

DAS KUNSTWERK

H E F T · 1



· 1 9 4 6 ·

W O L D E M A R · K L E I N · V E R L A G · B A D E N - B A D E N

Woldemar Klein

I.

Bis zum Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft war das Medium Kunstzeitschrift nicht nur ein Ort der Unterhaltung und Vermittlung, sondern auch ein Forum der kritischen Auseinandersetzung um ästhetisch-weltanschauliche Deutungen, gesellschaftliche Positionierungen und kulturpolitische Forderungen, die an die Kunst herangetragen wurden. Als publizistische Unternehmungen standen die Zeitschriften vielfach den Museen, Galerien und Künstlerverbänden nahe. Dementsprechend war das Spektrum der Kritik ein Spiegel künstlerischer Richtungskämpfe und unterschiedlicher Interessengruppen.

Die Ereignisse des Jahres 1933 waren einschneidend und bedeuteten für die meisten der angestammten Zeitschriften, sofern sie nicht wie Reckendorfs *Kunstblatt* oder Klinkhardt & Biermanns *Cicerone* bereits als Folge der Weltwirtschaftskrise in Bedrängnis geraten waren, das baldige Aus. Cassirer stellte seine Zeitschrift *Kunst und Künstler* kurz nach der «Machtergreifung» ein, da ein Weiterarbeiten unmöglich war. Die ideologische Infiltration der Kunstpublizistik besiegelten Schriftleitergesetz (1934) und das Verbot der Kunstkritik (1936). Was folgte, war 1944 der vollständige Kollaps des Verlagswesens. Alles in allem stand dieser ehemals prosperierende publizistische Sektor somit am Ende des Zweiten Weltkriegs vor dem Nichts.

Doch die Regeneration folgte auf dem Fuße. Nur wenige Monate vergingen, bis unter alliierter Kontrolle sowohl in den westlichen Besatzungszonen wie im sowjetischen Sektor erneut die ersten Kunstzeitschriften regelmäßig erschienen. Während sich der Wiederaufbau des Ausstellungs- und Museumswesens noch zaghafte ausnahm,¹ etablierte sich die Zeitschriftenpublizistik umso schneller als Instanz des öffentlichen Lebens. Publikumsnahe Periodika² wie *Aussaat*, *Das Kunstwerk*, *Prisma* und *bildende kunst* vermittelten die Überzeugung, dass kulturelles Leben in dem von Not geprägten und deprimierenden Trümmeralltag keineswegs Luxus, sondern eine existentielle Notwendigkeit sei.

Verständlich wird diese unvermutete Renaissance vor der Folie des widersprüchlichen Zeitbewusstseins der Trümmerjahre. Nach der bedingungslosen Kapitulation und dem Kollaps des «Dritten Reichs» empfanden sich die Deutschen zunächst nicht als Volk von Schuldigen und Tätern, sondern zuvorderst als Gemeinschaft von Überlebenden und Davongekommenen.³ Die vorherrschende Mentalität war entsprechend nicht durch Innehalten oder Umkehr geprägt, sondern durch ein Bedürfnis nach Normalität und Kontinuität. Das vielfach bezeugte Interesse an Kultur war auch Ausdruck dieses Bedürfnisses.

Ungeachtet ihrer Instrumentalisierung im «Dritten Reich» erschien Kultur als eine Sphäre verbürgter und politikferner humaner Werte, die in ihrer inneren

Substanz unantastbar geblieben waren. Mit Friedrich Meinecke, dessen doppeldeutiges Wort von der «deutschen Katastrophe» 1946 einen Nerv der Zeit traf,⁴ meinte man, dem durch amoralisches Machtstreben pervertierten «Hitlermenschen» mit dem erneuerten Idealismus des «Goethemenschen» entgegentreten zu können.⁵ Geistiges erschien, in erneuertem bildungsbürgerlichen Verständnis, als moralisch-menschenverbessernde Macht, was nicht nur für die, wie es nun zumeist hieß, «abendländische» Tradition galt, sondern auch für die kulturelle Moderne, und zwar umso mehr, als diese ihrerseits «Opfer» des nationalsozialistischen Terrors gewesen war. Die Trümmer, vor denen man stand, waren auch die Trümmer einer durch Indoktrination, Verbote und erzwungenes Exil beschädigten Moderne, und es kam darauf an, wie sich ihre Bruchstücke neu zusammenfügen ließen.

Je eindringlicher sich im Übrigen angesichts der offenkundigen moralischen Verfehlungen der jüngsten Vergangenheit auch in der Kulturpublizistik die «Schuldfrage» stellte, desto eher war man geneigt, diese nicht auf Konkretes zu beziehen, sondern in die weltgeschichtliche, geschichtsphilosophische oder metaphysische Dimension von «Schicksal» und «Sühne» zu verschieben. Darin fügte sich die Kulturpublizistik in die allgemeine Zeitstimmung und ihre Strategie der Vergangenheitsbewältigung, die vielzitierte «Unfähigkeit zu trauern».

II.

Den ersten Eindruck, den das äußere Erscheinungsbild der Kunstpublizistik der Nachkriegsjahre vermittelt, ist ein Anstrich von Normalität. Kaum etwas deutet äußerlich auf das Provisorische und Tastende eines Neubeginns. Tatsächlich waren die Voraussetzungen problematisch: Die ökonomische Basis eines Kunstmarkts war nicht vorhanden, das Ausstellungswesen gerade erst im Wiedererstehen und das publizistische Betätigungsfeld mit der Hypothek politischer Indienstnahme zur Zeit des «Dritten Reichs» belastet. Unter alliierter Kontrolle stehend, war die Kunstpublizistik zudem in Ost und West den politischen und erzieherischen Zielen unterworfen, die die Siegermächte an den kulturellen Neuanfang knüpften.

Kulturpolitisch war die Motivation eine doppelte. So galt es nach zwölf Jahren nationalsozialistischer Herrschaft die kunsthistorischen Maßstäbe wieder zu rechtzurücken, was insbesondere mit Blick auf die verfemte Moderne der Zwischenkriegszeit galt, für die vor allem bei der «jungen Generation», wie man meinte, kaum ein Bewusstsein vorhanden war. Zum anderen war es darum zu tun, Stellenwert und Standpunkt der bildenden Kunst vor der Folie der gegenwärtigen Zeitumstände und der emotionalen Gemengelage aus Depression, Schuldfrage und Neubeginn neu zu bestimmen.

Das rasche Wiederaufleben der Kunstpublizistik fügte sich in die zu dieser Zeit – nicht nur von den Westalliierten – geförderte Konjunktur politisch-kultureller Zeitschriften,⁶ die neben dem Rundfunk damals im besetzten Deutschland das wichtigste Medium kultureller Kommunikation darstellten. In mehrfacher Hinsicht standen die Neugründungen dabei in einer Traditionslinie mit Entwicklungen der Kunstpublizistik vor 1933. Obwohl Altverlage zunächst von der Lizenzvergabe ausgeschlossen blieben, erfolgten die Neugründungen der Jahre 1946/47, mit einer Ausnahme, in den angestammten Verlagszentren der Vorkriegsjahre München, Stuttgart, Berlin und Leipzig. Die Neugründungen verbin-

det zudem, dass sie sich zwar grundsätzlich im Zeichen eines kulturellen Neubeginns verorteten, jedoch konzeptuell und in ihrer inhaltlichen Ausrichtung in vielem an die bildungsbürgerlichen Publikumszeitschriften der zwanziger Jahre anknüpften, auch personell gab es manche Kontinuität.

Beispielhaft kann die seit Sommer 1946 von Woldemar Klein in Baden-Baden, dem Sitz der französischen Zonen-Regierung, verlegte Zeitschrift *Das Kunstwerk* genannt werden,⁷ die wohl prominenteste Kunstzeitschrift der Nachkriegsjahre. (Abb. 1) Sowohl das inhaltliche Profil mit dem Nebeneinander von Aufsätzen zu alter und neuerer Kunst, Künstlerbeiträgen, Ausstellungskorrespondenzen und



KARL BALDWIN, KLÖSTERRUINE

RUINEN

Die Ruine als Heterogenität der Geschichte war die romantische Vorstufe einer Zeit, die ohne Endlösung die Symbole der Verfall und der Zerstörung schauen konnte, weil sie noch weit davon entfernt war, die Ruine als Sinnbild des Lebens begriffen zu müssen. Noch vieles von uns klang in den Feinsinnigen ihrer Jugend das Wort Ruine köstlich nach. Ruine, obwohl dieser Begriff doch den Prozess andeutet, der zum Zustand Ruine verführt.

Die romantische Bewunderer der Ruine gliedert jenen Besucher in Künstlerkreise, dem die Ruine nur ein als das vollendete Werk. Die Ruine aber enthält die Idee eines Kunstwerks, sie ist Abhang umgibt noch ein Genosse stehen, sie ist ein Ergebnis der Zeit, nicht einer Idee, Eingriff des Irreführens in das Reich vollendeter Kunst und großer Vollendung. Sie an der entfernt, heißt abfallen vom Prinzip möglicher Vollkommenheit. Es setzt eine Toleranz und Bewusstseinslage voraus, die das Vollendete nicht in die Ruine in Zeugn einer gestörten großen Vergangenheit, es wie der Entwurf einer vollständigen Zukunft verfügen kann. Es ist also sinnvoll, wie die Romantik annahm, eine Epoche der Zerstörung, die Bezeichnung auf große Vergangenheit, dem Zeitalter der Ruine, vor allem der mittelalterlichen, mit aller Feuers erliegen ist.

Warum ist auch heute der wenigen Rekonstruktionsversuche berühmter Ruinen wirklich gegliedert? Rekonstruktion, ganz abgesehen von wirtschaftlichen Überlegungen, ist kein schöpferischer Prozess. Die Kräfte, die für ihre Bewältigung eingesetzt werden müssen, können und wollen sich nicht in Naturkräfte erschöpfen. Nachherbildung ist nicht Dichtung. Rekonstruktion ist nicht Architektur. Sie lautet kein Entwurf. Der Entwurf aber in die Geburtswunde des aktiven schöpferischen Geistes. Viele haben darüber nachgedacht, warum die Architektur Ruinen den Menschen in sich gebildet macht. Die

Häufigkeit der irischen Dinge wird in der Ruine eines Kunstwerks sichtbar als in dem individuellen Zeugn menschlicher Geschichte. Der Mensch ist vergänglich, seinen Lebens und unzerstörlicher Grenzen gegen sein Verfall und seine Überwindung erhebt er in höherem Sinn der Tragik. Das Kunstwerk, insbesondere das Alter, die Monumentalität, geringere Kräfte, nicht über das über dem individuellen und allgemeinen menschlichen Gedächtnis. Es repräsentiert in einem Bild, das, wenn nicht für die Vergangenheit, so doch für einen weit über Menschlicher Hinsichtsweltzeitraum, manifestiert für viele Generationen gültig sein soll, den unauflösbaren Anhalt menschlicher Geschichte zu bleibender Gedächtnis. Seine Zerstörung weist daher in beständiger Weise zugleich: Nicht nur die Geschichte, sondern auch die Schöpfungszeit, sowie in im Gedächtnis gebildet in dem Übertrag unzerstörbar. Sind diese Manifestationen sinnvoll, so in seine Wirklichkeit aufzuheben. Es wird herab in der Welt der Erscheinungen. Mag es als gebührende Kraft zugeführt in einer Weise den Erscheinungen verbunden. Was wahrnehmbar, weiterwinken, unserer Wahrnehmung ist es entgegen, für uns ist es abstoßend, gerichtet wie einer Träger, seine Gestalt. Die Dokumentation der Zerstörung eines Geschaffenen, einer Substanz, die Gestalt, die Ruine archaischer Natur, die Dokumenten der Ruine, sind für das Auge des Menschen die stofflichen Zeugn eines tragischen Vorgangs. Dieses in Sicht, der Suche über das Ruinen Carthaginensis, das ergründliche Bild menschlicher Trauer, einer Trauer, die nicht ein periodisches Verfall und Schmerz geschickt wird, sondern aus einer jüngeren Einsicht. Im Bild des Modells Lorenz der Gedächtnis bei Michelangelo des neunten Menschen gestaltet. Die Schwermut seines Denkens zwickel die Erinnerung an die Trauer des Sisyphos. Zu seinen Fiktion die Abgabe des Magens „wird nicht“, wie Vasari es nannte, „in ihre Bitterkeit“. Die wichtigsten Schätze, die die Ruine der Ruinen schließt, dieses weit bereit von aller schreibenden Epochenbande des 19. Jahrhunderts, wie von der



HAND BALDWIN GRIEN, HEILIGE FAMILIE IN RUINEN

Irrenselbstes Nutzverwendung der Religion, es eine metaphysisch bedingten Ereignissen entgegen, leben in den Rekonstruktions des Meisters der „Judenhausbau“, Casper David Friedrich. Ein Hauch dieser erfindlichen Erzählung, deren Voraussetzung ein patriarchales Weltbild voll schmerzlicher Heiligkeit ist, an den Offenbarungsbuchstaben aller Neuläden ist, wohl kühl und stillend nach aus dem Bild der Klostermauer im Wald von Karl Bieder (1793) bis nach der schon als Oberwinder der Romantischen in der Märität und Vorbereiter eines neuen Realismus gilt. Es ist kaum möglich, einen breiten Ausdruck für die schwerigen Meditative eines von C. D. Friedrich und der Armut, Erdens und Märität Carel' Leben und stungen Fortwärtigen inspirierten Naturgefühl und Fortbeweis zu denken, als die ganz unweibliche Hauptpläne der rühmenden Prozessfigur in Bildvergnügen. Sie besteht im Grunde nur aus drei verschiedenen Feldern, aus denen aber, wie aus dem Thema eines symbolischen Satzes, die Komposition des Bildes resultiert, sowie in ihnen die Sinnzusammenhänge aller Teile des ganzen Bildes beziehungsweise zusammenhängen. Die Mensch in das Thema, die Landschaft und die Ruine in der Landschaft verhalten sich zu ihm wie Variationen

und Pops in der großen Komposition des Irrenhaus und Beethoven. Die archaischste Ruine als Hintergrund und Raum für die Darstellung der Geburt Christi, gefolgt Märität und Züchtern der Renaissance als Symbol der Trübsinn eines eingestürzten Herrschaftsbereiches des neuen Lebens, dessen Lüge die Welt erbehalten wird. Die Krippe, von der im Evangelium die Lüge die Ruine ist, hatte von dem Propheten der Franzosen, der die Armut als Tugend und Weg der Heile lehrt, die „Haar“ verändert, von dem Menschen erhebt, wird nicht die Ruine, sondern die arme Hirten eines Stall eingestrichen haben. Märität die Ruine überleben, die Ruine ist metaphysische Motive in der Gegenwart erlebt man Darstellungen der Geburt Christi vor der Szenerie moderner zerstörter Städte. Aus der Homöologie ist, wie bei dem sozial ungünstigen Naturalisten, die erste Manifestation geworden, für die kein Raum ist in der Herleitung. Die Engel über den Trübsinn der Wohnungen solcher Märität verändert die Mythen der Erlösung mit einem neuen Ten politischer Wahrheit. Die Ruine ist, wie eine die Krippe, zum Symbol tiefster Armut geworden. Märität in einem neuen Weg der Heile erschließen.

L. E. Reindl

2 Doppelseiten aus *Das Kunstwerk* (Jg. 1, 1946/47, Heft 5) mit dem Beitrag «Ruinen» von L. E. Reindl.

aktuellen Nachrichten, wie auch das literarische Niveau, das eine Mitte zwischen fachwissenschaftlicher Prosa und populärwissenschaftlicher «Kunstschriftstellerei» anstrebte, gemahnte an bürgerliche Blätter der Zeit vor 1933, etwa an die von Bruno Cassirer verlegte Zeitschrift *Kunst und Künstler*, für die im übrigen *Kunstwerk*-Autoren wie Hans Eckstein, Wilhelm Hausenstein oder Hans Tietze bereits in den zwanziger Jahren geschrieben hatten. Kennzeichnend für das von L. E. Reindl und Leopold Zahn redigierte Blatt war, wenigstens im ersten Jahr seines Erscheinens, eine gewisse Zeitferne, die deutlich an die bürgerlich-idealistische Ästhetik und die Auffassung eines *l'art pour l'art* der Kunstpublizistik vor 1933 anknüpfte. «Irdische Gewalten können wohl die Künstler unterdrücken und sogar vernichten; der Kunst selbst gegenüber sind sie machtlos», schickte man der ersten Ausgabe als vielsagendes Motto voran.⁸ Kunst verkörperte hier «Ewigkeitswerte», eher in Andeutungen erging man sich daher, wo es um die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit ging. Typisch war der Beitrag eines Universitätsgelehrten wie Kurt Gerstenberg, der in der ersten Ausgabe einen Aufsatz über Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz beisteuerte, die den «Feuersturm» überstanden hatten.⁹ Hier wie auch in anderen Fällen erwähnte man «Kriegsschicksale» zwar gelegentlich mit zurückhaltender Rhetorik, vermied es aber, daraus ein Politikum zu machen. Was interessierte, war das *Kunstwerk* in seiner vermeintlich unbeschädigten Eigentlichkeit.

Gemessen an der wirtschaftlichen Zwangslage, wartete *Das Kunstwerk* dabei mit geradezu «gediegener» Ausstattung auf, zu der Farbtafeln ebenso gehörten wie vergleichsweise wertiges Papier und ein großzügiges, «klassisch» wirkendes Layout. (Abb. 2) In dieser Anmutung spiegelt sich nicht zuletzt der konservative Geschmack der bildungsbürgerlichen Leserschaft, die auch die übrigen Kunstzeitschriften der Nachkriegsjahre adressierten. Designgeschichtlich betrachtet, war die Kunstpublizistik der Trümmerzeit in der Gesamtschau wenig innovativ. Selbst wenn man in Betracht zieht, dass Ausstattung und Aufmachung auch den wirtschaftlichen Verhältnissen geschuldet waren, fällt doch das durchweg disziplinierte und konservative Erscheinungsbild ins Auge, das eine Rückkehr in «geordnete Verhältnisse» signalisierte. Den Anspruch, stilbildend zu wirken oder mittels progressiver Gestaltung das Gefühl eines «Aufbruchs» zu vermitteln, erhob keine der Neugründungen, wenngleich Layout und Typografie mitunter durchaus anspruchsvoll waren. Exemplarisch kann die Zeitschrift *Prisma* genannt werden, deren Gestaltung in den Händen von Georg Trump lag, einem maßgeblichen Schriftkünstler der Nachkriegszeit, dessen elegante Antiquaschriften sich indes fernab eines avantgardistischen Anspruchs verorteten.¹⁰ (Abb. 3) Sinngemäß gilt das für die Zeitschrift *Das Kunstwerk*, die inhaltlich der ästhetischen Moderne am nächsten stand, ebenso wie für die *bildende kunst*, deren Schriftzug in bauhausgemäßen Minuskeln kaum mehr als ein schwaches Zitat der «Neuen Typografie» war. (Abb. 4) Eine Zeitschrift wirklich neuartigen Typs oder gar avantgardistischen Zuschnitts hat es in den ersten Nachkriegsjahren nicht gegeben – wohl auch deshalb, weil die lizenzierte Presse den Mechanismen des freien Marktes nicht unterlag.¹¹

III.

Dass ein Neuanfang nach zwölf Jahren nationalsozialistischer Diktatur nicht kommentarlos vonstatten gehen konnte, liegt auf der Hand. Keine der Zeitschriften verzichtete denn auch darauf, ihr Anliegen vor der Folie der Zeitumstände zu

kommentieren. Vorherrschend war dabei in den Blättern bürgerlichen Zuschnitts in den westlichen Sektoren die in der unmittelbaren Nachkriegszeit verbreitete resignative Stimmungslage. Die Situation der Zeit interpretierte man nicht als ‚Stunde Null‘, sondern als Endzeit oder Schlusspunkt einer langen Stufenfolge kulturellen Verfalls. Das Geschehene wurde dabei in vielfach religiös grundiertem Tonfall als ‚Unglück‘, ‚Strafgericht‘ oder ‚Schicksal‘ apostrophiert, für das man nicht allein mit materiellem Verlust, sondern vor allem mit einem Schaden der Seele gebüßt hatte. Dass die Zeitschrift *Aussaat* den Titel ihrer Erstaussgabe mit Käthe Kollwitz’ Relief *Klage* (1938–40), einem Sinnbild namenlosen Leids, zierte, war bezeichnend für die allgemeine Empfindungslage, ebenso freilich auch für die hypertrophe Rolle, die man dem Künstler als Resonanzkörper kollektiven Unglücks zumaß. Der Künstler, so erläuterte es Manfred Hausmann im *Kunstwerk*, «nimmt nicht nur Teil an der allgemeinen Tragik eines zerstörten Volkes, sondern er ist Exponent dieser Tragik in erhöhter Weise.»¹²

Ein eindringliches Beispiel für die kulturkonservative Grundhaltung der Kunstpublizistik nach 1945 ist das Editorial zur Erstaussgabe der Zeitschrift *Prisma*, das mit beinahe biblischem Pathos das Bild einer «Welt der kontinuierlichen Katastrophen»¹³ beschwor, in der nach allem bereits Geschehen durch die allumschränkte Herrschaft des «satanischen Realismus»¹⁴ noch schlimmeres Ungemach drohe:

Gott hat sein Antlitz verhüllt vor dem Verrat der Menschen; bald wird er sich schlafen legen, und wenn er dann wieder erwacht, wird er selbst jenen Hebel der Atombombe niederdrücken, durch den das Gewürm der Menschen in den Weltraum versprengt wird.¹⁵ Zwar musste sich in einer Welt, die in ihr «apokalyptisches Stadium» eingetreten war, der Glaube an das Schöne wie ein romantischer Traum ausnehmen. Doch war die Kunst womöglich, wie Ernst Wiechert es den Lesern im Predigtton darlegte, die einzige Hoffnung auf Regeneration und Läuterung eines darbedenden, verbitterten und desillusionierten Menschengeschlechts: «Denn auch in der bittersten Not und gerade in ihr kann die Stimme des Evangeliums ertönen, der Schönheit.»¹⁶ Die Zeitschrift *Aussaat* – sie erschien ebenfalls seit 1946 – ließ sich in ähnlicher Weise vernehmen:

Entronnen dem Tod und den Schrecken des Krieges, erlöst von Barbarei und Gewalt, suchend wahren Frieden und wahre Liebe, wahre Menschlichkeit und wahre Religion, ist es gerade in Deutschland, dem unglücklichen Land, darin nicht nur die Städte zertrümmert sind, sondern unzählige Seelen und Herzen, von Nöten, aufzutun alle Kammern des Gemüts, um in uns zu suchen das Erhabene und Schöne, das im besten Sinne Gute.¹⁷

Nicht nur im sprechenden Titel der *Aussaat*, auch in vielen Textbeiträgen anderer Zeitschriften bediente man sich organologischer Metaphern um die Rolle zu beschreiben, die man der Kunst im Aufbauwerk zumaß. So wie die Ruine nicht nur Zeichen äußerlicher Zerstörung, sondern vor allem Sinnbild eines beschädigten Menschseins war,¹⁸ fungierte als Leitmetapher des Neubeginns das Bild von Samenkorn und Pflanze. Deren organisches Keimen und Wachsen avancierte zum immer wieder bemühten Gegenbild zur jüngst geschehenen ‚Zertrümmerung‘, aber auch zu Materialismus, Maschinenzivilisation und Geisteskalte, der man in kulturkritischer Absicht das vergangene Geschehen in langfristiger Perspektive anlastete. Der Kunst sprach man in dieser Situation die Rolle des Saatguts auf verdorrtem Ackergrund der Seele zu, das neue Triebe bilden sollte. Regeneration war daher das Motto, auf das in den Editorials der ersten Ausgaben wiederholt hingewiesen wurde:

Das Blühen und Vergehen künstlerischer Fruchtbarkeit ist ein geheimnisvoller Vorgang, der seinen eigenen Gesetzen folgt und unabhängig ist von dem Hoch- oder Tiefstand politischer oder wirtschaftlicher Zustände¹⁹

teilte etwa *Das Kunstwerk* seinen Lesern in der ersten Ausgabe mit, deren Titelbild in wohldurchdachter Absicht das altertümlich anmutende Bild des Sämanns zierte. Einzig die in der Sowjetischen Besatzungszone verlegte Zeitschrift *bildende kunst* machte eine Ausnahme, wenn sie die Metaphorik des Säens und Wachsens zwar aufgriff, diese aber in kritisch-erzieherischer Absicht wendete: Karl Hofer sprach andeutungsreich vom

[...] wüsten Feld, verfilzt von geistigem Unkraut, das tiefe Wurzeln geschlagen hat [...]. So finden wir uns vor der schwierigen Aufgabe, das Feld zu roden und zu säubern, bevor wir säen und pflanzen.²⁰

IV.

Als Bildnis eines «zum Sterben bereiten Opfertieres» und «Hieroglyphe der Verzweiflung» beschrieb L.E. Reindl 1946 im *Kunstwerk* van Goghs *Selbstbildnis mit verbundenem Ohr*:

Die Kraft, die dennoch von ihm ausstrahlt, der Trost, den es dennoch seinem Gegenüber zu gewähren vermag, sind die Kraft und Trostfähigkeit eben des «Dennoch!». Die Haltung eines Menschen, der in solcher Verfassung von Not und Verzicht noch imstande ist, sich selbst zu malen.²¹

Ein Bemühen um Wiederherstellung einer unbeschädigten Menschenwürde bildete, der konservativen Weltanschauung der meisten Zeitschriften entsprechend, ein grundlegendes Motiv für das erneuerte Interesse an bildender Kunst:

Auch in der vertiertesten Kreatur, die Menschenantlitz trägt, – und der Mensch vermag, seit er sich im Sündenfall von Gott gesondert hat, bis in unausdenkbare Widerlichkeiten zu sinken, – auch in der vertiertesten Kreatur glimmt noch der Funke des göttlichen, des geistigen Ursprungs. Niemand ist so verloren, daß er ganz verloren wäre²²

hieß es in diesem Sinne ebenfalls in der Erstausgabe des *Kunstwerks* als Erläuterung zu einer Abbildung von Michelangelos *Erschaffung des Adam*. Verhalten hoffnungsfrohe Worte gab auch *Prisma* den Lesern mit auf den Weg: «Der Mensch ist gut – vielleicht, obwohl im zwanzigsten Jahrhundert nicht eben viel für diese Annahme spricht.»²³

Die Wiederherstellung wahrer Humanität in Zeiten äußerer Not und innerer Entmenschung war ein erzieherisches Anliegen, dem sich die meisten Blätter mehr oder weniger unausgesprochen verpflichtet fühlten. Insbesondere verfolgten dieses Ziel in den Westzonen künstlerisch-kulturelle Zeitschriften wie *Prisma* und *Aussaat*, deren Konzeption eng mit dem vor allem von den Amerikanern verfolgten Ansatz der Umerziehung zusammenhing, den man als Voraussetzung zur Wiedereingliederung der Deutschen in die Gemeinschaft zivilisierter Völker betrachtete. Die hier praktizierte Kontextualisierung von Themen der bildenden Kunst mit Beiträgen zu allgemeinkulturellen und philosophisch-ethischen Fragen gehört zu den charakteristischen Kennzeichen der Kunstpublizistik der Trümmerjahre.

Als *Zeitschrift für Kunst und Wissenschaft* erschien die *Aussaat* seit Mai 1946 im Württembergischen Lorch bei Stuttgart.²⁴ Typisch für Konzept und Einstellung des Blattes war die Flankierung kunstwissenschaftlicher Beiträge mit Essays zu philosophisch-kulturellen Themen, deren Spannweite weniger auf aktuelle Zeit-

fragen, denn auf der Rückversicherung in einem bildungsbürgerlichen Kanon geistiger Ewigkeitswerte zielte. Dass die erste Ausgabe mit einem Aufsatz über *Griechentum und Demokratie* eröffnete, entsprach der Überzeugung der Herausgeber, dass ein Neuanfang nach dem Ende der ‚Barbarei‘ vor allem eines Idealismus des Geistes bedurfte, wie man im Editorial verhielt: es ging um die

[...] Wiedergewinnung einer moralischen Macht der inneren Vornehmheit, einer adligen Gesinnung, die aus den profanen Belangen des materiellen Metiers sich zur Aristokratie des Geistes erhebt.²⁵

Thematisch stand am Beginn der Zeitschrift der Rückgriff auf bereits Kanonisiertes. Typischerweise startete man bereits in der ersten Nummer eine dann kontinuierlich fortgesetzte Artikelfolge, die sich dem französischen Impressionismus widmete, jener Kunstrichtung also, die wie keine andere mit den Anschauungen des liberalen Bürgertums der Zeit vor 1933 verbunden war. Autor war Hans Hildebrandt, der in den zwanziger Jahren eine Professur an der Technischen Hochschule Stuttgart bekleidet hatte, 1937 seines Amtes enthoben wurde, um schließlich 1946 auf seinen Lehrstuhl zurückzukehren. Auch andere Autoren dürften manchem Leser noch aus den zwanziger Jahren bekannt gewesen sein, etwa Hermann Uhde-Bernays und Paul Ferdinand Schmidt, die beide Themen der klassischen Moderne aufgriffen. Auch der Name Wilhelm Hausenstein findet sich bei Gelegenheit. Die wohlbedachte Auswahl der Mitarbeiter erläuterte man in der regelmäßigen Spalte *Unsere Autoren*, wo auf Repressalien zur Zeit der Hitlerherrschaft hingewiesen wurde. Neben der klassischen Moderne, die im Urteil der *Auszeit* bereits mit einem Ewigkeitsschleier umkränzt war, galt das Interesse vor allem dem Wiederanknüpfen an die deutsche Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, für die sich in den Blättern unter anderem die Kunsthistorikerin Juliane Bartsch stark machte, die wie ihr Gatte, der Kritiker Franz Roh, damals auch für die unter alliierter Kontrolle publizierte *Neue Zeitung* tätig war.

Näher am Zeitgeist agierte die Zeitschrift *Prisma*, die seit November 1946 im Münchner Verlag von Kurt Desch erschien.²⁶ Als Herausgeber zeichnete Hans Eberhard Friedrich, der in extravaganten Leitartikeln die weltanschauliche Linie der Zeitschrift absteckte. Breiten Raum räumte man hier Betrachtungen über philosophisch-humanistische Zeitfragen ein, durch die *Prisma* mehr als andere Blätter den Charakter einer politisch-kulturellen Rundschau trug. So galt der erste große Textbeitrag aus der Feder des in den USA lehrenden Rechtswissenschaftlers Carl Joachim Friedrich der Frage nach dem Begriffsinhalt des Wortes ‚Volk‘ im totalitären Staat und in der Demokratie.²⁷ Weitere Texte dieser Ausgabe befassten sich in aufklärerischer Absicht mit den Begriffen Marxismus und Sozialismus, dem Aufbau der Sowjetunion oder warnten, wie so oft in dieser Zeit, vor den Gefahren atomarer Totalzerstörung.

Zwischen solchen politisch-kulturellen Zeitthemen nahmen sich die eingestreuten Kunstbeiträge und Abbildungen auf den ersten Blick marginal aus. Tatsächlich fügten sie sich in ein edukatives Konzept, bei dem es vor allem darum ging, Kunst als Spiegel ethischer Zeitfragen, konkurrierender Weltanschauungen und divergierender Menschenbilder vorzuführen. Wenn sich *Prisma* etwa im Januar 1947 dem Werk Pablo Picassos widmete, so geschah dies nicht allein in künstlermonografischer Absicht. Vielmehr bezeichnete Herausgeber Friedrich Picasso als «vollkommensten Ausdruck unserer Zeit», manifestierte sich doch in seinem Werk gleichermaßen ein «Streben nach klassischer Vollendung» wie auch «alles

Ekelhafte, Niedrige, Erbarmungswürdige und Miserable dieses Zeitalters». ²⁸ Immer wieder war *Prisma* zudem darum bemüht, den geistigen Isolationismus aufzubrechen, den man als tiefere Ursache für die Verführbarkeit durch die totalitäre Ideologie erachtete. Widmeten sich die ersten Ausgaben – ähnlich übrigens beim *Kunstwerk* – vor allem dem Thema Frankreich, so richtete man im Aprilheft 1947 den Blick auf die USA. Dabei mutete man dem deutschen Leser nicht nur einen Beitrag über den *Neger in der amerikanischen Kultur* zu, sondern flankierte das Thema mit Beiträgen über den Bildhauer Alexander Calder sowie *Die amerikanische Malerei der Gegenwart* aus der Feder von John Anthony Thwaites.

Vergleichsweise breiten Raum nahm in *Prisma* zudem das gegenwärtige Kunstleben der bayerischen Metropole ein, die als ehemalige «Hauptstadt der Bewegung» und «Hauptstadt der deutschen Kunst» durch das nationalsozialistische Erbe doppelt belastet war. Gerade hier bemühte man sich daher nach 1945, dem fragwürdigen Titel der «Kunststadt» mit einer Hinwendung zur ästhetischen Moderne neuen Sinn zu verleihen. ²⁹ In *Prisma* widmete sich mit Franz Roh, dessen Topos vom «verkannten Künstler» damals breite Resonanz verzeichnete, ³⁰ ein meinungsbildender Kritiker dem Münchner Ausstellungsbetrieb, der damals bereits Präsentationen zu Max Beckmann, Ernst Wilhelm Nay und dem Expressionismus der *Brücke* umfasste. Roh, der vor 1933 unter anderem Mitarbeiter des *Cicero* und des *Kunstblatts* gewesen war, bevor das Nazi-Regime ihn mit Publikationsverbot belegte, berichtete mit pädagogischem Eifer über die einst verbannte Moderne ebenso wie über Picasso und den Surrealismus, wobei sein ganz auf das Erlebnis der «Form» setzender Impetus eine scheinbare Objektivität und Unvoreingenommenheit vorspiegelte, die ein «Kunsturteil» wieder möglich erschienen ließ.

V.

Zwiespältig gestaltete sich in den Zeitschriftenneugründungen der westlichen Besatzungszonen die Beschäftigung mit der Vergangenheit des «Dritten Reichs». Da man «wahre» Kunst im Sinne der bürgerlich-idealistischen Ästhetik als politikferne Sphäre betrachtete, gab es für die Auseinandersetzung mit den künstlerischen und architektonischen Erzeugnissen der Hitler-Zeit allenfalls polemischen Anlass. Zumeist jedoch klammerte man diesen Teil der Kunstgeschichte ebenso aus wie die politische Indienstnahme des Faches im Nationalsozialismus.

Gesteigertes Interesse brachte man hingegen der ehemals «entarteten Kunst» entgegen, wobei das Schwergewicht durchaus unterschiedlich ausfiel. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema, wie sie etwa Adolf Behne unmittelbar nach Kriegsende anstieß, ³¹ sucht man in den Zeitschriften der Jahre 1946/47 aber meist vergebens. So kam etwa *Das Kunstwerk*, um ein Beispiel zu nennen, in seiner Berichterstattung über die Max Beckmann-Ausstellung in München 1946 fast völlig ohne Hinweise auf Exil und Verfemung aus. ³² Breiten Raum räumte dem Thema die Zeitschrift *Aussaat* ein, die bereits mit der ersten Ausgabe eine Artikelfolge unter dem lakonischen Titel *Das war verfemte Kunst* startete. Typischer Weise galten die beiden ersten Beiträge der Reihe den beiden «volkstümlichsten» Vertretern der deutschen Moderne, den inzwischen verstorbenen Künstlern Käthe Kollwitz und Ernst Barlach, die damals allerorten Wiedergutmachung erfuhren. ³³ Beide gehörten ihrem Geburtsjahrgang gemäß der älteren Generation an und hatten die «dunkle Zeit» unter äußeren Repressalien im «innerem Exil» verbracht – so mochte in ihrem Schicksal dasjenige vieler Leser anklängen.

Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit der Ideologie des Nationalsozialismus bot die Reihe nicht. Meist folgten die Beiträge einem wiederkehrenden künstlermonografischen Schema, bei dem die Umstände der Verfemung lediglich kursorische Erwähnung fanden. Typisch, wie auch sonst im Umgang mit dem Thema, war dabei eine Sichtweise, die Kunst als wehrloses Opfer von Willkür und Gewalt erscheinen ließ, für die man bevorzugt die religiös konnotierte Bezeichnung des ‚Bildersturms‘ benutzte.³⁴ Auffallend ist zudem, dass sich die Reihe ausschließlich ‚gemäßigten‘ Exponenten der Moderne widmete und damit sowohl die – nach 1945 bereits wieder vehement angefeindete – Abstraktion wie die politisch engagierte Kunst der Weimarer Republik ausklammerte.³⁵ Aus diesem Rahmen fiel einzig ein Beitrag von Erwin Petermann über George Grosz, der mit heftigen Angriffen auf die gegenwärtige Situation aus «Lüge und Heuchelei» einherging und beklagte, dass der ‚deutsche Spießler‘, wie Grosz ihn bereits in den zwanziger Jahren desavouiert habe, heute die Verantwortlichkeit für die Geschehnisse des «Dritten Reichs» von sich weise.³⁶ Die *Aussaat* sah sich veranlasst, die Anwürfe in einer redaktionellen Anmerkung zu relativieren. Grosz’ Bildsatiren, so ließ man wissen, übten sich «in resignierender Rhetorik anstatt in der Wegweisung zur Überwindung von Ungeist und Dämonie». Wahre Kunst erschöpfe sich ohnehin nicht in tendenziöser Agitation, sie «ruht und wirkt in sich, gleich welches Sujet sie sich wählt, in welcher Zeit sie zustande kommt und welcher Idee sie dient.»³⁷

VI.
Konkrete Analysen der Zusammenhänge zwischen der totalitären Herrschaft und der repressiven Kunstideologie, vor allem aber ein Bemühen, aus dem Geschehen dezidierte Schlussfolgerungen für künftiges Handeln abzuleiten, sucht man in den Zeitschriften der westlichen Besatzungszonen 1946/47 vergeblich. Gänzlich andere Töne bei der Aufarbeitung des «Dritten Reichs» schlug dagegen die im Sowjetischen Sektor verlegte Zeitschrift *bildende kunst* an, die seit April 1947 unter Redaktion der Maler Oskar Nerlinger und Karl Hofer, dem Vizepräsidenten des Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und neuberufenem Direktor der Hochschule für Bildende Künste, im Ostteil Berlins erschien.³⁸ Der Pressepolitik der sowjetischen Besatzer entsprechend, war es zentrales Anliegen der Zeitschrift, über die deutsche Kriegsschuld und die Verbrechen des Hitlerregimes aufzuklären und an demokratischer Erziehungsarbeit mitzuwirken. Auf die kritische Intention verwies in hinter sinniger Weise das Titelbild der Erstausgabe, das Pieter Brueghels *Kopf einer Bäuerin* zeigte. «Der Ausdruck des Gesichts verblüfft durch seine Sturheit», erläuterte man die Wahl des Bildmotivs, «dieser Frauentyp wird trotz Leid und schwerster Schicksalsschläge nichts dazulernen und eher untergehen als etwas einzusehen. Er ist leider heute in Deutschland recht häufig anzutreffen.»³⁹

Wenn daher Nerlinger betonte, es gehe darum, «am kulturellen Aufbau unseres ganzen Landes» mitzuwirken und den Weg «zu einer neuen gültigen Gesinnung»⁴⁰ aufzuzeigen, so ähnelte das nur dem Wortlaut nach den Verlautbarungen der Zeitschriften in den westlichen Besatzungszonen. Anders als jene, brachte *bildende kunst*, zu deren Mitarbeitern etwa Adolf Behne, Carl Linfert und Ernst Wüsten zählten, wiederkehrend Beiträge, die sehr konkret die repressive Kunstpolitik des NS-Regimes, aber auch das Wirken engagierter und gesellschaftskriti-

scher Kunst in den Blick fassten, etwa unter Titeln wie *Kunst im Exil*, *Die Frau in der bildenden Kunst* oder *Kunst im Leben des Volkes*. Obwohl die Zeitschrift, kaum anders als ihre Pendants in den Westzonen, nur eine schmale Leserschicht erreichte, insistierte man zudem auf der Überwindung bürgerlich-elitärer Kunstbegriffe⁴¹ und forderte nachdrücklich, «daß das Volk zur Kunst und daß die Kunst zum Volke zurückfindet».⁴² Die neue Kunst dürfe nicht auf «egozentrischen Subjektivismus» hinauslaufen, äußerte sich etwa Adolf Behne zur Frage *Was will die moderne Kunst?*, «Produkte, die schließlich nur noch dem Autor verständlich sind».⁴³ Mit dem kritischen Profil und dem Anspruch zu demokratischer Erneuerung stand das Blatt unvermeidlich unter dem Einfluss der kunstpolitischen Vorgaben der sowjetischen Besatzungsmacht, wenngleich sich der ideologische Frontverlauf, der sich nach der Gründung der beiden deutschen Staaten abzeichnen sollte, in den Jahren 1946/47 gerade noch nicht verfestigt hatte und die gesamtdeutsche Perspektive überwog.⁴⁴ Jedenfalls war es nicht verwunderlich, dass man sich hier in der Frage nach der Tendenz der Gegenwartskunst – gegenständlich oder abstrakt? –, die sich seit 1947 allmählich zu einer polarisierenden Grundsatzdebatte ausweitete, mit Nachdruck für einen «humanen» Realismus stark machte.

In unterschiedlicher Weise reagierten auf diese Frage die westdeutschen Zeitschriften. Hier war es vor allem *Das Kunstwerk*, das sich – ohne die Hingabe an Klassisches und Verbürgtes in Frage zu stellen – am weitesten für die Gegenwartskunst öffnete. Verleger Woldemar Klein war zudem federführend an der Überblicksausstellung «Deutsche Kunst der Gegenwart» beteiligt, die 1947 in Baden-Baden gezeigt wurde.⁴⁵ Hatte man anfangs noch Distanz zu den jüngsten Entwicklungen gehalten,⁴⁶ so war es Leopold Zahn, der im Dezember 1946 der abstrakten Richtung bescheinigte, eine «charakteristische Kunst» im Geist der Zeit zu sein.⁴⁷ Das wenig später folgende Doppelheft 8/9 brachte dann eine programmatische Wende, wenn man nun in der Tendenz einer «Abkehr von der Natur einen gemeinsamen Nenner»⁴⁸ aller modernen Malerei sah. Kurioserweise Weise erfuhr bei dieser Gelegenheit auch das Erscheinungsbild der Zeitschrift durch Grotteskschrift und einspaltigen Textsatz eine versuchsweise Modernisierung – es blieb indes beim Versuch, denn schon mit der nachfolgenden Ausgabe kehrte man zum gewohnten Layout zurück: das künstlerische Bestreben nach Innovation färbte auf die konservative Machart des Blattes nicht ab.

Auch *Prisma* griff die Debatte um die Abstraktion im Juniheft 1947 in programmgemäß vorurteilsfreier Weise auf, indem man Vertreter der gegensätzlichen Positionen zu Wort kommen ließ. So argumentierte Willi Baumeister, dessen Schrift *Das Unbekannte in der Kunst* (1947) damals zum Grundbuch der Abstraktion avancierte, im Namen einer ungegenständlichen Moderne, die Ausdruck des naturwissenschaftlichen Weltbildes und seiner Suche nach unsichtbaren Kräften sein solle.⁴⁹ Die Gegenposition vertrat der Dresdner Hans Grundig, der im Gegenteil im Realismus die Kunstform der Zeit zu sehen vermeinte, «die der Menschheit etwas Positives zu sagen hat» und die «einbezogen ist in den Neubau unseres gesellschaftlichen Lebens.»⁵⁰ Eine nachfolgende Ausgabe stellte das Thema mit widerstreitenden Beiträgen von Waldemar Kurtz, Rudolf Schlichter, Franz Roh und Friedrich Vordemberge-Gildewart erneut zur Diskussion. Die Skepsis schien zu überwiegen, erteilte man doch ebenso Max Picard das Wort, der im Faktum einer «Diskontinuität» das seelische Kennzeichen einer innerlich

zerrissenen Moderne zu sehen meinte, die ihren Ausdruck ebenso im nationalsozialistischen Terror wie in der Formzertrümmerung der modernen Kunst gefunden habe.⁵¹ In der kulturpessimistischen Diagnose klangen Argumente an, die Konservative wie Sedlmayr, Hausenstein, Scheffler und andere im wenig später eskalierenden Streit um die abstrakte Kunst ins Feld führen sollten.⁵² 1946/47 deutete sich diese Kontroverse erst an, doch warnte Herausgeber Friedrich bereits vor Ideologisierungen: «Rezepte und Linien verwandeln sich im Nu in bindende Weltanschauungen und mörderische Disziplin».⁵³

VII.

«Es gibt ein wirklich tausendjähriges Reich, ein mehr als tausendjähriges, und es wird weiter bestehen, per saecula saeculorum, des sind wir gewiß: Das Reich des Geistes», schickte Ludwig Justi, einst umstrittener, dann entlassener Direktor der Berliner Nationalgalerie, seit 1946 erneut im Amt als Generaldirektor der Staatlichen Museen (Ost-)Berlin, der ersten Ausgabe der *Zeitschrift für Kunst* als Einleitung voran.⁵⁴ Das Zitat verdeutlicht exemplarisch Aufgabe und Standpunkt, dem sich das Gros der Kunstpublizistik im Jahr 1946 verpflichtet sah. Es ging um Wiederaneignung von Standpunkten und um Rückversicherung im vermeintlich unveräußerlichen Bildungsgut. Aufgrund seiner Geschichte verkörperte das Medium Kunstzeitschrift dabei als Instanz selbst jene bildungsbürgerlichen Werte, derer man sich nach dem moralischen Zusammenbruch des «Dritten Reichs» rückversicherte. Dem retrospektiven Interesse entsprechend, dominierte in den Zeitschriftenneugründungen der Jahre 1946/47 daher die Sichtweise der älteren Generation, wie sie in der Publizistik der Nachkriegszeit generell überproportional vertreten war.⁵⁵ So boten die Zeitschriften nicht nur ein «Wiedersehen» mit Bildern, sondern vielfach auch ein «Wiederlesen» mit altbekannten Exponenten der Kunstpublizistik der Zeit vor 1933.

Ansichts der Tatsache, dass die aktuelle Berichterstattung 1946/47 in den Zeitschriften noch vergleichsweise wenig Raum einnahm, verwundert es nicht, dass der Gattung Kritik zunächst nur geringe Bedeutung beikam. Wenn Wolde-
mar Klein im *Kunstwerk* betonte, man wolle Kunst nicht in kritischer Absicht «zergliedern»,⁵⁶ artikulierte sich darin ein grundsätzlich positives Verhältnis zu allen Ansätzen kultureller Regeneration. Die Frage, ob und in welcher Weise es nach dem zehn Jahre währenden Verbot überhaupt möglich und wünschenswert sei, die Kunstkritik als Instanz der literarischen Öffentlichkeit zu reanimieren, stellte sich damit zunächst nicht. Erst mit den zunehmenden Kontroversen um den Standpunkt der «jungen» Kunst gegen Ende der vierziger Jahre avancierte das Medium Kunstzeitschrift erneut zu einem Forum der kritischen Auseinandersetzung.⁵⁷ Die öffentlichkeitswirksame Relevanz, die sie vor 1933 besaß, erlangte die Kunstkritik allerdings nie wieder zurück.

Gemeinsames Anliegen aller Zeitschriften war der Brückenschlag in die Zeit vor 1933, der vom Bedürfnis nach Rehabilitierung der ehemals verfemten Moderne, aber auch durch Wiederaneignung kunsthistorischer Diskursmuster geleitet war. Auffällig ist dabei der selektiv eingeengte Blick, den das Medium Zeitschrift auf die Avantgarde der zehner und zwanziger Jahre richtete. Vorrangige Beachtung fanden der figurative Expressionismus, insbesondere die Künstler der *Brücke*, die gemäßigten sezessionistischen Richtungen sowie die Malerei am Bauhaus. Andere, womöglich kontroversere Strömungen wie Dada, Futurismus oder

Konstruktivismus, die bereits in der bürgerlichen Kunstpublizistik der zwanziger Jahre marginalisiert worden waren, spielten in der Berichterstattung der Jahre 1946/47 keine Rolle. Dasselbe gilt für das Gros der sozialkritischen Malerei und den politisch linksorientierten klassenkämpferischen Realismus der Weimarer Zeit. Alles in allem lässt sich von einer Re-Formulierung eines Kanons sprechen, der dann mit der ersten *Documenta*-Ausstellung des Jahres 1955 eine Festschreibung erfuhr.⁵⁸

Zu diesem Zeitpunkt waren indes mit Ausnahme des *Kunstwerks* alle Zeitschriftenneugründungen der Jahre 1946/47 bereits wieder eingestellt worden. Mit der Währungsreform drängten neue Blätter auf den Markt, darunter auch eines, das in direkter Traditionslinie mit der langlebigsten deutschen Publikumszeitschrift für bildende Kunst stand: der 1887 gegründeten *Kunst für Alle*, die bis zum Herbst 1944 im Münchner Bruckmann-Verlag erschienen war, der sich vielfältig in die Machenschaften des NS-Regimes verstrickt hatte. Mit dem Abschluss seines Spruchkammerverfahrens kehrte Alfred Bruckmann 1948 in den Verlag zurück, und im April 1949 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim*.⁵⁹ «Progressiv» – der Titel deutet es an – war auch sie nicht.

Anmerkungen

- 1 Dazu zuletzt «*So fing man einfach an, ohne viele Worte*». *Ausstellungswesen und Sammlungs-politik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, hg. von Julia Friedrich u. Andreas Prinzing, Berlin 2013.
- 2 Ausgeklammert werden hier Blätter mit vorrangig fachwissenschaftlicher Ausrichtung wie die *Zeitschrift für Kunst* (Leipzig: 1946ff.) oder *Das Münster* (Regensburg: 1947ff.).
- 3 Lutz Niethammer, *Deutschland danach. Postfaschistische Gesellschaft und nationales Gedächtnis*, hg. von Ulrich Herbert u. Dirk van Laak, Bonn 1999, S. 440.
- 4 Friedrich Meinecke, *Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen*, Wiesbaden 1946.
- 5 Dazu u. a. Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965*, Frankfurt am Main/Berlin 1989, S. 69ff.
- 6 Kurt Koszyk, «Presse unter alliierter Besatzung», in: Jürgen Wilke, *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Köln u. a. 1999, S. 31–58; Ingrid Laurien, *Politisch-kulturelle Zeitschriften in den Westzonen 1945–1949. Ein Beitrag zur politischen Kultur der Nachkriegszeit*, Frankfurt am Main u. a. 1991.
- 7 Vgl. Dorothee Wimmer, «Die «Freiheit» der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: «Das Kunstwerk» als Forum der Kunstgeschichte», in: *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, hg. von Nikola Doll u. a., Köln/Weimar 2006, S. 137–147; Beate Eickhoff, *John Anthony Thwaites und die Kunst-kritik der 50er Jahre*, Weimar 2001, bes. S. 92–94.
- 8 Woldemar Klein, «Zum Geleit», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 1 (unpaginiert).
- 9 Kurt Gestenberg, «Die Fresken Tiepolos in der Residenz zu Würzburg», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, S. 7–13 u. H. 2, S. 9–13.
- 10 Zu Trump vgl. Ortrud Müller, «Der Schrift-künstler Georg Trump. Gestaltung zwischen Moderne und Tradition», in: *Mysiotis*, Bd. 11, 1998, Nr. 1, S. 19–36.
- 11 Vgl. Laurien 1999 (wie Anm. 6), S. 45.
- 12 Manfred Hausmann, «Künstler und Gegen-wart», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 1, S. 3–6, hier S. 6.
- 13 Ohne Verf., Editorial der ersten Ausgabe, in: *Prisma*, 1. Jg., H. 1, November 1946, S. 1–2, hier S. 1.
- 14 Ebd., S. 3.
- 15 Ebd., S. 2.
- 16 Ernst Wiechert, «Wir haben die neue Zeit nicht richtig angefangen», in: *Prisma*, 1. Jg., H. 1, November 1946, S. 3–4, hier S. 4.
- 17 Robert Pfaff-Gießberg, «Einsamkeit», in: *Aussaat*, 1. Jg., 1946, H. 3, S. 5.
- 18 Vgl. L. E. Reindl, «Ruinen», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47 H. 5, S. 35–37.
- 19 Woldemar Klein, «Zum Geleit», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 1 (unpaginiert).
- 20 Karl Hofer, «Zum Geleit», in: *bildende kunst*, Jg. 1, 1947, H. 1, S. 1.
- 21 L. E. Reindl, «Ecce Homo. Zu einem Selbst-bildnis des Vincent van Gogh», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 2, S. 29.
- 22 Manfred Hausmann, «Ihm zum Bilde», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 1, S. 1–2, hier S. 2.
- 23 Ohne Verf., Editorial der ersten Ausgabe, in: *Prisma*, 1. Jg., H. 1, November 1946, S. 1–2, hier S. 1.
- 24 Herausgeber waren der Bauingenieur Michael Boblenz und der Verleger Alfons Bürger. Vgl. Andreas Prinzing, «Modernerezeption in der Kunstpublizistik der Nachkriegszeit. Das Beispiel der Zeitschrift «Aussaat»», in: Friedrich/Prinzing (Hg.) 2013 (wie Anm. 1), S. 36–45.
- 25 Michael Boblenz, «Vorwort», in: *Aussaat*, 1. Jg., H. 1, 1946, S. 1–3, hier S. 1.
- 26 Vgl. Georg Böhringer, «Die Zeitschriften-Landschaft Münchens 1945–1949. Die literarisch-politische Wochen- und Monatspresse zwischen Möglichkeiten und Illusion», in: *Trümmerzeit in München. Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945–1949*, hg. von Friedrich Prinz, München 1984, S. 261–268, bes. S. 265.
- 27 Carl J. Friedrich, «Der Mann des Volkes und die Demokratie», in: *Prisma*, 1. Jg., H. 1, November 1946, S. 8–10.
- 28 Hans Eberhard Friedrich, [Editorial], in: *Prisma*, 1. Jg., H. 3, Januar 1947, S. 1–3, hier S. 3.
- 29 Vgl. Marita Krauss, «Provinzialität und Weltbürgertum. Münchner städtische Kultur-politik 1945–1949», in: Prinz (Hg.) 1984 (wie Anm. 26), S. 21–38.
- 30 Franz Roh, «*Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Miß-verstehens*», München 1948. Die Arbeit an dem Buch hatte Roh 1944 abgeschlossen. Vgl. Hans Hildebrandt, «Die Kunst im Fehlurteil ihrer Zeit», in: *Aussaat*, 1. Jg., 1946, H. 4, S. 34. Zu Roh siehe u. a. Thomas Lersch, «...in begrenztem Umfange geeignet». Franz Roh an der Münchner Universität», in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik*, hg. von Christian Drude u. Hubertus Kohle, München/Berlin 2003, S. 223–238.
- 31 Behne hielt nach eigenem Bekunden bereits im Juni 1945 für das Volksbildungsamt Berlin-Wilmersdorf einen Vortrag über *Entartete Kunst – eine Hitlerlüge*. Vgl. ders., *Entartete Kunst*, Berlin 1947, S. 10 u. 44f.
- 32 Hans Eckstein, «Der Maler Max Beckmann», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 2, S. 18–20.
- 33 Vgl. Jost Hermand, «Das Gemeinsamen im Trennenden: Ernst Barlach und Käthe Koll-

witz», in: Ernst Barlach (1870–1938). *Sein Leben, sein Schaffen, seine Verfolgung in der NS-Diktatur*, hrsg. von Heidi Beutin u. a., Frankfurt am Main u. a. 2009, S. 279–293.

34 Exemplarisch Wilhelm Boeck, «Bilderverfolgung», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 8/9, S. 65–68, der die nazistische Politik in eine Reihe stellt mit den religiös motivierten Bilderstürmen der Vergangenheit.

35 Die Beiträge galten unter anderem Max Beckmann, Renée Sintenis, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Rudolf Schlichter, Christian Rohlf, Karl Hofer, Wilhelm Lehbruck und August Macke. Im Rahmen der Reihe publizierte man ferner den Aufruf *An die Jugend*, den Max Pechstein, gleichfalls eine Symbolfigur dieser Jahre, zuvor in der *Neuen Zeitung* veröffentlicht hatte: Max Pechstein, «Ruf an die Jugend», in: *Aussaat*, Jg. 1, 1946, H. 6/7, S. 38–43.

36 Erwin Petermann, «George Grosz (Das war verfemte Kunst IV)», in: *Aussaat*, Jg. 1, 1946, H. 3, S. 20–24, hier S. 20.

37 Ebd., S. 24 (redaktionelle Anmerkung).

38 Vgl. Tanja Frank, «Auf der Suche nach dem denkenden Künstler. Debatten in der ›bilden- den kunst‹ (1947 bis 1949)», in: *Zwischen «Mosaik» und «Einheit». Zeitschriften in der DDR*, hg. von Simone Barck, Martina Langermann u. Siegfried Lokatis, Berlin 1999, S. 289–295; Gisela Conermann, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift «Bildende Kunst» von 1947 bis 1949*, Frankfurt am Main u. a. 1995.

39 Ernst Wüsten, «Zum Titelbild», in: *bildende kunst*, Jg. 1, 1947, H. 1, S. 2.

40 Oskar Nerlinger, «Was will die ›Bildende Kunst?‹», in: *bildende kunst*, Jg. 1, 1947, H. 1, S. 2.

41 Karl Hofer, «Zum Geleit», in: *bildende kunst*, Jg. 1, 1947, H. 1, S. 1.

42 Ohne Verf., «Ins zweite Jahr», in: *bildende kunst*, 2. Jg., 1948, H. 1, S. 1

43 Adolf Behne, «Was will die moderne Kunst?», in: *bildende kunst*, Jg. 2, 1948, H. 1, S. 3–6, hier S. 6.

44 Vgl. Maike Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption «entarteter» Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin 2008; Jutta Held, *Kunst und Kunstpolitik 1945–49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin 1981.

45 Vgl. Eduard Trier, «1945–1955. Fragmentarische Erinnerungen», in: *1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 1985, S. 10–16, hier S. 12.

46 So brachte etwa man in Heft 2 (1946, S. 28) eine satirische Zeichnung von Erwin Spuler (*Pygmalion – heute*), die sich über Picassos abstrakte Kreationen lustig machte.

47 Leopold Zahn, «3 × abstrakte kunst», in:

Das Kunstwerk, Jg. 1, 1946/47, H. 3, S. 27–31, hier S. 31.

48 Leopold Zahn, «Abkehr von der ›Natur‹», in: *Das Kunstwerk*, Jg. 1, 1946/47, H. 8/9, S. 3–6, hier S. 3.

49 Willi Baumeister, «Bild und Weltbild», in: *Prisma*, H. 8, Juni 1947, S. 14–16.

50 Hans Grundig, «Gedanken zur realistischen Kunstauffassung», in: *Prisma*, H. 8, Juni 1947, S. 19–20, hier S. 20.

51 Max Picard, «Die Diskontinuität in der Literatur», in: *Prisma*, H. 8, Juni 1947, S. 38–40. Mit ähnlichem Pessimismus damals auch ders., *Hitler in uns selbst*, Erlenbach-Zürich 1946.

52 Vgl. Falko Herlemann, *Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre*, Frankfurt am Main u. a. 1989.

53 Hans Eberhard Friedrich, «Zu der Erörterung der Kunst und des künstlerischen Heute», in: *Prisma*, H. 8, Juni 1947, S. 13–14; vgl. mit ähnlichem Tenor ders., «Die künstlerische Fragestellung der Gegenwart», in: *Prisma*, H. 10, August 1947, S. 18–19.

54 Ludwig Justi, «Vorwort», in: *Zeitschrift für Kunst*, 1. Jg., 1947, H. 1, S. 4.

55 Vgl. Laurien 1999 (wie Anm. 6), S. 102.

56 Zit. n. Wimmer 2006 (wie Anm. 7), S. 139.

57 Dazu Eickhoff 2011 (wie Anm. 7).

58 Vgl. Walter Grasskamp, «Entartete Kunst» und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne», in: ders.: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1994, S. 76–119.

59 Vgl. Sabine Brantl, «Die ›Kunst für Alle‹», in: dies. u. Jochen Meister, *Ein Blick für das Volk. Die «Kunst für Alle»*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 2006; URL <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/102>, Zugriff am 28. März 2014.