. Quer über die Handfläche schlängelt sich eine schwarze Linie, die spielerische Schleifen zieht, um sich dann unvermittelt zu Stacheldraht zu formen. Ein Stück davon begleitet die Textzeile, ein weiteres säumt, einer Dornenkrone gleich, die kreisrunde, das Gesicht des Soldaten einfassende Aureole. Die Christussymbolik ist unverkennbar, wird aber konterkariert durch die Körperhaltung des Mannes. Kubiček löst mit dieser Collage Assoziationen an KZ und Kriegsgefangenenlager aus. Die drohende Hand am Horizont ist als Warnung vor dem Vergessen zu begreifen. Die Bildunterschrift gibt die »Gebrauchsanweisung: Betrachten Sie dieses Bild nur drei Minuten lang, wenn Sie vor Wut über den Augenblick zur Vergeßlichkeit neigen.«²⁵

Nicht Flucht aus der Realität ist bei KünstlerInnen in der Nachkriegszeit zu konstatieren, wohl aber Politikabstinenz. Kaum etwas schien schwieriger, als ein »unverfälschtes« Bild der Wirklichkeit zu geben, denn die gerade vergangenen Schrecken und Verbrechen stellten ja einen Teil der Gegenwart dar. Mit Abbildlichkeit allein ließ sich da wenig ausrichten: »Was uns umgab, waren die Städte in Trümmer und Elend. War das nun die Wirklichkeit? Nein, das war keine neue Wirklichkeit, sondern [das waren] Ergebnisse alter, falscher Politik.«²⁶ Schnell suchten InterpretInnen die »Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit des Alltags«²⁷, die »Kunst über dem Realen.«²⁸

Heinz Tökes gilt als einer der HauptvertreterInnen des Nachkriegssurrealismus. Ich stelle seinen Leporello »Porträ von Berlin 1947«²⁹ im Vergleich zu einigen Blättern aus Wilhelm Rudolphs Mappe »Das zerstörte Dresden«³⁰ von 1945/46 vor:

Rudolph, Überlebender des Flächenbombardements auf Dresden im Februar 1945, durchstreifte mit Papier und Rohrfeder die tote Stadt, um zu dokumentieren, was sich ihm, dem Augenzeugen, bot. Die Blätter sind mit unregelmäßigen, teils ge-

ordneten, teils nervösen Strukturen überzogen. Durch Linienverdichtungen entstehen gegenständliche Einzelheiten, Mauerreste, Fensterlöcher. Weit entfernt von einer nüchternen Bestandsaufnahme der totalen Zerstörung – Rudolph spricht davon, daß es ihn »zwang [...], hineinzugehen und die toten Wohnstraßen [...] zu zeichnen, die Unabsehbarkeit der zerstörten Flächen festzuhalten«³¹ – sind diese Blätter Protokolle seines eigenen Entsetzens, transformiert in eine an Meryon und Ensor erinnernde Verlarung des Sichtbaren. Darin berühren sie sich mit den Skizzen, die Heinz Trökes, als Flaksoldat in Schulzendorf bei Berlin stationiert, nachts auf der Stube in Blindbücher zeichnete:

»Scurrile Phantasiegebilde«, die »nichts mehr mit der außerbildlichen Wirklichkeit zu tun« hatten, wie er selbst später sagt.³² Das steht genau in Frage: Ein labiles Strich- und Formgefüge beschwört einen züngelnden, wirbelnden Feuersturm, der Häuser wie Pappschachteln zusammenbrechen läßt. In der Mitte ein hermaphroditisches Mischwesen mit erhobenem Fähnchen und Jubelgebärde, flankiert von einem riesigen Totenschädel: hybride Hybris. Auf diese Untergangsvision folgt die Grabesruhe einer toten Landschaft, im Vordergrund eine morastige Ebene mit spitzzackigen Baumresten und einem durchlöchernten Soldatenhelm. Gegen den Horizont erhebt sich ein bizarres, kulissenartiges Ruinenpanorama. Zwischen diese beiden Bildhälften schiebt sich rechts ein heller Streifen mit den Buchstaben ABCDEFUSW – das Alphabet, eine Kulturleistung, die es erst wieder zu lernen gilt angesichts einer nur noch den Buchstaben nach existierenden Stadt. Ein Zeichen für die Versuche des kulturellen Überlebens im Alltag ist in dem kleinen geschmückten Tisch angedeutet, der auf der Spitze einer Ruine balanciert, Verweis auf das unerschütterliche Bemühen seitens der Zivilbevölkerung, der Frauen, während die Städ-



3 Heinz Trökes, Blatt 119 aus dem 5. Skizzenbuch, 1947

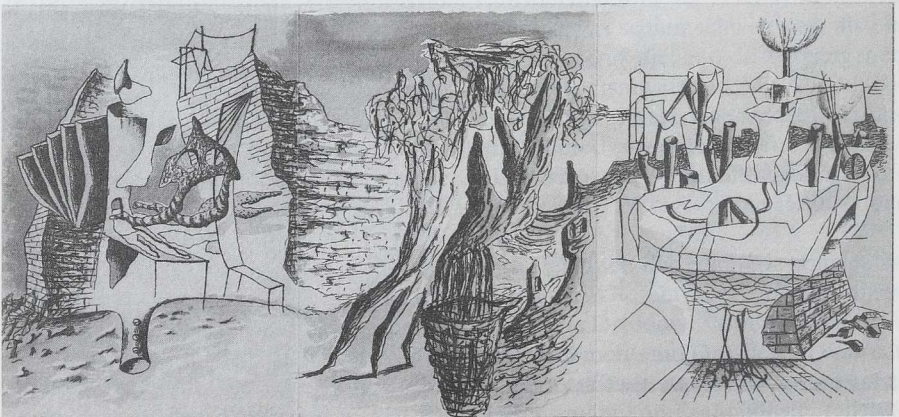


4 Heinz Trökes, Porträ von Berlin, 1947

te in Trümmer fielen, bis zuletzt ein ›normales‹ häusliches Leben aufrecht zu erhalten, auch dies eines der durchgängigen Motive der Tagebuchliteratur.

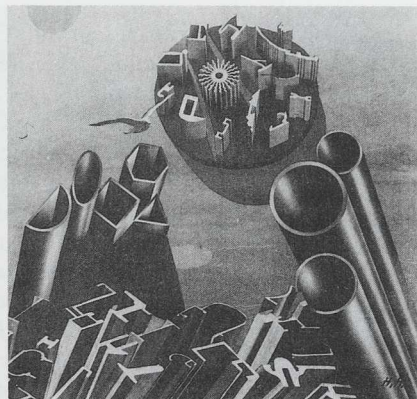
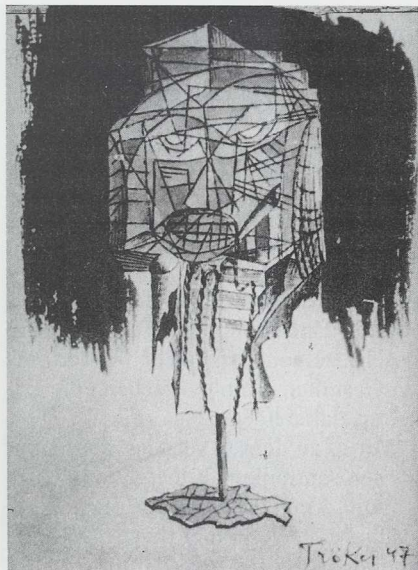
Im dritten Abschnitt kündigt sich der Wiederaufbau an. In einer wüstenartigen Ebene erheben sich, von einem Schaufelrand begrenzt, zwei verformte Mauerblöcke, das rechte mit einem fragilen Gerüst gekrönt, das linke von einer flächenartigen Wucherung überdeckt. Zwischen diesen beiden teils konstruktiven teils vegetabilen Blöcken schwebt ein Kopffüßlerwesen mit großen Augenlöchern und zwei Tentakeln.³³ In einer weiteren Zeichnung hat sich die Wüste in eine geschäftige ›Industrie-

5 Heinz Trökes, Porträ von Berlin, 1947



landschaft« verwandelt. Die Unwirtlichkeit und Fragilität dieses auf wackeligen (Vogel)Beinen stehenden Areals kommentiert die als brüchig empfundene Wiederaufbau euphorie Ende der vierziger Jahre. Das letzte Blatt des Leporellos ist Berolina, der Allegorie der Stadt Berlin, gewidmet. Trökes zeichnete sie des öfteren in seinen Skizzenbüchern als Frauenfigur, ihren abgeschlagenen Kopf unter dem Arm tragend.³⁴ Nun steht das Haupt selbst im Mittelpunkt. In einem gezackten, unregelmäßig unterteilten Feld, ähnlich dem Stadtumriß Berlins, steckt ein kurzer Stab, der die riesige, facettenartig zergliederte Kopfmaske trägt. Aus dem Halsansatz hängen wie zerschnittene Seile die durchtrennten Adern heraus. Das medusenhafte Schreckenshaupt des »3. Reiches«, die Kapitale Berlin, ist 1947 nur noch der vom Rumpf getrennte Kopf Deutschlands. Ein Bild für die isolierte, wenig später durch die Sowjetunion blockierte Stadt findet sich auch in Hannah Höchs Photomontage »Friedens taube«³⁵ von 1945/47: Auf einer in der Luft schwebenden Scheibe sind verschiedene Industrienormteile plaziert, die zu einem fiktiven Stadtmodell gruppiert sind. Sie scheinen einer am unteren Bildrand angeordneten Menge von Mehrkant- und Hohlraum schienen zu entstammen, wie die Ähnlichkeit der Schnittflächen vermuten läßt. Von rechts und links unten ragen runde und eckige Rohrformen in die Bildmitte hinein, so daß die schwebende, vom »Festland« isolierte Inselfeibe sich im diagonalen Schnittpunkt jener aufgerichteten »Geschütze« befindet. Das einzige Lebewesen inmitten dieser technoiden Welt ist ein dicht an der Scheibe vorbeifliegender Vogel (Möwe, Taube?), Friedenssymbol auf verlorenem Posten. Es liegt nahe, in dieser Arbeit ein Sinnbild für die Situation Berlins zwischen den sich zunehmend feindlich gebärdenden west-östlichen Siegermächten und der damit verbundenen Kriegsgefahr zu sehen.

In Höchs, aber auch in Trökes' Arbeiten scheint über die aktuelle Problematik hinaus eine Auseinandersetzung mit dem Faschismus auf, die nicht primär politisch,



7 Hannah Höch, Friedens taube, 1945/47

6 Heinz Trökes, Porträ von Berlin, 1947



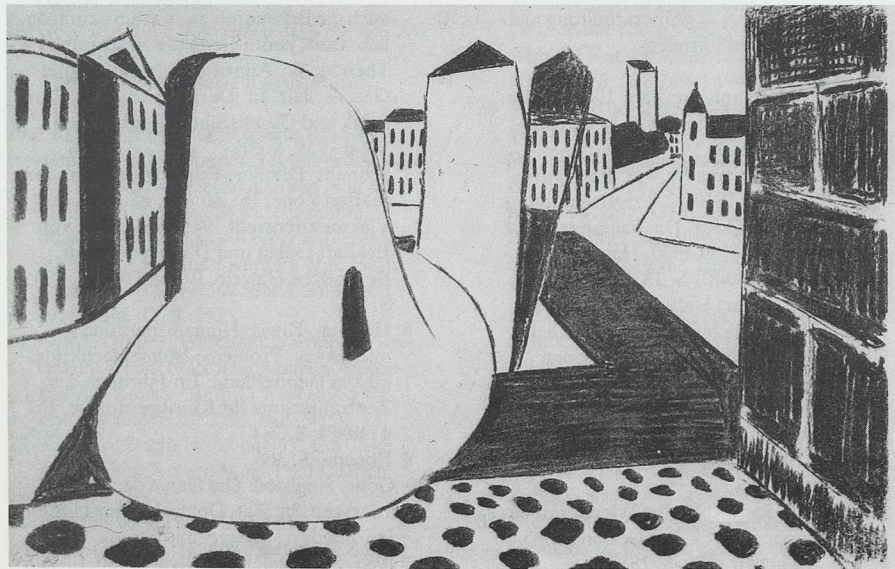
8 Heinz Trökes, Die Mondkanone, 1946

sondern zivilisationskritisch sein will: Faschismus und Krieg als Resultat einer technoiden, normierten und damit lebensfeindlichen Industriegesellschaft. »Die Mondkanone«³⁶ von Trökes entstand 1946, eine wüstenartige braune Landschaft unter dunkelblauem Himmel. »Die magere Ölfarbe auf grober Leinwand ergibt eine könnig-trockene Struktur, die den Eindruck des Vertrockneten und Lebensfeindlichen, den dieses Areal hervorruft, noch verstärkt [...] Aus einer primitiven Kanone löst sich unter greller Rauchentwicklung ein Schuß und läßt rechts eine Riege von Strichmännchen, die aus Stahlband gefertigt scheinen, durcheinanderpurzeln.«³⁷ Verteidigt die Kanone das wüste Gebiet und seine Wasserstellen, von denen eine mit einem wackeligen Gerüst umstellt ist? Die zeitgenössische Rezeption findet für das Bild Sätze wie diese: »Durch nichts könnte treffender die Entseelung und Technisierung des modernen Menschen, die Entwertung des Einzelnen dargestellt werden, als durch die aus Stahlband gebogenen wankenden Gestalten. Sinnlos erscheint die Explosion aus dem überdimensionalen Kanonenrohr, dabei höchst gefährlich, weil sie ungelenkt und mit solcher Lust geschieht [...] Wer es zu deuten vermag, dem kann dieses Bild über die Ursachen des Hitlerismus mehr enthüllen als die gesammelten Protokolle des Nürnberger Prozesses, und es könnte, wenn vielen diese Sprache verständlich wäre, eine tiefgreifende Wirkung ausüben.«³⁸ Wenn hier den geschichtlichen Quellen mißtraut und nach dem Medium der Kunst als Aufklärung verlangt

wird, dann vielleicht deshalb, weil eher über die Metaphysik des Faschismus als über seine Politik aufgeklärt werden sollte. Etwas bescheidener, auf den Alltag bezogen gedeutet, ließe sich in der »Mondkanone« immer noch etwas vom Kampf um rare Überlebensmittel ausmachen. Darüberhinaus besitzen die nicht nur bei Trökes häufigen »kosmologischen« Themen einen weiteren Wirklichkeitsbezug: 1949 druckte der »Ulenspiegel« eine Collage von Hans Thiemann. Dort blicken »Gottvater« und Sohn im Himmel ungläubig-bestürzt auf einen Zeitungsausschnitt mit einer Notiz aus Washington. Unter der Überschrift: »Militärische Basen im Weltraum« ist zu lesen: »Wie verlautet, wird man in wenigen Jahren künstliche Monde schaffen können, die um die Erde kreisen und als militärische Stützpunkte benutzt werden können.«³⁹

Die Zivilisationskritik der Nachkriegszeit hält für Faschismus Metaphern wie Abgestorbenheit, Leere, Erstarrung, Versteinerung bereit.⁴⁰ In den Bildern Werner Heldts ist es die zerstörte und unbelebte Stadt, die als Stilleben, als nature morte, aufgefaßt wird. Heldt variiert den Fensterausblick auf eine menschenleere, kulissenhafte Stadtlandschaft. Elemente des Stillebens, anfangs noch als Krug, Taube, Mandoline, identifizierbar, wachsen allmählich in die Stadt hinein und werden zu abstrakten Formen, welche die Häuser an den Bildrand drängen und die Mitte mit ihrer Leere ausfüllen. Die Grenzen zwischen Innen und Außen wie zwischen Lebendigem und Totem verwischen. »Wer die eisige Nacht im Rücken hat, der will hinein in harten Stein, in Sand, Asche, Kreide, Erde.«⁴¹ Dieser Satz Werner Heldts beschreibt nicht nur eine psychische Konstitution, er nennt auch Materialien, die Künstler der Art brut und des Informel, wie Fautrier und Dubuffet in Frankreich, später Schultze und Schumacher in Deutschland in ihre Kunst einbezogen; Kristallisationen nicht allein von individuellen Spannungszuständen, sondern zugleich Kritik an der allzu

9 Werner Heldt, Stilleben auf der Straße, 1949



glatten Fassade des Wiederaufbaus. Von hier aus ließe sich die deutsche Kunst der fünfziger Jahre in den Blick nehmen.⁴²

Abschließend gefragt:

Verdrängt nicht die Sicht vom Standpunkt einer ›Weltmoderne‹ die spezifische Situation der Künste im nachfaschistischen Deutschland und den Grad der Verantwortung, der Schuld, der Scham, der verlorenen Identität, mit dem deutsche KünstlerInnen sich auseinandersetzen hatten?

Es scheint mir bezeichnend, daß eine der ästhetisch und politisch aufmüpfigsten Künstlergruppen im Nachkriegseuropa, Cobra, aus den kunstgeographisch ›peripheren‹ Ländern Dänemark, Holland, Belgien kam und ihre Mitglieder, die zu meist im antifaschistischen Widerstand gearbeitet hatten, nun selbstbewußt den Kulturzentren Paris und New York entgegentraten.⁴³

Zu fragen ist darüber hinaus, ob es sinnvoll ist, die deutsche Nachkriegskunst für das Innovationssystem zu retten. Der Fortschrittsgedanke und sein mehr lineares als dialektisches Welterklärungsmodell stehen zur Disposition. Zu akzeptieren, daß in der Kunst eine »Koexistenz des Heterogenen, des radikal Verschiedenen«⁴⁴ gilt, wäre ein Schritt, der nicht zur Beliebigkeit führen muß, aber helfen könnte, aus dem Avantgarde-Begriff abgeleitete Dominanzansprüche abzubauen.

Anmerkungen

* Ich danke Christoph Danelzik, Malte Spohr und Silke Wenk. Ihre kritischen Fragen waren mir bei der Überarbeitung meines Vortrags sehr hilfreich.

1 Werner Hofmann zum Jahr 1945 in: Kat. Kunst in Deutschland 1898-1973, Hamburger Kunsthalle 1973, o.S.

2 Yo lo ví (Desastres Nr. 44), Radierung, 160 x 235 mm, 1810-12, Privatsammlung. Abb. in: Kat. Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830. Hamburger Kunsthalle 1980/81, S. 137.

3 Hielscher, Peter: Unbewältigte Gegenwart. Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit abzubilden. In: Kat. Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955, hrsg. von Bernhard Schulz. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (West) 1983, S. 225-240.

4 Ebenda, S. 238.

5 Hermand, Jost: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965. München 1986, S. 181.

6 »[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.« Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt am Main 1955, S. 31.

7 Schmidt, Diether: Erinnerungen aus der fünften Zone. In: Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, hrsg. von Eckhart Gillen und Diether Schmidt. Berlinische Galerie, Berlin (West) 1990, S. 15.

8 Herding, Klaus: Humanismus und Primitivismus. Probleme früher Nachkriegskunst in Deutschland. In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 4 (1988), S. 284.

9 Ebenda, S. 306.

10 Gohr, Siegfried: Die Kunst der Nachkriegszeit. In: Kat. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Staatsgalerie Stuttgart 1986, S. 460.

- Zum Thema Beuys und Krieg vgl. Benjamin H. D. Buchloh: Joseph Beuys – Die Götzendämmerung. In: Kat. Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys Die Akademie Der allgemeine Aufbruch 1962-1987. Kunstmuseum Düsseldorf 1987, S. 60-77.
- 11 Vgl. meine Dissertation: Jeanne Mammen (1890-1976) – eine Künstlerin in ihrer Zeit. Hamburg 1990 (ms.), dort das Nachkriegskapitel S. 203-251.
 - 12 Vgl. die Äußerung von Heinz Trökes bei Günther Feist: Heinz Trökes. Blick aus dem Fenster, Mit der offenen Tür, Die Mondkanone. In: Zone 5 (wie Anm. 7), S. 67.
 - 13 Kardorff von, Ursula: Berliner Aufzeichnungen 1942-1945. München 1982 (1976), S. 130.
 - 14 Held, Jutta: Kunst und Kulturpolitik in Deutschland 1945-49. Berlin (West) 1981, S. 48.
 - 15 Vgl. Anm. 13 u. 25 sowie Margret Boveri: Tage des Überlebens, Berlin 1945. München 1985 (1968).
 - 16 Adorno, Theodor W.: In nuce. In: Ders.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main 1987 (1951), S. 298.
 - 17 Klünner, Lothar: »zone 5«. In: Kat. Sammlung der Berlinischen Galerie. Kunst in Berlin von 1870 bis heute. Berlin (West) 1986, S. 160.
 - 18 Gerd Rosen im Almanach der Galerie 1946, o.S.
 - 19 Almanach der Galerie Rosen, Berlin 1947, S. 40.
 - 20 Ein Schaufenster der Galerie Rosen, in dem Gemälde zwischen Trümmerschutt, einem Totenschädel und einem tickenden Metronom ausgestellt waren, mußte durch Militärpolizei vor einer aufgebrachten Menge geschützt werden. Vgl. Heinz Trökes in: Kat. Grauzonen Farbwelten (wie Anm. 1), S. 283.
 - 21 Grass, Günter: Geschenkte Freiheit. Rede zum 8. Mai 1945, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin (West) 1985 (= Anmerkungen zur Zeit, Bd. 24), S. 13.
 - 22 Kästner, Erich: Notabene 45. Ein Tagebuch. Frankfurt am Main 1980 (Zürich 1961), S. 10/11.
 - 23 Herding 1988 (wie Anm. 8), S. 287.
 - 24 Ulenspiegel, hrsg. von Herbert Sandberg und Günter Weisenborn, 1. Jg. 1946, Nr. 11, zweites Maiheft.
 - 25 Wie real diese Gefahr war, »vor Wut über den Augenblick«, d.h. den politischen und materiellen Problemen der Nachkriegszeit, »zur Vergeblichkeit« gegenüber der jüngsten Vergangenheit zu neigen, wird genau ein Jahr später deutlich, als sich die Situation zwischen den Westmächten und der Sowjetunion zugespielt hatte: Ruth Andreas-Friedrich schreibt am 5. Mai 1947 in ihr Tagebuch: »Die gleichen Menschen, die noch vor drei Jahren lieber Schuhsohlen kauen als auch nur einen Tag länger den Jammer der Bombenangriffe aushalten wollten, sprechen heute von einem neuen Krieg als dem einzigen möglichen Ausweg.« Ruth Andreas-Friedrich: Schauplatz Berlin. Tagebuchaufzeichnungen 1945-1948. Frankfurt am Main 1984, S. 187.
 - 26 Hann Trier in: Kat. Grauzonen Farbwelten (wie Anm. 3), S. 319.
 - 27 Gerd H. Theunissen in: Kat. Werner Heldt, Galerie Rosen, Berlin März 1946, o.S.
 - 28 Aus dem mit H.H. (Hannah Höch?) unterzeichneten Katlogtext zur Ausstellung »fantasten« der Galerie Rosen, Februar 1946, o.S.
 - 29 Heinz Trökes: Porträ von Berlin, 1947. Zeichnungen in Form eines Leporellos (Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden). Abb. in: Kat. Grauzonen Farbwelten (wie Anm. 3), S. 288/289.
 - 30 Wilhelm Rudolph: Das zerstörte Dresden 1945/46. 150 Rohrfederzeichnungen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett. Abb. in: Kat. Wilhelm Rudolph. Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitte, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin (DDR), 1977, Kat.Nr. 75-81.
 - 31 Zitiert nach: Kat. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Nationalgalerie Berlin (West) 1985, S. 36.
 - 32 Trökes, Heinz: Über das Zeichnen in leere Bücher. In: Kat. Heinz Trökes. Skizzenbücher. Nationalgalerie Berlin (West) 1983, S. 7. Abb. 3 stammt aus diesem Band, o.S.
 - 33 Dieses Motiv erscheint wieder in dem Gemälde »Zwischen den Blöcken« von

1947. Vgl. dazu den Katalogtext in: Kat. Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg. Hamburger Kunsthalle 1987, S. 200.
- 34 Vgl. Kat. Trökes, Bilder, Zeichnungen Collagen und Skizzenbücher 1938-1979. Akademie der Künste Berlin (West) 1979; sowie Zone 5 (wie Anm. 7), S. 71.
- 35 Friedenstaube, 1945/47. Collage, 22,5 x 22,8 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Abb. u. a. in: Kat. Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Berlinische Galerie 1989, S. 129. Vgl. dazu: Annelie Lütgens: Hannah Höch – Totentanz und Friedenstaube. In: Zone 5 (wie Anm. 7), S. 78-80.
- 36 Die Mondkanone, 1946, Öl auf Leinwand, 40 x 48 cm, Berlinische Galerie. Abb. u. a. in: Zone 5 (wie Anm. 7), S. 57.
- 37 Kettler, Leo: Heinz Trökes, »die Mondkanone«, Funkmanuskript Nr. 25 der Sendereihe »Kunstgeschichten«. Erstsendung: SFB 3, 7.1.87.
- 38 Elisabeth Lemke im Ulenspiegel, 1. Jg. 1946, 2. Dezemberheft, Rückseite, in der Rubrik: Was in Deutschland kaum jemand kennt. Hier wird das Bild von einem Kunstkritiker (Carl Linfert) und einer Psychologin (E. Lemke) interpretiert.
- 39 Abb. in: Sandberg, Herbert; Kunert, Günter (Hrsg.): Ulenspiegel. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Satire 1945-1950. München, Berlin 1978, S. 182.
- 40 Vgl. Herding 1988 (wie Anm. 8), S. 288/289.
- 41 Heldt, Werner: Ostwind. In: Kat. Werner Heldt, Kestner-Gesellschaft Hannover 1968, S. 41.
- 42 Vgl. dazu den Katalog: Thema Informel. Zur Struktur einer anderen Zeit, hrsg. von Thomas Kempas und Rolf Wedewer. Städt. Museum Leverkusen, Haus am Waldsee, Berlin (West) 1973; sowie Rolf Wedewer: Stichworte zum Informel. In: Kat. Kunst der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985 (wie Anm. 31), S. 120-131.
- 43 Siehe dazu Kat. Cobra 1948-51. Kunstverein in Hamburg 1982.
- 44 Welsch, Wolfgang: Zur Aktualität ästhetischen Denkens. In: Kunstforum International, Bd. 100, April/Mai 1989, S. 144.

Fotonachweis

Abb. 1 Foto Lütgens; Abb. 5: Foto Hans Joachim Bartsch; Abb. 9 aus: Kat. Werner Heldt, Zeichnungen aus 25 Jahren, Brusberg Dokumente Bd. 5, Hannover 1973, Kat.Nr. 37. Alle anderen Abb. aus der zitierten Literatur.