

Die Situation der Akademien in Deutschland nach 1945

Es ist kein leichtes Unterfangen über die Kunstakademien nach 1945 zu schreiben, allein schon wegen der Mehrdeutigkeit des Begriffs. Gewiss, auch in Deutschland sind die Kunstakademien der traditionelle Ort der Lehre der „Schönen Künste“, der Bildenden Künste, auch wenn dieser Begriff nach den zwölf Jahren der NS-Herrschaft und seiner vollständigen Vereinnahmung durch das Regime negativ konnotiert ist. Die Akademien sind jedoch nicht die einzigen Orte, an denen Kunst gelehrt wird: Es existieren daneben auch Kunsthochschulen, Schulen für angewandte Kunst oder auch Kunstgewerbeschulen. Schon während der Weimarer Republik kultivierte das Bauhaus die Vorstellung einer Symbiose zwischen den schönen und den angewandten Künsten, was unter anderem durch die Umwandlung von Räumlichkeiten in Ateliers und eine Neustrukturierung des Unterrichts angestrebt wurde.¹ Darüber hinaus wandelte sich die Bedeutung des Begriffs „Kunstakademie“ auch während der Jahre der Nachkriegszeit bis etwa zur Errichtung der Mauer 1961, ein Datum, das den zeitlichen Schlusspunkt dieser Studie bilden soll. Nicht selten fusionierten allein schon aus finanziellen Gründen Kunstakademien mit anderen Einrichtungen, etwa mit jenen des Kunsthandwerks oder der technischen Studiengänge, was zum Beispiel in München und Dresden zu Unstimmigkeiten innerhalb des Lehrkörpers führte. Jede Akademie war (und ist) finanziell vom Haushalt des Bundeslandes und damit indirekt vom politischen Willen abhängig. Für nicht wenige Lehrende war diese Abhängigkeit nur schwer hinnehmbar, weshalb sie – oft vergeblich – für die Freiheit der Lehre stritten. Die föderale Struktur Deutschlands hat überdies die regionalen Unterschiede bestärkt, was aber zugleich die Besonderheit und den Reichtum der deutschen Akademienlandschaft ausmacht. Mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949 führte der Artikel 30 des Grundgesetzes zu einer Stärkung des Einflusses der Länder im Bereich von Kunst und Erziehung.² In diesem kulturell polyzentristischen Gegenmodell zu Frankreich nehmen Akademien eine wichtige Rolle ein.³ Sie sind u. a. Schauplatz des alljährlichen Rundgangs, bei dem die Studenten unter der Obhut ihrer Professoren ihre besten Werke präsentieren.

In den Jahren nach Kriegsende, zwischen 1946 und 1947, öffneten die deutschen Akademien nach und nach wieder ihre Türen. Für die Rekrutierung des Lehrkörpers mussten sowohl die auf die Entnazifizierung konzentrierten Richtlinien der Besatzer als auch die fachliche Kompetenz der Lehrenden berücksichtigt werden.⁴ Diese hatten Melde- und Fragebögen bezüglich ihrer religiösen und politischen

Zugehörigkeit sowie ihrer Aktivitäten während des Dritten Reiches auszufüllen. In den westlichen Besatzungszonen wurden die Lehrer zudem auf die Unterzeichnung eines Eids verpflichtet: „Ich verpflichte mich, dass ich im Unterricht und in meiner ganzen Tätigkeit in der Schule mich vom Geist, von den Menschen und vom Ton des Nationalsozialismus fernhalten und die nationalsozialistischen Gebräuche, Symbole und Einrichtungen nicht nur selbst vermeiden, sondern auch meine Schüler davon abhalten werde [...]“.⁵

Unmittelbar nach dem Krieg gestaltet sich also die Wiederaufnahme der Lehr-
tätigkeit als heikles Unterfangen. Willi Baumeister beschreibt dies so:

„Das Jahr 1945 brachte nicht die allgemeine künstlerische Wiedergeburt in Deutschland, wie sie sich 1919 ereignete. Der Elan der Schaffenden war durch die vielen Jahren der gründlichen Irreführung und Einschüchterung gehemmt. Die Jugend hatte keine zeitgemäße Kunst gesehen. Klee und Kandinsky befanden sich im Ausland, Schlemmer war in Deutschland gestorben, Kirchner hatte sich das Leben in der Schweiz genommen [...]“.⁶

Hinzu kommt, dass die Besatzungsmächte jeweils eine eigene Kulturpolitik und spezifische Auffassung in Fragen politischer Erziehung hatten. Koordination und Absprachen zwischen den vier Besatzungszonen der Amerikaner, Briten, Franzosen und Sowjets fehlten. Dennoch sollte der Kunstunterricht für das Gemeinwohl dem wirtschaftlichen Wiederaufbau und der Wiedergeburt der Demokratie dienen, und die Akademie übernahm hier eine maßgebliche, kulturelle Aufgabe. Sie diente den Schülern als Zufluchts- und den Lehrern als Aufbruchsort. Daher entschieden sich die vier Besatzermächte, ehemalige Mitarbeiter mit unbelasteter Vergangenheit für die Leitung der Institutionen zu nominieren und sie mit der schwierigen Aufgabe, mit dem Nationalsozialismus zu brechen, zu betrauen. Ihre Aufgabe, den Lehrkörper neu zu organisieren, war auch deshalb ein problematisches Unterfangen, da sich einige noch nicht imstande fühlten wieder zu unterrichten. Andere wiederum standen der Situation in der sowjetischen Zone mehr als skeptisch gegenüber.⁷ Die Lehrkörper waren größtenteils mit Künstlern zwischen 40 und 50 Jahren oder noch älter besetzt. Der Mangel an kompetentem Personal war ein Hauptgrund dafür, dass manche der Lehrer aus der NS-Zeit übernommen wurden. Das gilt etwa für drei Lehrer, die 1940 von der Nürnberger Staatsschule für Angewandte Kunst von den Nationalsozialisten an die Akademie der Bildenden Künste versetzt worden waren:⁸ Irma Goecke, die für die 1941 an der Nürnberger Akademie ins Leben gerufene Gobelin-Manufaktur zuständig war, konnte im Sommersemester 1947 als Lehrkraft zurückkehren. Zwar hatte sie zuvor, wie die Mehrzahl der Professoren, die ihrer Tätigkeit weiterhin nachgehen wollten, einen Parteiausweis der NSDAP gehabt, ihr Engagement ging aber nicht über die bloße Mitgliedschaft hinaus. Goecke hatte sich insbesondere für den Wiederaufbau der Abteilung für Gobelins nach den Bombardierungen des Schlosses Ellingen im Jahr 1943 eingesetzt.⁹ Der Maler und Dekorateur Karl Wollermann hingegen wurde von seinem Amt Ende Juni 1946 zunächst enthoben, bevor er vom neuen Direktor Fritz Griebel für die Jahre 1949 bis 1953 wieder an die Akademie in Nürnberg berufen wurde.¹⁰ Wollermann wird

danach, in der britischen Besatzungszone, als Direktor der Meisterschule für das gestaltende Handwerk in Braunschweig tätig. Ähnliches gilt für den Fall des Kunsthistorikers Eberhard Lutze, bis 1945 Lehrer an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, der ab 1949 als Kulturreferent in Bremen arbeitete, bevor er zum Direktor der städtischen Kunsthalle ernannt wurde und dieses Amt bis 1973 innehatte. Beide wurden also in der britischen Besatzungszone wiedereingegliedert.¹¹ Auch der Bildhauer Josef Wackerle, seinerzeit Mitglied des Reichkultursenats und 1946 bereits 66 Jahre alt, behielt seinen Posten an der Münchner Akademie bis 1950 aufgrund seiner Kompetenzen und da ein potenzieller Nachfolger nicht verfügbar war.¹² Es gab aber auch Kunstprofessoren mit unbelasteter Vergangenheit, diejenigen des „Neuanfangs“, die für die junge Generation vor allem die Bezüge zur Kunst vor 1933 herstellten.

Über den Kunstunterricht hinaus hatten die Studenten immer wieder Gelegenheit, auch außerhalb des institutionellen Rahmens zu den Professoren Kontakt zu suchen, sowohl in der östlichen als auch in den westlichen Besatzungszonen: An der Dresdner Hochschule für Bildende Künste diskutierten der Maler Hans Grundig und der Kunsthistoriker Will Grohmann immer wieder Abende lang mit lernhungrigen Studenten. Will Grohmann, der regelmäßig über die Avant-Garde der Vorkriegszeit, unter anderem den Expressionismus und das Bauhaus las, war überzeugter Verfechter der modernen Kunst.¹³ Im Wintersemester 1946/47 schlugen die Maler Fritz Griebel, Hermann Wilhelm und Max Körner ihren Nürnberger Schülern vor, sich an Abendveranstaltungen und Diskussionen über Kunst und Literatur zu beteiligen: Hier wurde über die Kunst des 19. Jahrhunderts oder die Landschaftsmalerei bei Albrecht Dürer und Paul Cézanne ebenso diskutiert wie über den Stellenwert der verschiedenen Kunstgattungen.¹⁴ Während einige Studenten insbesondere das entdecken wollten, was während der NS-Diktatur verfolgt worden war, ging es anderen darum, den kompletten Neuanfang als Chance ihrer Kreativität zu nutzen. Winfred Gaul etwa, als 16-jähriger 1945 an die russische Front geschickt, nahm sein Studium 1949 wieder auf und schrieb sich zunächst in die Fächer Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Köln ein. Er berichtet:

„[...] Zeichenunterricht hatten wir auch nicht, da der Zeichenlehrer gleich bei Kriegsbeginn eingezogen wurde. Vielleicht war das mein Glück? Ich war noch nicht verbildet, nach keiner Richtung hin vorgeformt, hatte weder einen guten, noch einen schlechten Geschmack, wußte weder, was alte, noch neue Kunst ist, kannte weder Michelangelo noch Goya, weder Cézanne noch Van Gogh, weder Rembrandt noch Nolde, weder Mondrian noch Klee [...]“.¹⁵

Im Jahr darauf trat er in die Klasse Willi Baumeisters an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart ein (1950–1953).

Die Studenten, die sich für ein Studium der Kunst entschieden, stammten aus unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten und nahmen ihr Studium im Alter zwischen 17 und 35 Jahren auf.¹⁶ In den ersten Jahren wurden die Kandidaten nach einem Vorstellungsgespräch und der Begutachtung einer Arbeitsmappe aufgenommen. Die meisten von ihnen hatten ja keine schulische Abschlussprüfung absolvieren

können. Die Kunstakademien stützten sich also hauptsächlich auf die künstlerische Begabung der Bewerber. An den in der sowjetischen Zone gelegenen Akademien mussten die Kandidaten zudem ein politisches Gespräch vor einem SED-Ausschuss führen. Schnell standen hier die Akademien unter der Vormundschaft der Partei und waren gezwungen, sich auf ein Gebiet zu spezialisieren: Malerei in Dresden, Graphik und Buchkunst in Leipzig und die kunsthandwerklichen Berufe in Halle a. d. Saale. Leipzig konnte erst 1961, unter der Leitung von Bernhard Heisig, eine Malereiklasse eröffnen, und die Bezeichnung der Klasse „Graphik-Malerei“ blieb mehrdeutig.¹⁷ Nachdem es die Umstände 1946/47 erlaubten, unterzogen sich die Kandidaten einer Aufnahmeprüfung. An der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg wurden daraufhin nur 36 von über 200 Kandidaten zum Sommersemester 1946 zugelassen,¹⁸ während zur offiziellen Eröffnung 1947 in Leipzig 120 von 300 Bewerbern aufgenommen wurden.¹⁹

Die Tagesabläufe waren in allen Besatzungszonen durch die Folgen des Krieges und des Wiederaufbaus geprägt. An den Akademien begann der Unterricht am frühen Morgen, der Nachmittag war der Trümmerbeseitigung um und in der Akademie gewidmet. Die Räumlichkeiten waren größtenteils unbenutzbar, den Klassenräumen fehlten Fußboden und Fenster und sie waren nicht selten als Übergangswohnungen ausgewiesen.²⁰ Man muss hier von einem absoluten Neuanfang sprechen, und was die Ausbildungsmaterialien betrifft, fehlte es an allem. Die Studenten arbeiteten mit dem, was sie fanden: Altpapier, Teppichrückseiten, Karton. Sie zeichneten mit Holzkohle, verwerteten Pigmente wieder und stellten ihre eigene Farbe her. Bei günstigem Wetter fand der Unterricht im Außenbereich statt.²¹ Unter solchen Umständen war an einen wirklichen Lehrplan nicht zu denken, er war zumeist gar nicht vorhanden. Und so bestand die traditionelle akademische Struktur, mit einem Lehrer im Zentrum seiner Klasse, weiter. Das Zeichnen nach dem Modell blieb die Regel, man erlernte die verschiedenen Techniken (Graphitzzeichnung, Röteln, Kohle, Pastell...). Die Professoren berieten und verbesserten ihre Studenten in regelmäßigen wöchentlichen Sitzungen. Spezialisiertere Vorlesungen und Veranstaltungen wurden erst nach und nach wieder eingeführt. So forderten etwa die Dresdner Studenten wenige Monate nach der Wiederaufnahme des Akademiebetriebs die Einrichtung eines Anatomieunterrichts,²² den ihnen dann der hierin hochqualifizierte Wilhelm Rudolph auch erteilte.²³ In der Regel wurden von den Akademien für diese spezifische Aufgabe Mediziner eingestellt.

Der erste ausgearbeitete Lehrplan, den wir in den Archiven nachweisen können, ist in einer Studentebroschüre der Nürnberger Akademie der Bildenden Künste von Oktober 1947 enthalten. Jedoch datiert die Mehrzahl der nachweisbaren Lehrpläne auf den Anfang der 1950er-Jahre.²⁴ In Nürnberg konnten die Studenten zwischen Malerei oder Zeichnung, Architektur, monumentaler und dekorativer Malerei, Innenausstattung, Landschaftsmalerei, graphischer Kunst, Heiligen- und Profandarstellung, angewandter Graphik, Bildhauerei, Metall- und sogar Textilarbeit wählen. Als Ergänzung des praktisch orientierten Unterrichts waren für alle Klassen auch theoretische Vorlesungen (Anatomie, Perspektive), Vorlesungen in

Kunstgeschichte sowie technische Ateliers (Schmiedekunst, Schreinerei, Typographie) verpflichtend. Das Studium dauerte zwei bis drei Jahre; alle Institutionen erteilten den Studenten je nach Studienabschluss ein Diplom bzw. ein Zeugnis. Wie der oben genannten Broschüre zu entnehmen ist, fand die Ausbildung der späteren Kunstpädagogen (Kunsterziehung, künstlerisches Lehramt, Ausbildung zum höheren Lehramt) an der Münchner Akademie der Bildenden Künste statt. Aufgrund des Mangels an Fachlehrern für die Sekundarschulen wurde diese Ausbildung ebenfalls an den Akademien in Düsseldorf und Stuttgart angeboten. Vor dem Hintergrund der Existenznöte und der ökonomischen Aussichten zogen viele den pädagogischen Ausbildungsgang einer unsicheren Künstlerkarriere vor. Diese Ausbildung wurde im Übrigen als das Rückgrat dieser Institutionen verstanden.²⁵

In der sowjetischen Zone war der politische Einfluss auf den Lehrplan der Akademien deutlich spürbar. Die von Hans Grundig präsidierte Hochschule der Bildenden Künste in Dresden zählte acht Professoren für die Zeichen-, Bildhauer-, Graphik-, Malerei- und Architekturklassen.²⁶ 86 Studenten schrieben sich ins erste offizielle Semester im Sommer 1947 ein.²⁷ Aus der Korrespondenz zwischen dem Direktor der Akademie und den Sächsischen Behörden lässt sich erfahren, dass die Studenten zusätzlich zum praxisorientierten Unterricht wöchentlich bis zu zwei Stunden Vorlesungen zur Kunstgeschichte, zum Thema Kunst und Gesellschaft von der Antike bis zur Moderne, aber auch zu grundlegenden Fragen in Ethnologie und Soziologie hörten. Zudem schalteten sich zahlreiche politische Führungskräfte als Kursleiter oder Redner in die Akademieausbildung ein, etwa Herbert Georg Gute, sächsischer Kulturstaatssekretär, der z. B. eine Vorlesung zur „sozialen Bedingtheit des kulturellen Geschehens“ hielt.²⁸ Manche Studenten berichten vom Verschwinden nicht konformer Bücher aus der Bibliothek, die durch Ausgaben der Werke von Lenin, Marx oder Engels ersetzt wurden, Schriften, die als Grundlage für den Wirtschafts- und Soziologieunterricht dienten.²⁹ Die ältesten Studenten aus Dresden erinnern sich mit Nostalgie an Will Grohmanns Bauhaus- oder Expressionismus-Vorlesungen aus der Zeit vor 1933. Im Februar 1948 wechselte er – bis dahin Direktor der Hochschule für Werkkunst in Dresden – an die Kunsthochschule in Berlin-Charlottenburg. Dem politischen Druck ausgesetzt, zogen es viele Professoren vor, in den Westen zu ziehen. So verließ etwa der Maler Carl Crodel 1951 Halle a. d. Saale, um an die Akademie der Bildenden Künste in München zu wechseln.³⁰ Anders als in den westlichen Zonen waren die Lehrpläne in der sowjetischen Zone bereits ab 1949 äußerst präzise und durchstrukturiert. Doch einige Professoren brachten genügend Mut auf, auch Vorlesungen zur nicht-figurativen Kunst anzubieten. Sie setzten damit bisweilen ihr eigenes Leben aufs Spiel: Ehemalige Studenten von Bernhard Heisig in Leipzig berichten, dass dieser regelmäßig mit Büchern aus dem Westen arbeitete, so mit Werner Haftmanns *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler*.³¹ Privatinitiativen im Umfeld der Akademien ermöglichten es, die „verbotene“ Kunst auch in der sowjetischen Zone zu verbreiten,³² etwa wenn Werner Schmidt, damals Direktor des Kupferstichkabinetts in Dresden, zwischen 1958 und 1990 Lithografien von Pablo Picasso, Marc Chagall oder Henri Matisse erwarb und seinen Studenten zugänglich machte.³³

Während in der sowjetischen Zone die Kunstakademien durch das Regime streng überwacht wurden, versuchten im Westen einige Professoren die akademischen Strukturen zu verändern: Das gilt namentlich für Ewald Mataré, Georg Meistermann und Willi Baumeister.

EWALD MATARÉ AN DER KUNSTAKADEMIE IN DÜSSELDORF

Ab August 1945 nimmt der Bildhauer Ewald Mataré³⁴ die Berufung als Direktor der Akademie an, da er die Möglichkeit sah, den Lehrplan zu ändern.³⁵ Zunächst versuchte er vergeblich den Rücktritt des kompletten Personalstabes zu bewirken, da er die Maßnahmen zur Entnazifizierung als unzureichend erachtete. Matarés Absicht, die Akademie zu modernisieren, gründete auf seiner Auffassung, diese sei zu traditionalistisch, konservativ und veränderungsfeindlich. So schlug er eine Neuaufstellung des gesamten Konzepts der Akademie vor. Diese sollte von einem Senat geleitet werden, dem alle Professoren angehörten. Vier Vertreter der Fächer Bildhauerei, Malerei, Graphik und Architektur würden für die Zeit von vier Jahren einen Direktor wählen sowie die neuen Mitglieder des Lehrkörpers ernennen. War die alleinige Entscheidungsmacht in den Statuten vor 1945 dem Regierungspräsidenten vorbehalten, so entwickelte Mataré nun ein Modell, das demjenigen der Hochschulen entsprach. Entgegen dem bis dato an den Akademien geltenden Eintrittsalter sollten die Studiengänge darüberhinaus bereits ab dem Alter von 14 bis 16 Jahren zugänglich sein, also vor dem mittleren Schulabschluss.

Mithilfe seines ehemaligen Schülers Georg Meistermann stellte Ewald Mataré im November 1945 einen neuen Lehrplan auf, der einen einführenden Unterricht von vier Semestern beinhaltete, dem er auch eine handwerkliche Basis hinzugefügt hatte. Diese Reform diente laut seinen Aussagen dazu, „[...] in neuer Harmonie eine[n] neuen Menschen“³⁶ zu erwecken. Sowohl die britischen Behörden als auch die deutschen Verwaltungsämter lehnten diesen Plan jedoch ab. Die Vorschläge galten als zu kühn und kostspielig, die Politik bevorzugte schlicht eine Wiedereröffnung der Akademie in den alten Strukturen. Enttäuscht verweigerte Ewald Mataré seine Teilnahme an der offiziellen Eröffnung, beschränkte sich in der Folge auf seine Lehrtätigkeit und weigerte sich, die Direktion der Akademie weiter auszuüben. Seinem Bildhauerfreund Gerhard Marcks in Hamburg schrieb er:

„[...] Ich war ja hier kurze Zeit Direktor in der naiven Annahme, informatorisch wirken zu können, aber weit gefehlt, der alte Unsinn geht ruhig weiter und der Irrtum war ganz meinerseits. Nun bin ich allerdings immer noch Lehrer dort, habe aber nicht die mindeste Lust zu unterrichten, zumal man die Schüler ja ohne kulturellen Unterbau vorfindet. [...] Die Aussicht, Sie nun demnächst mal selber zu sehen, begrüße ich sehr und Sie haben recht, daß wir paar Überlebenden uns fester aneinander schließen müssen, und Sie können sich denken, daß ich mit einer inneren Freude daran denke, daß Sie dort oben irgendwo an einer Arbeit sitzen, es gibt einem Mut und Kraft gleiches zu tun.“³⁷

Mataré bemühte sich, seinen Studenten ein solides Grundwissen mitzugeben und sie durch innovative Unterrichtsmethoden zu prägen, so wie er es schon vor dem Krieg bei seinen Schülern, etwa bei Georg Meistermann, gehalten hatte.³⁸

GEORG MEISTERMANN – VON DER VEREINBARKEIT VON „AKADEMISMUS“ UND „MODERNISMUS“

Während der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde Meistermann, in der Mitte seiner 30er Jahre, als einer der wichtigsten Vertreter der aktuellen deutschen Kunst angesehen.³⁹ Er war der Auffassung, dass Kunst eine humanistische Aussage enthalten müsse, die dem Menschen ein Gefühl der Würde vermitteln solle.⁴⁰ Seine Werke verpflichtete er ganz auf die zweidimensionale Oberfläche, jeden Hintergrund schloss er aus seinen Bildern aus, um so mit der dreidimensionalen Räumlichkeit zu brechen.

Mit dem Rückhalt seiner Anerkennung konzipierte Georg Meistermann zusammen mit seinem ehemaligen Lehrer Ewald Mataré nicht nur einen Neuanfang in der Kunst, sondern rückte auch den Neuanfang im Unterrichtswesen ins Zentrum seiner Bemühungen. In einem Manuskript zu einer Konferenz von 1945 zum Thema „Die Kunsthochschulen unserer Zeit“ stellte er die Frage, wie sich zwischen „Modernität“ und „Akademie“ vermitteln lasse:

„Seit etwa 1919 werden moderne Künstler Akademieprofessoren. Wird die Moderne als ‚Bewegung‘ nicht steril, wenn sie akademisch wird? [...] In früheren Epochen übernahm der Lernende den Stil seines Meisters [...] Er blieb dann entweder ein Meister der ‚Schule‘ eines ‚Großen‘, oder er wurde schöpferisch und führte die Entwicklung einen Schritt weiter. Was ist an der Kunst unserer Zeit noch lehrbar? Dass der Schüler die Art seines Lehrers zunächst nachahmt, wird heute eher abgelehnt; denn jeder steht so sehr auf sich selbst, dass eine Schulbildung im alten Sinne kaum mehr fruchtbar erscheint. Der Lehrer will dem Schüler helfen, sich selbst zu finden [...]“⁴¹

Man kommt also immer wieder auf die sich wiederholende Frage zurück: Kann man Kunst unterrichten? Nach Meistermanns Auffassung könne man nur Techniken und Wissen vermitteln, jedoch nicht Begabung und persönlichen Stil. Der Lehrer sollte gewiss seinen Schülern beratend zur Seite stehen, aber auch großes pädagogisches Gespür haben und feinfühlig den vielen verschiedenen Charakteren der Schüler eine Selbstverwirklichung ermöglichen.⁴²

Georg Meistermann schlug einen unverbindlichen Vorkurs zum regulären Lehrplan vor. Somit würden die Schüler einen Freiraum zum Kombinieren mehrerer Methoden erhalten – Gruppenarbeit, das Studium Alter Meister, Grundlagen eines breitgefächerten Allgemeinwissens. Das Erlernen des Umgangs mit Farben sollte durch die Kenntnis von Graphik, Volumengestaltung und Werkstoffkunde ergänzt werden.

Da nicht alle Studenten über dieselben Fertigkeiten und Wahrnehmungen verfügten, schien es passend, einen vielseitigen Kurs zu entwickeln, in dem die Studierenden unterstützt, gefördert und ermutigt werden sollten, ein eigenes Gespür und Auffassungsvermögen zu entwickeln. Eine solche Individualisierung der Lehre solle Minderwertigkeitskomplexe verhindern und die künstlerische Entfaltung jedes Studenten bewirken: „Machen und Sehen, Sehen und Vollziehen, also Hand und Auge, müssen zu einem Akt des Wahrnehmens und Wahrmachens gebracht werden.“⁴³ Ewald Matarés Scheitern in Düsseldorf vor Augen und im Bewusstsein

der Fortschrittfeindlichkeit seiner Kollegen, zog es Meistermann vor, seine pädagogischen Konzepte auf Konferenzen und in seinen eigenen Unterrichtsstunden zu vermitteln. So haben sich seine Ideen zwischen 1952 und 1976 an verschiedensten Orten seiner Lehre fortgeschrieben, zunächst in Frankfurt am Main, später an den Akademien in Düsseldorf und Karlsruhe.

WILLI BAUMEISTER AN DER STAATLICHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN STUTTGART

Bis 1933 unterrichtete Willi Baumeister an der Städelschule, bevor er von hier verbannt wurde. Als international anerkannter Künstler ist er ein weiteres Beispiel für die Veränderungsbereitschaft, allerdings einer anderen Generation, denn er war 1945 bereits 56 Jahre alt. Er, der sich bereits damit abgefunden hatte, niemals wieder zu unterrichten oder auszustellen, wurde 1946 an die Akademie der Künste in Stuttgart, seiner Heimatstadt, berufen.

Als erster Maler der Abstraktion, der an einer öffentlichen Kunsthochschule lehrte, sah sich Baumeister zahlreichen Anfeindungen ausgesetzt. Seine Erfolge schürten Eifersucht und Konkurrenzen. Angesichts der Feindseligkeit der Kollegen, aber auch wegen der durch die Ausbombung bedingte Enge der Räumlichkeiten in der Akademie, sah sich Baumeister gezwungen, im eigenen Atelier zu unterrichten. Das war der Ort, an dem er seinen Schülern die Grundlagen zu Linie, Form, Farbe und Volumen vermittelte.

„In meiner Klasse gibt es das Studium nach dem nackten Menschen. Die Hauptsache ist jedoch das große Pensum der elementaren Mittel. ‚Die elementaren Mittel‘ – und nichts anderes – bilden die Grundlage für Architektur, Innen-Architektur, Bühnenbild, Wandmalerei, Gebrauchs-Graphik [...], Textil, Bildhauerei, Metallgestaltung usw. Da das Studium der elementaren Mittel noch nicht spezialisierend ist, bekommt der Studierende eine anfängliche Ausbildung auf ganz breiter Grundlage [...] durch das Studium der elementaren Mittel wird der junge Künstler auf eine Basis gestellt, die auch die angewandten Künste einschließt: damit kommt er gesinnungsmäßig und wirtschaftlich auf einen fruchtbaren Weg.“⁴⁴

Während seiner „inneren Emigration“ hatte Baumeister seinen Ideen in *Das Unbekannte in der Kunst* Ausdruck verliehen und einen theoretischen Rahmen gegeben. 1947 publiziert, fand das Werk eine rasche Aufnahme in den Bibliotheken der Kunsthochschulen und Akademien.⁴⁵ Das „Unbekannte“ meinte ja die abstrakte Kunst, die gegenüber der akademischen Tradition eine neue Realität darstellte und die als universale Sprache eine Neugeburt der Kunst bewirken sollte. Es war sein Lehrideal, ohne Zwang und Veränderung die Persönlichkeit jedes einzelnen zur Geltung zu bringen: „Der Schüler kommt nicht naiv zum Lehrer, sondern durch Banal-Durchschnittliches und Bekanntes belastet. Der Lehrer hat vor allem die Aufgabe, den Schüler durch Entschlackung, durch Leerung in den künstlerischen Zustand zu bringen. Der Lehrer hat zu leeren, nicht mit seinen Formen zu füllen [...]“.⁴⁶ Die Schüler hätten ihren „kreativen Drang“ ins Licht zu befördern. Die allwöchentliche Begutachtung ihrer Werke führte gewollt zu langen Auseinandersetzungen,

für Baumeister der wichtigste Moment in der Ausbildung, in dem jeder von jedem durch die Konfrontation von Ideen lernt. Gleichwohl thematisierte Baumeister in seinem Unterricht die Kunst der Vorkriegszeit sowie die Alten Meister. Er besprach die Strömungen, die u. a. zum Impressionismus, Expressionismus („Der Blaue Reiter“, „Die Brücke“), zum Bauhaus und zur Neuen Sachlichkeit geführt hatten. Die Schüler erinnern sich noch heute an die große Bandbreite der Themen und bereichernde Unterhaltungen zwischen prähistorischer Kunst und der Kunst des 20. Jahrhunderts.⁴⁷ Als umfassend gebildeter Künstler und Theoretiker stellte Baumeister seine umfangreiche Bibliothek auch seinen Studenten zur Verfügung.⁴⁸ Da er bereits vor 1933 an zahlreichen Ausstellungen in Paris teilgenommen hatte, bricht die Verbindung zu den französischen Künstlerkreisen auch später nicht ab. Über die vielen Exkursionen zu Museen und Ausstellungen in der Umgebung hinaus reiste er mit seinen Studenten auch in die französische Hauptstadt, um neben den Museen (Louvre, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris) auch die damals angesagten Galerien (Galerie Denise René, Galerie Jeanne Bucher) und Künstlerateliers (Fernand Léger, André Lhote) zu entdecken.⁴⁹ Einige der Schüler setzten im Anschluss ihr Studium in Paris fort, wie Peter Brüning, Emil Cimiotti, Klaus-Jürgen Fischer oder Fritz Seitz.

Im März 1949 schlug Baumeister eine allgemeine künstlerische Vorklasse vor, die Kunsthandwerk und „hohe“ Kunst miteinander verbinden sollte.⁵⁰ Dieses Konzept wurde zunächst abgelehnt, doch 1953 erfüllte sich sein Wunsch, und der neu hinzugekommene Künstler Hannes Neuner nahm den Unterricht in der Vorklasse in Angriff.⁵¹ Schnell zählte dieser zu den beliebtesten Lehrern, und Neuner – er bildete zwischen 1945 und 1954 die meisten Kunstlehrer aus – schien dabei seinen Schülern insbesondere die Lust am Lehren vermittelt zu haben.

Anlässlich einer vom *Central Collecting Point*⁵² organisierten Ausstellung in München 1949 verurteilte Baumeister, zusammen mit seinem Kollegen Constantin von Collande, harsch die Funktionsweise der Kunstakademien in Deutschland:

„Seit 1933 wurden sie zu Kasernen des Ungeistes und der verlogenen Ideale. Was ist nun geändert worden? Bleibt man in dem gleichen Fahrwasser, weil die Zeiten schlecht sind und Kunst sowieso nicht gefragt ist? [...] Für unsere konstruktiven Ideen brauchen wir allerdings Akademien, die an Reformideen interessiert sind [...].“⁵³

Diese Sicht auf die Erstarrung der akademischen Einrichtungen wurde auch von der gesamten Jury des *Central Collecting Points* – Künstler und Museumskuratoren –⁵⁴ festgestellt und bedauert:

„[...] Und dann wendet die Jury sich gegen die Akademien: ‚Man hat nach unseren Beobachtungen den Eindruck, daß die Akademien völlig unbeteiligt neben dem Strom der Zeit stehen und wenig Verdienst mehr um die qualitätvolle Malerei der heutigen Jugend besitzen [...]‘ Und gerade angesichts der Freude über eine beträchtliche Anzahl hoffnungsvoller und echter Leistungen fühlen wir uns verpflichtet, das Problem der Akademiereform auf das dringlichste und mit allem nur möglichen Nachdruck zu stellen.“⁵⁵

Die Ende der 1940er-Jahre erstellte Bilanz zum Zustand der Akademien fiel äußerst hart aus. Doch trotz des anfänglichen Scheiterns der frühen Erneuerungsbestrebungen sollten sich die Akademien nach und nach ihrer Fortschrittsfeindlichkeit entledigen. Sie beriefen als Direktoren und Professoren zunehmend herausragende Persönlichkeiten, denen es gelang, Modernität in die Institution hineinzutragen: Während Georg Meistermann an die Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe ging, ersetzte ihn 1959 Karl Otto Götz an der Düsseldorfer Akademie. Die unmittelbar nach dem Krieg ausgebildete Generation übernahm dann die Nachfolge. Damit wurden die Akademien zur Wiege der Wiedergeburt einer Moderne. Neue (Kunst-) Bewegungen, ab dem Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er-Jahre oft durch Kunststudenten getragen, entstanden. Die Suche nach bekannten Künstlern als Bereicherung der Professorenschaft schlug sich auf Dauer in der Institution selbst nieder. Das führte zu einem außergewöhnlichen Kontext: Auf der einen Seite die stark von der klassischen Tradition und konservativer Auffassung beeinflussten Lehrer, auf der anderen Seite innovative Persönlichkeiten, deren Wirkung letztendlich die Oberhand gewann.

Als ich ehemalige Kunststudenten, die selber Künstler und Lehrer geworden sind, nach der Rolle der Akademie befragt habe,⁵⁶ verblüffte mich die Übereinstimmung der Antworten: Für sie war die Akademie ein Ort der Bildung, der Begegnungen mit anderen Studenten, die den Austausch, die Konfrontation sowohl von Ideen wie auch von Konzepten, gefördert haben. Doch insbesondere sprechen sie dem Einfluss eines oder einiger Professoren eine herausragende Bedeutung zu, wenn es um die Frage nach der Prägung ihres späteren Werdegangs geht.

¹ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* [1940], aus dem Engl. von Roland Floerke, unter dem Titel: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, hier S. 268ff.

² Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949, Bundesgesetzblatt, S. 1, BGBl. III 100–1.

³ Bénédicte Savoy, „Comme un ciel étoilé. Éléments pour une géographie culturelle de l'Allemagne“, in: Sébastien Allard et Danièle Cohn (Hg.), *De l'Allemagne, 1800–1939. De Friedrich à Beckmann*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2013, S. 114–125.

⁴ Siehe das Gesetz Nr. 104 „Zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus“, 5. März 1946, Regierungsblatt für Baden-Württemberg 1946, S. 71; siehe das Dokument MK 51409, Bayerisches Staatsarchiv München: Brief des Bayerischen Staatsministers für Unterricht und Kultus an die Amerikanische Militärregierung vom 18. April 1946 (München) bzgl. der Wiedereinstellung der Lehrkörperschaft an der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München.

⁵ Siehe die Deklaration von Willi Baumeister (Stuttgart, 17. Mai 1946), Hauptstaatsarchiv Stuttgart, EA 3/150 Bü 3128, Akte Willi Baumeister.

⁶ Willi Baumeister, *Tagebuch*, Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, 20. Oktober 1945.

⁷ Karl Otto Götz lehnte mehrere Lehrposten in der sowjetischen Zone ab: erstens, den von Will Grohmann angebotenen Posten in Dresden, zweitens, den Posten, der ihm von Gustav Henselmann in Weimar angeboten wurde, sowie den Vorschlag von Edmund Kesting, eine experimentelle Filmklasse in Berlin-Weißensee zu eröffnen. Siehe Karl Otto Götz, *Erinnerungen 1934–1999*, 4 Bd., Aachen 1999, hier: Bd. 3, S. 15.

⁸ Einige Archivdokumente werden erst ab 2023 bzw. 2042 einsehbar sein. Die Androhung strafrechtlicher Verfahren verbietet hier die Nennung von Namen Dritter. Die zitierten Beispiele wurden schon in früheren Publikationen von verschiedenen Autoren angeführt. Siehe Clemens Wachter, *Kultur in Nürnberg 1945–1950. Kulturpolitik, kulturelles Leben und Bild der Stadt zwischen dem Ende der*

NS-Diktatur und der Prosperität der fünfziger Jahre. Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, Bd. 59, Nürnberg 1999 (Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg), S. 193–197. Siehe auch den Ausst.-Kat. *Jung nach 45: Kunst in Nürnberg – Ein Jahrzehnt und eine Generation*, hg. von Lucius Grisebach, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1995, S. 62–63.

⁹ Siehe die Akte 480: Irma Goecke und die Akte 482: Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg. Die Akten zum Lehrpersonal der Akademie wurden während der Recherchen im Oktober 2009 inventarisiert und nummeriert.

¹⁰ Siehe die Akten 503 und 513 zu Karl Wollermann, Staatsarchiv Nürnberg. Wegen der fehlenden Betreuung berief Direktor Fritz Griebel (1948–1957), mit Einverständnis der Lehrkörperschaft, Karl Wollermann an die Akademie. Die Verwaltungsberichte zeigen die Gewissenhaftigkeit der langen Diskussionen. Siehe auch die Akte 482 zu Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹¹ Ebd.; siehe auch die Akte E 10/48 aus dem Fonds Wieszner, Nr. 486, Stadtarchiv Nürnberg.

¹² Josef Wackerle (1880–1959) war ebenso wie Arno Breker einer der Lieblingsbildhauer Adolf Hitlers. Auf Hitlers Vorschlag hatte er 1940 zu seinem 60. Geburtstag die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft bekommen. Obwohl er seiner Lehrtätigkeit weiter nachging, stand er auf der schwarzen Liste des Kunstmarkts der westlichen Besatzungsmächte und bekam bis zu seinem Tode keinen einzigen Auftrag. Siehe Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M. 2007, S. 634.

¹³ Siehe Will Grohmanns Manuskript (1947) zur Organisation seiner Vorlesungen in Kunstgeschichte, Archiv der Dresdner Akademie der Schönen Künste, 01/224, Bd. 1, Index-Nr. 4030: Will Grohmann plante über den Impressionismus, Expressionismus, islamische Kunst, indische Kunst, über die Entdeckung der primitiven Kunst u. a. zu referieren. Über den genauen Inhalt seiner Vorlesungen hingegen gibt das Dokument keinen Aufschluss.

¹⁴ Siehe die Akte 482 Fritz Griebel, Staatsarchiv Nürnberg.

¹⁵ Winfried Gaul, *Tagebuch, Kommentare zur Kunst nach '45*, Lamspringe 1987, S. 20.

¹⁶ Die Besatzungsmächte aller Zonen beschloss, nur eine begrenzte Studentenzahl aufzunehmen (etwa 100), im Alter zwischen 17 und 35 Jahren. In den Registern findet man einige Ausnahmen, Studierende zwischen 35 und 40. Diese hatten eine Sondererlaubnis bekommen, die auch in den Archiven erhalten worden ist. Die in den elf Studienorten durchgesehenen Register zeigen einen Altersdurchschnitt von 18 bis 20 Jahren. Siehe die Akte 1632 im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden. Siehe auch das Dokument MK 51399 im Bayerischen Staatsarchiv München: Briefwechsel von Franz Fendt (Unterrichts- und Kultusminister) mit den Direktoren der Akademien von München und Nürnberg (22. März 1946). Die Anmeldeeregister sind in den Archiven der jeweiligen Akademien oder Kunsthochschulen einsehbar.

¹⁷ Siehe das Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1962, Archiv der Akademie für Graphik und Buchkunst Leipzig. Die erste Graphik/Malerei-Klasse, unter der Leitung von Prof. Bernhard Heisig, der auch der Akademiedirektor ist, zählt vier Studenten: Hartwig Ebersbach, P. Werner Petzold, Jochen Kratzsch und Heinz Zander.

¹⁸ Siehe den Fonds „Bestand Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, 1738–1947“, Staatsarchiv Nürnberg, Repr. 246. Nr. 251.

¹⁹ Siehe den Bestand 20199 – Staatliche Akademie für graphische Künste, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Akte 317, Brief des Akademierektors Kurt Massloff an die Sächsische Regierung (25. April 1947).

²⁰ Gespräch der Verfasserin mit Albrecht von Hancke (Karlsruhe, 13. Oktober 2010). Hancke hat sein Kunststudium an der Akademie der Bildenden Künste München 1948–1953 in den Malereiklassen von Willi Geiger, Franz Nagel und Ernst Geitlinger absolviert.

²¹ Siehe Thomas Zacharias (Hg.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, S. 336; Gespräch von Herbert Zangs mit Marie Amélie zu Salm-Salm, Juni 1998, in: *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris 2004, S. 118.

²² Die Hochschule für Bildende Künste in Dresden ist zu dieser Zeit für ihre Ausbildung und ihre Anatomie-Sammlung berühmt. Siehe Sandra Mühlenberend, *Surrogate der Natur. Die historische Anatomiesammlung der Kunstakademie Dresden*, München 2006.

²³ Hans Mroczinski, *Student im zerstörten Dresden*, Dresden 2005, S. 41–43. Hans Mroczinski gehört zu den ersten eingeschriebenen Studenten nach der Wiedereröffnung der Dresdner Akademie zum Wintersemester 1947. Zwischen 1956 und 1987 ist Mroczinski dort Professor für Malerei.

²⁴ Siehe das Dokument MK 74376, Bayerisches Staatsarchiv München. Diese Broschüre ist repräsentativ für den theoretischen Unterricht, der den Studenten angeboten wurde. Der praktische Unterricht unterscheidet sich je nach Methoden und Vorlieben des Lehrers.

- ²⁵ Siehe den Bericht von Martin Ideler bzgl. der Kunstakademien in München, Stuttgart und Düsseldorf (9. März 1948), Akte B 83, Staatsarchiv Hamburg.
- ²⁶ Siehe den Bestand Hans Gründig, Archiv der Kunsthochschule Dresden.
- ²⁷ Siehe die Akte Nr. 1632 im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden.
- ²⁸ Siehe die Akte „Kunstakademie (Wissenschaften)“, Signatur 01/030, Index-Nr. 4292, Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden.
- ²⁹ Siehe die Akte Nr. 1632 im Sächsischen Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand LRS, Ministerium für Volksbildung, Nr. 1638.
- ³⁰ Burg-Archiv, Personalakte Charles (genannt Carl) Crodel.
- ³¹ Werner Haftmann, *Europäische Malerei der Gegenwart I. Deutsche Maler*, Steinheim/Main 1949.
- ³² Yvonne Fiedler, *Kunst im Korridor: Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*, Berlin 2013.
- ³³ *Gegenwelten – Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden*, hg. von Sigrid Hofer, Ausst.-Kat. Marburg, Marburger Kunstverein, Frankfurt a. M. 2006, S. 46.
- ³⁴ Ewald Mataré beginnt sein Kunststudium 1907 an der Kunsthochschule in Berlin; kurz vor dem Ersten Weltkrieg wird er Meisterschüler bei Arthur Kamps und folgt einem Semester lang Lovis Corinth's Unterricht. 1932 wird er an die Kunstakademie Düsseldorf berufen, jedoch schon ein Jahr darauf von den Vertretern des NS-Regimes seines Amtes enthoben. Ab 1936 wird er auf die Liste „entarteter Künstler“ gesetzt. Eine Vielzahl seiner Skulpturen wurde zerstört.
- ³⁵ Siehe den Brief der britischen Militärregierung bezüglich der Rehabilitierung der nach 1933 entlassenen Professoren (4. Oktober 1945), Zentrale Organe 2.2, Archiv der Kunstakademie Düsseldorf.
- ³⁶ Ebd., „zweijähriger Zeichenkurs“, maschinengeschriebenes Dokument, nicht datiert.
- ³⁷ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Gerhard Marcks, I-C: Brief von Ewald Mataré an Gerhard Marcks (Büderich, 21. März 1946).
- ³⁸ Ebd., Nachlass Mataré Ewald, I-B-1: „Ein Meister und seine Schüler“, *Kieler Nachrichten*, 14. März 1979.
- ³⁹ Georg Meistermann studiert zwischen 1930 und 1933 bei Werner Heuser, Ewald Mataré und Heinrich Nauen. Gezwungen, sein Studium aufzugeben, und mit einem Ausstellungsverbot belegt, begibt er sich, wie Willi Baumeister, in die „innere Emigration“. Er unterrichtet Kunst in einem Gymnasium, arbeitet jedoch im Untergrund an seinen Werken. Zwischen 1937 und 1939 unternimmt er Reisen nach Paris und Chartres. Während dieser Zeit beginnt er seine Malerei für Kirchenfenster, was zum Zentrum seiner künstlerischen Aktivitäten in den 1950er Jahren werden wird. Während der Bombenangriffe 1944 werden viele seiner Werke zerstört.
- ⁴⁰ Georg Meistermann, „Über die Grundlagen der modernen Malerei“, 19. September 1949, in: *Georg Meistermann: Werke und Dokumente*, hg. von Claus Pese, Ausst.-Kat. Nürnberg, Archiv für Bildende Künste am Germanischen Nationalmuseum, Klagenfurt 1981, S. 94.
- ⁴¹ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Georg Meistermann, I-B, Nr. 24, „Die Kunsthochschule unserer Zeit“, maschinengeschriebenes Dokument, ca. 1945.
- ⁴² Michael Glasmeier und Elke Bippus (Hg.), *Künstler in der Lehre: Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, Hamburg 2007, S. 37.
- ⁴³ GNM, DKA, NL Georg Meistermann, I-B, Nr. 11, „Über Kunstunterricht“, 30. Mai 1953.
- ⁴⁴ Siehe das Typoskript „Lehrsystem der Klasse Professor Willi Baumeister“, 6. April 1949, Archiv Baumeister, Stuttgart.
- ⁴⁵ Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst* [Neuaufgabe 1960], Köln 1988, S. 148.
- ⁴⁶ Ebd., S. 148.
- ⁴⁷ Aussagen von Klaus-Jürgen Fischer (Dezember 2010) und Fritz Seitz (März 2010).
- ⁴⁸ Siehe die in der Bibliothek des Archivs Baumeister in Stuttgart erhaltene Büchersammlung. Siehe auch: Roland Recht, „Un combat pour l'art de Willi Baumeister“, in: *Willi Baumeister et la France*, hg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Ausst.-Kat., Colmar, Musée Unterlinden, Paris 1999, S. 187.
- ⁴⁹ Archiv Baumeister, Kunstmuseum Stuttgart, Erinnerungen ehemaliger Studenten wie Klaus Erler, Klaus Jürgen-Fischer, Peter Schubert, Fritz Seitz (zwischen März und September 2010). Siehe auch: Wolfgang Kermer, *Der Schöpferische Winkel: Willi Baumeisters pädagogische Tätigkeit*, Stuttgart 1992 (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 7); *Hommage à Baumeister – Freunde erinnern sich an ihren Lehrer*, hg. von Klaus Bendixen und Bert Schlichtenmaier, Ausst.-Kat. Stuttgart, Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 1989.
- ⁵⁰ Siehe die Akte EA 3/150 Bü 3128 Baumeister Willi (1889–1955), Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

⁵¹ Siehe die Akte EA 3/150 Bü 3263 Neuner Hannes (1906–1978): Brief der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart ans Kulturministerium (17. September 1953): „Die Stelle eines selbständigen künstlerischen Lehrers in der Abteilung für allgemeine Künstlerische Ausbildung ist neu zu besetzen. Lehrgebiete: Gestaltungselemente der Fläche, der Farbe, des Raumes, sowie Schrift und Naturstudium. Pädagogische Erfahrungen und vielfältige künstlerische und handwerkliche Kenntnisse sind Bedingung. Bewerbungen mit Arbeitsproben werden bis zum 1. Juni 1953 erbeten an: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, am Weißenhof 1“; diese Ausschreibung wurde in den Zeitschriften *Die Kunst Gebrauchsgraphik* und *Baukunst und Werkform* (Frankfurt a. M.) veröffentlicht.

⁵² Der *Central Collecting Point* ist eine von den amerikanischen Besatzern ab 1945 gegründete Einrichtung. Um das zeitgenössische Kunstschaffen zu befördern, organisierte er im Dezember 1949 einen Wettbewerb in allen Besatzungszonen, der allen deutschen Künstlern offen stand.

⁵³ Äußerungen von Constantin von Collande, „Haben die Akademien versagt? Zwei Beiträge zum Problem der Akademie-Reform“, in: *Die Neue Zeitung* 123, 26. Mai 1950, S. 4. Der Maler Constantin von Collande verfasst diesen Artikel zusammen mit Willi Baumeister.

⁵⁴ Die Jury besteht aus: Willi Baumeister (Stuttgart), Ludwig Grote (München), Werner Haftmann (Murnau), Max Huggler (Bern), Hans (H.L.C.) Jaffé (Amsterdam), Jean Leymarie (Paris), Ewald Mataré (Düsseldorf), Henry Vranum Poor (USA), Hans Konrad Röthel (München) und Ernst Günter Troche (Nürnberg).

⁵⁵ Anonym, „Kraftvoll greift die Jugend“, in: *Der Spiegel* 8/1950, 23. Februar 1950, S. 37.

⁵⁶ Hartwig Ebersbach (Akademie für Grafik und Buchkunst, Leipzig), Hans von Hancke (Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe), Konrad Klapheck, Gotthard Graubner und Günther Uecker (Kunstakademie Düsseldorf), Gerd Jaeger und Hans Mroczinski (Hochschule der Bildenden Künste Dresden).