

DAS RINGEN UM DIE MODERNE IN MÜNCHEN

Birgit Jooss

Originalveröffentlichung in: Loo, Marie-José van de ; Niggel, Selima (Hrsgg.): *Aufbrüche - Galerie van de Loo: die ersten Jahre 1957 – 1966*. München 2007, S. 8 – 31.

1957 – im Jahr, als Otto van de Loo seine Galerie in der Münchner Maximilianstraße eröffnete – war die „Trümmerzeit“ der Stadt bereits weitgehend Vergangenheit, wenn auch noch längst nicht alle Gebäude wiedererrichtet beziehungsweise durch Neubauten ersetzt worden waren. Die Stadt hatte die kräftezehrenden Aufbaujahre – repräsentiert durch Thomas Wimmer, der seit 1948 als dritter Nachkriegs-Bürgermeister Münchens Motor für den Wiederaufbau war – hinter sich und begann, die Zeit des so genannten Wirtschaftswunders zu genießen.

Die Süddeutsche Zeitung zeichnete am 26. Mai 1954 ein Bild der prosperierenden Stadt München: „[...] ohne Trümmer, Bomben und Terror, ohne Marken, Schlangen und Soldaten, reparierte Straßen und Brücken, neue Häuser und Kinopaläste, glänzende Autos.“¹ Statt der zuvor schwierigen Lage auf dem Arbeitsmarkt sprach man erstmals von Personalmangel und erfreute sich am einsetzenden Konsum. Kulturell bot München vor allem durch die zahlreichen Kinos, Kabarets, Kleintheater, Jazzlokale etc. seinen Bewohnern mehr als die meisten Städte Deutschlands. 1958 wies die Stadt 130 Kinos mit 60.000 Plätzen und 22 Millionen Besuchern im Jahr auf – Zahlen, die sich ein paar Jahre später allerdings durch die Zunahme des Fernsehens wieder verringern sollten. Der Stachus, der 1956 täglich von 500.000 Menschen passiert wurde, galt als verkehrsreichster Platz Europas; es war erstmals die Rede von „Luftverpestung“ in München. Die klassische Rad- und Motorradfahrer-Stadt wurde zur Metropole der Autos. Am 15. Dezember 1957 war München schließlich zur dritten Millionenstadt Deutschlands geworden. Als der 34jährige zum Juristen ausgebildete Hans-Jochen Vogel 1960 den 73jährigen ehemaligen Schreiner Thomas Wimmer als Oberbürgermeister ablöste, setzte auch eine neue Ära in der Stadtpolitik ein. Dem Ruf nach einer „autogerechten“ Stadt wurden Überlegungen zum Einsatz moderner Massenverkehrsmittel (U-Bahn) und verkehrsberuhigter Bereiche (Fußgängerzone) entgegengesetzt. München sollte sich zur *Weltstadt mit Herz* entwickeln; ein Slogan, der sich Anfang Juni 1962 nach einem öffentlichen Wettbewerb für ein Motto der Stadt und dem Eingang von über 40.000 Vorschlägen durchgesetzt hatte. Doch dieses Herz wurde nur wenige Wochen später bei den Schwabinger Krawallen mit brutalen Polizeieinsätzen wieder zerschlagen.

Fünf sommerlich-laue Nächte lang tobten die heftigen Auseinandersetzungen der Münchner Stadtpolizei mit schätzungsweise 20.000 Jugendlichen in der Leopoldstraße.² Aus heute kaum mehr vorstellbarer Motivation heraus wurden friedliche Musiker und ihre Sympathisanten – teilweise sogar unbeteiligte Passanten – von einer Ordnungsmacht niedergeknüppelt, die dem Ideal von Ruhe, Ordnung und einem ungehinderten Verkehrsfluss mehr Recht einräumte als ihren Bürgern. Es gab mehrere Schwerverletzte. Doch vor allem die Verletzung des Rechtsempfindens durch das polizeiliche Eingreifen löste erneut Widerstände bei den zumeist aus bürgerlichen Schichten stammenden Jugendlichen aus und führte zum größten Skandal in der Polizeigeschichte Münchens seit Ende des Krieges.³

In den vorangegangenen Jahren hatte sich Schwabing mit seinen zahlreichen Lokalen und Straßencafés, Pflastermalern und Straßenmusikanten zu einem Ort gemausert, an dem sich zunächst noch das „*nettste und sittlich sauberste Nachtleben*“ abspielte,⁴ der sich aber seit dem Prostitutionsverbot in der Ludwigsstraße 1957 allmählich zum Rotlichtbezirk entwickelte. So beklagte sich der Präsident der Kunstakademie Josef Henselmann beim Oberbürgermeister: „*Auf Schritt und Tritt begegnet man nun dort diesen Damen. Ich finde, man sollte es nicht zulassen, daß die angenehme und saubere Atmosphäre des Münchener Vergnügungsviertels dadurch zerstört wird*“.⁵ Doch genau diese Atmosphäre war es, die der spätere Kommunist Dieter Kunzelmann schätzte, als er Schwabing nach seinem Parisaufenthalt 1960 zu seinem Domizil wählte, denn „*in der gesamten Bundesrepublik gab es keinen lebendigeren Ort als München-Swabing mit all seinen Künstlern, Studenten, Gammlern und der liberal gesonnenen Münchner Einwohnerschaft. Preiswerte Wirtschaften, Straßencafés, Stehkneipen, Jazzlokale, Galerien, Film-Kunst-Studios, Buchhandlungen, die Leopoldstraße, der Englische Garten – in Schwabing pulsierte das Leben*“.⁶

Bisweilen hatte man vermutet, dass die Schwabinger Krawalle mit den gut fünf Jahre späteren politischen Protesten während der Studentenbewegung in Zusammenhang standen, doch waren die 1962 rebellierenden Studierenden weitgehend unpolitisch gewesen. Sie gingen zu jenem Zeitpunkt noch ihrem geregelten Studium nach, ohne die damaligen Autoritäten der Hochschule zu hinterfragen, selbst wenn – wie im Fall der Kunstgeschichte – der Institutsleiter aufgrund seiner Vergangenheit als Mitglied der NSDAP eine höchst umstrittene Person war. 1951 war Hans Sedlmayr trotz entschiedener Widerstände zum Ordinarius des Kunsthistorischen Seminars berufen worden, an dem er bis 1964 wirkte. Seine Vergangenheit war ohne Zweifel belastet, was in seiner Heimat-

stadt Wien zum Lehrverbot geführt hatte. Doch kümmerte dies die konservativen Münchner Entscheidungsträger wenig, so dass er die Leitung des Instituts an der Ludwig-Maximilians-Universität übernehmen konnte. Sedlmayr muss eine äußerst polarisierende Person gewesen sein: auf der einen Seite hoch intelligent und in seinen analytischen Fähigkeiten von bewundernswerter Klarheit, auf der anderen Seite erzkonservativ, wie es sich vor allem in seiner 1948 erschienenen, umstrittenen Publikation *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit* widerspiegelte. Hier hatte er den Verfall der Kunst seit dem späten 18. Jahrhundert hergeleitet und die Herausbildung der modernen Kunst als eine Art Irrweg analysiert. Er zeigte sich empört, dass es „jetzt Bilder gibt, bei denen oben und unten verwechselt werden kann“, was er als „ein Anzeichen für das Außermenschliche, Unmenschliche dieser Kunst“ deutete. Diese Thesen wurden heftig diskutiert, so auch unter den Künstlern der *Galerie van de Loo* wie Hans Platschek oder den *SPUR*-Mitgliedern. Asger Jorn nahm die Debatten sogar zum Anlass, einem Bild, das er bei seinem ersten Aufenthalt in München malte, den Titel *Verlust der Mitte* zu geben. 1955 erschien erstmals Sedlmayrs in hunderttausend Exemplaren gedruckte Abhandlung *Die Revolution der modernen Kunst*, in der er vor einem Chaos warnte, das der Geist des modernen, freien Künstlers unter Berücksichtigung von falschen Kunstidealen hervorbringen würde. Kein Wunder, dass sich abgesehen von einer Vorlesung zum *Neuen Bauen* 1961 kein einziges zeitgenössisches Thema in seinem Münchner Vorlesungsprogramm findet. So problematisch Sedlmayr ideologisch war, so positiv wirkte sich allerdings seine Präsenz für das Institut organisatorisch aus: Personal, Raumsituation und Literaturanschaffungen wurden aufgestockt.⁷

Welch' „heißes Eisen“ die Gegenwartskunst, die im Lehrplan keine Berücksichtigung fand, für die Disziplin Kunstgeschichte generell war, konnte man im Sommer 1956 auf dem *Essener Kunsthistorikertag* an der heftigen Reaktion auf den Vortrag des Münchner Kunstgelehrten Franz Roh ablesen, der zu dem heute absurd anmutenden Thema *Sollen öffentliche Museen zeitgenössische Kunst sammeln und Universitäten entsprechende Dissertationen zulassen?* sprach. Roh, dem während der Zeit des Nationalsozialismus Berufsverbot erteilt worden war, hatte zwischen 1947 und 1953 einen Lehrauftrag für *Geschichte der neueren Malerei* am Münchner Institut inne, konnte aber aufgrund seiner liberalen bis linksorientierten Ansichten nie wirklich Fuß fassen.⁸ Als Kunstkritiker und Essayist pflegte er hingegen gute Beziehungen zu den progressiveren Galerien, so auch später zu Otto van de Loo.

War die universitäre Forschung also zu jener Zeit der zeitgenössischen Kunst nicht eben wohl gesonnen, so erfolgte auch keine Beachtung durch das in München ansässige *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*. Der dortige Leiter Ludwig Heinrich Heydenreich richtete sein in der Bundesrepublik einmaliges, außeruniversitäres Forschungsinstitut historisch aus, so dass die *Süddeutsche Zeitung* zu seinem 60. Geburtstag im März 1963 notierte: „Zur Kunst der Gegenwart hat er wohl nie Stellung genommen.“⁹

Der Ort, an dem man aus nachvollziehbaren Gründen noch am ehesten an der theoretischen Reflexion über zeitgenössische Kunst interessiert gewesen sein sollte, war die *Akademie der Bildenden Künste*, die Ausbildungsstätte der zukünftigen Künstler und Kunsterzieher. Doch war hier die personelle Situation für die theoretische Vermittlung beklagenswert. Der einzige Dozent für Kunstgeschichte war Harro Ernst, der seit 1955 unterrichtete und 1963 zum ordentlichen Professor ernannt wurde.¹⁰ Er vertrat einen weitgehend rückwärtsgewandten Blick auf die Kunstgeschichte, so dass auch hier keine Annäherung zwischen Kunstwissenschaft und zeitgenössischem Kunstbetrieb zu erwarten war. Andere, reguläre theoretische Lehrangebote gab es nicht, was schließlich auch ein Auslöser für die Studentenproteste Ende der 1960er Jahre sein sollte.¹¹ Es wurden jedoch Lehraufträge vergeben; und 1958 wurde kein geringerer als Georg Schmidt zum Honorarprofessor ernannt. Der Direktor des Kunstmuseums Basel und intimer Kenner der modernen und zeitgenössischen Kunst reiste zwischen 1958 und 1963 regelmäßig nach München, um hier seine Vorlesungen zu halten. In einer für diese Institution erstaunlich progressiven Eröffnungsrede zur Jahresausstellung der Akademie 1958 mit dem Titel *Gedanken zum Thema ‚Der Mensch in der Kunst des 20. Jahrhunderts‘* griff er versiert die Debatte zur modernen Kunst auf. Er plädierte für die Zeitlosigkeit von Kunst und das Nebeneinander von Stilen, allerdings mit einer Warnung vor dem *Sozialistischen Realismus*, der die Unkunst des *Hauses der Deutschen Kunst* fortführe, mit einer Mahnung, das *Informel* ernst zu nehmen, und dem Vorschlag, den bislang nicht weiter fortgeführten *Konstruktivismus* in der Nachfolge von Mondrian zu berücksichtigen.¹²

Abgesehen von dieser Ausnahme war die Gesamtausrichtung der Akademie aber ebenso konservativ wie die des kunsthistorischen Instituts. Das könnte sicherlich auch daran gelegen haben, dass beiden Institutionen mit Theodor Maunz zwischen 1957 und 1964 ein bayerischer Kultusminister vorstand, der auch nach 1945 noch enge Kontakte zu rechtsradikalen Kreisen pflegte und der schließlich von seinem Amt zurücktreten musste, nachdem seine Rolle während der NS-Zeit zunehmend kritisch hinterfragt wurde.¹³

Enge Verbindungen zum Kultusministerium wiederum hatte Akademieprofessor Hermann Kaspar, ein Altnazi, der sich als Gestalter der Umzüge *Zweitausend Jahre Deutsche Kultur* am *Tag der Deutschen Kunst* 1937 und 1938 und Ausstatter der Reichskanzlei Hitlers „verdient“ gemacht hatte. Er war, wie die meisten anderen Professoren, bei der Neueinrichtung der Hochschule 1946/47 mehr oder weniger übergangslos übernommen worden.¹⁴ Einzig Xaver Fuhr konnte man als „frischeren Wind“ unter den Berufungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit bezeichnen, der es wohl dem Galeristen Günther Franke zu verdanken hatte, dass er zu diesem Posten kam. Anfang der 1950er Jahre bemühte man sich um eine gewisse, wenn auch nicht wirklich durchgreifende „Modernisierung“ des Hauses mit den Berufungen von Charles Crodel, Erich Glette, Ernst Geitlinger, Heinrich Kirchner oder Sep Ruf.¹⁵ Die Berufungen in den späten 1950er und frühen 1960er Jahre waren weder, was die gestalterische Kraft noch was die überregionale Anerkennung der Berufenen anbelangte, von Bedeutung, sieht man ab von dem Maler Georg Meistermann und dem dänischen Bildhauer Robert Jacobsen, der über Paris nach München gelangte.¹⁶ In der *Galerie van de Loo* tauchte im Übrigen keiner der Akademieprofessoren zu Vernissagen auf,¹⁷ obwohl die ausstellenden Künstler Helmut Sturm oder HP Zimmer Meisterschüler bei Glette bzw. Lothar Fischer Meisterschüler bei Kirchner gewesen waren.

Mit Geitlinger, Meistermann und Jacobsen gab es nur drei Positionen, die Anfang der 1960er Jahre eine abstrahierte bis abstrakte Richtung vertraten, alle anderen blieben der gegenständlichen Darstellung im Sinne einer Fortsetzung der *Klassischen Moderne* verpflichtet. Die Zeit schien in der Akademie stehen geblieben zu sein, neuen Ideen begegnete man mit Misstrauen und als man Anfang 1958 versuchte, den Kunsthistoriker Werner Haftmann als Generalsekretär zu berufen, wurde dies mehrheitlich von den Gegnern der abstrakten Kunst abgewehrt. Hintergrund war der Streit der „Abstrakten“ gegen die „Gegenständlichen“, der seit Ende der 1940er Jahre ausgetragen wurde: auf der einen Seite standen die Gegenständlichen bzw. Konservativen, angeführt von Hans Sedlmayr, auf der anderen Seite die Abstrakten bzw. Modernisten, angeführt von Willi Baumeister, der bereits 1947 sein Buch *Das Unbekannte in der Kunst* herausgebracht hatte, und Werner Haftmann, dessen in zahlreichen Auflagen erschienene Publikation *Malerei im 20. Jahrhundert* erstmals 1954 veröffentlicht wurde und der federführend die ersten *documenta*-Ausstellungen in Kassel betreute. In München konnte auch die Gründung der Gruppe *ZEN 49* nichts an der konservativen Grundstimmung im Kunstgeschehen der Stadt ändern: Dabei handelte es sich um einen Zusammenschluss von Malern und Bildhauern, die sich gänzlich der Abstraktion verschrieben hatten. Den sieben Gründungs-

mitgliedern Baumeister, Cavael, Fietz, Geiger, Hempel, Meier-Denninghoff und Winter stand der Kunstgelehrte Franz Roh als Berater zur Seite, ein öffentliches Forum boten Etta und Otto Stangl mit ihrer Galerie. 1955 gelang es sogar, eine große Ausstellung im Lenbachhaus zu zeigen, in der der Gruppe bescheinigt wurde, sie sei „*heute die repräsentative Vereinigung gegenstandslos arbeitender Künstler*“.¹⁸ Die Ausstellung tourte 1956/57 über Hamburg und Köln weiter in amerikanische Universitäten und erfuhr überall positive Resonanz. In München fanden in einem relativ kurzen Zeitraum noch vier weitere Sonderausstellungen zur abstrakten Kunst statt: 1957 organisierte der Kritiker Friedrich Bayerthal im Lenbachhaus die Ausstellung *aktiv – abstrakt. Neue Malerei in Deutschland*, die unter anderem Arbeiten der van de Loo-Künstler Cavael, Platschek, Schumacher und Sonderborg zeigte. Ende 1959 war eine beachtliche Wanderausstellung spanischer Abstraktion in der *Staatsbauschule – veranstaltet von der Bayrischen Handwerkskammer und den Freunden junger Kunst* – zu sehen, die aus Paris und Basel kam und anschließend weiter nach Skandinavien und England ging. Franz Roh bezeichnete sie in seinem Kunstbericht aus München als „*Hauptereignis*“.¹⁹ In Bayerthals zweiter, wesentlich größerer Ausstellung im Lenbachhaus präsentierte er im Sommer 1960 unter dem Titel *Neue Malerei. Form, Struktur, Bedeutung* Werke von Karel Appel, Willi Baumeister, Willem de Kooning, Jean Dubuffet, Sam Francis, Arshile Gorky, Hans Hofmann, Franz Kline, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Pierre Soulages, Wols u. a. Von den Künstlern der *Galerie van de Loo* sah man Arbeiten von Hans Platschek, Judit Reigl, Antonio Saura, Emil Schumacher, Serpan, K.R.H. Sonderborg und Antoni Tàpies. Auch die zehnte Ausstellung des *Deutschen Künstlerbunds*, die ab Oktober 1960 im Münchner *Haus der Kunst* zu sehen war, widmete sich der Abstraktion, wieder mit Künstlern der Galerie – diesmal Emil Cimiotti, Lothar Fischer, O.H. Hajek, Heimrad Prem, Emil Schumacher, Fred Thieler und Conrad Westpfahl. Überregional wesentlich bedeutsamer war freilich die *documenta II* in Kassel 1959, wo die gegenstandslose Malerei mit ihren Variationen *Tachismus*, *Action Painting* und *abstraktem Expressionismus* triumphierte. Werner Haftmann erklärte die abstrakte Kunst kurzerhand zur Weltsprache, doch bald sollten neue Impulse durch die angloamerikanische Pop Art diesen Triumph relativieren.

Nach 1960 kippte das Bild. Viele bezichtigten nun die Abstraktion und das *Informel* generalisierend als eine sentimentale, emotionale Kunst ohne konkrete Aussage, als „*leeren Ästhetizismus*“ und sogar „*als ‚Staatsstil‘, als Kunst des Kalten Krieges*“.²⁰ Das *Informel*, das zuvor seine Gegner in konservativen Kreisen hatte, erfuhr nun unerwartet auch Angriffe durch die nachrückende Generation, ein Prozess, der auch unter den Künstlern der Galerie ausgetragen wurde. Hatte van de Loo sein Programm zu Beginn größtenteils den

Vertretern des *Informel* gewidmet, so überwogen ab 1961/62 die „Jungen“. Viele von ihnen folgten – unter dem Einfluss von Asger Jorn – einer neuen Figuration, die die reine, hochstilisierte Abstraktion verachtete, was sich bereits am Manifest der Gruppe *SPUR* 1958 ablesen ließ: „Die abstrakte Malerei ist leerer Ästhetizismus geworden, ein Tummelplatz für Denkfaule, die einen bequemen Vorwand suchen, längst vergangene Wahrheiten wiederzukauen. Die abstrakte Malerei ist ein hundertfach abgelutschter Kaugummi, der unter der Tischkante klebt.“²¹

Relativierend griff Franz Roh schließlich mit seiner 1962 erschienenen Publikation *Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei* ein. Hier argumentierte er gegen die jüngst erschienen Schriften von Richard Hiepe (1959), Jürgen Beckelmann (1959), Richard W. Eichler (1960) und P. H. Diehl (1961), die alle – mit unterschiedlicher Argumentation – die malerische Abstraktion wegen ihrer „Unmenschlichkeit“ verdammt hatten.²² Roh hingegen sah die Aufgabe eines Publizisten nicht darin, ein Urteil über aktuelle Entwicklungen zu fällen, sondern das Neuartige junger Kunst zu beschreiben und so dem Publikum interpretierend zur Seite zu stehen. Er hatte klar erkannt, dass das Publikum noch immer kein Auge für das Abstrakte bzw. einen differenzierten Blick entwickelt hatte – schon gar nicht im konservativen München.

War die Akzeptanz von Abstraktion nach der paralysierenden Erfahrung des Dritten Reiches und seines Umgangs mit der künstlerischen Avantgarde zwar politisch korrekt, bezog sie sich in der Realität doch meist auf die Ästhetik der Vorkriegsmoderne, nicht auf aktuelle Tendenzen. Berührungsängste gab es gegenüber zu realistischen Darstellungen, die anfangs durch die Kulturpolitik des Nationalsozialismus, später durch den *Sozialistischen Realismus* im Zuge des kalten Krieges negativ belastet waren. Man suchte den Neubeginn in der Fortsetzung der lange Zeit verfeimten *Klassischen Moderne* und nicht in der neuen, „unverständlichen“ Nachkriegskunst. John Anthony Thwaites charakterisierte 1966 hellichtig den heuchlerischen Umgang mit der Kunst durch die offiziellen Kulturträger: „Da im 3. Reich die moderne Kunst verboten war, war es für den Kulturbeamten jetzt politisch verhängnisvoll, nicht ‚modern‘ zu sein. Zuerst grub man die Expressionisten wieder aus, die schon ein Viertel Jahrhundert tot waren. Als dies nicht mehr zog, sammelte und unterstützte man das, was in Richtung der neuen Tendenzen lag, aber nicht zu gewagt. So kam man unausweichlich auf die Arbeit von Eklektikern und Epigonen.“²³ Franz Roh beklagte die entsprechenden Auswirkungen auf die Auftragskunst: „Und hierzu kommt wieder die Diskrepanz zwischen zeitgenössischem Schaffen und den verspäteten Wunschträumen kulturell zurückgebliebener Auftraggeber oder Kunden.“²⁴ Das Gros der

Münchener Künstler entsprach ohnehin diesen „zurückgebliebenen Wünschen“ und widmete sich nach wie vor der gegenständlichen Malerei. Noch 1960 ließ die *Ausstellungsleitung im Haus der Kunst* „durch ihre Pressestelle verbreiten, daß 75 % der Bilder der dinglichen Kunst angehören. Damit tritt man der Fabel entgegen, daß heutzutage nur noch abstrakte Kunst gezeigt werde.“²⁵ Viele der Künstler bezogen moderne Einflüsse ein und fanden zu Mischformen. Aber auch die Formensprache des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit oder des Surrealismus hatte weiterhin ihre Vertreter.

Abgesehen von der Debatte um die Darstellung gab es im Münchener Kunstbetrieb nur wenig Ansätze zur Auflösung der traditionellen Kunstgattungen, wie sie im internationalen Kunstbetrieb spätestens Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre einsetzten, als prozessorientierte und konzeptionelle Kunst die Bedeutung eines kunstmarktgängigen Werkes in Frage stellten. Erste Tendenzen, sich vom statischen Tafelbild zu lösen, waren gleichzeitig in Frankreich und den USA mit den Arbeiten von Georges Mathieu und Jackson Pollock zu beobachten: Erstmals wurden die Aktivität des Malers, die physische Arbeit selbst zum Bildgegenstand und der Prozessbegriff anschaulich. Aktionen Allan Kaprows, Yves Kleins, der *Nouveau Réalistes*, der Fluxus-Künstler und der Wiener Aktionisten folgten in New York, Paris, Düsseldorf und Wien.

Doch auch in München gingen Künstler – vor allem diejenigen, die der *Situationistischen Internationale*, einer kulturrevolutionären Gruppe um Guy Debord, nahestanden,²⁶ wie die Gruppe *SPUR* oder der Maler Pinot Gallizio – mit ihren subversiven Aktionen neue Wege, die in der Tat singulär für die bayerische Metropole waren. Der so genannte *Bense-Skandal* war eine Art Happening, das die Gruppe *SPUR* zur Eröffnung der Ausstellung *Extremisten – Realisten* im Berufsverband Bildender Künstler im Völkerkundemuseum im Januar 1959 veranstaltete. Die Künstler hatten eine Rede des namhaften Philosophen Max Bense angekündigt. Doch die Vernissagengäste fanden lediglich ein Tonbandgerät auf dem Rednerpult, von dem ein unsinniger Zusammenschnitt von Äußerungen der vermeintlichen „Autorität“ Bense abgespielt wurde.²⁷ Im April 1959 – zwei Tage vor dem *III. Kongress der Situationistischen Internationale* in München – wurde eine Ausstellung des italienischen Künstlers Pinot Gallizio in der *Galerie van de Loo* eröffnet und zum spektakulären Kunstereignis. Der Künstler zeigte dort meterweise zusammenhängende, bemalte Leinwandbahnen, die er am Eröffnungsabend zerschnitt, um sie als Meterware zu verkaufen.²⁸ Die Aktion selbst wurde zur künstlerischen Ausdruckform. In München gab es also durchaus Ende der 1950er Jahre Bemühungen um die Erweiterung des Kunstbegriffs, die aber als solche von Presse und Publikum nicht erkannt, sondern als

valentineske Gaudi oder Faschingsulk abgetan wurden. Selbst der aufgeschlossene Franz Roh sah diese Aktionen quasi als „Ausrutscher“ an, wenn er berichtete: „Bei van de Loo überraschte die ‚Spur‘ die jüngste, verwegene Künstlergruppe, die bei ihrer vorausgehenden Darbietung [im BBK] jenes verruchte Sprechband Benses hatte ertönen lassen, obgleich weder Text noch Redner mit Bense identisch waren. Diesen Dada-Ulk verzeiht man heute den Leuten, weil bei ihnen wirkliches Talent rumort.“²⁹ Und seine Frau berichtete wenig später – mit ähnlich wohlwollender Verständnislosigkeit – von der in der Galerie Malura agierenden Gruppe Radama – mit Erwin Eisch, Gretel Stadler und Max Strack eine Abspaltung der Gruppe SPUR – und von Aktivitäten der Gruppe SPUR selbst: „Zum Faschingsulk wurde auch der zweite Teil ihrer [Radamas] Schau – acht Tage später, als sie ihre Produkte als ‚form im raum‘ anordneten, sie mit biedereren Namen notwendiger und überflüssiger Haushaltsgegenstände belegten und mit einem Fadengespinnt an ein ‚Elektronengehirn‘ anschlossen. Damit revoltierte man nicht nur gegen die technisch perfektionierte ‚Produktform‘, sondern persiflierte gleichzeitig die eigenen Elaborate als künftige Hausgreuel eines angewandten ‚Tachismus‘. Die Tendenz, das Informel in eine Art Gaudi des Absurden umkippen zu lassen, machte sich auch bei den ‚Spur‘-Leuten geltend. [...] Augenblicklich laden sie [die Gruppe SPUR] informelle Expression mit dem Bedürfnis nach Tagessensation und abgründigem Ulk auf, wozu sie ein ‚Gaudimanifest‘ herausgaben.“³⁰

Gallizio oder die Künstler der Gruppe SPUR verstanden sich freilich auch selbst nicht als Konzeptkünstler. Die „traditionelle“ Leinwand bot für sie genügend Raum, ihre Ideen malerisch umzusetzen, und so schufen sie weiterhin Bilder, die sie ausstellen und im Idealfall auch verkaufen wollten. Höchstes Ziel war – seit der Einrichtung zeitgenössischer öffentlicher Sammlungen Mitte des 19. Jahrhunderts – der Ankauf in einem Museum. München, das seit der herausragenden Kunstpolitik Ludwigs I. einen außerordentlich Ruf aufgrund seiner Museumslandschaft genoss, bot nach dem Zweiten Weltkrieg ein stark verändertes Bild: Fast alle Museen – allen voran die beiden Pinakotheken – waren ausgebombt, wobei die Bestände zuvor glücklicherweise ausgelagert worden waren. Einzig das Gebäude des einstigen Hauses der Deutschen Kunst, das die Nationalsozialisten für ihre Leistungsschauen 1937 errichtet hatten, war verschont geblieben. In seinem Westflügel wurden ab 1946 in einer stark reduzierten Auswahl die staatlichen Museumsschätze gezeigt, ein Zustand, der für die Alte Pinakothek bis 1957 dauerte, für die Neue Pinakothek bis 1979 und für die Staatsgalerie moderner Kunst bis 1999. Die Eröffnung der wieder errichteten Alten Pinakothek im Juni 1957 war ein Ereignis! Bundespräsident Theodor Heuss war als Festredner angereist; die Besucherströme in den

Wochen danach machten das Defizit der vorangegangenen Zeit deutlich. Die alte Kunst hatte – unter der Regie des Generaldirektors Ernst Buchner – wieder einen würdigen Rahmen gefunden. Doch wie sah es mit der modernen oder gar zeitgenössischen Kunst auf Museumsebene aus? Die *Staatsgalerie moderner Kunst* begann nach der so genannten „Stunde Null“ tatsächlich fast bei Null, denn ihre Bestände wiesen gerade einmal sechs Werke der *Klassischen Moderne* auf. Dieses gravierende Defizit galt es möglichst schnell zu beheben, so dass der Blick bei der Sammlungspolitik allein auf der Vorkriegszeit lag. Der Ankauf von Gegenwartskunst war bis weit in die 1960er Jahre hinein nicht vorgesehen, auch wenn Kritiker wie Juliane Roh regelrecht Empfehlungen aussprachen: „*Ich würde z. B., wenn ich Museumsleiter wäre, das Bild des jungen Heimrad Prem ‚Zuchthäusler‘ (Genet) kaufen.*“³¹

Ein wenig anders war die Situation in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus. Dem weltläufigen Leiter, Hans Konrad Roethel, gelang es gleich nach seinem Amtsantritt Anfang 1957 die hochkarätige *Gabriele-Münter-Stiftung* mit Werken des *Blauen Reiters* und vor allem dem bedeutenden Konvolut Wassily Kandinskys in die Sammlung zu holen, so dass die Galerie schlagartig von einem lokalen Haus in ein Museum von Weltrang gehoben wurde. Zugleich war die Wiederherstellung des Mitteltraktes des Gebäudes abgeschlossen, wo Roethel nur noch 50 Werke Lenbachs zeigte, nachdem er die übrigen 150 ins Depot verbannt hatte mit der Bemerkung, „*Lenbach sei eine tragische Figur, weil er sein großes Talent einer gesellschaftlichen Karriere unterwarf*“.³² Der Eklat im konservativen München war perfekt, doch ließ sich Roethel in seinem Willen nicht beirren, seine Sammlungs- und Ausstellungspolitik der *Klassischen Moderne* zu widmen. Nur vereinzelt sah man zeitgenössische Präsentationen, wie die bereits erwähnten von Bayerthal eingerichteten Ausstellungen. Auch Ankäufe von Gegenwartskunst kamen nur selten vor. Bei van de Loo, dessen Vernissagen Roethel häufig besuchte, kaufte er kaum. Aus der frühen Zeit lassen sich nur zwei Erwerbungen nachweisen: eine Platschek-Arbeit 1960 und eine Zimmer-Arbeit 1964.³³ Doch als Vorsitzender der *Gesellschaft der Freunde junger Kunst* verfolgte Roethel die zeitgenössische Kunst aufmerksam.³⁴ 1958 – zunächst als Vizeorganisator neben Eberhard Hanfstaengl –, 1960 und 1962 als Kommissar des deutschen Pavillons der *Biennale* in Venedig lud er einige Künstler ein, auf die er erstmals in der *Galerie van de Loo* aufmerksam wurde, wie Cavael, Platschek, Schumacher oder Sonderborg.³⁵

In München gab es für temporäre Ausstellungen andere Orte als die Museen. Der wichtigste war ohne Zweifel das *Haus der Kunst*, in dem Peter Ade seit 1946 gewieft das dort ein-

gerichtete amerikanische Casino etappenweise verdrängte, um die Räume mit Kunst zu füllen. Im Winter 1947 hatte er den ganzen Ostflügel des Hauses übernommen, 1952 auch den Mittelsaal. Die drei Künstlerverbände – *Die Neue Münchner Künstlergenossenschaft*, *Die Münchener Secession* und die *Neue Gruppe* – bildeten die *Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V.*, deren Geschäftsführer Peter Ade wurde. In Selbstverwaltung und unter eigener Jury richtete sie seit 1949 jährlich die *Große Kunstausstellung* aus, eine Verkaufsausstellung, die in den 1950er und 1960er Jahren jeweils ca. eine halbe Million Mark einbrachte. Im Durchschnitt zeigten hier etwa sechshundert Künstler an die tausend Arbeiten.³⁶ Wie wichtig diese Ausstellungen am Anfang auch überregional gewesen waren, macht folgende Aussage Juliane Rohs 1959 deutlich: „Die ‚Große Münchner‘, für die meisten Fremden Sehenswürdigkeit Nr. 1, hat in diesem Jahr durch die ‚documenta‘ und die vorausgehenden Ausstellungen in Wiesbaden und Baden-Baden erhebliche Konkurrenz erhalten. Leider schicken manche modernen Maler und Bildhauer nach München nicht mehr ihre besten Arbeiten.“³⁷ Auch zwei Jahre später blieb die *Große Kunstausstellung* „vor allem für den Nicht-Münchner und erst recht für den Ausländer das große Orientierungsfeld“, da „vergleichbare Veranstaltungen im Ausland un erfreulich sind, weil man sich dort häufig unter das Niveau des Mittelmaßes begibt.“³⁸ Für lange Zeit war sie der einzige Ort, an dem Münchner Künstler ihre Arbeiten öffentlich präsentieren konnten, die Aufnahme galt als Bestätigung für die Integration in den Kunstbetrieb: „Im Bewusstsein des großen Publikums hat sich herausgebildet, dass einer, der etwas ‚ist‘ und auf sich hält, in dieser alljährlichen Leistungsschau vorhanden sein muß. Im Katalog der ‚Großen‘ mit Lebensdaten und einer Abbildung präsent zu sein, ist demzufolge zu einer künstlerischen Visitenkarte geworden.“³⁹ In den 1950er Jahren war allerdings das Konzept schon ein wenig in die Jahre gekommen, man beklagte den mangelnden Austausch mit wichtigen anderen künstlerischen Strömungen in Westdeutschland, den schlechten Kontakt zu Galeristen, die längst wichtige Künstler in ihrem Programm zeigten, und das fehlende Nachrücken junger Kräfte: „Man müßte sich umsehen in anderen Gruppen, wie dem ‚Westdeutschen Künstlerbund‘, der Pfälzischen und vielleicht auch der Badischen Sezession, vor allem aber auch bei jüngeren Bündeln wie dem ‚Jungen Westen‘, der Gruppe 53, der Gruppe 11. Auch bei avantgardistischen Kunsthändlern sollte man Ausschau halten. Solchen Bemühungen wird sich jedoch eine gewisse Reserve entgegenstellen. Viele Jüngere scheuen es, sich der Jury älterer Kollegen zu unterwerfen, die ihrer Ausdrucksweise fernstehen. Nach zehn Jahren sind eben die meisten Künstlervereinigungen sezessionsreif.“⁴⁰

Parallel zu den *Großen Kunstausstellungen* gelang es dem umtriebigen Peter Ade, bedeutende Kunst- und Kulturausstellungen nach München zu holen, die dem Publikum vor allem die Vorkriegsmoderne näher brachten. Finanziert wurden sie aus dem Erlös der in der Faschingszeit abgehaltenen Künstlerfeste. Die Picasso-Schau im Herbst 1955, als das Gemälde *Guernica* das letzte Mal ausgeliehen wurde, brachte mit 130.000 Besuchern den Durchbruch. Es folgten unter anderem Ausstellungen zu Cézanne und van Gogh (1956), Léger, Nolde und Le Corbusier (1957), Kokoschka, eine Internationale Filmausstellung, der Aufbruch zur modernen Kunst (1958), Chagall, Giacomo Manzù (1959), Gauguin, Utrillo, Moore (1960), Toulouse-Lautrec (1961), Purrmann, Maillol, „Entartete Kunst“, Lehmbruck (1962), Französische Malerei der Gegenwart, Zeitgenössische amerikanische Kunst, Braque (1963) u.s.w.. Damit gab es im *Haus der Kunst* einerseits die Möglichkeit, jährlich die zeitgenössische Kunstproduktion zu verfolgen, andererseits, die während des Nationalsozialismus in Vergessenheit geratene *Klassische Moderne* wiederzuentdecken. Doch ein Ort für internationale aktuelle Kunst war das *Haus der Kunst* nur in Ausnahmen und es gab auch keinen anderen repräsentativen Ort für sie in München.

Wollte man sich dazu informieren, so blieb nur eine Reise nach Paris – wie sie Otto van de Loo kurz vor der Eröffnung seiner Galerie und auch später immer wieder unternahm –, nach Kassel zur *documenta* oder nach Venedig zur *Biennale*. Paris war in der Nachkriegszeit tonangebend. Wer dort reüssierte, hatte es auch auf dem internationalen Markt geschafft. Erst mit der *Pop Art* gerieten London, und dann vor allem die USA ins Blickfeld. Seit den frühen 1960er Jahren löste schließlich New York Paris als dominierende Kunststadt ab.

Wem es nicht möglich war, durch Reisen die Originale zu betrachten, blieb die Information über Publikationen. Neben den Kritiken in den Tageszeitungen sowie den zunächst noch dünnen Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt hielten vor allem die aktuellen, recht gut bebilderten und mit Annoncen versehenen Zeitschriften den Kunstinteressierten auf dem Laufenden. Otto van de Loo hatte drei Kunstzeitschriften abonniert:⁴¹ die beiden internationalen Hefte *Quadrum. Association pour la Diffusion Artistique et Culturelle*, die in Brüssel erschien und zwischen 1956 und 1966 über das internationale Kunstgeschehen informierte, und das Pariser Journal *Art International*, das ab 1958 eine unersetzliche Quelle wurde. Die dritte Zeitschrift war deutsch: *Das Kunstwerk*, die bereits seit 1946 veröffentlicht wurde und neben *Die Kunst und das schöne Heim* das wichtigste Organ zum Thema Kunst in Deutschland darstellte. Hier berichteten alle namhaften Kunst-

kritiker, von Will Grohmann über Werner Haftmann, John Thwaites bis zu Juliane und Franz Roh über die wichtigen Kunstdebatten der Zeit – ihre Namen finden sich alle wieder als Autoren in Katalogtexten verschiedener progressiver Galerien, so auch bei van de Loo. Ab 1953 begann man im *Kunstwerk* mit einer Bestandsaufnahme der Malerei in Deutschland und konzentrierte sich in erster Linie auf die aktuellen gegenstandslosen Tendenzen. Ausstellungsberichte und sogenannte *Kunstbriefe*, die über Ereignisse bestimmter Städte oder Regionen informierten, wurden in der Zeitschrift üblich.⁴²

Über die Münchner Kunstszene informierte dort kontinuierlich Juliane (manchmal auch Franz) Roh, die häufig mit der Klage begann, dass sich die öffentlichen Stellen zu wenig für die zeitgenössische Kunst einsetzten, eine Situation, die natürlich auch Otto van de Loo als Galeristen schwer traf, der mit ansehen musste, dass wichtige Werke in andere Städte gingen. Noch im Juli 1965 las man: „*Wer Bilder von heute lebenden Künstlern sehen will, dem bieten die Münchner Museen nach wie vor wenig. In dieser Beziehung ist es kaum besser bestellt als vor 1933. Die Pinakothek scheint auf dem Standpunkt zu stehen, daß ein Museum von Weltrang im allgemeinen erst kaufen darf, wenn der betreffende Künstler bereits internationales Ansehen genießt. Aber selbst dann greift man nur zögernd zu. Durch solche Zurückhaltung entgehen dem Museum wichtige moderne Bilder, die auch die Städtische Galerie nicht kaufen kann, weil das nicht ihre Aufgabe ist. Dr. Roethel soll möglichst Lokalmeister erwerben. Hierbei Schwerpunkte zu setzen, verbietet ihm aber ein ungeschriebenes Gesetz sozialer Gerechtigkeit.*“⁴³

So berichtete Roh umso intensiver über die verschiedenen, meist privaten Initiativen, die sich der zeitgenössischen Kunst widmeten. Neben der *Ausstellungsleitung im Haus der Kunst* waren vereinzelt das *Amerikahaus*,⁴⁴ die *Stuttgarter Hausbücherei Münchens*, der *Kunstverein*, der sich 1947 neugegründet hatte, und das *Haus der Kulturinstitute* aktiv. Dort hatte die *Staatliche Graphische Sammlung* seit April 1958 Ausstellungsräume, in denen Peter Halm und Bernhard Degenhart auch Gegenwartskunst zeigten.⁴⁵ Es gab Ausstellungslokale wie den *Pavillon im Botanischen Garten* oder das *Schwabinger Kunstzelt*, das 1958 im Rahmen der städtischen 800-Jahr-Feier provisorisch errichtet wurde – in etwa an dem Platz, an dem sich heute die Mensa befindet. Hier konnten junge Künstler ohne Jury ausstellen. Das *Kunstzelt* hatte ein wenig Volksfestcharakter, denn neben den Kunstkojen gab es riesige Tische, an denen man Bier und Brotzeit konsumierte. Asger Jorn und Otto van de Loo waren hier bei einem gemeinsamen Besuch auf die jungen Künstler der Gruppe *SPUR* aufmerksam geworden, eine Begegnung, die für alle Beteiligten die folgenden Jahre entscheidend prägen sollte.⁴⁶

Kleinere, von Künstlern betriebene Galerien wie etwa die seit 1957 eingerichtete *Galerie Malura* in der Leopoldstraße 44 trugen auch ihren Teil zum Kunstgeschehen bei. Ihren provisorischen Charakter verdeutlichte Karl Ude im Rückblick: „*Oswald Malura machte eine Holzbaracke ebenfalls an der Leopoldstraße zum neuen Ausstellungsraum für sich und seine Malerfreunde. Dies alles freilich zunächst mehr für Eingeweihte, es war eine Art Geheimtip.*“⁴⁷ Malura hatte im Juli 1958 – noch vor van de Loo – die Arbeiten der Gruppe *SPUR* mit Unterstützung des Kulturreferats gezeigt, jedoch ohne große Resonanz.⁴⁸ Im Juli 1957 erfährt man von Juliane Roh von einer weiteren Eigeninitiative, die sich *Galerie 17* nannte: „*eine junge Münchner Unternehmung, die der Maler Gaudne[c]k, ein Schüler Geitlingers, ins Leben rief. Er stellt junge Kunst aus allen Ländern in den Räumen einer kleinen Möbelhandlung im Zentrum der Stadt aus. Die Sache ist äußerst lebendig.*“⁴⁹ Im Oktober war diese Galerie bereits von den *Freunden junger Kunst* übernommen worden.⁵⁰ Die 1952 von Franz Roh gegründete *Gesellschaft der Freunde junger Kunst* sorgte durch ein Artotheks-System sowie mit Vorträgen und Ausstellungen an wechselnden Orten für die Vermittlung moderner Kunst, wie Juliane Roh im Vorwort einer Ausstellung 1959 erläuterte: „*Als 1952 die ‚Freunde junger Kunst‘ gegründet wurden, sahen sie ihre Aufgabe darin, verhältnismäßig neue Gestaltungen ans breitere Publikum heranzutragen. Neben Vorträgen und Atelierbesuchen entstand die Leihbilderei, in der man ein modernes Werk auf Widerruf mieten konnte. [...] Nach unseren jährlichen Weihnachtsübersichten und Gastspielen bei Gurlitt und in der ‚Galerie 17‘ verdanken wir dem Kunstverein, der uns seine Räume zur Verfügung stellte, die jetzige Ausstellungsmöglichkeit.*“⁵¹

Daneben gab es Kunsthändler, die sowohl mit älterer als auch mit jüngerer Kunst handelten, wie etwa die alteingesessene *Galerie Böhler* in der Brienner Straße, das *Kunstkabinett Dr. Hans-Hellmut Klihm* in der Martiusstraße 6, später Franz-Joseph-Str. 9, der sich vor allem auf Grafik der Vorkriegsmoderne spezialisiert hatte, aber auch Zeitgenossen zeigte, oder die *Galerie Karin Hielscher* in der Galeriestraße. Der in Linz ansässige, aufgrund seiner händlerischen Tätigkeiten während der NS-Zeit und einiger Unstimmigkeiten als Leiter der *Neuen Galerie der Stadt Linz* etwas zwielichtige *Wolfgang Gurlitt* hatte 1953 ebenfalls unter den Hofgartenarkaden seine Münchner Dependence eröffnet.⁵²

Als Otto van de Loo mit seiner Frau Heike 1957 seine Galerie eröffnete, gab es jedoch nur zwei ernstzunehmende, größere Galerien: die *Galerie Günther Franke*, die bereits seit 1923 in München existierte und im April 1946 im Atelierraum der Villa Stuck ihren Betrieb wieder aufgenommen hatte; und die *Moderne Galerie Otto Stangl*, die seit 1948 in der Martiusstraße 7 agierte und 1953 das *Kunstkabinett Stangl* in der Galeriestraße eröff-

nete.⁵³ Franke und Stangl zeichneten sich durch ihr sicheres, international geschultes Werturteil aus, ihre Nähe zu den von ihnen vertretenen Künstlern, den Aufbau eines Kundenstammes und einen professionell betriebenen Ausstellungsbetrieb. Ihr Programm war zum einen auf die etablierte Vorkriegsmoderne, zum anderen auf die weitgehend abstrakte Nachkriegs-Avantgarde ausgerichtet. Ihre eigenen Sammlungen waren so profund, dass sie vielfach als Leihgeber für Ausstellungen in Museen, aber auch der *Biennale* oder *documenta* auftraten. Die zahlreichen Münchner Künstler, die sich der Gegenständlichkeit verpflichtet fühlten, fand man in ihrem Programm nicht. Vor der eigenen Geschäftsgründung hatte Otto van de Loo bei diesen beiden Galeristen versucht, das Handwerk zu erlernen, doch stieß er hier auf eine Mauer: „*Er wollte Volontär bei Franke werden, doch dieser lehnte ab, die bleiben nicht lange und nehmen die Kundenkartei mit. Selbständig werden? Otto Stangl: ‚Was wollen Sie denn um Gottes willen, wir haben doch schon drei Galerien in München, und die stellen alles aus, was interessant ist.‘*“⁵⁴ So musste er seine Galerie ohne kollegiale Unterstützung starten, allerdings mit einem finanziellen Rückhalt durch seinen Schwiegervater, der ihm trotz der verständlichen Vorbehalte bezüglich des anvisierten Programms ein sehr großzügiges Startkapital zur Verfügung stellte.⁵⁵

Der damals 33jährige Otto van de Loo verzichtete mit seiner Galerie auf den Rückgriff der gesicherten und anerkannten Vorkriegsmoderne. Er war der erste Galerist des Nachkriegs-Münchens, der sich mit seinem Programm allein der zeitgenössischen Kunst verschrieb. Mutig etablierte er neue Namen, zeigte sich offen für avantgardistische Strömungen und agierte in einem internationalen Netzwerk des Kunstbetriebs. Er zeigte bereits in den ersten Jahren ein internationales Programm mit heute namhaften Künstlern wie Alechinsky, Constant, Gallizio, Jorn, Matta, Michaux, Saura, Rainer, Reigl, Tàpies, Ting oder Wyckaert.⁵⁶ Die bestehenden Kontakte zur Gruppe *Junger Westen* im Ruhrgebiet waren zu Beginn ebenso prägend wie seine Orientierungsreise im Mai 1957 nach Paris, wo er viele „seiner“ Künstler entdeckte. Er verließ sich auf ihr Urteil und baute freundschaftliche Beziehungen zu ihnen auf. Zwei Künstler standen ihm besonders nahe: Asger Jorn, der während seiner zahlreichen, auch längeren Malaufenthalte in München bei van de Loo wohnte und ihm „*die Tür zur Internationalität öffnete*“,⁵⁷ sowie Hans Platschek, der 1955 über Paris aus der Emigration in Uruguay nach München zurückgekehrt war. Beide Maler machten ihn immer wieder auf neue Künstler und Strömungen aufmerksam. Otto van de Loo organisierte Ausstellungen, richtete Vernissagen aus, publizierte Kataloge mit Texten bedeutender Kunstkritiker, baute einen Kundenstamm auf und trat als Mäzen gegenüber seinen Künstlern auf, die er in Engpässen finanziell unterstützte.⁵⁸ Wenn nötig besorgte er juristischen Beistand – etwa bei dem unsäglichen

Vorgehen der Münchner Justiz gegen die Gruppe *SPUR*, das mit Beschlagnahmungen, Zensur, Prozessen und Ausstellungsverbot endete.⁵⁹ Auf der anderen Seite hielten die Künstler zu Otto van de Loo, wie eine Auseinandersetzung mit Guy Debord verdeutlichte: Als zahlreiche Künstler der Galerie, die gleichzeitig Mitglieder der *Situationistischen Internationale* waren, von Debord aufgefordert wurden, sich von ihrem „kapitalistischen Händler“ zu trennen, zogen sie es letztlich doch vor, weiterhin Bilder zu machen und ihrem Galeristen treu zu bleiben. Zu Recht wurde Otto van de Loo fünf Jahre nach Galerieeröffnung 1962 von René Berger eingeladen, am *Premier Salon international de Galeries Pilotes* in Lausanne teilzunehmen. Er kam als einziger deutscher Vertreter, eine herausragende Anerkennung seiner Leistung als Galerist, der sich verantwortungsvoll auf die Betreuung „seiner“ Künstler konzentriert hatte.

Die Neueröffnung der Dachgalerie am 11. September 1957 in der Maximilianstraße 25 – einer Straße, die sich erst in den frühen 1960er Jahren „durch erstrangige Modegeschäfte, [...] Boutiquen, Einrichtungsgeschäfte, Lokale“ allmählich zur Nobelmeile entwickelte⁶⁰ – wurde von der Berichterstatteerin Juliane Roh positiv wahrgenommen, jedoch nur kurz kommentiert. So liest man in der Zeitschrift *Das Kunstwerk* im Oktober 1957: „Die exquisite neue Galerie von van de Loo begann mit einer Ausstellung von K.R.H. Sonderborg.“⁶¹ Erst im nächsten *Kunstbrief* im April 1958 kommt sie ausführlicher auf den Neuzugang zu sprechen: „Es war für München ein Glück, daß mit der Galerie van de Loo noch eine Ausstellungsmöglichkeit für die neue Generation entstand. Van de Loo interessiert sich lebhaft für die jüngsten Tendenzen abstrakter Malerei. Erfreulicherweise konnte er sich in den beginnenden Austausch deutscher und französischer Malerei einschalten, so daß sich neben den Deutschen Sonderborg, Cavael, Platschek, Deppe und Schumacher die Pariser [in Paris lebenden] Serpan, John König [Koenig] und James Guitet vorstellten. [...] von den deutschen Malern der ‚art autre‘, die der Kunstkritiker Bayerthal zuvor unter dem Titel ‚aktiv-abstrakt‘ in der städtischen Galerie zusammenbrachte, fesselten besonders Hans Platschek und Emil Schumacher, deren ‚one-man-show‘ bei van de Loo dann den guten Eindruck noch vertiefte.“⁶² So erfreute sich die Galerie regen Zuspruchs bei einem kleinen, aber guten Publikum von Insidern. Interessiert waren sogar Museumsleute wie Eberhard Hanfstaengl, Bernhard Degenhart oder Hans Konrad Roethel, die zu den Vernissagen kamen, jedoch so gut wie nichts ankauften. Finanziell gesehen war die Galerie in den Anfängen auch alles andere als erfolgreich, da van de Loo – nach eigener Aussage – „zehn Jahre nur rote Zahlen“ schrieb.⁶³ Er hatte zwar bereits in der frühen Zeit eine gewisse Stammkundschaft, Interessierte, die die wenigen Galerien, die es damals in der Bundesrepublik gab, von Zeit zu Zeit bereisten, aber der Verkauf lief

nur spärlich.⁶⁴ Doch die Einladungen der von van de Loo vertretenen Künstler auf die 29. *Biennale* in Venedig 1958 und die *documenta II* in Kassel 1959 sowie die spätere Beurteilung durch die Kunstgeschichte sprechen für die Weitsicht seines Handelns.

Als van de Loo mit seiner Galerie begann, hatte gerade ein Wandel nicht nur auf der Ebene der Kunstproduktion, sondern auch auf der des Kunstmarkts der Bundesrepublik eingesetzt. Der Kritiker John Anthony Thwaites beobachtete: „1948, nach der Währungsreform, hörte der private Ankauf von Kunstwerken schlagartig auf. Das ernsthafte Privatsammeln fing nicht vor 1955 wieder an. Inzwischen lebten die Galerien und ihre Künstler hauptsächlich von der öffentlichen Hand. [...] Als dann das Privatsammeln wieder begann, änderte sich die Situation wenig. Die Sammler selbst waren Neulinge. Als Geschäftsleute wollten sie für ihr Geld eine sichere Anlage. So suchten sie Rat bei ‚Kennern‘ und für das übrige kauften sie bescheinigte internationale Namen.“⁶⁵ Thwaites machte im Zuge dessen auf die Verlagerung der aktuellen Kunstmarktszene aufmerksam: „In einem fast dramatischen Sinn war 1956/57 ein Wendepunkt. Man sagt, daß es in Deutschland alle zehn Jahre eine neue Generation gibt. Bezüglich Kunst ist es jedenfalls so. [...] Und im Jahre 1957 erlebten fast gleichzeitig die neuen Künstler ihren Durchbruch. Damit geschah auch etwas anderes: die Verlagerung des Kunstzentrums vom Süden nach dem Westen, von München nach Düsseldorf. Da das Privatsammeln wieder auflebte, erschien es natürlich, daß der Kunstmarkt sich dorthin verlegte, wo Industrie und Finanz ungebundenes Geld aufwarfen. 1957 machten gleichzeitig Alfred Schmela, Jean-Pierre Wilhelm und Hans Jürgen Niepel ihre Galerien auf. In den folgenden Jahren wurden bei ihnen, im Kunstverein Düsseldorf und bei Rolf Jährling in Wuppertal die neuen Pariser und ein Teil der neuen Amerikaner gezeigt. Was nicht so selbstverständlich erscheint, ist, daß der Kern einer neuen Generation der deutschen Künstler auch zu dieser Zeit und auch in Düsseldorf entstanden ist.“⁶⁶ Weiter berichtete er von den neuen Aktivitäten der Gruppe 53 sowie der Gruppe ZERO und attestierte: „Eine künstlerische Bewegung war geschaffen, die zum ersten Mal nicht vom Ausland übernommen worden war.“⁶⁷

München hingegen blieb führend auf dem Sektor des Handels mit älteren Kunstwerken, wie Johann Keller 1958 in der Zeitschrift *Weltkunst* begeistert festhielt. Er benennt die Kunstviertel an der Ottostraße, im Dreieck zwischen Lenbach-, Maximilians- und Karolinenplatz, in der Giselastraße, am nördlichen Teil der Hofgartenarkaden, die Maximilianstraße und die zum dritten Mal stattfindende *Kunst- und Antiquitätenmesse* im *Haus der Kunst*.⁶⁸

Van de Loo entschied sich trotzdem für die Niederlassung in der bayerischen Metropole, bekam aber die Verlagerung des Markts für aktuelle Kunst ins Rheinland ohne Zweifel zu spüren. So schilderte er E.R. Nele, einer Bildhauerin seiner Galerie, in einem Brief im Dezember 1958 die Lage: *„Die Situation in Deutschland ist so, dass die Stadt München mit ihren Galerien – sei es mit ihren modernen oder auch ihren älteren Galerien – zwar in künstlerischer Hinsicht sehr bedeutend und wichtig [ist] auf der anderen Seite aber im Sinne des Geschäftes, d.h. des Verkaufs von Arbeiten einen ausserordentlich schweren Stand gegenüber den Galerien im Rheinland [hat]. Es ist nun einmal so, dass die grossen Sammler und Käufer moderner und alter Kunst vor allem im Rheinland und im Industriegebiet wohnhaft sind und nur sehr selten, d.h. bei Gelegenheit einer Geschäfts- oder privaten Reise nach München kommen. [...] es ist gerade in letzter Zeit das Rheinland durch verschiedene Neugründungen von Galerien sehr rege und einflussreich geworden.“*⁶⁹ Er versuchte schließlich, durch die Eröffnung einer Zweiggalerie in Essen 1959 unter der Leitung von Christoph Caspari auch im Nordwesten Fuß zu fassen, was sich aber auf Dauer nicht halten ließ, so dass er die Filiale trotz wegweisender Ausstellungen wie beispielsweise Constants *New Babylon* 1961 wieder schloss. Es war die falsche Stadt, denn vor allem in Köln und Düsseldorf „spielte die Musik“.

Doch auch in München war in den frühen 1960er Jahren eine Veränderung der Galerieszene zu beobachten. Zum einen zogen ein paar der bereits existierenden Galerien in die Innenstadt, zum anderen waren immer mehr Neuzugänge zu verzeichnen. Stangl wechselte 1962 von Schwabing in den Luitpoldblock in die Brienner Straße, auch Franke besorgte sich ein innerstädtisches Ausstellungslokal, das Arcopalais am Wittelsbacherplatz, das von seiner Tochter Gerda Seiderer bis zu ihrem frühen Tod geführt wurde. In repräsentativen Räumen im Künstlerhaus agierte nur sehr kurz, aber recht erfolgreich die *Galerie Becker*, die Ende 1961 mit einer Präsentation der Münchner Ernst Wild und Kurt Mergenthal begann, eine große Mathieu-Ausstellung versprach und mit einer fulminanten Schlussausstellung im Frühjahr 1962 wieder schloss: *„Rolf Becker verabschiedete sich mit dem Knalleffekt der ‚Nouveaux réalistes‘ aus Paris. Obgleich er die Ausstellung als einen Faschingsscherz ausgab, reagierten die zu zahlreich erschienene Presse und die Hausbesitzer polemisch: der Untermieter drohe den Kredit des ‚Künstlerhauses e.V.‘ zu untergraben. Becker gab kurz entschlossen auf. Man mag zu den neo-dadaistischen Experimenten der Gruppe stehen wie immer, sie bleiben innerhalb des Ausstellungsetriebes von Paris eine Experimentierzelle. In München aber machten sie Sensation; zum erstenmal wieder gelang es, ein schon beinah gleichgültig gewordenes Publikum aufzustören.“*⁷⁰ Rolf Becker, der sich bis heute mäzenatisch für bildende Kunst engagiert,

zog es damals vor, sich mehr seinem eigentlichen Beruf und der Musik-Förderung zu widmen. In seine Räume im Künstlerhaus zog daraufhin *Gurlitt* ein.⁷¹

Ernst Kirchhoff führte in seinem Möbelhaus *casa* eine Galerie, die sich Münchner Malerei des „*vitalistischen Flügels*“ annahm. Es ist die Rede von der *Kunsthandlung Fetscherin*, die 1959 Willi Baumeister zeigte,⁷² ab Anfang der 1960er Jahre von den Galerien Schöninger, Dorothea Leonhart, Heseler, Carroll, Christoph Dürr oder Hartmann, ganz zu Schweigen „*von kleineren Zimmergalerien, die in Schwabing ihr Heil versuchen*“, so die *Kellergalerie Nota*, in der vorwiegend die so genannten *Bensisten* ausstellten. Damit waren Maler gemeint, die sich analog zu Benses Theorie einer geometrischen, „*technischen Ästhetik*“ bedienten, etwa Piene, Mack, Morellet oder Mavignier; oder die Zimmergalerie des Juristen und Lyrikers Dr. Wezel, der *Konkrete Kunst* und *Luminarismus* ausstellte.⁷³ Die Galeristen *Friedrich und Dahlem* folgten 1963 van de Loo in die Maximilianstraße. Zunächst noch „*nach Talenten [tastend], ohne sich vorläufig auf eine bestimmte Richtung festzulegen*“, machten sie ein Jahr nach Eröffnung „*mit Pop-art und Ähnlichem bekannt, aber mit zu geringer Beachtung in München*“, wie Juliane Roh im November 1964 wissen lässt. Im Februar 1965 erfährt man von zwei weiteren Galerien in der Maximilianstraße: Raimund Thomas und Godula Buchholz.⁷⁴ Van de Loo selbst – der 1963 in die Maximiliansstraße 22 umgezogen war – gehörte inzwischen zu den „*alten Hasen*“ und galt „*bei den Jungen als Klassikergalerie*“.⁷⁵ Er erfreute sich an dem Zuwachs, wie er 1964 an Platschek nach Rom berichtete: „*Meine Position in München hat sich mehr und mehr gefestigt, allein schon dadurch, dass wir in der letzten Zeit Verstärkung durch unten, d.h. von jungen Leuten, bekommen haben. In der Maximilianstraße ist neben Friedrich und Dahlem, die sich übrigens recht gut entwickelt haben, eine Galerie Thomas hinzugekommen, und zwar im 3. Stock von Form im Raum, also unter mir ehemals. Die Galerie ist sehr nett eingerichtet, nur das Programm ist vorerst noch ohne Saft. Dann soll in der nächsten Zeit noch eine Frau Buchholz dazukommen, ehemalige Sekretärin bei Mahlow in Baden-Baden, die viel in Südamerika war und die Malerei dort in München repräsentieren will. Die Galerie soll in meiner unmittelbaren Nachbarschaft eröffnet werden. Das alles ist sehr belebend, wie Du Dir denken kannst und ich rücke automatisch zu den Vätern auf. Insofern nicht unwillkommen für mich, weil ich mir selbst mehr Zeit und Raum lassen kann, mit meinen eigenen Ausstellungen und nicht mehr so ins Pubertätsgedränge komme, wie in den Jahren des Anfangs. ... Zu berichten wäre noch von München, dass sich seitens der Staatsgemäldesammlungen etwas tut. Der neue Mann Halldor Soehner ist entgegen den Erwartungen sehr für die Moderne eingestellt und hat sich auch schon so geäußert. Beim Besuch in meiner Galerie war ich von seinen Plänen*

sehr überzeugt und ich glaube, dass in langsamer Entwicklung von daher einiges zu erwarten ist.“⁷⁶

Dennoch blieb die verantwortungsvolle Aufgabe, dem Münchner Publikum aktuelle internationale Kunst zu vermitteln, zunächst noch bei den Galerien. Die öffentlichen Sammlungen wurden auch 1965 nicht aktiv, wie Juliane Roh frustriert feststellte: *„Für diesen Kunstbrief ergibt sich ein größer werdendes Angebot privater Kunstausstellungen. Dem steht eine wachsende Enthaltbarkeit der offiziellen Stellen gegenüber, die wenig auf dem Sektor Gegenwartskunst bieten. Hier fehlt es eigentlich seit Jahren an der nötigen Information. Weder das ‚Haus der Kunst‘ (Ausstellungsleitung), noch die Staatsgemäldesammlungen (im Rahmen der Neuen Pinakothek), noch die Städtische Galerie im Lenbachhaus fühlen sich über Retrospektiven hinaus verpflichtet, den aktuellen Nachwuchs an das Publikum heranzutragen. Das bleibt den privaten Galerien überlassen. Trotz einer gewissen Spezialisierung können aber die einzelnen Kunsthandlungen unmöglich ganze Überblicke präsentieren, aus denen die Tendenzen einer neuen Richtung in ihren wichtigsten Ausprägungen deutlich werden. Solche Überblicke heranzuholen, wäre gar nicht so schwer, wenn man sich nur zu etwas mehr überregionaler Zusammenarbeit entschließen könnte. Um nur die wichtigsten Auslassungen zu kennzeichnen: seit den beiden Darbietungen informeller Malerei, welche die Städtische Galerie nun bald vor einem Jahrzehnt inszenierte, haben wir hier keine größere systematische Gegenwartsschau mehr gehabt. Man sah weder die mannigfachen Möglichkeiten der scripturalen Malerei, noch – einmal zusammenfassend – abstrakten Expressionismus, noch europäischen Neokonstruktivismus und amerikanisches Hard-Edge (von Pop ganz zu schweigen), noch die Tendenzen eines neuen Luminarismus und einer damit sich verbindenden, experimentellen Kinetik. Unter diesen Umständen haben es avantgardistische Galerien nicht gerade leicht, ihr Angebot durchzusetzen. Dem Publikum, das sich nicht ständig durch Zeitschriften unterrichtet, fehlen die Vergleichsmöglichkeiten. Das ‚Haus der Kunst‘ steht natürlich auf dem Standpunkt, daß all diese Dinge ja in der Großen Münchner ihren Platz fänden. Aber – in welcher Umgebung!“⁷⁷*

Als Otto van de Loo mit seiner Galerie schließlich im April 1966 in die Räume der Villa Stuck zog, hatte sich auf dem Münchner Kunstmarkt einiges verändert. Die *Pop Art* hatte in der Kunstszene zunächst die Oberhand gewonnen, was sowohl ihn, als auch die Künstler, die er vertrat, tief traf und verunsicherte. Nun sollten Galeristen wie *Friedrich und Dahlem* die Führung in der Münchner Galerienszene übernehmen, während van de Loo sich und seinem Programm, das sich stets auf bildnerisch-expressive Tendenzen

konzentrierte, treu blieb. Er nutzte die Gunst der Stunde, als ihm Hans-Joachim Ziersch die schönen Räume in der Villa Stuck als Galerie anbot, und ließ die „Jungen“ in der Maximiliansstraße hinter sich. Aufgrund seines Renommés konnte er es sich ohne weiteres leisten, die Innenstadtlage aufzugeben, denn sein Publikum folgte ihm gerne nach Bogenhausen. Zudem entwickelte sich die Villa Stuck zu einem lebendigen, künstlerischen Treffpunkt, in der neben anderen Galerien auch experimentelle Aktivitäten – etwa des 1967 gegründeten *Modern Art Museum* – ihren Platz fanden. Der gesellschaftliche Aufbruch, der bei Künstlern der *Galerie van de Loo* schon seit langem spürbar war, hatte nun ein größeres Forum gefunden. Mit der ersten Messe für moderne Kunst, dem *Kunstmarkt Köln '67*, auf der von den Münchner Galerien nur van de Loo und Thomas eingeladen waren, begann ohnehin eine neue Ära.

- 1 Siehe *Süddeutsche Zeitung*, 26.5.1954.
- 2 Vgl. Hemler, Stefan: „Aufbegehren einer Jugendszene. Protestbeteiligte, Verlauf und Aktionsmuster bei den ‚Schwabinger Krawallen‘“, in: *„Schwabinger Krawalle“. Protest, Polizei und Öffentlichkeit zu Beginn der 60er Jahre*, hrsg. von Gerhard Fürmetz, Essen 2006, S. 28.
- 3 Vgl. die jüngst erschienene Publikation: Fürmetz 2006 (wie Anm. 2).
- 4 Siehe Henselmann, Josef: *Schreiben an den Oberbürgermeister am 2.5.1958*. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK-51410.
- 5 Siehe ebenda.
- 6 Siehe Kunzelmann, Dieter: *Leisten Sie keinen Widerstand! Bilder aus meinem Leben*, Berlin 1998, S. 20.
- 7 Vgl. Dürr, Sybille: *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, München 1993, S. 74–81 und S. 118.
- 8 Vgl. Lersch, Thomas: „...in begrenztem Umfang geeignet“. Franz Roh an der Münchner Universität“, in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik. 1780–1980*, hrsg. von Christan Drude und Hubertus Kohle, München und Berlin 2003, S. 223–238.
- 9 Vgl. Lauterbach, Iris: „Die Gründung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte“, in: Drude/Kohle 2003 (wie Anm. 8), S. 168–179, hier v. a. S. 179, dort auch das SZ-Zitat vom 23./24.3.1963.
- 10 Damit war er der erste Professor für Kunstgeschichte seit Moriz Carrière, der 1887 sein Amt niedergelegt hatte!
- 11 Vgl. Jooss, Birgit: „Die Studentenunruhen an der Münchener Kunstakademie. Eine Bestandsaufnahme der Ereignisse gegen Ende der 1960er Jahre“, in: *Branko Senjor. 60er Jahre – Umbruchsjahre. Fotografien aus der Münchener Kunstakademie*, hrsg. von Walter Grasskamp und Birgit Jooss, München und Berlin 2006, S. 72–77.
- 12 Vgl. Schmidt, Georg: *Gedanken zum Thema ‚Der Mensch in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Rede anlässlich der akademischen Feier zur Eröffnung der Ausstellung der Akademie der bildenden Künste in München. Freitag, den 18. Juli 1958. München 1958.*
- 13 Vgl. Köhler, Otto: „Stumpf gegen rechts? Roman Herzog und der Artikel 139 des Grundgesetzes“, in: *Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitschrift*. Nr. 05, 4.2.2005 <http://www.freitag.de/2005/05/05050301.php> (13.08.2007).
- 14 1946–1972 Hermann Kaspar für Malerei, 1946–1958 Toni Stadler für Bildhauerei, 1946–1960 Josef Hillerbrand für Innenarchitektur, 1946–1961 Anton Hiller für Bildhauerei, 1946–1966 Xaver Fuhr für Malerei, 1946–1968 Josef Henselmann für Bildhauerei, 1946–1972 Fran Rickert für Goldschmiedekunst, 1946–1974 Josef Oberberger für Malerei, 1947–1958 Eugen Julius Schmid für Schriftkunst, 1947–1966 Anton Marxmüller für Kunsterziehung.
- 15 1951–1962 Charles Crodel für Malerei, 1951–1964 Erich Glette für Malerei, 1951–1965 Ernst Geitlinger für Malerei, 1952–1953 Harald Roth für Architektur, 1952–1970 Heinrich Kirchner für Bildhauerei, 1953–1959 Wilhelm Heise für Naturzeichnen, 1953–1963 Helmut Jürgens für Bühnenbild, 1953–1972 Sep Ruf für Architektur, 1954–1958 Richard Seewald für Malerei.
- 16 1959–1960 Emilio Greco für Bildhauerei, 1959–1967 Jean Deyrolle für Malerei und Grafik, 1959–1970 Dr. Wilhelm Schaupp für angewandte Baustoffkunde und Baukonstruktion, 1960–1965 Joannis Despotopoulos für Städtebau, 1961–1978 Georg Brenninger für Bildhauerei, 1961–1985 Paolo Nestler für Innenarchitektur und Textilentwurf, 1962–1970 Adolf Hartmann für Malerei, 1962–1981 Robert Jacobsen für Bildhauerei, 1963–1984 Dr. Harro Ernst für Kunstgeschichte, 1964–1967 Georg Meistermann für Malerei, 1964–1975 Rudolf Heinrich für Bühnenbild und Kostüm, 1964–1981 Mac Zimmermann für Malerei und Grafik, 1966–1995 Dr. Thomas Zacharias, für Kunsterziehung.
- 17 Auskunft durch Otto van de Loo, Telefonat am 13.08.2007.
- 18 Siehe Prescher, Hans: *Künste im Aufbruch. München in den 50er Jahren*, München 2006, S. 135.
- 19 Vgl. Roh, Franz: „Münchener Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 13. Jg., H. 7, Jan. 1960, S. 38.
- 20 Vgl. Eickhoff, Beate: *John Anthony Thwaites und die Kunstkritik der fünfziger Jahre*, Weimar 2004, S. 11–12.
- 21 Siehe „Manifest der Gruppe Spur“, abgedruckt in: *Gruppe SPUR*, hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker und Pia Dornacher, Ostfildern-Ruit 2006, S. 17.
- 22 Vgl. Roh, Franz: *Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegnern der neuen Malerei*, München 1962.
- 23 Siehe Thwaites, John Anthony: „Deutschland und die Kunst 1955–1966“, in: ders.: *Der doppelte Maßstab. Kunstkritik 1955–1966*, Witten / Ruhr 1967, S. 298.
- 24 Siehe Roh 1962 (wie Anm. 22), S. 154.
- 25 Siehe Roh, Juliane: „Rückblick auf den Münchner Kunstsommer“, in: *Das Kunstwerk*, 14. Jg., H. 4, Okt. 1960, S. 45–47, hier S. 46.

- 26 Zur Situationistischen Internationale erschienen zuletzt: Zweifel, Stefan, Juri Steiner und Heinz Stahlhut (Hrsg.): *In girum imus nocte et consumimur igni. Die Situationistische Internationale (1957–1972)*, Zürich 2006; Stephan Grigat, Johannes Grenzfurthner und Günther Friesinger (Hrsg.): *Spektakel – Kunst – Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Berlin 2006.
- 27 Vgl. Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.): *Leidenschaft für die Kunst. Otto van de Loo und seine Galerie*, München und Köln 2005, S. 34–35.
- 28 Vgl. Niggel, Selima: *Pinot Gallizio. Malerei am laufenden Meter. München 1959 und die europäische Avantgarde*, Hamburg 2007.
- 29 Siehe Roh 1960 (wie Anm. 19), S. 38.
- 30 Siehe Roh, Juliane: „Münchener Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 14. Jg., H. 9, März 1961, S. 38.
- 31 Siehe Roh, Juliane: „Münchener Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 13. Jg., H. 2–3, Aug.–Sept. 1959, S. 66–67, hier S. 66.
- 32 Siehe Roh, Juliane: „Ausstellungen – Münchner Kunstereignisse“, in: *Das Kunstwerk*, 11. Jg., H. 1, Juli 1957, S. 39–41, hier S. 39.
- 33 Vgl. Künstlerliste, in: Netta, Irene (Bearb.): *Das Gedächtnis öffnet seine Tore. Die Kunst der Gegenwart im Lenbachhaus München*, hrsg. von Helmut Friedel und Ulrich Wilmes, Ostfildern-Ruit 1999.
- 34 Vgl. Zweite, Armin: *Hans Konrad Roethel. Ansprache anlässlich einer Gedenkstunde für Hans Konrad Roethel in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus am 22.3.1982*, München 1982, o. S..
- 35 Vgl. Becker, Christoph und Annette Lagler: *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag. 1895–1995*, Ostfildern-Ruit 1995, S. 164–169.
- 36 Vgl. Ade, Peter: *Picasso, Kokoschka und all die anderen ... Meine abenteuerlichen Jahre für die Kunst*, München 2001, zu den Anfängen: S. 21–37, zu den Verkaufsausstellungen S. 52.
- 37 Siehe Roh 1959 (wie Anm. 31), S. 66–67, hier S. 66.
- 38 Siehe Roh, Juliane: „Münchener Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 15. Jg., H. 5–6, Nov.–Dez. 1961, S. 74–75, hier S. 74.
- 39 Siehe Karl Ude 1982 im Rückblick, zitiert in: Prescher 2006 (wie Anm. 18), S. 129.
- 40 Siehe Roh 1957 (wie Anm. 32), S. 39–41, hier S. 40.
- 41 Auskunft durch Otto van de Loo, Telefonat am 13.08.2007.
- 42 Bis in die 1970er Jahre blieb *Das Kunstwerk* die renommierteste deutsche Zeitschrift für moderne Kunst, vgl. Eickhoff 2004 (wie Anm. 20), S. 92–93.
- 43 Siehe Roh, Juliane: „Münchener Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 19. Jg., H. 1, Juli 1965, S. 20–22, hier S. 20–21.
- 44 Roh berichtet von einer Ausstellung mit acht amerikanischen Künstler, darunter auch Mark Tobey, vgl. Roh, Juliane: „Münchener Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 11. Jg., H. 4, Okt. 1957, S. 42–44, hier S. 43.
- 45 Vgl. Roh, Juliane: „Münchener Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 11. Jg., H. 10, April 1958, S. 31–32, hier S. 32.
- 46 Auskunft durch Otto van de Loo, Telefonat am 13.08.2007.
- 47 Siehe Ude, Karl: „Schwabing: was war – was wurde – was ist. Ein Vierteljahrhundert Kunstpreise“, in: Muggenthaler, Johannes (Bearb.): *25 Jahre Schwabinger Kunstpreis*, München 1986, S. 5.
- 48 Vgl. Prescher 2006 (wie Anm. 18), S. 142–143.
- 49 Siehe Roh 1957 (wie Anm. 32), S. 39–41, hier S. 41.
- 50 Siehe Roh 1957 (wie Anm. 44), S. 42–44, hier S. 44.
- 51 Siehe Roh, Juliane: „Vorwort“, in: *Gesellschaft junger Freunde. Eine Ausstellung zu wenig bekannten Münchner Malern im Kunstverein*, München 1959.
- 52 Vgl. Weskott, Hanne: „Vom Kunstwert zum Marktwert. Die Anfänge nach 1945 und die Entwicklung bis Ende der 60er Jahre“, in: *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels. Bd. I München*, hrsg. von Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink, München 1989, S. 131–140; vgl. Segieth, Clelia: „Von den Schwabinger Anfängen bis zur avancierten Galerie an Münchens Nobelmeile“, in: dies. (Bearb.): *Etta und Otto Stangl: Galeristen, Sammler, Museumsgründer*, Köln 2000, S. 42; vgl. die *Kunstbriefe München* in der Zeitschrift *Kunstwerk*; Zu Gurlitts Vergangenheit vgl. Schuster, Walter: „Facetten des NS-„Kunsthandels“ am Beispiel Wolfgang Gurlitt“, in: *NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen*, hrsg. von Gabriele Anderl und Alexandra Caruso, Innsbruck u. a. 2005, S. 212–226.
- 53 Vgl. Poetter, Jochen (Hrsg.): *Hommage à Günther Franke*, München 1983; vgl. Segieth 2000 (wie Anm. 52).
- 54 Siehe Honisch, Dieter: „Dem Förderer der Künstler Otto van de Loo“, in: Schneider, Angela und Magdalena Bushart (Bearb.): *Die Schenkung Otto van de Loo. Nationalgalerie Berlin*, Berlin 1992, S. 10.
- 55 Van de Loo erhielt das – für damalige Verhältnisse – enorme Startkapital von 25.000 DM, vgl. Schulz-Hoffmann 2005 (wie Anm. 27), S. 29.

- 56 Vgl. die Ausstellungsliste, abgedruckt in: *Schenkung Otto van de Loo. Nationalgalerie Berlin*, hrsg. von Fritz Jacobi und Sibylle Luig, Berlin 2003, S. 17–21.
- 57 Siehe van de Loo, Otto, in: Niggel 2007 (wie Anm. 28), S. 111.
- 58 Vgl. Schulz-Hoffmann 2005 (wie Anm. 27), S. 36.
- 59 Siehe ebenda, hier S. 36–42.
- 60 Siehe Göpel, Erhard: „In der Münchner Maximilianstraße. Der Trend der jungen Galerien“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.3.1965.
- 61 Siehe Roh 1957 (wie Anm. 44), S. 42–44, hier S. 43.
- 62 Siehe Roh 1958 (wie Anm. 45), S. 31–32, hier S. 32. Künstler wie Antoni Tàpies, Antonio Saura und Henri Michaux müssten hier der Vollständigkeit halber ebenfalls genannt werden.
- 63 Siehe van de Loo, Otto, in: Niggel 2007 (wie Anm. 28), S. 110.
- 64 Auskunft durch Otto van de Loo, Telefonat am 13.08.2007.
- 65 Siehe Thwaites 1967 (wie Anm. 23), S. 298.
- 66 Siehe ebenda, S. 300.
- 67 Siehe ebenda, S. 301.
- 68 Siehe Keller, Johann: „Der Kunsthandel in München einst und jetzt“, in: *Weltkunst*, Jg. 28, No. 10, Okt. 1958, S. 14.
- 69 Siehe van de Loo, Otto: Brief an E. R. Nele in Paris am 12.12.1958. Archiv Galerie van de Loo.
- 70 Siehe Roh, Juliane: „Münchner Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 16. Jg., H. 11–12, Mai–Juni 1963, S. 65–66, hier S. 66.
- 71 Vgl. Roh 1961 (wie Anm. 38), S. 74–75, hier S. 75.
- 72 Vgl. Roh, Franz: „Münchner Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 12. Jg., H. 10, April 1959, S. 48–49.
- 73 Vgl. Roh, Juliane: „Münchner Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 15. Jg., H. 1–2, Juli–Aug. 1961, S. 68–77 bis 19. Jg., H. 5–6, Okt.–Nov. 1965, S. 86–88 (zu *casa*, 17. Jg., H. 8, Feb. 1964, S. 38–39, hier S. 38, zu *Nota*: 15. Jg., H. 1–2, 1961, S. 77); vgl. Weskott 1989 (wie Anm. 52), S. 140. Vgl. im gleichen Band: Kinnius, Volker: „Ganz Persönlicher Erlebnisbericht: München 60er und 70er Jahre“, S. 143–152.
- 74 Siehe Roh, Juliane: „Kunstbrief aus München“, in: *Das Kunstwerk*, 17. Jg., H. 8, Februar 1964, S. 38–39, hier S. 38 und Roh, Juliane: „Kunstbrief aus München“, in: *Das Kunstwerk*, 18. Jg., H. 5, Nov. 1964, S. 45–46, hier S. 46, Vgl. Roh, Juliane: „Münchner Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 18. Jg., H. 8, Feb. 1965, S. 26–39, hier S. 26.
- 75 Siehe Göpel 1965 (wie Anm. 60).
- 76 Siehe van de Loo, Otto: Brief an Hans Platschek in Rom vom 2.12.64, Archiv Galerie van de Loo.
- 77 Siehe Roh, Juliane: „Münchner Kunstbrief“, in: *Das Kunstwerk*, 19. Jg., H. 5–6, Okt.–Nov. 1965, S. 86–88, hier S. 86.